

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Literatura Dramática y Teatro

Proceso de montaje teatral de la obra *La paz ficticia* de
Luisa Josefina Hernández, como vehículo para la
formación integral del estudiante de la Escuela Nacional
Preparatoria, plantel 9.

INFORME ACADÉMICO



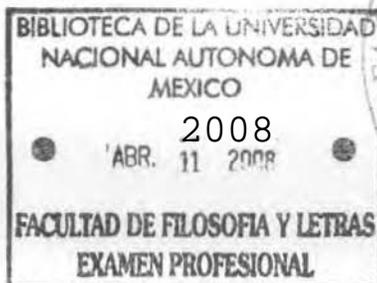
FILOSOFIA
Y LETRAS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

Presenta:

Martha Arellano Molina

Asesor: Dr. Alejandro Ortiz Bullé-goyri





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

DEDICATORIA

A mis padres,

a Pau,

a Laura,

a la Loba.

Porque su presencia ha enriquecido mi vida.

AGRADECIMIENTOS

A mi asesor, el doctor Alejandro Ortiz Bullé-goyri, por su gran paciencia y buen humor.

A mis sinodales: Mtra. Aimée Wagner Mesa, Mtra. Soledad Ruiz Loza, Mtro. Ricardo García Arteaga Aguilar, Dr. Oscar Armando García, por su tiempo y sus enseñanzas, siempre valiosas para la preparación de este trabajo.

A mis compañeros de generación con quienes aún comparto un lugar de encuentro.

Al Lic. Raúl Ruvalcaba Rodríguez, jefe del Departamento de Teatro de la Escuela Nacional Preparatoria, por su entusiasta dirección.

Al Maestro Felipe Reyes Palacios por mostrarme el camino de la investigación en el teatro didáctico de Luisa Josefina Hernández.

A la Maestra Luisa Josefina Hernández por su sabiduría y su ejemplo.

A Mirna por brindarme su valiosa amistad en todo momento.

A mi hermana Patricia por su lealtad y apoyo.

A la Lic. María de Lourdes Sánchez Obregón, directora general de la Escuela Nacional Preparatoria, por darme la oportunidad de culminar este informe.

Al Programa de Apoyo a la Titulación organizado por la Facultad de Filosofía y Letras a través de la División de Educación Continua de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Al Lic. Juan Francisco Arellano Heredia por alentarme a terminar el presente informe.

A todos mis alumnos, especialmente a los de la generación: 2004-2005 por su entusiasmo y dedicación.

A las personas que laboran en el plantel nueve de la Escuela Nacional Preparatoria y que tan amablemente me apoyan en mi desempeño diario, en especial, al señor Olivares, quien tiene a cargo el auditorio Belisario Domínguez.

A María Elena Sáenz, Irene Ramos, Estela Enríquez y Clara de la Torre por su entrañable amistad.

INDICE

Pág.

Introducción.....	i
1 EXPERIENCIA DOCENTE.....	1
1.1 Planteil 9 “Pedro de Alba” de la Escuela Nacional Preparatoria, UNAM...1	
1.2 Perfil del alumno.....	3
1.3 Programas de estudio vigentes, Teatro IV y V.....	8
1.3.1 Objetivos.....	9
1.3.2 Metodología.....	12
1.3.3 Limitaciones y posibilidades.....	13
1.3.4 Descripción.....	15
2 EL TEATRO DIDÁCTICO DE LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ.....	18
2.1 Antecedentes.....	18
2.2 La autora: datos biográficos.....	19
2.3 El teatro didáctico.....	22
3 <i>LA PAZ FICTICIA</i> DE LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ.....	24
3.1 Análisis de género.....	24
3.2 Anécdota y conflicto.....	26
3.3 Personajes y trayectoria.....	27
3.4 Lenguaje.....	31
3.5 Tono y estilo.....	34
3.6 Tema.....	36
4 PROCESO DE MONTAJE DE <i>LA PAZ FICTICIA</i>	38
4.1 Preparación.....	38
4.1.a Conocimiento del espacio escénico.....	40
4.1.b Trabajo corporal y vocal.....	41
4.1.c Manejo del espacio escénico.....	48
4.2 Acercamiento al texto dramático y puesta en escena.....	48
4.2.1 Selección del reparto.....	49
4.2.2 Trazo escénico.....	51
4.2.3 Memorización.....	53
4.2.4 Ensayos.....	53
4.3 Producción.....	54
a. Escenografía y utilería.....	54
b. Vestuario y maquillaje.....	56
c. Musicalización.....	57
d. Iluminación.....	57
e. Programas de mano.....	58
f. Carteles.....	58

4.4 Evaluación.....	58
a. Aciertos.....	62
b. Obstáculos y recomendaciones.....	63
CONCLUSIONES.....	65
ANEXOS.....	67
BIBLIOGRAFÍA	82

INTRODUCCIÓN

Uno de los objetivos del presente Informe Académico, es compartir mi experiencia en la puesta en escena de *La paz ficticia* de la escritora mexicana Luisa Josefina Hernández, con alumnos del plantel nueve de la Escuela Nacional Preparatoria.

Durante el tiempo que he ejercido la docencia en el área de teatro, una de las necesidades que predominan cada año es la selección de una obra adecuada para un grupo de jóvenes ansiosos por subirse a un escenario y representar un personaje frente a un público; sin embargo el conocimiento que tienen de la materia es escaso.

Luisa Josefina Hernández, dramaturga y maestra que impartió por años la materia de Composición Dramática en la Facultad de Filosofía y Letras, no sólo ha enriquecido el teatro en general, sino que también ha escrito obras de tipo didáctico para jóvenes. Su obra *La paz ficticia* proporciona todos los elementos de un texto teatral (estructura dramática, género, personajes, etc.), tratados con claridad y gran sensibilidad artística, lo que hace posible conocer los puntos de vista que la autora tiene del ser humano y los valores que le permiten ser mejor, como el respeto a la vida y el derecho a adquirir conocimientos para mejorarla.

El informe está dividido en cuatro apartados que, de manera progresiva, llevan al propósito final, el cual muestra que la actividad teatral en el bachillerato es uno de los ejes de la educación que permite al estudiante madurar como individuo perteneciente a un grupo social.

En el apartado Experiencia Docente, menciono las necesidades que motivaron la construcción de nuevos planteles preparatorianos, con sus respectivos auditorios.

En el Perfil del Alumno, hago hincapié sobre las características del pensamiento en la etapa adolescente, el cual es un campo fructífero para asimilar la expresión artística y, al mismo tiempo, enriquecerla con sus propuestas. En el mismo apartado, reviso los Programas de IV y V años, sus objetivos en

coordinación con el Plan de Estudios vigente, así como las estrategias de enseñanza para lograr los propósitos señalados.

Destaco las limitaciones y posibilidades que, desde mi punto de vista, presentan los Programas, así como la importancia de disponer de espacios adecuados para la materia.

Sobre el Teatro Didáctico de Luisa Josefina Hernández, esbozo las circunstancias que motivaron el surgimiento de esta dramaturga, quien plantea nuevas formas de escritura teatral, en una avanzada social y educativa, en contraposición con el teatro realista y convencional de la época.

Luego, en el apartado tres, analizo los elementos que integran *La Paz Ficticia*, eje central de este trabajo, para encontrar la línea de acción, estilo, tono y demás características que exige esta puesta en escena. El buen entendimiento, estudio y tratamiento de estos componentes constituyen la base sobre la que se proyecta el pensamiento y el objetivo central de la obra.

En el apartado cuatro, Proceso de Montaje, describo –paso a paso- la preparación necesaria para abordar el trabajo teatral. Luego, expongo el trabajo realizado para el debido desarrollo, la coordinación y la integración de las etapas y elementos que dan vida a la puesta en escena. Se alude al trabajo en grupo, a la disciplina y a las motivaciones aplicadas en la consecución de un producto creativo y espontáneo.

Sin duda, el interés de los egresados de la carrera por mostrar, a través del tiempo, la importancia de la actividad teatral en la formación de los estudiantes, es mayúscula. En cuanto a la enseñanza a nivel medio superior, encontramos principalmente la vinculación del teatro como coadyuvante en el desarrollo integral del adolescente. Por citar algunas tesis, la de Benjamín Salazar: *El teatro como medio para desarrollar la personalidad del adolescente*; la de Liliana Cyntia Lara Olguín, profesora de teatro en el plantel 7: *La enseñanza del teatro dentro de la escuela nacional preparatoria*; la de Verónica Limón y Karina Calderón: *El teatro y el adolescente*; la de Silvia Corona: *El taller de teatro del Colegio de Ciencias y Humanidades. Plantel Oriente*, y la de María Luisa Espejel Nieto: *La trascendencia*

del taller de teatro en el desarrollo integral del adolescente en la Escuela Nacional Preparatoria. Plantel 4.

Así como es necesario llegar a la culminación de la labor teatral-educativa a través de una representación ante el público para que éste valore el trabajo desempeñado en una tarea colectiva, así mismo es imprescindible terminar los estudios que me han dado la oportunidad de definirme como individuo dentro de la sociedad.

De manera que, el titularme es un compromiso postergado conmigo misma, pero también con mis alumnos, a quienes quisiera comunicarles que, a pesar de los inconvenientes que se presentan a diario, es esencial fijarse una meta y luchar por alcanzarla, pues el hecho de abandonar los estudios sólo coarta las más legítimas aspiraciones de cada uno.

Mi desempeño como profesora de teatro durante estos últimos trece años en el plantel "Pedro de Alba" de la Escuela Nacional Preparatoria, me ha permitido desarrollar una continuidad en mi trabajo a través de la cual he consolidado la idea de que el teatro da oportunidad a los estudiantes para que desarrollen su voz, controlen el manejo de su cuerpo, se sensibilicen ante la problemática de la vida diaria, se formen un criterio más objetivo respecto a ésta, la comprendan y desde su perspectiva particular contribuyan a mejorarla a través de un trabajo colectivo.

1 EXPERIENCIA DOCENTE

1.1 Plantel 9 “Pedro de Alba” de la Escuela Nacional Preparatoria

La falta de espacios adecuados, el propósito de aliviar de tránsito las calles céntricas de la capital y el creciente número de jóvenes que aspiraban a la enseñanza media superior, fueron algunas de las causas que motivaron al entonces rector, doctor Ignacio Chávez a la creación de nuevos planteles en la periferia de la ciudad. Con este proyecto se pretendió:

...dar a los estudiantes un nuevo estímulo en su tarea con escuelas hechas bajo los cánones didácticos de su momento y rodeadas como la Ciudad Universitaria de un ambiente que llevara consigo los deseos de estudio y superación.¹

Por lo que se buscaron predios con zonas arboladas y grandes áreas verdes donde se construyeran espacios que satisficieran las necesidades de la educación a nivel bachillerato. Así, se edifica un plantel al norte de la ciudad que también será conocido como la Preparatoria Insurgentes, que resultaba más accesible para la población de la nueva colonia Lindavista, incluso para Tlalnepantla: aunque actualmente, un numeroso grupo de estudiantes proviene de diversos puntos del Estado de México.

El plantel nueve se ubica en avenida Insurgentes Norte número 1698, fue inaugurado por el presidente Gustavo Díaz Ordaz en julio de 1965. El director general de la Escuela Nacional Preparatoria era el licenciado Alfonso Briseño Ruiz y el primer director del plantel, el ingeniero Porfirio García de León. Se le asignó el nombre de Pedro de Alba el 3 de febrero de 1968, con motivo de las celebraciones por el centenario de la Escuela Nacional Preparatoria. Cabe señalar que el doctor Pedro de Alba fue director de la insigne institución del 13 de julio de 1929 al 11 de febrero de 1933.

¹ Lilia Estela Romo Medrano, *et al.*: “Los nuevos planteles”, *La Escuela Nacional Preparatoria. Raíz y Corazón de la Universidad*, México, UNAM, 1992, p. 106.

Al igual que las otras nuevas edificaciones de esa época, la Preparatoria Insurgentes cuenta con un gran campo deportivo, con un gimnasio y una alberca; con laboratorios de biología, física, química, psicología e idiomas; con dos salas de conferencias y una sala de proyecciones. En 1993, al celebrarse el CXXV aniversario de la fundación de la Escuela Nacional Preparatoria, el rector José Sarukhán pidió el apoyo al presidente Salinas de Gortari para la construcción de una nueva biblioteca. Asimismo se edificaron los Laboratorios de Alta Creatividad (LAC) y los Laboratorios Avanzados de Ciencias Experimentales (LACE).

Los espacios para impartir las actividades estéticas son: un salón para danza, varios salones para pintura y escultura, un salón para música y para teatro, además del auditorio "Belisario Domínguez", ocupamos los cuatro profesores, que actualmente impartimos la materia, las dos salas de conferencia de manera alternada.

El auditorio "Belisario Domínguez", también conocido como auditorio principal, es donde mejor se imparte la clase práctica de teatro y donde se presentan los trabajos escénicos de los alumnos. Está ubicado al costado izquierdo de la entrada de la escuela, fue diseñado (de acuerdo con la información facilitada por el profesor Juan Francisco Arellano), por el profesor de teatro Enrique Ruelas y el escenógrafo Alejandro Luna. Dicho espacio tiene la estructura de un *teatro a la italiana*; es decir, que cuenta con una sala para los espectadores, la cual queda frente al escenario; con la boca escena y el telón que separa la escena del público; con una torre del telar donde se guardan los elementos escenográficos colgantes; con un ciclorama que rodea al escenario, con dos desembarques laterales donde se colocan, incluso, algunos elementos escenográficos rígidos y con un paso de gato que atraviesa toda la sala por la parte superior del techo, desde la pasarela marina hasta la cabina.

La materia de teatro se empezó a impartir en febrero de 1966, el primer profesor fue Federico Inclán (1966-68), en 1968 ingresa el profesor Juan Francisco Arellano Heredia (quien muy amablemente me proporcionó esta información), otros profesores que también impartieron la materia, fueron: Claudia

Cecilia Alatorre, Javier Mújica, Olga Harmony, Sabino Martínez, Gerardo Servín y actualmente estamos los profesores: Víctor Hugo Terán, Isis García, el profesor Francisco Arellano continúa y la autora de este informe académico.

1.2 Perfil del alumno

Como adultos somos muy inclinados a reprimir aquello que sentimos que se ha salido de nuestro control ya que nos provoca inseguridad al sentir que perdemos un status logrado a lo largo de varios años, por lo que pensamos que éste debe permanecer inamovible. Nos olvidamos que lo que hemos alcanzado en cualquiera de los aspectos de nuestras vidas ha sido con base a una serie de aceptaciones y renunciaciones que nos han movido sentimientos de satisfacción pero también de frustración; es decir, la vida es movimiento y movimiento es cambio que nos exige una adaptación constante. Así, cuando estamos frente a un grupo de adolescentes con los conflictos propios de su edad, tanto individuales como de grupo, la mayoría de las veces no sabemos responder de manera adecuada a sus demandas.

Por lo que es imperante tratar de comprender la personalidad adolescente pues sólo así se podrá mejorar la relación entre jóvenes y adultos en beneficio de una sociedad que aspira a tener individuos responsables y satisfechos con sus logros.

Durante la adolescencia se viven de manera intempestiva cambios que desestabilizan la situación del que ha dejado de ser niño pero que aún no es adulto. Arminda Aberastury reflexiona sobre los tres duelos que padece el joven durante dicha etapa: *"duelo por el cuerpo infantil, duelo por la identidad y el rol infantil y duelo por los padres de la infancia"*.²

Los cambios físicos que el adolescente experimenta, le hacen tomar conciencia de que ahora puede ejercer su sexualidad, así como de que es capaz de procrear. Dichas modificaciones marcan al joven la entrada al mundo adulto. Cuando era niño existía una total subordinación a las disposiciones de los padres ya que de ellos dependía y por lo tanto sus imágenes eran respetadas e

² Arminda Aberastury, et al.: *La adolescencia normal. Un enfoque psicoanalítico*. México, Paidós, p143.

incuestionables, pero en la adolescencia, el joven atraviesa por un periodo de fluctuación en su personalidad, ya que a veces quiere sentirse protegido por sus padres pero otras veces desea ser independiente y tomar sus propias decisiones. Esta inestabilidad permitirá desarrollar valores en los jóvenes para formarse una personalidad adulta con iniciativa y seguridad.

Puesto que el adolescente padece la pérdida de la seguridad de la infancia, su pensamiento se traslada a conceptos abstractos que le permiten sustituir la ausencia del cuerpo infantil al mismo tiempo que aún no está preparado para asumir los cambios que su cuerpo experimenta.

Así podemos resaltar que el pensamiento adolescente se caracteriza porque el joven puede visualizar diversas alternativas ante un suceso presente, tiene la capacidad de planificar proyectos futuros y prever las consecuencias de sus decisiones, puede reflexionar y analizar los puntos de vista de los demás, cuestiona los sistemas políticos y religiosos, permitiéndose así, elegir una ideología pertinente para desarrollar su personalidad dentro del ámbito social, ético, científico y estético.

En este sentido la escuela juega un papel primordial, ya que puede encausar la energía de los estudiantes hacia los aspectos de la cultura que llamen más su atención, ejercitándolos en estrategias de aprendizaje y de investigación que les permitan elaborar un proyecto de vida el cual se verá concretado en la etapa adulta.

Ahora bien, de acuerdo al vigente Plan de Estudios 1996 de la Escuela Nacional Preparatoria, el egresado:

- Reconocerá los valores y comportamientos de su contexto socio-histórico.
- Desarrollará su capacidad de interacción y diálogo.
- Tendrá una formación social y humanística (económica, social, política y jurídica).
- Será capaz de construir saberes.
- Desarrollará una cultura científica.
- Desarrollará una educación ambiental.
- Traducirá su cultura en prácticas cotidianas.
- Desarrollará y pondrá en práctica un código ético.
- Desarrollará intereses profesionales y evaluará alternativas hacia la autodeterminación.
- Desarrollará una autovaloración cultural y personal.
- Fomentará su iniciativa, su creatividad y su participación en el proceso social.

-Desarrollará valores de legalidad, respeto, tolerancia, lealtad, solidaridad, patriotismo y conciencia de Estado.³

Como se puede observar, se espera que el alumno asimile conocimientos y que de manera progresiva los practique en el ámbito social. Este aspecto está estrechamente relacionado con la evolución moral que se lleva a cabo durante la adolescencia, pues se pasa de la moral heterónoma que se vive en la infancia a la moral autónoma que se espera lograr en la etapa adulta:

La primera [...moral heterónoma...] está basada en un tipo de interrelación social coercitiva: el adulto impone desde el exterior un sistema de reglas y prescripciones mediante órdenes y consignas. La segunda [...moral autónoma...], en cambio, se basa en la interrelación social cooperativa: las relaciones en las que se basa son de igualdad, de reciprocidad y cooperación.⁴

Esta última facilita que se establezcan reglas que beneficien a la colectividad, desde el momento que permite externar puntos de vista individuales, tomar en cuenta las reflexiones de los otros y contraponer o complementar las propias interpretaciones.

Pero ¿de qué manera contribuye la práctica teatral en la formación del estudiante de bachillerato?

Los grupos de teatro que están a mi cargo en el plantel "Pedro de Alba", se integran con alumnos de cuarto y quinto grados, de los turnos matutino y vespertino; son alumnos que responden de forma diferente al desarrollo de la clase. Los alumnos del turno matutino acatan por lo general las reglas, cumplen con las tareas y asimilan fácilmente los conceptos y las explicaciones teóricas, aunque les cuesta trabajo llevar a cabo la práctica teatral. Los alumnos del turno vespertino son más inquietos, no aceptan de manera inmediata las reglas, incluso las cuestionan, les cuesta trabajo mantener su atención por un determinado tiempo sobre un tema teórico y es difícil que cumplan puntualmente con tareas o investigaciones; sin embargo se entusiasman fácilmente con los ejercicios de

³ *Plan de Estudios 1996*. Preparatoria, México, UNAM, 1997, p 61.

⁴ García, M y Martí, E. "El pensamiento del adolescente". *Psicología del desarrollo: el mundo del adolescente*. Barcelona, Paidós, 1997, p. 68.

expresión corporal y de improvisación; y manifiestan mayor disponibilidad para el desempeño escenográfico y de tramoya

Con estas dos actitudes extremas, los alumnos enfrentan una disciplina impuesta a lo largo de sus años escolares que responde primordialmente a los deseos de la institución y de los profesores, muchas veces avalada por la familia. Estas reglas de conducta exigen que los alumnos estén quietos, callados y obedezcan pues de lo contrario se arriesgan a ser sancionados.

Pero para el trabajo teatral esta disciplina no es acertada porque coarta la iniciativa del alumno, muchas veces hasta provoca su entorpecimiento físico y mental. El teatro necesita de una disciplina que facilite al alumno tomar conciencia de que es parte integrante de un grupo que trabajará en función de una tarea, la cual es la representación escénica; que propicie el sentido de responsabilidad pues su desempeño repercutirá en el trabajo de los demás. Una disciplina que le permita ser cada vez más independiente y expresar sus opiniones acerca de la puesta en escena que se está llevando a cabo; que lo prepare para desempeñar la labor correspondiente sin la presencia del profesor, pues durante la presentación ante el público, no habrá profesor que lo corrija. Por lo tanto la disciplina para la actividad teatral se vuelve un objetivo a conseguir y como menciona Imídeo Nérici: *“Los únicos medios para alcanzar tal tipo de disciplina son el esclarecimiento, persuasión, la motivación, la ocupación y la responsabilidad con relación a los trabajos en curso”*.⁵

Para que los alumnos asimilen esta clase de disciplina dentro de la práctica teatral, deben conocer los propósitos que se pretenden en cada clase, los cuales están dirigidos hacia la puesta en escena; entender que su colaboración es necesaria para el trabajo de todo el grupo; que con ayuda de la profesora, pueden contribuir con su imaginación y sus puntos de vista a la propuesta escénica; que la tarea en grupo sólo se puede emprender con la oportuna y responsable participación de cada uno de sus integrantes, ya que la muestra del trabajo escénico trascenderá el aula y será el público el que valore dicho trabajo.

⁵ Imídeo Nérici: *Hacia una didáctica general*. Buenos Aires, Kapelusz, p437.

Dado que los alumnos que escogieron teatro responden a la necesidad de expresarse por medio del movimiento y la palabra, corresponde al profesor ayudarles a descubrir los medios, las herramientas y los mecanismos que se pondrán en práctica a lo largo del curso para llegar de manera satisfactoria a la puesta en escena.

Por otro lado el teatro coadyuva con los objetivos del Plan de estudios vigente pues a través del proceso de enseñanza, el alumno posee nociones básicas sobre la historia del teatro, la estructura dramática, terminología teatral, improvisación y actuación; asimismo aprende a controlar su expresión corporal y vocal a través de un personaje, por lo que estimula su imaginación y su creatividad, desarrolla su sentido crítico y pone en práctica su capacidad para visualizar y proponer un espacio escénico pudiendo anticiparse a los resultados y tratar de mejorar la puesta en escena durante los ensayos; al considerarse integrante del grupo, aprende a ser tolerante con los puntos de vista de los demás y así complementar y mejorar el trabajo escénico.

De tal modo, el teatro es un vehículo positivo en la educación del estudiante de nivel medio superior ya que le otorga la posibilidad de obtener los valores necesarios para que madure en su aprendizaje y como integrante de la sociedad.

Vale la pena mencionar que la expresión dramática tiene un valor en sí misma y ésta radica en el placer estético, por un lado la satisfacción de los alumnos que participaron en el montaje y lograron llegar a la representación escénica y por otro, el compartir con el público una serie de emociones que se traducen en los aplausos al final de la función.

La concepción escénica es el resultado del trabajo de todo el grupo, por eso hay que evitar que el desempeño de los demás gire en torno del que puede considerarse el mejor actor, porque eso no es lo importante. Aquí no cabe el lucimiento de unos cuantos, ni de los alumnos ni de la profesora como directora de escena. En tal caso es el lucimiento de la calidad, la honestidad y la entrega con que se realizó el trabajo.

1.3 Los programas de teatro de IV y V años

El Plan de Estudios de la Escuela Nacional Preparatoria fue modificado en 1996 con el objetivo de responder a las necesidades de la formación del alumno de bachillerato de acuerdo a los cambios de educación y sociales que demandan los estudios superiores. Al evaluar el Plan anterior (1964), se detectaron carencias que no permitían un proceso de enseñanza que dotara al alumno de herramientas para el autoaprendizaje. Los contenidos eran demasiado extensos, sin actividades que promovieran el proceso de enseñanza-aprendizaje en el alumno, lo que producía una enseñanza transmisiva y repetitiva.

Con los cambios propuestos en 1996, se espera que el alumno desarrolle habilidades para la investigación, la organización de la información y la aplicación de dicha información en la solución de problemas ya sean de la disciplina estudiada o de la realidad circundante. Se pretende que su formación sea integral:

Aquella que proporciona al educando elementos cognoscitivos, metodológicos y afectivos que, en síntesis, le permitan profundizar de manera progresiva en la comprensión de su medio natural y social, desarrollar su personalidad, definir su participación crítica y constructiva en la sociedad en que se desenvuelve e introducirse en el análisis de las problemáticas, que constituyen el objeto de estudio de las diferentes disciplinas científicas y tecnológicas, siempre en la perspectiva de la formación profesional universitaria.⁶

Para alcanzar este propósito, se establecieron tres etapas de formación: Etapa I de Introducción (4º, año), Etapa II de Profundización (5º año) y Etapa III de Orientación propedéutica (6º. Año). Estas etapas se desenvuelven alrededor de cuatro campos de conocimiento: Matemáticas, Ciencias Sociales, Histórico-social y Lenguaje, Comunicación y Cultura. A este último campo cuyo estudio se construye a través de la lengua española ya que es el principal medio de comunicación, pertenecen las materias de Educación Estética y Artística: Danza, Música, Teatro y Artes plásticas. En el Plan de Estudios de 1996 se vuelven obligatorias, ya que son primordiales para la formación integral del joven pues el

⁶ *Plan de Estudios 1996.* p 27

conocimiento y la práctica de alguna de estas actividades, despiertan en el estudiante el gusto por el arte y desarrolla su sensibilidad y su creatividad, aspectos que le permiten una mejor comprensión e interpretación de su entorno.

De los cuatro campos de conocimiento, llamados también ejes, se forman los Núcleos del currículo: Núcleo básico, Núcleo formativo-cultural y Núcleo propedéutico

La etapa de Introducción incluye seis materias del Núcleo básico como Matemáticas IV, Lengua Española e Historia Universal y pertenecen al Núcleo Formativo-cultural, de las cuales, cuatro tienen seriación y continuidad en quinto año. A este núcleo pertenece la materia de Educación Estética y Artística.

En la etapa de Introducción el alumno adquirirá las bases cognoscitivas que le auxilien en el desarrollo de su capacidad para la interacción, expresión y comunicación oral, escrita, gráfica y artística.

La etapa de Profundización pretende que el alumno desarrolle su capacidad de análisis, intentando la solución de problemas con base en la indagación. En cuanto a la Educación Estética, se espera que el alumno se integre a una de las cuatro especialidades cuya finalidad será lograr un producto terminado del alumno. El teatro como actividad colectiva, le permite al alumno una mejor integración a su medio socio-familiar y contribuye al desarrollo de una identidad más sólida que afirme su personalidad, así como una actitud más independiente y autónoma.

1.3.1 Objetivos⁷

a) Cuarto año

El curso de cuarto año se denomina *Introducción al teatro* y se pretende que el alumno adquiera los conocimientos elementales del trabajo teatral. La primera unidad se llama Arte y Bellas Artes y unifica las materias de Educación Estética y Artística: artes plásticas, danza, música y teatro; el propósito de esta unidad es

⁷ Esta información fue obtenida de los *Programas de la materia de Teatro de cuarto y quinto años.*

que el alumno adquiera herramientas que le permitan valorar diferentes expresiones artísticas; asimismo que "...pueda interpretar y valorar el arte que se encuentra en interacción con su realidad inmediata, de manera que refuerce su visión y calidad estética."⁸ De ahí que la manifestación teatral sea un vehículo adecuado para el análisis y la comprensión del ambiente en el que se desenvuelve el joven estudiante.

La segunda unidad: *Introducción al Análisis del Texto Dramático* tiene como propósito: que el alumno reconozca los elementos que conforman el texto dramático.

En cuarto año es necesario unificar conocimientos y terminología teatral que le permitan al alumno identificar y reconocer las características del género dramático, así como también, diferencias y semejanzas en contenido y forma con los otros géneros literarios.

La tercera unidad: *El actor y sus medios de expresión* pretende que el alumno reconozca su cuerpo y su voz como instrumentos de expresión dramática. El desarrollo de esta unidad se lleva a cabo con actividades que permiten al alumno integrarse paulatinamente al trabajo en grupo que está formado por jóvenes de ambos grados y turnos lo que implica diversidad de intereses y necesidades respecto a la labor teatral. Sin embargo la clase puede llegar a ser divertida ya que con los ejercicios de concentración, respiración e imaginación se prepara un ambiente propicio para el trabajo corporal y vocal, lo que permite que el alumno se permita experimentar diversas posibilidades de expresión con su cuerpo y su voz en una situación ficticia.

La cuarta unidad: *Elementos de la Producción Teatral* permite el conocimiento de los elementos de mecánica teatral. En esta unidad el alumno empieza a comprender la necesidad de la ambientación en un montaje teatral.

La quinta unidad: *Representación Teatral* propone al alumno participar en diferentes actividades teatrales, según los conocimientos adquiridos en las unidades anteriores. Para llevar a cabo esta unidad es necesario pensar que el trabajo que se realice es para presentarlo a un grupo de espectadores, por lo que

⁸ Programa de teatro IV, p. 2.

será necesario en el momento de elegir una obra, tomar en cuenta los intereses del grupo de teatro pero además en lo que pretendemos decirle al público al cual nos vamos a dirigir.

b) Quinto año

Como propósito general del programa de Teatro V: *Características de la práctica teatral*, se pretende que el alumno desarrolle su sensibilidad para el análisis y la interpretación de un texto dramático, así como una técnica elemental para abordar un personaje y llegar incluso a la representación, manejando y controlando los elementos de ambientación necesarios para ésta. De tal manera que la actividad teatral contribuirá al desarrollo de la personalidad del alumno.

La primera unidad se llama *Elementos de análisis del drama*; su propósito es que el alumno comprenda e interprete a partir de la técnica de análisis, un texto dramático.

Por lo que es necesario que el alumno investigue y profundice en el conocimiento tanto del autor como de los elementos que componen una obra teatral.

La segunda unidad: *El actor y la técnica de actuación*, tiene como propósito que el alumno se acerque a una técnica elemental de actuación, para aplicarla en una representación escénica. El alumno adquiere un conocimiento elemental sobre las técnicas de actuación vivencial y representacional. A través de las actividades en clase, el alumno llega a una mayor soltura en su expresión corporal y verbal; lo que le permite mejor dominio del espacio escénico y en consecuencia más confianza en su interpretación.

La tercera unidad: *La Producción Teatral* estima como propósito: que el alumno seleccione para su diseño y realización los materiales y elementos de producción que requiere un montaje escénico. En quinto año el alumno ya conoce y ha manipulado diversos elementos escenográficos que se encuentran en el auditorio de la escuela, lo que le permite que sea más propositivo en las ideas de ambientación, iluminación, musicalización vestuario y maquillaje de acuerdo al estilo y la época de la obra seleccionada.

La cuarta unidad: *La Puesta en Escena* contiene como propósito que el alumno participe en una puesta en escena aplicando las técnicas aprendidas.

En esta última unidad se espera la colaboración de los alumnos en todas las fases que llevan al montaje escénico y que aprendieron en las unidades anteriores; desde la selección y el análisis del texto, así como la elección del reparto y la distribución de las diversas tareas tanto en la escenografía como en utilería, musicalización, iluminación, vestuario y maquillaje. Estas tareas se integrarán mediante una serie de ensayos para llegar a la presentación ante el público.

1.3.2 Metodología

Las modificaciones de los programas en el Plan de Estudios de 1996 se realizaron en dos aspectos: cambios en los contenidos y en la orientación metodológica de la enseñanza de cada disciplina.

Los cambios en los contenidos responden a dos necesidades: actualización y reestructuración.

En cuanto a la actualización, se pretende el avance de los conocimientos teóricos y metodológicos en cada disciplina y de los requerimientos cognoscitivos propedéuticos que piden los estudios profesionales de cada especialidad.

La reestructuración pretende que el aprendizaje obtenido se lleve a una práctica más constante y productiva. Para responder a estas necesidades se plantearon dos orientaciones metodológicas: la metodología disciplinaria y la metodología instrumental.

La metodología disciplinaria plantea una secuencia de programas por grado que corresponde a las tres etapas de formación de la preparatoria. Con lo que se trata de reestructurar el programa único destinado a los tres grados de Iniciación Universitaria y a cuarto, quinto y sexto de bachillerato. La secuencia de los programas de teatro permitirá que el alumno adquiera un conocimiento progresivo del quehacer teatral, lo que contribuirá a la formación preparatoria ya que:

Se busca que sea capaz de construir saberes, adquirir conocimientos, lenguajes, técnicas básicas de expresión gestual, así como también la formación humanística y

artística, reconociendo así los valores y comportamientos de su propio contexto social.⁹

Por lo tanto el estudiante podrá integrar el conocimiento adquirido a su cultura personal, de manera que le permita observar y valorar su entorno y así colaborar al mejoramiento de la vida cotidiana.

La metodología instrumental corresponde a una reestructuración de los propósitos, contenidos y estrategias de acuerdo a los temas de cada unidad, acordes a la orientación y secuencia establecidas para las tres etapas de formación en el bachillerato.

1.3.3 Limitaciones y posibilidades

Hablar de labor teatral, es hablar de un trabajo en equipo, lo que exige concentrar la atención en varios factores que integran el montaje, pues trabajamos con la sensibilidad y el razonamiento de jóvenes adolescentes. Por lo general los alumnos muestran curiosidad e interés por la expresión dramática. Sin embargo, si vamos a partir del análisis de los elementos que componen un texto dramático, debemos tomar en cuenta que la mayoría de los alumnos no identifica incluso, las características de cada género literario; entonces habrá que dar una breve información antes de entrar de lleno al tema del análisis dramático; asimismo es útil que los alumnos conozcan los diversos aspectos que componen la práctica teatral, pues así estarán en condiciones de elegir la tarea que desea desempeñar durante el proceso de la puesta en escena. Dentro del sistema escolar he observado tres situaciones que limitan severamente el desarrollo de los programas: falta de espacios adecuados, el número excesivo de alumnos inscritos y las horas en que los jóvenes pueden tomar la materia, pues es común que en una clase asistan tanto alumnos de cuarto como de quinto año.

Ambos programas de teatro solicitan como requerimientos básicos de apoyo didáctico para realizar la práctica teatral: un espacio amplio, ya sea el auditorio, un aula grande o el salón de usos múltiples. Sin embargo la falta de espacios ha sido una limitante difícil de solucionar, pues aún cuando ya han sido

⁹ Programa de Teatro V, p 2

asignados algunos lugares para impartir la clase práctica, en varias ocasiones son ocupados para otras actividades; por lo que el trabajo programado para ese día se altera y si ya se estaba ensayando una obra, el ritmo de ensayos se retrasa ya que para los alumnos es necesario estar ubicados en el espacio donde se representará la obra.

La demanda para cursar alguna de las materias de Educación Estética y Artística es superior al número de maestros que impartimos la materia y aunque nosotros somos los que marcamos el límite de inscripciones, siempre nos rebasa la cantidad de alumnos; por lo tanto, una cantidad considerable de estudiantes no cursará de manera normal la materia y se verán obligados a presentarla a extraordinario, lo que siempre es un riesgo, además de que se perderán la oportunidad de conocer el proceso de aprendizaje en una expresión artística; sin embargo, esto pareciera que pierde importancia cuando se trata de acreditar una materia a como dé lugar, lo que trae como consecuencia que el alumno se inscriba en la materia estética que más se acomode a su horario y donde alcance cupo, por lo general yo recibo entre veinticinco y treinta alumnos por clase, aunque si no contamos con un espacio adecuado, lógicamente que la actividad se ve alterada, pues los ejercicios que se tenían planeados ya no se pueden llevar a cabo de manera adecuada.

El Plan de Estudios de 1996 aumentó horas en algunas materias como Matemáticas, Lengua española y Literatura Universal, lo que significó una reducción de horas libres dentro de los horarios del alumnado, por lo tanto las horas que más rápido se saturan son las de 12:00 a 15:20, pues los alumnos del turno matutino ya terminaron su jornada de trabajo académico y los del turno vespertino aún no la empiezan.

Como mencioné anteriormente, los programas conducen al alumno al conocimiento progresivo del trabajo teatral y dependiendo de la obra y las estrategias que el profesor emplee, dicho conocimiento se puede ramificar a determinadas épocas del teatro, lo que nos permite indagar sobre el vestuario, la escenografía, formas de actuación, trazo escénico, etc. Por lo tanto una de las posibilidades que ofrecen los programas es un proceso de trabajo que se puede

volver muy enriquecedor ya que lo investigado se verá materializado en el lenguaje escénico.

El objetivo final de ambos programas es el de tratar de llegar al montaje de una obra a través de un proceso de aprendizaje que le permita al alumno lograr seguridad y confianza en la labor que desarrolla en el escenario. Para llegar a este objetivo, es necesario que se especifique en cada clase el propósito que se pretende alcanzar con la actividad propuesta, se lleva a cabo la dinámica y al final los alumnos expresarán de manea verbal o por escrito sus puntos de vista y si se alcanzó dicho objetivo.

Aún cuando las unidades de *Producción Teatral* se encuentra en penúltimo lugar en el orden de los programas, por lo general al principio del curso doy una explicación introductoria del espacio escénico y de los elementos escenográficos con los que se cuentan, de manera que el alumno se vaya familiarizando con el lugar de trabajo y tome conciencia de su expresión vocal y corporal, ya que frente a él hay un lugar reservado para alguien que lo estará observando y escuchando.

1.3.4 Descripción¹⁰

La presentación de los programas consta de las siguientes partes:

A) Presentación General

Se divide en cinco partes:

- a) Ubicación de la materia en el Plan de estudios.
- b) Identificación de las relaciones con materias antecedentes, paralelas y consecuentes.
- c) Características del curso enfoque disciplinario.
- d) Exposición de motivos y propósitos del curso.
- e) Requerimientos básicos de apoyo didáctico para cada curso.

¹⁰ Información obtenida de los *Programas de Teatro de IV y de V.*

En este apartado se explica la relación que tiene cada programa con los objetivos del bachillerato y con el perfil que se espera del egresado.

El aspecto didáctico de la nueva estructuración de los programas espera que el aprendizaje del alumno sea más productivo; para lograr este propósito se tomaron en cuenta: las nociones básicas que se desarrollarán durante el curso, los problemas que se abordarán con el estudio de cada materia y el método que se empleará para tratar el problema planteado.

B) Estructuración del Contenido

La organización de los contenidos se presenta en el formato llamado "cartas descriptivas", lo que facilita la percepción de unidad y totalidad entre los temas de estudio y las estrategias propuestas. Se procura mantener de manera constante una congruencia con los propósitos generales de cada programa y con los de cada unidad, cuidando que el avance sea coherente con el incremento progresivo que se espera a través de las etapas de Introducción, Profundización y Orientación propedéutica.

C) Propuesta General de Acreditación

- a) Actividades: exámenes, ejercicios escénicos y tareas.
- b) Carácter de la actividad: individual, en equipo o grupal.
- c) Periodicidad: evaluación trimestral.
- d) Porcentaje sobre la calificación sugerido: 50% teoría y 50% práctica.

D) Perfil del alumno egresado de la asignatura

Se espera que el alumno logre desarrollar su sensibilidad y su creatividad a través de la actividad teatral, que le permita una mejor comprensión del ambiente social que le rodea.

E) Perfil del docente

Egresado de Instituciones de Educación Superior en la especialidad de Arte Dramático.

F) Bibliografía

Para cada unidad se presenta una bibliografía básica y otra complementaria, al final de cada programa se encuentra una general.

2 EL TEATRO DIDÁCTICO DE LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ

2.1 Antecedentes

El auge que cobra el teatro en México a principios de los años cincuenta, es el resultado de un esfuerzo constante por abrir nuevos caminos en su expresión artística y mostrar valores que lo definan en una identidad nacional; es un logro ante el enfrentamiento con gente que rechaza el teatro mexicano para ponderar el extranjero y es el intento de alcanzar a través de esta identidad, el paso a la universalidad.

Las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial alcanzan a Latinoamérica. Sin embargo, México se ve favorecido económica y culturalmente a raíz de estos acontecimientos, como veremos a continuación.

Por un lado, la participación de Estados Unidos en la guerra demanda de México materias primas y producción agrícola, lo que permite la apertura de nuevas carreteras y la migración de mexicanos hacia el norte para desempeñar los puestos de trabajo que habían sido abandonados a causa del conflicto.

Por otro lado, los dramaturgos nacionales que surgen en esta época, junto con los que emigran de Europa hacia México, son escritores que han logrado una formación profesional y tienen oportunidad de darse a conocer por medio de diversos festivales de obras teatrales, como los organizados por el Instituto Nacional de Bellas Artes. También en estos años se define la labor de cada uno de los participantes en la puesta en escena: autor, director, actor y escenógrafo.

La forma de escribir teatro en estos años tiene que ver con la preocupación de los autores por la situación en la que se encuentra el ser humano, después de una guerra que no sólo ha destruido sus bienes materiales, sino que lo ha despojado de un orden moral que le permita una estabilidad dentro de la sociedad.

En México, el panorama teatral de la época muestra obras de autores extranjeros como: Tennessee Williams, Anton Chéjov, Arthur Miller, entre otros, cuya escritura proponía nuevas formas de abordar la dramaturgia y, aunque

predominaba una fuerte influencia sobre los autores nacionales, éstos tomaron de nuevo el costumbrismo como una forma de reafirmación nacional ante la amenazante influencia de Estados Unidos. Sin embargo, el conocimiento de estas nuevas técnicas permitió a los dramaturgos nacionales enriquecer el carácter de los personajes y elaborar un diálogo más preciso y directo.

Por todo esto, es evidente que la realidad circundante se refleja en la dramaturgia mexicana "ya fuera para mostrar la inconformidad de los habitantes de la provincia, su desigualdad con la vida de la capital; el estatismo de las costumbres".¹¹

Autores como Sergio Magaña, Emilio Carballido y Luisa Josefina Hernández se inician dentro de dicha temática. La trayectoria dramática de esta última también se desarrolla con otras tendencias como es el teatro didáctico.

2.2 La autora: datos biográficos

Luisa Josefina Hernández nació en la ciudad de México el 2 de noviembre de 1928. En 1951, ingresó a la Facultad de Filosofía y Letras, donde cursó Letras Inglesas y Teatro; algunos de sus maestros fueron: Rodolfo Usigli, a quien después sucedería en su cátedra de Composición Dramática; Enrique Ruelas y Fernando Wagner. En 1955, se graduó como maestra en Letras, especializada en Arte Dramático. Fue maestra en la carrera de Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras y en la Escuela de Teatro de Bellas Artes.

La primera obra con la que se dio a conocer fue *Aguardiente de caña* (1951), que fue premiada en el concurso de las Fiestas de la Primavera. En 1954, obtuvo el premio del periódico *El Nacional* por su comedia *Botica Modelo*. Con *Los frutos caídos* ganó el premio del Festival Dramático del INBA en 1957, esta obra fue su tesis de maestría. En *Los huéspedes reales* (1958), se observa una transición a otros estilos, como el realismo, el cual presenta con mayor énfasis el trabajo de los caracteres.

¹¹ Carlos Solórzano. "El teatro de la Posguerra en México". Revista *Artes de México*. No. 123, México, p. 62.

Seki Sano, destacado teatrsta japonés, discípulo de Stanislavski, radicado en México, dirigió en 1953, *Los sordomudos* y posteriormente, *Los frutos caídos*, de Luisa Josefina Hernández.

La dramaturgia de Luisa Josefina Hernández ha sido constante hasta la fecha; algunas de sus obras son: *El ambiente jurídico* (1950), *Agonía* (1951), *La corona del ángel* (1951), *Afuera llueve* (1952), *Los duendes* (1952), *La llave del cielo* (1957), *Arpas blancas, conejos dorados* (1959), *La calle de la gran ocasión* (1962), *Hécuba, según Eurípides*, *Danza del Urogallo múltiple*, *Oriflama*, *El orden de los factores*, *En una noche como ésta*, *Amigo secreto*, *Las bodas y Zona templada* Los monólogos: *Jerusalén Damasco* (1980), *Apócrifa*, *La hija del rey y Ciertas cosas*. Recientemente la revista *Tramoya* publicó cinco obras llamadas *Los parques* y la Universidad Veracruzana presentó cuatro obras con el título: *El Galán de Ultramar*.

La novela es otra vertiente que Luisa Josefina Hernández ha explotado, su obra literaria se define dentro de la teatralidad y la novelística. Así, observamos proyectos teatrales que culminaron en novelas como *Apostasía* o *Apocalipsis cum figuris* (Premio Xavier Villaurrutia, 1983), o novelas que derivaron en teatro como *La plaza de Puerto Santo* (1961), adaptada teatralmente como *Escándalo en Puerto Santo*. Otras de sus novelas son: *El lugar donde crece la hierba* (1959), *Los palacios desiertos* (1963), *La cólera secreta* (1964), *La noche exquisita* (1965), *El valle que elegimos* (1965), *La primera batalla* (1965), *Las fuentes ocultas*, *La memoria de Amadís*, *Almeida*, *Carta de navegaciones submarinas*, *La cabalgata*, *Los trovadores* y *Nostalgia de Troya* (Premio Magda Donato, 1978). Escribió también una serie de textos literarios basados en la obra pictórica: *Caprichos y disparates* de Francisco Goya.¹²

La educación recibida por parte de la familia le otorgó una visión crítica y reflexiva. Esto, sin duda, se refleja en sus obras: se aparta de la línea melodramática y sentimental que habían abordado otras dramaturgas; su obra gira en el campo estilístico del realismo, el absurdo, el auto sacramental, y el teatro

¹² María del Carmen Millán, *Diccionario de escritores mexicanos*. México, UNAM, 1967. p.p. 174-175.

épico. Los temas de vanguardia, de crítica social y la intención didáctica predominan en su dramaturgia.

La literatura de Luisa Josefina Hernández se ha visto dirigida por dos constantes: una es la problemática social, como lo explica ella misma:

*"convencida de que mi oficio puede ser útil a la sociedad he escrito varias obras didácticas sobre la historia de México"*¹³

Estas obras fueron concebidas para un público de estudiantes de secundaria. Algunas de éstas forman parte de un grupo de siete obras de teatro didáctico: *La paz ficticia* (representada en 1960 bajo la dirección de Fernando Wagner), *Historia de un anillo* (1961), *Escándalo en Puerto Santo* (representada en 1962), *Popol Vuh* (1966), *La fiesta del mulato* (1966), *Quetzalcoatl* (1968) e *Ifigenia en Áulide* (adaptación de la obra de Eurípides).

La otra constante en su literatura tiene que ver con un grupo de obras que *"se nutren de imágenes de la plástica medieval y de los sueños colectivos como son las leyendas de los santos"*¹⁴. Dichas obras pertenecen a un juego de siete autos sacramentales; algunos de ellos son: *Danza del Urogallo múltiple*, *Apostasía* (que pasó posteriormente a novela), *Pavana de Aranzazu* y *Auto del divino preso*.

Luisa Josefina Hernández ejerció la crítica teatral en diversos suplementos culturales y revistas; asimismo, fue traductora de obras como: *Medea* de Jean Anouhil, *Los calzones* de Sternheim, *Terrores y miserias del Tercer Reich* de Bertolt Brecht, *El Rey Lear* de Shakespeare. También tradujo obras para la Academia de Seki Sano.

La maestra Luisa Josefina Hernández fue becaria del Centro Mexicano de Escritores y de la Fundación Rockefeller. Recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes 2002, en el área de Literatura y Lingüística; es profesora emérita y creadora emérita del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

¹³ Pacheco, Elsa: *LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ Y EL TEATRO DE LOS AÑOS CINCUENTA*, publicado en www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/03abr/ p5.

¹⁴ Idem. Pág. 5

2.3 El teatro didáctico

Considero que la dramaturgia de Luisa Josefina Hernández evolucionó a otras vertientes a causa de dos situaciones que se dieron en los años cincuenta.

Esta década se caracterizó por el auge que alcanzó el teatro en México; sin embargo los autores nacionales sufrieron la falta de apoyo de las instituciones oficiales y el rechazo de los empresarios hacia la dramaturgia del país, ya que estaban más interesados en puestas escénicas extranjeras que garantizaran el éxito en taquilla; pero que eran ajenas a la realidad mexicana. Esto significó que las posibilidades de que los autores dieran a conocer al público sus obras se redujeran de manera grave. A lo que la autora apunta:

A los mexicanos frecuentemente se nos tacha de nacionalistas, pero en lo que se refiere a problemas como el que nos ocupa, podría observarse no sólo la falta absoluta de nacionalismo, sino la intención absurda de obstruir y destruir valores que con el tiempo podrían convertirse en motivo de legítimo orgullo nacional.¹⁵

Esta situación influyó para que la autora decidiera escribir teatro sólo “por encargo”, ya que esto le garantizaba que su obra llegaría al público.

También a finales de esta década se empiezan a conocer en México las propuestas escénicas de Bertolt Brecht; Luisa Josefina Hernández fue una de las primeras escritoras que revisó de manera más completa sus teorías; el 12 de agosto de 1958 se publicó un artículo escrito por ella en la Revista de la Universidad de México, titulado *Sobre el teatro de Bertolt Brecht*, en el cual hizo un análisis del carácter de los personajes y resaltó las diferencias de éstos en el teatro dramático y el teatro épico. Además, tradujo al español *Terrores y miserias del III Reich* para el montaje que realizara Héctor Mendoza, en 1960. Estas teorías van a influir en su obra. Sin embargo, hace hincapié, al igual que en otros artículos, en que esta forma de escribir teatro no es totalmente nueva:

¹⁵ Hernández, Luisa Josefina: *Los nacionales al margen de los teatros de su país.* “MC” 591, 10 de julio, 1960, p 10.

Desde hace varios años se ha dado en llamar didáctico al teatro social que ejemplifica conductas y recomienda soluciones a problemas de tipo colectivo. Esta clasificación, sin embargo, no implica la existencia de un nuevo género; es un adelanto puramente denominativo, porque el teatro didáctico podemos encontrarlo desde Eurípides hasta Bertold Brecht, sin dejar de pasar por Ibsen.¹⁶

Las propuestas de Brecht influyeron en la autora, al igual que en los demás autores de ese momento; sin embargo, estimo que sus obras del grupo de teatro didáctico no fueron escritas precisamente con el propósito brechtiano. En un momento dado sirvieron como cauce a sus inquietudes, ya que su objetivo fue el de comunicar un tema determinado a un público determinado, en este caso a jóvenes estudiantes; es decir, informarlos acerca de un asunto ajeno al público, a través de los elementos artísticos que conforman una puesta en escena.

Estos aspectos fueron decisivos para que el talento de la escritora se reflejara en su teatro, el cual nos habla de una artista comprometida con su trabajo y con el momento que vivía el país.

¹⁶ Hernández, Luisa Josefina: *Ibsen, vía Arthur Miller. Una obra didáctica*. "MC"655, 1º. Octubre, 1960, p 8.

3 LA PAZ FICTICIA de Luisa Josefina Hernández

3.1 Análisis del género

Antes de iniciar el montaje de una obra, el alumno debe conocer -aunque sea de manera incipiente- el género dramático en general y, en particular, el género dramático al que pertenece la obra que se trabajará.

Tener claras las características y los elementos que componen la obra dramática, así como identificar la trayectoria de los personajes, nos permite establecer el estilo, el ritmo y el tono en la composición escénica. En el caso que nos ocupa, esta composición debe corresponder, de manera coherente, a la forma en la que fue concebida *La paz ficticia*; pues de una correcta relación entre género y montaje escénico, dependerá el efecto que pretendamos producir en el espectador. De acuerdo con John Kenneth:

Ella [...Luisa Josefina Hernández...] desea que los individuos aprecien la presentación estética y agudicen su sensibilidad hacia la forma, ya por el simple placer que esto implica, o para comprender mejor qué se propone el dramaturgo, por qué se lo propone y si esto está bien hecho, logrado.¹⁷

Así pues, y de acuerdo también con los programas de teatro de la Escuela Nacional Preparatoria, trataré de esclarecer los elementos que conforman *La paz ficticia*, para justificar escénicamente el género dramático al que pertenece.

El drama o la forma dramática presenta al ser humano con sus ideas, deseos y pasiones, enfrentado al grupo social al que pertenece; es decir, el individuo ante la colectividad que exige y mantiene determinadas normas que garantizan, aparentemente, un orden en el grupo. El teatro como expresión artística, tomará ciertos elementos que permitan transmitir al público, el mensaje del dramaturgo. Al respecto, Cecilia Alatorre expresa:

¹⁷ John Kenneth Knowles: *Luisa Josefina Hernández: Teoría y Práctica del Drama*, México, UNAM, p17.

...si la realidad objetiva ofrece un material cuantitativa y cualitativamente infinito, inabarcable, el pensamiento humano cuenta con dos posibilidades lógicas: generalizar o particularizar..."¹⁸

Cuando en un texto dramático particularizamos el punto de vista con que observamos al ser humano, evidentemente estamos poniendo mayor énfasis en las circunstancias que rodean a los personajes y éstos se simplifican "*pudiéndose lograr un análisis más detallado de la colectividad como generadora de la circunstancia histórico-social...*"¹⁹

El conjunto de elementos que se emplea para estructurar una obra dramática puede estar constituido por *material posible* o *material probable*. Mientras que el *material probable* se compone de sucesos que se dan de manera continua, el *material posible* plantea acontecimientos que pueden ocurrir alguna vez, pero no continuamente; aceptamos que puedan ocurrir en la realidad, pero estamos seguros de que no es así siempre. Sin embargo, de darse estos hechos, sabemos que nos dejarán una enseñanza de vida, es decir: si este suceso ocurre bajo ciertas circunstancias, es conveniente que revisemos lo que está sucediendo en la vida cotidiana para tratar de mejorarla.

Luego entonces, el material de *La paz ficticia*, es *material posible*; pues los personajes han sido simplificados y el grupo social cobra gran fuerza.

De acuerdo al material del que se compone, la obra pertenece a un género no realista; la estructura de *La paz ficticia* pertenece a la forma abierta o no aristotélica, que se caracteriza porque no hay un orden de principio, nudo y desenlace en la historia, ni existe la regla de las tres unidades, y tampoco se presenta una conclusión al final de la obra. De acuerdo con Norma Román Calvo, existen dos tendencias dentro de esta estructura: el teatro del **absurdo** y el teatro **épico**, algunas características de éste último son:

- a) La estructura es a cuadros.
- b) Emplea un discurso subversivo y referencial respecto a la historia presente.
- c) Busca la concientización del espectador.
- d) Tiene elementos narrativos.

¹⁸ Claudia Cecilia Alatorre. *Análisis del drama*. México, Escenología, 1986, p17.

¹⁹ *Idem*, p 17.

e) Usa letreros, canciones y proyecciones cinematográficas.²⁰

El uso de los elementos mencionados contribuye al efecto de distanciamiento, el cual pretende que el espectador no se sienta identificado sentimentalmente con lo que sucede en escena; por lo tanto, la trama también se ubica en un tiempo y espacio diferentes al presente, pero que fácilmente se puede relacionar con sucesos actuales.

Según el análisis que se desarrollará, trataré de mostrar que *La paz ficticia* es una **obra didáctica con trasfondo melodramático**.

3.2 Anécdota y conflicto

La paz ficticia se divide en dos partes, la primera consta de once cuadros y la segunda, de quince.

El primer cuadro de la primera parte presenta a una Dama y un Caballero a la usanza del porfiriato, hablando de lo bien que se vive gracias a este sistema político. No obstante, los cuadros subsecuentes exponen la represión que padecieron varios grupos indígenas, obreros y periodistas durante el mandato de Porfirio Díaz. La trama se centra en la resistencia del pueblo yaqui a ser despojados de su tierra. José María Leiva, llamado Gran Cajeme, representa a los yaquis y es quien los dirige en esta lucha contra el propio ejército mexicano. Esta primera parte termina en un momento de tensión entre los yaquis y los soldados, pues éstos no han logrado vencerlos a pesar de superarlos en número y armamento.

La segunda parte presenta los mecanismos de los cuales se vale el poder para aniquilar a un pueblo, como son: la persecución, el acoso, el hambre y, en consecuencia, la epidemia; en el caso de los yaquis, los invade la viruela; aunque la traición va a ser el método definitivo para vencerlos y ésta vendrá de otro indígena. Gran Cajeme es hecho prisionero en Guaymas cuando pretendía adquirir más armamento; los siguientes cuadros presentan la burla, la vejación y

²⁰ Román Calvo, Norma: *Para leer un texto dramático*. México, UNAM, 2001, p 95.

la exposición pública de José María Leiva como una forma de exhibir el triunfo del poder. Cabe resaltar el cuadro de la prisión, donde Leiva está con su hijo, le enseña a escribir y como último regalo le da un lápiz. Leiva es fusilado y el pueblo yaqui desmembrado; la mayoría muere, unos logran huir al norte y otros son enviados a trabajar al sur del país hasta que mueren por el calor y el hambre.

En el penúltimo cuadro aparecen de nuevo la Dama y el Caballero, con una parte del mismo diálogo del principio, sólo que ahora acompañados por dos representantes de compañías extranjeras:

DAMA: El porfiriato ha sido un periodo de paz.

CABALLERO: Al fin hemos entrado en calma.

DAMA: En México se puede vivir.

CABALLERO: No hay lugar como México para ser feliz.²¹

No obstante y en contraposición, la autora remata la obra con un cuadro en el que aparece todo el reparto llevando una bandera nacional y de fondo música revolucionaria.

El conflicto de *La paz ficticia* se centra en la confrontación de dos actitudes diferentes ante el dominio de la tierra. Los yaquis aspiran a gobernar sus tierras de manera que éstas produzcan y les permitan ser autosuficientes. Por el contrario, el gobierno porfirista ambiciona explotar dichas tierras, a través de inversionistas extranjeros; de manera que utiliza todas las artimañas a su alcance para desarraigarnos de sus lugares de origen; sin embargo, los indígenas están decididos a hacer lo necesario para impedir tal despojo.

3.3 Personajes y trayectoria

Los personajes de *La paz ficticia* han sido simplificados; esto significa que están dotados de una característica específica (ya sea positiva o negativa) que va a funcionar de acuerdo a las circunstancias en las que se desenvuelven.

Los personajes de *La paz ficticia* representan, por un lado, a un grupo étnico que lucha por el justo anhelo de gobernar su propia tierra; por otro lado y en

²¹ Luisa Josefina Hernández: *La paz ficticia*. p 156. En adelante, las páginas citadas de esta obra, serán mencionadas en el mismo texto.

contraposición, el grupo integrado por el Gobernador, el Secretario y el Ejército, quienes responden a los intereses de un gobierno, que se opone totalmente a la autosuficiencia de los indígenas, pues no conviene a los intereses de la clase social que se beneficia de la explotación.

Gran Cajeme, líder de los yaquis, es un hombre que sabe leer y escribir; es sensible a los problemas que padece su pueblo; es justo porque los beneficios obtenidos se comparten con todos; es un personaje de pensamiento porque analiza las circunstancias que los rodean y lleva a cabo las acciones convenientes para solucionar la problemática que enfrentan, no tiene ninguna duda de la lucha que va a emprender, porque significa el bienestar de su gente; no tiene intereses individuales. Su carácter está determinado por su existencia social, por lo que no puede dejar de hacer lo que sea necesario para lograr su objetivo, aún cuando sabe que puede ser derrotado:

HOMBRE 4: En la sierra de Buatachive nos protegerá el monte.

HOMBRE 5: ¿De qué viviremos?

LEIVA: ¿De qué vivimos?

HOMBRE 6: Nos llevaremos nuestro ganado. Hay lugar para todo. Nos llevaremos todo lo que nos pertenece.

HOMBRE 7: Todo no. La tierra nos pertenece y no podemos llevarla con nosotros.

LEIVA: Tal vez, aunque la abandonemos, podremos recobrarla más tarde y volverá a ser nuestra.

HOMBRE 8: Gran Cajeme. ¿Tú tienes esperanza?

LEIVA: Yo tengo la esperanza que me da la decisión de morir antes que ser vencido. Esa es la esperanza del indio, cuando todos están en su contra.

HOMBRE 9: Que los dioses te escuchen y que todas las mujeres, los niños, los viejos, todos muramos antes que ser vencidos. (p. 132)

En esta obra, tanto los yaquis como los soldados cobran fuerza a través del desarrollo de la trama, cada grupo expresa su punto de vista respecto a la situación que vive en ese momento. Por ejemplo, el cuadro quinto de la primera parte abre con una danza yaqui llamada Pascola, interpretada por los hombres, mientras que las mujeres hablan de la prosperidad que sus pueblos han alcanzado gracias a la organización que Leiva ha propuesto, se manifiesta un ambiente alegre; en el cuadro décimo afuera del fuerte donde se resguardan los yaquis, un grupo de federales se lamenta el alto costo de esta guerra y valora la fuerza que

les da la seguridad de saber que defienden lo que les pertenece, mientras que los soldados arriesgan la vida por un sueldo.

El Gobernador es un hombre prepotente que abusa de su puesto para humillar a los que considera inferiores, es un fiel representante de la clase en el poder y no duda en hacer lo que sea para seguir siéndolo, como el haber pagado para lograr apresar a Leiva:

GOBERNADOR: Ha sido una gran suerte para mí. Diez mil pesos de mi bolsa me costó la denuncia. Ahora verá el gobierno federal que yo también gasto y que me valgo solo. Esta victoria tendrá que saberla todo el estado: como ejemplo y para que se enteren de quién lo detuvo. (Pág.149)

El Secretario es un indígena que pertenece al grupo de los yoris, pero reniega de su origen, es servil con el Gobernador a quien le soporta todas las humillaciones.

En el cuadro tercero de la segunda parte, aparece el General que entra enfurecido porque no han logrado vencer a los yaquis, y está decidido a hacer lo que sea para aniquilarlos y dejar el camino libre para que se establezcan las compañías extranjeras.

En el cuadro noveno de la segunda parte, Luisa Josefina Hernández introduce el elemento detonador que llevará al desenlace de la obra, es el personaje del Mestizo, quien, a través de una reflexión, pone en claro el lugar que juega la traición en el engranaje de la lucha por el poder:

MESTIZO: A fin de cuentas, ¿qué es un traidor? Un hombre que comprende la estupidez humana y... gana dinero con ella. ¿Por qué proteger a los yaquis en su necio intento que de todas maneras ha fallado? ¿Por qué pertenecer a los criollos en cuerpo y alma y ser soldado cuya única preocupación es matar yaquis? Si el gobernador de Sonora me ofrece... una buena cantidad por espionar a Cajeme y yo tengo la suerte, ¡la gran suerte!, de reconocerlo en Guaymas, ¡nada menos que en Guaymas!, resulta todo tan fácil que no puedo menos que denunciarlo. Denunciar y cobrar. Es el asunto más sencillo del mundo. ¿No iban a matar nunca a Cajeme? ¿Iba a ser eterno? ¡Claro que no! Entonces, ¿para qué hacer todo este escándalo y sentirme traidor? (Pág. 146)

Por lo general, los personajes de carácter negativo responden de manera más emotiva. Sólo el Mestizo se muestra calculador, buscando siempre su beneficio, sin arrepentimiento.

Como he mencionado, la obra está estructurada por cuadros, los cuales presentan una situación completa, pero al mismo tiempo se enlazan para lograr su concepción lógica y así llegar a la demostración de una idea.

Dado que la trayectoria de los personajes se construye con las acciones de éstos, *La paz ficticia* expone la contraposición de dichas acciones, y éstas van dirigidas a lograr la meta de cada grupo. Por lo tanto, es importante observar cómo reaccionan estos grupos ante las circunstancias que le impiden llegar a su objetivo.

Los dos primeros cuadros presentan los dos puntos de vista que se confrontarán a lo largo de la trama. En el primero vemos a la Dama y el Caballero hablando en tiempo presente de lo bien que se vive dentro del porfiriato.

En el segundo cuadro, observamos a varios grupos marginados que narran cómo fueron despojados de sus derechos y sus tierras. Al final de este cuadro, los yaquis nos informan de su líder José María Leiva, llamado Gran Cajeme.

Leiva y los yaquis desean trabajar sus propias tierras, para lograrlo, Leiva los organiza, los instruye en el cultivo del suelo y en el manejo de las armas. El gobierno y la clase pudiente desean despojar a los yaquis de sus tierras, para entregarlas a inversionistas extranjeras y obtener jugosas ganancias, para lograrlo, mandan a asesinar a Leiva.

Leiva acude con el Gobernador para exigirle que le entregue al asesino. El gobernador lo niega. Por lo tanto, los yaquis deciden defenderse abasteciéndose con armas. El gobierno manda al ejército para acabar con ellos.

Los yaquis se refugian en el fuerte "El Añil". Demuestran que tienen habilidades para la guerra, aún cuando el ejército los supera en cantidad, de manera que éste, al sentirse impotente, ataca el fuerte, de manera masiva.

Los yaquis se van con sus familias y sus animales a otro fuerte en la sierra de Buatachive.

El ejército cerca este fuerte, por lo que el pueblo yaqui se ha desgastado por el hambre y la viruela.

Los yaquis dejan a sus familias con las tropas federales y ellos huyen al monte para seguir peleando en guerrillas.

El ejército abandona a su suerte a los niños, mujeres y ancianos; continúan persiguiendo a los yaquis.

Como los yaquis se han quedado sin armamento, Leiva decide ir a Guaymas a abastecerse.

Un mestizo lo delata a cambio de diez mil pesos pagados por el Gobernador.

En la oficina del Gobernador se enfrentan Leiva y el representante del porfiriato. Leiva sabe que la lucha por lograr la justicia va a continuar a pesar de su muerte; sin embargo, aunque el Gobernador ha triunfado aparentemente, ordena que Leiva sea exhibido como escarmiento por los pueblos yaquis. Los soldados que lo llevan reconocen que estos pueblos mantienen una identidad con su tierra.

En su celda, Leiva enseña a escribir a su hijo, momentos antes de morir. El ejército fusila a Leiva.

Entran la Dama y el Caballero acompañados de los inversionistas extranjeros con parte del mismo diálogo de la primera escena; sin embargo, por el fondo del escenario entra el reparto con una bandera nacional como símbolo del "cambio" que trajo la revolución mexicana.

Como observamos, las acciones de Leiva y los yaquis son claras, decididas y emplean sus propios recursos, porque saben que luchan por un derecho, en tanto que el gobierno aplica acciones ocultas por medio de la traición y la humillación, pues su propósito responde a intereses creados.

Con el último cuadro, la autora deja abierta la posibilidad de que el problema planteado tenga otras formas de resolución más justas para la sociedad.

3.4 Lenguaje

La palabra es el instrumento a través del cual el autor comparte sus ideas con el lector o espectador. En cuanto al teatro, es por medio del diálogo de los

personajes como nos enteramos de sus propósitos, sus deseos, sus inquietudes y sus conflictos. El lenguaje de *La paz ficticia* es naturalista, porque "lo que está representando es sólo una de las posibilidades del ser que es enfrentado a la multiplicidad de las circunstancias; de ahí su enfoque particular por necesidad." ²²

En *La paz ficticia* se particulariza sobre un asunto social que se da en un determinado momento histórico bajo ciertas circunstancias y el lenguaje empleado es primordialmente informativo; no marca diferencias de nivel cultural, ni social y a veces ni de género, ya que es un discurso que representa a colectividades que responden a un propósito definido .

Un aspecto que cabe resaltar es el manejo de los diálogos en tiempos presente y pasado. En el primer cuadro, la Dama y el Caballero hablan en tiempo presente e informan de manera directa al público los beneficios que ha otorgado el porfiriato a la clase privilegiada. Los cuadros segundo y tercero están estructurados en tiempo pasado, los personajes narran las atrocidades a las que fueron sometidos para sostener a dicha clase en el poder; así, sucesivamente, la trama se va desarrollando en estos dos tiempos. Este mecanismo rompe con la secuencia de causa-efecto en la anécdota y propicia el efecto de distanciamiento en el espectador.

Cada parlamento está cuidadosamente seleccionado y sintetizado para conducir al espectador a un razonamiento de manera lógica, según el juicio que la autora desea que asumamos como espectadores; esto lo podemos observar en el cuadro IV, donde Leiva se encuentra con varios yaquis:

HOMBRE 7: Hay hombres a quienes hemos dejado pasar para que vayan a sus pueblos y nuestros caminos les sirven.

LEIVA: ¿Son nuestros los caminos?

HOMBRE 8: Son nuestros

LEIVA: ¿Pero ellos los necesitan?

HOMBRE 9: Los necesitan.

LEIVA: ¿Qué haces tú cuando tienes algo que otro necesita?

HOMBRE 9: Lo vendo señor. Venderemos el derecho de paso y nos sostendremos mientras vamos a trabajar la sal y otros trabajan la tierra. (Pág. 111)

²² Claudia Cecilia Alatorre. Op. Cit. Pág.30

No obstante, este lenguaje tiene otras características; es elocuente, agresivo, irónico, poético y emotivo.

Así, escuchamos palabras que convencen, cuando los yaquis expresan:

YAQUIS: ...Nuestro afán, el de conservar la tierra para vivir de ella, era todo para nosotros, pero resultó pequeño frente a las grandes palabras que hacen grandes ecos. Frente a la Libertad, frente a la Verdad, la palabra Tierra es muy concreta, se dice en voz baja, se ara, se riega, echa raíces y fructifica. (Pág.107)

Que agreden, cuando el discurso es de aquellos que ostentan el poder:

GENERAL: ... ¡yo arrancaría todos los árboles de esta tierra y borraría todos los montes, yo secaría esos malditos ríos! (*Cambia su tono iracundo por uno irónico que no es menos agresivo.*) Por lo pronto, me conformo con hacer lo posible por acabar con todos los indios y lo demás... ¡que lo hagan las compañías extranjeras! (Pág.135)

Que ironizan, como el diálogo entre el Gobernador y el Secretario, después de que aquél ha ordenado que Leiva sea exhibido por todos los pueblos yaquis, como castigo, y su Secretario -un indio yori- le pregunta:

SECRETARIO: ¿Está usted satisfecho, señor gobernador?

GOBERNADOR: ¿Usted ha oído razonar a un indio?

SECRETARIO: (*Sonriendo.*) ¿Cómo? ¿Razonar? ¿A un indio?

GOBERNADOR: (*Cortándolo en seco.*) Por eso tiene usted tan buen carácter. Lo felicito.

SECRETARIO: (*Atónito.*) Gracias, señor. (Pág. 151)

La autora emplea también el lenguaje poético a través de una madre yaqui, para presentar escenas dolientes:

Duerme niño, no llores.
Sueña que comes pan.
No hay pan sobre tu tierra.
No hay maíz en el campo.
Duerme niño que nunca come.
Duerme que al fin y al cabo,
La muerte es blanda.
La muerte es buena.
La muerte está contigo. (Pág. 143)

Cabe señalar que Luisa Josefina Hernández expresa por medio de Leiva, cuando éste es aprehendido por el gobernador, un valor que fue tan importante en el momento en que se escribió la obra, como ahora:

Pensaba que la patria era un gran trozo de tierra que se basta a sí misma, trabajado y gozado por los que nacieron en ella, pensaba que sólo ellos, los que la trabajan, los que la cuidan, tiene derecho a llamarse mexicanos. No los que la venden, los que la disfrutan sin trabajar y viven del trabajo de otros.²³

Pues los métodos para gobernar al país no han cambiado mucho pese a las buenas intenciones que se mencionan en discursos políticos difundidos por todos los medios de comunicación; es más da la impresión que estas buenas intenciones sólo son un pretexto para afirmarse como un gobierno que debe extenderle la mano a un pueblo condenado a la indefensión eterna. Pero además cuando el Gobernador intenta humillarlo obligándolo a caminar por los pueblos yaquis como escarmiento, pues no en vano se ha gastado tanto dinero en esta guerra, la autora denuncia a través de Leiva:

Comprendo también que nunca hubo dinero más malgastado. El gobierno de este país gasta dinero en destruir a su patria.²⁴

En conclusión, observamos que el lenguaje de *La paz ficticia* lleva a los espectadores a reflexionar sobre la injusticia y la explotación constante que padecen los indígenas (y no sólo ellos), en un país como México.

3.5 Tono y estilo

El tono de una obra está estrechamente relacionado con el efecto que se pretende producir en el espectador, a través del manejo adecuado de sus elementos: anécdota, personajes y lenguaje, esto en cuanto al texto, más adelante veremos cómo repercute el tono en la puesta en escena.

El tono melodramático en *La paz ficticia* se va a dar a lo largo de la trama por medio de la constante contraposición de valores que se manejan en la obra,

²³ Idem. p149.

²⁴ Idem.p150

siendo que en un género no realista: *"Los personajes son simples y hay un gran ejercicio anecdótico que buscará el manejo de los sentimientos del espectador"*²⁵. En una obra didáctica, este ejercicio de sentimientos servirá como apoyo a la demostración del tema.

Así, podemos observar desde el primer cuadro cómo la Dama y el Caballero hablan con desprecio y burla sobre el despojo de sus tierras a los indios; esto provoca en el lector rechazo hacia estos personajes. En el siguiente cuadro vemos a varios grupos que con valentía han decidido luchar por sus derechos y sin embargo han sido derrotados; por lo que el lector con un mínimo de sentido de justicia, se sentirá inclinado a darles la razón a estos personajes. Los cuadros tercero, cuarto y quinto, hablan de la forma en los yaquis logran mejorar su vida representados por Leiva, pero en el cuadro sexto la situación de los yaquis da un giro cuando el gobierno al ver las riquezas de las tierras, pretende apoderarse de ellas, mandando a dos hombres a matar a Leiva:

MUJER 1: Gran Cajeme se fue al monte. El dios que lo protege lo mandó de cacería al monte.

MUJER 2: ¿Quién mando de cacería a éstos?

Salen de la choza, el yori, enfurecido.

PRISIONERO 1, a Prisionero 2: No está allá adentro, se largó y nos dejó. (Toma una súbita decisión y se dirige al yaqui que antes lo ha interrogado.) Se llama Loreto Medina. Lo mandó el gobierno de Sonora a matar a Cajeme.

HOMBRE 2: ¿A Cajeme nada más? ¿Por qué no mandó el gobierno una tropa a pelear con nosotros?

PRISIONERO 1: Cajeme es el jefe. El gobernador piensa que ustedes sin Cajeme no valen nada y que para matarlos no necesita poner en movimiento una tropa.

HOMBRE 3: Pero Cajeme no ha muerto. El gobernador tendrá tal vez oportunidad de saber cuánto se necesita para acabar con nosotros con Gran Cajeme vivo. (Pág. 118)

Este pasaje muestra dos aspectos de la clase que tiene el poder, uno: no considera que un grupo de indígenas sea capaz de defenderse; dos: como sabe que lo que pretende responde a intereses creados, utilizará los medios más

²⁵ Claudia Cecilia Alatorre. Op. Cit. Pág. 86

aberrantes para lograr sus propósitos. Por lo tanto en el lector/espectador se continúa reforzando este sentimiento de alianza con el que está en desventaja.

La primera parte termina con un nivel alto de tensión por la lucha desigual que enfrentan los yaquis contra el gobierno y el ejército.

La segunda parte muestra el deterioro en que se encuentran los yaquis, han cambiando de fuerte y el hambre y la viruela empiezan a aniquilarlos.

En el cuadro cuarto deciden abandonar a sus familias a manos de los federales para que ellos puedan seguir luchando en guerrillas por el monte:

HOMBRE 10: Pobre raza yaqui. Las mujeres y los niños vivirán con extraños, si es que viven, y nosotros, como los pumas, lucharemos en el monte.

HOMBRE 1: Pobre raza yaqui. Sus días están contados. No se puede acabar con una raza porque ama la libertad y la tierra. Los que nos matan morirán y nosotros seremos vengados.

HOMBRE 3: Vamos a hablar con nuestro pueblo y que no nos avergüence llorar mientras hablamos.

HOMBRE 2: Vamos a decirles adiós y que los dioses comprendan lo que hacemos y el dolor que nos cuesta. (Pág. 138)

De tal manera que el bagaje emotivo que va surgiendo de los personajes se da en relación a las circunstancias que viven como colectividad, no son sentimientos individuales, por lo tanto el espectador se siente conmovido por la injusticia de la que son víctimas los grupos marginados a manos de gente que se aferra al poder.

Por la forma y el contenido de *La paz ficticia*, nos damos cuenta de que responde a un estilo no realista. Esto lo observamos: en el lenguaje, el cual a pesar del tono melodramático, es sobrio y hasta poético; en las acotaciones que hace la autora sobre la escenografía y la iluminación, las cuales deben sólo sugerir los lugares de la escena; en el ritmo de cada cuadro, el cual en algunas ocasiones suele ser más lento.

3.6 Tema

Luisa Josefina Hernández manifiesta en sus obras –en particular las de su teatro didáctico- el deseo por lograr la verdad, la justicia y la superación del ser humano.

En *La paz ficticia* partimos de su concepción lógica para establecer el tema:

Como primera premisa (tesis): está una clase privilegiada económicamente, que se congratula por los beneficios obtenidos gracias a la explotación de un pueblo pobre y analfabeta.

Como segunda premisa (antítesis): Un pueblo que, a pesar de su ignorancia y su pobreza, lucha por gobernar su propia tierra.

Como tercera premisa (síntesis): La educación proporciona al ser humano herramientas para ejercer un juicio justo ante las circunstancias que lo rodean.

Estas premisas constituyeron la idea central de la puesta en escena.

4 PROCESO DE MONTAJE DE LA PAZ FICTICIA

4.1 PREPARACIÓN

Los jóvenes que ingresan a la Escuela Nacional Preparatoria, provienen de diversas escuelas de educación media, ya sea de la Secretaría de Educación Pública o de Iniciación Universitaria, perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México. En dichas escuelas, la mayoría de estos estudiantes ha realizado alguna actividad de tipo artístico; en cuanto a los que se inscriben a la actividad de teatro, relacionan dicha palabra con una obra escrita con determinadas características (principalmente, saben que está escrita en diálogos expresados por personajes), con un lugar diseñado para ver diversos espectáculos escénicos, y con la interpretación de los actores. Ésta última es la razón por la que varios alumnos se inscriben en la materia; es decir quieren subir al escenario e interpretar un personaje ante el público. Como podemos observar, los programas están diseñados para estudiar y analizar todo lo referente al hecho teatral; pero, como todo aprendizaje requiere de un proceso, es necesario reflexionar sobre las circunstancias del mismo, desde el momento en que se realizan las inscripciones, la formación de los grupos, el número de alumnos, la estructura y metodología de los programas y por qué considero necesaria una preparación antes de llevar a cabo el trabajo escénico de una obra. Todo esto repercute en el logro de los propósitos finales de los programas de teatro.

La materia de Educación Estética y Artística se imparte, en su modalidad práctica, a alumnos de cuarto y quinto años, quienes eligen a qué materia se inscriben, tomando en cuenta su interés, el horario disponible y el cupo. Las opciones son: pintura, danza, música y teatro.

Los grupos de actividades estéticas se forman básicamente por dos requerimientos: los horarios y el número de alumnos en cada hora. Así que hay alumnos que se inscriben en teatro porque era la actividad que más se acomodaba a su horario y porque alcanzaron cupo, pero no por un interés particular por la materia, además de una información escasa o tergiversada al respecto.

Aunque es difícil determinar un número límite de alumnos en cada hora, es conveniente que no exceda de treinta, pues debido a las características de la materia, se complica el desarrollo de la clase si los grupos son numerosos. El espacio adecuado para la clase es el auditorio o un salón amplio de preferencia (ya que no siempre es así), limpio y libre de bancas, en el cual los estudiantes tengan la libertad de manejar su expresión corporal y vocal.

Como ya mencioné, las horas prácticas de teatro están integradas por alumnos de cuarto y quinto grados. Esta organización haría pensar que el proceso de trabajo se complica y es cierto, pero es una forma de evitar que muchos alumnos se queden sin cursar la materia. El proceso de trabajo tiene variantes en cuanto a este punto, ya que los temas que se investigan se ciñen a los programas de cada grado, sirviendo aquellos como soporte teórico al montaje escénico. Además, los alumnos que ya han tomado el curso se desenvuelven con mayor confianza en el escenario.

Una vez formados los grupos, se establecen los requerimientos para acreditar la materia como:

- Puntualidad, con una tolerancia de 10 minutos.
- Ropa cómoda para realizar la clase.
- No traer alimentos.
- Disposición y participación en la clase.
- Si llegasen cuando ya ha empezado una dinámica, el alumno no podrá integrarse, tomará asiento y hará un seguimiento de la clase por escrito.
- Al final de cada clase, el alumno escribirá un comentario acerca de la dinámica vista en clase.

Se les pide un cuaderno de preferencia tamaño profesional, el cual deberán forrar y poner sus datos en la portada, procurarán no arrancar las hojas, conservarlo limpio y en buen estado; todos los temas que investiguen deberán estar escritos a mano con tinta azul o negra. La primera hoja contendrá una carátula con el nombre de la materia, del alumno, días y horas en que asiste a la clase, le puede agregar una ilustración o dibujo alusivo a la materia. De acuerdo al avance del programa, el cuaderno se divide por unidades. Cada unidad incluirá un glosario de términos alusivos a los temas correspondientes.

Al principio del ciclo escolar, se leen y comentan los programas de cada grado, se proporciona a los alumnos un mapa conceptual que sintetiza los temas de cada unidad, de manera que les sirva de guía en el proceso de enseñanza- aprendizaje. Dicho mapa debe ir pegado en la segunda hoja de su cuaderno.

Dado que los grupos manifiestan la necesidad de actuar, y el hecho de estar en teatro se debe a que no tuvieron acceso a la actividad deseada, las primeras clases las ocupo en dar una introducción a los alumnos de recién ingreso, y un repaso para los que continúan en teatro, acerca del desempeño actoral y el espacio escénico, medios a través de los cuales compartiremos la obra con el público. De ahí la importancia de una preparación para que los estudiantes conozcan y controlen los diversos elementos que integran una puesta en escena, tomen conciencia de la responsabilidad que demanda cumplir con las tareas asignadas dentro del grupo y desarrollen su capacidad de tolerancia para admitir y valorar la participación de los demás.

4.1. a Conocimiento del espacio escénico

Una vez que se han comentado los programas de teatro con los grupos, continúo con una explicación sobre el diseño del auditorio Belisario Domínguez.

La sala del auditorio cuenta, aproximadamente, con quinientas butacas; el escenario tiene una altura de 1.25 m. desde el nivel del suelo; el escenario mide de alto: 5 m., de ancho: 8 m. y de fondo: 9.40 m.; tiene una parrilla del telar de las mismas dimensiones que el escenario, en la que se guardan bambalinas, piemas, telones decorativos y un telón negro; el ciclorama es de color gris claro y rodea al escenario. Como elementos de escenografía corpórea tenemos: plataformas, desniveles, cubos, previstas y tres escaleras de madera de setenta centímetros cada una; contamos con sillas, escritorios, un sillón, aunque la mayoría está en mal estado.

La sala es el lugar donde los espectadores (la mayoría, alumnos) se dan cita para observar con cierta curiosidad lo que se les presentará cuando se apaguen las luces y se abra el telón.

Mientras se dan las tres llamadas, veo desde la cabina, que llegan en grupos, se sientan, parece que conversan de todo, algunos juegan con sus celulares, otros incluso

con descaro, se sientan sobre el proscenio; y yo me pregunto si este trabajo que verán, logrará abstraerlos por un momento de sí mismos para convertirse sólo en un público que se deje llevar por lo que estará sucediendo en escena, si se dará esa comunicación entre sala y escenario.

Es una pregunta muy difícil de responder, pero es a lo que siempre aspiro y todo mi empeño va dirigido a alcanzarlo. Luego entonces para aproximarme más a ese logro, necesito que el grupo crea en lo que está sucediendo en escena, que se contagie del entusiasmo que provoca jugar escénicamente y que disfrute de la libertad que le brinda la interpretación de un personaje. Por lo tanto, es primordial que el alumno maneje de manera consciente su expresión corporal y vocal en el escenario.

4.1. b Trabajo corporal y vocal

Cuando, en las primeras clases, pido a los alumnos que suban al escenario y caminen, observo dos tendencias corporales:

-Se muestran muy inhibidos: encorvados, con las manos en los bolsillos y el pelo en la cara porque miran hacia abajo. Empiezan a caminar en círculo, siguiéndose unos a otros o caminan junto a sus amigos y se escuchan risas nerviosas, mientras se van hasta el fondo del escenario.

-Manifiestan lucimiento: caminan con aplomo, seguros de sí mismos, tienen un cuerpo ejercitado, hasta son bien parecidos, algunos incluso han participado en representaciones teatrales. Sin embargo, a veces me quedo con la idea de que estos alumnos pensarán que eso bastaría para presentarse ante un público. Por lo tanto, mi labor como docente se enfoca a encausar estas actitudes y sus variantes individuales hacia una tarea en común que es la puesta en escena.

Como podemos ver, estos comportamientos muestran la gran preocupación que los alumnos tienen por su cuerpo y su apariencia física. Por esta razón, el trabajo escénico les ayudará de manera indirecta (ya que se olvidan por un momento de ellos mismos), a ser más conscientes de su desplazamiento corporal en el escenario, lo que propicia la corrección de posturas; los juegos de expresión corporal y de improvisación les permiten explorar diversas formas de expresarse; no debemos olvidar que muchos

ejercicios mueven a la risa por las situaciones que presentan, lo que ayuda a relajar la tensión que siempre provoca el ambiente de una clase. Por otro lado, se olvidan de ellos mismos al consentir que su voz y su cuerpo se manifiesten a través de un personaje, lo que finalmente mostrará la forma muy personal de concebirlo.

Por lo tanto, las dinámicas son trabajadas con la finalidad de motivar a los alumnos para que paulatinamente desarrollen su sensibilidad y su creatividad, pierdan el miedo al ridículo, adquieran mayor confianza en sí mismos y en el grupo, que sean conscientes del manejo y la proyección de su cuerpo y su voz en el escenario. Para el desempeño de dichas dinámicas empleo dos formas:

Todo el grupo ocupa el escenario: en esta forma los alumnos se desplazan por todo el escenario para conocerlo, al mismo tiempo que experimentan ejercicios corporales y vocales para lograr una mejor proyección escénica; también empleamos esta forma cuando se realiza un calentamiento físico previo a los ensayos.

El grupo se sienta alrededor del escenario, formando un círculo: esta forma ofrece varias ventajas como: que todos están a un mismo nivel, pueden mirarse y emitir ante todos su opinión sobre los ejercicios que se llevan a cabo; asimismo, al trabajar en círculo los alumnos se desempeñan como actores cuando pasan al centro y como espectadores cuando, sentados alrededor, observan el trabajo de los compañeros.

Para una mejor distribución del grupo y debido a las dimensiones del escenario, éste lo divido en nueve áreas:

- Arriba o fondo derecho, arriba o fondo centro, arriba o fondo izquierdo.
- Centro derecho, centro, centro izquierdo.
- Abajo derecho, abajo centro, abajo izquierdo.

Les informo de las áreas llamadas *fuertes* porque captan rápidamente la atención del público: arriba centro, centro centro, abajo centro; así como: abajo derecha y abajo izquierda; y de las áreas *débiles*: arriba derecha, arriba izquierda, centro derecha y centro izquierda, llamadas así porque el público no enfoca fácilmente su atención en estas áreas, pero en el montaje se emplean para complementar el movimiento escénico.

Siempre manejo derecha e izquierda del actor ya que es éste el que se desplaza por el escenario y es una forma de facilitar el movimiento. Para integrar el conocimiento de las áreas con el trabajo corporal, les informo de las posiciones y los niveles del actor en el escenario.

Posiciones del actor en el escenario:

- Abierta: de frente al público.
- Cerrada: de espaldas al público.
- Diagonal derecha abierta.
- Perfil derecho.
- Diagonal derecha cerrada.
- Diagonal izquierda abierta.
- Perfil izquierdo.
- Diagonal izquierda cerrada.

Niveles del actor en el escenario:

- Nivel bajo: todo el cuerpo está en contacto con el piso, ya sea boca arriba, boca abajo o de costado izquierdo o derecho.
- Nivel medio: el actor puede estar sentado, de rodillas o acucillado.
- Nivel alto: el actor se encuentra de pie.

Antes de iniciar cualquier ejercicio, aclaro que los movimientos que se realicen en el escenario tenderán a lo extracotidiano, pues de acuerdo con Eugenio Barba, comúnmente:

Utilizamos nuestro cuerpo de manera sustancialmente diferente en la vida cotidiana y en las situaciones de "representación". A nivel cotidiano tenemos una técnica del cuerpo determinada por nuestra cultura, nuestra condición social, nuestro oficio. Pero en una situación de "representación" existe una utilización del cuerpo que es totalmente distinta. Se puede pues, distinguir una técnica cotidiana de una técnica extracotidiana.²⁶

Todo esto, para explicar que, cuando suben al escenario es porque un grupo de personas va a verlos y escucharlos; luego entonces, a través de ejercicios específicos, ellos tomarán conciencia del movimiento de su cuerpo y del volumen de su voz sobre el escenario pero sin caer en la exageración; con dichos ejercicios se sensibilizarán con lo

²⁶ Eugenio Barba y otra: *El arte secreto del actor*, México, Escenología, 1990, p20.

que llamamos "*naturalidad escénica*"; de tal manera que el público que los observe, se adentre en la historia que se le está contando y se logre la comunicación estética.

Cabe mencionar, respecto de la comunicación estética, que también específico a los alumnos que cualquier intención que tenga una escena puede ser representada bajo la condición de que sea de manera estética; es decir, que sea una abstracción de la realidad, para evitar caer en lo cotidiano y mucho menos en lo vulgar; pues en ocasiones los jóvenes asumen una actitud de reto y quieren llamar la atención escandalizando al público. Pero la labor teatral, por manifestarse en un solo lugar real que es el escenario, pareciera limitada; sin embargo, este aspecto ofrece un abanico de posibilidades para la expresión y la experimentación.

Los siguientes son ejemplos de dinámicas aplicadas en clase, las cuales pueden variar o evolucionar de acuerdo al espacio disponible, a la disposición y características de cada grupo. Al final de cada ejercicio, de manera grupal evaluamos el desarrollo de la dinámica, cómo se sintieron al realizarla, si lograron concentrarse y si se logró el objetivo propuesto.

Una de las primeras excusas que anteponen los alumnos al pedirles desarrollar un ejercicio es: "*es que no nos conocemos*". De ahí la importancia de aplicar dinámicas que les permitan adquirir confianza en el grupo. Entonces, una dinámica para empezar a conocerse es la siguiente:

1) Presentación

Propósito: el alumno mostrará una característica de su personalidad de manera corporal.

Número de participantes: individual.

Tiempo: 5 minutos por persona.

Dinámica: El grupo forma un círculo alrededor del escenario, se sienta, uno por uno pasa al centro (la primera es la maestra) para realizar un movimiento corporal extracotidiano que refleje algo de su personalidad, al final de su movimiento se queda en posición estática y dice su nombre. Regresa a su lugar.

Evaluación: Al final de cada ejercicio el grupo comenta los aspectos que pudimos observar de la personalidad de cada compañero, por lo general son particularidades

que les gustan de ellos mismos. Facilita el desarrollo del ejercicio si el maestro pone el ejemplo, ya que los alumnos se muestran más dispuestos a participar. Una variante es que el grupo se divide en equipos y éstos se ponen de acuerdo para expresar corporalmente una particularidad de uno de los integrantes.

2) Integración corporal al espacio escénico

Propósito: Experimentará diversas posiciones en determinados niveles y áreas del escenario.

Número de participantes: equipos de 6 a 9 alumnos.

Tiempo: 10 minutos por equipo.

Dinámica: El equipo se coloca a los lados del escenario, a una indicación, pasarán lo más rápido posible y ocuparán un área por persona, adoptando un nivel y una posición que hayan elegido; permanecerán estáticos para que los alumnos que están observando, identifiquen y nombren.

Evaluación: Los alumnos logran romper con equilibrios y movimientos cotidianos, se concentran en buscar nuevas formas de expresión al mismo tiempo que van tomando conciencia del espacio escénico.

La dinámica puede evolucionar conforme pasan los equipos; por ejemplo, al pasar al escenario se les pide que den mayor fuerza o proyección a alguna parte de su cuerpo: pelo, manos, piernas, etc.

3) Respiración diafragmática: El ovillo²⁷

Propósito: El alumno experimentará la sensación del movimiento espontáneo en la respiración diafragmática.

Número de participantes: Todo el grupo dividido en parejas.

Tiempo: 15 minutos por pareja.

Dinámica: Un alumno se hinca y acomoda los glúteos sobre los talones, coloca la frente en el piso, apoya los brazos doblados a los lados de la cabeza, con las palmas de las manos hacia abajo. En esta posición, inhala y exhala lentamente, mientras el otro

²⁷ Muñoz, Ana María y otra: *Basés orgánicas para la educación de la voz*. México, Escenología, 1999, p. 48.

compañero coloca sus manos en la parte baja de los pulmones del ejecutante para registrar su respiración. Después de unos momentos intercambian lugares.

Evaluación: El alumno entiende el proceso de la respiración diafragmática, pues la experimenta y también la observa en el compañero.

4) Proyección de la voz: No²⁸

Propósito: El alumno proyectará su voz, apoyado en la respiración diafragmática.

Número de participantes: Todo el grupo.

Tiempo: 10 minutos.

Dinámica: Cada alumno ocupa un espacio en el escenario, se sienta, coloca sus manos al frente a la altura de la boca del estómago, se toma ambas manos por los dedos y tira con fuerza sin soltarse hacia los codos, mientras emite la palabra no varias veces. Debe evitar hacer la fuerza con los hombros.

Evaluación: El alumno hace consciente el apoyo del diafragma en la emisión de la voz.

5) Improvisación: El arquero

Propósito: El alumno entrará en la situación dramática propuesta por un compañero del equipo contrario.

Número de participantes: El grupo se divide en dos equipos.

Tiempo: 20 o 30 minutos.

Dinámica: Se forma un círculo, se divide en dos partes, el equipo del lado derecho es A y el de el lado izquierdo es B, pasa al centro un integrante del equipo A, al que se le llamará el "arquero" y pasa otro del equipo B, el cual propondrá al compañero un personaje que puede ser persona, animal u objeto, cuidando de no exponer la integridad física del compañero. Hay cambio de "arquero" cuando éste no puede responder a la situación propuesta.

Condiciones del ejercicio: el compañero que propone el personaje entra también en situación, asumiendo otro personaje. No se debe rechazar al personaje propuesto, ni caer en personajes constantemente parecidos, tratando de que el ejercicio evolucione en diálogos y acciones.

²⁸ Muñoz, Ana María y otra. Op. Cit. p. 89.

Evaluación: El compañero que desempeña "el arquero" se ve motivado a despertar su imaginación para dar vida inmediatamente a un personaje sin disponer de mucho tiempo para preguntarse la manera o por qué desempeñará ese papel. Por lo general, los alumnos crean diversas situaciones, sólo hay que cuidar que dichas situaciones tengan diversidad de propuestas.

6) Paso a paso

Propósito: El alumno se preparará a través de varias fases para visualizar a un personaje.

Número de participantes: Todo el grupo.

Tiempo: 20 minutos.

Dinámica: Después de un calentamiento físico sencillo, los alumnos ocupan un lugar en el escenario, se les pide que elijan un nivel determinado y realicen una extensión con su cuerpo; enseguida cambiarán de nivel para hacer una contracción, después otro nivel y mantendrán un equilibrio. Al final de la serie que han creado, adelantan un pie, ya sea izquierdo o derecho para mejor apoyo y lanzan una pelota imaginaria; dan un brinco suave y caen sobre el escenario (se les instruye en la forma de caer para no lastimarse rodillas o muñecas). Esta dinámica la realizan en tres ocasiones, después de la tercera, quedan acostados boca arriba, cierran los ojos y regularizan su respiración, haciéndola cada vez más profunda y lenta; mientras ponen atención a los sonidos que se dan en el medio ambiente; empezamos por escuchar sólo los sonidos de la calle, después los que hay en el patio de la escuela, en la sala del auditorio, en el escenario y por último, escuchan y sienten su respiración al inhalar y exhalar, al tiempo que relajan su cuerpo, empiezan a imaginar un espejo de cuerpo entero, en el cual se observan cómo van vestidos, peinados, la posición en la que se encuentran, cómo se mueven. Si ya están trabajando un personaje, el siguiente paso es visualizarlo con sus características correspondientes. Se levantan lentamente y se desplazan por el escenario como si fueran el personaje que han imaginado.

Evaluación: Los alumnos hacen consciente el manejo y la administración de la respiración profunda; se predisponen a la concentración para despertar su imaginación y estar en la disposición de proyectar un personaje en escena.

Por lo general, las dinámicas que ejecutan los alumnos, yo las he experimentado ya sea en la misma clase o en cursos de actualización docente. Lo que me facilita prever la evolución de los ejercicios.

4.1. c Manejo del espacio escénico

Una vez que los alumnos han ejecutado diversos ejercicios corporales y vocales, así como han identificado los elementos que componen la tramoya; es importante que empiecen a manejar y controlar el lugar donde se presentará la obra. De modo que es pertinente que los alumnos que interpretarán un personaje, tomen conciencia de la forma en la que están llevando a cabo su trabajo de manera individual, de las áreas por las que se desplazarán y de las reacciones de los demás actores que están en escena; pues esto repercutirá en la forma de responder del público.

Asimismo, los alumnos encargados de la ambientación de la obra deberán estar concentrados en las oportunas entradas tanto de la música y la iluminación, como de los telones y la escenografía.

4.2 Acercamiento al texto dramático y puesta en escena

La puesta en escena de *La paz ficticia* de Luisa Josefina Hernández formó parte de la Muestra Estudiantil de Teatro en el ciclo escolar 2004-2005; dicha muestra se presentó en los meses de marzo y abril .

En ese mismo año escolar se trabajó para Día de Muertos, *Las ondas de la Catrina* de Eduardo Rodríguez Solís, con alumnos de quinto y sexto años y para navidad, *El nacimiento del niño*, de Armando María y Campos, en cuyo montaje participaron también alumnos de cuarto año, ambas obras de tono cómico. Por esto, para la obra de la muestra aumentó el número de alumnos interesados en la actuación.

Como en años anteriores teníamos autorización de trabajar los fines de semana, la primera cita fue el sábado 8 de enero de 2005, para ver la cantidad de alumnos interesados en la puesta en escena y proponer la obra, hablarles del número de

personajes masculinos y femeninos que conforman el reparto, del tema, del género, del tono y del mensaje que pretendemos comunicar al público.

Cuando propuse al grupo *La paz ficticia*, la mayoría estuvo de acuerdo en trabajar una obra con tono serio que además trata un problema que atañe a México. Como una forma de que los alumnos identifiquen el tono de una obra, manejo las opciones de tono serio o cómico; cuando profundizamos en el análisis, les explico de manera más clara el género de la obra y el tono correspondiente. En lo particular, desde que tuve conocimiento de la temática de la obra, me interesó, pues los problemas que toca hasta ahora no han obtenido una solución real. Los recursos para la educación son insuficientes, pues no hay un verdadero interés por parte del Estado para que los grupos que han sido marginados tengan acceso a herramientas que les permitan ser autosuficientes en sus comunidades, sin tener que renunciar a su cultura e identidad. Por lo tanto, la puesta en escena estaría dirigida a exaltar la valentía y la dignidad de quienes a pesar de las desventajas que padecen, luchan por conservar su tierra y su forma de vida. De tal manera que el cuadro XIII de la Segunda Parte fue el eje alrededor del cual se desenvolvería la puesta en escena.

4.2.1 Selección del reparto

Los jóvenes de ese año escolar se mostraban muy entusiasmados por la actuación, pero algunos alumnos no se interesaron por *La paz ficticia*; así que con ellos se trabajaron obras cortas para ser presentadas en clase.

Durante la evolución del curso, observo cómo mis alumnos van desenvolviéndose en el escenario. En esta ocasión, varios alumnos estaban interesados en el personaje de Gran Cajeme, por lo que hicimos audiciones, todo el grupo dio su opinión, lo que me ayudó a tomar una decisión más coherente respecto a qué alumno podía desempeñar al personaje, pensando siempre en el mejor desarrollo de la obra.

Para este personaje audicionaron: Luís Eduardo Gómez, Erick Sánchez, Carlos Solano y Carlos Rivera. Luís Eduardo posee facilidad interpretativa por lo que mejor interpretó al secretario servil y al mestizo.

Erick manejaba un buen volumen de voz en escena y durante los ensayos fue desarrollando su expresión corporal y representó al caballero y al gobernador. Carlos Solano necesitaba mayor expresión corporal y olvidarse un poco de los nervios, al paso de los ensayos, logró dominar su cuerpo y su voz, por lo que representó al General.

Carlos Rivera; ya había trabajado en otros montajes y manifestaba mayor dominio escénico, por esta razón interpretó el papel de José María Leiva, Gran Cajeme.

Dado que *La paz ficticia* maneja personajes simples regidos por su situación social, estuve en la posibilidad de abarcar mayor número de alumnos y que varios de ellos interpretaran más de un personaje.

Por lo tanto, el reparto quedó integrado, además de los ya mencionados, por: Cecilia Camacho que interpretó a la dama y a una yaqui; Alejandra Godínez, a la esposa de Leiva y a una yaqui; Diego Durán representó a un yaqui y a un extranjero; Roberto Paredes, a un soldado y a un extranjero; Fernanda Sánchez, a una yaqui; Marisol Pérez, a una yaqui y a una anciana; Sergio Del Pino, a un soldado y a un yaqui; Diana Domínguez, a una yaqui; Enrique Arriaga, a un hombre de Leiva y a un muchacho; Emmanuel Otamendi participó en los grupos de indígenas y también como soldado; Anita Hernández participó como yaqui y, al faltarnos un niño pequeño, interpretó también a la hija de Cajeme; Christopher Souza, a un soldado y a un anciano; Aldo Martínez, a un soldado y un hombre de Leiva; Saúl Ramírez, a un soldado; Arturo Saldaña fue integrante de uno de los grupos indígenas y un soldado; Nancy Velásquez interpretó a una madre yaqui con su hijo.

Cuando se logró integrar el reparto, cada integrante copió y engargoló la obra; y subrayó sus parlamentos. De manera individual, investigaron los datos biográficos de la autora, leyeron la obra; también contestaron las siguientes preguntas como una forma de acercarse a su personaje:

- ¿Cómo es físicamente y cómo se comporta tu personaje?
- ¿Qué semejanzas encuentras con tu personaje?
- ¿Qué diferencias encuentras con tu personaje?
- ¿Qué problemática plantea la obra?
- ¿Cómo reacciona tu personaje a dicha problemática?

Se les informó sobre el género dramático al que pertenece la obra y el propósito que se persigue al escribir una obra dentro del género llamado *obra didáctica*.

4.2.2 Trazo Escénico

Nosotros, como espectadores, dedicamos parte de nuestro tiempo para ver una representación con el deseo de encontrar algún mensaje que podamos tomar en cuenta para mejorar nuestra forma de conducirnos por la vida. Luego, el trazo escénico de *La paz ficticia* debía estar concebido para que el público hiciera la lectura de un episodio de la historia de México, cuya problemática aún es vigente, pero sin dejarse llevar por el sentimiento que le despertara la anécdota, sino que pudiera ejercer un juicio sobre las razones por las cuales se dan estos hechos y así formarse un punto de vista.

Después de leer la obra constantemente y de manera individual, visualizo los lugares que plantea la obra de acuerdo con el espacio escénico del auditorio Belisario Domínguez.

Antes de empezar el movimiento de los actores, ubico el lugar ficticio, así como las entradas y las salidas, pues estas indicaciones les dan seguridad a los jóvenes para empezar a desplazarse por el escenario. Aunque no precisamente signifique que dicho trazo sea el definitivo, ya que puede variar según las propuestas que vayan surgiendo a lo largo de los ensayos. También reviso los elementos escenográficos y el mobiliario que podemos emplear. Todas las tareas escénicas estarán planeadas para que sean vistas desde todos los lugares de la sala, que mantengan una secuencia lógica y se complementen para lograr un equilibrio escénico, procuro que las escenas de mayor tensión se realicen en áreas fuertes, tomo en cuenta diversas posiciones y niveles que al usarse en contraste enriquezcan la composición escénica. Por ejemplo: las escenas del Gobernador y el Secretario empezaban con éste en primer plano, mientras que el Gobernador iniciaba su movimiento al fondo sobre un nivel más alto. La acción escénica de Leiva cuando se encuentra en la cárcel, inicia en el centro de la escena, de pie, mientras le dicta algo a su hijo, para posteriormente desplazarse hacia el fondo derecho sobre un nivel alto donde se proyectaban unas rejas, mientras que en el área de abajo izquierda un grupo de soldados le dispara.

Los personajes de *La paz ficticia* están definidos por su condición social, así que una forma para que los alumnos entendieran corporalmente a los personajes, fue que realizaran ejercicios con ayuda de elásticos de dos metros de largo y dos centímetros de ancho, crearan diversas posiciones corporales estáticas. Pasaron uno por uno al escenario, el primero proponía una posición y un nivel determinados de acuerdo a la situación del personaje y progresivamente los demás se integraban, tratando de complementar la propuesta del primer compañero de manera que los alumnos quedaban integrados en un "cuadro viviente". Así ya en la puesta en escena, algunos cuadros que requerían el oscuro, iniciaban con la posición estática de los actores, de modo que al encenderse la luz, el público podía apreciar el cuadro que enmarcaba la situación de los personajes.

El lenguaje también nos dio la pauta para el trazo escénico. Por ejemplo, el texto del cuadro VIII de la primera parte, lo dice un solo personaje; sin embargo, en la puesta en escena se dividió entre cinco alumnas, quienes ocuparon áreas del fondo y de abajo haciendo movimientos similares; el lenguaje poético del cuadro VII de la segunda parte, dio oportunidad, además de que fuera dicho entre cuatro jovencitas, de emplear movimientos en un ritmo lento pero fluido y de marcar contrastes en niveles y posiciones que complementaban la composición escénica; la cual variaba en los cuadros cuyo lenguaje y situación eran más cotidianos. De esta manera se iba generando el ritmo de la puesta en escena.

Al final de la obra, después del último cuadro, se proyectaron diapositivas que mostraron rostros indígenas felices, mientras parte del elenco, ubicado al fondo del escenario, leía un fragmento del juramento yaquí; esta proyección tuvo como finalidad mostrar la entereza de los indígenas.

En cuanto a la actuación, se procuró que ésta fuese controlada, sin acentuar el tono melodramático. La exaltación de algunos personajes como el Gobernador y el General se justificaba por el sentimiento de impotencia al sentir que perdían poder. En cuanto al personaje de José María Leiva, que expresa verdades irrefutables en sus parlamentos y que adquieren un tono agresivo, se trató que fuesen dichos con entereza y convicción.

4.2.3 Memorización

Antes de que los jóvenes memorizaran sus parlamentos, definimos tras una lectura en voz alta, los estados de ánimo que predominan en cada cuadro, lo que les ayudó a crear la atmósfera de la escena e improvisar situaciones relacionadas con el ambiente sugerido y encontrar las intenciones de cada personaje. Por ejemplo: en el primer cuadro determinamos que resaltaban la prepotencia y la burla; en el segundo cuadro: el enojo, la inconformidad, la tristeza pero también la esperanza. Posteriormente, señalamos el trazo escénico, el cual ellos marcan en su libreto. Sólo después de estos pasos los alumnos pueden empezar a memorizar, además, siempre sugiero que lo hagan imaginando el lugar, la situación y los personajes con los que interactúan en esa escena.

4.2.4 Ensayos

Se fijaron las horas de ensayos de 12:50 a 15:20, ya que la mayoría de los alumnos dispone en esos momentos de más tiempo libre. Entre semana, ensayábamos la obra por cuadros. Por lo que sólo asistían los alumnos que participaban en el cuadro que se trabajaría en una determinada hora; aunque, como aclara Fernando Wagner: "*este sistema tiene la desventaja de que no se ensaya de acuerdo con el desarrollo dramático de la obra.*"²⁹ Por lo tanto, resultó necesario que algunos sábados (los cercanos a la presentación), los empleáramos para hacer ensayos con todo el reparto y con los jóvenes encargados de la tramoya, la escenografía, la utilería, la música y la iluminación, pues de este modo disponemos de más tiempo para *correr* toda la obra.

Los martes y los jueves por la tarde dispongo de más tiempo en el auditorio, así, en algunas ocasiones los ensayos se podían prolongar; incluso elaborábamos, revisábamos y organizábamos la escenografía y los cambios de telones.

Durante los ensayos se establecieron determinadas reglas con la finalidad de aprovechar el tiempo en cada sesión: tenían diez minutos de tolerancia, si llegaban retardados al ensayo, por ningún motivo podían interrumpirlo con saludos a los

²⁹ Fernando Wagner: *Teoría y técnica teatral*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1990, p. 325.

compañeros. Si ya estábamos ensayando la escena en la que intervenía el alumno que apenas llegaba, debía integrarse inmediatamente. Si tenía dos ausencias sin previo aviso, se le sustituía.

La rutina de ensayo se realizaba de la siguiente manera:

Un breve calentamiento físico, algún ejercicio de improvisación que les permitiera concentrarse en la situación de la escena y posteriormente repasar el texto con el trazo escénico, tratando siempre de encontrar nuevas formas de expresión que enriquecieran el trabajo escénico.

4.3 Producción

Dado que en esta etapa del curso los alumnos ya cuentan con una información básica del trabajo de producción, ellos escogen el área en la que desean participar: manejo de tramoya, elaboración de escenografía, de vestuario, de utilería, maquillaje, musicalización, iluminación. También se les encarga material; ese año trajeron varios metros de manta y manta de cielo, papel craft, pinturas, costales, rifles, pegamento, etc.

Entre todos elaboramos una lista de los elementos de utilería y de escenografía. Dicha lista se puso a consideración de los alumnos de producción, quienes tenían la oportunidad de escoger el material con el que cooperarían. En este aspecto los muchachos se mostraron dispuestos a cooperar. En ese año se logró incluso comprar una caja de herramientas para uso exclusivo de la clase de teatro.

4.3a Escenografía y utilería

Los lugares propuestos para la obra van de la mano con el trazo escénico, por lo que antes de llevar a cabo éste, era necesario saber qué recursos escenográficos podríamos emplear que además nos facilitaran recrear de manera sencilla y práctica el ambiente de cada uno de los cuadros. Era importante evitar continuos oscuros y cambios escenográficos para que el público no se inquietara.

Como la mayoría de los cuadros suceden en espacios abiertos o indefinidos como los dos primeros cuadros, pensé en ubicar varios desniveles en el escenario, que

nos permitieran sugerir diversos lugares, sin necesidad de hacer cambios de mobiliario o escenografía. Se emplearon tres cuartas partes de la profundidad del escenario, se cubrió el área del fondo con un telón negro.

El primer cuadro se llevó a cabo en el proscenio y con el telón cerrado.

Para el resto de la obra, quise sugerir un lugar predominantemente exterior. Así, utilizamos dos mesas de un metro de alto por dos metros de largo y setenta centímetros de ancho aproximadamente; éstas se colocaron al fondo centro, pegadas por lo ancho, a los lados de cada mesa se ubicaron dos escaleras de tres escalones cada una; en el área del centro se colocó una plataforma. Todo se forró de papel craft y se pintó con pintura en aerosol de color negro y café para dar textura y sombra con la iluminación.

Hay otros cuadros que ilustran las circunstancias que rodean a los yaquis y los lugares son más definidos, como la casa de Cajeme, la oficina del Gobernador o la cárcel donde está Leiva; para ambientar estos lugares se pensó en utilizar telones cuyo cambio fuese rápido. Por lo tanto, se elaboró un telón pintado en papel craft para representar la casa de Cajeme, tenía la entrada al centro y llegaba hasta la altura de las mesas. Contamos con un telón hecho de manta de cielo color verde, el cual lo utilizamos para ambientar exteriores. Para los lugares cerrados como los cuadros que sucedían en la oficina del Gobernador, empleamos el telón negro.

Se utilizaron costales rellenos de periódico para la batalla entre el ejército y los yaquis.

Construimos un telón de costales de ixtle para representar uno de los fuertes.

Las rejas de la cárcel donde estaba José María Leiva, en realidad formaban parte de una ventana con barrotes que colocamos en lo alto del escenario y al iluminarla con un reflector, proyectaba la sombra al fondo derecho que fue el área donde Leiva sería fusilado.

A partir del cuadro XIII de la segunda parte, se levantó el telón negro para dejar ver el ciclorama que sirvió para enmarcar tanto la cárcel, la aparición de los hombres extranjeros como para la proyección de las diapositivas.

Como elementos de utilería, se utilizaron: un abanico, una flor roja, un sombrero de copa y un bombín, carteles con los nombres de diversos grupos indígenas, un cartel

con las palabras: *Paz del Porfiriato*, cinco cestos con semillas, palos de lluvia, huesos de fraile, rifles, dólares, vendas, un lápiz y un cuaderno desgastados; para los hombres extranjeros, elaboramos dos máscaras con papel de baño y pegamento blanco, las cuales pintamos de rojo y amarillo.

4.3b Vestuario y maquillaje

Para esa ocasión, asistimos un grupo de alumnos y yo al Museo de Antropología para observar el vestuario de los yaquis, nos dimos cuenta de que sus vestimentas no eran muy vistosas. Entonces, decidimos que sería conveniente que los personajes (principalmente femeninos) tuvieran un detalle en el vestuario que los identificase como grupo, y que además pudiesen emplear de diferente manera. Se les pidió a los alumnos de producción varios metros de manta de cielo, la cual teñimos en colores azul, amarillo y lila, se cortaron en piezas de un metro por medio metro, las cuales fueron empleadas de diversas formas como: amarradas a la cintura, como mantos para cubrirse la cabeza o la espalda, así como rebozos para cargar a los niños.

Los varones usaron pantalones y camisas de manta, a las señoritas se les confeccionaron faldas de manta; un grupo de jovencitas encargadas de vestuario las diseñaron y cortaron; y cada una de las actrices se encargó de coserlas.

Los alumnos que interpretaron a los soldados, la dama, el caballero, el general, el gobernador y el secretario, aportaron su vestuario.

El maquillaje fue sencillo, sólo se empleó para resaltar los rasgos faciales; algunos soldados del cuadro X de la primera parte, se maquillaron con pintura roja para simular las heridas de la batalla.

A partir de la segunda parte, niños, mujeres y viejos yaquis acentuaron las ojeras para mostrar el debilitamiento a causa de la enfermedad.

4.3c Musicalización

La selección de la música incidental se basó en el propósito de provocar un ambiente de exaltación al valor de los indígenas, por lo que empleamos música grabada con instrumentos prehispánicos.

Los discos son: *Paisajes*, de Antonio Zepeda y Eugenio Toussaint; *Danzas y pascolas de Sonora*, con el Grupo Nahuacalli; *Luna Coyote*, de Gonzalo Ceja; *La Gran Tenochtitlán*, música con instrumentos indígenas; también utilizamos los vales: *Carta de amor* y *Viva mi desgracia* en los cuadros de la dama y el caballero.

En el cuadro V de la primera parte, las actrices llevaron palos de lluvia y huesos de fraile, cuyo sonido sirvió de fondo a los textos. Se ocuparon los efectos sonoros apropiados para los cuadros de la batalla y el fusilamiento de Leiva.

4.3d Iluminación

La iluminación del auditorio Belisario Domínguez consta de: dos series de luces laterales, colocadas a los lados de la sala y luces del puente. En el escenario se encuentran dos series de diabras y nueve reflectores, los cuales se controlan desde la cabina con una consola.

Ante todo se trató de iluminar a los actores, después con los recursos disponibles, se intentó crear el ambiente de la obra, el cual sugería la noche, en la mayoría de las ocasiones. Aunque también estaban las sensaciones de alegría en la cual se empleaban las diabras amarillas y luces de puente o laterales; en los cuadros de la batalla empezábamos con diabras rojas y después reforzábamos con más luces para iluminar la escena.

A las diabras les colocamos papel celofán de colores rojo, amarillo y azules; los reflectores se emplearon para resaltar escenas importantes como el fusilamiento de Leiva o cuando sacan a los prisioneros de la casa de Gran Cajeme.

En los cuadros que permitían secuencia se evitaron los oscuros, sólo se hicieron cambios de luces. Al terminar la primera parte, el telón se cerró veinte segundos a manera de un intermedio.

4.3e Programas de mano

El diseño del programa de mano contiene en la portada una foto alusiva al montaje, datos como: programación a la que pertenece, título, autora, lugar, fecha y hora de las funciones; así como el nombre del grupo de teatro, el cual es *Skene Nueve*.

En el interior, se transcribió parte del juramento yaqui que obtuvimos en el Museo Nacional de Antropología. Continuamos con el reparto que aparece sin personajes determinados, se mencionan a los señores que nos apoyaron en la cabina, a los grupos de teatro que se encargaron de la producción, a Patricia Arellano que hizo el montaje de las fotografías; por último, mi nombre como responsable de la dirección escénica. En la contraportada se mencionan a los profesores que integran el directorio de la escuela.

4.3f Carteles

El licenciado Raúl Ruvalcaba Rodríguez, jefe del Departamento de Teatro de la Escuela Nacional Preparatoria, organiza y distribuye cada año, carteles de la Muestra Estudiantil de Teatro en los nueve planteles; asimismo, un grupo de alumnos asignados en la producción de la obra, diseña propaganda en cartulinas que son colocadas en lugares donde los compañeros de la escuela estén enterados y puedan acompañarnos a las funciones.

4.4 Evaluación

La paz ficticia se representó en el auditorio Belisario Domínguez del plantel 9 "Pedro de Alba", el jueves 17 de marzo de 2005 a las 12:00 y 17:00. A las funciones asistieron maestros, padres de familia y alumnos de la escuela. Como una introducción a la obra que iban a ver, leí el siguiente texto: " En esta ocasión tenemos la oportunidad de presentarles una obra perteneciente al teatro didáctico, el cual plantea problemáticas de corte social con el propósito de que el público conozca determinados temas y asuma un punto de vista al respecto. La dramaturga Luisa Josefina Hernández nos presenta en *La*

paz ficticia, un momento histórico durante el Porfiriato y las luchas que enfrentaron los yaquis ante el despojo de sus tierras. En la puesta en escena, los actores despeñan varios personajes, salvo Carlos Rivera Olmos que interpreta a Gran Cajeme "*El infatigable*" y es quien lleva el hilo conductor de la obra. La obra está estructurada por cuadros; por eso al final de algunos, se hacen oscuros. Los propios personajes narran pasajes que informan sobre las condiciones que padecían. Asimismo, se usan carteles y se proyectan al final rostros indígenas. Por último las obras del teatro didáctico buscan hacer conciencia en el espectador sobre el problema social que se presenta. Gracias por su asistencia y esperamos que disfruten la presentación."

Se trató de sostener la unidad entre la época de la obra, el vestuario y la música; pues de acuerdo con Claudia Cecilia Alatorre: "*El teatro didáctico, en general, debe situar al espectador en un plano diferente al momento presente, para no distraerlo en sentimientos que se darían, si la acción transcurriera en el 'aquí y ahora'*".³⁰ Así que, conservando el ambiente del Porfiriato, se da el distanciamiento estético, pero al mismo tiempo la situación que se presenta es fácil de reconocer por el espectador. De hecho, el argumento de la obra, en su mayoría, se inclina hacia la situación que viven los yaquis; la narración de los sucesos es desde la perspectiva de los desprotegidos; los cuadros donde aparecen los representantes del poder opresor, son menos y están cargados de violencia contra los indígenas; de manera que el espectador va tomando partido por los yaquis gradualmente.

En relación a la escenografía, se dio énfasis a la colocación de plataformas, mesas y escaleras que sirvieron para evidenciar con diferentes niveles, el poder del gobernador, pero también un lugar abierto con diversos planos, de manera que se pudiera jugar con el espacio y situar distintos lugares.

Entre un cuadro y otro, las pausas y los oscuros fueron breves y con música de fondo para no romper con el ritmo de la obra. Ahora bien, el hecho de definir los estados de ánimo que predominaban en cada cuadro, marcó la pauta del ritmo en cada escena; el cual pasaba de lo lento cuando el lenguaje era poético o cotidiano a un ritmo acelerado cuando el lenguaje se tornaba agresivo.

³⁰ Claudia Cecilia Alatorre. Op. Cit. p. 85.

En cuanto al equilibrio, se pretendió una simetría en los elementos escenográficos, partiendo del fondo centro como la parte de unión de las dos mesas y hacia cada lado se colocó una escalera. Respecto al movimiento escénico, se equilibró distribuyendo a los alumnos por todas las áreas, empleando posiciones en niveles contrapuestos, de manera que se complementaran.

Se procuró que hubiera armonía en la escenografía, el trazo escénico, la actuación y la utilería, de manera que el significado y el propósito de la obra se vieran reflejados a través de todos los recursos que integraban el montaje; por lo mismo, se evitó saturar el escenario de elementos que no fuesen indispensables para que no estorbaran el movimiento de los actores.

Considero que los comentarios por parte de algunos espectadores fueron favorables.

Los familiares de Cecilia Camacho opinaron que la puesta en escena que acababan de ver *superaba en calidad a lo que ellos consideraban un montaje escolar*.

El Lic. Raúl Ruvalcaba, jefe de departamento de Teatro de la Escuela Nacional Preparatoria, comentó respecto al tema: *"lo lamentable es saber que esta situación que se refleja en la obra, sigue sucediendo"*.

Están a mi cargo alumnos de cuarto y de quinto, tanto del turno matutino como del vespertino; de manera que el grupo 434, corresponde a cuarto del matutino; el grupo 472 es de cuarto del turno vespertino; el grupo 520, lo integran alumnos de quinto del matutino y el grupo 570 es de quinto y pertenece al turno vespertino. A continuación, cito algunos comentarios de los alumnos que participaron tanto en actuación como en producción:

"En mi opinión, creo que le echamos muchas ganas que le invertimos tiempo y nos salió bien, para ser solamente alumnos de preparatoria. Es una experiencia que no voy a olvidar. Me gustó mucho y nos dimos la oportunidad de tener nuevas experiencias, nuevas emociones y muchos nervios (aunque la segunda función ya no fue tanto)". Cecilia Camacho Castillo. Grupo 520

"A mí en lo personal me dejó sorprendido la cantidad de personas que son necesarias para la puesta en escena; ¿cómo es posible que varias personas de diferentes grupos, de diferentes turnos, personalidades y gustos, se congregaran en un

mismo lugar para llevar a cabo un mismo proyecto con un mismo fin? No comprendí cómo fue posible, pero lo fue... Tal vez lo que me disgustó fue que días antes de la obra, algunos de los compañeros no habían aprendido sus diálogos, cosa que me ponía nervioso." Diego Durán Oviedo. Grupo 472

"Inicialmente mis intenciones no eran participar actuando pero por razones del destino audicioné y fui seleccionado para el papel que represente, me pareció difícil en un principio el poderme aprender los diálogos, pero creo que me subestimé y vi que el resultado fue bueno, además creo que esta experiencia me sirvió para conocerme más." Carlos Rivera Olmos. Grupo 520

"Aprendí a usar los contactos o apagadores para las luces del auditorio, a usar la consola para poner música y sentí los nervios que se sienten antes de que comience la obra, y lo que creo más importante aprendí conviviendo con mis compañeros y con la maestra. Nos divertíamos mucho, pero también nos enojábamos cuando algo salía mal y festejábamos lo que salía bien. En general la clase se me hizo divertida y creo que aprendí mucho." Rogelio Rodríguez. Grupo 434

"Participar en la obra La paz ficticia para mí fue muy importante ya que esto me ayudó a perder de alguna manera el miedo que a veces nos da al enfrentarnos ante un público. En general creo que salió bien la obra y que fueron mínimos los detalles malos. Los ensayos de la obra fueron muy interesantes aunque reconozco nos faltó disciplina pero creo que fueron momentos muy buenos que disfrutamos tanto actuación y producción." Erick Sánchez. Grupo 570

"Me gustó el trabajo que se desarrolló como equipo entre todos los que ayudamos al montaje de la obra porque pudimos conocernos más. Hizo falta más práctica en el auditorio porque todavía no estaba bien coordinada la obra (en especial la tramoya). También se echó de menos al público porque es lo que le da vida al teatro y no hubo porque no se difundió lo suficiente la obra. Pero lo que creo que hay que enfatizar es la falta de apoyo que la escuela está dando al auditorio por el estado en que se encuentra (falta de luces, asientos flojos, escaleras rotas y demás)." Samuel Ramírez. Grupo 520

"En lo personal, lo que me tocó, que fue ser de Producción estuvo muy bien, no por sólo trabajar un rato y luego descansar, sino porque fue interesante tener otro "papel" diferente al de ser actor." Amaury Márquez. Grupo 472

Luego entonces, considero que los alumnos, al comprender las fases que progresivamente se desarrollan en el trabajo teatral, asumieron que formaban parte de un grupo con un objetivo común: la puesta en escena; por lo tanto maduraron en su aprendizaje al integrarse a un trabajo en equipo y responsabilizarse de la tarea encomendada; como actores, en la interpretación de su personaje controlando de manera conciente su voz y su expresión corporal; como integrantes del área de producción, al mostrar seguridad y destreza en el manejo de los elementos escenográficos y en la tramoya.

Como conclusión sobre la puesta en escena de *La paz ficticia*, observé en los alumnos, los siguientes logros: comprendieron que para llevar a cabo una representación, es indispensable que cada integrante cumpla con su función de manera oportuna y responsable; entendieron que en las escenas con varios personajes, debían entrar ordenadamente al escenario y con la intención del personaje; para comprender mejor el conflicto, investigaron sobre el asunto que trata la obra; llegaron a tiempo a los funciones; manejaron con cuidado su vestuario y la utilería; los jóvenes encargados de la tramoya, el sonido y las luces, estuvieron en sus lugares puntualmente; de la misma manera, levantaron la escenografía después de cada presentación. En lo personal, me satisfizo ver a cada uno, concentrado en el papel que le correspondía ya que el resultado se vio al final con el aplauso del público.

4.4a Aciertos

Más o menos a la mitad del mes de febrero, un alumno, Samuel Ramírez, interrumpió el ensayo (al cual no habían asistido varios compañeros, y sin embargo, yo continuaba trabajando con los que se encontraban), para preguntarme que si yo creía que se iba a llegar a presentar la obra, yo le contesté que: *"¡Claro! Y que por lo mismo, prefiero continuar ensayando con los que están y sustituir a los que faltan, que ponerme a esperar a quienes no llegaron."* Fue un momento en que los asistentes manifestaron su

inconformidad por no estar todos los integrantes del ensayo, se hizo hincapié sobre la actitud que algunos alumnos asumen cuando saben que ya tienen un papel y entonces, llegan tarde o empiezan a faltar, o quienes sienten que su personaje no es muy importante y no se presentan a los ensayos.

La conversación que se dio en ese ensayo fue determinante para el trabajo, pues se logró que cada alumno se hiciera responsable de la actividad que le correspondía, el compromiso se consolidó por parte de los alumnos; y de mi parte, como profesora, asumí que debía establecer determinadas reglas que fuesen respetadas para que los ensayos fueran más productivos y llegar a la representación con éxito.

4.4b Obstáculos y recomendaciones

Como he mencionado anteriormente, es frecuente que el lugar asignado para la clase, no se respete y sea ocupado por otro evento; esto significa pérdida de tiempo y modificación en el plan previsto de ensayos.

Aunque la instalación eléctrica es reciente y contamos con una consola de luces; carecemos de micas y no funcionan todos los reflectores, por lo que es difícil crear una ambientación adecuada.

La evolución de los ensayos se ve interrumpida por la falta de compromiso de algunos alumnos que piensan que un ensayo se reduce al hecho de repetir el trazo escénico y memorizar sus parlamentos, lo que provoca un desgano en la forma de trabajar.

El tiempo limitado que se asigna a la materia no es suficiente para mantener una comunicación adecuada con los alumnos, lo que me dificulta conocer cómo van comprendiendo el trabajo teatral. Por ello, es tarea complicada compartir el sentido de búsqueda y encuentro que implica cada ensayo, para que el trabajo repercuta de manera positiva y enriquecedora en la puesta en escena.

Cada vez siento mayor dispersión por parte de los estudiantes; cada vez hay mayores elementos de distracción; esto dificulta lograr el cumplimiento de las tareas asignadas y, aún más, el trabajo en equipo y la creación colectiva.

La presión que se empieza a generar conforme se acerca la fecha de presentación, provoca tensión en el grupo, esto genera dificultades en la comunicación armoniosa de director y actores e, incluso, entre los mismos actores.

Por lo tanto y luego de un trabajo continuo y dedicado en el Plantel "Pedro de Alba", de la Escuela Nacional Preparatoria, me atrevo a plantear las siguientes recomendaciones:

Si consideramos que la práctica teatral coadyuva a la formación de la personalidad del estudiante, es urgente crear conciencia sobre la importancia del teatro en los planteles de educación media superior. Entonces, se podrían solucionar las **innumerables necesidades** que enfrentamos los docentes en la faena cotidiana:

- Un espacio adecuado para el desarrollo de la materia, y la asignación estable del mismo.
- Apoyo prioritario para con la actividad; se facilitarían los elementos imprescindibles como utilería, telones, escenografía, luces y demás, que forman parte importante en la proyección teatral.
- La asignación de técnicos especializados.
- Material didáctico en buen estado.
- Inscripción limitada para cada grupo. Se facilitaría la docencia con grupos menos numerosos.
- Bibliografía especializada. Se hacen necesarios los textos de teoría y análisis y teatro en general, en la biblioteca del plantel.
- La continua actualización docente contribuiría con la solución de las dificultades del docente y daría mayor relevancia a la actividad en la formación de estudiantes.

CONCLUSIONES

Al trabajar una de las obras de la maestra Luisa Josefina Hernández, los alumnos conocen un buen ejemplo de la dramaturgia mexicana.

La puesta en escena de *La paz ficticia*, nos brindó la posibilidad de conocer y profundizar sobre los aspectos que conforman el trabajo teatral desde las características del género conocido como *obra didáctica* y su estructura, así como la forma en la que se abordaría escénicamente la obra. De igual manera, en el grupo se fomentó una mentalidad crítica ante su entorno social y político.

Todo proceso de trabajo teatral presenta obstáculos que nos llevan a que constantemente nos cuestionemos, midamos los alcances de nuestras propuestas, así como a escuchar las opiniones de los integrantes del grupo, a ser tolerantes, a ser observadores y, a final de cuentas, a comprender que una tarea colectiva nos permite ser más colaboradores, a abandonar intereses particulares y a trabajar en función del logro de la puesta en escena que será valorada por un público.

El trabajo en grupo y la presentación final del trabajo escénico proporcionan a los alumnos seguridad en la expresión de su cuerpo, su voz y su actitud ante el público y ante la vida misma.

Cuando se ha llegado a la presentación, se trasciende el trabajo del aula y se pone a juicio de otros una tarea que se creó con la interpretación de todo el grupo de teatro.

Debido a que nuestros alumnos son adolescentes, la presentación de la puesta en escena, les permite valorar el esfuerzo que requiere cumplir las metas, ya que fortalece su espíritu y afianza el deseo de plantearse objetivos en la vida.

Considero que no es preciso trabajar una obra en la cual nuestros jóvenes estudiantes tengan que identificarse necesariamente con los personajes o que trate problemáticas acordes a su edad y al momento que ellos viven ya que es parte de la labor docente mostrarles obras de la literatura dramática nacional y universal que plantean incluso, las conductas humanas causantes de problemas que les atañen a los jóvenes. Si una obra dramática está bien escrita y logra transmitir el mensaje propuesto, los alumnos la entienden y asimilan de manera correcta.

Es importante reflexionar sobre el tipo de disciplina que se deba seguir en la práctica teatral; por un lado, los jóvenes están acostumbrados a una disciplina heterónoma; sin embargo, para el teatro -y me atrevería a mencionar que para cualquier actividad adulta y responsable- es necesario desarrollar una disciplina autónoma que dé paso a la originalidad y a la iniciativa. De esta manera, el proceso de enseñanza-aprendizaje repercute en la formación del estudiante que formará parte de las filas de la Universidad, la cual lleva la autonomía en su nombre.

La modernidad, los avances tecnológicos y, con ello, la captación -a veces obsesiva- de la atención de los jóvenes, exige una constante actualización y reforzamiento de las estrategias didácticas en el docente de teatro. Esta preocupación puede constituir materia primordial en los encuentros, congresos y discusiones sobre el arte teatral contemporáneo.

Luego de trece años continuos de trabajo docente en el plantel "Pedro de Alba", experimento en cada jornada una mayor seguridad para enfrentar los obstáculos que se presentan a lo largo del proceso de la puesta en escena.

ANEXOS

ANEXO 1 Guión técnico de la puesta en escena de *La paz ficticia*

ANEXO 2 Fotografías

ANEXO 3 Programa de mano

ANEXO 4 Constancia por la puesta en escena de *La paz ficticia*

GUIÓN TÉCNICO DE LA PUESTA EN ESCENA DE *LA PAZ FICTICIA*

Movimiento escénico
Cuadro I
Se desplazan por el
proscenio.
Se dirigen al público.

Vestuario y utilería

Dama: vestido largo,
color negro, zapatos
oscuros, chalina color
café claro.
Caballero: traje negro,
corbata de moño.
Utilería: peineta,
abanico, sombrero de
copa, flor.

Música

Vals "Carta de amor"

Iluminación

Laterales y puente.

Cambios escenográficos

Proscenio, telón
cerrado

Cuadro II
Los grupos de
indígenas se
encuentran al fondo y
lentamente avanzan a
las áreas de abajo.

Indígenas vestidos con
pantalones y camisas
de manta.
Las jóvenes además de
faldas y blusas de
manta, llevan un
lienzo de manta de
cielo teñida.
Carteles con nombres
de diversas etnias y
uno que dice: "Paz del
Porfiriato".

Continúa vals.

Se refuerza con diablás
azules y amarillas

Se abre telón de boca.

Movimiento
escénico

Cuadro III

Salen grupos de
indígenas, se quedan
los yaquis.

Vestuario y utilería

Mismo vestuario

Música

Camino celeste

Iluminación

Se refuerza con
diablas rojas. Al
final, oscuro.

Cambios
escenográficos.

Sin cambios.

Cuadro IV

Aparece Leiva con
un grupo de
hombres. Se colocan
en el centro. Leiva
sale por arriba centro
y los hombres por
lado izquierdo.

Leiva lleva un
paliacate rojo

Continúa

Se prenden laterales
y diablas amarillas.

Baja telón verde y
de la casa de
Cajeme. No hay
oscuro.

Movimiento
escénico

Vestuario y utilería

Música

Iluminación

Cambios
escenográficos

Cuadro V

Entran mujeres por
abajo derecha e
izquierda. Se
colocan en diversas
áreas. Salen por
centro y abajo
derecha.

Traen los lienzos de
manta de cielo
amarrados a la
cintura. Algunas
cargan canastas de
semillas, otras llevan
palos de lluvia y
huesos de fraile.

Pascola

Diablas amarillas y
reflectores dirigidos
al centro y abajo-
derecha e izquierda.

Sin cambios.

Cuadro VI

Entran prisioneros y
varios yaquis por
arriba centro. Otros
personajes por los
lados. Los
prisioneros salen por
abajo derecha.,
escortados por los
demás.

Dos pistolas.

Continúa la Pascola,
el volumen baja
lentamente. Efecto
de disparos.

Diablas azules,
después se prenden
laterales y puente.

Sin cambios, al final
del cuadro se marca
oscuro.

Movimiento
escénico

Vestuarios y utilería

Música

Iluminación

Cambios
escenográficos

Cuadro VII

El Gobernador se encuentra arriba centro; el Secretario abajo izquierda, cruza la escena y el Gobernador baja por el lado izquierdo y cruza la escena. Leiva entra por centro izquierda.

El Gobernador lleva traje oscuro. El Secretario viste camisa blanca, chaleco y pantalón oscuros.

Luna Coyote (4)

Diablas rojas, después, laterales.

Sube telón verde y el de casa.

Cuadro VIII

Entran cinco mujeres, dos de cada lado y una por arriba centro. Sus movimientos son lentos.

Los lienzos de manta de cielo son llevados como rebozos.

Luna Coyote (5)

Diablas rojas, oscuro.

Sin cambios.

Movimiento
escénico

Cuadro IX

Leiva y cinco
hombres entran por
abajo izquierda, se
sientan en la
plataforma del
centro. Salen por
lado derecho.

Cuadro X

Algunos soldados
entran por abajo
izquierdo. Otros,
heridos disparan
hacia el frente.

Vestuario y utilería

Indigenas con
cananas y rifles.

Vestuario de
soldados y rifles.

Música

Luna Coyote (5)

Efectos de batalla.

Iluminación

Diablas azules y
amarillas. Oscuro.

Diablas rojas,
después, luces de
puente.

Cambios
escenográficos

Baja telón verde.

Se colocan costales
como barricadas.

Movimiento
escénico

Vestuario y utilería

Música

Iluminación

Cambios
escenográficos

Cuadro XI

Quedan los mismos
del cuadro anterior.
Entra el Sargento.

Mismos objetos.

Efectos de batalla
como fondo.

Diablas rojas.

Sin cambios, se
cierra telón.

SEGUNDA PARTE

Cuadro I

Leiva está sentado
en el centro. Los
demás hombres
están distribuidos a
su alrededor.

Rifles.

Paisajes (1)

Diablas amarillas y
laterales.

Baja telón negro.

Movimiento
escénico

Vestuario y utilería

Música

Iluminación

Cambios
escenográficos

Cuadro II

Entran cinco
mujeres por centro
izquierda. Se
colocan en diversas
áreas. Salen por
abajo izquierda.

Los lienzos de manta
son usados como
rebozos. Llevan
canastas con pétalos
rojos.

Paisajes (3)

Diablas azules, no
hay oscuro.

Baja telón de ixtle.

Cuadro III

El General entra por
abajo derecha,
seguido de varios
soldados. Cruza la
escena y se dirige a
su ayudante.

Vestuario de
soldados y rifles.

Continúa Paisajes

Diablas azules y
amarillas. Oscuro.

Telón de ixtle.

Movimiento
escénico

Vestuario y utilería

Música

Iluminación

Cambios
escenográficos

Cuadro IV

Leiva entra por
abajo izquierda,
cruza la escena y
sube las escaleras
por el lado derecho.
Los otros hombres
entran por el mismo
lado, pero se quedan
centro y abajo
izquierdo. Salen
abajo izquierda.

Vestuario de
indígenas.

Luna Coyote (5)

Diablas azules y
amarillas; después,
laterales.

Telón de ixtle.

Cuadro V

Un grupo de mujeres
y viejos entran por el
fondo centro. Los
hombres de Cajeme
entran por abajo
izquierda. Estos
salen por abajo
derecha, mientras el
grupo se distribuye
por diferentes áreas.

Los lienzos de manta
de cielo se emplean
como rebozos.
Cuatro mujeres
cargan un bebé.

Continúa la misma
música.

Diablas amarillas y
rojas.

Telón de ixtle.

Movimiento
escénico

Vestuario y utilería

Música

Iluminación

Cambios
escenográficos

Cuadro VI

El grupo queda en
escena. El Sargento
entra por centro
izquierda. El
General entra por
abajo derecha.
Ambos personajes
salen por abajo
derecha. Mientras el
grupo se levanta.

Rifles.

Luna Coyote (5)

Continúan diabladas
rojas y amarillas.

Continúa telón de
ixtle.

Cuadro VII

Cuatro mujeres se
acercan al centro y
se colocan en
diferentes niveles.

Cada una carga un
bebé.

La gran Tenochtitlán
(13)

Reflector rojo
dirigido al centro.

Baja telón verde.

Movimiento
escénico

Vestuario y utilería

Música

Iluminación

Cambios
escenográficos

Cuadro VIII

Leiva y cinco
hombres entran por
centro izquierdo y se
distribuyen por el
escenario. Salen
corriendo por el lado
derecho.

Vestidos de
indígenas

Luna Coyote (8)

Diablas azules y
amarillas.

Mismo telón.

Cuadro IX

El Mestizo entra por
centro derecho,
camina hacia abajo
izquierda; mientras
seis mujeres entran
por centro izquierda
y cruzan la escena.
El Mestizo sale por
abajo derecha.

Pantalón y chaleco
negros, camisa
blanca arremangada.
Mujeres vestidas de
indígenas.

Luna Coyote (3)

Diablas amarillas y
laterales.

Mismo telón.

Movimiento
escénico

Cuadro X

Dos mujeres van a fondo centro; dos, abajo derecho y otras dos abajo izquierda.

Cuadro XI

El Secretario se encuentra en el área del centro derecha; el Gobernador está arriba izquierda, baja por la izquierda y cruza la escena. Leiva entra por el centro izquierda y sale por el mismo lado. El Secretario y el Gobernador quedan en escena.

Vestuario y utilería

Levan los lienzos de manta de cielo sobre los hombros.

El Secretario va en mangas de camisa; el Gobernador, de traje oscuro. Leiva se ve sucio, va atado de las manos. Los soldados que lo escoltan, llevan rifles.

Música

Luna Coyote (3)

Paisajes (7)

Iluminación

Diablas rojas y laterales. Oscuro.

Diablas amarillas y laterales. Oscuro.

Cambios
escenográficos

Mismo telón.

Sube telón verde y permanece el telón negro.

Movimiento
escénico

Vestuario y
utilería

Música

Iluminación

Cambios
escenográficos

Cuadro XII

Leiva al centro,
rodeado de
cuatro soldados;
simulan que van
caminando.
Al fondo, grupos
de indígenas
cargan carteles
con nombres de
los pueblos
yaquis.

Rifles y lazo para
atar las manos a
Leiva.

Luna Coyote (8)

Diablas rojas y
laterales. Oscuro.

Telón negro.

Cuadro XIII

Leiva y su hija
están en el
centro. La niña
sentada, escribe
sobre sus
rodillas. Cuando
termina, Leiva le
entrega un lápiz.,
cruza la escena y
se dirige al fondo
derecha. La niña
sale por abajo
izquierda.

Cuaderno viejo y un
pedazo de lápiz.

Paisajes (5)
Efecto de disparos.

Diablas azules.
Se enciende un
reflector dirigido
hacia las rejas.
Oscuro.

Sube telón negro y
se ve el ciclorama.
Bajan unas rejas.



Movimiento
escénico

Vestuario y
utilería

Música

Iluminación

Cambios
escenográficos

Cuadro XIV

Por los lados salen dos extranjeros. Del fondo centro bajan la Dama y el Caballero. Todos se dirigen abajo centro. Salen por abajo izquierda y derecha.

Los hombres extranjeros llevan frac. Uno de ellos lleva sombrero de copa y el otro, bombín, ambos portan máscaras con rasgos grotescos y avientan dólares al público.

Vals *Viva mi desgracia.*

Diablas amarillas, laterales y puente.

Suben rejas. Queda ciclorama.

Cuadro XV

Del fondo salen varios actores vestidos de indígenas, llevan la bandera nacional: mientras leen el juramento yaqui, al fondo en el ciclorama se proyectan unas diapositivas.

Los actores llevan la bandera nacional, hojas con el juramento yaqui. Diapositivas con diversas imágenes de indígenas.

La gran Tenochtitlán.

Diablas azules.

Proyección de diapositivas en el ciclorama.

DIRECTORIO

Lic. María de Lourdes Sánchez Obregón
Directora

Ing. Leonardo García Reséndiz
Secretario General

Dr. Arturo Orozco Torre
Secretario Académico

QFB. Roberta Orozco Hernández
Secretaria de Asuntos Escolares

Prof. Mario Pavón Alfaro
Secretario de Apoyo a la Comunidad

Prof. Juan Francisco Arellano Heredia
Coordinador de Difusión Cultural

Quim. Esperanza Landeros Trujillo
Coordinadora de Materias Experimentales

Prof. Francisco José Guarneros Cabrera
Coordinador de Educación Física y Deportes

Lic. César Manuel Chaires García
Jefe de la Unidad Administrativa

Lic. Francisco Sámano Acosta
Jefe de la Oficina Jurídica

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO



**ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA
PLANTEL 9
PEDRO DE ALBA**

Muestra Estudiantil de Teatro 2005



Invitan a la comunidad a la presentación de la obra

La Paz Ficticia

De Luisa Josefina Hernández

Grupo Skene Nueve

Jueves 17 12:00 y 17:00

Marzo 2005 Auditorio Belisario Domínguez



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA

LA DIRECCIÓN GENERAL DE LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA
A TRAVÉS DE LA SECRETARÍA ACADÉMICA Y LA JEFATURA DE TEATRO

OTORGA LA PRESENTE

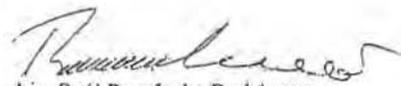
CONSTANCIA

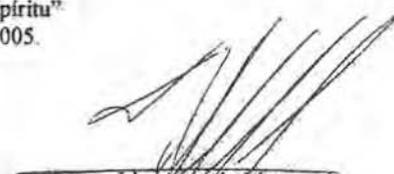
Al profesor (a):

Martha Arellano Molina

Por su participación en la MUESTRA DE TEATRO ESTUDIANTIL 2005 con la dirección escénica de la obra *La paz ficticia* de Luisa Josefina Hernández. Que se presentó el día 17 de marzo en el plantel Pedro de Alba (9).

"Por mi Raza Hablará el Espíritu"
México, D. F., mayo de 2005.


Lic. Raúl Ruvalcaba Rodríguez
Jefe del Departamento de Teatro


Lic. Antonio Meza
Secretario Académico de la ENP



Fotografías de la obra *La paz ficticia*, tomadas por el Lic. Raúl Ruvalcaba Rodríguez

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Alatorre, Claudia Cecilia, *Análisis del drama*. México, Escenología, 1986.
- Argudín, Yolanda, *Historia del teatro en México*, Panorama Editorial, México, 1985.
- Ariel Rivera, Virgilio, *La composición dramática*, México, Escenología, 1989.
- Aristóteles, *El Arte Poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- Aberastury y Knobel, *La adolescencia normal. Un enfoque psicoanalítico*, México, Paidós. 2006.
- Avitia, Antonio, *Teatro para principiantes*, México, Árbol, 1992.
- Azar, Héctor, *Teatro y Educación*, México, INBA-UNAM, 1971.
- _____ *Zoon Theatrykon*, México, UNAM, 1977.
- Barba y Savarese, *El arte secreto del actor*, México, Escenología, 1990.
- Bentley, Eric, *La vida del drama*, México, Paidós, 1985.
- Bradú, Fabianne, *Señas particulares: escritora*, México, F.C.E., 1987.
- Cañas, José, *Didáctica de la expresión dramática*, Barcelona, OCTAEDRO, 1999.
- Ceballos, Edgar, *Principios de Dirección Escénica*, México, Escenología, 1999.
- _____ *Las técnicas de actuación en México*, México, Escenología, 1993.
- Cruciani, Fabricio, *Arquitectura teatral*, México, Escenología, 1994.
- Gaceta No. 3590*. 14 de noviembre, UNAM, 2002.
- Gómez Lillo, María Teresa, *Cronología del plantel 9*. Artículo publicado en la Revista *Tablero de notas*. Plantel 9. 2005.
- Gómez Rogil, José, *El teatro estudiantil preparatorio*, México, ENP, 1980.
- Harmony, Olga, et. alt, *Introducción al teatro*, México, ENP-UNAM, 1994.

Hernández, Luisa Josefina, *La calle de la gran ocasión*. México, Editores Mexicanos Unidos. 2000.

_____ *Popol Vuh y La paz ficticia*, México, Novaro, 1974.

_____ *Bertolt Brecht. Su teatro*, "MC", 439, 18 de agosto, 1957, pp. 1, 8.

_____ *Los autores nacionales al margen de los teatros de su país*, "MC", 591, 10 de julio, 1960, p. 10.

_____ *Ibsen, vía Arthur Miller. Una obra didáctica (El enemigo del pueblo, adaptación de A. M.)*, "MC", 655, 1º. Octubre, 1961, p. 8.

Johnson, Rodrigo, *Brecht en México: a cien años de su nacimiento*. México, UNAM, 1998.

Kenneth Knowles, John. *Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del drama*, México, UNAM. 1980.

López, Carlos, *Redacción en movimiento*. México, Praxis, 2003.

Luna, Alejandro, *Escenografía: cuatro décadas de teatro en México, 1959-2000*, México, Milagro, 2001.

Magaña Esquivel, Antonio. *Teatro Mexicano del Siglo XX*, México, F.C.E., 1980.

Martí, E. y Orrubia, J., *Psicología del desarrollo: el mundo del adolescente*, Barcelona, Paidós, 1997.

Millán, María del Carmen, *Diccionario de escritores mexicanos*, México, UNAM, 1967.

Monroy Bautista, Fidel, *Propuesta para la formación de actores (una alternativa formal)*. México, Escenología. 1996.

Moreau, André, *Entre Bastidores*, México, Trillas, 1974.

Muñoz, Ana María, et al. *Bases orgánicas para la educación de la voz*, México, Escenología, 1999.

Néreci, Imídeo, *Hacia una didáctica general dinámica*, Buenos Aires, Kapelusz, 1973.

Pavis, Patrice, *Diccionario de teatro*, España. Paidós, 1998.

Plan de estudios 1996. Preparatoria. México, UNAM, 1997.

Perales, Rosalina, *Teatro hispanoamericano contemporáneo*, México, Escenología, 1999.

Piaget, Jean, *Seis estudios de psicología*, Colombia, Labor, 1995.

Preciado, Juan Felipe, *La actuación creativa*, México, Limusa, 1991

Román Calvo, Norma. *Para leer un texto dramático*. México, UNAM, 2001.

_____ *Los géneros dramáticos, su trayectoria y su especificidad*, México, PAIDEIA, UNAM, 2007.

Romero Médrano, L. et. al. *La Escuela Nacional Preparatoria. Raíz y Corazón de la Universidad*, México, UNAM, 1998.

Ruiz Lugo, Marcela, *Glosario de términos del arte teatral*, México, Escenología, 1991.

_____ *La voz*, México, Escenología, 1995.

Solórzano, Carlos, "El teatro de la posguerra en México". En *El teatro en México. Revista Artes de México*. No. 123. México, 1969.

_____ *Métodos y técnicas de investigación teatral*, México, Escenología, 1999.

_____ *Testimonios teatrales de México*, México, UNAM, 1973.

Stanislavski, Constantin, *Un actor se prepara*, México, Constancia,

Sthal, Le Roy, *Producción teatral*, México, Pax, 1981.

Wagner, Fernando, *Teoría y técnica teatral*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1990.

Wright, Edward, *Para comprender el teatro actual*. México, F.C.E., 1982.

TESIS DEL COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO:

Corona Piña, Silvia Guadalupe. *El taller de teatro del Colegio de Ciencias y Humanidades. Plantel Oriente 1976 a 1991*. 1993

Espejel Nieto, María Luisa. *La trascendencia del taller de teatro en el desarrollo integral del adolescente en la Escuela Nacional Preparatoria. Plantel 4.* 2007

Lara Olguin, Lilitiana Cyntia. *La enseñanza del teatro dentro de la Escuela Nacional Preparatoria.* 1997

Limón Hernández, Laura Verónica y otra. *El teatro y el adolescente.* 1998

Salazar Nuño, Benjamín. *El teatro como medio para desarrollar la personalidad del adolescente.* 1984

INTERNET:

Pacheco, Elsa. *Luisa Josefina Hernández y el teatro de los años cincuenta,* publicado en www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/03abr/becaria.html