



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES
LICENCIATURA EN ARTES TEATRALES



MEMORIA DE EXPERIENCIA LABORAL

EL TRABAJO DEL ACTOR MÁS ALLÁ DE LO ESCÉNICO. UNA REFLEXIÓN
DE LA VIDA PROFESIONAL

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ARTES TEATRALES

PRESENTA
GIOVANNI AGUSTÍN SANTACRUZ GONZÁLEZ
NÚMERO DE CUENTA 0312031

ASESOR
DRA. BLANCA LILIA HERNÁNDEZ REYES

TOLUCA, MÉXICO, MARZO DE 2022.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
1. EL ENTRENAMIENTO O <i>TRAINING</i> DEL ACTOR	6
1.1 El <i>training</i> : tarea esencial del quehacer escénico	6
1.2 Proceso actoral de <i>En la tierra de los corderos</i>	9
1.3 Más allá de los escenarios.....	25
2. EL ACTOR COMO PRODUCTOR TEATRAL	27
2.1 Consideraciones dentro de la producción teatral	27
2.2 Si lo quieres, lo tienes. Producción del proyecto <i>Tutorial para dejar de ser virgen</i>	32
3. EL ACTOR COMO DIRECTOR ESCÉNICO Y DE ACTORES	39
3.1 Hablemos de dirección	39
3.2 El trabajo de un director escénico y actoral	40
3.3 La inseguridad a dirigir: Retrospectiva al montaje <i>¡Viva México!</i>	46
4. UNA PAUSA. EL 2019 TAMBIÉN ES IMPORTANTE	53
4.1 Importancia el descanso para el actor: Retrospectiva personal.....	53
4.2 Un vistazo a los proyectos del 2019	59
5. EL ACTOR COMO DIRECTOR DE <i>CASTING</i> DENTRO DE UNA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL	66
5.1 ¿Qué es un <i>casting</i> y cómo se realiza?	66
5.2 Una mirada al detrás de cámaras del programa televisivo <i>Terrores Nocturnos</i>	71
6. DECÁLOGO PARA EL ACTOR	85
7. CONSIDERACIONES FINALES	86
8. BIBLIOGRAFÍA	88
9. ANEXOS	92

INTRODUCCIÓN

Cuando uno egresa de la Licenciatura en Artes Teatrales de la Universidad Autónoma del Estado de México, espera comerse al mundo, en otras palabras, siempre estar en los escenarios, actuando, pero ¿Qué pasa cuando no es así? ¿Qué hacer cuando nadie te llama? El golpe de realidad al que un egresado de dicha licenciatura se enfrenta es fuerte y la mayoría de las veces desanima a aquellos que pretendían formar una carrera sólida en teatro.

¿Hay algo más allá de la vida escénica? ¿Qué hago para tener trabajo? ¿Qué debo hacer para mantenerme con el dedo en el renglón? El presente escrito es una ejemplificación de mi vida profesional y de las diferentes facetas por las que he pasado y en las que se puede emplear un actor. La licenciatura, sin darnos cuenta, nos proporciona herramientas y habilidades que podemos utilizar fuera de ella. Sin embargo, todo lleva su tiempo, como el estudio pertinente para una mayor profesionalización en nuestro quehacer. Este trabajo, no sólo ejemplifica lo anterior, sino también aquellas herramientas adquiridas por la experiencia laboral, por la gente y por la vida en general.

El primer trabajo a abordar, comprende mi experiencia en la parte de actuación. El referente se hace con base en la puesta en escena *En la tierra de los corderos*, de Alexis Casas Eleno y dirigida bajo la batuta de Enrique Aguilar. Este proyecto se realizó en el periodo comprendido de septiembre de 2017 a junio de 2018, con dos temporadas en la ciudad de Toluca y una en la Ciudad de México.

El trabajo creado en este montaje teatral no fue una propuesta convencional por lo que, el personaje realizado en dicha producción fue construido con base en el método de las acciones físicas. Entiéndase a ésta donde “se otorga énfasis en las unidades y objetivos, conflictos y circunstancias desde la acción y se vuelven presentes” (Jiménez, 2019: 14). Es a partir de esta metodología, donde primero existe la acción antes que la emoción, que fue construido el personaje de *René* dentro de la puesta en escena.

En la segunda referencia de este escrito se incluye la parte de producción, en donde se hablará del proyecto *Tutorial para dejar de ser virgen*, escrita y dirigida por Casas. Esta puesta en escena tuvo su única temporada en *Casa Blanca Teatro*, de junio a julio de 2018. A partir de la experiencia de este montaje, se ejemplifican cómo surgieron aciertos y errores durante su producción y la solución a ellos.

El tercer punto tratará sobre la dirección, donde relato mi experiencia con el montaje *Viva México*, obra escrita por Rodrigo Tovar y presentada en *Casa Blanca Teatro* de septiembre a octubre de 2018. De igual manera, los desaciertos florecieron durante este montaje por la inexperiencia en el rubro.

En el primer trimestre de 2019, a través de una búsqueda de crecimiento profesional y personal, me dediqué a perfeccionar mi técnica por medio de ejercicios actorales en casa y lecturas sobre producción y administración. Tomé un curso de finanzas y otro de liderazgo empresarial en la Universidad Nacional Autónoma de México. Aunado a esto, creé una microempresa que elabora bolsas ecológicas, a partir de materiales reciclados. En los siguientes meses participé como actor dentro de cuatro montajes escénicos, los cuales son *Divinas palabras*, *El zumbido de las abejas*, *Don Juan Tenorio* y *El sepulturero y los duendes*. Además, fui parte del comité organizador del *Primer Festival Internacional de Teatro Universitario "Estación México" 2019*.

El último trabajo de los que se hablará será el programa televisivo *Terrores Nocturnos*, bajo la dirección y producción de Ulises Figueroa, donde se realizó la labor del departamento de Dirección de *Castíng*. Este proyecto desde su preproducción, hasta la transmisión del último capítulo, abarcó el periodo de enero a abril de 2020.

Posiblemente este trabajo no dé respuestas a preguntas concretas, pero los cambios, a veces súbitos, por los que pasa la vida de un actor y que uno mismo debe propiciar, traen consigo grandes aprendizajes artísticos y de vida.

1. EL ENTRENAMIENTO O *TRAINING* DEL ACTOR

1.1 El *training*: tarea esencial del quehacer escénico

El entrenamiento o *training* de los actores, es esencial para su quehacer escénico. Ese puede ser definido como “el trabajo que efectúa el actor para perfeccionar su arte antes de entrar a escena” (Féral, 2007: 13). Este *training* debe ir enfocado no sólo a lo que se hace antes de cada función o de cada ensayo, sino también al perfeccionamiento que toma desde su formación académica, hasta lo que hace fuera de los escenarios. Esto se hace debido a que, con dicha optimización, los métodos y técnicas practicadas lo llevan hacia la profesionalización de su quehacer escénico.

De esta forma, la escuela le otorga al actor en formación, las primeras herramientas necesarias para crear un actor con mayores elementos expresivos:

Los maestros no están para darnos recetas o un saber hacer. Es evidente que nos dan herramientas de relajación, respiración, concentración, improvisación, visualización, etc. Tan sólo son las bases preliminares de un trabajo mucho más profundo que fuerza al actor a trabajar sobre sí mismo. (Copeau, 1974: 125).

Como lo menciona Copeau, el trabajo del actor es inacabable. No basta con haber terminado una licenciatura en teatro o un taller. Las herramientas se adquieren con la práctica y ejercicios constantes, que dotan al actor de un entendimiento claro de su cuerpo, su mente y sus emociones. Este *training*¹ le permite al actor entrar más fácilmente a un estado de creatividad. Es claro, que el entrenamiento de la técnica no lo es todo. Si no se entrenan las emociones, el actor no podrá ser creativo, “El actor aprende a cómo hacer coincidir interioridad y exterioridad; cómo expresar una mediante la otra. El cuerpo se convierte así, en efecto, en el vehículo del pensamiento” (Grotowski, en Féral, 2007: 20).

¹ Féral, habla sobre la necesidad del entrenamiento para lograr soltura y flexibilidad, que le permiten al actor un trabajo mucho más profundo sobre sí mismo y donde el cuerpo y espíritu trabajan a la vez.

El actor, desde la formación académica, debe hacer consciencia sobre las herramientas que se adquieren a lo largo de su profesionalización, así como ser perceptivo sobre los ejercicios que le funcionan y los que no. Evidentemente, lo que resulta bueno para uno, puede ser no tan bueno para otro. Por ende, aunque el teatro sea un trabajo colectivo, el *training* de cada actor debe realizarse individualmente, con el fin de despojarse de los “malos” hábitos que pueden interferir con su quehacer escénico. Como lo menciona Féral, citando a Oida:

Poco importa la técnica o el estilo que se aprenda, de hecho, se pueden practicar disciplinas tan diferentes como el aikido, el judo, el ballet o la mímica y obtener el mismo beneficio; ello porque aprendemos algo más que la técnica (2007: 23).

Es decir, que más allá de practicar cualquier ejercicio, es necesario aprender con qué fin se realiza, aunque no esté encaminado a un montaje teatral en particular. Se puede ser grandioso en gimnasia, pero no saber para qué sirve escénicamente. Ya sea para la expresión corporal, la expresión del gesto, o para lograr presencia escénica, la gimnasia puede estar considerada dentro del entrenamiento de cualquier actor. Entonces podemos decir, que el trabajo físico aporta crecimiento y entendimiento corporal que le permite al ejecutante conocer las limitantes de su propio cuerpo, y al ser consciente de ello, debe entrenar de cierta forma para romper con esos esquemas y se permita ser libre en el escenario. Por lo tanto, el *training* no puede ser solamente de unas horas o unos días; se debe aplicar constantemente para un mejor entendimiento de sí mismo:

No vayan demasiado de prisa. No se apresuren a concluir y cristalizarse. Dense el tiempo de preparar la tierra, de labrarla y fecundarla, y procuren que prendan las raíces de una planta de germinación lenta y difícil, pero robusta. Todo incita demasiado fuerte, demasiado rápidamente, en vuestro joven sol americano. (Copeau, 1974: 127).

En consecuencia, este *training* es completamente de toda la vida. Nos prepara para que el cuerpo, la mente y las emociones, estén en constante creatividad. Aunado a esto, el cuerpo no necesitará ejercitarse en la presencia escénica, ya que el entrenamiento en sí, la dota naturalmente. Ahora bien, cada uno de estos ejercicios,

como antes se mencionó, tienen un fin específico. Este *training* le otorga al actor elasticidad, resistencia, equilibrio y hasta un excelente manejo de voz, pero una vez dominadas las técnicas, se comienzan a explorar otras posibilidades que le permitan llevar su cuerpo a otro nivel. Es de esta manera, que el actor es capaz de reconocer, por sí solo, los obstáculos y miedos que bloquean su quehacer escénico.

Enfatizo la idea de que el *training* debe ser personal pues, si bien en los deportes los equipos de trabajo hacen entrenamiento en conjunto, las competencias adquiridas son individuales, el crecimiento sólo lo obtiene la persona que lo realiza y nadie más. No obstante, todo este entrenamiento, además de hacerse con el fin de adquirir ciertas habilidades, debe realizarse como si se estuviera frente a público, como lo propone Oida en Féral:

Siempre debe imaginar que se ejercita frente a un público. Al instante se vuelve muy importante comprometerse plenamente y desconfiar del más o menos. De esta manera, la cualidad del trabajo mejorará y el entrenamiento será de verdad útil. Si uno se dice que “no es más que un ejercicio”, el trabajo no tendrá gran valor, por más perfecta que sea su ejecución (2007: 26).

De esta forma, el entrenamiento adquiere mayor sentido. No es sólo hacer por hacer, sino que todo se encamina hacia la profesionalización del actor. Es por esta razón, que el *training*, comienza desde la escuela, pero se desvincula de ella en el momento en que el actor es capaz de tomar acción por sí mismo, y desarrolla su propio entrenamiento. Por lo tanto, este evoluciona con el paso del tiempo y seguirá otorgándole nuevas habilidades al actor, quien reconocerá, al mismo tiempo, otras limitantes físicas e intelectuales que no había percibido. “No es la instrucción de un alumno, sino el descubrimiento de otra persona [...] el actor renace no sólo como persona, sino también como ser humano” (Grotowski, en Féral, 2007: 27). Entonces, se puede decir que lo que realmente construye el actor, es una forma de vida que le da crecimiento a su cuerpo y su “espíritu”, y logra encontrar en sí mismo, enormes posibilidades que le permiten realizar su quehacer escénico plenamente.

Así, el actor puede reflexionar y accionar sobre su trabajo, su cuerpo y su mente. Estos ejercicios dotan al actor de un nuevo comportamiento, se modifica el accionar, la forma de pensar, escuchar y reaccionar, ya que repercuten en la totalidad del cuerpo y, por lo tanto, cambian su percepción:

Y no es la simple ejecución, aún perfecta, de un buen ejercicio considerado como una receta, sino una comprensión concreta de sus principios profundos, una adaptación personal de lo que contiene de universal, es decir, su reinención, lo que se traduce en un cuerpo vivo, *presente*, en un escenario (Picon-Vallin, 2007: 49).

Si el actor, no es capaz de entender las diferentes finalidades de los ejercicios que realiza, entonces será en vano el entrenamiento y no existirá ese crecimiento profesional que se persigue. En conclusión, la ejecución correcta del *training*, su entendimiento y el trabajo sobre sí mismo, llevan al actor hacia un crecimiento armonioso entre cuerpo, mente y espíritu, para llegar a la plenitud total en cualquier escenario, e incluso en su vida personal.

1.2 Proceso actoral de *En la tierra de los corderos*

Dada la naturaleza de este escrito, en este apartado relataré mi experiencia actoral dentro de la obra teatral *En la tierra de los corderos*, escrita por Alexis Casas Eleno y fue finalista del Premio Nacional de Dramaturgia “Gerardo Mancebo del Castillo” en 2016. Este texto nos habla acerca de *Ulises, Sandra y Carmen*, estudiantes de preparatoria, víctimas de acoso escolar y que, cansados de la situación, deciden secuestrar a *René*, su acosador, sin imaginar que esta venganza le costaría la vida a este último.

Casas, decide escribir este texto a partir del caso de Casey Heynes quien, como se puede recordar, fue víctima de acoso escolar, hasta que decide confrontar a sus *bullies*² y convertirse en el victimario. No cabe duda de que el texto de Casas

² Según el diccionario de *Cambridge*, un bully es alguien que hiere o intimida a alguien más. Regularmente por un periodo de tiempo y forzándolos constantemente a hacer algo que no quieren hacer. En <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/bully>

tiene poderosos y controversiales argumentos sobre el tema que ponen al espectador en jaque. Nos hace pensar en quién podría tener culpa dentro del acoso que, no nada más involucra a víctima y victimario, sino también envuelve el contexto familiar, escolar y de clase social.

El texto en sí es bastante complicado desde su estructura. Contamos con escenas en presente, pasado remoto, futuro, pasado muy remoto, presente. La anacronía dentro de la misma hace que el espectador o lector, quiera saber qué es lo que sigue en la próxima escena para atar los cabos sueltos que te dejan las anteriores. Buscando nuevas propuestas y visiones, fuera del ámbito mexiquense, Casas se encontró con Enrique Aguilar, director teatral de la Ciudad de México y egresado de la Maestría en Dirección, por la Escuela Nacional de Arte Teatral, del Instituto Nacional de Bellas Artes. Después de algunas pláticas, el proyecto se concretó. Los actores seleccionados para este montaje fuimos Pedro Faritt, Blanca Luna, Angélica Hernández y yo, Giovanni Santzález³. De esta manera, en marzo de 2017, comenzó el proceso de *En la tierra de los corderos*, con ensayos en Ciudad de México y un proceso bastante complicado que más adelante detallaré.

A la dificultad del texto se le añadió algo más: la dirección de Aguilar. Una de las premisas con las que trabajó, es que sólo dirigió la escena, no a los actores. El trabajo de mesa no fue amplio y casi siempre se realizó con Casas, para enriquecer la complejidad de los personajes. De las primeras cosas a trabajar fue la animalidad ya que, el propio texto, enmarcaba a los personajes en animales específicos: tigre, oso, rata, cordero y mosca. Cinco animales, pero ¿Sólo cuatro personajes? Sí. *Carmen*, el personaje de Hernández, debió mantener características tanto del cordero, como de la rata. Es así como, tras varias exploraciones, búsqueda de información y observación, se construyó el primer esbozo de los personajes, aportándole a cada uno, elementos físicos que nos remitieran a dichos animales.

En un principio y creo que la mayor parte del tiempo, no entendí qué era lo que pasaba. En casi todas las escenas estuve tirado en el piso, de espalda al

³ Nombre artístico de Giovanni Santacruz.

público, mientras que mis compañeros brincaban la cuerda o jugaban a “las manitas calientes” o realizaban cualquier otro juego, porque esos eran sus trazos. No había correlación entre lo que se decía, con lo que se hacía. Definitivamente, creo que el actor no está para juzgar la propuesta del director, pero en este caso no sabía hacia dónde estaba yendo el montaje. En pláticas con Aguilar, mencionó que lo que pretendía con su propuesta, era que todo pareciera un juego de niños en el que, a veces, no se alcanza a percibir la delgada línea entre el juego y la agresión. Fue ahí cuando pude darle sentido a lo que hacía y veía, pero en lo particular, sentí que algo faltaba.

Dentro del marcaje de cada una de las escenas, siempre imperó “primero acciona, luego hablas”. Las acciones eran las que desencadenaban las emociones y reacciones de los personajes; después resultaba el texto, el cual, estaba potenciado por todo lo anterior. Es a través de esta premisa, que decidí hacer la construcción del personaje con base en el Método de las Acciones Físicas (MAF), de Stanislavski:

El cuerpo también soy yo manifestándome, riendo, llorando, quejándome, abrazando, alzando la mano, haciendo un gesto que a lo mejor en mí es inconsciente, imprevisto, aunque para el que lo observa sea un gesto que contiene, seguramente, un por qué y un para qué, ya que la implicación no sólo es corporal, es integral, responde a sensaciones, emociones y pensamientos que se vuelven una manifestación en el cuerpo (Jiménez, 2019: 1).

Por medio de este método, el actor puede descubrirse y crear una lógica escénica. Le otorga también la posibilidad de estar en contacto consigo mismo y conocer sus límites. Las características que definen a esta metodología son “Cuerpo y mente del actor” (2019: 3), donde se realizan diferentes ejercicios de práctica para llevar a una armonía entre estos dos elementos y así, lograr que las acciones tengan un inicio, desarrollo y fin, para alcanzar los cuatro elementos de una obra de arte “gracilidad, forma, belleza e integridad” (2019: 4). El siguiente punto es “la imaginación” (2019: 4), donde a través de la observación, se construyen espacios y situaciones que ayudan al actor a completar la construcción de su personaje “Los sentimientos

emergen con facilidad si se les construye alrededor una fisicalidad⁴, psicología y sociología del personaje y su circunstancia” (2019: 4). Es decir que, si a la acción, se le agrega el elemento psicológico, ésta se convierte en un signo psicofísico que determina el comportamiento del personaje.

La siguiente característica es “la gesticulación psicológica” (2019:5), donde el principal motor es saber cuáles son los objetivos del personaje, sus deseos y anhelos, y lograr que las acciones y estímulos que desarrolle le lleven a la emoción. Otra particularidad de este método es “personaje y su caracterización” (2019: 5) donde se realiza la creación del “cuerpo” del personaje, sin olvidar que ciertas características propias del actor estarán presentes en él. Esta construcción debe ser con todo el cuerpo, para asumir completamente la esencia del personaje.

La penúltima de las características es la “individualidad creativa” (2019: 6) donde, después de la “aparición” del personaje, el cuerpo y mente también le pertenecen a éste. El actor toma consciencia de ello y, por lo tanto, escénicamente será capaz de transformar su accionar y encontrar estímulos para el personaje. Por último, tenemos “cómo poseionarse el papel” (2019: 6), donde se reúnen los elementos anteriores y, a través de la imaginación, el actor puede construir atmósferas, situaciones y andar del personaje en cada una de las escenas. Y es de esta manera que el actor crea, a partir de lo que cree, escénicamente.

Así, la construcción del personaje de *René* se realizó bajo este método. Como dije anteriormente, la mayor parte de las escenas me encontraba recostado en el piso y de espalda al público, lo cual me hizo poner más atención en mi accionar. Este fue el mayor reto a trabajar durante los ensayos y temporadas. Comencé a trabajar desde donde me tocaba, desde el piso y, ¿Cómo iba a hacerme presente, si estaba siempre tirado? Accionando; esa era mi respuesta. El personaje empezaba muerto y acababa muerto y era mi trabajo, en las pocas escenas donde aparecía

⁴ Jiménez define a la fisicalidad como el conjunto de pensamientos, comportamientos e impulsos, estructurados en el cuerpo, que hacen que la actuación no sea mecánica.

vivo, hacerme presente para que el espectador no pensara que sólo era parte de la escenografía.

Desde las acciones físicas pude, a mi parecer, lograr que el personaje se hiciera presente. Había micro acciones y reacciones que le hacían saber al público que ahí había alguien y que algo pasaba con ese ente. Además, así mantuve mi cuerpo dispuesto para las escenas, porque como pasaba mucho tiempo en el piso, era muy frecuente que en ensayos me enfriara y, a veces, me costara trabajo levantarme. Añadido a esto, como no existía una temporalidad lineal, las emociones y reacciones de todos los personajes se veían afectadas por este corte tan abrupto. Algo que propuso Casas y que, funcionó bastante durante el proceso, fue hacer una escaleta de emociones escena por escena y así, tener seguridad del nivel emotivo en que se encontraban los personajes. Había mucha expectativa sobre la recepción del público ante la propuesta. Era trabajo de todos sostener el montaje y nutrirlo en cada ensayo.

Dada la naturaleza del propio texto de Casas, puede parecer que, lo que a continuación voy a relatar, no tiene sentido o que hay brincos de una cosa a otra, pero es preferible echarle un vistazo al texto de *En la tierra de los corderos*⁵, para una mejor comprensión. Una de las cosas interesantes que sucedió en ensayos fue que, en el marcaje de la escena del secuestro, mis compañeros no podían tirarme al piso. La consigna para ellos era derribarme y atarme de pies y manos; la mía, no dejarme derribar. Es aquí cuando pongo de frente al MAF, donde los objetivos del personaje deben ser claros para llevar a cabo la acción. Después del primer intento, el director decidió dar tareas específicas por personaje, para que “el secuestro” tuviera orden. De esta manera, la segunda improvisación de esta escena resultó más fructífera para todos.

Cuando fue el turno del marcaje de tres escenas continuas que tenía mi personaje, concentré mi atención en ellas para que resultaran con los diferentes

⁵ ISBN Toma, Ediciones y Producciones escénicas y Cinematográficas bajo el sello editorial Paso de Gato: 978-607-8439-94-2. ISBN UAEM: 978-607-422-924-0. ©Alexis Casas Eleno.

matices que se necesitaban. En primera instancia, por medio de la imaginación y la gesticulación psicológica, apartados del MAF que ya mencioné con anterioridad, fue que realicé mi trabajo en esta secuencia. La primera de las escenas era donde *René* y *Carmen*, estaban intentando tener relaciones sexuales, pero en el último momento, ella decide que no quiere y lo rechaza. En la segunda, ella estaba con su papá ebrio, quien la regañaba porque pensaba que estaba embarazada y, por tanto, decide golpearla; ella, por supuesto, no se dejó. En la tercera escena *Carmen* estaba en la habitación donde secuestraron a *René* y, al imaginar la figura de su papá en él, decide golpearlo hasta dejarlo inconsciente. He aquí el fragmento de la transición entre estas tres escenas:

RENÉ. No mames, cómo quieres que te coja si ni besos quieres.

CARMEN. Es que, no sé. Mejor otro día, ¿sí?

RENÉ. Pinche vieja, para eso me gustabas; eres como todas, todas las viejas son iguales, son unas pinches calienta vergas.

CARMEN. Déjame ya.

...

RENÉ. *Ahora no me vayas a salir con que estás embarazada, pinche escuincla.*

CARMEN. No, papá.

RENÉ. *¿No, papá? Y luego sus pendejadas, que la panza, que dame para esto, que para lo otro, y el pendejo que las embarazó, ahí sí quién sabe. Mientras, abriendo las patotas/*

CARMEN. ¡Qué no!

RENÉ. *No me grites.*

CARMEN. No me pegues.

RENÉ. *¡Suéltame! O te va a ir peor.*

CARMEN. No te voy a soltar.

RENÉ. *¡Que me sueltes!*

...

CARMEN. No. Ya no te voy a soltar, nunca. Te vas a quedar ahí, amarrado. Soy el lobo vestido en piel de cordero y ya no te tengo miedo.

RENÉ. Suéltame.

CARMEN. ¿Por qué mataste a mi madre?

RENÉ. ¿Qué?

CARMEN. Si sabes que la quería mucho, ¿por qué la mataste?

RENÉ. ¿Qué dices?

CARMEN. Sí, tú, pinche borracho. (Casas, 2018: 40-41).

Sí, así de complicado es el texto de Casas. Esta difícil secuencia, se trabajó con mucho cuidado para llevar a los personajes a las diferentes atmósferas que incurrían en cada escena. Cabe aclarar, que esta secuencia abarcaba también, tres

lugares diferentes: el baño de la escuela, la casa de *Carmen* y la habitación del secuestro. Había una carga emotiva muy fuerte y distinta en estas escenas; pasar de una a otra resultó bastante contradictorio entre lo físico y lo emocional, pero definitivamente fue muy enriquecedor realizar estos saltos. Creo que actoralmente, el texto de Casas resulta un reto y un ejercicio escénico por el que cualquier actor debería pasar. Por medio de la posesión del papel, según el método de las acciones físicas, y con la debida construcción corporal, fue que pude lograr que esta transición resultara de la mejor manera. A cada una, se le impregnó una corporalidad, una emotividad y una serie de acciones que le hacían saber al espectador, que lo que veía, eran escenas completamente diferentes.

La primera de las escenas estuvo trabajada desde la sexualidad de un adolescente inexperto. Físicamente se manejó desde la inexactitud con la que se toca un cuerpo, besos descontrolados y caricias toscas que se dan por la misma inexperiencia de la edad; esto por la construcción que hice del personaje. La segunda escena, la trabajé desde el corporal de un hombre ebrio, que apenas si se puede sostener en pie por la gran cantidad de alcohol que consumió. Agregado a ello, trabajé para que la presencia y la voz de esta intervención fueran toscas y agresivas, y así dar a entender que era el papá de *Carmen* quien estaba presente, y no *René*. La tercera escena la trabajé desde el dolor físico y emocional que sentía el personaje por la golpiza que le propinaban y que, realmente, no entendía por qué era la agresión y quería aguantarme el dolor, para que me dejaran en paz. Sin embargo, fueron tantos los golpes y el dolor, que *René* no lo soportó y cayó desmayado.

Fue un trabajo bastante arduo y que quise detallar lo mejor posible. Gracias al entendimiento y a la construcción de las acciones dentro de estas escenas, a la imaginación y a la clara definición que tenía de mi personaje, fue que la secuencia lograba el propósito que me impuse. Muchos de los comentarios sobre mi trabajo dentro de este montaje, enfatizaban la secuencia como mi mejor interpretación, más que en cualquier otra escena.

A pesar de ello, aún sentía que algo faltaba; no sabía exactamente qué. Teníamos el trazo, es decir, los movimientos que hacíamos en cada una de las escenas, la utilería, el vestuario, y la construcción de los personajes. *¿Qué? ¿Qué es?* Pensaba, y no podía darme respuesta. Sin embargo, ésta vino después, con la primera función. Casas y Carlos Torres, el productor, decidieron hacer una función especial en el Teatro de los Jaguares, de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM). Nos enfrentamos a un público de preparatorianos y universitarios que, sin lugar a duda, cuestionaron mucho el montaje; no por el texto o la actuación, sino por la dirección. Preguntas como “¿Por qué esa propuesta?” “¿Por qué no tienen escenografía?” “¿Entonces, su propuesta invita al secuestro?” “¿Por qué tu personaje está todo el tiempo de espaldas?” “¿No sería mejor que salieras hasta que te toque, si de todas formas no te vemos la cara?”.

Entonces, fue obvio para mí lo que sucedió. La propuesta fue confusa para el público, porque desde la dirección hubo muchas imprecisiones. No había claridad desde ese punto y, por ende, los actores tampoco estuvimos unificados en ningún término. Fue un golpe saber que la propuesta que se trabajó por meses no obtuvo el resultado esperado. Sin embargo, no se acabó el trabajo sino, al contrario, se intensificó. Aguilar, después de aquella función, nos dejó varados a la orilla de un océano de incertidumbres y fue tarea de Casas y Torres, el rescatar el montaje y comenzar a trabajar arduamente para tratar de unificar lo que ya se tenía.

Hubo pocos cambios de trazo; se tuvo que clarificar los espacios escena por escena. Se trabajó sobre la presencia escénica, ya que la actuación estaba siendo deficiente en algunas escenas, lo cual es bastante peligroso para cualquier actor, porque quiere decir que no hubo trabajo. Entonces, todos nos dedicamos a salvaguardar el trabajo de meses, potenciarlo y continuar al siguiente paso, la primera temporada.

Al parecer, este proceso estuvo lleno de muchos tropezones. Justamente el día del estreno, sucedió el primer temblor de septiembre de 2017. El equipo quedó a la expectativa de qué iba a pasar si sucedía algo más grave, pero pocos días después,

el segundó temblor contestó la incógnita: los teatros se cerraron por 3 semanas, ya que el Edificio Central de Rectoría de la UAEM tuvo daños en su estructura. Un mes después del primer temblor, se regresó a temporada con todas las precauciones posibles. Este terrible suceso, no permitió ensayos, por lo que el regreso a la temporada trajo más inconsistencias al montaje. Se terminó la primera temporada con asistencia de público regular, enfrentando buenos comentarios sobre la propuesta. Sin embargo, gracias a esta primera temporada aún había cosas que considerar, se debían retrabajar las transiciones y, sobre todo, aprendimos que había que empezar a adecuarnos a diferentes espacios, pues no siempre se tuvieron funciones en el teatro.

Más tarde, en 2018, se comenzaron ensayos para la segunda temporada. No se recordaban algunos trazos, lo cual puede suceder cuando se deja un montaje por mucho tiempo. Hubo cosas que, al paso de los ensayos, se comenzaron a entender mucho mejor, pero seguían las concepciones distintas sobre el montaje, cosa que en ningún momento se pudo resolver. Una vez empezada la temporada, comencé a trabajar en hacerme más presente durante toda la obra, sin restarle atención a mis compañeros. Trabajar cada una de las acciones desde lo técnico, es bastante complicado. A través de los años, he tenido la fortuna de compartir escenario con muchos actores y esto me ha permitido ver las diferentes maneras de abordar el trabajo escénico. Hay actores que se dedican a trabajar todo lo técnico a la perfección, pero descuidan completamente lo emocional. Otros, trabajan maravillosamente lo emocional y dejan a un lado todo lo técnico, a tal grado que, en algunas escenas, no se entiende nada.

Todo ello me ha hecho reflexionar también en las clases de actuación y puesta en escena que tuve durante la licenciatura, donde me decían que ambas cosas son sumamente importantes y no había por qué descuidar alguna. ¿Cómo reunir estos elementos? ¿Cómo trabajar ambas cosas en el proceso de los corderos? Creo y estoy seguro, que cada actor debe ir encontrando la mediación. Lo técnico y lo emocional, siempre van de la mano. No hay por qué disociar ambas cosas porque entonces la actuación se vuelve mecánica. Esto también es parte del *training* y que

no se aprende de forma tan fácil. Es sólo a través de los años, que se pueden encontrar diferentes caminos para llegar a ello y es cuestión personal descubrir cómo combinarlo.

Escuchar atentamente a mis compañeros, me hizo poder hacer una serie de partituras en cada escena, para la mejor adecuación de mis acciones físicas. Escuchar se puede decir muy fácil, pero la mayoría de nosotros no lo hacemos bien. Prestar atención a respiraciones, a la forma de caminar, a las inflexiones, la emotividad, incluso la forma en cómo suena el vestuario rozando con los objetos, me hacía tener un mejor panorama de qué podía hacer con eso y en qué momento era prudente hacerlo. Para un mejor entendimiento, aquí dejo un ejemplo de una de las partituras que creé, con base en las respiraciones y pausas de *Sandra*, en la última escena de mi personaje:

[... **ME RECUESTO, EN CUANTO LA CABEZA TOCA EL SUELO, COMIENZO A TOSER FUERTEMENTE. QUEJIDOS. ESCUPO SANGRE**

SANDRA. ¿Estás bien?

RENÉ. **PAUSA, ENTRECORTADO.** ¿Sandra? **TOSO** Ayúdame... por favor.

SANDRA. Me llamo Oso, pendejo.

RENÉ. **RÁPIDO** Ayúdame, Sandra, no quiero morir. **TOSO**

SANDRA. ¡Que no soy Sandra!

RENÉ. **PAUSA, MÁS AHOGO.** Yo sé quiénes son ustedes. **AHOGO** Tú, **TOSO** Ulises y **QUEJIDO** Carmen/ **TOSO FUERTE**

SANDRA. Cállate.

RENÉ. **RÁPIDO. TOSO FUERTEMENTE** Déjame ir, por favor.

SANDRA. ¡Cállate! No te quiero oír.

RENÉ. No me maten, Sandra. **QUEJIDO, TOSO.**

SANDRA. Estamos jugando. **ME LEVANTO Y VOY AL PIZARRÓN**

RENÉ. **CON MIEDO, YA NO PUEDO RESPIRAR TANTO** No mamen, su pinche jueguito de mierda/ **ME PONGO LA MÁSCARA. COMIENZO A DIBUJAR EL AHORCADO**

SANDRA. Sí, lo mismo decíamos. **ESCRIBO LAS "A"** Tu pinche jueguito, tu puta madre. **QUEJIDO, DIBUJO CABEZA** ¿Qué se siente, eh? **TOSO, ESCRIBO LAS "N"** ¿Te gusta? **DIBUJO EL CUERPO** Lo que estamos haciendo no es nada en comparación a los tres pinches años que estuviste chingando; **QUEJIDO BAJO. ESCRIBO LA "E"** que si Ulises es puto, **DIBUJO UN BRAZO** que yo pinche gorda machorra, **ESCRIBO LA "G"** que si Carmen es pucha fácil. **QUEJIDO MEDIO** Ahora somos el Oso, el Tigre y el Cordero matando a la pinche mosca que no dejó de zumbarnos en el oído hasta volvernos locos. **DIBUJO EL OTRO BRAZO**

RENÉ. No saben en la que se están metiendo, pendejos. Mi papá se los va a coger a los tres/ **TOSO. DIBUJO UNA PIERNA**

SANDRA. ¿Ah sí? ¿Quién dice?

...

RENÉ. **QUEJIDO** ¿Qué haces? **AHOGO. ESCRIBO LA “Z”**

SANDRA. Aún no nos conoces, cabrón, aún no has visto lo ojetes que podemos ser.

RENÉ. **ENTRECORTADO** Déjame, ¿qué chingados haces?

SANDRA. Voy a hacerte callar... *Suena celular.* **DIBUJO LA OTRA PIERNA**

RENÉ. **ME AHORCA. CASI ININTELIGIBLE** No, no me dejes así.

SANDRA. Mañana veremos si te quedan ganas de hablar. **AHOGO**

FINAL. ESCRIBO LA “V”. TERMINO DE HACER EL AHORCADO

...] (Casas, 2018: 42-43).⁶

De esta manera, tenía hechas las partituras de cada una de las escenas, para tener una mejor claridad en todas las acciones que realizaba, y no encimarme en los textos hablados por mis compañeros. Como anteriormente lo dije, el actor también debe encontrar una mediación entre lo técnico y lo emocional. Dada la tensión que se creaba entre los cuatro personajes, las emociones no se podían evadir y estas tenían que ser más controladas porque de eso se trataba nuestro trabajo, de la contención de las emociones, que llevaban a estos personajes a cometer un asesinato. Todo esto se lograba gracias al escuchar y mirar a los compañeros en escena, al estar presente.

También, mucho de la presencia escénica, tiene que ver con la energía que se proyecta. Esta energía, viene y se proyecta desde el interior, pero ¿Cómo? Su proyección se logra a partir del trabajo físico regular, es decir, desde el *training*. Como lo mencionan Oida y Marshall (2006: 77), “Considerando que es necesario estirar el cuerpo, abandonarse y adormilarse no resulta útil para actuar. De la misma manera, los ejercicios físicos convencionales (ir al gimnasio o bien clases de baile) no sirven para actuar en teatro”. Esto se debe a que todos estos ejercicios, otorgan al cuerpo cansancio y un estado de relajamiento tal, que no permite el flujo correcto de dicha energía. Por este motivo, es importante que el actor sepa escoger adecuadamente los ejercicios que le proporcionen vitalidad y presencia a la hora de actuar.

⁶ Las negritas mayúsculas, tienen la intención de expresar lo que físicamente hacía con mi cuerpo, con mis respiraciones, con mis emociones y las acciones que debía llevar a cabo.

Todo esto este trabajo físico se conjunta con las emociones. Cada una de las posiciones en las que se encuentra el cuerpo, determinan y desencadenan ciertas emociones que harán más efectiva la proyección de la energía "... sus medios de expresión deben ser económicos, asegurando una máxima precisión del movimiento para facilitar una realización rápida y eficiente de un objetivo determinado" (Meyerhold en Meyer, 2011: 53). Es decir que, todas estas acciones físicas, no sólo se dan porque sí; todas tienen un signo y fin determinado que aportan enérgicamente a la escena. Sin embargo, la propuesta que hace Meyerhold con la *Biomecánica*⁷, nos dice que los personajes deben ser creados de afuera hacia adentro y no viceversa. Por tanto, sólo tomé algunas de sus aportaciones, para llevar a cabo la creación del personaje de *René*.

Considerando que los personajes primero son concebidos desde el texto dramático, parto de la idea que no se puede crear primero lo físico, antes que lo que ya está escrito. Algunos de los actores que conozco primero "visten" a su personaje, antes de tener un entendimiento completo de él. Por esta razón, considero que mucho de lo que se hace hoy en día en los escenarios, pasa desapercibido o no tiene trascendencia para el público. ¿De qué sirve tener un montaje estéticamente maravilloso, si no hay profundidad en la actuación? Es debido a la falta de entrenamiento y atención en su herramienta de trabajo, es decir, de su cuerpo, que la deficiencia actoral en los montajes sale a relucir.

Recuerdo mucho el comentario de un profesor de la licenciatura, donde decía que cualquier persona, con la mínima valentía, puede ser capaz de subirse a un escenario, pero no por eso podía ser actor o actriz. Tiempo después y gracias a que nunca he dejado los escenarios, creo que pude entender el comentario. Soy actor, porque desde mi formación académica, he adquirido herramientas y habilidades que me permiten ser pleno y responsable con mi quehacer teatral. No me subo a un

⁷ La ley básica de la Biomecánica es muy sencilla: la totalidad del cuerpo forma parte en cada uno de nuestros movimientos.

escenario nada más porque sí, sino que mi lado humanista, me hace trabajar con todo el respeto posible para el público, para la sociedad.

Y no con ello quiero decir, que todos los montajes que se realicen deben ser profundos y serios. Por supuesto, cada compañía y cada actor es libre de hacer su quehacer escénico como mejor le funcione, y también el público necesita divertimento, pero, todo debe hacerse con la debida responsabilidad que la profesión se merece.

Ahora bien, regreso al montaje *En la tierra de los corderos* o *ETC*, como nosotros lo llamábamos, la creación de los personajes se hizo a la inversa. Primero se hizo la construcción física, antes que el trabajo de mesa y, a la larga, eso también influyó durante las temporadas y estoy casi seguro, que por eso el montaje tenía tantos altibajos. Se le debe dar la debida importancia al texto dramático, para que éste tampoco tambalee a la hora de ser representado. Pero ¿Cómo? Recuerdo las clases de actuación, donde siempre se nos decía la palabra clave para este asunto, *asume*.

Asumir significa, según la Real Academia Española, *atraer a sí, tomar para sí*. En palabras de Stanislavski, asumir es:

[...] Lo olvidamos todo: el modo que tenemos en la vida de caminar, estar sentados, comer, beber, dormir, conversar, mirar, escuchar; en una palabra, cómo actuamos interna y externamente en la vida. Todo esto tenemos que aprenderlo de un modo absolutamente nuevo en el tablado, lo mismo que un niño tiene que aprender a caminar, hablar, mirar, oír. (Stanislavski en Ivizate, 2014: 180).

Es decir, que al asumir lo que está escrito en el texto dramático es lo que los actores conocemos como **el aquí y el ahora**. Vivir el texto siempre, tanto en funciones como en ensayos, como si todo fuese por primera vez. Recuerdo perfectamente que durante muchas funciones de *ETC*, lloraba mucho por la rabia e impotencia de lo que le pasaba a mi personaje. Me costaba trabajo dejar a un lado esas emociones. Comencé a deprimirme y seguir en la temporada me pesaba mucho, porque sentí que me afectaba cada vez más. Me di cuenta de que estaba asumiendo los

problemas del personaje como míos a tal grado que mis compañeros pensaban que siempre me la pasaba enojado con ellos:

La finalidad de nuestro arte no es sólo crear <<la vida del espíritu humano>> del papel, sino también transmitirlo externamente en forma artística. Por eso el actor no sólo debe vivir internamente el papel, sino además encarnar por fuera lo que ha experimentado (Stanislavski, 2007: 33).

Como lo menciona Stanislavski, lo que estaba pasando con el personaje, estaba traspasando a mi cuerpo, mi mente y mis emociones. Estaba asumiendo completamente la situación⁸, pero encontré la forma de cómo deslindarlo de mi vida privada. Todo ello fue gracias a la técnica, al reconocer cuándo estaba en situación dramática y al término de las funciones, cortar los canales emocionales y darle una despedida a *René*, al menos por ese momento. Desde ahí, hasta ahora, con cualquier montaje teatral en el que me encuentro, trato de despedirme y agradecerle en cada función a mis personajes por permitirme prestarles mi cuerpo y que tengan voz a través de mí. A estas alturas, ya casi había terminado la segunda temporada que, por cierto, fue mucho más fructífera que la primera.

Más adelante, apareció Aguilar para decirnos que quería hacer una temporada en Ciudad de México, en Teatro la Capilla. Para mis compañeros y algunos del equipo fue muy emocionante, porque es uno de los teatros más importantes que hay en México. Para mí no tanto, pues ya había estado en temporada en el mismo espacio. Entonces se comenzaron ensayos allá, lo cual implicó un gasto por parte de producción para solventar nuestros pasajes. Aunado a esto, se adecuaron todos los trazos ya que el espacio, tenía mucha profundidad y poca anchura.

⁸ Stanislavski lo llama adaptación: designar tanto los medios internos como externos con que la gente se adapta entre sí en la comunicación y ayudan a alcanzar un objetivo. (2007: 280)



Lo último trágico que sucedió en el montaje fue que, un día antes de cerrar temporada, Luna se enfermó y no pudo dar esa última función. Como responsable del montaje, Casas decidió que Horacio Arenas Sánchez, el creador de la música de *ETC* y también actor, entrara en el lugar de la actriz. Arenas estuvo también como técnico de sonido durante las temporadas, por lo que sabía el movimiento del montaje y se sabía algunos textos.

Todos nos pusimos bastante tensos en lugar de ocuparnos de lo que nos competía. Comenzó la función y todo fue bien durante la primera media hora. Un poco lento porque, evidentemente, cada actor tiene su propio ritmo. Cuando había problemas de texto, la mayor parte los salvó Hernández, quien compartía casi todas las escenas con Arenas. En las pocas intervenciones que tuvimos juntos, también traté de ayudarlo en lo más posible. Al final, la función salió con muchos tropezones y la crítica que nos hicieron, fue bastante dura con los actores; era de esperarse, puesto que todos estuvimos más centrados en lo que hacía y decía Arenas, en lugar de ponernos a trabajar verdaderamente.

⁹ Fotografía del escenario y butaquería del Teatro la Capilla, por Alberto Acuña, 2018.

“Las víctimas siempre tenemos las de perder.”



Frente a ella, el hombre que le ha hecho la vida imposible en la escuela se encuentra amarrado y tirado en el sueño. Ella no ve a un bully, ella ve a su papá alcohólico. La rabia se apodera de ella y comienza a golpear con desenfreno. Un texto de la envergadura de “En la Tierra de los Corderos” demanda de actuaciones que provengan absolutamente de la verdad y la fractura, no de la forma y la pretensión de

las emociones. Salvo por pequeños chispazos como el antes descrito, el elenco conformado por Pedro Faritt, Angélica Hernandez, Giovanni Santzález y Horacio Arenas hace uso de recursos que provienen más de la mente que de la entraña para interpretar a este grupo de jóvenes atormentados. El resultado son actuaciones que no llegan más que a rozar la superficie de toda la complejidad tanto del texto como de la dirección.

10

Más allá de quejarme acerca de esta experiencia, quiero hacer una reflexión. No importa los años de egreso, no importa el tiempo de experiencia en las tablas, ni mucho menos si hay “talento” o no. Lo importante aquí es que el teatro es colectivo, no se puede trabajar individualmente y si se equivoca uno, se equivocan todos. Entonces un creador escénico, sea actor, bailarín o músico, debe cuidar su instrumento, es decir, su cuerpo, su mente, para poder seguir trabajando en pos del crecimiento profesional, y compartir este crecimiento en el hecho escénico con los demás compañeros.

No cabe duda de que este montaje me trajo muchas satisfacciones y mucho crecimiento profesional. Aprendí a trabajar desde otras perspectivas, desde una dirección que, desde mi punto de vista, cojeaba mucho. También aprendí cómo desde lo físico, se puede crear un personaje, siempre y cuando tengas bases sólidas para hacerlo. Creo firmemente que también, muchas de las situaciones negativas que hubo durante las tres temporadas, además de las personales, me hicieron decidir que no continuaría para la última temporada en 2019. Es esencial que un actor, aprenda a decir “no”, en lugar de hacerles perder el tiempo a

¹⁰ Fragmento de la reseña de *En la tierra de los corderos*, por Juan Carlos Arau, 2018. Disponible en <http://entretenia.com/en-la-tierra-de-los-corderos/>

los equipos de trabajo. Eso y que, por salud emocional y mental, a veces es bueno apartarte un momento, para renovarte, entrenarte y tener nuevas miras sobre ti mismo.

1.3 Más allá de los escenarios

La Licenciatura en Artes Teatrales de la Universidad Autónoma del Estado de México, le otorga al actor en formación las habilidades necesarias para iniciar su vida profesional. Música, danza, expresión verbal, gimnasia, literatura, morfología del español, entre otras, adentran al actor hacia el inicio de su entrenamiento. Gracias a todas las asignaturas que comprenden dicha licenciatura, el actor puede dirigirse hacia diferentes ramas que abarcan su quehacer escénico.

Cada actor es libre de escoger su propio sistema de entrenamiento, después de haber obtenido las bases necesarias durante su paso por la licenciatura, y éste, a su vez, puede llevarlo por caminos que le eran desconocidos. Por ejemplo, si el actor en formación lleva una tendencia hacia las asignaturas de música y canto, éste puede dirigir su entrenamiento hacia este campo y convertirse en actor de musicales, cantante, compositor de música para teatro. Una clara pauta de ello es el actor Horacio Arenas Sánchez, quien, además de ser actor, ahora se dedica también a componer piezas musicales y sonoriza obras teatrales.

Como actores, siempre pensamos que nuestro único rubro de trabajo es el escénico y nos cerramos a las diferentes posibilidades que nos otorgan las herramientas aprendidas durante la licenciatura, e incluso las aprendidas fuera de ella. Por lo tanto, es indispensable desarrollar otras partes de nuestro quehacer artístico, para que nuestro bagaje laboral sea más amplio.

Otro de los parajes en donde un actor puede desarrollarse es la dirección. Como tal, la licenciatura no cuenta con una asignatura que proporcione herramientas necesarias para llevar a cabo dicha tarea. Sin embargo, es por medio de las puestas en escena y las clases de actuación, que el actor tiene una idea de cómo

llevar la dirección de actores y la dirección escénica. De esta manera, puede desarrollar, por medio de la observación y posteriormente por la exploración, la capacidad de dirigir un proyecto escénico.

Gracias a la constante investigación en la que se involucra el actor, sus habilidades se fortalecen aún más, y su entrenamiento se verá potenciado por los ensayos. Esto repercutirá paulatinamente en un mejor desenvolvimiento escénico, en una mejor visualización y por supuesto, en un mejor entendimiento y apropiación de los conocimientos que ha adquirido. El actor, tras pruebas y errores durante los ensayos, practicando sus habilidades y trabajándolas de forma constante, lo cual es bastante importante para generar el crecimiento profesional, puede convertirse en director, productor, dramaturgo, investigador, profesor, músico o cumplir con cualquier otra área del arte teatral.

2. EL ACTOR COMO PRODUCTOR TEATRAL

2.1 Consideraciones dentro de la producción teatral

Uno de los ámbitos menos explorados por los actores, es la producción ejecutiva teatral. En general, en México, no se cuenta con esta importantísima figura en la mayoría de los espectáculos artísticos independientes y, sin embargo, las tareas que hace un productor ejecutivo se llevan a cabo por diferentes personas de los grupos teatrales para lograr sacar adelante sus proyectos.

Dentro de la Licenciatura en Artes Teatrales de la Universidad Autónoma del Estado de México, no había, dentro del plan de estudios 2004, una asignatura que otorgara estos conocimientos. Empero, dentro de las puestas en escena, algunos de los actores en formación, sin notarlo, tomaban partido en esta labor. Entonces, ¿Qué es un productor ejecutivo y qué hace? Tello, nos deja muy en claro esta cuestión “Se encarga de la planeación, organización, supervisión y control del proceso en todas sus etapas” (2012: 11). Es decir, que la tarea primordial del productor ejecutivo es la organización total del montaje teatral.

Pero ¿Para qué se necesita al productor ejecutivo si, en apariencia, esas tareas las puede realizar cualquier persona de la producción? La respuesta no es tan compleja. Se necesita a alguien fuera del escenario para que esté pendiente de todas las cosas que no pueden ver los actores, los creativos -incluyendo al director- y todas las personas involucradas en él. Como dice el refrán “Zapatero a tus zapatos”. Cada participante del proyecto teatral tiene una función específica que ha de cumplir en tiempo y forma, gracias al productor ejecutivo “Coordinar a todos los elementos del equipo de trabajo para que se muevan al mismo ritmo” (Tello, 2012: 14).

Muchos de los productos teatrales suelen omitir a esta personalidad por el hecho de reducir costos y participantes dentro de su espectáculo, sin darse cuenta de que es vital para el correcto funcionamiento de todo el montaje. Cosas que se pasan por alto desde olvidar introducir escenografía, que encienda una luz antes o que no

llegue el público deseado, son tareas que le competen al productor ejecutivo “Al parecer ya a nadie inquieta [la desorganización] y en muchos casos ha pasado a formar parte de la normalidad de 'nuestro teatro actual'” (Tello, 2012: 12).

Es aquí donde se apela a la importancia de incluir al productor ejecutivo dentro del hecho teatral pues, además de organizar, otra de sus funciones es llevar a cabo la adecuada promoción y difusión de la obra de teatro para llegar al público objetivo del montaje. Parafraseando a Tello (2012) muchos de los productos teatrales no tienen éxito debido a una fallida promoción, y ello es a razón de que, en algunas de las ocasiones, los directores abarcan muchas de las tareas del proyecto o se delegan a personas que no dimensionan la complejidad de esta tarea. El productor:

Surge por la necesidad de contar con alguien que se encargue específicamente de aspectos de organización, gestiones legales y administrativas; de enlace con las instituciones, teatros y programadores, actividades publicitarias, así como con los medios de comunicación, etc. (Tello, 2012: 12).

Es claro que, dependiendo del proyecto, sus funciones van cambiando. Puede que repita estrategias de éxito en otros montajes, pero eso no asegura que el siguiente producto teatral obtenga el mismo logro. Por eso, la tarea del productor no termina en el momento de la finalización de temporada, sino que continúa al hacer un análisis de todo lo ocurrido desde la preproducción, hasta comercialización y, de esta manera, evalúa si el proyecto puede o no seguir y si alguna de las estrategias aplicadas puede funcionar para otro proyecto teatral.

El mayor reto para un productor ejecutivo es apasionarse por los proyectos. No es suficiente con sentir atracción sino, en efecto, tener interés en lo que se realizará, e igualmente, con qué fin se hace “Razones para montar una obra de teatro hay muchas, no siempre artísticas o estéticas, sino también lucrativas (o sólo lucrativas). Y desde el principio... lo mejor es tener claro el por qué y para qué”. (Tello: 2012:19). De esta forma es que el productor puede empezar a involucrarse, además de comprometerse totalmente con cualquier proyecto.

La primera de las etapas a llevar a cabo por un productor ejecutivo es la preproducción. “[...] conlleva... la gestión de espacios, fuentes de financiamiento, permisos, registros, cotizaciones, calendarización, etc.” (Tello, 2012: 19). para que así se realice un adecuado modelo de producción, que no sólo engloba los objetivos del montaje, sino también la puntualización de ideas para que el producto teatral sea convincente y congruente ante cualquier persona y se haga valer por sí mismo. Dentro de la preproducción, el productor ha de poner suficiente atención sobre los objetivos del montaje y también de los particulares de cada uno de los integrantes. Esto con el fin de encaminarlos hacia la misma dirección puesto que, si el equipo cuenta con diferentes objetivos, es posible que el proyecto no sea viable “[...] si el objetivo primordial del productor es la concientización [...] pero el del director es ganar dinero y del coreógrafo aumentar su *curriculum*, lo más probable es que [...] surjan los conflictos personales” (Tello, 2012: 20).

Esto no quiere decir que el proyecto tenga que ser gratuito, que no vaya a ser redituable o que, en esencia, ninguno de los integrantes puede tener objetivos particulares, pero es tarea del productor crear un objetivo en común que haga crecer al proyecto teatral. Este objetivo se realiza en conjunto con quien o quienes deciden llevar a cabo el producto y, es tarea de todos, identificarlo y clarificarlo para que el equipo completo se encuentre en la misma sintonía.

La mayor parte del tiempo el productor ejecutivo también funge como el productor general, que no es más que quien administra todos los recursos monetarios y humanos dentro de la producción teatral independiente ya que, en las grandes producciones, sí se cuenta con administrador y contador. Sin embargo, como pasa en el ámbito teatral toluqueño, muchos de los montajes no cuentan con, ni siquiera, un productor. Dicho esto, podemos ver que, en cualquiera de las compañías, todas estas labores las realiza una sola persona, es decir, el director que, en la mayor parte de los casos, no se enfoca en ninguna tarea en específico por querer abarcar todo.

Es esencial que, en cualquier producción, ya sea pequeña o grande, estas ocupaciones se deleguen a elementos del equipo que no estén incluidos en escena, con el fin de que tengan un enfoque mayor a la hora de realizar sus funciones. Una de ellas, es crear todas las relaciones con foros o teatros en donde se vaya a presentar futuramente el proyecto, al igual que con los creativos que estarán involucrados en él “Esas ‘nimiedades’ pueden convertirse en grandes problemas si no se tienen bien claras durante la etapa de preproducción” (Tello, 2012: 20).

Como ya se mencionó, esta etapa se trata de la parte organizativa. Es donde se sabe con quiénes se va a trabajar, cuáles serán sus funciones dentro del montaje y, sobre todo, cuáles son los tiempos en los que se realizarán las diferentes tareas. Usualmente, esta etapa tiende a ser una de las más tardadas pues el productor, es donde identifica con quién sí y con quién no trabajar, cuándo, cómo y dónde se realizará, además de recaudar fondos económicos en caso de que él no sea quien ponga dicho recurso.

Esta fase es crucial en la realización de cualquier proyecto teatral, pues a partir de la definición de los objetivos, de los tiempos, del equipo de trabajo y del recurso económico, el productor será capaz de identificar la viabilidad del montaje. Independiente de la poca o mucha experiencia de la compañía, no se debe dejar a su suerte la producción porque, de lo contrario, eso se reflejará en la poca afluencia de público y, por ende, en la pérdida económica que esto implica.

La siguiente etapa por desarrollar es la producción, es decir, en donde todas las áreas comienzan a realizar su trabajo como es debido. En esta parte, el productor ejecutivo encabeza la organización y verifica que los objetivos sean alcanzados en tiempo y forma. “Si bien no es absolutamente necesario que el productor ejecutivo asista a todos los ensayos, si debe tratar de estar en la mayor cantidad posible de ellos. Sólo así podrá estar al tanto de los avances” (Tello, 2012: 24).

A partir de esta etapa, el productor ha de identificar y resguardar los contactos de medios impresos, digitales y radiofónicos para la debida promoción. “Se sugiere que

se arme un directorio de medios especializado... para mantenerlos informados de los avances del proyecto..." (Tello, 2012: 24). De esta manera, al organizar este directorio, en el futuro se podrán enviar, a manera de sugerencia, cartas de agradecimiento a los medios, por haber sido partícipes de la promoción del proyecto. Hay que recordar que una buena relación con los medios siempre ayuda a una mejor difusión y proyección de nuestro trabajo, no sólo en ese momento, sino también en el futuro.

Otra de las verificaciones que debe hacer el productor, es la del respectivo cuidado y manejo de vestuario, utilería y escenografía. El adecuado almacenamiento y su utilización de estos elementos, evitará innecesarios gastos para la producción. Así mismo, la administración económica de las entradas será llevada por el mismo productor ejecutivo. Esto con el fin de que, al administrar el recurso, se tenga mayor control sobre las pérdidas y fugas económicas que puedan existir. De esta manera, también podrá efectuar los pagos de cada uno de los miembros del equipo.

Como antes se mencionó, las tareas del productor ejecutivo no acaban con la culminación de la temporada teatral. Estas continúan, pues debe realizarse un análisis financiero, es decir, checar el total de ventas de entradas, pérdidas monetarias e incluso, el retorno de la inversión. Esto es muy importante ya que, la mayor parte del tiempo, los grupos teatrales creen que haber recuperado el dinero invertido, ya es una gran ganancia y no, es todo lo contrario. El hecho de sólo obtener la inversión en retorno implica que no hubo ninguna otra entrada y, por lo tanto, esto indica que fue una completa pérdida.

Gran parte de las compañías y agrupaciones toluqueñas, se manejan en este esquema de producción. Creen haber ganado económicamente mucho, cuando en realidad, ni siquiera se está recuperando lo invertido y, durante la temporada, no se tienen claros los gastos de salida que hubo. Es por ello por lo que, la figura del productor ejecutivo es necesaria en cualquier producción. Aunado a lo anterior, otra de las funciones que ha de desempeñar, después de finalizada la temporada, es hacer el análisis de la proyección y difusión de la obra teatral, con el fin de saber si

todo se llevó de la mejor manera y de si en realidad se llegó al público objetivo para que, en una siguiente temporada, se pueda repetir el patrón o si, definitivamente, se tiene que cambiar la estrategia de difusión:

Mientras el director, los actores y demás miembros del equipo creativo pueden retirarse a su casa tranquilamente después de la temporada de estreno y esperar el llamado para una nueva presentación, el productor ejecutivo deberá terminar de redactar la carpeta de gira (...) enviarla a los compradores potenciales, recabar información rezagada, buscar nuevos contactos y supervisar que la producción esté en buen estado (Tello, 2012: 26).

Después de terminado todo este análisis, el trabajo del productor aún continúa, pues debe prever las futuras presentaciones, giras, temporadas, etcétera, con el fin de preservar el trabajo vigente. La figura del productor ejecutivo debe ser básica en cualquier compañía teatral y es claro, que un actor, conociendo la organización de un montaje, puede desempeñar dicha función sin ningún problema.

2.2 Si lo quieres, lo tienes.

Producción del proyecto *Tutorial para dejar de ser virgen*

Durante 2018, varios espacios teatrales vieron la luz por primera vez. Lugares que no eran tan convencionales y que, no por ello, perdían la esencia de hacer teatro. Uno de ellos fue *Casa Blanca Teatro*, lugar creado por Owen Padua, Licenciado en Derecho, pero con una gran pasión por el hecho escénico y la música. Gracias a su ímpetu y su arduo trabajo, logró, en la primera mitad de 2018, abrir su propio espacio con un formato que no se había visto en la ciudad de Toluca, pero que no era del todo desconocido, e incluso puedo decir que, hasta desgastado, en Ciudad de México y otras partes de la república.

El formato no tiene mayor complicación: nueve salas, nueve obras diferentes con duración de 15 minutos, dando seis funciones al día, para un máximo de 15 personas. Padua decidió abrir *Casa Blanca Teatro* en el centro de Toluca, en una casa antigua y que, por supuesto, le otorgaba a su espacio algo especial. Después

de la primera temporada y al ver que, medianamente, el formato funcionaba, Carlos Torres, Alexis Casas Eleno, Horacio Arenas y yo, decidimos realizar un proyecto que ya se había presentado con anterioridad.

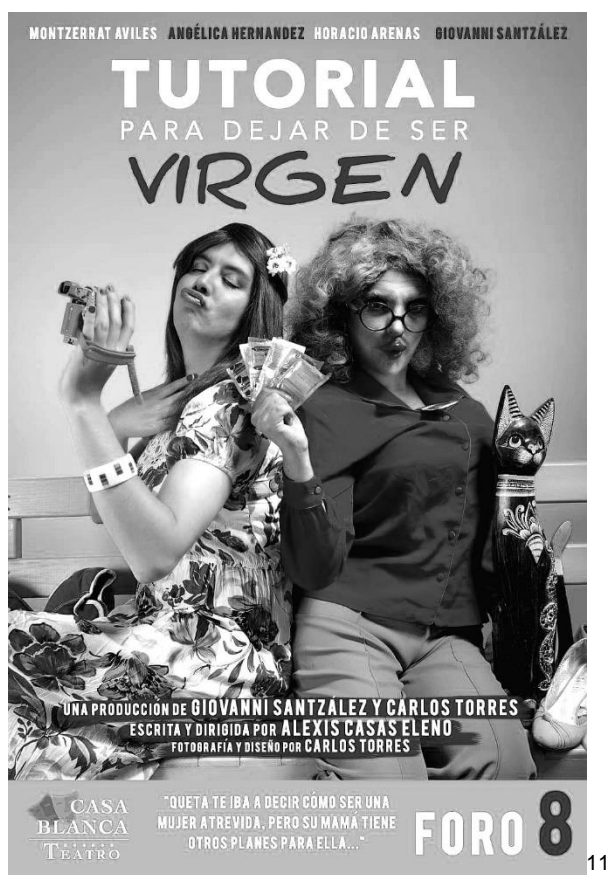
Este se llamaba *La suegra*, y fue un montaje que se realizó en un bar durante un corto tiempo. Tratando de mejorar lo que en entonces habíamos presentado, Casas decidió renovar la dramaturgia. La breve anécdota de *Tutorial para dejar de ser virgen* quedó de la siguiente forma: *Queta*, una *YouTuber amateur*, decide enseñarles a sus pocas seguidoras cómo dejar de ser virgen a través de conquistar hombres por redes sociales, e invita a un chico que se hace llamar “El Gavilán” para pasar un buen rato con ella, mientras hace una transmisión en vivo por YouTube. El inconveniente es que *Dora*, su mamá, llega a la casa y descubre al hombre y, gracias a su soledad, quiere quitárselo a su hija. La batalla es campal y, aunque nunca veíamos qué es lo que *Dora* hacía con “El Gavilán”, nos dejaba entrever qué fue lo que pasó entre estos dos personajes.

Torres me propuso llevar a cabo la producción conjunta, es decir, ambos íbamos a ser productores del montaje, por lo que la inversión que se haría era mínima. Así lo hicimos y, a través de mucho esfuerzo, logramos llevarla. Lo primero que hicimos, fue definir los objetivos del montaje, es decir, hacia qué público nos íbamos a dirigir, si se plantearía una segunda temporada en caso de que la propuesta resultara exitosa y, sobre todo, cuánto tiempo y cuánto dinero se iba a invertir en total, en la preproducción y producción.

Posteriormente, se decidió quién iba a ser parte de nuestro elenco, por lo que se escogió a Angélica Hernández y a Montserrat Aviles, quienes harían el personaje masculino, mientras que Arenas y yo, haríamos los personajes femeninos. Una vez que las actrices aceptaron la propuesta, comenzamos a gestionar los horarios de ensayo y el espacio ya que, como en *Casa Blanca Teatro* todavía había funciones, tuvimos que adaptarnos a los horarios que nos asignaron. A la par de empezados los ensayos, se comenzó el proceso de encontrar a los creativos con los que se iba a trabajar. En este caso en particular, no trabajamos con muchas personas, dado

que el montaje, por su estructura, no ameritó tanto equipo creativo. Este hecho, le hizo pensar a Torres que se podía hacer sin involucrar a más gente, por lo que ambos, nos encargamos de toda la organización, creación del arte, escenografía y vestuario que el montaje requirió.

Una de las partes más importantes, y a la que muchas veces no se pone énfasis, es la creación del arte. El diseño gráfico es esencial en cualquier evento cultural, ya sea independiente, o comercial. Este es el que le otorga al público la primera impresión sobre el producto y, si es deficiente o demasiado abstracto, la gente opta por no ser partícipe de dicho espectáculo. Para la creación del arte de *Tutorial para dejar de ser virgen*, Torres decidió avocarse a esta tarea. Después de la conceptualización que hizo, decidió que el arte se iba a hacer con fotografías de Arenas y yo. El resultado de dicho afiche fue bastante atractivo para el público.



¹¹ Afiche de *Tutorial para dejar de ser virgen*, elaborado por Carlos Torres, 2018. En portada Giovanni Santzález y Horacio Arenas Sánchez.

Posteriormente, se comenzó a comprar la escenografía y utilería, pues con el avance de cada ensayo, nos dimos cuenta que había cosas no consideradas. Sin embargo, tampoco fue algo grave, pero paulatinamente se convirtieron en gastos hormiga. En cuestión de vestuario, se trató de conseguir las prendas desde casa. Chamarras, pantalones, blusas y chales fueron aportados por el elenco, y sólo muy pocas cosas se tuvieron que comprar. El proceso de *Tutorial para dejar de ser virgen* fue demasiado rápido; tan sólo se realizó en 10 días, entre preproducción y producción, por lo que el trabajo fue bastante acelerado. Torres y yo, nos vimos presionados por tener todo a tiempo.

La propuesta que hace Tello (2012: 29), en la etapa de preproducción, parece pertinente para cualquier montaje teatral. El encontrar las fortalezas, debilidades, amenazas y oportunidades, abre un mejor panorama de si el producto es viable y consistente. Por ejemplo, las debilidades de *Tutorial para dejar de ser virgen* fueron las siguientes:

- El texto cerraba de forma rápida
- No hubo tantos ensayos para hacer madurar a los personajes
- No llegamos a encontrar, del todo, el ritmo de comedia

En cuanto a las amenazas que encontramos fueron:

- Que no le agradara el montaje al público
- Que se llevaran una mala impresión de los actores (por el cambio de roles)
- El espacio era demasiado pequeño
- La gente creía que la obra sólo se presentaba en un horario

Siguiendo, pero ahora con las fortalezas:

- Era un montaje de comedia
- El concepto de teatro breve era novedoso en Toluca
- Al tener un personaje que se dedicaba a las redes sociales, permitió que la publicidad fuese más accesible
- La interacción con el público permitió que se adentraran por sí solos en el montaje

De esta forma, una vez identificados los puntos anteriores, se modificaron las estrategias de difusión, promoción y objetivos del propio montaje. Una de las principales desventajas que encontré como productor, fue que yo estuve dentro del montaje; seguía en temporada en *Casa Blanca Teatro* y además seguía en Ciudad de México con la temporada de *En la tierra de los corderos*. Sin embargo, eso no me detuvo. Encontré los tiempos necesarios y me focalicé en cada tarea, para que ninguna fuese descuidada. Aunado a ello, el diseño de luces corrió por mi cuenta, ya que ninguno de los demás integrantes tenía idea de cómo se conectaban las luces, ni mucho menos programarlas en una consola. Creo esencial que los actores, al menos en el ámbito teatral, sepan hacer cosas técnicas, es decir, conocer de tipos de cables, conexiones y programación. No es imperativo, pero si lo que se pretende es seguir en el medio teatral local -en este caso Toluca-, sirve de mucho a la hora de hacer este trabajo.

Una vez dada la función de casa, en otras palabras, la función que vieron los demás integrantes de temporada de *Casa Blanca Teatro*, los comentarios negativos no se hicieron esperar. *¿Por qué hombres vestidos de mujer?, ¿Por qué hicieron este montaje, si está horrible?* Entonces tomamos algunos consejos de compañeros para mejorar el montaje y, después de aquella función, se hicieron pocos cambios. Una de las cosas positivas que, a mi parecer, tenía *Casa Blanca Teatro*, es que cada que se estrenaba una temporada, se convocaba a los medios de comunicación a una rueda de prensa. Se presentaban foro por foro exponiendo, de manera clara y concisa, las sinopsis de las obras. De esta manera, la gente tenía la información, por diferentes medios, de lo que iba a haber en temporada. Muchos de los grupos teatrales toluqueños no tienen cultura de la información, gestión y promoción y, por lo tanto, no optan por las ruedas de prensa y sólo se enfocan a la promoción de los montajes por redes sociales.

Es claro que, con el paso del tiempo, las redes sociales han crecido rápidamente y, hay que aprovecharlas lo más que se pueda. Sin embargo, no hay que olvidar que hay público que sigue leyendo periódicos y revistas, ven televisión y escuchan radio.

Por lo tanto, no hay que desestimar los medios, sino al contrario, hay que aprovecharlos al máximo para la proyección de cualquier espectáculo.

Después de esta presentación ante los medios, nos dispusimos a dar las funciones que nos correspondieron. Como era de esperar, muchas de las primeras funciones dadas fueron gracias a las familias y amigos cercanos. Una de las cosas primordiales a trabajar desde antes de cualquier producción, es la debida promoción con el afiche creado por el departamento de diseño de arte. En este caso, Torres ideó una serie de propuestas de afiches para no sólo promocionar con el cartel principal, sino también aprovechar las posibilidades que nos dio el montaje para jugar con diferentes imágenes y videos para generar dicha promoción.

He notado que, a muchas de las producciones locales, no les gusta promocionar sus carteles con fotos del reparto, porque da la impresión de vanagloriarse a sí mismo colocándose en la portada. Sin embargo, con el paso del tiempo, he podido observar que, por medio de este tipo de publicidad, es más fácil que la audiencia empiece a reconocer a los actores, que recuerde sus nombres e incluso, que comiencen a seguir el trabajo de grupos o de alguien en específico. Y efectivamente, esta publicidad y por supuesto, todo el trabajo que se realizó con los videos fue efectivo para la afluencia de público durante la temporada. El impacto de la publicidad, puedo deducir dos años después de haber concluido el proyecto, fue bastante bueno. Hasta la fecha, los personajes de *Queta la Coqueta* y *Dora* siguen vigentes; ya no como personajes del repertorio de una obra de teatro, sino como parte importante de *Quijotes Teatro*, agrupación fundada por Casas en 2012 y que, hasta la fecha sigue produciendo, sus propios espectáculos.

El análisis del público nos hizo darnos cuenta hacia a quién teníamos que dirigirnos pues, en la mayor parte de las funciones, el público femenino se hizo presente y, por parte del público masculino, la mayoría fueron de la comunidad LGBTQ+, lo cual nos llevó a encaminar la promoción del producto teatral hacia estos sectores de la población. Sin embargo, no fue sino hasta el final de la temporada, que se

pudo hacer un mejor análisis de la promoción y de todo aquello que conllevó toda la producción.

Como toda la producción corrió por mi cuenta y de Torres, la escenografía y utilería fue resguardada por ambos. En este caso en específico, al final, se dedujeron los gastos de producción de la ganancia final de la temporada, para después hacer la debida repartición con los demás integrantes del equipo. En cuanto a las expectativas del proyecto, se sabía desde un inicio que el montaje no sería llevado a otra temporada por la corta duración de la obra.

Sin embargo, cabe mencionar que, cuando se quiere llevar un montaje a algo más que una temporada, es decir, adentrarse en festivales o encuentros teatrales, el primer posicionamiento de varios de ellos es la carpeta de presentación del proyecto. Al igual que la selección del afiche, la carpeta de presentación debe llevar el contenido lo más claro, conciso y atractivo posible para que, el jurado seleccionador, determine si el montaje entra o no a donde se está postulando. Hay que tomar en cuenta que, en algunas ocasiones, son muchísimas las compañías y agrupaciones que se postulan para los festivales y, por tanto, el jurado seleccionador, no siempre revisa completas las carpetas. Por ello, la carpeta de presentación de un proyecto teatral debe ser lo más puntual posible.

He podido observar trabajos de algunas compañías, con varios años de experiencia, en los que se nota que, los montajes, no tienen pies ni cabeza y que por más que ellos quieran postular sus producciones teatrales fuera del ámbito toluqueño, no se les da. He llegado a la conclusión que mucho deviene de la falta de interés por contratar profesionales en cada uno de los ramos que comprenden una producción teatral. Como ya lo mencioné, el director no tiene por qué ocuparse de toda la producción pues esto disminuye las posibilidades de proyección del grupo o compañía teatral.

3. EL ACTOR COMO DIRECTOR ESCÉNICO Y DE ACTORES

3.1 Hablemos de dirección

Otra de las posibilidades, donde el actor puede emplearse, es la dirección escénica, si bien dentro del Plan de Estudios 2004 que cursé durante la licenciatura, no se contempló la enseñanza en esa disciplina, fue por medio de los exámenes de actuación y de las puestas en escena que se tuvo un acercamiento sobre cómo dirigir un montaje. Pero antes cualquier cosa, analicemos de dónde viene la figura del director.

Esta personalidad, que ahora se ha vuelto importante en nuestro ámbito, antes no existía. Pueller (2015), menciona que todas las tareas que ahora desempeña un director recaían en el autor o muchas veces en el actor principal, quienes daban organización a los montajes y decidían el reparto muy a su conveniencia, con tal de salir a relucir ellos. Es decir, que se convertían en una especie de gerentes dictadores de los montajes. Durante el paso del tiempo, las compañías fueron perfeccionando su arte y no es, sino hasta la primera mitad del siglo XIX, que se da nombre y sentido a la figura del director para otorgarle coherencia, estructura y complejidad a la escenificación. Por lo tanto, es el director, el último en ‘entrar’ al gremio teatral (2015: 12-15). “Sin embargo, aún el hecho teatral seguía vinculado a grandes divos y figuras teatrales de la época, estando el director teatral relegado a la labor de ser sólo un armonizador de los distintos elementos teatrales” (2015: 21).

Es con la aparición de personalidades como Vsévolod Meyerhold, Gordon Craig, Paul Fort, Jerzy Grotowsky o el propio Constantín Stanislavsky, que se le fue dando la libertad del espectáculo teatral y, por lo tanto, las representaciones no sólo eran ‘ilustraciones’ de los textos, sino que se comienza a trabajar con la profundidad de los personajes, se juega con el cuerpo del actor, con su propia actoralidad y se dejan a un lado escenografías que representan lo real, e incluso se trabaja en espacios no convencionales, es decir, fuera de los teatros. Es entonces cuando el director se define como director de teatral. “En este sentido el director imagina, conduce, ordena, desarrolla y articula un trabajo colectivo” (Pueller, 2015: 24).

Con el paso del tiempo tanto en el teatro, como en otros ámbitos escénicos, se comenzaron a obtener grandes cambios en la forma de realizarse. En este sentido, el nacimiento de movimientos artísticos era de esperarse y las nuevas formas de dirigir el teatro y a los actores fueron revolucionarias y determinantes para nuestro quehacer hoy en día:

A partir de ahí existe una incesante proliferación de movimientos y tendencias que proporcionan un gran dinamismo a las Artes en general y del Teatro en particular. Esta diversidad en el campo de la Puesta en Escena se traduce en una variedad de propuestas que tienen el rasgo común de acentuar la teatralidad, para lo cual, entre otros recursos, apela a la innovación del lenguaje escénico. (Pueller, 2015: 31).

Es de esta forma, que varios de los directores que trabajaron en ese tiempo, se convirtieron en metodologistas de su propia forma de abordar los montajes. Ejemplos como Peter Brook con su *Espacio vacío*, Konstantín Stanislavski con el *Método de las acciones físicas*, o Vsévolod Meyerhold con su *Biomecánica Teatral*, de quienes, hasta estos días, se siguen replicando, adaptando y/o aportando a sus metodologías.

3.2 El trabajo de un director escénico y actoral

Como se ha señalado, el acercamiento a la dirección dentro de la Licenciatura en Artes Teatrales sólo fue mediante los exámenes de actuación y las puestas en escena. Sin embargo, estoy convencido que, mediante la experimentación y el acercamiento a talleres o a una especialización académica, el actor puede dirigir montajes, pero, en definitiva, tampoco es una disciplina accesible para todos. Estas palabras aluden al hecho de que las tareas desarrolladas por un director son extensas y no todos los actores podrían estar dispuestos a llevarlas a cabo:

La función del Director Teatral se expresa a través de variadas actividades que se deben desarrollar en distintos frentes: la labor organizativa, la selección de elementos del espectáculo, el trabajo sobre el texto dramático (cuando existe), la selección del elenco, dirección del montaje, el trabajo con otros colaboradores, la puesta

y la articulación del espectáculo, la generación de un discurso propio, entre otros. (Pueller, 2015: 34).

Por medio de la parte organizativa, la cual es la primera fase por la que debería pasar un director, planea los tiempos y espacios para trabajar en el futuro. Plantearse metas es primordial para poder llevar a cabo un espectáculo. Realizar un cronograma de actividades, facilita el control sobre la puesta en escena, ya que él verá la mayoría de los aspectos a desarrollar. Hay actividades, que más adelante, se delegan al productor, empero seguirán trabajando de la mano para que el proyecto salga a flote.

Dentro de la selección del recurso, el director decide a los integrantes, es decir, productores, asistentes y equipo creativo que lo acompañarán en todo el proceso del montaje. Es claro que, en la preproducción, el director tendrá algunas ideas sobre la estética de la obra o la musicalización, pero después de varios encuentros, se genera un diálogo donde se aportan ideas y se descartan otras para, de esta forma, crear el discurso, estética y todo el lenguaje escénico del montaje de la mano de todos los componentes. “De esta sinergia creativa se logra unificar las ideas de todos los creadores del espectáculo, incluido el trabajo del dramaturgo” (Pueller, 2015: 36). La relación que debe llevar el director con el equipo debe ser de entera confianza para que el proyecto logre los objetivos propuestos. Empezar con la preproducción de una obra de teatro, ayuda a aterrizar ideas y cimentar al montaje, con base en los recursos con los que se cuentan.

Uno de los mayores problemas que aquejan al teatro toluqueño, es que estos objetivos no están claros inicialmente, sino que se construye conforme avanza el marcaje escénico. Desde mi experiencia, a veces el equipo no sabe si se hará una segunda o tercera temporada, si habrá opción de meter al montaje en algún festival o hacia qué público va dirigido el tema. Anclar y asentar las finalidades del montaje harán menos complicada la etapa de preproducción. Asociado también a la observación, he visto montajes con grandes escenografías y repartos numerosos que se inscriben a convocatorias en las cuales no son aceptados. La molestia es evidente, pero también hay que entender que, a pesar de lo bueno que pueda ser

un montaje, las convocatorias para ciertos festivales nacionales e internacionales tienen sus lineamientos y apoyos bien estipulados, por lo que, desde un principio, se establecen las intenciones del montaje, para que el equipo comience a trabajar sobre ello y así, no caer en el desánimo o fracaso artístico.

La fase de la selección del reparto puede ser la más sencilla o la más complicada y puede realizarse de dos formas: la primera, por la experiencia de trabajar con algunos actores y la segunda por audición. Trabajar con diferentes ejecutantes ayuda a conocer sus capacidades interpretativas, sus habilidades o deficiencias, y de esta manera se convocan para ciertos personajes. Por su parte, las audiciones resultan complicadas porque asistirán actores que el director no conoce y, en consecuencia, tampoco su forma de trabajo. Sin embargo, el director necesita estar abierto a laborar con diferentes intérpretes para que siga perfeccionando el arte de dirigir.

Es indiscutible que, si durante el proceso, uno o más de los actores no funcionan para las finalidades del montaje, se deben reemplazar. Algo que no nos enseña la escuela, sino la vida en las tablas es a tomar las situaciones como profesionales para saber diferenciar entre la amistad y el trabajo; así pues, no se deben tomar las cosas a personal. Siguiendo con la dirección, la relación más estrecha debe ser la de director-actor, pues es gracias a esta conjugación, que el texto y la escenificación cobran sentido. No hay que olvidar que el actor es quien está desnudando su ser, en sentido figurativo, frente al espectador y es tarea del director saber manejar esa vulnerabilidad a la que se está exponiendo.

En el trabajo con el texto dramático, el director propone desde la estructura original de un libreto o desde una adaptación —según el objetivo o temática deseada— y desde las primeras lecturas desarrolla un sexto sentido al escuchar a cada uno de los actores con sus personajes. Es a partir de este momento que el director, con la primera impresión de la lectura en frío, es decir, los actores sin conocer el texto y sin interpretarlo, puede ir esbozando los puntos a los que puede llegar con cada uno de los participantes. Sumando el trabajo de análisis de cada una de las escenas, de

la temática, de cada uno de los personajes, el director obtiene más recursos creativos para encaminar la escenificación.

El director, desde mi punto de vista, debe ser muy perceptivo en cuanto a las herramientas que tiene cada actor. Es claro que el ejecutante siempre debe estar entrenado de cuerpo y mente, pero no se puede olvidar que las capacidades de uno, no las tiene el otro y por tal motivo, se hacen conscientes estas habilidades. Es decir, partiendo de la idea que un actor ha tenido formación académica, se deduce que tiene las bases para ejecutar tareas escénicas como el canto o baile. Sin embargo, he visto y he trabajado con directores que no se percatan si el actor es afinado o tiene ritmo y es obligado a cantar, a bailar, a hacer ejercicios de gimnasia, etcétera, sin importar sus limitaciones; el actor queda tan frustrado, que la mayoría de las veces, ni siquiera disfruta del montaje. “El deseo de los actores por complacer y conseguir el efecto deseado por el director hace que se concentren en dicho esfuerzo y que lo que finalmente comuniquen sea su propio esfuerzo” (Weston, 2017: 29).

Derivado de lo anterior, al presentar el espectáculo ante el público, queda demeritado el trabajo tanto del director, como del actor, por dichas deficiencias. Por supuesto que, como se menciona en el primer capítulo, el ejecutante es completamente responsable de trabajar sus debilidades para que esto no ocurra. Por esta razón, el director debe ser consciente de las capacidades y herramientas que el ejecutante tiene para ir maniobrando la obra hacia los objetivos finales, aunque, como ya se mencionó, si no funcionan dichas habilidades y se requieren otras concretas para el montaje, el ejecutante debe ser reemplazado. Agregado al trabajo de análisis profundo de la obra, el director necesita ser específico con los puntos a los que deben llegar los actores. Es claro que parte del trabajo del ejecutante es el estudio de su personaje, pero es tarea del director encaminar a cada uno hacia el discurso que está proponiendo. No guiar a los actores hacia estos momentos clave, puede hacer que el montaje carezca de sentido y coherencia durante la representación, dado que cada uno trabajará desde su punto de vista e intuición. Por lo tanto, el trabajo del director con los actores no

puede ser improvisado porque, de lo contrario, reluce que no hay un discurso bien articulado. Sin embargo, como menciona Irvin (2003) citado por Pueller:

El actor debe dar el primer paso. Después yo veo, escucho y empiezo a discutir, a describir lo que han hecho y el efecto que ha causado. Con mis indicaciones se trata que el espectador no vea dónde he intervenido como director, eliminando cualquier rastro del proceso de dirección (2015: 37).

Es decir, que después de las primeras indicaciones de movimientos y objetivos por parte del director, el actor acciona proponiendo pensamientos y emociones que complementen la propuesta. Sólo de esta manera se puede lograr una efectiva sinergia entre estos. Así mismo, el director agrega al trabajo del actor, ejercicios específicos que le lleven a los estados emocionales deseados. Es primordial forjar este trabajo pues no solamente servirá a la hora del marcaje escenográfico, sino también en cada una de las funciones o antes de entrar a escena.

Me parece fundamental que, al realizar la dirección de una puesta en escena, se trabajen ejercicios grupales y, además, ejercicios específicos para cada actor. La razón de ser es que, los actores, como cualquier ser humano, no llegan a estados emocionales y sensoriales de la misma forma que los demás. Por supuesto que, por medio de su constante entrenamiento, encuentra soltura con sus emociones, pero cada cabeza es un mundo, y no se puede suponer que un entrenamiento grupal es igual de efectivo para todos. A título personal debe eliminarse cualquier indicativo para un actor o actriz, como el *cliché* tan sonado *Si eres actor, puedes llorar*, porque sólo se hacen conjeturas de cosas que sí o no, pueden realizar los ejecutantes.

Es imperativo que el director tenga en claro los momentos clave de su proyecto para que, mediante un mapa de acciones y fragmentando las escenas en su mínima expresión, ayude al actor, después de la exploración, a encontrar coherencia en sus acciones:

El trabajo en los ensayos debe consistir en crear un clima en el que los actores se sientan libres de generar todo aquello que pueda aportar a la obra. Por esta razón, en la primera etapa los ensayos

son abiertos [...] Comenzamos con ejercicios libres para que luego todo se transforme en una fiesta” (Brook, 2001: 18).

Mediante la articulación de la puesta en escena se transforma la palabra escrita y todos los elementos creativos, en un conjunto. “En el proceso de montaje se crean interacciones con el resto de los lenguajes que intervendrán en el escenario como el lenguaje corporal, sonoro, espacial, lumínico y escenográfico” (Pueller, 2015: 42). Durante este proceso, el director pone a prueba las ideas que tiene sobre cada escena, cómo funcionan y si son viables. Sólo de esta forma se sustenta, tras aciertos y errores, el trabajo de toda la agrupación.

Generar un discurso propio es esencial para cualquier director. El discurso dice Brook es “El sentido de la dirección y la concepción directorial. La concepción directorial es la imagen que precede al primer día de trabajo, mientras que el sentido de la dirección se cristaliza en una imagen justo al final del proceso” (1997: 119). Es decir, que el director tiene desde el principio una idea, un tema, una inquietud de la cual quiere hablar por medio de la escena y, bajo esta premisa, conceptualiza todo un esquema de trabajo, se prepara, lee, investiga, articula nuevas ideas para descartar las antiguas, ve películas, obras de arte, camina, piensa, sueña con su idea.

Al tener toda esta concepción, alista su trabajo para empezar una puesta en escena, y es sólo a través de la comprobación escénica, que podrá saber si su sentido de dirección fue bien ejecutado o no. Sin embargo, “[...] se pone en juego la recepción del espectador, que está determinada, entre otros, por su percepción, su cultura, sus expectativas y circunstancias que lo rodean” (Pueller, 2015: 46). Por esta razón, cualquier montaje no se verifica en su totalidad, hasta no haberse presentado al público.

3.3 La inseguridad a dirigir: Retrospectiva al montaje *¡Viva México!*

Uno de los mayores retos a los que me he enfrentado dentro de mi trayectoria es desafiarme a hacer las cosas. En septiembre de 2018, decidí adentrarme en la dirección con un montaje que conocí años atrás y que, además, lo representé en muchas ocasiones y para públicos muy distintos. La obra en cuestión, escrita por Rodrigo Tovar, lleva el título de *México lindo y querido*. Esta obra, dividida en tres escenas, cada una con su nombre, retrata diferentes facetas de la realidad del mexicano, pero todo con un tinte de comedia ácida.

La primera escena, *Amorcito corazón*, habla de un matrimonio donde sólo la esposa trabaja y además realiza las tareas del hogar, con un esposo que hace recriminaciones porque ella lo juzga por estar sentado todo el día en el sillón, sin buscar trabajo, viendo televisión y sin ser atendido por ella. Un *cliché* de una familia donde el machismo predomina. La segunda escena, *Las beatas*, habla sobre dos mujeres que están en la iglesia. Esperan ser confesadas por un sacerdote que les parece atractivo, mientras platican sobre los habitantes del pueblo y sus pecados “forniciosos” donde, además, salen a relucir también las pasiones por las que ellas son consumidas, para dar paso a insinuaciones entre ambas en tanto que dejan la iglesia, sin confesarse. La tercera escena, *Los compadres*, retrata a dos aficionados del fútbol que miran, por televisión, un partido de la selección mexicana, contra Brasil. Cada uno apoya a un equipo; como era de esperarse, si anota gol México, ambos festejan como sólo el mexicano sabe celebrar, vitoreando en grande el nombre del país hasta las lágrimas, tirándose al piso y mucha faramalla. Claro que al ser la escena que termina la obra, Tovar decidió darle un giro inesperado para darle al espectador, en sentido figurativo, un gancho al hígado con una realidad que aqueja diariamente a nuestro país. Mientras el público cree que todo es risa, ésta se corta en cuanto descubren que ambos personajes son secuestradores y que, durante todo el tiempo del partido, tuvieron el cuerpo de una persona al lado de ellos, pero es momento de tirarlo, para luego salir a festejar el triunfo de México. Al final, los cuatro actores que representan las tres escenas aparecen como entes secuestrados que gritan al son de libertad *¡Que viva México! Que viva.*

Con estas palabras, que pueden parecer no tan sorprendentes al ser escritas, cerraba la obra que Tovar que, durante varios años, decidió presentar en el bar del que fue dueño y en el que tuve la oportunidad de presentarme con esta y muchas obras más. Después de un par de años, Michelle Núñez, actriz también egresada de la Licenciatura en Artes Teatrales, decidió introducir la escena de los compadres a *Microteatro México*, donde fuimos seleccionados para presentarnos durante 14 semanas y, como era de esperar, las reacciones del público ante el final siempre fueron de sorpresa, enojo, espanto e incluso hubo varias personas que se salieron por el impacto de la escena, a pesar de todo, esto fue benéfico en cuestión de publicidad.

En 2018, *Casa Blanca Teatro* fue buena oportunidad para retomar este montaje, pues se acercaban las fiestas patrias y el orgullo mexicano ya se percibía. Decidí dirigir esta escena, pero con muchas incógnitas. La primera fue, después de hablar con el productor Carlos Torres, sobre qué nombre se le iba a poner a la obra, pues *Casa Blanca Teatro* contaba con algunos acuerdos en los que se apropiaba del nombre por cierto tiempo. Entonces decidimos llamarle, con permiso del autor, *¡Viva México!*.



12

¹² Fotografía de Giovanni Santzález. Escenografía del montaje *¡Viva México!*

La segunda pregunta que me hice fue qué quería para la escenografía, pues no deseaba repetir lo que conocí de años anteriores. Opté por algo no tan elaborado y con poco presupuesto. La historia fue planteada dentro de un cuarto de trebejos, por lo que hubo unas cajas, una cortina, un póster de jugadores, dos sillas, un huacal, imágenes religiosas, herramientas y decoración que hacía alusión a las fiestas patrias. En una sola tarde realicé el montaje de luces y de escenografía. Todo esto lo llevé a cabo yo, porque tuve bien definido lo que quería que se reflejara a través del lenguaje estético.

A la par de la concepción de la obra, es decir, de la idea que planteé para el montaje, busqué actores que dieran con el perfil de lo que quería. Quise hacer en ese momento dos repartos, uno de actores y otro de actrices. Esto fue porque, desde que compartí el escenario con Núñez en *Microteatro México*, me pareció que, por el tema de la escena, la maldad no distingue entre raza, sexo, condición socioeconómica, orientación sexual, etcétera. Además, quería probar cómo funcionaban dos actrices en estos personajes.

Después de plantearle a los actores la propuesta de montaje, los tres que seleccioné respondieron que aceptaban estar, por lo cual comencé el proceso de trabajo de mesa con Milagros Rodríguez Carpio, Dulce Meléndez, César Albarrán y un servidor. En esta primera parte fue planteada mi idea de dirección, de la cual hablaré más tarde, y el tema del que íbamos a hablar. Las primeras exploraciones fueron muy divertidas, pues dejé que improvisaran con lo que estaba escrito. Mi primer objetivo como director del montaje, fue hacer que los actores se sintieran libres de proponer, además de divertirse mucho.

Uno de los retos que enfrenté fue trabajar con Meléndez, ya que era una actriz que recién comenzaba su carrera en los escenarios. Su experiencia no era mucha, pero su entusiasmo en el escenario le otorgaba valor. Dentro de sus improvisaciones con Rodríguez hubo mucha agresión física, es decir, golpes, empujones, cachetadas y groserías, que dejó de ser divertido y se convirtió en algo difícil de ver. Por supuesto

que, una vez acabadas las exploraciones, hablé sobre la importancia de cuidar al compañero en escena y que, esa violencia, sólo se debía ver hasta el desenlace de la obra.

Por su parte, Meléndez se sintió desacreditada, pues justificó toda la violencia que provocó en las improvisaciones. Pidió se le dejara “ser” en escena pues, según sus palabras, eso era lo que el personaje le dictó hacer. Fue un tanto complicado trabajar con ella durante el marcate de la obra, pues no entendía muy bien qué era lo que yo buscaba y, aunado a ello logré notar que, aún en la temporada, se filtraba cierta agresividad de su parte. Varias veces la detuve para hacerle entender el sentido de las acciones que realizó, pero definitivamente su cabeza estuvo en otro lado, porque hizo todo lo contrario.

Después de todo este tiempo, reflexiono sobre lo que ocurrió. ¿Cómo ayudarle a entender a alguien que no tiene noción, ni conceptos de actuación, sobre qué es lo que requiero? Actuar sólo porque te gusta y porque tienes cierto talento, definitivamente no es suficiente. Un ejemplo claro para mí es Tovar, el autor de la obra. Él no tuvo estudios en teatro, pero siempre le gustó. Tomó un curso de dramaturgia, fue a talleres de actuación, leyó y asumió mucho de la teoría teatral. Convirtió todo su ser en teatro porque le gusta vivir de él y, efectivamente, de eso se sostiene ahora. Naturalmente, regreso al punto del primer capítulo: el actor, sin importar si tiene estudios profesionales o no, debe saber conceptos de su quehacer escénico y en constante preparación. La actuación, no es un pasatiempo, es una profesión de constante desarrollo y perfeccionamiento.

Volviendo a Meléndez, fue claro que no iba a enseñarle en ese momento sobre actuación, pues faltaban escasos días para el estreno. En lugar de ello, propuse una serie de acciones para su personaje en las que no tuvo mucho contacto físico con su compañera y, sólo de esta manera, logré reducir la agresión física. Aunado a este problema, Rodríguez es una actriz que le toma mucho tiempo aprenderse sus diálogos, por lo cual le propuse que hiciera una partitura escrita de acciones,

conforme al texto. Le ayudó bastante, aunque, aún en temporada, flaqueó en este punto.

Al observar la escena de las actrices, daba la sensación de que no se escuchaban y no sólo fue una percepción mía, sino de todo el equipo. Cuando dos actores no se escuchan en escena es muy evidente, pues no se reacciona a los estímulos que proporciona cada uno, o caso contrario, se reacciona con anterioridad a los hechos. Evidentemente, el actor sabe su texto, sus trazos y las acciones a realizar, así como lo respectivo de sus compañeros, pero una buena actuación deviene de la nula obviedad del trabajo previo. Esto se evita escuchando al otro por cómo dice las cosas, en qué ritmo, con qué sentido, cómo se mueve, cómo respira. Escuchar no sólo involucra al oído, sino a todos los sentidos.

Es tarea del director guiar a los actores hacia una escucha activa¹³ cuando éstos no lo saben hacer. La problemática sucede por una falta de trasfondo del tren de pensamiento del personaje, es decir, que el actor sólo recita sus textos, pero no sabe lo que dice, no hay una motivación, ni imágenes y, a mi parecer, sólo se transforma en un robot de efectos. “Cualquier tendencia a marcar, indicar, explicar, ilustrar, o reaccionar externamente a lo que estamos oyendo, será una señal de que realmente no estamos escuchado” (Hagen, 2002: 177). Por eso es tan importante el trabajo de mesa y el diálogo con los actores, pues desde ahí se indaga sobre lo que las palabras comunican en la escena.

En cuestión del marcaje escénico, mi intención fue hacer que el público fuera la televisión donde ambos personajes veían el partido. Es decir, los actores debían imaginar una pantalla delante de ellos, y que cada uno de los espectadores era un jugador diferente. Poco a poco, introduje micro acciones para enriquecer la escena. Fue todo un reto, porque no todos los actores estaban acostumbrados a mirar al público directamente. Cuando un actor es enfrentado a esto, le parece bastante complicado pues está habituado a no romper la cuarta pared y mucho menos mirar

¹³ Hagen(2002: 176) describe la escucha activa como “la interpretación de lo que se nos comunica, que se relaciona, al mismo tiempo, con nuestra reserva personal de acciones mentales y psicológicas”.

al público a los ojos, pero es un ejercicio bastante enriquecedor porque con la experiencia, vas adquiriendo más seguridad y dominio del escenario.

Con Meléndez y Rodríguez tuve que hacer un segundo trabajo de mesa, para que reafirmaran las intenciones y objetivos de sus personajes. Les hice preguntas como *¿Qué es lo que quiere tu personaje en este momento? ¿Por qué rezas? ¿Por qué te subes a la silla?*, para que ellas mismas entendieran sus motivos y la justificación de sus acciones. Fue muy complicado trabajar con ellas, pues Rodríguez, a pesar de ser una actriz egresada de la licenciatura y con una amplia carrera, fue influenciada por la personalidad de Meléndez. En este sentido, trabajé por última vez con ellas pues al otro día se estrenó la obra.

Afortunadamente con Albarrán no sucedió lo mismo. Como trabajé con él, en ocasiones anteriores, sabía cómo era como compañero de escena. Uno de los puntos fuertes del equipo fue que, cuando los medios de comunicación vieron el montaje, todos respondieron las preguntas con mucha seguridad. Creo que fue un punto a mi favor dejarles en claro mis intenciones a plasmar con el montaje. Sin embargo, aún faltaba la opinión del público.

EN CASA BLANCA
"¡Viva México!"
en temporada

La comedia teatral ofrece funciones de jueves a domingo, cada media hora a partir de la 7 de la noche

LIZBETH MÉNDEZ

“Fue escrita por Rodrigo Zavala, desde hace algún tiempo, nosotros la retomamos, es una obra que de hecho pertenece a un libretto más grande, nosotros elegimos esta parte que habla del fútbol, con el fin un poquito de tratar de hacer una radiografía de lo que significa ser mexicano, por lo que se involucran estos roles de la afición futbolera. Nuestros personajes le dan la vuelta y le dan una sorpresa a nuestros espectadores”, expresó uno de los productores del montaje, Carlos Torres.

Ahora que hace tiempo se presentó por primera vez en la capital mexicana y hace dos años en México, pero ahora vuelve con dos versiones que tienen que ver con los elencos, el primero integrado por actores, quienes interpretan a los compañeros -de jueves a viernes- y el segundo por actrices, en los pape-

DULCE, ACTRIZ
Como
ciudadanos mexicanos,
si queremos un cambio,
pues hay que seguir
creyendo que somos más
buenos que malos”.

2
ELENCOS ENGALANAN
este córnico montaje
integrado por dos
hombres y dos mujeres,
quienes alternan
funciones.

les de las comadres que se presentan sábados y domingos.

A grandes rasgos, Giovanni, uno de los actores y también productor, señaló que “Viva México” aborda a dos compadres mexicanos aficionados que ven un partido de fútbol entre México y Brasil, pero que revelan su identidad cuando tienen que trabajar.

“Es una sátira sobre estas personas que son súper fanáticas del fútbol, pero que al final es un golpe de realidad para la gente”, externó.

“Viva México es una propuesta interesante para el público, es un tema muy común, es parte de nuestra cultura, la pasión de futbolista, pero con el mensaje de realismo que queremos para México, como es posible que podamos ser buenos ciudadanos unidos festejando y al mismo tiempo habiendo tanta corrupción y cosas en el país. Esto es concientizar y decir voy a poner mi granito de arena. Como

ciudadanos mexicanos si queremos un cambio pues hay que seguir creyendo que somos más buenos que malos y poner nuestro granito”, profundizó Dulce, una de las dos actrices que participan.

Finalmente Cosaz también actriz, agregó que definitivamente durante cerca de 30 minutos el público se convertirá en la televisión de los personajes, quienes los harán vivir una experiencia teatral única.

Sin duda, “Viva México!” logra atrapar al público de principio a fin en un drástico cambio de emociones.

En este mes patino la obra invita a la reflexión. FOTOS: LIZBETH MÉNDEZ

La obra muestra temas como el malinchismo.

De la risa al drama.

¹⁴ Nota del periódico *El Sol de Toluca*. Reportaje y fotografías de Lizbeth Méndez, 2018.

Como antes lo mencioné, el público se hizo partícipe de la obra por medio de los actores. Cuando se daban cuenta que ellos eran “la televisión”, las reacciones eran de mucha risa. Algo a lo que nos enfrentamos, y que nunca trabajé con ellos, fue a la interacción con el espectador, pues en varias ocasiones solían responder a cuestionamientos que no eran explícitamente para ellos. Sin embargo, la capacidad de improvisación de los actores siempre resolvió el tema.

Conforme avanzaron las funciones, noté que el marcaje escénico se modificó a través de la improvisación y el enriquecimiento que le dieron los actores, pero nunca perdió el sentido. En muchas ocasiones el público se fue agradeciendo nuestro trabajo y por supuesto que hubo mejores funciones que otras, pero para ser mi primer acercamiento a la dirección, hubo más aciertos que errores. Razonando varios años después, el aprendizaje fue mucho. Apliqué algunas de las cosas que conocí de los profesores que me dirigieron en la escuela y otras tantas de los directores con los que he trabajado.

En definitiva, el actor a través de su acercamiento académico con la dirección puede ponderar ideas o temas sobre los que quiere hablar para realizar un montaje. Conocer sobre cómo moverse en el escenario, cómo conceptualizar, cómo a partir de ciertos signos puede representar ideas o emociones, plasmar imágenes bellas o grotescas a partir de su instrumento, que es su cuerpo, es que puede dirigir. Simplemente se debe perder esa inseguridad por el qué dirán, o si le gustará al público, porque no hay mejor manera de perfeccionar la dirección que leyendo, escribiendo ideas, teorizando, haciéndose preguntas, tomando talleres y desarrollando un sistema de trabajo que se pule con la práctica constante.

4. UNA PAUSA. EL 2019 TAMBIÉN ES IMPORTANTE

4.1 Importancia el descanso para el actor: Retrospectiva personal

El cansancio en cualquier persona es capaz de alterar la salud. Dormir abarca la tercera parte de la vida de un ser humano, pues destinamos aproximadamente ocho horas diarias en esta actividad. En la vida de un actor, dormir poco y una mala alimentación son hábitos que a largo plazo contribuyen a un pésimo estado de salud, por ello “El sueño es un proceso activo y complejo, fundamental para mantener un correcto estado de salud física y mental”. (Luque, 2016: 7).

La actividad de un actor puede equipararse a la de un atleta por su constante entrenamiento corporal y, por lo tanto, el sueño es indispensable para su recuperación:

La cantidad y calidad del sueño desempeñan un papel importante en el rendimiento físico y la prevención de lesiones, en la capacidad de aprendizaje, estado anímico y la motivación (...) conceptos de suma importancia a la hora de afrontar largos periodos de entrenamiento (Luque, 2016: 19).

Durante el sueño, el cuerpo se recupera para poder seguir sus actividades al levantarse. En este proceso se generan funciones de conservación de la energía, síntesis de proteínas que permiten una mayor reparación muscular, mejora en la capacidad motriz, además potencia las funciones cognitivas como el aprendizaje, la memoria y la regulación emocional. Sin embargo, al no tener una buena higiene del sueño, durante el entrenamiento se pueden causar lesiones, falta de concentración, arritmias y estados de ánimo negativos, que no le permiten al actor desarrollarse adecuadamente en su entorno.

Estivil (2012: 12) define la higiene del sueño como “normas para dormir bien, relativas al espacio donde descansamos y las condiciones ambientales”. Es decir, que los hábitos que cada persona tiene con relación a su descanso son los determinantes para mejorar la calidad del sueño. Con el avance de la tecnología y los cambios sociales, hay un fuerte crecimiento en padecimientos crónicos del sueño, es decir, que costumbres como estar mucho tiempo en el teléfono celular,

ver televisión o incluso ingerir ciertos alimentos como la carne roja, influyen en el descanso.

El rendimiento del actor durante su entrenamiento o ensayos es fundamental para su desenvolvimiento escénico, pero si no ha recuperado energía y vitalidad sus capacidades se ven limitadas. El estrés y la sobrecarga de trabajo también determinan un mal descanso y, como el actor se llena de proyectos, se encuentra en constante ansiedad que no le permite tener la higiene del sueño idónea. Cabe destacar que cada persona, dependiendo de la edad y género, tiene necesidades del sueño diferentes, de manera que la reflexión en este apartado no busca dar una solución en particular.

Uno de los consejos que da Estivil (2012: 39) para mejorar la higiene del sueño, es el llevar una agenda que permita, además de las actividades diarias, programar nuestras horas de sueño para así crear un buen hábito de descanso. Realizar tareas a determinadas horas del día, otorga un mejor aprovechamiento y, por consiguiente, menos estrés. Preparar, desde una noche antes, tareas simples como saber qué ropa llevar o reunir lo que se necesita para las actividades, ayudan a disminuir la ansiedad, además de ganar tiempo por las mañanas.

Al despertar, es necesario estirar el cuerpo para que comience a activarse. Desayunar también es primordial, pues las neuronas necesitan nutrirse antes de comenzar las actividades. Uno de los principales errores del actor es saltarse el desayuno para dar paso a sus diligencias, pero esto también causa falta de concentración, pues la mente sólo está pidiendo alimento para poder nutrirse y los músculos no tienen suficiente energía para desarrollar entrenamientos. Por una cuestión tan básica es que, en muchas ocasiones, vi a compañeros actores desmayarse y no sólo hablo de compañeros de la licenciatura, sino también de actores con trayectoria.

Es indispensable para el actor, no sólo cuidar los hábitos alimenticios y de descanso, sino también la vida social, llámese familia, amigos, pareja. Hay que recordar que el arte de la actuación se nutre del otro, de lo que vemos y experimentamos en la vida, por lo que el actor no puede permitir aislarse del contacto social o no viajar, aunque sea a un lugar cercano pues, además de ser una gran experiencia, son vivencias que nutren la creatividad.

He escuchado de muchos que no les gustan las vacaciones porque las consideran infructuosas. Sin embargo, hay que recordar que el ocio no son más que actividades que comúnmente no realizamos y que no están sujetas a un horario establecido, por lo que éstas también favorecen al descanso:

Quienes disponen de demasiado tiempo libre tienen a deprimirse o aburrirse. No obstante, el ocio puede contribuir el único camino verdadero al autoconocimiento (...) Gracias al ocio, grandes ideas enterradas en el inconsciente tienen ocasión de abrirse paso a la conciencia. (Smart, 2013: 7).

Dentro de nuestras horas de ocio podemos encontrar actividades que enriquezcan a nuestro ser creativo, como leer libros, tomar un curso, pintar, escribir, ver películas, etcétera, y de esta manera ampliar nuestra perspectiva sobre distintos temas. Con el paso de los años, reconozco que, desde el ámbito escolar, se nos enseña a estar en un entorno ajetreado. Sin embargo, es a través de mi experiencia que esto no siempre es un imperativo para el actor, sino que debe encontrar un equilibrio entre su vida profesional y la personal:

El ajetreo remite al *multitasking*: desempeñar numerosas labores secuenciales y cambiar con frecuencia de una a otra, según un plan impuesto externamente. En la mayoría de las carreras profesionales, la única vía hacia el progreso radica en el dominio aparente del ajetreo. (Smart, 2013, 8).

Por su puesto que cada uno debe encontrar los momentos para todo, sin descuidar nada, pero mucho menos a nuestro cuerpo y mente. Algo que sucedió conmigo en 2019, fue que descuidé mi persona tanto física, como mentalmente. Dormía poco, comía inadecuadamente, me llené de trabajo, desatendí a mi familia y a mi pareja.

Llegué a un momento de quiebre y, por ende, a una crisis nerviosa muy fuerte. A título personal, ningún actor debería pasar por algo así, pues en ese momento sólo existen bloqueos emocionales, mentales y lo que menos hay es creatividad.

Muchas cosas de las que pasé en ese momento, tanto personales como profesionales, me causaron frustración. Sentí que perdí el rumbo de lo que estaba haciendo; fallé en muchos montajes y con muchas personas. Comencé a cuestionarme *¿Es esto lo que quiero? Si esto no me está importando, ¿Para qué lo hago? En realidad, no creo ser tan bueno.* Preguntas que me llevaron a tomar la decisión a dejar todos los proyectos que tenía comprometidos.

Por supuesto que hubo una plática con los directores de los montajes, con compañeros y amigos que me apoyaron para tomar esa decisión con compromiso. Creo importante recalcar, que cuando se toman este tipo de decisiones no es necesario explicar los porqués, pero en definitiva sí se tiene que avisar con tiempo, para no entorpecer ningún proceso. Afortunadamente, me encontraba en el inicio de varios proyectos, por lo que no hubo mayor complicación.

Después de tomar un descanso de una semana, de repensarme como individuo, comencé a buscar empleo en una empresa, pues necesitaba un ingreso para mantenerme. Entré a trabajar y sólo permanecí laborando un mes, pero fue una experiencia que me enriqueció en todos los sentidos. Trabajé con gente que nada tenía que ver con el ámbito artístico, pero conocerlos me aportó mucho en el aspecto creativo.

El gremio teatral toluqueño es pequeño comparado con Ciudad de México, casi todos nos conocemos y, en consecuencia, la mayoría, si no es que todos, nuestros amigos son de teatro. Abrir nuestro círculo de amistades, conocer otros puntos de vista, perspectivas de la vida o simplemente saber sobre otras profesiones, permite desplegar caminos hacia el autoconocimiento y replanteamiento de nuestro ser. Por eso creo valioso conocer a otras personas ajenas al ámbito artístico, para ampliar

nuestros horizontes de crear con base en lo tangible y no sólo desde los *clichés* de nuestra imaginación.

Después de aquel empleo, emprendí la formación de una microempresa para hacer bolsas con elementos reciclados; su nombre era *Xihmai*, que significa Tierra o planeta en otomí. Mi idea era hacer una contribución al mundo a partir de mis habilidades. Aprendí, hace muchos años a coser, por lo cual me pareció buena idea emprender con esto. Como se sabe, llevar a cabo una microempresa desde cero, es muy complicado y requiere de inversión de tiempo; me tomó semanas hacer mis trazos, pues tampoco era experimentado en corte y confección. Realicé mis primeras bolsas, pero sentí que algo les faltaba, así que el valor agregado al producto fueron pinturas hechas por mí.



15

Realizar esta actividad, no sólo me ayudó monetariamente, sino también a encontrar el sentido de mi camino como actor y como humano. Mientras cosía, interpretaba algunos fragmentos de obras teatrales que me sabía de memoria. Cuando pintaba, los interpreté desde otras perspectivas, es decir, enojado, feliz, triste, con resentimiento, con hipocresía, con altivez, en fin, las posibilidades que me fueron naciendo. Gracias al constante trabajo que hice con la microempresa, el actor y también emprendedor, Rafa Farías, me invitó a que diera una conferencia sobre

¹⁵ Foto de Giovanni Santzález. Primera bolsa realizada por *Xihmai*, 2019.

emprendimiento. Esto fue en un bazar creado por un conjunto de personas preocupadas por la contaminación del planeta.



16

Además de esto, continué leyendo teatro, su teoría, y novelas de cualquier género; comencé a leer en inglés para aprovechar mi conocimiento en el idioma; busqué tutoriales de canto y pintura; comencé a ver a mi familia y salí a otros lugares. En conclusión, no sólo se trata del descanso de un fin de semana. El actor necesita un respiro que le haga tomar nuevos puntos de vista, que le permita ampliar el conocimiento sobre sí mismo, sobre su entorno y tener puntos de partida para la creatividad. Después de un par de meses, el cuerpo y la mente habían sanado; sin darme cuenta, el arte, del cual rehuí, fue el mismo que llenó aquellos baches que hubo en mi vida. Recuerdo mucho una frase que se decía en la escuela, *el arte no es terapia*, pero en este sentido, el arte al verlo, leerlo, escucharlo y redescubrirlo me cambió la vida.

¹⁶ Giovanni Santzález, en *Bazar Atemporal*, febrero de 2020. Foto de Carlos Torres.

4.2 Un vistazo a los proyectos del 2019

Después de esta pausa en mi quehacer teatral y ya con nuevos bríos, fui invitado por el director José Cotero a hacer una suplencia en el montaje *Divinas Palabras*. Esta obra, fue el examen de graduación del grupo *Esfinge Teatro*. Tuve la oportunidad de asistir al estreno, por lo que tenía antecedentes sobre la puesta en escena. Además, ayudé a Carlos Torres, con la conceptualización del afiche para obra.

Posteriormente, Cotero me invitó a ver y grabar la obra para que tuviera referente sobre qué es lo que tenía que hacer escénicamente; así lo hice. Con tan sólo tres días de preparación, hice un “torito”, como coloquialmente se le conoce a presentar un trabajo artístico con mínimos ensayos. Para empezar, el texto era difícil en su estructura, ya que el lenguaje utilizado por Ramón María del Valle Inclán, el autor de la obra era un español antiguo y poco utilizado. En consecuencia, tuve que investigar sobre el contexto de muchas palabras para poderlas interpretar como era debido.

La aceptación que el grupo me dio fue muy buena. A pesar de sus diferencias, como suele pasar en cualquier grupo que se encuentra en el último semestre de la licenciatura, ninguno fue descortés con mi llegada, sino al contrario, todos me apoyaron durante la primera función para no desorientarme. Mi regreso a los escenarios fue excelente, pues haber tomado ese descanso, me permitió una entrega total al montaje. Cotero comentó que no parecía que yo fuese ajeno a la puesta en escena y eso hablaba bien de mí, pues estaba siendo bondadoso escénicamente con todos los compañeros.

Sólo restaban pocas funciones de la temporada cuando ingresé, pero creo que mi crecimiento como actor se notaba pues los compañeros, hasta la fecha, agradecen mi participación en el montaje y siempre mencionan lo que les aporté como ejecutante y como persona. Después de un tiempo, fuimos invitados a presentarnos en la Universidad de las Artes de Aguascalientes y, posterior a ello, la puesta en

escena inauguró el *Festival Internacional de Teatro Universitario UAEM Estación México 2019*, en nuestra natal Toluca.



17

ESTACIÓN MÉXICO 2019

La Compañía Universitaria de Teatro UAEM, el H. Ayuntamiento de Toluca, el Foro Cultural "Tiempo y Espacio Thyay", la Facultad de Humanidades de la UAEM, la Decimosexta Regiduría de Toluca, el Restaurante Santa Sofía y Quijotes Teatro en el marco del Primer Festival Internacional de Teatro "Estación México 2019" invitan.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO UNIVERSITARIO UAEM
CONVENIOS Y OBRAS DE TEATRO PALEROS

Obra de Teatro

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES DE LA UAEM
LICENCIATURA EN ARTES TEATRALES
ESFINGE TEATRO
Presentación

PROGRAMACIÓN

MARTES 19
noviembre

Divinas Palabras
Esfinge Teatro. México
Dirección: José Cotero
Dramaturgia: Ramón María del Valle-Inclán
Clasificación: Adolescentes y Adultos
TEATRO UNIVERSITARIO "LOS JAGUARES"
Valentín Gómez Farías #610. Colonia La Merced. Toluca, Estado de México.
5:00 p.m.

Divinas Palabras
De Ramón María del Valle-Inclán Dirección José Cotero
Para la Escena Final de la Generación
2014 - 2019

TOLUCA, MÉXICO

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO UNIVERSITARIO UAEM "ESTACIÓN MÉXICO 2019"
ENTRADA GRATUITA
DEL 19 AL 24 DE NOVIEMBRE
TOLUCA, ESTADO DE MÉXICO

SDC TOLUCA EYMAR GUTIÉRREZ

18

¹⁷ Grupo Esfinge Teatro, en la Universidad de las Artes de Aguascalientes, 2019. Foto de Yola Reyes.

¹⁸ Programación oficial del Festival Internacional de Teatro Universitario Estación México 2019.

Este último acontecimiento me supuso un reto pues también participaba en la programación del festival con el personaje *Queta, la coqueta*, inmediatamente al término de la función, y dar el inicio oficial del festival. Sin embargo, todo salió conforme a lo planeado.

La planeación de este evento corrió a cargo del grupo *Quijotes Teatro*, y no fue de pocos meses, pues se invitaron agrupaciones teatrales de Colombia, Costa Rica, Bolivia, Argentina y por supuesto México, por lo que buscamos patrocinadores de *box lunch* para que antes o después de cada puesta en escena, los actores tuvieran un refrigerio; buscamos apoyo de transportación con la Universidad Autónoma del Estado de México; patrocinador de hostel para todos los extranjeros; patrocinadores de comida (restaurantes o cocinas económicas), en fin, buscamos que durante el desarrollo del festival, no tuviéramos ningún contratiempo. Este intercambio cultural fue de mucho provecho, pues se compartieron las diferentes posturas y estilos teatrales en Latinoamérica. No sólo hubo presentaciones escénicas, también se compartieron conversatorios y talleres. Honestamente hubo contratiempos, pero como fuimos muchas personas involucradas dentro de este festival, todo se resolvió de la mejor manera. Las personas involucradas fuimos Carlos Torres, Alexis Casa Eleno, Yolanda Segura, Horacio Arenas, Freddy Solvi, Emmerson Hereb, Francisco Contreras García, Daniela López García, Ana Victoria Estrada, Brenda Monzón, Daniel Estrada, Fer Marin's y un servidor.



19

¹⁹ Equipo de organizadores y algunos miembros de las agrupaciones internacionales en la inauguración oficial del Festival Internacional de Teatro Universitario UAEM Estación México 2019. Foto de Yola Reyes.

Dentro del marco de la celebración del festival, comenzamos a ensayar una puesta en escena con motivo de las fiestas decembrinas, pues este montaje cerraba dicho festival. *Figuras de yeso para el nacimiento*, como se llamaba la obra, fue un proyecto que ya se había realizado en años anteriores, sólo era retomar lo que ya se tenía. La decisión de presentar este montaje fue porque Casas comentó que, en otras partes de Latinoamérica, no conocían la tradición de poner nacimientos, así como en México, por lo que quiso mostrar este trabajo para la clausura, momento en que todas las agrupaciones extranjeras estuvieron presentes y como fue de esperarse, el personaje de *Queta, la coqueta*, también participó en este evento.



A la par de todo lo que sucedió en el festival, estuve ensayando *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, bajo la dirección de José Cotero. Es una puesta en escena en la que participé de 2013 a 2016 como técnico de sonido, y de 2017 a 2019 como actor. Algo positivo de pertenecer a un montaje durante tantos años, es que sabes perfectamente qué es lo que requiere el director, conoces el trazo e incluso puedes ayudar a nuevos elementos a entender la acción en escena. Una de las desventajas, aunque nunca lo vi en mis compañeros de escena, es que se puede volver repetitivo. Sin embargo, es por medio de la creatividad del actor, que se enriquecen los personajes, mirándolos desde otras perspectivas, analizando nuevas situaciones y permite que no se llegue a un punto de mecanización. Y al igual que el actor, el director tiene esa posibilidad, pues a pesar de ser montajes que se

²⁰ Clausura del Festival Internacional de Teatro Universitario UAEM Estación México 2019. Foto de autor desconocido.

realizan cada año, llega con nuevas propuestas y objetivos, aunque el trazo escénico siga siendo el mismo.

Con *Don Juan Tenorio*, tuve la oportunidad de presentarme en diferentes lugares, tipos de escenarios, actores, escenografías, etcétera y, hasta la fecha, sigue siendo uno de los montajes a los que me gustaría regresar pues, año con año, implica retos en la creatividad personal. En 2019, nos presentamos en el H. Ayuntamiento de Toluca, demás, dos funciones especiales en el Teatro Universitario “Los Jaguares” y una presentación en el *Festival Internacional Vallesano de Arte y Cultura de Las Almas*.

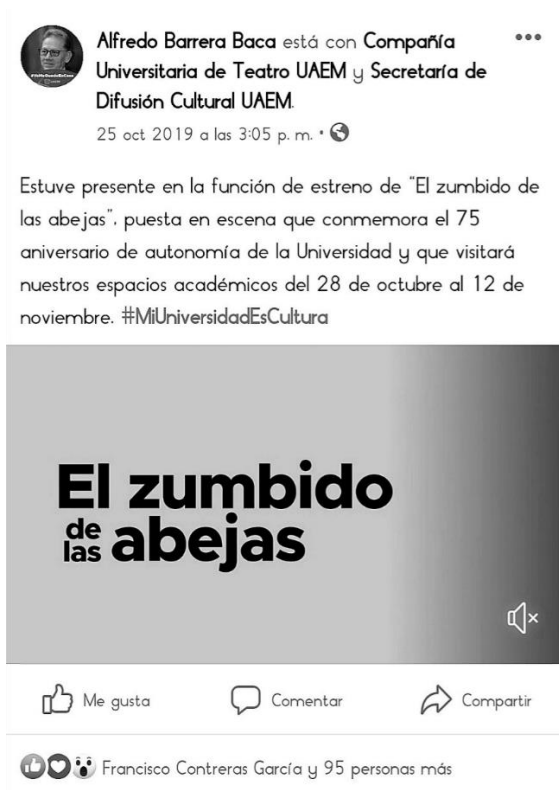


21

Mi regreso a los escenarios fue con bastante trabajo y, más que nunca, me encontré con energía para seguir con mis proyectos. Aunado a todo lo anterior, la Universidad Autónoma del Estado de México, se encontraba en el festejo del 75 aniversario de la autonomía de la máxima casa de estudios, por lo que se solicitó que Alexis Casas Eleno preparara un montaje para dicha conmemoración. Realizó así *El zumbido de las abejas*. Con esta puesta en escena, recorrimos varios planteles de la UAEM

²¹ *Don Juan Tenorio*, en el H. Ayuntamiento de Toluca, 2019. En la fotografía de izquierda a derecha: Antonio Romero, Giovanni Santzález, Ángela Guevara Rivara, José Cotero y Lorena.

ubicados alrededor del Estado de México y también los de nuestro municipio. Fue un proyecto que se había solicitado desde casi principios de año, pero no fue que hasta 6 meses después que vio la luz, presentándose en primera instancia al Rector, al personal administrativo y posteriormente la gira.



22



23

²² Publicación realizada en la plataforma *Facebook*, desde el perfil del entonces Rector Alfredo Barrera Baca, 2019.

²³ Función de estreno de *El zumbido de las abejas*, 2019. Fotografía de Alexis Casa Eleno.

Casi al terminar el año, comencé el proceso de ensayos con *Valija Teatro* y “O” de *Madera*, agrupaciones que se unieron para realizar un montaje navideño llamado *El sepulturero y los duendes*, dirigida por José Coteró. Esta puesta en escena, con temática navideña, se presentó en el *Museo Casa Toluca 1920*, durante el mes de diciembre, con música en vivo y que dispuso de varias partes del museo para su representación. Afortunadamente este montaje escénico tuvo bastante asistencia de público.



24

Esta puesta en escena habla sobre la importancia de compartir y no dejarse llevar por emociones negativas que nos alejan de los demás porque, al final del día, te puedes quedar solo porque todos se habrán olvidado de ti.

A lo largo de todo el 2019, pasaron muchas emociones que me hicieron tomar decisiones que cambiaron el rumbo de mi carrera profesional. Sin embargo, el descanso me ayudó a retomar mis proyectos con una perspectiva diferente como ente creador y también como persona.

²⁴ Fotografía de Carlos Torres.

5. EL ACTOR COMO DIRECTOR DE *CASTING* DENTRO DE UNA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

5.1 ¿Qué es un *casting* y cómo se realiza?

La última labor de la que quiero hablar y que es parte de muchas otras en las que el actor puede desarrollarse es la dirección de *casting*, pues una vez sabiendo sobre la dirección de actores y de escena, puede desempeñarse en este rubro. Las audiciones o mejor conocidas como *casting* son las pruebas actorales que se realizan para “encontrar a los actores que puedan dar a cada personaje lo que necesita” (Discépola, 2012: 29). Existen pruebas a las que pueden ser sometidos los actores o modelos para la realización de *spots* televisivos, fotografías para empresas de diversos rubros, anuncios en redes sociales, cinematografía, teatro y una infinidad de líneas relacionadas con la publicidad.

A través de las audiciones, el director de *casting* obtiene un bagaje de posibilidades que le permiten encontrar lo que busca. Cuando un proyecto está relacionado con el cine, la televisión o una obra de teatro, hay perfiles específicos que se buscan para cada personaje y es tarea del director de audición encontrar actores que se adapten a las rúbricas. “Sin embargo, estos principios han estado en constante transformación y para fortuna de un actor, ya no necesariamente <<los malos>> deben tener narices ganchudas, ni <<los buenos>> labios gruesos o pestañas de tres metros” (Félix, 2012: 25).

A partir de esta concepción que Félix hace, propone un *anti-casting*, es decir, que en lugar de hacer que los ejecutantes encajen físicamente en los personajes, se trata de observar las posibilidades que el actor proporciona por medio de su audición, dando “la preferencia por lo inesperado, por la sorpresa, por lo llamativo no tanto porque revela si no en lo que esconde” (2012: 25). Este reciente modelo de audiciones permite que muchos de los productos televisivos, cinematográficos y algunos de teatro, no estén tan sujetos a estándares de belleza que no permitían anteriormente el desenvolvimiento de ciertos actores en estos ámbitos.

En las últimas décadas, se han introducido actores y actrices con diversos perfiles dentro de la industria del cine y la televisión, abriéndose paso y luchando contra conflictos de racismo, clasismo y *bullying* por su complejión física, pero que han tenido la oportunidad de encarnar personajes protagónicos o de gran peso en las historias. Anteriormente, los actores con sobrepeso sólo interpretaban personajes cómicos; los que eran más agraciados eran los protagónicos. Bastante de esto se ha dejado a un lado, para dar lugar a personalidades como Norma Angélica²⁵, Adriana Barraza²⁶ y Joaquín Cosío²⁷, por decir algunos, quienes no encajan en el perfil de galanes, pero que han trabajado arduo tanto nacional como internacionalmente en cine, televisión y teatro, rompiendo esquemas con sus grandes interpretaciones. Un ejemplo de donde poco ha sucedido esto, son las telenovelas, donde el paradigma de belleza de los actores es dominante.

Con base en las propuestas que realiza Félix (2012) para llevar a cabo un *casting*, me permito proponer dos más. Para la realización de una audición para televisión, que es de lo que habla este capítulo, el director de reparto, debe conocer muy bien el texto o idea que se va a realizar. La primera es entablar una buena comunicación con el director del proyecto, pues es fundamental para saber qué es lo que requiere y hacer una relación de todos los personajes involucrados dentro del proyecto, no sólo de aquellos que son protagonistas y secundarios, sino también de aquellos personajes incidentales y/o extras que se necesitan para la grabación.

El trabajo del director de *casting* no es individual, puesto que debe trabajar en conjunto con el escritor, director, productor, vestuarista, utilería, *catering*, maquillaje, en fin, con todos los departamentos de la producción audiovisual. Es sólo en la primera etapa donde trabaja en conjunto con el director y el escritor para determinar los perfiles que se necesitan. La segunda es la convocatoria, es decir, por medio de

²⁵ Inicia sus estudios de actuación a la edad de seis años en el Instituto Andrés Soler, hasta la Licenciatura en Arte Dramático en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, desde entonces ha participado como actriz en más de 50 montajes escénicos.

²⁶ Es una actriz y directora mexicana nominada a los Premios de la Academia en 2006. Ganadora del premio de honor en los Platino 2018, celebrados en Riviera Maya.

²⁷ Es un actor y poeta mexicano conocido por papeles como Rubén "Mascarita" en Matando Cabos, Juan en Arráncame la vida, General Medrano en *Quantum of Solace*, El Cochiloco en El infierno, Chucho en Pastorela y Hassan en Los héroes del norte, entre otros.

canales especiales de mensajería, plataformas digitales o empresas de representación artística, hace llegar a los actores qué se necesita para realizar las audiciones.

Las características que engloban todas las audiciones son: tipo de proyecto, presupuestos, fecha, hora, lugar, si se necesitan actores o actrices, edades, complejiones, color de tez, cabello y ojos; la mayoría de las veces se pide un *demo reel*, que no es más que la demostración de los distintos trabajos del actor ante cámaras y una breve presentación. El actor debe ser realista con lo que lee dentro de las convocatorias para saber si entra o no dentro del perfil solicitado, pues en ocasiones asiste y se vuelve presa de la frustración cuando deniegan su participación en las audiciones. Como consejo para el actor, es mejor tener una agencia de representantes, pues ellos conocen perfectamente el perfil de los participantes y no los envían a audiciones donde no entran.



Cuando una agencia de *casting* pide un *demo reel*, en ocasiones puede ser confuso para los actores, pues creen que con videos de diez minutos pueden demostrar todo su potencial, cuando la mayoría del tiempo, el director de *casting* sólo observará un minuto. Por lo tanto, aconsejo al actor que, si no cuenta con uno, puede grabar un

²⁸ Convocatoria de BM Casting, 2021. Afiche de la misma empresa.

pequeño monólogo de acuerdo con su rango de edad, en una sola toma, en plano cerrado (de hombros hacia arriba), con buena iluminación y con la cámara a la altura de la cara y sin mirar a ésta; dos minutos serán más que suficiente.

Posteriormente, se lleva a cabo la realización de las audiciones. Se debe disponer de cámaras que permitan tomar fotografías, así como evidencias videográficas sobre las presentaciones de cada actor. Félix (2012: 26) propone “otorgar el tiempo suficiente al *casting*”. Es decir, que ningún actor puede demostrar sus capacidades en menos de cinco minutos. Se debe dar un espacio pertinente a cada uno de los asistentes para encontrar aquello que nos pueda sorprender. El siguiente aspecto es “buscar al personaje para el actor y no al revés” (2012: 26). Es claro que muchos de los actores asisten a las audiciones con la fiel convicción de quedarse con el personaje protagónico, pero, al no saber cuáles son las características que busca el director, puede realizar su audición hacia un camino opuesto. Por lo tanto, es tarea del director de *casting* el ser asertivo y realista con las interpretaciones de los actores y preguntarse a qué otro personaje puede interpretar.

De igual manera, Félix (2012: 26) propone establecer “qué es lo importante al realizar un *casting*”. En otras palabras, saber si se busca un actor que memorice, que pueda conectar sus emociones fácilmente, alguien que baile o que cante. Las prioridades de cada uno de los personajes no se deben perder pues es muy fácil dejarse llevar por el virtuosismo en cualquier índole del ejecutante, aunque esto no sea lo que se está buscando. Otra de las vertientes propuestas por Félix (2012: 26) es que “el actor es el personaje hasta que demuestre lo contrario”. A mi punto de vista, este es uno de los aspectos más importantes al realizar un *casting* dado que, en algunas ocasiones, he visto directores que, apenas entrando el actor o modelo, les dicen que no y ni siquiera se toman unos minutos para ver su audición y esto ocurre por el hecho de guiarse por el físico. Félix (2012: 25) nos cuenta:

Quando el director colombiano Luis Alberto Restrepo me pidió un actor atlético, de piel morena, ojos negros y cabello oscuro para protagonizar su segundo largometraje (...) y al no encontrar un actor que nos convenciera, recurrí al método del *anti-casting* y le propuse ver a Andrés Parra, un actor obeso, de piel blanca, ojos

verdes y de cabello rubio. Nada más opuesto a la concepción original del personaje. Su actuación era tan verdadera y encantadora que Restrepo se permitió modificar su idea inicial (...) y ganando el Mayahuel de plata al mejor actor en el Festival de Cine de Guadalajara en 2009.

Como este ejemplo, si uno lleva a cabo un adecuado *casting* podrá tener sorpresas y cambiar las concepciones de los personajes, a menos que se dicte lo contrario. Otra situación que trabajar durante las audiciones, son las transiciones emocionales con el actor. Es decir que no se le pidan emociones completamente opuestas al ejecutante, ya que por la ansiedad de quedarse en el proyecto podrá lograrlas, pero a la hora del rodaje, como ya no hay ansiedad, se queda corto en sus emociones. Hay que ser muy claros con lo que se pretende el *casting* y, por supuesto, tener en cuenta que ésta no es la actuación final, ni mucho menos la que se verá en la pantalla, pues aún falta el trabajo de construcción en donde gana coherencia y solidez el personaje.

Ahora bien, al actor no se le puede dejar solo en la audición, por lo menos necesita una voz fuera de cámaras que conteste a los estímulos que está otorgando con su trabajo. De este modo, éste no se verá vacío y encontrará un halo de verosimilitud que se verá reflejado en la pantalla. Este factor también le ayudará al director de *casting* a observar si el ejecutante es capaz de entablar la escucha activa con los demás. De igual forma, le permite darse cuenta si trabaja desde la oposición de emociones o si se desconecta de la ficción fácilmente.

Una vez que ya se tienen preseleccionados a los posibles actores que estarán en el proyecto, el director de *casting* hará un segundo llamado, donde podrá conocerlos mejor y los actores estarán con soltura, pues están con alguien que ya conocen. Félix (2012: 27) propone conocer a los actores en el aspecto personal, así como sus puntos de vista sobre algunos temas, pero sin perder de vista que, a través de este conocimiento, el actor sigue siendo evaluado, pues en ocasiones se pueden encontrar cosas que no se vieron en cámaras y que muy seguramente, en ese segundo llamado, saldrán a la luz.

Finalmente, después de todo el trabajo que se lleva a cabo durante las audiciones, el director de *casting* debe revisar tanto el material fotográfico, como el videográfico, siendo muy objetivo sobre lo que ve en cámara para encontrar a los actores que conformarán el proyecto. Posteriormente, avisará al director la elección del reparto, tendrá que pedir los contratos, enviar las fotografías de los actores a vestuario y maquillaje, además de enviar a los ejecutantes la calendarización de los llamados.

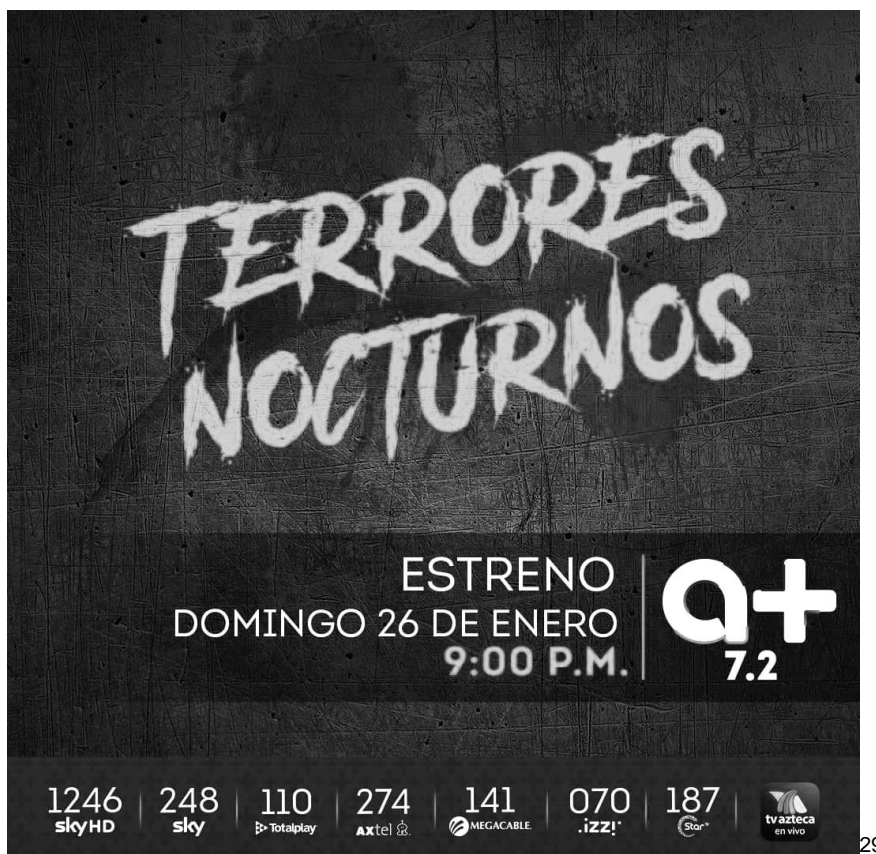
De esta manera, el actor puede realizar la tarea del director de *casting*, pues con sus conocimientos sobre interpretación, junto con los de dirección, esta labor puede llevarse a cabo sin ningún problema. Sólo se trata de mucha comunicación y saber qué es lo que se requiere, no conforme a los gustos propios, sino conforme a los requerimientos del proyecto y ser bastante objetivos con lo que vemos en las interpretaciones de los actores.

5.2 Una mirada al detrás de cámaras del programa televisivo *Terrores Nocturnos*

Durante finales del año 2019, el productor de televisión Ulises Figueroa, se acercó con Carlos Torres y le propuso adjuntarse como productor asociado para un programa que tenía en mente. Este programa se llamaba *Terrores Nocturnos* y trataba sobre temas paranormales e historias de ficción escritas tanto por Figueroa, como por un dramaturgo adscrito a la televisora TV Azteca.

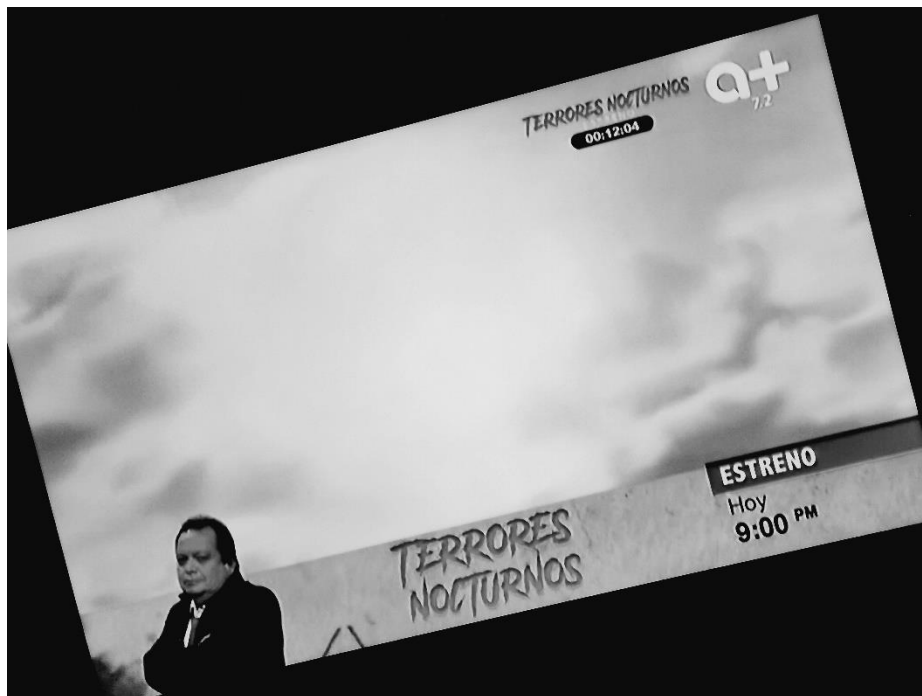
Después de algunas pláticas con el productor, Torres decidió adjuntarse al proyecto quien, a su vez, me llamó para que ayudara en la parte de la selección de talento, es decir, realizar las audiciones del programa. Estuvimos esperando durante un par de semanas a que Figueroa nos diera luz verde para iniciar con las audiciones, pero hubo negativas pues la televisora aún no decidía si el proyecto iba a ser parte de su programación.

Una vez que se confirmó nuestra entrada al aire en enero de 2020, comenzamos a hacer la selección de los actores para el primer capítulo. En ese momento sólo teníamos 3 semanas para el estreno del programa y trabajamos a marchas forzadas para sacar los primeros *spots* televisivos para anunciar la primera temporada. Desde el inicio del proyecto, Figueroa planteó que se realizarían dos temporadas del programa, por lo que se iba trabajar el año completo en la producción de ambas.



A pesar de ser una producción pagada por TV Azteca, esta era de muy bajo presupuesto. Para comenzar, muy pocos elementos del equipo estaban contratados por dicha empresa y los demás, fuimos subcontratados por los mismos miembros del equipo. En mi caso, fui contratado por Torres como representante artístico, por lo que los trámites ante Secretaría de Hacienda y Crédito Público y la contratación de un contador, fueron imperantes. La televisora determinó que para los actores iba a haber un pago estandarizado y casi simbólico; se tuvo un presupuesto risible. La empresa estuvo empeñada en que la producción y realización debía llevarse a cabo en Ciudad de México, pero Figueroa tuvo otros planes.

²⁹ Primer promocional del programa televisivo *Terroreres Nocturnos*, 2020.



30

Las grabaciones se realizaron en la Ciudad de Toluca, por lo que todo el talento también debía ser mexiquense. Las personas que conformaban al equipo también eran oriundas de la ciudad y todas ellas se dedicaban al medio audiovisual, por lo que su experiencia y sus anécdotas fueron empapándome del ambiente. Una vez que comencé a realizar la selección del reparto del primer capítulo, me encontré con disyuntivas por parte de Figueroa, ya que buscaba, según sus palabras, personas más “guapas”. Me quedé durante todo un día preguntándome a qué era a lo que se refería hasta que concluí que él buscaba gente con el estereotipo físico que la televisión nos vende, es decir, personas blancas, rubias y/o castañas, de ojos claros, altas y con un cuerpo trabajado en gimnasio.

Este es uno de los primeros problemas a los que nos enfrentamos los actores cuando realizamos un *casting*. En algunas las audiciones se buscan este tipo de perfiles y en ocasiones, los personajes son asignados a modelos de pasarela o a aquellos actores y actrices que entran en estos estereotipos. Sin embargo, esta petición del productor y también director del programa, no me detuvo en la búsqueda del talento.

³⁰ Banner transmitido por televisión el día del estreno del programa *Terrorés Nocturnos*, 2020.

Estoy completamente convencido que las capacidades actorales de los ejecutantes mexiquenses son de igual magnitud que la de los actores que residen en Ciudad de México. En ocasiones, he sido testigo de ciertas afirmaciones que demeritan el trabajo de los actores que no son, o viven en la capital. Palabras como “*los de Toluca actúan raro; son muy malos*”, “*es que vienen de pueblo, por eso actúan así*”, “*no sé qué está más feo, si sus montajes o los actores*”, fueron cosas que escuché durante los dos años que estuve viviendo en Ciudad de México e, incluso, actores que conozco y que estudiaron en la Licenciatura en Artes Teatrales de la Universidad Autónoma del Estado de México, no mencionan su paso por la carrera, por evitar que los rechacen en los proyectos.

A pesar de esta situación y como antes mencioné, creo fielmente que el lugar o la escuela no determinan que tipo de actor se es, sino más bien el desarrollo, las experiencias personales y laborales, así como los estudios posteriores que se realicen al término de los estudios universitarios. La mejor manera de defendernos como excelentes ejecutantes es nuestro trabajo y la constante preparación de nuestro instrumento, es decir, nuestro cuerpo, nuestra mente y nuestras emociones, que se vuelven uno solo. Sólo así se puede acallar a aquellos que duden de nuestras habilidades.

Una situación que se presentó al inicio de las grabaciones fue que me convocaron para pertenecer a la Compañía Universitaria de Teatro, donde sólo pocos del gremio teatral fueron seleccionados para formar esta agrupación. Como ya tenía apalabrado el trabajo con Azteca, fui a hablar con el director de la Compañía para acomodar los horarios y seguir en las grabaciones, pues sólo requería de un día a la semana para continuar en la producción. Sin embargo, me encontré con la negativa a mi petición, pues la argumentación fue que al elenco se le requería de tiempo completo y que no se podía trabajar en otra cosa, por lo cual decidí quedarme en la televisora, pues tiene más peso curricular.

Continuando con la experiencia en *Terrores Nocturnos*, me dispuse desde un inicio a entablar el diálogo con Figueroa sobre la selección del talento. Argumenté que el

trabajo de los actores que escogí era por su desenvolvimiento escénico y que no los demeritara por su apariencia. Para el primer capítulo no tuvo más remedio que aceptar mi propuesta, pues estábamos sobre el tiempo y perdimos muchos días discutiendo sobre el tema.

Cabe recalcar que durante todo el proceso estuve trabajando de la mano de todos los demás departamentos que componían la producción audiovisual, en otras palabras, laboré en conjunto con el departamento de maquillaje, realización, edición, sonido, arte y continuidad. La razón de ser de esta labor conjunta se debió a que mi tarea primordial durante los rodajes era coordinar a los actores y que estos estuvieran a tiempo para la toma de las escenas. No había un departamento de vestuario, por lo que también ejercí como responsable de esta área, donde les pedí a los actores que llevaran vestuario y en caso necesario, conseguir lo que hacía falta, además de asegurarme sobre la continuidad de los actores después de cada toma.

Una vez iniciada la grabación del primer capítulo, descubrí que los actores más jóvenes no se aprendieron el texto porque pensaron que no lo necesitaban. Esta situación hizo que la grabación se retrasara cinco horas, pues tuvimos que parar entre cada toma para irles apuntando el texto y esto, por consiguiente, hizo que la actuación de estos dos actores se viera en pantalla sin ninguna emoción pues, por la presión que había sobre ellos, repetían el texto con la misma emoción que el apuntador se los otorgaba. Posterior a ese primer día de rodaje, decidí decirle a todo aquel que elegí que debían aprenderse, sí o sí, el texto.



31

La selección de los repartos de cada uno de los capítulos, la llevé a cabo por medio de la observación; con ello me refiero a que tenía noción del trabajo de los actores y actrices que fueron convocados. Afortunadamente, el medio teatral de Toluca es pequeño, donde además de conocer, también ya trabajé con muchos ejecutantes que aquí residen y, por ello, se fueron haciendo las propuestas de éstos conforme fueron saliendo los guiones.

Una de las limitaciones a las que me enfrenté como director de *casting*, fue que no tuve una primera impresión de cómo los actores se comportaban o actuaban en cámara. La primera de las razones fue que los textos los entregaban un día antes del rodaje y hasta ese momento sabía cuántos actores se necesitaban. Esto no me permitió llevar a cabo las audiciones correspondientes, lo cual ocasionó que me llevara algunas decepciones por las actuaciones de los compañeros. Me cuestioné sobre qué pasaba con aquellas personas que veía como grandes actores en el teatro, pero que en la producción audiovisual no llegaban a lo que se pedía.

³¹ Claqueta el primer día de rodaje de *Terrorés Nocturnos*, 2020. Fotografía de Giovanni Santzález.

Esto me llevó a la conclusión de que muchos actores no tienen tanta experiencia actoral frente a las cámaras o que utilizan la misma energía que ejercen en el teatro, cuando no debería ser así:

[...] actuar sin público fue una nueva demanda para los actores, que requirió del desarrollo de una nueva habilidad... Las películas necesitaban de un actor capaz de componer personajes con mayor complejidad y matices, que pudieran ser desarrollados a lo largo de una historia con alternativas... Así, la capacidad de exhibir movimientos o habilidades inusuales fue paulatinamente reemplazada por la de realizar gestos que comunicaran emociones o sentimientos. (Mauro, 2015: 128-129).

Este es otro de los apartados que afectan al actor, ya que se apega a un lenguaje más teatralizado. En otras palabras, impera en la actuación la exacerbación de emociones, de la voz, de los movimientos, cuando en cámara todo es más sutil, más controlado. Esto me trae a la mente un recuerdo de hace algunos años cuando asistí a una de las primeras audiciones en las que fui partícipe. El director de la audición me llamó la atención porque me estuve moviendo demasiado y la cámara no lograba enfocarme. Después de varias aplicaciones a *castings*, comprendí la razón del enojo de aquel director. El campo de visión de las cámaras es limitado, así como deben ser nuestros movimientos frente a estas y las emociones, en lugar de exacerbadas, son completamente contenidas, a menos que se indique lo contrario:

En el teatro es la mirada del espectador la que produce la focalización sobre un actor determinado o sobre una porción de la escena [...] En el cine, en cambio, la focalización es producida por el propio dispositivo, por cuanto el lugar de la mirada está ocupado por un artefacto que puede manipularse durante el rodaje. (Mauro, 2015: 129-130).

Esta situación afectó a algunos actores que fueron parte de los capítulos de *Terrores Nocturnos* y que, por supuesto, se llegó a notar en televisión. Como director de *casting* me propuse trabajar en cada capítulo con el desarrollo de los personajes, para que los actores y actrices llegaran con trabajo efectivo. Comencé en los primeros capítulos a leer a Figueroa, es decir, a percibir qué era lo que requería físicamente en los actores, pero actoralmente. De esta manera, fui paulatinamente trabajando con ellos; tomé cada oportunidad entre cortes, para

indicar en qué punto se encontraba su personaje y qué emociones se desplegaban en cada escena.

En el teatro, por ejemplo, el director no participa de la situación de actuación. De hecho, el rol de director puede no existir y aun así habría teatro. Sin embargo, en el cine esto no es posible, dado que la propia enunciación fílmica requiere de un punto de vista encarnado que tome, disponga y organice las imágenes. Aun en el caso de que ningún sujeto asumiera ese rol en forma nominal, igual habría una o varias personas que deberían realizar dichas tareas para que el film exista. (Mauro, 2015: 131).

Otro de los retos a enfrentar en la selección de talento, fue en un capítulo donde el reparto eran cuatro niños. Lo primero fue convencer a los papás que dejaran que sus hijos fueran partícipes y lo segundo fue controlar a los niños durante la grabación. Por la misma naturaleza inquieta de los infantes, fue difícil trabajar con ellos. Una de las primeras cosas que trabajó Figueroa, fue que todo era un juego. Es sabido por los directores que realizan audiovisuales de terror o suspenso que, al trabajar con niños, se debe hacer desde lo lúdico, es decir, hacer sustituciones de las acciones “terroríficas” por situaciones de juego que le parezcan más atractivas a los impúberes. Esto es para no ocasionar ningún trastorno psicológico en ellos. Por supuesto, muchos de estos infantes tienen experiencia y estudios dramáticos que les ayudan a entrar en la situación.

En el caso de *Terrores Nocturnos*, sólo uno de los niños, que ejerció el personaje protagonista, tenía muy poca experiencia en teatro. Sin embargo, su pericia no ayudó durante el rodaje del programa, pues estaba muy espantado por el personaje del demonio que interpretó Horacio Arenas Sánchez quien, desde un inicio, convivió con los niños y platicó con ellos sobre que todo iba a ser un juego y que se lo tenían que tomar como tal. Cosa que no sucedió, pues en la escena donde se encuentran los personajes con el demonio, tuvimos que detener la grabación porque uno de los niños tuvo tanto miedo que se quedó completamente pasmado y entró en crisis, tanto así que su papá tuvo que llevarlo a otra parte de la locación para calmarlo.



La imagen anterior ilustra el momento en donde Arenas se encuentra con los niños y es ahí donde sucede lo antes narrado. Después de un descanso, los infantes pudieron continuar con la grabación y fue el momento más feliz para ellos, pues fueron llenados con sangre artificial y estuvieron de lo más contentos manchándose la ropa. El rodaje concluyó satisfactoriamente, aunque en pantalla, se notaba que los niños no tenían ninguna experiencia ante las cámaras.

Si algo me cautivó sobre esta producción, fue estar detrás de cámaras y ser partícipe de todo aquellos artificios y recursos que se utilizan para la realización de un proyecto audiovisual. Una vez más avanzada la primera temporada, llegó la pandemia a México y hubo incertidumbre sobre qué pasaba y, sobre todo, cómo se continuaría con el proyecto.

Figuroa nos insistió que no iba a pasar de un mes y que, tenía otro programa en mente, pero esta vez del género de la comedia. Nos pidió a Torres y a mí que realizáramos audiciones para este nuevo proyecto, pero también para las grabaciones de los últimos tres capítulos de *Terrores Nocturnos*. Se lanzó la

³² Fotografía del detrás de cámaras de *Terrores Nocturnos*, 2020. Aparece en ella Horacio Arenas Sánchez. Captura de Giovanni Santzález.

publicidad con todos los datos necesarios para acudir a esta audición, de la cual se obtuvo bastante respuesta.

Varios de los actores que se presentaron a la audición, ya habían estado en capítulos anteriores del programa de terror, por lo que sólo se les tomó en cuenta para el programa de comedia. Aquí sí se aplicó un *casting* a cada uno de los asistentes. Se les pidió un pequeño monólogo de comedia y uno de tragedia para poder observar sus habilidades en ambos. Se colocaron dos cámaras desde distintos ángulos para observar posteriormente cómo se veían a cuadro. Una vez escuché, sin recordar dónde, que no todos los actores pueden estar ante las cámaras porque encuadran mal. No estoy de acuerdo ante tal afirmación, pues sólo creo que depende mucho de cómo te desenvuelves ante ellas y, cuando no se tiene experiencia, el actor mismo se repele ante el cuadro de la cámara, es decir, se inhibe a tal grado que resulta poco sustancial su actuación.

A las audiciones asistieron tanto actores profesionales, como recién egresados e incluso, actores en formación y *amateurs*. Fue sorprendente la diferencia entre unos y otros. Aquí es cuando apelo a que uno mismo es quien se autosabotea. Mientras que ciertos actores con trayectoria se vislumbraban incómodos, algunos estudiantes y *amateurs* se notaban con bastante seguridad y naturalidad ante las cámaras.

La razón de ello, reflexiono ahora, es porque varios de los actores profesionales mexiquenses están habituados sólo a la actuación teatral y, algunos de ellos, no siguen preparándose en otros estilos de actuación, recurriendo siempre a lo que ya les funciona. “En este sentido, el actor debe adaptar su propio accionar al del camarógrafo y viceversa, al punto que el camarógrafo puede relevarlo de accionar, para ‘construir’ él mismo la acción del actor” (Mauro, 2015: 130). En cambio, los actores en formación están aprendiendo, semestre tras semestre, técnicas que les ayudaron a la construcción de sus personajes. Por su parte, los principiantes, dicho de otra manera, aquellos que no han realizado ningún estudio en actuación, no tienen noción de construir personajes, ni del lenguaje teatral, por lo que se mostraron como ellos mismos, con esa naturalidad que nos define como personas.

Reincido en mi afirmación sobre que algunos de los actores profesionales no funcionaban por falta de interés en su preparación. A través de estos años, escuché de viva voz de mis compañeros, del porqué no toman talleres o diplomados y es porque los que más les interesaban se realizaban en Ciudad de México, y salía caro el proceso de aprendizaje por el traslado. Sin embargo, hay que considerar que la constante educación y profesionalización de nuestro quehacer escénico, es una inversión, no un gasto. Ahora bien, con las nuevas tecnologías y, a propósito de la pandemia, la gran mayoría de los talleres, cursos y diplomados ya se imparten en línea, por lo que no hay un efecto de “gasto” doble, pues ya no hay traslados.

Durante la realización de esas audiciones, se les permitió a los actores improvisar y utilizar elementos de utilería para complementar su *casting*. A cada uno de los participantes se les entregó una papeleta donde escribieron su nombre, edad, complexión, estatura, teléfono y correo electrónico. Posteriormente se les pidió hacer su presentación, en otras palabras, debían decir “*Hola, soy (nombre) y estos son mis perfiles*” y, de esta manera, continuaban mostrando el frente, el perfil izquierdo y derecho, dos pasos hacia atrás para ver su perfil posterior, vuelta al frente, para terminar con una sonrisa.

Este es uno de los *castings* más comunes que se realizan en cualquier agencia. Hubo alguno de los actores que se pusieron muy nerviosos, quienes confesaron que era la primera vez que realizaban una audición. Se quedaban callados por olvido del texto; a pesar de ello, no quise portarme como muchos directores de *casting* de Ciudad de México, quienes ni siquiera te voltean a ver y pasan todo el tiempo en el celular quienes, además, si se le olvida al actor un texto, prefieren darle las gracias en ese momento y continúan con el siguiente participante. Las citas de cada uno de los actores, las realicé con una hora de diferencia; esto para darle a cada uno tiempo suficiente y otorgarles importancia en lo que hicieron.

Una vez concluidas todas las audiciones, se comenzó a analizar cada uno de los videos, obteniendo así a varios participantes para los siguientes capítulos que, su grabación, se continuó sin ningún contratiempo hasta que México se declaró en

cuarentena. A partir de ese momento fue más difícil que los actores quisieran grabar a pesar de que tenían el tiempo para hacerlo. En ciertos capítulos del programa, los integrantes del equipo tuvimos que salir como parte del reparto para completarlo. En uno de ellos salí como personaje y, en otro más, como extra.

Todo era incertidumbre que, al final de cuentas, se convirtió en una petición por parte de la televisora. Azteca cuestionó a Figueroa sobre cuántos capítulos hacían falta por grabar de la primera temporada y, al obtener la respuesta que dos más, exigió que se detuvieran las grabaciones pues el programa ya no iba a salir al aire. Por obvias razones, ni el programa de comedia, del cual se grabó el piloto, ni la segunda temporada de *Terrores Nocturnos* iban a ser posibles.

Las intervenciones del conductor, Rubén Moya, se grabaron en un solo día, pues le argumentó a Figueroa que él sí estaba preocupado por la situación y que después de esa grabación, se iba a encerrar en su casa acatando las instrucciones de la Organización Mundial de la Salud. Todos estuvimos de acuerdo en que ya era bastante riesgoso para el equipo salir de nuestras casas y convivir con tantas personas, por lo que los últimos dos capítulos se grabaron con las medidas sanitarias pertinentes. En ese momento, supimos que fue nuestro *debut* y *despedida* de la televisión, al menos con ese proyecto.



33

³³ En la fotografía, de izquierda a derecha, Carlos Torres, Rubén Moya y Giovanni Santzález, 2020. Foto de Roberto Cervantes.

Otro de los retos a enfrentar con TV Azteca, fue la nómina de los actores, pues la televisora estaba muy atrasada con los pagos y debían 6 capítulos, dando un total de 41 actores. Pasaron varios meses después de la última transmisión del programa y comencé a presionar a Figueroa para que resolviera el problema con la televisora pues, y era entendible, los actores estaban más que molestos conmigo. Algunos de ellos comenzaron a pensar que yo me había quedado con su dinero, lo cual ni siquiera era posible porque Azteca no había realizado ningún depósito a mi cuenta. La presión que ejercimos el departamento de maquillaje y *casting* fue tal, que el pago salió hasta octubre de 2020, es decir, seis meses después del último capítulo.

A causa de esta situación y por la mala organización de TV Azteca, algunos de mis compañeros actores no quisieron volver a dirigirme la palabra. Reitero, fue entendible la postura en la que se encontraron, pero tampoco dependió de mí que la televisora no pagara a tiempo. Incluso, una de las actrices me escribió, en palabras más cordiales que si no le pagaba en ese momento, me iba a “quemar” en las redes sociales como un estafador, a lo cual respondí que estaba en su derecho de hacerlo, pero que primero hablara con Figueroa para que él le aclarara la situación, lo cual sí sucedió y al final de cuentas me pidió disculpas por todos los insultos que ya me había escrito.

La experiencia con *Terrores Nocturnos*, fuera de los problemas con TV Azteca, me dejó un grato aprendizaje como creador escénico a tal grado que, ahora en 2021, tomé un curso de dirección de actores en cine y estoy ahorrando para tomar un taller sobre dirección de *casting*. Uno de los principales aprendizajes en esta producción fue el haber trabajado con un equipo diferente al que ya estaba acostumbrado, es decir con personas ajenas al ámbito teatral me hizo comprender y aprender más sobre la producción audiovisual. Las técnicas aplicadas a este tipo de producciones, los artificios, las complicaciones y también los aciertos que tuve durante la producción de *Terrores Nocturnos*, fueron un parteaguas para seguir aprendiendo más sobre las producciones televisivas y cinematográficas. Sin embargo, mi trabajo como actor es más fuerte que cualquier otra cosa en la que

haya incursionado, pero definitivamente creo que, con el estudio y la suficiente dedicación, el actor tiene un sinfín de posibilidades para desarrollar durante su trayectoria.

DECÁLOGO PARA EL ACTOR

A modo de recomendaciones para el actor en formación y su vida profesional, dejo diez puntos que considero importantes dentro de este trabajo y dentro de mi vida profesional.

1. Las herramientas que adquieres en la licenciatura no son una receta para saber actuar, son el paso para un trabajo más profundo sobre ti mismo.
2. El constante entrenamiento físico, mental y emocional, repercuten en tu percepción. No dejes de entrenarte en ningún aspecto; sé equilibrado.
3. Ser profesional no sólo saber hacer las cosas, sino también la constante capacitación y tu forma de enfrentar los problemas. Presenta trabajos impecables para el público.
4. Reducir personal no te hace reducir gastos. No omitas a nadie; el dramaturgo, el director, el iluminador, el productor, el vestuarista, el escenógrafo y el músico son profesionales en sus áreas. Recuerda que lo barato, sale caro.
5. No trates de complacer al gremio teatral. Ellos te van a decir que todo estuvo bien, aunque no haya sido así. Nuestra labor es y siempre será con el público general.
6. Aprende a diferenciar lo laboral de lo personal. Así como te gusta que respeten tu trabajo, respeta la jerarquía de los integrantes del proyecto. Tener años de experiencia no te hace superior a los demás. Sé humilde, sin agachar la cabeza.
7. La actuación no es un pasatiempo, es una profesión de constante desarrollo y perfeccionamiento.
8. Respira y date tiempo para todo. Descansar, comer, socializar con gente fuera del gremio y seguir profesionalizándote son tareas importantes. No descuides, ni apresures nada.
9. No te satures de trabajo. Lo único que lograrás serán bloqueos e inestabilidad. Antes que el dinero está tu salud física, mental, emocional y espiritual.
10. Arriésgate a hacer cosas nuevas y adéntrate en otros rubros fuera de la actuación; total, el no ya lo tienes asegurado.

CONSIDERACIONES FINALES

Mi paso por la Licenciatura en Artes Teatrales de la Universidad Autónoma del Estado de México me otorgó conocimientos que pude aplicar en mi vida profesional y que, a través de los años, nutro con estudios y experiencias laborales. A pesar de ello, también aprendí y aprehendí herramientas que me eran desconocidas como la dirección o la dirección de *casting* para un programa televisivo.

Creo fervientemente que la profesionalización de un actor no sólo viene en el momento del egreso de la licenciatura, sino que también tiene que ver con la maduración como ejecutante, con el perfeccionamiento de las herramientas y habilidades y el estudio, que le permiten un mejor desenvolvimiento, tanto escénico, como fuera de él. El actor que pasa por la licenciatura en teatro, talleres, cursos o diplomados, tiene mayor aprovechamiento de sus capacidades como ejecutante. La constante actividad y preparación de su cuerpo, su mente y sus emociones, es fundamental para un enriquecimiento total de sí mismo.

No tengo duda que el trayecto de mi carrera como profesional del arte teatral, ha tomado vertientes que me han enriquecido no sólo como ejecutante, sino también como ser transformador, pues he logrado conocer personas, situaciones, lugares y nuevas habilidades que, hoy en día, puedo aplicar en distintos momentos y no sólo en la escena. Ser actor no sólo implica un compromiso como humanista, como ente creador, sino también con uno mismo, porque no se puede olvidar que finalmente somos personas, que tenemos necesidades y que somos mortales como cualquier otro. Los actores también necesitamos descansos, cuidar nuestro cuerpo, alimentar nuestra mente, convivir en el mundo, porque de otra manera seremos seres autómatas sin ningún rumbo.

El actor está dotado de otras posibilidades dentro de su profesión más allá del hecho escénico. También hay que ser realistas con las habilidades que cada uno posee y esto lo menciono en razón a que vi el paso de muchos por la Licenciatura en Artes Teatrales y bastante de ellos no ejercen la profesión, sino que se dedican a cosas

completamente diferentes. Sin embargo, esas personas poseían habilidades para crear escenografía, para escribir, para direccionar trabajos escénicos, pero no tomaron la iniciativa de emprender en esos rubros. Descubrir estas habilidades en uno mismo, no sucede de la noche a la mañana, pero es imprescindible seguir indagando en nuestros adentros para tomar camino y emprender el vuelo hacia el camino artístico.

Esta carrera es difícil por el hecho de mantenerse dentro del medio. Es de mucho arriesgarse, de no perder el sentido de tu responsabilidad como ente creador y artístico, de adentrarte en cosas que parecían en un momento inimaginables, pero que, con la debida constancia, estudio y esfuerzo se logran.

Hoy en día estoy seguro de que, a pesar de las problemáticas por las que he pasado como crisis, dejar el teatro, problemas con compañeros, etcétera, puedo decir que sigo con el dedo en el renglón, que el teatro es mi vida y que, sin duda, me seguiré preparando para no sólo ser un mejor actor, sino una mejor persona.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado, M. (2008), *Temas básicos de producción teatral*. Venezuela: Laboratorio de formación y construcción de saberes.
- Artaud, A. (1978), *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Barba, E. y Savarese, N. (1990), *El arte secreto del actor*. México: Escenología.
- Bauçà, M. (2015), (Tesis de máster) *La acción en el método de las acciones físicas de Constantín Stanislavski desde la perspectiva de las neurociencias*. Universidad Internacional de la Rioja, Argentina.
- Bettati, B. (2002), *Manual producción ejecutiva de cine*.
- Brook, P. (2001), *Más allá del espacio vacío*. España: Albna.
- Brook, P. (2015), *El espacio vacío*. España: Península.
- Cantú Toscano, M. (2017), "La dramaturgia escénica. Mundo, finitud y símbolo: conceptos para una ontología de la puesta en escena", en *Telondefondo*. Argentina: Revista de Teoría y Crítica Teatral, pp. 1-11. Disponible en [<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3973>]
- Carrillo, M. (2005), *El director principiante y el actor en cortometrajes de ficción* (Tesis de licenciatura) Universidad Abierta Interamericana, Argentina.
- Carvajal, M. (2015) (Tesis doctoral) *El entrenamiento del actor en el siglo XX. Fundamentos etimológicos, ontológicos, científicos y pedagógico*. Universitat Autònoma de Barcelona, España.
- Casas, A. (2018), *En la tierra de los corderos*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas bajo el sello editorial Paso de Gato.
- Chevallier, F. (2012), "El cuerpo en la escena contemporánea: Modalidades actorales o siete maneras de estar presente" en *Revista Colombiana de las artes escénicas*. Colombia, vol. 6, p. 9-19.
- Copeau, J. (1979), *Registres I: Appels*. Francia: Gallimard.
- Delgadillo, R. (2011), *Teorías sobre el montaje audiovisual*. Bolivia: Punto Cero, núm. 22, p. 68-76
- Desider, R. (2012), *El cuerpo en el cine de John Cassavetes y su importancia en el trabajo del actor contemporáneo* [versión electrónica]. Argentina: Asociación

- de investigación y crítica teatral, núm.1, p. 916-936. Disponible en [https://www.academia.edu/4177354/EL_CUERPO_EN_EL_CINE_DE_JOHN_CASSAVETES_Y_SU_IMPORTANCIA_PARA_EL_TRABAJO_DEL_ACTOR_CONTEMPORANEO]
- Diderot, D. (1999), *La paradoja del comediante*. Argentina: ElAleph.com. Disponible en [https://www.ddooss.org/libros/Diderot_Denis.PDF]
- Discépolo, M. (2012), *Dirección de actores* [versión electrónica]. Cuba: Enfoco, núm. 37, p. 28-33. Disponible en [http://media.eictv.org/enfoco_digital/ENFOCO37.pdf]
- Estivil, E. (2012), *Dormir bien para dummies*. España: Wiley Publishing Inc.
- Félix, J. (2012), *Diez principios del casting contemporáneo* [versión electrónica]. Cuba: Enfoco, núm. 37, p. 25-27. Disponible en [http://media.eictv.org/enfoco_digital/ENFOCO37.pdf]
- Ferrer, R. (2016), (Tesis doctoral) *Calidad televisiva y 'mala' televisión. Los programas contenedores en los canales de televisión españoles*. Universitat Autònoma de Barcelona, España.
- Guevara, W. (2016), *Manual básico de la producción teatral independiente en Bogotá*. Colombia: Instituto Distrital de las Artes
- Hagen, U. (2002), *Un reto para el actor*. España: Alba Editorial, s.l.u.
- Harrington, E. y Gálvez, G. (1967), "La historia del cine" en *Revista sucesos* [versión electrónica]. Chile: Quimantú, núm. 10. Disponible en [http://www.librosmaravillosos.com/historia_cine/index.html]
- Ivizate, D. (2014), "Lenguaje y representación en Stanislavski" en *Telón de fondo*. Argentina: Revista de teoría y crítica teatral. Disponible en [http://telondefondo.org/numeros-antteriores/numero19/articulo/526/lenguaje-y-representacion-en-stanislavski.html]
- Jiménez, P. (2019), *El Método de las acciones físicas de Stanislavski en el ámbito escénico actual*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Luque, J. (2016), *Sueño saludable: evidencias y guías de actuación*. España: Viguera.

- Marín, A. (*Productor*), Carrasco, C. (*Director*), (2014). *Oficios del cine [Documental]*. Chile: Centro Cultural la Moneda. Disponible en [https://www.youtube.com/playlistlist=PLbtPd6cH5U4Pba03z6px0_Trw6hJL1tNG]
- Mauro, K. (2015), “Acción actoral y situación de actuación en cine” en *Imagofagia*, Disponible en [http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/717]
- Mauro, K. (2012), “El Método de las Acciones Físicas de Raúl Serrano y la acción actoral como lugar del sujeto” en *Telón de fondo*. Argentina: Revista de Teoría y Crítica Teatral. Disponible en [http://telondefondo.org/numeros-antteriores/numero15/articulo/396/el-metodo-de-las-acciones-fisicas-de-raul-serrano-y-la-accion-actoral-como-lugar-del-sujeto.html]
- Mauro, K. (2014), “La actuación teatral y la actuación cinematográfica: un campo de investigación específico” en *Investigación Teatral*, vol. 4-5, núm. 7-8, p. 120-135.
- Moreno, J. (2011), (Tesis de Licenciatura) *La producción teatral: una mirada reflexiva desde el sector del teatro alternativo*. Universidad del Valle, Colombia.
- Müller, C. (Coordinadora), (2007) *El training del actor*. México: INBA
- Mutis, J. (2018), *Introducción a la producción audiovisual*. Bogotá: Universidad Manuela Beltrán.
- Naranjo, S. (2019), “Meyerhold, entre la técnica extracotidiana de inculturación y aculturación” en *Investigación Teatral*, vol. 10, núm. 15, p. 105-121.
- Oida, Y. y Marshall, L. (2006) *Los trucos del actor*. España: Alba
- Ortiz, M. (2018), *Producción y realización en medios audiovisuales*. España: RUA Universidad de Alicante.
- Pavis, P. (2000), *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Peña, B. (2009), La emoción en el cine en *Vivat Academia*. Disponible en [https://www.researchgate.net/publication/262835380_La_emocion_en_el_cine], núm. 102 (09/05/2020)
- Pueller, C. (2015), (Tesis Magistral) *El arte de la guerra y la dirección teatral*. Universidad de Chile, Chile.

- Tranche, R. (2017), *Dirección cinematográfica* [versión electrónica]. España: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en [<https://www.docsity.com/es/direccion-cinematografica-37-1/3046766/>]
- Trancón, S. (2004), (Tesis Doctoral) *Aproximación a una teoría crítica del teatro* Universidad Nacional a Distancia.
- Trecca, S. (2010), “El teatro y los medios audiovisuales: La situación de los medios en España” en *Signa*, núm. 19 [versión electrónica]. España, p. 13-34 Disponible en [<http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6226>]
- Salgado, D. (2007), “La dirección de actores según Stanislavski” en *Estudis Escènics: quaderns de l’Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, num. 32, p. 246-269. Disponible en [<https://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/252653>]
- Serrano, R. (2004), *Nuevas tesis sobre Stanislavski: Fundamentos para una teoría pedagógica*. Argentina: Atuel.
- Smart, A. (2013), *El arte y la ciencia de no hacer nada*. Chile: Tajamar Editores.
- Stanislavski, K. (2009), *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. España: Alba Editorial, s.l.u.
- Vera, J. y Sánchez, A. (Eds.) (2004), “El teatro en el cine mudo: un modelo de análisis” en *Cine y literatura: Teatro en el cine*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc51492>] (09/05/2020)
- Weston, J. (2017), *La dirección de actores. Cómo obtener actuaciones memorables en cine y televisión*. México: CUEC

ANEXOS
CARTELES Y PROMOCIONALES



Imagen 1 Afiche de la primera temporada de *En la tierra de los corderos*, 2017.

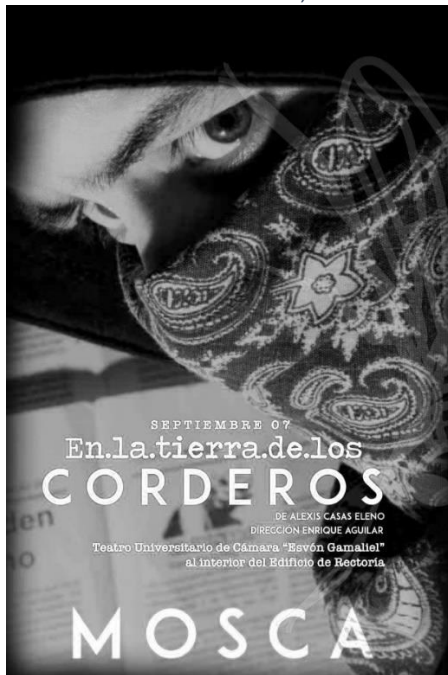


Imagen 2 Promocional de la primera temporada de *En la tierra de los corderos*, 2017.



Imagen 3 Promocional de la primera temporada de *En la tierra de los corderos*, 2018.



Imagen 4 Promocional de la segunda temporada de *En la tierra de los corderos*, 2018.



Imagen 5 Promocional de la segunda temporada de *En la tierra de los corderos*, 2018.



Imagen 6 Cartel de la segunda temporada de *En la tierra de los corderos*, 2018.



Imagen 7 Cartel de la tercera temporada de *En la tierra de los corderos*, en Teatro la Capilla, 2018.



Imagen 8 Afiche promocional de *¡Viva México!*, 2018.



Imagen 9 Afiche promocional de *¡Viva México!*, 2018.

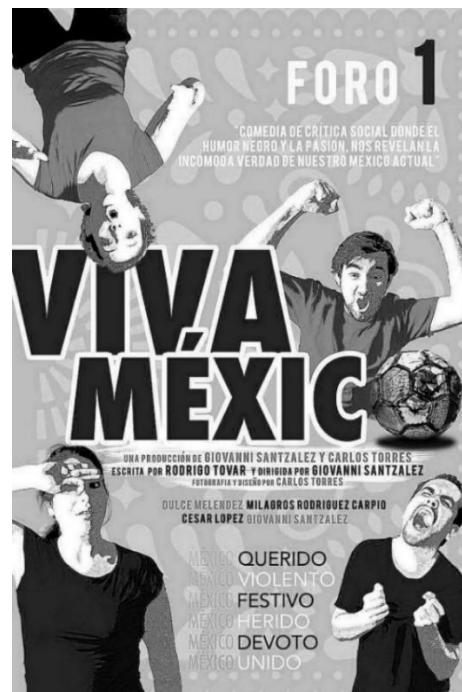


Imagen 10 Cartel oficial de *¡Viva México!*, 2018.



Imagen 11 Logotipo de la microempresa Xihmai, 2019.



Imagen 12 Fotografía del banner del estreno de *El zumbido de las abejas*, 2019.

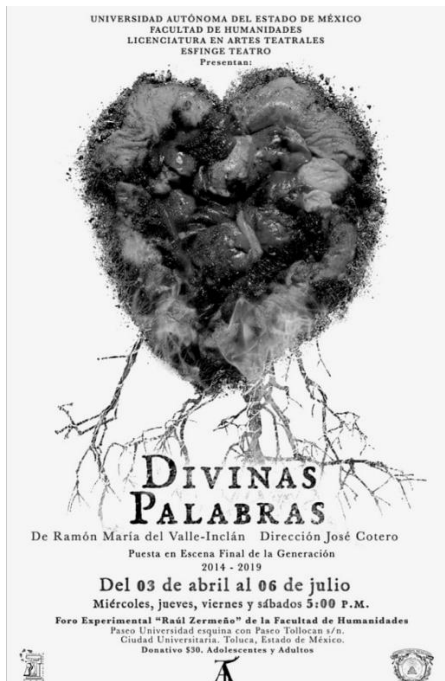


Imagen 13 Afiche oficial de *Divinas palabras*, 2019.



Imagen 14 Participación de *Divinas palabras* en el Festival Internacional de Teatro Universitario, 2019.



Imagen 15 Afiche oficial de *Don Juan Tenorio*, 2019.



Imagen 16 Promocional de *Don Juan Tenorio*, 2019.



Imagen 18 Programación oficial de *Figuras de yeso para el nacimiento*, dentro del Festival Internacional de Teatro Universitario Uaem, "Estación México", 2019.



Imagen 17 Programación oficial de *Divinas Palabras*, dentro del Festival Internacional de Teatro Universitario Uaem, "Estación México", 2019.



Imagen 19 Cartel oficial de *El sepulturero y los duendes*, 2019.

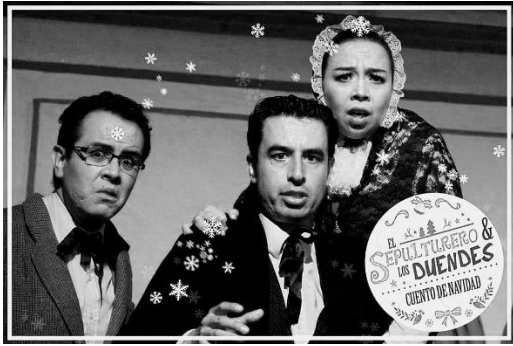


Imagen 20 Promocional de *El sepulturero y los duendes*, 2019.



Imagen 21 Promocional de *El sepulturero y los duendes*, 2019.



Imagen 22 Promocional de *El sepulturero y los duendes*, 2019.

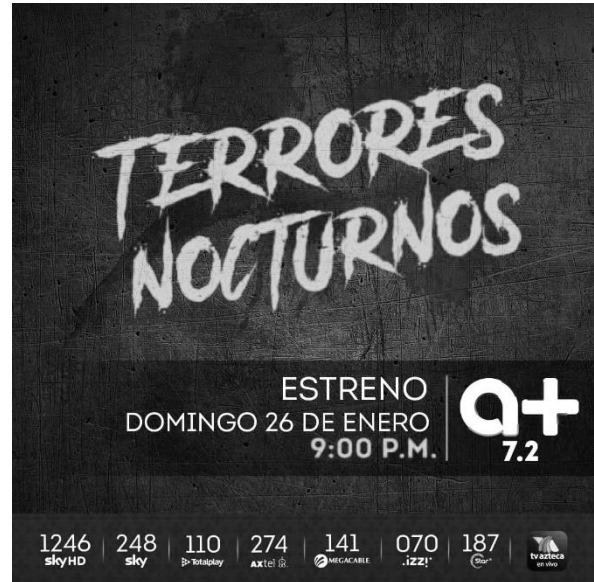


Imagen 23 Promocional del programa televisivo *Terroreres Nocturnos*, 2020.

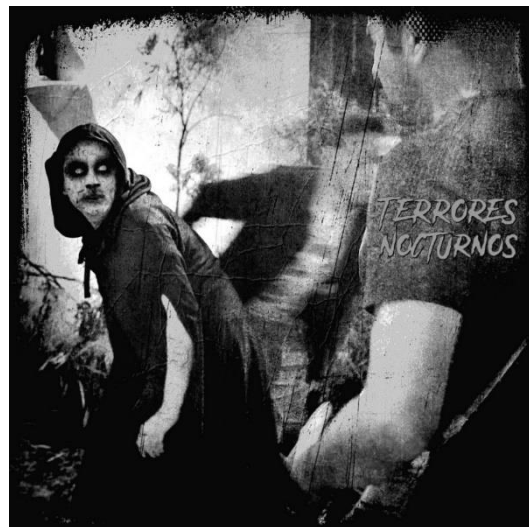


Imagen 24 Promocional del capítulo *Mi dama*, en *Terroreres Nocturnos*, 2020.



Imagen 25 Promocional del programa televisivo *Terroreres Nocturnos*, con la imagen del actor de doblaje Ruben Moya, 2020.

FOTOGRAFÍAS



Imagen 26 Alexis Casas Eleno y Enrique Aguilar en el estreno de *En la tierra de los corderos*, 2017.



Imagen 27 Arriba y abajo, fotografías del estreno de *En la tierra de los corderos*, 2017.



Imagen 28 Fotografía del elenco y parte del equipo de producción de *En la tierra de los corderos*, 2017.



Imagen 29 Arriba y abajo, fotografías del cierre del estreno de *En la tierra de los corderos*, 2017.



Imagen 30 Fotografías de un ensayo de *En la tierra de los corderos* en Teatro la Capilla, 2018.

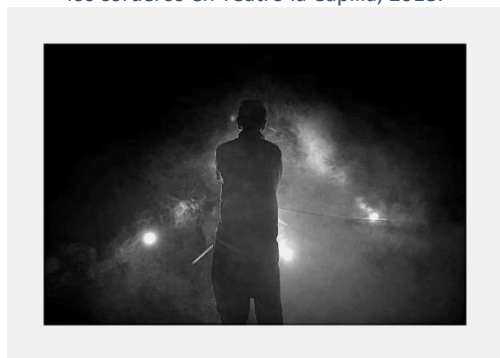


Imagen 31 Fotografía de la primera función de *En la tierra de los corderos* en Teatro la Capilla, 2018.



Imagen 32 Fotografía de la primer función de *En la tierra de los corderos* en Teatro la Capilla, 2018.



Imagen 33 Fotografía de la segunda temporada de *En la tierra de los corderos*, 2018.



Imagen 34 Fotografía con el público al término de una función de *Tutorial para dejar de ser virgen*, 2018.



*Imagen 35 Fotografía con el público al término de una función de *Tutorial para dejar de ser virgen*, 2018.*



*Imagen 36 Fotografía con el público al finalizar una función de *¡Viva México!*, 2018.*



*Imagen 37 Fotografía con el público al finalizar una función de *¡Viva México!*, 2018.*



*Imagen 38 Fotografía de una bolsa elaborada por la microempresa *Xihmai*, 2019.*



*Imagen 39 Fotografía de la puesta en escena *Divinas palabras*, 2019.*



*Imagen 40 Fotografía de la develación de placa de *Divinas palabras*, 2019.*



Imagen 41 Arriba y abajo, fotografías de la función de Divinas palabras, en la Universidad de Aguascalientes, 2019.



Imagen 43 Arriba y abajo, fotografías de distintas funciones de El zumbido de las abejas, 2019.



Imagen 42 Arriba y abajo, fotografías de la función de estreno de El zumbido de las abejas, 2019.



Imagen 44 Fotografía de la función de Don Juan Tenorio, en el H. Ayuntamiento de Toluca, 2019.



Imagen 45 Función de la obra *Figuras de yeso para el nacimiento*, en San Cristobal Huichochitlán, 2019.



Imagen 46 Función de *Figuras de yeso para el nacimiento*, dentro del Festival Internacional de Teatro Universitario Uaem "Estación México", 2019.



Imagen 47 Fotografía de una función de *El sepulturero y los duendes*, 2019.



Imagen 48 En el detrás de cámaras del programa televisivo *Terrores Nocturnos*, con el actor Francisco Contreras, 2020.



Imagen 49 En el detrás de cámaras del programa televisivo *Terrores Nocturnos*, con la actriz Alesari, 2020.



Imagen 52 En el detrás de cámaras del capítulo *Sobreviviendo*, del programa televisivo *Terrores Nocturnos*, 2020.



Imagen 50 En el detrás de cámaras del capítulo *Iniciación*, del programa televisivo *Terrores Nocturnos*, 2020.



Imagen 53 Giovanni Santzález en el personaje de demonio para el capítulo *Mi dama*, del programa televisivo *Terrores Nocturnos*, 2020.



Imagen 51 En el detrás de cámaras del capítulo *Identidad*, del programa televisivo *Terrores Nocturnos*, 2020.



Imagen 54 En el detrás de cámaras del capítulo *Risa y llanto*, del programa televisivo *Terrores Nocturnos*, 2020.



Imagen 55 En el detrás de cámaras del capítulo Qué dramático, del programa televisivo Terrores Nocturnos, 2020.

COMENTARIOS, NOTAS PERIODÍSTICAS Y EXTRAS

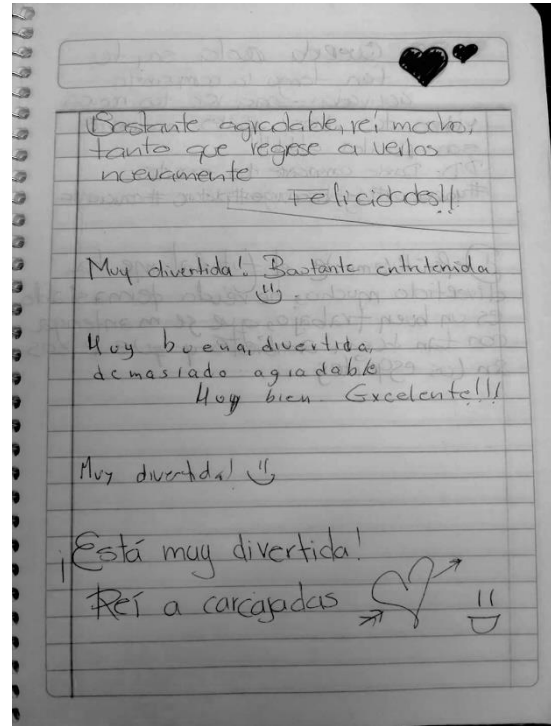


Imagen 57 Arriba y abajo, comentarios del público en Tutorial para dejar de ser virgen, 2018.

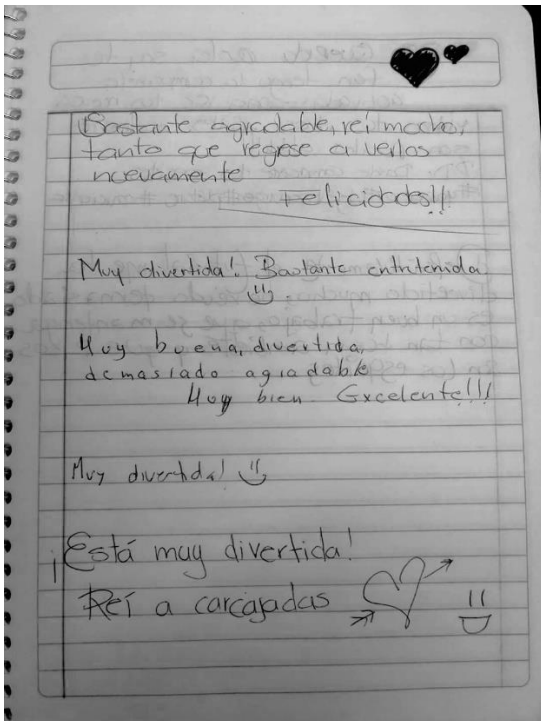
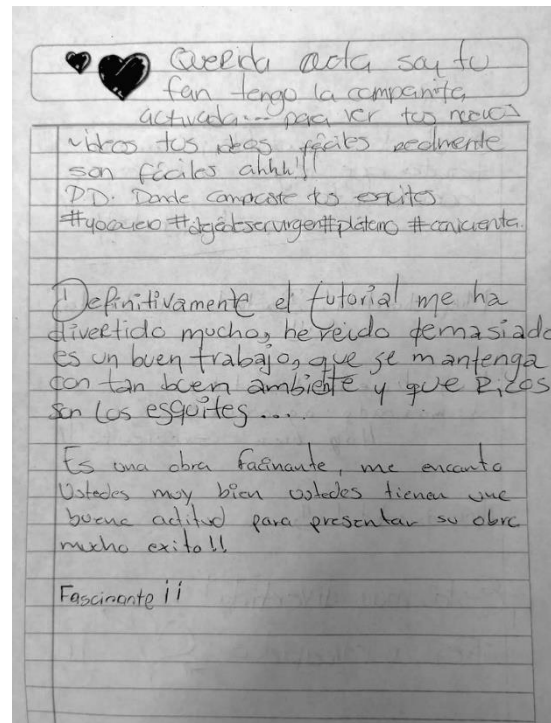


Imagen 56 Comentarios del público en Tutorial para dejar de ser virgen, 2018.



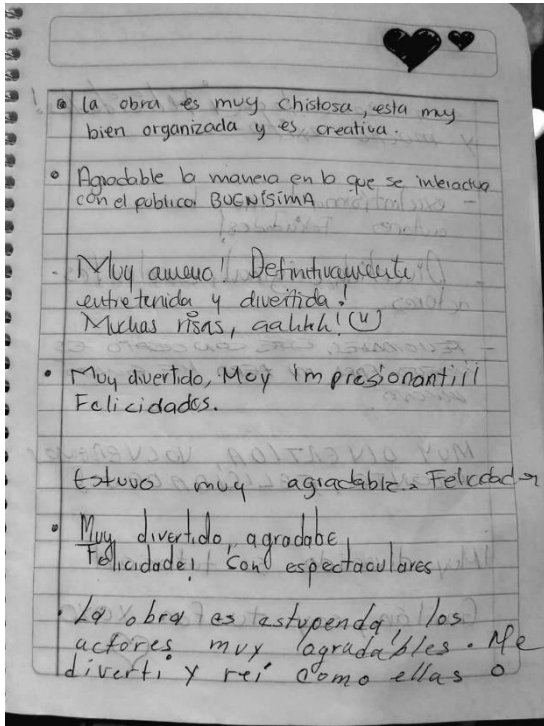


Imagen 58 Arriba y abajo, comentarios del público en Tutorial para dejar de ser virgen, 2018.

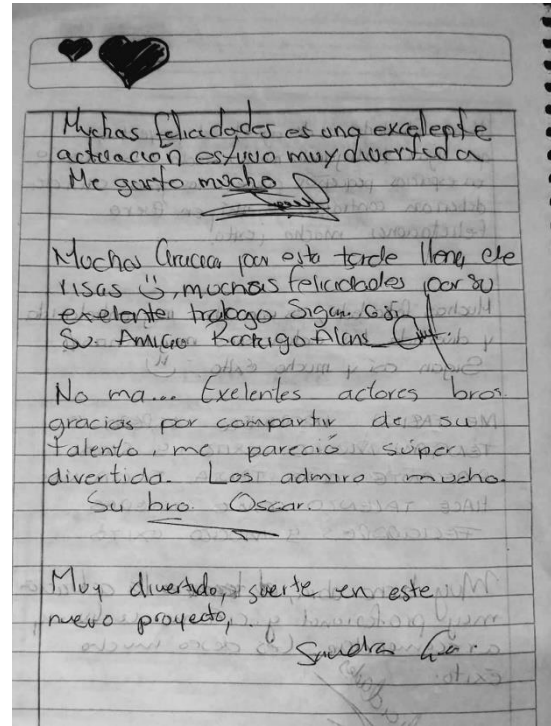


Imagen 59 Comentarios del público en Tutorial para dejar de ser virgen, 2018.

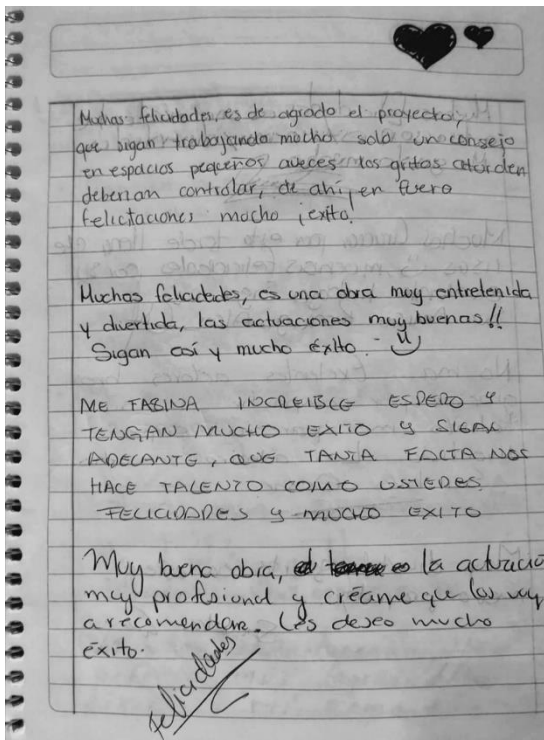



Imagen 60 Captura de pantalla de la página en Facebook de la obra En la tierra de los corderos, 2017.

 Hugo GV  recomienda En la tierra de los corderos. 13 feb 2018 · 

5 estrellas

Una obra que cautiva al receptor desde el inicio hasta el final.
Espero y no sea la última vez que pueda apreciar una ob...

 Tú y 1 persona más 1 comentario

 Me encanta  Comentar  Compartir

 Nohemi Daniela González  recomienda En la tierra de los corderos. 12 abr 2018 · 




5 estrellas

¡Transmite toda clase de emociones! Desde la impotencia hasta el coraje. ¡Excelente! Y por supuesto. un gran mensaje a un problema tan común que adoptamos como algo n...

 1


 Me gusta  Comentar  Compartir




Imagen 61 Captura de pantalla de la página en Facebook de la obra *En la tierra de los corderos*, 2017.

 Jose Antonio Villagomez Beltran  recomienda Tutorial para dejar de ser virgen. 25 jun 2018 · 

Excelentes actores!!! Simplemente no pare de reír !!!

5 estrellas

 Tutorial para dejar de ser virgen 1 comentario

 Me encanta  Comentar  Compartir

 Majo Moral H  recomienda Tutorial para dejar de ser virgen. 17 jun 2018 · 

5 estrellas

Excelente obra. super original y de mucha risa.

 Tutorial para dejar de ser virgen

 Me encanta  Comentar  Compartir

Imagen 63 Captura de pantalla de la página en Facebook de la obra *Tutorial para dejar de ser virgen*, 2018.

 Beky Del Moral ▶ Tutorial para dejar de ser virgen 10 h · 

Felicidades espero q con su presencia la gente se quiera cultivar más en el arte escénico espero grandes sorpresas para ustedes q lo dan todo por divertir a su publico enhorabuena.

 Me encanta  Comentar  Compartir

 Tutorial para dejar de ser virgen

 Tutorial para dejar de ser virgen ¡Muchísimas gracias! 9 h Me gusta Responder

Imagen 62 Captura de pantalla de la página en Facebook de la obra *Tutorial para dejar de ser virgen*, 2018.

 Catalina Hernandez ▶ Viva México CBT 12 ago 2018 a las 3:59 p. m. · 

Es una obra muy divertida 😄😄😄
Se las recomiendo

 1


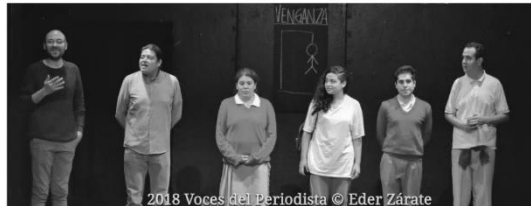
 Me gusta  Comentar  Compartir

Imagen 64 Captura de pantalla de la página en Facebook de la obra *Viva México*, 2018.

“En la tierra de los Corderos” del dramaturgo toluqueño Alexis Casas Eleno llega al Teatro La Capilla

por Redacción Voces del Periodista 11 mayo, 2018 946



* *En la tierra de los Corderos te mantiene al filo de la butaca de principio a fin.*

* *¿Hasta dónde somos capaces de llegar? El planteamiento y principio de la reflexión.*

Imagen 65 Reportaje escrito por Eder Zarate, 2018. En <https://www.vocesdelperiodista.mx/destacadas/en-la-tierra-de-los-corderos-del-dramaturgo-toluqueno-alexis-casas-eleno-llega-al-teatro-la-capilla/>

Por Eder Zárate

CIUDAD DE MÉXICO, 12 de mayo de 2018.- Tres jóvenes de preparatoria, Ulises, Sandra y Carmen, víctimas de acoso escolar, deciden cobrar venganza contra su acosador, René, y se ven envueltos en un juego que se convertirá en una trampa para todos. Entre la violencia que ellos mismos ejercen, inician un juego de sospechas entre sí donde se vislumbran las verdaderas personalidades de cada uno, dejándonos claro que René sigue presente en ellos aún después de muerto.



Jóvenes cuyos entornos familiares se encuentran trastocados, son los protagonistas de una serie de eventos trágicos que se intercalan en el tiempo, protagonistas de su propia pesadilla que sucede en pasado y presente simultáneamente, donde quizá las causas importan mucho menos que los efectos. Problemáticas sociales como la ausencia, el descuido, la falta de oportunidades, la crisis económica, la discriminación sexual, y el uso de los medios digitales de comunicación como formas de acoso están presentes en la obra como detonadores de una crisis de valores familiares y de identidad. Jóvenes envueltos en un entorno hostil, donde la única ley posible es la del más fuerte, donde la única manera posible de encontrar justicia es a través de la venganza. Chicos que se sienten orillados a mentir y engañar para encontrar la tan ansiada paz, y terminan trasladándose del papel de víctima al de victimario, una visión retorcida de la justicia de la cual ya no hay marcha atrás, han quedado marcados.

Imagen 66 Reportaje escrito por Eder Zarate, 2018. En <https://www.vocesdelperiodista.mx/destacadas/en-la-tierra-de-los-corderos-del-dramaturgo-toluqueno-alexis-casas-eleno-llega-al-teatro-la-capilla/>

La idea del juego siempre presente; el juego como forma de poder, el juego donde no siempre es claro quién gana y quién pierde. Un juego que involucra sumisión y control, un juego donde interpretamos el papel del otro, un juego en esencia infantil sin malas intenciones, donde la finalidad es sobrevivir más que matar. Una bomba de tiempo de esencia animal, donde el tigre, el oso y el cordero matarán a la mosca que no dejó de zumbarles en la cabeza. Donde los corderos se revelan y buscan encontrar la tan ansiada libertad, aún a costa de perderla para siempre.



El “Bullying” o acoso escolar señalado como inapropiado, más como juego de manera social parece pasar inadvertido. La violencia del hablar, del hacer, o hasta de la ausencia está casi siempre normalizada, es la violencia más latente y peligrosa, la violencia asumida. La ley del más fuerte, “matar o dejar que te maten” rige aún en

muchas de las maneras de relacionarnos con el otro, aún en la metáfora. Solo los más fuertes sobreviven; las buenas o malas intenciones salen sobrando, es la perversión al asumir el poder, sobre el otro, lo que no deja de aparecer.

Para el dramaturgo Alexis Casas Eleno “la obra refleja la violencia en sus límites más extremos, no para provocarla, sino para reflexionar sobre ella. Es un reflejo de los jóvenes que ‘juegan’ a la violencia como una forma de escape ante los problemas personales que les atañen y que no han podido hablar. Es una invitación a los padres de familia e instituciones educativas para atender ésta problemática siendo un canal de diálogo y un vínculo de apoyo, tanto para víctimas como para victimarios”.

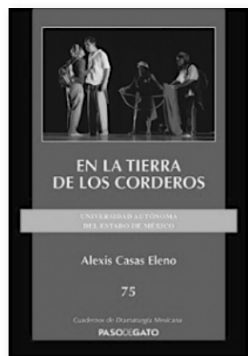
En tanto, para el director Enrique Aguilar, la puesta en escena, *En la Tierra de los Corderos* se transformó en una oportunidad más que le brindó el teatro de “confrontarme y confrontarnos con un aspecto tan duro, común y, desafortunadamente, normalizado en nuestra cruda actualidad. El “Bullying” como una dinámica con códigos muy claros e implícitos en distintos círculos, no sólo los escolares, sino también los académicos y laborales. El podemos percatar el como la línea entre ser una víctima para convertirse en victimario, es muy fina y casi invisible”. Para Enrique Aguilar el “Bullying” debe enfrentarse con inteligencia y no con violencia, lo mejor es no quedarse callado y al menor indicio, hablar ya que el peor error es el silencio ya que éste, te hace cómplice aún en tú contra. Durante sus estudios básicos y de secundaria debido a sus preferencias sexuales fue víctima de “Bullying”, por lo que a su parecer, a las autoridades mexicanas les ha faltado “legislar alrededor de él y crear programas serios, no sólo de concientización, si no también de prevención y advertencia, programas con apoyo psicológico alrededor no sólo de las víctimas, si no también de los victimarios”.

“En la Tierra de los Corderos, la obra se transforma en un discurso, no para fomentar la violencia, sino para retratar las consecuencias de recurrir a ella. Con saltos en el tiempo muy cinematográficos que ayudan al espectador a reflexionar el antes y el después de lo que nos inquieta y de lo que puede llegar a desembocar a partir de nuestros propios actos” finalizó Enrique Aguilar.



En la Tierra de los Corderos de Alexis Casas Eleno y bajo la dirección de Enrique Aguilar, cuenta con las grandes actuaciones de Angélica Hernández, Blanca Luna, Pedro Faritt, Giovanni Santzález, se estará presentando todos los sábados a las 19:00 horas hasta el próximo 02 de junio de 2018 en el Teatro La Capilla, el cual se encuentra ubicado en la Calle de Madrid No. 13 en la Colonia Del Carmen en la Delegación Coyoacán.

Imagen 67 Reportaje escrito por Eder Zarate, 2018. En <https://www.vocesdelperiodista.mx/destacadas/en-la-tierra-de-los-corderos-del-dramaturgo-toluqueno-alexis-casas-eleno-llega-al-teatro-la-capilla/>



Autor: CASAS ELENO, ALEXIS
Lugar de edición: Ciudad de México
Editorial: Universidad Autónoma del Estado de México UAEM / Paso de Gato (Cuadernos de Teatro. Cuadernos de Dramaturgia Mexicana; 75)
Año de edición: 2018
ISBN: 978-607-8439-94-2
Género:
Dramaturgia - Libros individuales
Tipo de literatura: Literatura escrita
Lengua: * Obra originalmente escrita en español

Imagen 68 Ejemplar de *En la Tierra de los corderos*, edición de *Paso de Gato*, 2018. En la portada Pedro Faritt, Blanca Luna Angélica Hernández y Giovanni Santzález.



O de Madera Teatro
12 jun 2019 a las 1:23 p. m. • 🌐



"El que esté libre de pecado. tire la primera piedra"

DIVINAS PALABRAS de Ramón Ma. Del Valle-Inclán. Dirección José Cotero en sus ÚLTIMAS FUNCIONES !!

Te invitamos a que asistas a ésta puesta en escena que presenta Esfinge Teatro 🖱️ en el Foro Experimental "Raúl Zermeno" 🖱️ de la Facultad de Humanidades Uaemex 🖱️

ESTAMOS EN NUESTRAS ÚLTIMAS FUNCIONES !!

Miércoles. jueves. viernes y sábados. 5:00 pm.
Entrada General \$30

Para mayores de 15 años 🙄🙄🙄

Agradecemos el apoyo de Mi Escaparate por la realización de éste video.

LOS ESPERAMOS!!!



Imagen 69 Captura de pantalla del anuncio de las últimas funciones de *Divinas palabras*, 2019.

