



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

Dirección de la puesta en escena
***Larga Cena de Navidad* de Thornton Wilder.**

Titulación por Obra Artística Teatral
que para obtener el título de
Licenciado en Literatura Dramática y Teatro

Presenta:

Alejandro Bastián Olvera

Asesor:

Prof. Horacio José Almada Anderson

Sinodales:

Dra. Norma Trinidad Lojero Vega

Lic. Margarita González Ortiz

Prof. Otto Roberto Minera Abrego

Dra. Didanwy Davina Kent Trejo

México, Ciudad Universitaria, diciembre 2018.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Todo lo que existe está bien. Recuerda esto algún día, recuérdame como alguien que amó todas las cosas y lo aceptó todo de los dioses, las luces y las sombras, todo. Y haz tú lo mismo. Adiós.

Thornton Wilder

Permíteme ofrecerte algunas sugerencias sobre cómo manejar las resistencias naturales que pueden brindarte tus circunstancias. No asumas que debes tener ciertas condiciones para dar lo mejor de ti. No esperes a tener el tiempo ni el dinero suficiente para conseguir lo que crees que tienes en mente. Trabaja con lo que tienes ahora mismo. Trabaja con la gente que te rodea ahora mismo. Trabaja con la arquitectura que ves a tu alrededor ahora mismo. No esperes a tener lo que asumes que es lo correcto, un espacio libre de estrés en el que generar expresión artística. No esperes a tener madurez o entendimiento o sabiduría; tampoco esperes hasta creer estar seguro de saber lo que haces, no hasta tener la técnica suficiente. Lo que haces ahora, lo que haces de las circunstancias que te rodean, determinará la calidad y el alcance de tus iniciativas futuras. Y, al mismo tiempo, se paciente.

Anne Bogart

Es una felicidad que no se parece a ninguna cuando se hace eso que se llama la función. ¡Qué mejor lugar en la vida que hacer nuestra función! Por eso creo que pensar en las experiencias de una obra que hice es pensar en sus lecciones, más por sus dificultades que por sus éxitos.

José Luis Ibáñez

A Silvia y Mauricio, por construir en este mudo una casa para mí y mis hermanos.

A Mauricio, Bernardo y Raiza, por su cariño que siempre me da nuevas fuerzas.

A mi asesor Horacio Almada:

“Horacio, eres un hombre tan cabal como jamás pudo hallar mi trato” (Hamlet, III, 2)

A mis sinodales Norma Lojero, Margarita González, Didanwy Kent y Otto Minera, que con su experiencia y generosidad me ayudaron formular este escrito y a dimensionar la tarea de ser director.

A los actores por disponer su energía e imaginación a favor de esta obra.

Gracias: Miriam Ferrer, Goretti Lipkies Adriana Millán, Jorge Carlos Sánchez, Gilary Negrete, Ricardo Pérez, Héctor Sandoval, Ruth Rosas, Guillermina Pérez y Raúl Sosa.

A Ingrid Castro, por la confianza y la fuerza que le dio a este proceso; por cada conversación que sostuvimos en la que me permitió observar con más detalle y empatía.

A los profesores del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, de cada uno me llevo saberes que hoy me habitan y me permiten accionar y pensar desde lugares excepcionales.

En especial a Emilio Méndez, de quien cada día aprendí, y a Martha Herrera-Lasso.

A mi querida familia: Huguette, Andrea, Laura, Arturo, Andrés, Arturo y Alejandra.

A mi abuelita Esther, quien reza cada día por mí.

A Beatriz Alvarado y Manuel Álamo, por abrir las puertas de su casa a esta ensoñación.

A mis queridos amigos: David Noria, Manuel Sosa, Fernanda Ocampo, Alejandro Zamora, Rebeca Roa, Regina Hernández, Rosaura Pérez. ¡Lo deseable que es compartir y aprender a su lado!

A todos los espectadores, que con su presencia e imaginación le dieron sentido a este trabajo.

Gracias siempre

Alejandro Bastián Olvera.

Índice

Introducción _____	1
--------------------	---

Capítulo I Antecedentes

Mi primer acercamiento a Thornton Wilder _____	7
Mi encuentro con <i>Larga Cena de Navidad</i> _____	11
Sinopsis de <i>Larga Cena de Navidad</i> _____	14
Principales aspectos del montaje de la lectura teatralizada _____	16
a) Premisas _____	17
b) Traducción _____	20
c) Planeación _____	22
d) Montaje _____	24
e) Presentación y resultados _____	28

Capítulo II El proceso de dirección de *Larga Cena de Navidad*

Confirmación del elenco _____	32
La audición para Leonora _____	35
La búsqueda de la casa _____	37
Exigencias escénicas de <i>Larga Cena de Navidad</i> _____	39
El proceso de ensayos _____	43
a) Sentido de compañía _____	43
b) Llamados y horarios de trabajo _____	47
c) Estilo de dirección _____	49
Producción _____	51
La escenografía _____	54
Vestuario _____	56
Musicalización _____	64

Capítulo III La temporada

Difusión _____	69
La temporada _____	72
Recepción de la obra _____	75
Evaluación del acontecimiento a partir de la Filosofía del teatro _____	77

Conclusiones

a) Elección del texto _____	82
b) Logros y errores en el proceso de colaboración _____	83
c) Aciertos escénicos y qué haría distinto _____	85
d) Herramientas que me llevo para dirigir _____	87
e) Un proceso individual y emocional _____	88

Bibliografía _____	91
--------------------	----

Apéndices

Apéndice I: Línea del tiempo _____	93
Apéndice II: Bitácora del proceso _____	94
Apéndice III: Programa de mano _____	132
Apéndice IV: Breve biografía del autor _____	134
Apéndice V: Libreto con objetivos _____	136

Introducción

Para nosotros es natural que técnica y estética sean las consecuencias de una determinada actitud ética. ¿Por qué quiero ser actor? ¿Qué representa el teatro para mí y qué debería representar para los actores a los que me dirijo? ¿Qué sentido tiene el teatro y qué tarea debe desempeñar en una época donde nuevas formas de entretenimiento han absorbido sus precedentes funciones sociales?

Eugenio Barba

El objetivo de este trabajo es reflexionar sobre mi proceso como director de la obra *The Long Christmas Dinner*, publicada en 1931, del autor norteamericano Thornton Wilder, que decidí traducir como *Larga Cena de Navidad*¹. Ésta es la parte escrita de la modalidad “Titulación por obra artística”, implementada en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro a partir del 2012. El proceso práctico se llevó a cabo de junio de 2017 a enero de 2018, consistió en dos funciones como lectura teatralizada en el mes de septiembre y una temporada de ocho funciones en diciembre de 2017, en una casa de 1905 en la colonia San Rafael, CDMX.² Los sinodales asistieron a una función y observaron el trabajo escénico. El maestro Horacio Almada, profesor de las asignaturas de Dirección y Musicalización, asesoró el trabajo práctico y escrito.

En este trabajo reflexiono sobre mi proceso como director de un montaje, por lo que quiero comenzar por introducir mi concepción de teatro y de dirección. Considero que el teatro tiene varias funciones –políticas, artísticas, académicas, entre otras– que son congruentes con las necesidades de distintos tipos de espacios, compañías y públicos. Personalmente confío en que el teatro es un espacio colectivo para religarnos con la espiritualidad, los miedos y deseos más

¹ Decidí omitir el artículo “The” porque en el oído “La larga...” suena a cacofonía, sin embargo hoy distingo que “The” es fundamental porque da especificidad a lo que es genérico. Hoy considero que la mejor opción es “Una Larga Cena de Navidad”, así se indica que la vida es como «una» larga cena de navidad.

² Gabino Barreda 81. Se pude consultar la línea del tiempo en el Apéndice II.

profundos de la sociedad en que vivimos; un espacio para reflexionar sobre los procesos de la vida, momentos de cambios y término. Esta reflexión comienza en el trabajo interior de la compañía, donde atendemos la creación escénica como un proceso de colaboración. Después viene el proceso de exhibición, que sucede cuando recibimos en el espacio y en la percepción de los actores a los otros, los espectadores; y por último está el proceso que cada uno se lleva de elaborar la experiencia a favor de continuar con su vida y trabajo. En ese sentido, el teatro es una experiencia humana colectiva cuyo mayor objetivo es revelar o dar luz a los procesos, pasiones o emociones más complejas de la existencia humana. En el caso de esta obra: observar las tensiones individuales y familiares a través del transcurrir acelerado del tiempo dentro del espacio de su casa.

Concibo el acto de dirigir como la responsabilidad de a través del lenguaje de colaboración establecer un ambiente ético y creativo, planear una metodología para llegar a una puesta en escena y entablar vínculos con los actores para guiarlos –a través de preguntas, ejercicios e indicaciones– en sus procesos de construcción de personaje. Considero el oficio del actor como sagrado, porque dispone su cuerpo e imaginación en función de sostener una ficción, entonces lo primero que un director necesita hacer es generar una atmósfera segura y respetuosa en el espacio de ensayo. Por último pienso que el director es el encargado de defender las necesidades la obra, por encima de los deseos de cualquier colaborador, incluido el mismo.

Desde un punto de vista teórico, la visión del investigador teatral Agustín Rossi, resume la complejidad de la tarea del director:

Lo esencial en el teatro es que es síntesis de artes, exige para realizarse, un arte de síntesis . . . el tratamiento del conjunto, de las relaciones, de sus coincidencias o discordancias, del ritmo de los encadenamientos, de la concepción del todo, de las decisiones estéticas a tomar, da como resultado la existencia de un arte diferente al de las partes, al arte de la puesta en escena. (263)

Con base a lo anterior y en la experiencia de este proceso, pienso que el director tiene la responsabilidad de tomar las decisiones estéticas y éticas, coordinar la forma de trabajo –organización, equipo y metodología– para llevar a la

materialidad escénica un libreto impreso. Si bien no hay un único camino para poner en escena una obra, sí hay maneras más informadas o más arriesgadas que otras. Desarrollo este trabajo para reportar, analizar y valorar, desde distintos puntos de vista de directores que han teorizado su práctica –Peter Brook, William Ball, Anne Bogart–, mi proceso como director, las decisiones que tomé, notar los aciertos, errores y sintetizar los aprendizajes para desarrollar en un futuro mi oficio como director.

Este escrito tiene como punto de partida –Capítulo I– el primer contacto que tuve con la dramaturgia de Wilder en un curso de la Facultad de Filosofía y Letras, en mi segundo año de la Licenciatura. El Mtro. Emilio Méndez estuvo a cargo de ese proceso en la materia Taller Integral de Creación Artística, en donde se montó la obra *Pullman Car Hiawatha*. Tanto la poética de la obra como la especificidad en el lenguaje de colaboración para la materia, permearon y contribuyeron en mi concepción de teatro.

Después de analizar ese antecedente, escribo las reflexiones tanto personales como teatrales que me llevaron a decidir montar este texto. Comienzo relatando cuando entré en contacto por primera vez con esta obra a través de un libro y cómo fue que repercutió en mi mundo interno. Refiero la primera prueba escénica que realizamos en dos funciones de lectura teatralizada, en donde el óptimo resultado rebasó las expectativas de los espectadores y las internas. Esta experiencia nos dio las bases estéticas y la certeza de trabajar para la realización de una puesta en escena.

A continuación describo el sustento teórico en el que me basé para desarrollar los Capítulos II *El proceso de dirección* y III *La temporada*. Primero, una perspectiva que está presente a lo largo del trabajo, como epígrafe de cada capítulo, es el pensamiento del director Eugenio Barba, y si bien no dialogo con sus escritos, en su libro titulado *Teatro: Soledad, Oficio y Rebeldía*, la noción de «el tercer teatro» me permitió dimensionar este proceso de dirección como un eslabón en mi oficio y me ayudó a darle forma a mi camino en el imprevisible oficio del teatro.

También me apoyo en el pensamiento que el mismo Wilder asentó por escrito en distintos textos, tales como entrevistas, introducciones o estudios en los que reflexiona sobre su poética y concepción de teatro. Otros autores estudiosos de su obra, como la investigadora española María Martínez que hace el estudio introductorio de la edición de Aguilar (1969), Felipe Reyes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, introduce la primera colección de obras breves del autor (1976), los norteamericanos Rex Burbank en su libro *Thornton Wilder* (1968) y John Grassner escribe un estudio sobre las obras breves de Wilder en el Tomo I de las obras completas (1997) y más recientemente, mi compañera Anaid Mendoza, quien escribió una tesis sobre la función escénica del Stage Manager en dos obras del autor (2016). Estos textos me permitieron dar dimensión teórica a las intuiciones con las que dirigí el proceso y las decisiones que tomé.

Desde el ángulo de la Dirección, mi formación en la práctica con el Mtro. Emilio Méndez en las materias Fundamentos de Dirección I y II y en el Taller Integral de Creación Artística dieron forma a mi lenguaje de colaboración.³ Sumado a lo anterior, desde el inicio de este proceso me conecté con los planteamientos de William Ball que expone en su libro *A sense of direction* (1984), en donde reflexiona de forma concreta sobre la técnica para dirigir y expone las habilidades y nociones básicas que un director debe manejar en el salón de ensayos. Muchos de estos ejercicios los apliqué en los ensayos.

Al ser este un informe sobre un proceso que se desarrolló en distintas fases y circunstancias, para estudiar esas etapas me baso en la propuesta metodológica de la Dra. Didanwy Kent. Es así como las nociones de «resonancias», «repercusiones»⁴, «reverberaciones»⁵ y «ecos»⁶ funcionan para ubicar, valorar y

³ En donde fui profesor adjunto en los semestres 2017-1 y 2.

⁴ «La experiencia estética nos lleva siempre al doble proceso de la «resonancia» y la «repercusión»: por un lado es, como ya hemos visto, sensación vibrante y por otro percute (sacude intensamente) golpea, toca y da forma a nuestros pensamientos.» (Kent, *Resonancias* 142)

⁵ «Las reverberaciones son, desde esta propuesta epistemológica, todos aquellos fragmentos que quedaron del momento preciso de la acción, o del proceso creativo que llevó a la construcción de las obras. . . por ejemplo, las partituras corporales y musicales, los libretos, las cartas que dan cuenta del proceso de montaje, el diseño de los trazos escénicos, los diarios y notas de las perronas involucradas en el proceso. . .» (*Ibidem* 144 – 145)

analizar los pasos, los materiales y archivos que se produjeron: retroalimentaciones habladas, por escrito, notas de reuniones, entre otros.

En el Capítulo II doy cuenta del proceso de montaje; comienzo por plantear cuáles eran las exigencias escénicas que identificaba en el texto, relato el proceso para seleccionar el teatro, al elenco y los principales puntos del periodo de ensayos: sentido de compañía, estructura de trabajo y estilo de dirección. Termino con el informe y análisis de las decisiones que tomé en tres áreas de producción y diseño escénico: la escenografía, el vestuario y la musicalización.

En el Capítulo III analizo el resultado y la temporada, para esto me baso en el libro *Filosofía del Teatro III* (2014) del Dr. Jorge Dubatti, para evaluar el acontecimiento teatral a partir de diecisiete puntos específicos. Esta metodología me permite visualizar, aunque sea de forma subjetiva –porque fui parte del proceso y ahora soy investigador del mismo– lo que conseguí como director de este proceso y puesta en escena. A lo largo de este escrito permean nociones que plantea la Filosofía del teatro del Dr. Jorge Dubatti, principalmente: acontecimiento teatral, concepción de teatro y convivio. Una noción que también tomo de este autor es la de compañía, no como una empresa teatral que se constituye a través del tiempo, sino como una característica de la mayoría de los esfuerzos teatrales, dice: “...del latín *cum panis*, compañero, el que comparte el pan . . . Esa división del trabajo implica que el teatro es *compañía* (el regreso a la subjetividad ancestral del compañero), una actividad consciente y colaborativa sostenida en el diálogo y encuentro con el otro.” (*Filosofía III* 34, 48) Es por esto que escribo compañía con “c” minúscula, porque me refiero al grupo de personas que colaboran para una puesta en escena, y no a una *Compañía* con nombre propio y establecida que desarrolla más de un montaje y que va constituyendo su poética.

⁶ “Cabe destacar que con el fenómeno del –eco- regresa siempre sólo un fragmento del acontecimiento, nos trae de vuelta aquello que resultó significativo, podríamos decir que lo esencial; estas huellas que quedan en el cuerpo como marcas son la sedimentación del acontecimiento, a veces producidas por el impacto emocional, estético, o por una idea que ha repercutido de manera especial. . . [por ejemplo] las críticas en los periódicos y revistas, las cartas del público, los testimonios de aquellas personas que incluso muchos años después aún conservan la experiencia a flor de piel y la comparten.” (*Ibidem* 146)

Por último, el pensamiento de directores clave en el teatro contemporáneo como Peter Brook en *Between two silences* (1999), Peter Hall en *The necessary theatre* (1999) y Anne Bogart en *The viewpoints book* (2005), están presentes para reflexionar sobre distintos aspectos por los que pasa un director o un montaje. Sus escritos impactaron profundamente en mi concepción del teatro desde mi formación en la Facultad, y guiaron actitudes y decisiones de este proceso.

El trabajo en la práctica como director y productor, fue complejo y demandante en varios sentidos: emocional, interpersonal, temporal, reflexivo y económico. Ahora que pretendo dar cuenta por escrito de este proceso, enfrento esos mismos retos, más otros de carácter racional y académico, donde el cuerpo, las emociones y las relaciones están presentes y ocupan lugares distintos, pero que de igual manera me permiten avanzar y construir. En palabras de mi sinodal Didanwy Kent: “hallar las rutas para hacer puentes entre praxis y teoría son los desafíos a los que esta investigación te convoca”⁷ y de hecho ha sido un desafío inolvidable, celebro esta modalidad de titulación, en donde pude poner a prueba las herramientas técnicas de un director y la capacidad escrita de un investigador teatral, ambas tareas en función de descubrir mi oficio, como director

⁷ Materia Seminario de Tesis, febrero 2017, FFyL.

Capítulo I: Antecedentes

Ante todo, cuentan las relaciones que se instauran entre aquellos que hacen teatro. La primera fase social del teatro tiene lugar en su interior: es la manera que tienen distintos individuos de regular sus relaciones de trabajo y socializar sus propias necesidades. El carácter de esta primera socialización decide el lugar y la influencia del grupo teatral en la sociedad.

Eugenio Barba

Mi primer acercamiento a Thornton Wilder

En 2014 comenzaba mi segundo año de la Licenciatura y decidí entrar –un año antes del que me correspondía– a una materia de tercer año junto con dos compañeras⁸: Taller Integral de Creación Artística; con el objetivo de registrar el proceso de montaje. En el curso, a cargo del Mtro. Emilio Méndez, convergen alumnos de las cinco áreas del Colegio de Literatura Dramática y Teatro con el objetivo de realizar un montaje⁹. En ese año la compañía, que se había construido a partir del grupo, decidió montar la obra *Pullman Car Hiawatha* de Thornton Wilder. Publicada en 1931 junto con *Larga cena de Navidad* y otras cinco obras en un acto.

En esa experiencia de montaje me encontré una poética¹⁰ que sobresalía en todos los ángulos¹¹ de lo que yo hasta entonces conocía, había escenas con

⁸Lourdes Guzmán e Ingrid Castro, quien posteriormente sería la asistente de dirección y producción de *Larga Cena de Navidad*.

⁹ El primer objetivo en el temario decía: “Reconocer los lenguajes y procesos de trabajo colaborativo propios de una compañía teatral.” (Méndez, 2015)

¹⁰ En el sentido que explica la Filosofía del teatro, como una construcción particular: “Utilizamos la palabra *poiesis* en el sentido restrictivo con que aparece en la Poética Aristotélica: fabricación, elaboración, creación de objetos específicos, en su caso pertenecientes a la esfera del arte.” (Dubatti, *Filosofía II* 36) y de forma más desarrollada: “la poética es el conjunto de componentes constitutivos del ente poético, en su doble articulación de producción y producto, integrados en el acontecimiento en una unidad material-formal ontológicamente específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación, a través de procedimientos.” (*Concepciones* 6).

lenguaje y narrativa realista¹², convenciones meta-teatrales¹³, extractos de poemas, canciones y filosofía, personajes comunes –un doctor, un camarero–, metafísicos¹⁴ –ángeles, las horas, fantasmas–, diálogos cómicos y nostálgicos, entre otros contrastes y juegos escénicos; todo lo anterior converge en un viaje en tren de Nueva York a Chicago. En este sentido John Gassner describe la poética de Wilder: “Es a la vez radical y tradicionalista al emplear una forma de estilización que demuestra la naturaleza teatral del drama en lugar de mantenerse diligente en la llamada ilusión de realidad requerida por la convención del realismo moderno.”¹⁵ (Wilder, *The collected* 318)

Observamos una obra que se basa en un dispositivo escénico que parte de un espacio casi vacío¹⁶ y que depende de estimular la imaginación de los espectadores para lograr el funcionamiento escénico y dramático de la obra. Esto se refuerza desde la primera línea, cuando el personaje del *Stage manager* le informa al público cuál es la disposición imaginativa del escenario sobre la que se va a desarrollar la obra:

Aquí hay tres compartimentos. Aquí está el pasillo y las cinco literas inferiores. Las literas van llenas, tanto las superiores como las inferiores, pero para las finalidades de esta obra limitaremos nuestro interés sólo en los pasajeros de las literas inferiores de este lado.¹⁷ (Wilder, *The collected* 53)

¹¹ Entiendo ángulos del acontecimiento teatral en el sentido que la Filosofía del teatro los plantea: sensorial, lingüístico, narrativo, semántico, referencial y voluntario.

¹² Entiendo realista como: “la escena realista debe reproducir el efecto sensorial del mundo real” (Dubatti, *Concepciones* 42), así, explica Dubatti, se construye una ilusión de contigüidad entre el régimen de experiencia y la escena.

¹³ Momentos en que un personaje, en este caso el *Stage Manager*, consciente del hecho teatral y las convenciones, da indicaciones a los personajes y dirige la atención de los espectadores de forma explícita, por ejemplo cuando dice: “Ahora vamos a escucharlos pensar” (Wilder, *The collected* 57)

¹⁴ Personajes que van más allá del régimen de experiencia física, como ángeles, las horas o fantasmas.

¹⁵ Traducción propia.

¹⁶ Wilder apunta en el texto: “Al fondo del escenario hay un puente o pasarela elevada que sale del escenario en ambas direcciones. Dos tramos de escaleras descienden desde ahí hasta el escenario. No hay mayor decorado.” (Wilder, *Wilder’s Classic* 52)

¹⁷ Trad. E. Méndez

Este primer pasaje es significativo por la confianza que el dramaturgo deposita en el lenguaje hablado, en la actuación y en las convenciones escénicas, medios teatrales, para provocar que el espectador imagine lo que necesita la ficción de esta obra, en este caso el interior de un vagón. En el caso de *Larga Cena de Navidad* se propicia a través de los mismos medios teatrales, el paso del tiempo, algunos elementos de utilería, el envejecimiento de los personajes y de la misma casa. Anaid Mendoza, la actriz que interpretó a este personaje, lo describe en su tesis de licenciatura: “Wilder pretende construir la espacialidad a partir de pocos elementos (como sillas y el trazo en el piso), y de esta manera apuesta por una teatralidad que hace énfasis en el trabajo del actor y en el uso de las descripciones verbales en conjunto con las icónicas” (Mendoza 83)

Cabe destacar que tanto esta obra como *Larga Cena de Navidad* tienen una composición de ensamble, lo cual es especialmente propicio para el trabajo de una compañía, ya que lleva a pensar y dirigir la escena a partir de las necesidades del colectivo en relación con la dramaturgia y el mundo de ficción, y no a partir de las necesidades de un protagonista.

Sin embargo, era el final de la obra lo que me revelaba un aspecto esencial sobre la existencia humana, para mí era una llamada a vivir la vida con mayor consciencia e intensidad¹⁸; y esa misma sensación fue la que me conectó meses después con la poética de *Larga Cena de Navidad*.¹⁹ En síntesis, al final de *Pullman Car Hiawatha*, Harriet, una señora que viaja en el tren junto con su esposo muere de un paro cardíaco antes de llegar a su destino²⁰; para conducirla al cielo llegan dos arcángeles, pero antes de partir suplica unos momentos para despedirse:

¹⁸ William Ball encuentra tres características fundamentales del arte: “La característica más importante de una obra de arte es la unidad . . . Unidad significa armonía entre los elementos . . . La segunda característica de una obra de arte es que revela el Universo . . . Una tercera cosa que el arte hace es despertar al espíritu.” (Ball 3) Traducción propia.

¹⁹ Es un tema que está en el centro de su obra literaria y teatral, en la novela *La mujer de Andros*, hay un pasaje en el que un muchacho que ha muerto regresa a vivir un día de su vida, como lo hace Emily en *Our Town*, y termina por reflexionar la voz del narrador: “sólo se puede decir que vivimos en aquellos momentos en los que nuestros corazones son conscientes de nuestro tesoro; pues nuestros corazones no son lo bastante fuertes para amar cada momento.” (Wilder, *La mujer* 25)

²⁰ Representada por Valeria Navarro en el montaje del TICA 2014.

Adiós Philip. Le rogué que no se casara conmigo, pero lo hizo. Creyó en mí al igual que ustedes... Ahí está mi casa. Adiós, Avenida Ridgewood 1312 en Oaksbury, Illinois. Espero acordarme de todos sus escalones, sus puertas y su papel tapiz para siempre. . . Adiós maestra de inglés, la mujer con el corazón más grande, y la señorita Matthewson, mi maestra de biología, sus exámenes siempre fueron los más difíciles. Adiós Iglesia de la Congregación en la esquina de la Avenida Meyerson y la calle Seis, y al doctor McReady y a su señora que nos regalaban todas las navidades una botella de vino, y a Julia, la vecina. Adiós, papá. Adiós mamá...²¹ (Wilder, *Wilder's Classic* 66 - 67).

En este monólogo Wilder nos invita, a través de la escenificación de la muerte como un tránsito del cual el personaje es consciente, a valorar las cualidades y el significado del lado más cotidiano de la vida, que finalmente también constituyen la identidad de una persona. Para conseguirlo hace que convivan aspectos relevantes de su vida, como su matrimonio, su casa y sus padres; con aspectos aparentemente comunes, como las puertas, paredes, nombres de las calles o exámenes. También está presente el uso y repetición de expresiones totalizadoras, por ejemplo: *adiós, todos, más grande, siempre*, en tensión con momentos e individuos únicos en la vida que mencioné antes. A través de estos contrastes Wilder consigue despertar la conciencia de que el valor de la existencia se encuentra en los aspectos comunes que le dan forma y fluidez a nuestras vidas. En una entrevista, Wilder enfatiza este discurso que hay en sus obras: “Así, pues, yo me veo haciendo un esfuerzo por encontrar la dignidad en lo trivial de nuestra vida cotidiana, contra esos absurdos espacios que parecen despojarla de tal dignidad; y por encontrar la validez de la emoción de cada individuo.” (*El oficio* 196).

Para seguir comprendiendo la poética de Wilder, el Dr. Felipe Reyes en su estudio introductorio dice: “Las obras de Wilder nos conducen –nos reducen, diríamos para ser más exactos– a una contemplación religiosa del universo: una contemplación en que la vida humana se aprecia como un don sujeto a un vasto orden trascendente.” (Reyes 7). En este caso, ese “vasto orden trascendente” se revela a través de los poemas, la filosofía, los arcángeles y finalmente el tránsito

²¹ Trad. E. Méndez.

consciente hacia la muerte; en *Larga Cena de Navidad* se efectúa a través del paso acelerado del tiempo –tanto en el cuerpo y narrativa de los personajes como en la casa–, este ritmo acelerado implica la presencia y conciencia de la muerte, sobre todo para el espectador quien experimenta la obra como observador total.

En conclusión, la característica y necesidad de Wilder por dotar de valor el lado más ordinario de la vida, desde la visión de personajes cotidianos –un camarero, un médico, una amigable mujer– que se encuentran en situaciones comunes como un viaje en tren o una cena de Navidad que se repite cada año y la tensión con los grandes misterios de la existencia –la muerte o el paso del tiempo– y las posibilidades escénicas que abren sus textos gracias a las convenciones, fue lo que me conectó al final de ese año con su dramaturgia y que habría de motivarme para dirigir *Larga Cena de Navidad*, que cuenta la historia de una familia común americana a lo largo de sus cenas de Navidad durante más de noventa años.

Mi encuentro con *Larga Cena de Navidad*.

Un año después de concluir ese proceso compré el libro con obras cortas de Wilder, el primer texto de esa colección es *Larga Cena de Navidad*. Al leerla, «repercutieron»²² en mi interior recuerdos, emociones y se construyeron imágenes que reconfiguraron mi forma de ver la vida y de concebir mi experiencia familiar. A partir de ese momento, en 2015, mi deseo estaba en escenificar esa obra, tenía la necesidad de volver colectivo y material lo que me había sucedido en lo individual. A continuación expongo los motivos sentimentales y teatrales por los cuales decidí dirigir este texto como examen de titulación.

Comienzo con una cita que el profesor José Luis Ibáñez nos dijo con su característica vehemencia: “El escenario está para poner lo que no te cabe en la cabeza”²³. Para ese momento una de las experiencias más desconcertantes de mi vida había sido la muerte de mi abuela paterna: Mamá-grande. Con su

²² Señala Didanwy Kent: “percute (sacude intensamente), golpea, toca y da forma a nuestros pensamientos” (*Estudiar el 21*).

²³ Facultad de Filosofía y Letras, semestre 1- 2014. Notas en mi libreta.

fenecimiento en 2009 llegaron a su fin las cenas de Navidad que se celebraban en su casa. Esas reuniones familiares se distinguían por ser el festejo más elegante del año: en el comedor había una mesa dispuesta para veinte personas y un árbol de Navidad rodeado con decenas de regalos. Yo esperaba esa noche con gran entusiasmo.

Las razones por las cuales se terminaron esas cenas de Navidad yo las podía entender, sin embargo ese “bajar el telón” me resultaba emocionalmente incomprensible. Seis años después, al leer *Larga Cena de Navidad*, las imágenes que se activaron en mi interior me habían dejado una sensación de alivio y un panorama más claro de mi realidad, ya que me permitió dimensionar un acontecimiento en relación con el transcurso del tiempo en mi vida. La lectura de la obra me permitió comprender lo que no había podido asimilar en el devenir de los años, fue una experiencia unificadora y de toma de conciencia, y justamente eso es lo que quería lograr transmitir al público a través de la puesta en escena.²⁴ En este sentido resuena con lo que Wilder anota como la función del teatro:

El teatro tiene cuando menos dos funciones sociales. En primer lugar la presentación de *lo que es*. . . Vivimos en *lo que es* pero encontramos mil maneras de no hacerle frente. El gran teatro fortalece nuestra facultad de hacerle frente a *lo que es*. En segundo lugar, estar presentes en cualquier obra de armonía y poder intelectual hecho por el hombre . . . significa ser confirmados y fortalecidos en nuestras potencialidades como hombres. (*El oficio* 194)

Por otro lado hubo motivos de orden escénico que me llevaron a elegir esta obra. Cuando la posibilidad de montarla fue tomando forma decidí leer dos libros que sabía me ayudarían a definir mi visión y metodología como director, el primero fue *A sense of direction*, de William Ball, un texto muy putual que explica el arte de dirigir y que fue una guía durante todo el proceso. El segundo fue un libro de Peter Brook que se titula *Between two silences*, que recopila una serie de conferencias que dio a jóvenes actores y directores. En ese libro me encontré con lo siguiente:

²⁴ Wilder dice en un ensayo: “La respuesta que damos cuando ‘creemos’ en una obra de imaginación, es decir: Así son las cosas. Lo he sabido siempre, sin darme cuenta plena de que lo sabía. Y ahora, en presencia de esta obra dramática o novela o poema, sé lo que sé. Se trata de esa forma del conocimiento que Platón llamó ‘recuerdo’” (Wilder, *Obras escogidas* 53)

"No tiene sentido entrar al teatro para experimentar algo que se puede obtener fuera de éste. Esas personas están buscando algo que no pueden encontrar en ningún otro lado."²⁵ (Brook 7). Ese pensamiento me ayudó a comprender que *Larga Cena de Navidad* daba la extraordinaria oportunidad a los espectadores de vivir el transcurrir de noventa años de la vida de una familia en menos de una hora. Presenciar, en vivo y en convivio²⁶, el paso acelerado de la vida era un acontecimiento que sólo podía suceder en el teatro gracias a la capacidad de los actores y a las convenciones escénicas.

En junio de 2017, cuando terminé de cursar las materias en la Facultad, se empezaron a unir los hilos para pensar en el montaje de *Larga Cena de Navidad*. Por un lado sentía que la mayor carencia que tenía en mi formación universitaria era la de dirigir un montaje en su totalidad. Las escenas y obras que había dirigido siempre habían sido bajo el encuadre de una materia y con un grupo muy numeroso, a veces excesivo de colaboradores, del mismo rango de edad y con la misma formación. Aunado a lo anterior, las exigencias escénicas de la obra me parecían indicadas para poner a prueba mis herramientas como director y eran congruentes con el modelo de producción a nuestro alcance; entonces decidí que una manera coherente de concluir con mi formación de Licenciatura era dirigiendo esta obra.

En síntesis, dirigir esta obra me permitiría ser el responsable de coordinar a un equipo de 15 colaboradores para realizar una puesta en escena. De esta manera podría poner a prueba y desarrollar las habilidades que había obtenido en los últimos cinco años.

²⁵"There is no point in whatsoever in going into a theatre space to experience something that you can get outside it. Those people are searching for something that they can't find anywhere else" Traducción propia.

²⁶ Respecto al teatro como un acontecimiento convivial, la Filosofía del teatro dice: "El teatro es un lugar para vivir –de acuerdo al concepto de convivio y cultura viviente–, la *poiesis* no sólo se mira u observa sino que se vive. Expectación por lo tanto debe ser considerada como sinónimo de vivir con, percibir, dejarse afectar en todas las esferas de las capacidades humanas por el ente poético en convivio con los otros (artistas, técnicos, espectadores)." (Dubatti, *Filosofía III* 40)

Sinopsis argumental de la obra

Encuentro necesario hacer este paréntesis para escribir la sinopsis de la obra en caso de que algún lector la desconozca.

La obra representa el transcurrir de noventa años de la vida de la familia Bayard únicamente en los días de Navidad. Toda la acción se desarrolla alrededor de la mesa del comedor dentro de la casa de los Bayard, en la ciudad de Kansas, Estados Unidos, inicia a finales del siglo XIX.

Comienza cuando Lucía, una mujer religiosa, y su esposo Rogelio²⁷, un empresario, llegan recién casados a su casa nueva, a donde también llevan a vivir a la madre de él, Mama Bayard, a la que al parecer no le agrada el cambio porque cuando su hijo le pregunta su opinión sobre la nueva casa, responde: “No sé lo que tu padre hubiera dicho” (Wilder, *Wilder’s Classic 2*). Lucía prepara todos los detalles para celebrar la primera cena de Navidad y se reúnen los tres a cenar en la mesa. Los años comienzan a transcurrir de forma acelerada, después de cinco años llega a vivir a la casa el primo Brandon, que llevaba varios años en Alaska. Un par de años después muere Mamá Bayard.

Los años siguen transcurriendo y nace Carlos, el primer hijo del matrimonio y unos años después nace su hermana Genoveva. Continúan con las celebraciones, brindan por la apertura de una nueva fábrica y discuten sobre el futuro de Carlos, en la iglesia o en el negocio familiar. Rogelio cae gravemente enfermo debido a su adicción al alcohol, pasa varios años enfermo en su habitación hasta que es capaz de regresar a celebrar con todos en la mesa.

Los hijos entran a escena cuando ya son jóvenes, Carlos entra a la casa entusiasmado cuando regresa de patinar y Genoveva entra un par de años después cuando vuelve de entregar regalos de Navidad a los amigos de la familia. Su padre Rogelio muere pronto, cuando aún es un hombre de alrededor de 45 años. Su madre les recuerda lo mucho que su padre los amaba y lamenta que muriera tan joven. El primo Brandon comienza a perder el oído y por consecuencia se distancia de la familia.

²⁷ En el original: Roderik

Genoveva previene a su madre de que Carlos está saliendo con Leonora, pero él se resiste a aceptarlo. Sin embargo a los pocos años les anuncia que se va a desposar con ella y llega a vivir a la casa Leonora. Los años transcurren en la casa de los Bayard, fallece el primo Brandon, no sin antes decir que sus mejores años los vivió en Alaska, la familia reacciona sin comentarios. Carlos y Leonora tienen un primer bebé que muere tan pronto como nace.

Lucía comienza a tener problemas de salud y a los pocos años muere, lo que afecta gravemente a Genoveva, con quien mantenía un profundo vínculo y que sigue soltera. Ese mismo año, Leonora y Carlos dan a luz a sus gemelos. Leonora logra reanimar a Genoveva cuando la invita a conocer a los nuevos bebés: Lucía y Samuel. Los años pasan y nace el cuarto hijo de Leonora y Carlos, este último decide nombrarlo Rogelio Brandon Bayard, en honor a su padre y a su primo.

Continúa el paso acelerado de los años y recuerdan por una postal a la tía Ernestina²⁸, quien trabajó como maestra de primaria toda su vida. Pocos años después llega a vivir a la casa de los Bayard, es una mujer amable. Muy pronto los gemelos entran a escena cuando ya son unos jóvenes. Samuel, animado por su padre, parte a la guerra, donde morirá, lo que abre una profunda herida en Leonora y afecta al matrimonio. Unos años después entra a escena Rogelio nieto, el menor de los hermanos, llega borracho y llamando la atención. Sostiene una discusión con su padre y sale huyendo de la casa. Después sabemos que se dedica a vender aluminio en China. Ese mismo año Lucía nieta anuncia que ha llegado el día de irse a estudiar a la Universidad y se va de la casa. A los pocos años, sabemos por una carta que envía, que se va a casar y construirá una casa.

Los años siguen transcurriendo, la familia se desconfigura dentro de la casa que a su vez se hace vieja, Carlos lamenta lo lento que pasa el tiempo cuando no hay jóvenes en la casa. Genoveva sufre una crisis histérica, se arrepiente por no haber vendido la casa antes, Carlos trata de tranquilizarla como solía hacerlo cuando eran jóvenes, pero Genoveva no aguanta más y decide largarse de la casa para envejecer en Europa. A los pocos años Carlos fallece, por lo que Leonora decide irse de la casa para vivir con Lucía, su hija que ahora vive en Francia. La tía

²⁸ En el original: Ermengarde.

Ernestina se queda en la casa junto con dos sirvientas: Bertha y Mary. Se dedica a leer y escribir cartas para Leonora; continúa envejeciendo, una tarde pide que le preparen un rompopo y finalmente fallece.

Principales aspectos del montaje de la lectura teatralizada.

Decidí comenzar el proceso con una lectura teatralizada porque es un formato flexible, que me permitiría poner a prueba intuiciones escénicas sin los costos de una puesta en escena.²⁹ También me permitiría reconocer en concreto las exigencias a las que me iba a enfrentar en el proceso de dirección, descubrir las «resonancias» del texto en español en nuestro contexto y presupuestar la cantidad de dinero que se necesitaría para un montaje.

Antes de iniciar con el proyecto, comencé por responder una pregunta central para reconocer cuál era mi intención al montar este texto: ¿A qué experiencia quiero convocar con esta obra? Una pregunta que el Mtro. Méndez nos planteaba en sus cursos en contraste con el llamado “Concepto de dirección”³⁰. Esta pregunta me motivó a diseñar la puesta en escena concebida como un acontecimiento convival³¹ que se inserta dentro de una sociedad y tiempo determinados; así como poder imaginar el puente entre la producción y la dirección, y así ir configurando la estética de la experiencia a la que quería convocar. En cambio, pensar en términos de “concepto de dirección” me limitaba a racionalizar sobre lo que quiere decir un texto³², como si el aspecto más importante del teatro estuviera en la interpretación

²⁹ Patrice Pavis define Lectura teatralizada: “Género intermedio entre la lectura de un texto sin especialización y la puesta en escena. Casi todo el tiempo el texto se lee, y en algunos momentos se representa. Con su fórmula de “teatro abierto” y de “puesta en espacio” en el Festival de Avignon, L. Attoun estimula a los actores y directores a presentar una obra más o menos como un ensayo, con el propósito de darla a conocer al público y las compañías teatrales que podrían interesarse en ella.” (Pavis 292)

³⁰ TICA, FFyL, semestre 1-2015. Notas en mi cuaderno.

³¹ “La Filosofía del teatro afirma: “el teatro es un acontecimiento . . . que produce entes en su acontecer, ligado a la cultura viviente, a la presencia aurática de los cuerpos. . . Llamamos convivio o acontecimiento convival a la reunión de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artísticas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, un bar, una casa, etc. en el tiempo presente).” (Dubatti, *Filosofía III* 28)

³² Dubatti explica: “En su aspecto pragmático, el teatro no comunica estrictamente, si se considera que la comunicación es ‘transferencia de información’ o ‘construcción de significados/sentidos

racional de un texto. Confío en que al teatro se va a percibir antes que a pensar, a reflexionar antes que a entender, a propiciar antes que a instruir.

La respuesta a la pregunta ¿a qué experiencia quiero convocar con esta obra? fue tomando forma desde mi imaginación³³ y fue cobrando claridad a partir del trabajo colaborativo en la lectura teatralizada.

a) Premisas

Primero consideré que si es una obra que se desarrolla en las cenas de Navidad dentro de la casa de una familia de clase media alta, entonces necesitaba construir una estética que remitiera a ese ambiente auténticamente íntimo de *casa*. Esa necesidad me remitió al libro de *La poética del espacio* de Gaston Bachelard, que había leído años atrás con el propósito de comprender la cualidad poética, pero más allá de eso, Bachelard me llevó a redefinir el concepto que tenía de *casa*. Esa noción se transformó en el espacio de exploración y construcción de mi propia imaginación y ensoñación.

Unos meses antes de comenzar este proyecto, la Dra. Didanwy Kent, en la materia de “Seminario de investigación y titulación”, nos pidió dibujar los planos de las casas en las que habíamos habitado y un plano de nuestra casa-investigación. En ese proceso de dibujar, recordar, planear y ensoñar, se despertaron intuiciones con respecto a la experiencia del montaje que quería hacer, que me llevarían a asimilar que el hecho de que la obra suceda en el interior de una casa es uno de los símbolos más significativos de la obra. Porque el espectador, quizá sin ser consiente en un inicio, observa la vida de esa casa desde que es nueva, cómo va envejeciendo –a través del lenguaje hablado– y hasta que finalmente queda vacía. Bachelard dice: “La casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad.” (48) En la obra los personajes nacen, crecen, envejecen y finalmente mueren o se van; la casa también envejece, pero permanece, es más perdurable que las vidas humanas, la casa es el único elemento que está desde el inicio hasta el final de la obra, a donde van llegando los personajes y se van

compartidos: el teatro más bien estimula, incita, provoca, implica una donación de un objeto y el gesto de compartir, de compañía.” (Dubatti, *Filosofía III* 29)

³³ En la Bitácora el día 27 de Julio, 2017.

acumulando las huellas del tiempo y las ausencias humanas. La casa también envejece, pero perdura más que las vidas de los individuos, incluso, al representar la obra en una casa auténtica, podemos decir que el espectador era el último en salir de ese espacio.

Sabía que lograr la sensación de «casa» dentro de un edificio teatral sería muy difícil por varias razones, empezando porque identificamos que un edificio teatral es un espacio social, cumplen funciones completamente distintas. El hecho de entrar a una casa es una experiencia inconfundible, es penetrar y descubrir un mundo privado, de ensoñación de sus habitantes, esta sensación no ocurre al entrar a un edificio público como lo es un teatro. Una segunda razón es que no tenía presupuesto suficiente para realizar una escenografía. Entonces la primera decisión que tomé fue hacer la lectura teatralizada dentro de una casa antigua en la Ciudad de México.

El segundo aspecto que atendí fue el elenco. Como recién egresado de la Facultad de Filosofía y Letras la gran mayoría de los actores que conocía eran mis compañeros y eso se presentaba como un problema en este caso, pues al ser una obra que habla sobre el transcurrir de la vida, necesitaba un elenco de diversas edades –de 20 a 80 años– porque en la materialidad y «resonancia» entre los cuerpos de los actores, se representaba el paso del tiempo. La necesidad de ese elenco intergeneracional era un hecho, sin embargo, me preguntaba ¿cómo podría convocar actores mayores de 30 años para una lectura teatralizada con bajo presupuesto?

La tercera decisión que quería probar era no adaptar ni una sola línea de la obra. Encontraba razones dramáticas para confiar en que la identificación que podrían tener los espectadores con el montaje, superaría el hecho de que es una obra que se estrenó hace 87 años, en un país con un clima, geografía, condiciones políticas, sociales y un idioma distinto la de la Ciudad de México. También sabía que cada diálogo estaba ahí gracias a una profunda reflexión del autor.³⁴ Por lo

³⁴ Había leído algunas notas que Wilder envió a Jed Harris, el primer director de *Our Town*, donde expresaba observaciones como las siguientes: “Howie Newsome, the milkman, does not say ‘Twins, eh? That’s good news for a man in my business’, but ‘Twins, eh? I declare, this town’s getting

que yo no me sentía cómodo ni capacitado para adaptar la obra a un contexto mexicano; pensaba que el mismo hecho de traducirla y presentarla en una casa de la Ciudad de México era adaptación suficiente para lograr que resonara con los espectadores mexicanos.

Sumado a lo anterior, reconocía que el efecto de la obra en el público mexicano no dependía de una profunda comprensión del contexto americano, que de por sí reconocemos por la influencia del cine, sino que la potencia está en lo que Martínez apunta claramente en su estudio previo a la traducción de *Our town*³⁵:

En sus tres actos, no pasa nada que no pueda pasarle a todo el mundo. Por consiguiente, el que presencia la representación, sea quien fuere, tiene en su cuenta emociones parejas a las de los humildes personajes, emociones que una vez alteraron y quién sabe si hoy mismo están sobresaltando el ritmo de su corazón. (Wilder 1963, 39)

En *Larga Cena de Navidad* encontramos los mismos personajes humildes a los que se refiere –están lejos de ser dioses, nobles o extraordinarios–, que viven las situaciones que podrían estar viviendo los espectadores en nuestro contexto. Otros temas de la obra como el crecimiento de la ciudad, la acumulación de ruidos, las muertes en las guerras, el alcoholismo, la soledad y principalmente el mismo hecho del transcurrir del tiempo y habitar en una casa que va envejeciendo, son temas vigentes en nuestra realidad cotidiana en 2017. Por lo que intuía que la obra «repercutiría» en el público con fuerza.

En concreto, para realizar la lectura teatralizada necesitaba: una casa, once actores y una traducción. El tiempo estaba en contra ya que el 16 de septiembre se aproximaba y quería hacer las funciones antes de las festividades. Y si todo salía bien, tener un mes y medio para planear la temporada para diciembre.

bigger every year”³⁴ (Wilder 2003, 163) Y como esa nota Wilder hacía varias observaciones sobre las pequeñas modificaciones.

³⁵ Utilizo ésta y otras observaciones que hacen referencia a *Our Town*, para estudiar *Larga Cena de Navidad*, porque ambas obras tienen el mismo tema, como dice John Guare: “Estas tres obras [*The Long Christmas Dinner*, *Pullman Car Hiawatha* y *The Happy Journey to Trenton and Camden*] fueron los talleres, los laboratorios, para *Our Town*.” (Wilder 1997, XVII)

b) La traducción

Wilder es un autor del que sobre todo se han traducido sus novelas y en menor medida sus dos obras teatrales principales: *Our town* y *The skin of our teeth*. En el caso de sus obras cortas de 1931, no existe ninguna traducción publicada en México³⁶, entonces conseguir una representó un problema del que doy cuenta a continuación. El montaje más reciente en México fue bajo la dirección de Otto Minera en 2010 y según el reporte de la crítica de teatro Olga Harmony³⁷, era una adaptación al contexto mexicano; por lo que si bien pude haber buscado ese libreto, dejé pasar la oportunidad porque mi intención era mantener el contexto de la obra. Hoy, haciendo la evaluación de las decisiones, me doy cuenta que fue una equivocación desperdiciar ese valioso recurso, porque era el único punto de referencia para realizar una siguiente traducción al español.

El Mtro. Emilio Méndez³⁸, miembro de la Thornton Wilder Society, fue el profesor y traductor con quien establecí contacto en un inicio, desafortunadamente yo tuve una falta de comunicación con él; en parte porque no distinguí que se trataba de una ayuda académica y no de acuerdo profesional, al final de cuentas la colaboración no se concretó.³⁹ De esta experiencia aprendí que asentar los acuerdos por escrito es fundamental, más allá de la confianza que exista, ponerlo por escrito da certidumbre a todas las partes. Y no me refiero específicamente a un contrato, sino a un cronograma o a un correo electrónico al que siempre se pueda regresar para recordar los tiempos del compromiso. Pienso que en este tipo de teatro –académico o independiente– el compromiso no se da por un contrato, así esté firmado, sino por el deseo de colaborar en un proceso. También aprendí que

³⁶ En las bibliotecas de la UNAM y el INBA no existe ningún libro con la obra en español y el tomo de Aguilar (1963) con las obras selectas de Wilder no la incluye. Tampoco está publicada la versión en español del montaje que se ha presentado en la última década en Madrid del Dir. Juan Pastor.

³⁷ En La jornada el 16 de diciembre de 2010 <http://www.jornada.unam.mx/2010/12/16/opinion/a06a1cul>

³⁸ Distinguido académico de la UNAM, especialista en dirección, teratología, con una amplia experiencia en la traducción de teatro y estudioso del autor en cuestión.

³⁹ El problema consintió en que no especificué por escrito -sino de forma hablada y ambigua- para cuándo se necesitaba la traducción, entonces se acercaba el día en que yo necesitaba el libreto para comenzar a planear e imaginar la obra en español y no en inglés -como hasta entonces lo había hecho- y aún no había una traducción; lo cual me preocupó. Una falta de comunicación y atención de mi parte llevó a otra y se deshizo el compromiso.

cuando un colaborador no está avanzando en una tarea, es necesario hacer una reunión en vivo para reconocer cuál es la situación y preguntar qué ayuda necesita para completar el trabajo. En este caso, establecí comunicación vía whatsapp para preguntar sobre los avances, y ese mismo medio –escrito, breve y digital– propició que la comunicación fuera precaria y abrupta. Considero que fue una grave omisión no buscarlo en vivo para preguntar y aclarar los tiempos de la colaboración. Me llevó el aprendizaje que en la medida que el teatro es colaborativo, los medios y formas que en los que el director decide comunicarse son primordiales para llevar a buen término los procesos.

Decidí buscar ayuda urgente con un compañero, Juan Carlos López, que tenía la ventaja de haber estudiado filosofía en EUA, aceptó y emprendió la traducción en siete días.⁴⁰ Con esta premura la traducción resultó comprensible y básica. En cuanto la recibí hice modificaciones mínimas, no había tiempo de más revisiones profesionales porque teníamos que imprimir los libretos para entregar a los actores en dos días. Durante los ensayos para la lectura íbamos realizando algunos ajustes, con la tranquilidad de que todo iba a ser leído y no memorizado. El texto en inglés siempre lo tuvimos a la mano para poder regresar a él, leerlo en voz alta, ponderar opciones entre todo el equipo y decidir lo que resultara más comprensible para el oído de los espectadores, ése era nuestro único criterio.

Ahora puedo distinguir que trabajamos con una traducción literal y no con una traducción con la calidad poética y dramática del lenguaje original. La desventaja de esto fue que el carácter y la época de cada personaje no estaban delineados desde su lenguaje y esto repercutió en contra del trabajo de los actores. Esto es, resultó más difícil para los actores llegar una construcción detallada de su personaje al no estar un carácter específico cimentado desde el lenguaje.

Como conclusión de esta experiencia puedo reconocer que fue una traducción en la que no hubo un cuidado respecto a lo poético⁴¹ y sobre el carácter

⁴⁰ Un tiempo demasiado breve para realizar una traducción de este tipo. En la bitácora el día 11 de agosto, 2017.

⁴¹ Señala Octavio Paz en un ensayo sobre el tema: "...el traductor, en otro lenguaje, y con signos diferentes, debe componer un poema análogo al original. Así, en su segundo momento, la actividad del traductor es paralela a la del poeta, con esta diferencia capital: al escribir, el poeta no sabe cómo será su poema; al traducir, el traductor sabe que su poema deberá reproducir el poema que tiene

específico de cada personaje y su época; el criterio fue solamente en la comprensión auditiva de los espectadores; en esa medida puedo decir que sí nos permitió desempeñar nuestro trabajo y lograr nuestro objetivo: comunicar con los espectadores; sin embargo no de la manera más teatral, esto es, potenciado las cualidades poéticas dramáticas del lenguaje hablado.

c) Planeación

El espacio para dar función era lo primero que necesitaba conseguir, no parece ético convocar a un elenco sin fecha y lugar de estreno, así fuera para una lectura teatralizada. Consideré algunas opciones entre casas de cultura y museos con arquitectura de casa, pero ninguna coincidía con las necesidades y tiempos de este esfuerzo. Decidí preguntarle a mi abuela materna, Mamá Esther, quien tiene una casa de finales de la década de los setenta, le planteé el proyecto y ella confió en mi intención, así que me prestó la sala y comedor de su casa durante tres semanas, tiempo suficiente para ensayar y presentar una lectura teatralizada.

El segundo objetivo era conseguir un elenco para once personajes de diversas edades. Analizando la obra, muy pronto me di cuenta que se podía montar la obra con nueve actores. Como mencioné yo no estaba en contacto con actores mayores de 30 años. Pensé en hacer una convocatoria abierta o audiciones, pero lo descarté porque pensé ¿qué razones tendría un actor mayor para colaborar en un proyecto de bajo presupuesto y confiar en un recién egresado? Más allá de eso, que finalmente se respaldó con la formalidad con la que invitaba al proyecto, el esfuerzo de las audiciones para esta lectura teatralizada no me parecía congruente. Entonces le pedí una cita a Goretti Lipkies, actriz y productora de teatro y cine. El plan era presentarle el proyecto y en caso de que la obra la cautivara tanto como a mí, proponer que ella representara el papel de Leonora y pedir su colaboración para conseguir a los cinco actores mayores de 40 años. Así que nos reunimos en julio de 2017 para leer la obra en inglés y en voz alta.⁴²

bajo los ojos. . . El ideal de la traducción poética, según alguna vez lo definió Paul Valéry de manera insuperable, consiste en producir con medios diferentes efectos análogos.” (Paz 8) En este sentido la traducción que utilizamos no transmitía el mismo efecto sensible que el original en inglés.

⁴² En la Bitácora el día 20 de junio de 2017.

Cuando terminamos de leer se mostró entusiasmada y se conectó con la necesidad de darle vida a esta obra. Así que describí un perfil general para cada personaje y nos dividimos la tarea de conseguir a los ocho actores restantes. Goretti consiguió dos actores y dos actrices mayores de 50 años. Y yo me encargué de conseguir dos actores y dos actrices entre los 20 y 35 años.

Se convocó a cada actor con un documento que tenía una breve introducción del autor y de la obra, un calendario con los siete ensayos programados con horario y lugar, y las condiciones de trabajo del proyecto: pagos, obligaciones, derechos.⁴³ La claridad con la que invité a los actores fue un acierto fundamental para conformar un elenco de nueve actores en tan poco tiempo y presupuesto. Esa claridad en la organización del proyecto nos daba las condiciones necesarias para desarrollar un trabajo creativo y colaborativo.

Considero que el director –y en este caso productor– de un proyecto de teatro, antes de atender lo escénico, tiene que conseguir condiciones laborales favorables en donde espera que un equipo profesional desarrolle su trabajo.

Relatar cómo fue el proceso para convocar a cada actor nos desviaría. Sin embargo, hubo dos actores, Miriam Ferrer y Raúl Sosa, que Goretti convocó, que por situaciones de falta de tiempo, yo no conocí en persona hasta el primer día de ensayos. Por supuesto que eso no fue de ninguna manera el marco idóneo, pero decidí confiar en que era capaz de poder colaborar con cualquier actor que se me presentara, para eso había estudiado y confiaba en que tenía un lenguaje de colaboración que me permitiría hacerlo. Afortunadamente el trabajo con ellos se desarrolló en buenos términos y el perfil era adecuado para las necesidades del personaje.

Tres semanas antes de iniciar con los ensayos invité a mi compañera y amiga de la licenciatura Ingrid Castro a colaborar en el proyecto como asistente de dirección y producción. Aceptó sumarse y su colaboración fue indispensable en cada ángulo del montaje, desde aspectos técnicos como tomar notas de dirección

⁴³ Este proceso tuvo un costo total de \$7 000 los cuales yo puse. Los actores recibieron un pequeño pago.

durante las corridas⁴⁴, hasta juntos reflexionar y dialogar sobre cuáles eran las opciones para potenciar alguna escena o resolver un conflicto del equipo. En este último sentido también cumplió funciones propias de una dramaturgista⁴⁵ al ayudarme a imaginar la escena, reflexionar sobre el proceso, recordarme mis intuiciones originales y mejorar la colaboración entre todos los miembros de la compañía.

d) Montaje

La lectura teatralizada fundamentó las bases para la puesta en escena, por lo que es importante asentar cómo sucedió este proceso y en el siguiente apartado reportar sus «repercusiones» tanto en los espectadores como en el trabajo interno de la compañía. En términos concretos, fueron siete ensayos de 4 horas cada uno, del 20 de agosto al 1 de septiembre. El primer ensayo se realizó en la casa donde nos presentaríamos, para que los actores conocieran las dimensiones reales y la atmósfera del espacio.

Esa primera sesión hablamos de un aspecto que William Ball distingue como “Medida del éxito”, dice: “Me gusta plantear para los actores un estándar por el cual todos nosotros, el equipo, podemos considerarnos exitosos en el resultado.”⁴⁶ (103). En otras palabras es asentar en el equipo cuál es la medida del éxito del proyecto. En este caso yo planté la siguiente medida del éxito: reconocer a quién va dirigida cada línea, saber las entradas y salidas de los personajes, y lograr que el espectador comprenda la convención de la muerte, que sucede al cruzar la puerta. Si lográbamos esto, podríamos dar por exitoso nuestro trabajo.⁴⁷

⁴⁴ En el TICA con el Mtro. E Méndez aprendimos que el director necesita tener la vista puesta en el escenario para reconocer cómo puede ayudar a los actores, y no en el libreto tomando notas.

⁴⁵ “El dramaturgista puede ser al artista que funciona de forma multifacética ayudando al director y a otros colaboradores a desarrollar y delinear los valores sociológicos, literarios, de dirección, de actuación y de diseño. . . Al igual que los científicos, los dramaturgos a menudo tienen que mirar hacia atrás en el tiempo en busca de respuestas” (Chemers 8)

⁴⁶ “I like to project for the actors some standard by which we all, the ensemble, may consider ourselves successful at the outcome” Traducción propia.

⁴⁷ En la Bitácora el 21 de Agosto, 2017.

En el primer ensayo estaba consciente de que lo más importante era construir un sentido de compañía. Para lograrlo planeé una serie de dinámicas grupales de acercamiento, observación e improvisación.⁴⁸ El equipo estaba conformado por actores con perfiles muy diversos, de edades muy distintas: de 21 a 75 años: Adriana Millán*, Héctor Sandoval*, Jorge C. Sánchez*, Gilary Negrete*, Ricardo Pérez*⁴⁹, Goretti Lipkies, Raúl Sosa, Ruth Rosas y Miriam Ferrer. Considero que fue un acierto tomar esa primera sesión para conocernos a través de distintos ejercicios que implicaban entrar en contacto con el otro en varios niveles: físico, intuitivo, sentimental, verbal. Si lograba construir un sentido de compañía, la colaboración sería más nutritiva y gozosa para todos, como de hecho sucedió.

Las siguientes tres sesiones las hicimos en un salón de ensayos, así lo decidí porque necesitaba que la atención de los actores estuviera en comprender la estructura general de la obra y en reconocer hacia quién se dirigía cada línea, antes de atender los trazos escénicos o los aspectos particulares de la casa. Los últimos tres ensayos sí fueron en la casa para poder explorar algunas acciones físicas y encontrar las resonancias espontáneas del texto con el espacio, por ejemplo con las ventanas, la vitrina y los cuadros.

El tiempo de ensayo se usaba principalmente para ubicar en qué momento y por dónde entraba y salía cada personaje, trazar las trayectorias indispensables, buscar el sentido de la línea, probar la utilería y hacer pruebas de vestuario.⁵⁰ La presión en este proceso –7 ensayos– tuvo más ventajas que desventajas, principalmente distingo tres ganancias: el tiempo que se daba a cada escena hacía que el actor se comprometiera inmediatamente en accionar y que confiara en el sentido de las palabras, antes de analizar el porqué de cada línea; por otro lado el ritmo acelerado del proceso permeó en el resultado final, lo cual resultó muy conveniente porque las funciones se ejecutaron con un ritmo fluido y *andante*, que hacía sentido con el paso acelerado del tiempo. Por último, en la mayoría de las situaciones buscamos la solución escénica más económica en cuestión de acciones, desplazamientos y legible para los espectadores, estos criterios, al final

⁴⁸ *Ibidem*, 13 de Agosto, 2017.

⁴⁹ *Egresados del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, UNAM.

⁵⁰ En la bitácora, 21 de Agosto al 1 de Septiembre 2017.

de cuentas, resultaron en un estilo unificado en el tono de los movimientos del montaje.

En ese proceso los nueve actores acudieron a todos los ensayos, lo que fue un acierto. A diferencia del proceso para la puesta en escena que tomé la decisión de hacer los ensayos “por llamado”. Otro acierto fue que desde el primer ensayo puse la atención en llegar hasta el final de la obra. Sabía que era un error muy común ensayar mucho las primeras escenas, y desatender el final de un texto. Este esfuerzo de transitar toda la obra la mayor cantidad de veces les dio a los actores la continuidad del mundo de la ficción y la confianza para presentarse.

Las principales intuiciones de diseño escénico que puse a prueba en la lectura teatralizada fueron los vestuarios y la musicalización. Sobre los vestuarios, necesitaba transmitir un ambiente elegante, que transmitiera una sensación de armonía que al final de la obra se deshace. Toda la compañía llevó propuestas desde el tercer ensayo, algunas prendas eran auténticamente de la época en la que entra el personaje, incluso dos de los vestuarios –el de Lucía y el de la Tía Ernestina– llegaron a la puesta en escena. En los otros casos la intención era dar un indicio de la época y el estatus del personaje. En todos los casos se sumaba o cambiaba algún elemento –el peinado, gabardinas, chalinas, lentes– para ayudar a representar el envejecimiento de los personajes, nadie entraba del mismo modo como salía, este principio se mantuvo para la puesta en escena.

Sobre la musicalización decidí poner a prueba el uso exacerbado del silencio. Porque intuía que el silencio era la mejor manera de propiciar el paso acelerado del tiempo, en contraste con el uso de la palabra que lo enuncia. Solamente había pistas musicales en tres momentos: al inicio, en la muerte de Sam y al final.⁵¹ Lo que se reveló en las funciones y como también lo señaló el público en la retroalimentación, es que hacía falta una dramaturgia musical que hilara toda la experiencia y no sólo pistas que destacara abruptamente algunos momentos, porque más que potenciarlos, rompían con la continuidad imaginativa de los espectadores.

⁵¹ En la Bitácora el 26 de Agosto 2017.

Por último, mientras iba recibiendo la obra desde los cuerpos del elenco y ya no en la voz de mi imaginación, me pregunté si sería necesaria una obertura teatral que respondiera a la pregunta ¿a qué obra estamos siendo invitados?⁵² Esta pregunta surgió tomando en cuenta que no iba a adaptar la obra a un contexto mexicano y que el autor es poco conocido en nuestro país. Entonces decidí escribir una obertura para probarla, precisamente para eso era la lectura teatralizada: para poner a prueba las intuiciones. Regresé a las obras de Wilder donde utiliza algún tipo de obertura que enuncia el personaje del Stage Manager, me basé en esos textos para escribir una obertura que introdujera a los espectadores al mundo de la obra.⁵³ John Gassner dice al respecto de este personaje: “sirve para el mismo propósito: introducir la acción dramática y el funcionamiento de ésta. Es a la vez el *raisonneur* o comentarista, y dice las líneas de varios personajes menores”. (Wilder, *The collected* 317) El objetivo era el mismo que Wilder propone: ubicar al espectador en distintos niveles para visualizar el mundo en donde se desarrolla la obra, dando información concisa a través del lenguaje y de trazos escénicos. En este caso decidí comenzar por dar la bienvenida, el nombre del autor, lugar y fecha de estreno, lugar, año y hora de la ficción, y a través de un gesto informar sobre la convención de la comida.⁵⁴

La necesidad de la obertura también le encontraba sentido en lo que Gregory Boyd dice al referirse al pensamiento de Brook en *El espacio vacío*, “Los espectadores e intérpretes pueden reconocer que todos son parte de la misma familia. Los espectadores pueden ver que los actores no son diferentes, no son más misteriosos, ni superiores”⁵⁵ (Brook XIII). Jorge Carlos Sánchez, el actor que hacía el personaje de la obertura vestía un traje gris, camisa blanca, sombrero y pipa; su imagen evocaba una persona del siglo pasado, su lenguaje era cotidiano y

⁵² Esta noción de obertura era una práctica que se realizaba en los TICA del Mtro. Emilio Méndez, que tenía el objetivo de informar al público algunos aspectos del montaje que estaban por ver.

⁵³ La cual adjunto junto con el libreto. Apéndice V.

⁵⁴ Primera prueba en la Bitácora el 22 de Agosto, 2017.

⁵⁵ “The audience and the performer can recognize that they are all part of the same family. The audience is allowed to realize that actors are not different, not more mysterious, not superior” Traducción propia.

de intención amigable, justamente para introducir a los espectadores a la casa de los Bayard.

A partir de las «reverberaciones» que recibimos del público, que más adelante transcribo, puedo decir que la obertura funcionó para atraer la atención de los espectadores y conducirlos con mayor facilidad al mundo de la obra.

e) Presentación y resultados

Se realizaron dos funciones de lecturas teatralizadas el 3 y 10 de septiembre de 2017 en la casa ubicada en Refugio 86, en CDMX. Recibimos a 26 espectadores en cada función, quienes fueron convocados de manera personal y sabiendo de antemano que parte del ejercicio era recibir retroalimentación que nos serviría para fortalecer nuestro trabajo.⁵⁶

Considero que hay dos etapas que son las más relevantes de reportar, primero describir el acontecimiento que vivió el espectador en los términos más concretos, y por otro lado escribir las participaciones o «reverberaciones» que más alimentaron la futura puesta en escena.

La experiencia del espectador comenzaba desde que buscaba la casa con el número 86 de la calle Refugio. La puerta estaba entreabierta y había una persona para recibirlos, entraba a un patio con árboles, en donde decidí proponer dos elementos para construir una atmósfera: ofrecer una copita con rompopo y poner música Jazz de mediados del siglo XX. Después se daba acceso al interior de la casa, en donde había cuatro filas de sillas que veían hacia el comedor, que ya tenía la mesa dispuesta para una cena elegante. Lo importante del diseño de este acontecimiento era el proceso por el que pasaba cada espectador antes de sentarse a ver la obra. Había varios gestos significativos, desde buscar una casa, entrar, tomar un rompopo, escuchar música de fiesta –que remitía al siglo pasado en los Estados Unidos– y finalmente acceder al interior de la casa para descubrir su vida íntima. La experiencia de recibirlos estaba diseñada con la intención de prepararlos para la obra. En ese sentido el rompopo se ofrecía porque al final de la

⁵⁶ En la Bitácora los días 4 y 10 de septiembre, 2017.

obra la última habitante de la casa toma un rompopé. Con ese cúmulo de sensaciones los espectadores se sentaban a ver la obra o más específicamente a «resonar» con la obra, como lo expone la Dra. Didanwy:

... podemos decir que en la zona de experiencia del acontecimiento teatral se produce un encuentro de cajas de «resonancia» en el que comulgan las frecuencias vibratorias de todos los cuerpos presentes. Nuestro cuerpo funciona, no sólo como contenedor inerte o pasivo, sino como «caja de resonancia» que aporta y moldea la «resonancia» del acontecimiento, haciendo perdurar el efecto más allá de la experiencia. (*Estudiar el 5*)

De alguna manera afinábamos esa caja de resonancia para que resonara de la mejor manera con nuestro trabajo. Así sucedieron las dos lecturas teatralizadas, y al final se abrían al público las siguientes preguntas para reconocer las *repercusiones*: ¿qué mantenía su interés en la obra?, ¿qué elementos los desconectaban?, ¿qué elementos los conectaban con el mundo de la obra?, ¿qué les provocó la convención de la cena?, ¿qué les pasó al ver esta obra en una casa?, ¿los desconectaba que el contexto fuera en EEUU?⁵⁷

A continuación transcribo los principales comentarios de los espectadores que recibimos en esas funciones.⁵⁸

“Sobre lo que me desconectaba, la música al principio [en el patio], Charlie Parker, creo que es del 48 y aunque dijeron que era Kansas a principio del siglo XX. Yo dije, pero si Charlie Parker es del 48, y entonces dije no, espera, tuve que regresar a mi mente para ver cómo estaba la onda. Creo que el contexto histórico musical, esa música podría quedar para el final y buscar algo de 1900 para la música del inicio, porque eso me dio mucho pie para saber en qué época estamos” Hombre, 24 años.

“Lo que me súper conecta es que todo el tiempo estuve pensando en mi propia cena de Navidad, con mi familia, con los que están sentados ahí conmigo, con mis familiares mayores y cómo uno no lo considera en ese momento. Pero yo todo el tiempo me veía yo reflejado ahí, sentado con mi papá, con mi mamá. Es súper impactante. Y la otra conexión que tengo es que tengo un antojo de pavo... [risas] Todas las familias somos parecidas en cierto modo en las cenas de Navidad. Yo creo que esta Navidad va a ser diferente mi cena a partir de esta obra. Voy a estar de un cariñoso...” Hombre, 40 años.

⁵⁷ En la bitácora el 31 de agosto 2017.

⁵⁸ Se grabaron en audio, por lo que las transcripciones son literales.

“Con respecto a la música, que nada más aparece al principio, casi al final y al final, eso es algo que he visto en otras obras de teatro, que nada más ponen la música como -la pongo al final para que haya una rolita- no sé, o pon o no la pongas, así suena a un parche. Yo estudio composición, y siento que cuando ponen 2 minutos de rola, para una obra de 40 minutos, mejor quita la rola, te saca del ambiente que ya hiciste con los propios actores.” Hombre, 26 años.

“Me sentía invitado a la cena” Hombre, 50 años.

“Yo creo que la historia, el momento histórico en el que lo manejan, no están hablando particularmente de un estado que sea lejano o que no se conozca, está claro el momento de inicio de siglo, donde está todo esto de inicios de ciudades. La verdad que el contexto es muy claro, el tiempo, son muy claros los hechos, la obra te va llevando –van a abrir fábricas– sin necesidad de estarte preguntando en qué año están. A mí se me hizo claro un siglo, en donde me pude conectar con cada una de las épocas –están empezando a construir Kansas– no está nada complicado, no es una historia de Estados Unidos que no se conozca, sino de las que ves en las películas. Entonces se me hizo claro.” Mujer, 35 años.

“A mí me atrapó desde que sale el que hace la obertura, que te ubica en el momento y en lugar, eso a mí me gustó, porque es una manera de adentrarte, vale la pena.” Mujer, 50 años.

“La obra no sale de contexto, porque hasta la puedes ubicar aquí en nuestras familias mexicanas, es lo mismo que pasa en Estados Unidos. Estamos en una cena, en un comedor y no tenemos por qué irnos a ningún estado, sino ubicarla en nuestra mente, en nuestra misma casa, porque en nuestra misma casa puede suceder esto.” Hombre, 60 años.

“Yo iba y venía a mis propias cenas de Navidad. Es muy peculiar porque no siempre me pasa en las obras, yo diría que nunca, fue la única que recordaba, iba y venía... Fue muy interesante, que como es un tema universal, a todo el mundo le puede ocurrir en algún momento. Y yo no veo cosas que sobren o que falten, se me hizo una economía de movimientos muy buena.” Hombre, 60 años.

Estas observaciones fueron fundamentales para profundizar en la visión sobre la puesta en escena. Las ganancias que obtuvimos se revelan en gran medida por sí solas. Específicamente, recibir estas «reverberaciones» me dio la seguridad de tomar las siguientes decisiones para la puesta en escena: presentar la obra dentro de una casa, conservar el contexto original, mantener la obertura y realizar una dramaturgia musical.

Quiero detenerme a reflexionar sobre las últimas dos «reverberaciones» que reportaron la conexión que provocó la obra entre sus propias experiencias de «casa» y las cenas de Navidad. Y particularmente sobre los tránsitos internos que realiza la imaginación del espectador a partir de la obra. Encuentro en Bachelard la causa y la descripción de cómo funciona el acontecimiento en ese sentido:

Para evocar los valores de intimidad, es preciso, paradójicamente, inducir al lector a un estado de lectura suspensa. Es en el momento en que los ojos del lector abandonan el libro, cuando la evocación de mi cuarto puede convertirse en umbral de onirismo para los demás. Entonces, cuando es un poeta quien habla, el alma del lector resuena, conoce esa resonancia, que como lo expone Minkowski, devuelve al ser la energía de origen. . . Los valores intimidad son tan absorbentes que el lector no lee ya nuestro cuarto: vuelve a ver el suyo. Ya marchó a escuchar los recuerdos de un padre, de una abuela, de una madre, de una sirvienta, de 'la sirvienta de gran corazón', en resumen, del ser que domina el rincón de sus recuerdos más apreciados. (44)

Con este pensamiento, hilado a los comentarios que se refieren a la casa, comprendí que esta obra representada en una casa auténtica estaba activando la imaginación e impactando profundamente en la mayoría de los espectadores. Ya que a partir de la percepción de una casa real, se podían hacer esos tránsitos entre la casa de familia Bayard y las casas pasadas, actuales o futuras de los espectadores, es decir construimos un espacio de ensoñación y «repercusión». Como le ocurrió a la señora Rosita, de 73 años, quien dijo:

Yo, por la actuación, me remontó... estoy muy triste, soy de 1945 y mi familia era así. Entonces lo años van pasando y todo va siendo como lo estuve viendo ahorita y ahora me entristezco mucho porque como Ernestina, yo muchas navidades que las he pasado solitita yo en mi casa, entonces sí nos enseña algo esta lectura.⁵⁹

Con estas últimas palabras puedo decir que en estas presentaciones habíamos alcanzado la medida del éxito que nos habíamos planteado, se revelaron los puntos clave para continuar con la puesta en escena y sobre todo nos dio la fuerza para trabajar por un montaje en forma, con la seguridad de que era una obra que resonaba con el público de nuestro aquí y ahora.

⁵⁹ Audio de la retroalimentación de la primera función de lectura teatralizada.

Capítulo II: El proceso de dirección de *Larga Cena de Navidad*

Sólo una continua renovación de nuestra conciencia y actitud personal hacia la vida determinarán un nuevo enfoque de nuestro arte. Lo que nos transforma es el proceso, el modo de afrontar cotidianamente nuestro trabajo.

Eugenio Barba

Confirmación del elenco

Una semana después de las funciones hicimos una junta con todo el elenco⁶⁰ para reconocer cuáles eran las «repercusiones» del proceso de trabajo y del resultado, también para plantear el plan de trabajo para un posible montaje y temporada.⁶¹ En esa junta la primera pregunta que planteé fue ¿qué se llevan de este proceso de trabajo? Algunas observaciones que compartieron los actores fueron las siguientes: “La cercanía con el público. El compromiso de ir todos de la mano. La diversidad del elenco. La cohesión del grupo. El reto de envejecer. Adaptarse a la realidad de la casa y su iluminación. La generosidad de la producción. La eficacia de un proyecto tan breve. La buena organización del tiempo. Compartir la pasión por una obra.” Estos comentarios me dejaron la certeza de que el trabajo se había desarrollado con eficacia y generosidad, dos cualidades que considero fundamentales en todo proceso de colaboración, como dice Dubatti “La compañía exige a su vez amigabilidad y disponibilidad hacia el otro.” (*Filosofía III* 48) Cualidades que implican un esfuerzo consciente y que se contagian durante el proceso a todo el equipo.

La segunda pregunta que respondieron fue ¿qué consejos nos dan a producción y dirección para mejorar? Las observaciones fueron las siguientes: “Dar más tiempo para fijar cada acción. Más insistencia de parte de dirección. Indagar

⁶⁰ Miriam Ferrer, Goretti Lipkies, Ruth Rosas, Raúl Sosa, Gilary Negrete, Ricardo Pérez, Héctor Sandoval, Jorge Carlos Sánchez y Adriana Cecilia Millán.

⁶¹ En la Bitácora el 12 de septiembre de 2017.

en el carácter personaje. Análisis de texto.” Las observaciones eran claras: ser más enfático e profundizar en el estudio de las escenas y los personajes.

Por último les pregunté ¿quién desea permanecer en este proyecto? Pensé que naturalmente algunos no iban a poder continuar por agenda o deseo y eso me daría oportunidad de reconsiderar al elenco con calma, porque sabía que había miembros con quien sería difícil abordar un montaje más profesional. Sin embargo la respuesta de los nueve actores fue que estaban dispuestos a continuar. Hacer esa pregunta de manera colectiva fue un arma de doble filo, porque la respuesta –un sí colectivo– reveló la confianza del elenco en el trabajo de producción y dirección, y más importante, se pudo sentir una sensación de compañía que ya se había construido en esas tres semanas. Por otro lado cambiaba, o más bien anulaba el panorama para modificar a cualquier miembro del elenco. La reunión concluyó y llegamos al siguiente acuerdo: teníamos dos semanas para reconfirmar la permanencia en el proyecto y un mes para conseguir un espacio para la temporada. Una vez que estuvieran seguros esos dos aspectos, se convocaría a ensayos.

Me enfrenté a un gran dilema: cambiar a los actores que intuía que no tenían todas las herramientas para desarrollar un personaje o permitir que permanecieran y así conservar a todo el elenco como una afirmación de la sensación de compañía que habíamos logrado. Tomé en cuenta muchos aspectos, incluyendo que yo también me estaba probando como director y productor. Nos tomó largas reflexiones a Ingrid y a mí dilucidar la situación: ellos habían confiado plenamente en mi esfuerzo para hacer la lectura teatralizada y ahora yo confiaría en cada uno de ellos para el montaje. Decidí que estaba dispuesto a conservar a todo el equipo con el esfuerzo que eso implicaba respecto a algunos colaboradores.

Evaluar esta decisión representa un gran aprendizaje sobre cómo proceder en las reuniones, pensar dos veces qué conviene preguntar abiertamente y qué individualmente. Respecto a la decisión de que todo el elenco permaneciera, primero considero que fue acertada porque estaban los actores que querían estar, sin embargo también tomo en cuenta lo que dice William Ball con exactitud: “Considera que si tienes al actor equivocado en un rol, pasarás largas horas

explicando, tratando de obtener algo del actor que no puede dar.”⁶² (37) Eso describe lo que nos pasó respecto a un actor, resultó cansado para todo el equipo y no llegamos a un resultado óptimo con él, lo cual repercutió en toda la obra, pero se pudo superar por la disciplina del trabajo y por la misma generosidad y solidez de la dramaturgia.

A partir del siguiente cuadro busco asentar las reflexiones sobre cómo fue colaborar con los actores en la práctica, para esto los voy a distinguir en dos grupos generales: actores con formación académica y actores con formación en los escenarios. Si bien cada actor es una personalidad distinta y una distinción binaria siempre resulta superficial, este cuadro me permite hacer consciente cuáles son las conciencias generales que necesito tomar en un futuro como director.

Actores con formación académica ⁶³	Actores con formación en los escenarios
<p>1.- Tienen un nivel alto de escucha, lo cual implica prestar atención consciente y esperar hasta que termina de hablar la otra persona para intervenir.</p> <p>2.- Las propuestas se hacen acciones lo más pronto posible, se prueban intenciones sin necesidad de verbalizar antes.</p> <p>3.- Si bien hay resistencias entre los colaboradores, como en cualquier equipo, estas permean lo menos en la escena.</p> <p>4.- Las indicaciones que les daba eran breves, porque más que decirles qué hacer o cómo hacerlo, intentaba simplemente activarlos para que probaran otras posibilidades o profundizar en algún objetivo.</p>	<p>1.- La escucha es distinta, en general hay una necesidad constante de dialogar las indicaciones y verificar si la comprensión es correcta.</p> <p>2.- Primero verbalizan sus intuiciones o propuestas y a veces esperan aprobación antes de ponerlas a prueba.</p> <p>3.- En general expresan sus puntos de vista sobre el trabajo del otro. Y en uno de los casos, las resistencias que existían afectaron la dinámica en la escena.</p> <p>4.- Las indicaciones que les daba eran más explícitas y desarrolladas. Trataba de ser más enfático.</p>

⁶² “Consider that if you have the wrong actor in the part: You will spend long hours explaining, trying to get something from the actor that he is unable to give” Traducción propia.

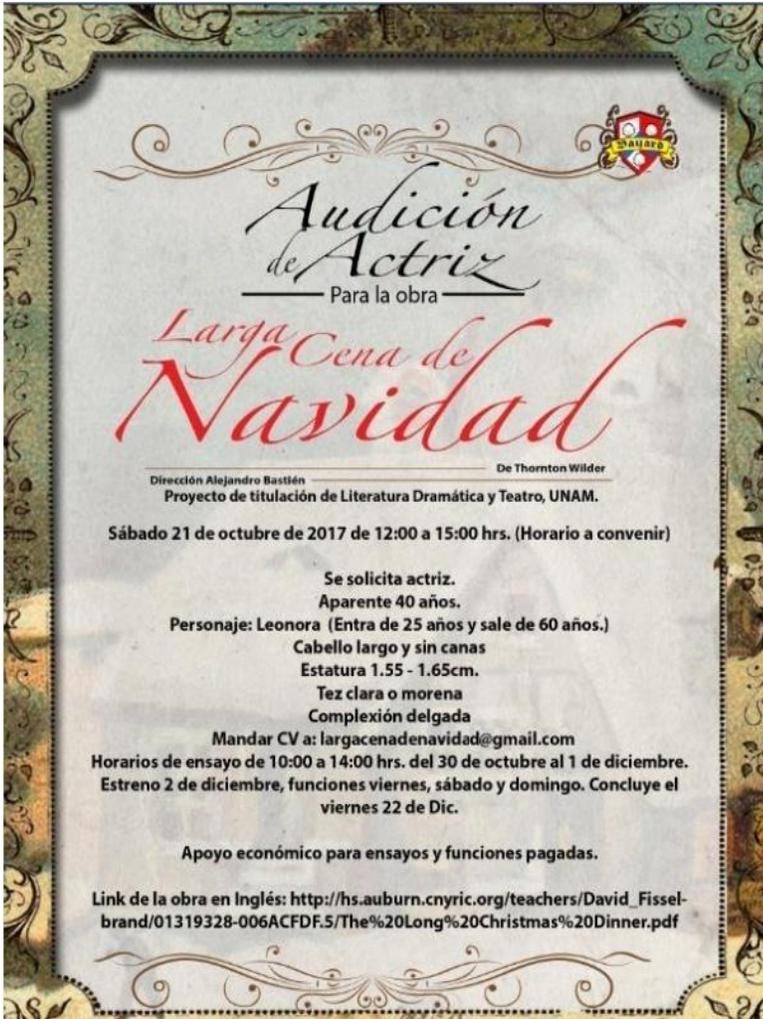
⁶³ Cinco de los cuales estudiaron en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras.

Por último, en el lapso de las dos semanas que dimos, Goretti Lipkies, la actriz que representaba a Leonora nos comentó sobre un inconveniente, y es que estaba comprometida con una pastorela y los horarios de funciones se empalmaban. Tuvimos una reunión Ingrid y yo con Goretti, donde nos expresó su firme intención de formar parte del elenco, así fuera sólo para dar las dos primeras funciones. Ponderamos los costos –temporales y económicos– de esta decisión y aceptamos el esfuerzo que implicaba ensayar con dos actrices las mismas escenas. Sobre todo porque el compromiso, la experiencia y las capacidades de la actriz en cuestión son extraordinarias. Esto naturalmente derivó en realizar una audición para encontrar a otra Leonora.

La audición para Leonora

Leonora es uno de los personajes que más tiempo está en escena, entra como una mujer joven recién casada y sale como una señora viuda de 60 años, habiendo perdido un hijo en la guerra. Se requería una actriz que pudiera interpretar esa energía juvenil y llegar hasta una sobriedad adulta. Goretti había logrado dibujar en su actuación ese viaje desde la lectura teatralizada y estaba seguro que podría lograr una excelente actuación en el montaje, como de hecho sucedió. Pero ahora nos enfrentábamos al desafío de encontrar a otra actriz. Definimos las características de la actriz y sacamos el siguiente anuncio para la audición.

Era la primera vez que Ingrid o yo hacíamos una audición. Hicimos un recuento de los procedimientos de las pocas audiciones por las que habíamos pasado: dar un tiempo para calentar y leer el papel, dar indicaciones específicas y llenar hojas con datos. Volví a recurrir al libro de dirección *A sense of direction* de William Ball. Del capítulo de audiciones decidí aplicar los siguientes consejos. A las actrices se les pedía llevar preparado un monólogo de 3 a 5 minutos, esto era importante porque así podía reconocer en qué estilo de teatralidad confiaban, y después les pedía leer un texto de una obra Wilder, les decía: “lee una vez de corrido, de manera ligera, solamente dándole sentido a las palabras, sólo queremos escuchar tu voz”. (Ball 39)



Después, cuando nos sentábamos a platicar un poco más sobre el proyecto les decía “Cuéntanos algo más sobre ti” (Ball 40)⁶⁴ Y las respuestas que recibimos siempre fueron muy honestas y relajadas, como decía Ball, nos daban una guía para saber qué tipo de persona era. Finalmente les agradecíamos el esfuerzo de haber ido y les decía que habían hecho un buen trabajo, justamente para que salieran con una mayor sensación de confianza.⁶⁵ Por último un par de amigas nos escribieron para audicionar, y aunque no cumplían exactamente con el perfil, efectivamente,

como sugería Ball, era más sencillo hacer la audición y dejarnos sorprender, a tener que dar explicaciones de por qué no y además perder una relación, a esto le llama “Audición de cortesía” (Ball 41) Y en efecto nos sorprendimos.

Por otro lado, me enfrenté a realizar un formato para evaluar a las actrices, para eso recurrí a las notas de las audiciones que realizamos en el TICA con el Mtro. E. Méndez, y sumé algunos rubros que me interesaban. Los aspectos que evaluamos fueron los siguientes: teatralidad, progresión emocional, voz, corporalidad, energía, estilo, escucha y qué podría mejorar.

⁶⁴ Todas estas traducciones son propias.

⁶⁵ “Pienso en esto como una regla: al terminar una audición, el actor debería salir con una mayor sensación de autoestima que cuando entró. Incluso si no puedes darle trabajo, puedes mejorar su confianza” (Ball 40) Traducción propia

Para la audición recibimos más de 20 correos electrónicos, de los cuales sólo aceptamos a 12 actrices y llegaron 7. Fue un proceso enriquecedor en el sentido teatral y humano, en donde aprendí que cada etapa del proceso tiene una estructura que permite su funcionamiento. En este caso pasamos de tener una vaga idea de cómo hacer una audición, a saber qué decir, cómo evaluar y sobre todo cómo tratar a un actor en esa circunstancia.⁶⁶ La evaluación la realizamos Ingrid y yo, y resultó muy similar entre dos actrices, decidimos integrar a la actriz que hacía mejor pareja con Carlos, el esposo de Leonora, y con la que había surgido espontáneamente mayor empatía durante la audición. Así fue como Guillermina Pérez se sumó al equipo de *Larga Cena de Navidad*.

La búsqueda de la casa

La lectura teatralizada reveló que la decisión de presentar la obra en una casa era un acierto, porque dotaba al acontecimiento teatral de una sensación extraordinaria por la privacidad que supone entrar a una casa y la profundidad con la que resuena esta obra en la materialidad de una casa auténtica de nuestra ciudad. Dice Bachelard: “Aquí el espacio lo es todo, porque el tiempo no anima ya la memoria. La memoria –cosa extraña– no registra la duración concreta . . . Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles.” (39) Si bien nunca pudimos probar la obra dentro de un teatro, lo cual seguramente revele otras virtudes de la obra y genera otras experiencias en los espectadores, lo cierto es que buscar una casa era más viable y económico que buscar un teatro.

Comenzamos con la búsqueda de la casa, lo primero que acotamos fueron los requerimientos mínimos: 40 lugares para espectadores, estacionamiento y transporte público cercano, dos baños, espacio amplio para camerino y una arquitectura que diera a imaginar una casa del siglo pasado. Los primeros espacios que buscamos fueron en la casa de Cultura Jesús Reyes Heróles y la Casa del Libro de la UNAM, pero había dos inconvenientes, el primero la burocracia no nos permitía concretar el espacio en las cuatro semanas que teníamos y en segundo

⁶⁶ En la Bitácora el día 21 de Octubre, 2017.

que en ambos casos no se podía cobrar la entrada, entonces estas opciones fueron descartadas. Visitamos una casa extraordinaria en la colonia Narvarte pero la arquitectura de la planta baja no nos funcionaba porque estaba dividida en cuartos.

Recordé que hace varios años había ido a una cafetería que estaba adentro de una casa en la colonia. San Rafael. Busqué el teléfono y pedí una reunión. Cuando llegamos Ingrid y yo nos encontramos con una casa de fachada amarilla de dos pisos, ventanales con rejas de hierro y en definitiva antigua. Nos recibió Beatriz Alvarado, una mujer sumamente generosa y que había sido maestra gran parte de su vida –como la tía Ernestina– y locutora de radio, platicamos durante dos horas sobre el proyecto y nos contó la historia de la casa. Se trataba de una construcción de 1905, con 16 habitaciones y un espacio interior amplio, donde solía estar la cafetería, que se podía adaptar como el comedor donde se desarrolla la obra.⁶⁷ Beatriz estaba dispuesta a rentarnos el espacio por un precio muy bajo, porque entendió nuestra situación de estudiantes, pero sobre todo porque se conectó con nuestra necesidad y la narrativa de la obra. La ventaja más grande fue que nos iba a permitir ensayar ahí, lo cual nos daba la oportunidad de hacer exploraciones antes de fijar cualquier trazo.⁶⁸

Una vez con la seguridad del espacio para hacer la temporada, convocamos al equipo para exponerles el plan de trabajo, el calendario y las condiciones a las que nos comprometíamos. Todos aprobaron el proyecto.

⁶⁷ Los otros requisitos del espacio también se cumplían: había un estacionamiento público a 15 metros, el metro y metrobús estaban a menos de 10 minutos, había una recámara amplia para camerino y como ese lugar había sido una cafetería podíamos utilizar 30 sillas que estaban ahí mismo. El inconveniente del espacio es que llevaba cuatro años sin usarse, por lo que fuimos más de cuatro veces exclusivamente para limpiarlo y mover todo lo que no necesitáramos

⁶⁸ En la Bitácora el día 4 de Octubre, 2017.

Exigencias escénicas de *Larga Cena de Navidad*.

Entiendo exigencias escénicas como los aspectos mínimos e indispensables que necesita la dramaturgia de una obra para que cobre sentido en la escena. Encontré dos exigencias escénicas que a mi parecer engloban la complejidad de esta obra: a) el paso acelerado del tiempo y b) la escenificación de las muertes. Cada una de estas exigencias desató distintos cuestionamientos, procesos y resultados.

a) El paso acelerado del tiempo:

Cuestionamientos: la primera pregunta que me surgió desde la dirección fue ¿cómo escenificar con verosimilitud el paso de noventa años en sesenta minutos? Wilder anota desde el libreto lo siguiente: “Los actores están vestidos con ropa discreta y deben indicar el aumento en años con su actuación.” (*Wilder’s Classic* 1) Yo confiaba y planeaba seguir esta indicación. Tomando en cuenta que el principal recurso eran las actuaciones y no efectos técnicos –iluminación, sonorización–, la pregunta era: ¿cómo lograr que un personaje envejezca en escena, enfrente de los ojos de los espectadores sin que resulte ridículo? Esta pregunta representaba un extraordinario reto de construcción para los actores y finalmente desde la dirección me preguntaba ¿cómo guiar al elenco para conseguir unidad de tono en las actuaciones?

Procesos: el camino de cada actor y el mío para comprender de qué manera y en qué momentos envejecía cada personaje fue una búsqueda constante y detallada. Buscábamos el equilibrio entre las modificaciones corporales y vocales visibles, y conseguir que sucedieran en las transiciones adecuadas; por otro lado evitar que llegaran a construir una caricatura ilustrativa o que los cambios fueran tan abruptos que se recibieran como inverosímiles. En la lectura teatralizada cada actor representó su envejecimiento como mejor pudo, ya que no tuvimos tiempo de atenderlo a conciencia en los siete ensayos. De ese primer proceso quiero plantear el siguiente contraste: Ruth Rosas, la actriz que representó a Lucía, jugó de forma muy corporal el envejecimiento, en ese sentido era muy claro, pero desde mi perspectiva resultaba ilustrativo y externo, ya que la alta atención de la actriz en su

corporalidad restaba energía a las palabras y quitaba la oportunidad a los espectadores de imaginar ese envejecimiento a través del lenguaje. En contraste, Goretti Lipkies, la actriz que representaba a Leonora, actuaba con una profunda confianza en el lenguaje y sentido de verdad, sin embargo el personaje en términos de envejecimiento corporal evolucionaba muy poco.

Por otro lado había catorce transiciones que representaban el paso de los años, en algunos casos el texto era muy específico respecto a cuántos años habían pasado, pero la mayoría de las veces era ambiguo. En el proceso de ensayos calculábamos cuántos segundos debían pasar en cada transición, sin embargo después de tres semanas me di cuenta que no era una cuestión de cuántos segundos pasaban, sino de cómo interactuaban los personajes y cómo sostenían la energía y el ritmo interno en cada transición.

Resultados: implicó un trabajo particular con cada actor descubrir los momentos en los que el personaje envejecía. Por ejemplo en el caso de Ruth Rosas, tuvimos un proceso delicado de llevarla de más a menos en términos corporales, lograr que confiara en que el tiempo transcurría principalmente a través de su lenguaje hablado y en sus cambios internos de energía, estimulando así la imaginación de los espectadores, al final llegamos a un buen equilibrio en donde la actriz utilizaba todos sus recursos físicos⁶⁹ y a la vez confiaba en la potencia del lenguaje para sugerir y activar la imaginación. Puedo decir que el resultado en todos los casos fue acertado. Fue ejemplar lo que logró Ricardo Pérez, el primo Brandon, que poco a poco se iba modificando su energía desde las plantas de los pies hasta su mirada, encorbaba su columna, su voz se iba haciendo más lenta y fuerte, y en la medida en la que se iba quedando sordo se iba alejando de la mesa, tanto física como energéticamente.⁷⁰ Lo impactante para los espectadores es que todas las alteraciones eran un proceso desde el interior del actor y cuando se levantaba de la mesa para morir, era impactante ver y sentir que ya era una persona más vieja.

⁶⁹ Ruth Rosas tiene formación de bailarina, más recientemente estudio actuación bajo los preceptos del método de Lee Strastberg.

⁷⁰ Ver su entrada en el minuto 7.20 y contrastar con su salida en el minuto 33.15. Youtube: Titulación Alejandro Bastien.

Sobre las transiciones en las que transcurrían los años, decidí acortarlas lo más posible y más bien guiar a los actores para preguntarse cómo se sentían y qué hacían en cada transición; en ese sentido llegamos a distinguir cuándo había interacciones más relajadas o cuándo había tensión. De nuevo la indicación era confiar en que el paso del tiempo estaba en el lenguaje y la convención de la obra, no en los silencios prolongados.

b) La escenificación de las muertes

Cuestionamientos: en la obra ocurren siete muertes a la vista de los otros personajes y del público, y si bien el texto plantea una convención precisa para las muertes⁷¹, yo me preguntaba: ¿cómo se modifican las atmósferas y los vínculos después de cada muerte?, ¿qué quiero decir con cada muerte?, ¿y cómo se distingue escénicamente una muerte de la otra? El personaje que va a fallecer tiene el foco mientras se dirige a la muerte, pero una vez que sale, los que terminan de representar ese tránsito son los personajes que se quedan en la escena, entonces: ¿qué les sucede?, ¿reaccionan con la misma intensidad a todas las muertes?, ¿qué huella deja cada personaje en el espacio?

Sumado a estas preguntas quería conseguir lo que Wilder anota en el libreto: “En mi experiencia muchas compañías han caído en la práctica de montar esta obra en una forma rara y lúgubre. Se debe prestar atención a que la conversación sea normal y que después de las ‘muertes’ la obra retome su tempo de inmediato.” (*Wilder’s Classic* 1) Yo coincidí desde el inicio con esta consigna porque quería que los espectadores, al salir del teatro, tuvieran el deseo de vivir su vida con más intensidad y responsabilidad, y que no ganara la sensación de duelo por las muertes. Entonces intenté que el tránsito de las muertes fuera lo más fluido, y si bien se representaba el sufrimiento del momento de una muerte, busqué que los

⁷¹ “hay un extraño portal adornado con guirnaldas de frutas y flores. Directamente en el lado contrario, abajo derecha, hay otro portal con una tela negra de terciopelo. Los portales denotan respectivamente nacimiento y muerte.” (Wilder, *Wilder’s Classic* 2) Si bien no seguimos esta indicación, sí respetamos el gesto de que las muertes y nacimientos sucedieran siempre por el mismo lugar y cómo un tránsito que se hace caminando.

personajes reaccionaran en términos de las siguientes preguntas: ¿esta muerte cómo me afecta? ¿y ahora qué sigue?

Proceso: en la lectura teatralizada la convención de la muerte funcionó de manera impecable, ya que los personajes salían por una puerta negra a la izquierda que se abría “sola” y además rechinaba. La muerte que más resaltaba era la de Sam, el hijo que se va a la guerra, porque primero caminaba hacia la salida y después precipitadamente cruzaba la puerta, además era la única muerte con música.

En el proceso de ensayos para el montaje lo primordial fue distinguir qué muertes afectaban y modificaban más la atmósfera. En ese sentido fuimos averiguando en qué muertes los personajes se sentían motivados a levantarse o abrazar a otro, qué duelos duraban más tiempo y en cuáles se retomaba la energía cotidiana más pronto. Fui descubriendo con cada actor de qué manera su personaje reaccionaba en cada una de las muertes a partir de cuál era su vínculo con el personaje que salía.

Resultados: Para el montaje sabíamos que teníamos que mejorar la dramaturgia musical de toda la obra, por lo que fuimos probando qué muertes necesitaban música, decidí hacer énfasis en las muertes de los personajes que tenían vínculos afectivos más profundos: Lucía – la muerte de la madre anciana–, Sam –la muerte precipitada del hijo– y Carlos –la muerte de la pareja–. Respecto a cómo repercutía en los otros personajes, quiero plantear el siguiente contraste, cuando muere Rogelio, si bien era un padre, esposo y empresario exitoso, también era un adicto que murió de forma intempestiva precisamente por la desmesura de sus actos, entonces solamente Lucía y Carlos se levantan en sus lugares de la mesa y lo ven partir con resignación, porque ellos sí alcanzaban a distinguir la soberbia en su comportamiento que él no, y es su esposa quien más se modifica.⁷² Por otro lado, cuando muere Lucía⁷³, decidimos que Genoveva, que estaba muy apegada a su madre y soltera, la siguió hasta unos pasos antes de la muerte y se congeló ahí unos segundos; en cambio Carlos se iba de inmediato con su esposa. Como

⁷² En la grabación minuto 23.40.

⁷³ *Ibidem*, 34.40

último ejemplo, en la muerte de Sam⁷⁴, encontramos que Leonora no quisiera regresar a sentarse a la mesa, sino que buscara alejarse lo más posible de todos, también era el silencio más prolongado por el dolor de perder a un hijo.

Sobre la huella que dejaba cada muerte o salida de personaje llegamos a lo siguiente. En la lectura teatralizada, los únicos objetos realmente visibles que dejaban una marca eran la silla de ruedas de Mamá Bayard y la estola de Lucía; durante el proceso de ensayos encontramos deseable tener un objeto para que los personajes fueran construyendo su ausencia en la casa. Así, el primo Brandon dejaba su maleta, Carlos dejaba sus patines colgados en el barandal, Sam le dejaba a su mamá su álbum de estampas, Genoveva dejaba la mandolina en la vitrina y por último la tía Ernestina soltaba su bastón. Una semana antes del estreno, en el ensayo que tuvimos con público⁷⁵, un espectador nos hizo conscientes que a partir de esos objetos la casa se transformaba y había una dramaturgia de las ausencias. A partir de eso decidimos que al final la Tía Ernestina hiciera un pequeño énfasis en cada uno de esos objetos mientras recorría la casa antes de salir-morir. En contraste, Lucía nieta, salía de la casa con una maleta, ya que era ella quien continuaría y repetiría el ritual de esta familia. Esta evolución visual que dejaban los objetos se conecta con el punto anterior de este apartado. Ya que, si bien el paso del tiempo se daba a partir de lo que el lenguaje revelaba, los cambios visibles y simbólicos, tanto en la mesa como en la casa, contribuían a la lectura del paso acelerado del tiempo.

El proceso de ensayos

a) Sentido de Compañía

El primer aspecto del proceso de ensayos sobre el que quiero reflexionar es cómo logramos construir y mantener una atmósfera de colaboración dentro del trabajo. En ese sentido Dubatti apunta: “Esa división del trabajo implica que el teatro es *compañía* (el regreso a la subjetividad ancestral del compañero), una actividad

⁷⁴ *Ibidem* 46.30

⁷⁵ En la Bitácora el 25 de Noviembre de 2017.

consciente y colaborativa sostenida en el diálogo y encuentro con el otro.” (*Filosofía III* 48) En la Facultad aprendí a colaborar con quien me asignaran y no sólo con quien quisiera, esa fue una gran ventaja porque amplió mi capacidad de diálogo, empatía y tolerancia. La noción y el funcionamiento de una compañía se me inculcó en la Facultad desde el primer año, en la práctica en la materia de Fundamentos de Dirección y en la teoría, en palabras de Peter Hall encuentro relevancia:

El trabajo creativo en el teatro siempre ha sido realizado por una compañía. Y aquí hay otra paradoja. Una compañía hace el mejor trabajo, pero un buen trabajo también puede crear una compañía. . . O se puede construir por las exigencias del dramaturgo o la inspiración del director. Puede suceder en cuestión de días.⁷⁶ (Hall 37)

En la sección de *Montaje de la Lectura teatralizada* relaté que el primer día fue clave para comenzar a construir los vínculos que permearían el proceso y perdurarían hasta después de la temporada. A continuación quiero asentar las técnicas y principios que mantuve para conservar esta cohesión durante el trabajo de ensayos.

En este caso la sensación de compañía está desde la narrativa de la obra, que hace referencia a una familia, la fuerza y las complicaciones que esta conlleva. Como apunta Hall, de alguna manera el discurso de la obra permeó en el trabajo de la compañía. Por otro lado cada semana leía en voz alta algún pensamiento teórico de Wilder o aspectos de su biografía que se relacionaban con la obra.⁷⁷ Esto ayudaba a profundizar en nuestra relación con la poética de Wilder y en nuestro deseo de trabajar por esta puesta en escena.

Mi máxima como director era conservar una actitud de respeto y reconocimiento al proceso de cada colaborador. El maestro Ibáñez señalaba como «sagrado» el trabajo del actor, justamente porque sucede en su interior. Específicamente siempre escuchaba con paciencia lo que cada actor tenía que decirme y hacía todo lo posible para atender sus solicitudes, lo primero que intentaba era bajar su angustia y si no coincidía con su visión, antes de decirle no o discutir, lo invitaba a confiar en que el mismo proceso lo iba a solucionar. Confío

⁷⁶ Traducción propia.

⁷⁷ En la Bitácora el 14 de noviembre de 2017.

plenamente en lo que apunta la directora de *City Company*, Anne Bogart: “La actitud es fundamental. Decir que algo es un problema genera una mala relación hacia ello. Predetermina una actitud pesimista y de entrada derrotista.” (*La preparación* 158) También hacía un esfuerzo para que cada etapa del proceso fuera significativa, siempre trataba de proponer un ejercicio en colectivo, así cuando llegamos a la casa leí unas líneas de Bachelard para agradecer y valorar el espacio en donde estábamos y realizamos una serie de exploraciones con el cuerpo y la voz para descubrir las características materiales, texturas, formas y la «resonancia» de nuestro particular espacio: una casa de 1905.⁷⁸

Por otro lado reconozco que hubo situaciones que detenían el flujo del trabajo que no atendí con suficiente determinación, por ejemplo un actor que en cada corrida cambiaba ligeramente una acción que ya se había fijado. Esto perturbaba a sus compañeros. Ese fue un error, aprendí que si el director no es quien reacciona de la manera más enfática ante una dificultad entonces alguien más del equipo querrá hacerlo y eso afecta el sentido de compañía porque se desequilibran los roles. Aprendí en el papel de director, tengo la posibilidad y responsabilidad de hablar con el énfasis que cada caso amerite para defender el trabajo de todos, cuidando no herir la sensibilidad de alguien. Metodológicamente en cada ensayo había espacios en donde todos nos escuchábamos en un círculo, así nos podíamos observar y sentir. Algunas veces era al inicio para responder en voz alta ¿qué necesito hacer este ensayo? Otras veces era al final de una corrida o ensayo al responder en círculo ¿qué gané de este ensayo?⁷⁹ Estas preguntas nos permitían reconocer en colectivo el estado del trabajo, las necesidades y rumbo al que íbamos.

⁷⁸ Esta práctica de explorar cómo resuena un conjunto de cuerpos en un espacio específico la aprendí en el TICA con el Mtro. E Méndez, y encuentro sentido con el pensamiento de la Dra. Kent: “Si trascendemos el plano de lo sonoro, podemos decir que la «resonancia» es una capacidad de vibración que se da en todos los cuerpos, de hecho ni siquiera es exclusiva de los cuerpos vivientes. Es un fenómeno relacional que sólo existe en la materia, por lo que no es posible pensarla en un sólo cuerpo, ya que en el mundo de la existencia material siempre hay más de un cuerpo presente.” (Kent, *Estudiar el 4*)

⁷⁹ Ambas preguntas las hace el maestro José Luis Ibáñez y a mí me funcionaban para enfocar mis pensamientos e intenciones durante las sesiones.

En todos los ensayos hacíamos un breve calentamiento que consistía en frotar las palmas de las manos mientras contábamos en voz alta la cuenta regresiva de los días restantes para el estreno. Este momento del ensayo se volvía más intenso conforme se acercaba la fecha del estreno y se convirtió en un ritual, tanto así que se volvió indispensable hacerlo justo antes de comenzar cada función.

Desde un punto de vista actoral, desarrollar los vínculos en la escena es primordial, como dice Brook: “No estamos tomando fotografías. ¿Qué estamos haciendo? Estamos construyendo vínculos, porque de eso se trata cualquier historia, cualquier obra de cualquier tipo, cualquier cosa humana: relaciones.”⁸⁰ (121) Un ejercicio que hicimos para desarrollar los vínculos entre los personajes consistía en lo siguiente: los actores elegían un lugar en el espacio, después les pedía que entraran en contacto con las características de sus personajes, les pedía que caminaran por el espacio y cuando se encontraran con otro personaje hicieran contacto visual y se preguntaran con su voz interna qué sentían respecto al otro y una vez involucrados emocionalmente les pedía que nombraran el vínculo en voz alta: papá, hermana, tío, etc. Y poco a poco entrar en contacto corporal como decidieran, después despegarse poco a poco y así pasar por todos los personajes, asegurándose de registrar la sensación específica con cada uno.

Lo que encontré a partir de ese pensamiento de Brook y con estas dinámicas es que los vínculos escénicos que va a presenciar el público se construyen en todos los niveles, desde la dramaturgia, pasando por las dinámicas de calentamiento, la escucha, la complicidad entre los actores, la guía que se establece desde la dirección y en los espacios de reflexión colectiva. Finalmente puedo decir que la ética del trabajo repercute en la estética del acontecimiento.

⁸⁰ “We are not making pictures. What are we making? We’re making relationships, because that’s what any story, any play of any description, anything human, is about: relationships” Traducción propia.

b) Llamados y horarios de ensayo.

Considero que la organización de los ensayos es uno de los aspectos más relevantes de una producción, porque permite anticipar cuánto tiempo se le puede dedicar a cada escena y cuándo debe poder correr la obra sin interrupciones. Técnicamente nuestros ensayos comenzaron el lunes 30 de octubre y duraron cinco semanas. Se realizaron de lunes a viernes de 10:00 a 14:00 horas, casi siempre en la casa de San Rafael y excepcionalmente en la casa de Miriam Ferrer, la actriz mayor de edad, con el objetivo de que no se tuviera que trasladar dos horas.

Decidí que íbamos a ensayar por llamados⁸¹, para mí ésta era una manera de valorar el tiempo de cada actor y hacer que los ensayos fueran lo más eficaces posible. La ganancia de realizar los ensayos de esta manera es que sabíamos específicamente qué escenas se iban a ensayar cada día, lo que me permitía prever cuestiones para dirigir, como: reflexionar sobre los objetivos de los personajes, anotar opciones de trazos, el fraseo de las indicaciones para los actores y decidir si se iba a probar alguna pieza musical o de utilería. La desventaja que descubrí de ensayar por llamados fue que cuando se tomaban decisiones con respecto al uso del espacio, sobre todo en términos de entradas y salidas, o teníamos algún descubrimiento sobre la obra, los actores que no participaban en ese ensayo, cuándo se integraban se encontraban con una novedad, y más allá de informarles los ajustes, se sentían naturalmente desconectados. En este sentido un actor, Jorge Carlos, que sólo aparece en el inicio y hacia el final de la obra, un día me pidió que platicáramos al final del ensayo y me comentó que quería asistir a más ensayos porque más allá de que él no actuara en muchas escenas necesitaba reconocer cómo se iba construyendo el mundo de la ficción. Me pareció pertinente su necesidad, comenzó a asistir a más ensayos y así su conexión con la obra y con la compañía aumentó.

La decisión de hacer los ensayos por llamado me dejó la lección de que es una forma de trabajo que da mucha claridad mental y orden, tanto para a los

⁸¹ Esto es que sólo se convocaría a los actores si se ensayaban sus escenas, se le entregaba un calendario cada semana tomando en cuenta su disponibilidad.

actores como para la dirección y la producción, ya que hace que el trabajo sea eficiente porque hay objetivos por ensayo. Por otro lado, me llevó al aprendizaje de que la continuidad de la obra, esto es construir el mundo de ficción de la primera a la última línea, es responsabilidad de todo el elenco. Por lo que debe haber ensayos, y de hecho hubo algunos, en donde todos participábamos de analizar la obra, los personajes y descubrir el espacio que se va a habitar.

Por otro lado, un acuerdo con los actores fue que la producción se comprometía a dar un apoyo económico de \$50 por cada ensayo, si bien este monto no representaba una ganancia, por lo menos el actor ya no tenía que gastar su bolsillo para llegar a trabajar. La condición para recibir este pago era llegar máximo con 15 minutos de retraso, si se llegaba después no se pagaba ese día. La realidad fue que la mayoría de los actores, después de la primera semana, comenzaron a llegar un poco más de 15 minutos tarde.⁸² Entonces tuve que decidir qué hacer ante la realidad de las llegadas tarde en relación con el acuerdo. La primera decisión fue sí dar el apoyo económico a pesar de los retrasos, por lo que incumplí con el acuerdo original. La segunda decisión fue no detener el ensayo ni llamar la atención a quienes llegaban tarde, solamente cuando era demasiado recurrente entonces me acercaba al colaborador para tratar el tema, pero nunca fui enfático ni lo hice frente a todos. Al término de los ensayos para “contrarrestar” las llegadas tardes, justo a la hora en que debía acabar les preguntaba a los actores si podían quedarse 10 minutos más y casi siempre todos aceptaban. Al final de cuentas, estos problemas de disciplina debilitaron un poco la fuerza con que trabajamos.

A partir de esta experiencia podré reaccionar de manera consciente en futuros procesos, me llevo las siguientes premisas:

1.- La metodología para llegar a un acuerdo es: hacer la propuesta y ponerla a discusión, si todos aceptan, entonces ponerlo por escrito, todos firmarla de enterado y ponerla en un lugar visible; para así respetar los acuerdos por encima de los imprevistos, o al menos tener un punto visible y en común al cual regresar en caso de alguna crisis.

⁸² En la Bitácora el día 2 de Noviembre, 2017.

2.- La primera vez que un colaborador llegue tarde, detener el ensayo para preguntarle qué ayuda necesita por parte de la producción para que eso no vuelva a pasar, o si él sólo lo puede ajustar.

3.- Comenzar con un calentamiento para que en cuanto pase un minuto de la hora acordada comience el trabajo en compañía.

Reflexionar sobre la estructura de trabajo es importante porque finalmente toda forma es intención, el director inglés Peter Hall dice al respecto: “En cierto sentido, la organización que hice era la estética”⁸³ (38) He aprendido, a través de distintas experiencias, que si los actores se sienten valorados y en un ambiente de trabajo disciplinado, entonces van a dar lo mejor de sí mismos, sin que el director lo tenga que pedir. Incluso puedo decir que estas condiciones de ensayo propicias provocaron un esfuerzo consciente por parte del equipo para generar vínculos de trabajo y una atmósfera agradable, lo que fue muy importante para la temporada.

c) ¿Qué estilo de dirección apliqué?

Cuando decidí dirigir este proyecto me detuve para pensar cómo quería colaborar desde el área de dirección y encontré dos pensamientos rectores: primero, que la visión y la ética que tenía como director ya estaban incorporadas en mi lenguaje de trabajo y capacidades. Este lenguaje de colaboración se había construido a lo largo de los cinco años de estudio de la licenciatura. En segundo lugar, mi estilo de dirección partía de mi concepción de teatro: un espacio para reflexionar sobre los procesos y vínculos humanos; entonces mi labor era encauzar el esfuerzo de la compañía hacia las necesidades de la obra. En este sentido, la pregunta central que me llevaba a imaginar la escena era: ¿qué necesita escénicamente esa línea para funcionar? Me refiero a que una línea necesita distancia entre los personajes, otra que estén en distintos niveles, otra silencio, otra un nivel alto de tensión, otra un ritmo cómico, otra algún elemento de utilería, entre otras. Y para guiar a los actores, me cuestionaba ¿qué pregunta le puedo hacer al actor para que él mismo descubra el funcionamiento de la línea? Esto es deseable porque si el actor es

⁸³ “In a sense, the organization I made was the aesthetic.” Traducción propia.

quien descubre lo que necesita hacer, entonces la acción nunca se le olvidará y eso será más efectivo a que el director le indique qué hacer. Entonces mi trabajo era realizar las preguntas adecuadas que los llevaran a encontrar el sentido tanto físico como interno de la línea.

Una última guía que encontré en el libro de Ball que funciona para encauzar la energía del actor, era: ¿cuál es tu necesidad⁸⁴ con esa línea?, Ball dice: “Las necesidades son lo que crean el drama. Las necesidades son lo que le da vida al personaje. Las necesidades son lo que una persona despierta nunca deja de tener. Las necesidades son perpetuas. Las necesidades provocan acción. Las necesidades crean conflictos”.⁸⁵ (76) Lo que interpreto es que si el actor reconoce lo que necesita el personaje en cada línea, entonces siempre va a tener la certeza de qué verbo activo está actuando y eso es más seguro que confiar en la inspiración de cada función o en actuar un sentimiento. Sin embargo fue hasta la temporada, mientras observaba la obra, que me di cuenta que esa pregunta no estaba resuelta con profundidad en cada momento, quizá sí en la imaginación de los actores, pero no como una certeza que haya surgido de una reflexión práctica entre actor y director. En el libreto de dirección que adjunto en este trabajo, si bien hay un objetivo para cada línea, algunos de esos objetivos los reflexioné al ver la obra. Ahora sé que la pregunta ¿cuál es la necesidad del personaje? requiere una respuesta específica para cada línea, para a partir de eso poder construir un diálogo en el ensayo con el actor y llevarlo a explorar los límites más teatrales de una línea.

La importancia de tener una necesidad para cada momento es un aprendizaje que me llevo para mi futuro quehacer como director. El actor necesita identificar y comprometerse con qué necesita su personaje, ya que a partir de esa certeza se puede explorar otras intenciones y límites. Mi tarea como director es ayudarlo a encontrar la necesidad más profunda, pertinente y potente.

⁸⁴ Distingo necesidad de objetivo en el sentido que el profesor Horacio Almada me señaló: la necesidad está adentro, el objetivo está afuera.

⁸⁵ “Wants are what create drama. Wants are what give life to the character. Wants are what the waking individual is never without. Wants are perpetual. Wants cause action. Wants create conflict” Traducción propia.

Otra consigna que aprendí en la Facultad fue: “primero la continuidad y luego la calidad, porque si no hay continuidad entonces qué obra se va a estrenar.”⁸⁶ Tomando en cuenta esto, dos semanas después de haber iniciado los ensayos, decidí que se corriera toda la obra, aunque la mitad de la obra no se había ensayado más que para la lectura teatralizada hacía más de un mes y medio. El resultado no fue bueno y sin embargo ésa fue la mayor ganancia, porque nos ubicó en la realidad a partir de la cual teníamos que continuar trabajando las siguientes dos semanas, antes de volver a correr toda la obra. En esa corrida se revelaron las ausencias de memoria del texto, de utilería, y sobre todo qué escenas se necesitaban atender con mayor urgencia. La sensación después de esta primera corrida no fue satisfactoria, pero sí ayudó como una primera y necesaria evaluación para continuar.

Producción

Si bien la producción abarca la extensa responsabilidad de conseguir toda clase de recursos –humanos, temporales, espaciales, entre otros–, en esta sección quiero asentar de dónde salieron los recursos económicos para emprender el proceso, realizar el montaje y llevarlo a buen término. Decido atender este tema porque el capital económico permite movilizar, o no, los materiales que construirán tanto la metodología del proceso y como la estética de la obra.

El primer proceso de lectura teatralizada tuvo un costo aproximado de \$7 000.00 que yo subvencioné. Los recursos se utilizaron sobre todo en el pago a los 9 actores y 1 asistente, también en las impresiones de los libretos, programas de mano, tintorería, rompopé para las funciones, taxis y catering para ensayos; la casa estuvo en préstamo. La entrada para el público fue libre.

Para la puesta en escena presupuestamos \$50 000.00⁸⁷. La experiencia previa me había permitido saber qué necesitaríamos comprar y qué ya teníamos. Por ejemplo, sabíamos que no necesitábamos nada para la mesa, entre los colaboradores habíamos conseguido cada utensilio para la mesa. Por otro lado, los

⁸⁶ Mtro. Emilio Méndez, febrero 2017. Taller Integral de Creación Artística. FFyL. Notas en mi libreta.

⁸⁷ En la Bitácora el 18 de octubre, 2017.

vestuarios se habían revelado como una fuerte ausencia, aunque los espectadores de la lectura teatralizada no lo hayan reportado. Para conseguir el monto hicimos una campaña de recaudación de fondos que consistió en hacer un video de 3 minutos en donde presentábamos la obra, al elenco, la casa y nuestra intención. Grabamos y editamos el video, la campaña se difundió por medios digitales – facebook y whastapp– y conseguimos \$40 000.00 de siete financiadores. Algo que nos sorprendió es que no sólo sirvió para recaudar el dinero sino que también funcionó como difusión del proyecto, porque si bien algunas personas no podían aportar económicamente, sí se enteraban del proyecto, nos preguntaban cuándo íbamos a estrenar y eso ya era muy valioso porque despertaba el interés.

Es importante mencionar que la mayoría de los elementos de escenografía se consiguieron en préstamo⁸⁸: comedor, perchero, candil, lámparas de piso, alfombra, vitrinas, silla de ruedas y cuadros; así como elementos de vestuario: abrigos, guantes, botas, chamarras y chalinas. La suma de estos elementos hubiera implicado un gasto mucho mayor a los \$10 000.00 que nos faltaron recaudar. En este sentido fuimos muy afortunados de contar con ese apoyo y fuimos muy precavidos para realizar cada traslado y cuidar los objetos durante la temporada. De hecho, este aspecto fue fundamental para que nos prestaran elementos delicados como cuadros, sillas y lámparas.⁸⁹ Esta recaudación de fondos y el esfuerzo para conseguir la mayor parte de la producción en préstamo, nos permitió que todo el dinero que entrara a taquilla fuera para lo nómina del equipo y la renta del espacio.

Un último aspecto que me interesa destacar es la estrecha relación que encontré entre la tarea del director y la del productor. Creo que ambas tareas parten de la necesidad de activar la imaginación del otro y encausar su energía y recursos para ponerlos a favor de una puesta en escena. En palabras más llanas se trata de sugerir, convencer y negociar con los colaboradores a favor de un bien común: el teatro. Y si bien ejecutar ambas tareas durante los cinco meses del

⁸⁸ En la Bitácora el 8 de noviembre, 2017.

⁸⁹ Cuando sabíamos que alguien estaba dispuesto a prestarnos algo, Ingrid y yo, especificábamos que nosotros nos encargábamos de ir por el objeto, envolverlo correcta y cuidadosamente y trasladarlo en un auto propio.

proceso fue demandante, desempeñar estas responsabilidades tuvo su parte valiosa porque me permitió distinguir en la praxis las tareas de ambos colaboradores. A partir de esta particular experiencia puedo distinguir, de manera general, las labores de la siguiente manera:

Productor	Ambos	Director
Buscar posibilidades de elenco y organizar audiciones.	Elegir al elenco.	Imaginar la obra y analizar sus exigencias escénicas.
Hacer calendarizaciones de ensayos, diseño, realización, montaje y estreno.		Diseñar la metodología para un proceso de montaje.
Buscar y presupuestar espacios de ensayo y para la temporada.		Construir la poética de la obra a través de las decisiones escénicas.
Acordar pagos y presupuestos con los colaboradores.		Guiar el trabajo de los actores.
Supervisar los traslados de vestuarios, utilería y escenografía, y su vigilar su mantenimiento durante la temporada.		Indicar las bases discursivas y estéticas para las áreas de diseño escénico.
Administrar el dinero.		Mantener un estrecho diálogo con la asistente de dirección, dramaturgista y productora.

Hace 6 años, en una entrevista que realizamos a Guillermo Wichers, un productor mexicano, nos compartió la imagen de que un productor es como el cuerpo de un pulpo porque une todos los brazos del pulpo. A partir de este trabajo puedo decir que efectivamente el productor es el responsable de vigilar que se ejecuten en tiempo, forma y costos todos los procesos que conformarán la puesta en escena.

La escenografía

En el texto hay una propuesta de escenografía y estilo, que inicia de la siguiente manera:

Aunque el lenguaje y modo de los actores es coloquial y realista, la producción debe estimular la imaginación implicando y sugiriendo. De acuerdo a esto, cortinas grises con muebles de set son recomendadas para el cuarto en lugar de escenografía convencional. (Wilder, *Wilder's Classic 1*)

Su intención era activar e involucrar la imaginación de los espectadores, más allá de ilustrar una época o condición social. Es congruente pensar que la intención de Wilder de despegarse del realismo visual en la escenografía era más innovadora en 1931 de lo que es ahora; también tomar en cuenta que la obra la escribió para representarse en el escenario de un teatro con los elementos técnicos que este conlleva, como iluminación, telones y piernas.

Como vemos, su propuesta visual es contraria en muchos aspectos a lo que yo decidí para este montaje. Como ya expuse anteriormente, desde mi contexto, visión y presupuesto consideré que representar *Larga Cena de Navidad* en una casa auténtica y antigua era la opción que más nos convenía. Creo que ambas propuestas responden a la pregunta ¿qué se necesita para involucrar lo más posible la imaginación del espectador? Yo tomé en cuenta que cuando se estrenó la obra, parte de la historia sucedía en el futuro y hoy toda la narrativa sucede en el pasado, entonces al representar la obra en una casa antigua –de hace más de cien años– envolvía y dotaba a la experiencia de una sensación histórica tangible y a la vez misteriosa.

Así que nos encontrábamos en una casa de 16 habitaciones y un patio central construida en 1905 en la Colonia San Rafael en la Ciudad de México. Una vez que limpiamos la planta baja –un patio muy amplio y techado que llevaba cuatro años sin usarse–, encontramos que había elementos que podíamos modificar y otros fijos. Afortunadamente y como sucede en el teatro, había una mesa de comedor y dos vitrinas que decidimos que estaban destinadas a ser parte de la escenografía. La mesa era el elemento escenográfico principal del montaje

porque le daba unidad, contención y continuidad a la historia de la familia. Era el lugar adonde llegaban y de donde partían todos los personajes, la mesa era inamovible, las presencias y ausencias que circulaban a su alrededor contaban la historia de la familia. Para mí fue muy significativo que la casa nos recibiera con todo y mesa.

Sobre los elementos fijos en el espacio, estos eran: una puerta de plástico, lámparas en el techo y el mismo suelo de mosaico moderno. Buscamos las estrategias para que estos elementos llamaran lo menos posible la atención de los espectadores y no fracturaran el mundo de la ficción; para conseguirlo hicimos lo siguiente: la puerta de plástico que estaba al fondo la dejábamos abierta toda la obra y así se veía sólo el marco café; enfrente de las lámparas colocamos un candil antiguo que al prenderse reafirmaba el estatus social de la familia y acentuaba la sensación de interior; por último, colocamos una alfombra persa en el suelo que hacía resaltar la mesa y le daba calidez al espacio. Estos últimos dos elementos, el candil y la alfombra, consiguieron profundizar en el mundo de la obra: el interior de una casa del siglo pasado de estatus social medio-alto. Todos los demás objetos, desde el mantel hasta los cuadros, eran de mediados del siglo pasado y de estilo refinado, la gama de colores era tierra.

Una segunda propuesta específica de Wilder es no usar cubiertos ni comida real, esta indicación la respeté en cierta medida; en el texto está enunciado así:

En el centro de la mesa hay un tazón con pinos navideños y a la izquierda un decantador de vino y copas. Excepto por esto todas los demás objetos de la obra son imaginarios. A través de la obra los personajes comen comida imaginaria con cuchillos y tenedores imaginados. (*Wilder's Classic 1*)

Al finalizar un ensayo el profesor Horacio Almada me comentó que lo que Wilder propone es mostrar la envoltura y no el contenido. Entonces terminé de entender por qué había mesa, pero no cubiertos, porque había cuna, pero no bebés, sin embargo estábamos en una casa auténtica y eso modificaba la estética que se planteaba en el libreto. Decidí que sí era pertinente usar platos y cubiertos porque la autenticidad de la casa nos comprometía a un grado de literalidad en todo lo demás: muebles, vestuario, iluminación y utilería. Por otro lado, la decisión

de prescindir del uso de comida y vino –ya fuera real o pintado– respondía a que era una manera de sostener el uso de otras convenciones más complejas de la ficción, como el paso acelerado de la vida y las muertes.

Una última decisión espacial fue sugerencia del profesor Almada, quien nos propuso que hiciéramos una diagonal con la mesa en relación con los muros laterales de la casa, en lugar de que estuviera todo en paralelo. Esta modificación realmente brindó aire y posibilidades de movimiento a los personajes que no habían surgido antes, ya que al eliminar grandes líneas paralelas se descubría un espacio con más matices.

Vestuario

El vestuario es el puente sensorial que conecta el mundo de la obra con el carácter específico de los personajes, es la manera visual de expresar quién es cada personaje y en qué se distinguen. En esta experiencia comprendí que el vestuario empieza en el mismo cuerpo del actor: la edad, la complexión y la piel; a partir de esa realidad es que se puede seguir construyendo el carácter con la elección de las prendas.

Para seleccionar el vestuario contamos con la colaboración de Indira Aragón, diseñadora de vestuario, que cuenta con una amplia bodega, lo cual era fundamental para este proyecto porque no teníamos presupuesto para diseñar y realizar cada prenda. La colaboración se desarrolló en términos de ayudar a seleccionar lo más adecuado para cada personaje y a rentarnos las prendas que ella tuviera.⁹⁰

Para imaginar el vestuario de esta obra me basé en los siguientes criterios:

a).- El espacio de la ficción: toda la narrativa sucede en la casa de la familiar Bayard, específicamente en el comedor, un espacio interior y privado –que no íntimo–; en la ciudad de Kansas. Es una familia de clase media-alta y la casa es amplía. Siempre estamos en la cena de Navidad, un día festivo, familiar y elegante. Finalmente, es época de invierno.

⁹⁰ En la Bitácora el día 19 de octubre, 2017.

b).- Las convenciones: el paso de tiempo se da a través de las actuaciones y el lenguaje hablado. El vestuario será una guía sutil para indicar el envejecimiento de los personajes y el paso del tiempo, evitando el uso de elementos ilustrativos como maquillaje exagerado o pelucas.

c).- Espacio teatral: Una casa de 1905, con muros color arena y rojo.

Tomando en cuenta que la vestimenta de cada personaje está enmarcada en el evento de la cena de Navidad, las prendas se caracterizaron por ser elegantes y festivas. La intención general del vestuario era compartir con el público una progresión temporal: de inicios de siglo XX a finales del mismo siglo. Considero que esto sí se logró si comparamos el primer vestuario de Mamá Bayard con el último vestuario de Lucía nieta. Finalmente, cada personaje tenía elementos para ayudar a los espectadores a leer su envejecimiento.

En las siguientes imágenes y cuadro expongo la intención que quería conseguir con cada vestuario, tomando en cuenta las edades de los personajes, quiénes son dentro del sistema familiar, de dónde vienen y hacia dónde salen.



Personaje: Obertura

Actor: Jorge Carlos
Sánchez



Personaje: Lucía

Actriz: Ruth Rosas



Personaje: Primo Brandon

Actor: Ricardo Pérez



Personaje: Mamá Bayard

Actriz: Miriam Ferrer



Personaje: Rogelio

Actor: Raúl Sosa



Personaje: Carlos

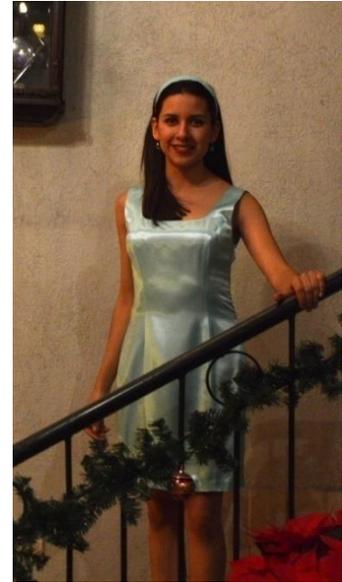
Actor: Héctor Sandoval



Personaje: Genoveva
Actriz: Gilarly Negrete



Personaje: Tía Ernestina
Actriz: Miriam Ferrer



Personaje: Lucía nieta
Actriz: Adriana Cecilia
Millán



Personaje: Leonora
Actrices: Gorette Lipkies
y Guillermina Pérez (en
la imagen).



Personaje: Samuel
Actor: Jorge Carlos
Sánchez



Personaje: Rogelio
Actor: Jorge Carlos
Sánchez

	Entrada y salida	Propósito del vestuario
<p>Personaje: Obertura</p> <p>Edad: 27 años</p>	<p>Entrada: interior de la casa.</p> <p>Salida: interior de la casa.</p>	<p>Evocar una presencia del siglo pasado con un aire de detective: por eso la pipa y el sombrero.</p>
<p>Personaje: Mamá Bayard</p> <p>Edad: 60 a 65 años</p>	<p>Entrada: desde el interior de la casa.</p> <p>Salida: muerte.</p>	<p>Es el personaje más antiguo, debe remitir a inicios de siglo XX.</p> <p>Es de clase alta, rural y anciana. El negro es para remitir a lo antiguo y al hecho de que es una mujer viuda. Al parecer no le agrada el cambio de casa. Usa aretes y anillos grandes propios de la época y para demostrar su clase social.</p>
<p>Personaje: Lucía</p> <p>Edad: 25 a 70 años</p>	<p>Entrada: desde la cocina.</p> <p>Salida: muerte.</p>	<p>Entra como una mujer joven en sus veinte, está entusiasmada por estrenar su casa y ser recién casada. Es meticulosa y femenina.</p> <p>Por eso su vestuario debe ser elegante, detallado y de color claro.</p> <p>Después de que muere su esposo, ella envejece y se pone una estola de piel.</p>

<p>Personaje: Rogelio</p> <p>Edad: 30 a 50 años</p>	<p>Entrada: desde el interior de la casa.</p> <p>Salida: muerte.</p>	<p>Es un adulto joven que está comenzado a tener éxito en su empresa. Entra en sus veinte y recién casado, está orgulloso de lo que ha logrado. Necesita un vestuario elegante que afirme ese poder: tirantes y moño. Cuando enferma se pone un abrigo, bufanda y lentes.</p>
<p>Personaje: Primo Brandon</p> <p>Edad: 30 a 60 años</p>	<p>Entrada: llega de Alaska.</p> <p>Salida: muerte.</p>	<p>Es un personaje de carácter ligero que llega después de vivir muchos años en Alaska, un lugar más rural que Kansas. Debe vestir holgado e informal: botas y sin corbata, sombrero de campo, chamarra de cuero, tirantes y maleta. El vestuario es ligero como él y contrasta la elegancia de Rogelio.</p>
<p>Personaje: Carlos</p> <p>Edad: 20 a 65 años</p>	<p>Entrada: llega de patinar.</p> <p>Salida: muerte.</p>	<p>Es el primogénito y quien seguirá con la empresa. Entra cuando llega de patinar, lleva un chaleco rojo que le imprime vitalidad y trae cargando sus patines. Su vestuario evoluciona cuando se muere su padre y se pone su saco. Después, cuando envejece, se pone un abrigo y bufanda que lo hace ver más corpulento.</p>

<p>Personaje: Genoveva</p> <p>Edad: 20 a 60 años</p>	<p>Entrada: desde el interior de la casa.</p> <p>Salida: sale de viaje.</p>	<p>Es la hija menor, es de carácter dócil y apegada a su madre. Por eso usa un vestido que remite a una figura infantil. El color ideal era rosa, como el vestido de su mamá, pero no se consiguió.</p> <p>Su vestuario evoluciona cuando se pone la estola de su mamá y después se la quita cuando decide irse a Europa y se pone un abrigo rojo.</p>
<p>Personaje: Leonora</p> <p>Edad: 25 a 65 años</p>	<p>Entrada: de la calle.</p> <p>Salida: sale de viaje.</p>	<p>Entra como una joven enamorada de Carlos. Es amable, formal y femenina. Lleva un abrigo, que al entrar se lo retira Carlos. Usa un traje clásico en tonos cafés con perlas que combina con el traje de Carlos.</p> <p>Su vestuario cambia cuando muere su hijo Sam, se pone una chalina y se hace un chongo. Al salir de la casa, recupera su abrigo.</p>
<p>Personaje: Tía Ernestina</p> <p>Edad: 60 a 80 años</p>	<p>Entrada: llega de viaje.</p> <p>Salida: muerte.</p>	<p>Es una anciana generosa, alegre y sabia que fue maestra de primaria toda su vida. Usa un traje sastre para representar la época de finales de siglo XX, el color es morado porque representa la espiritualidad. Usa un chal en color oro, que eleva su presencia y su estatus social.</p>

<p>Personaje: Samuel</p> <p>Edad: 18</p>	<p>Entrada: interior de le casa, listo para la guerra.</p> <p>Salida: muerte.</p>	<p>Uniforme de guerra de mediados de siglo,</p>
<p>Personaje: Lucía nieta</p> <p>Edad: 18 a 25 años</p>	<p>Entrada: desde el interior de la casa.</p> <p>Salida: sale de viaje.</p>	<p>Es una joven amable y que vemos poco tiempo. Sin embargo, sabemos que es quien continuará con el legado de la cenas de Navidad en su nueva casa, por eso lleva un color luminoso. El corte del vestido es arriba de las rodillas porque Lucía entra a finales del siglo XX. Al salir, unos años después, se pone un abrigo negro que hace el contraste con el vestido azul y sin mangas, este cambio modifica su silueta, su peso y la hace ver más grande.</p>
<p>Personaje: Rogelio nieto</p> <p>Edad: 18 años</p>	<p>Entrada: Calle de noche.</p> <p>Salida: sale a la calle.</p>	<p>Es un personaje muy joven y rebelde ante su familia. Llega de una fiesta ebrio y sostiene una discusión con su padre. El vestuario debe indicar que viene de un baile y que es impulsivo. Por eso la chamarra de cuero, pantalón de mezclilla, botas y la playera blanca, para remitir a finales del siglo XX.</p>

Musicalización

Como se había revelado en la Lectura teatralizada, nos hacía falta realizar una dramaturgia musical para potenciar el viaje por el paso de la vida que propone la obra. Para decidir la musicalización tenía tres criterios:

- a) Era necesario que las primeras piezas musicales –de la recepción y la entrada de Lucía– plantearan la época y lugar en donde se desarrolla la obra.
- b) El criterio principal para decidir las pistas subsecuentes fue ¿Qué emociones y ritmo necesito propiciar en los personajes y en el público?⁹¹
- c) Confiaba en que el silencio era una sensación fundamental de cómo se escuchaba esta obra, por lo que la pregunta central para reconocer en qué escenas era necesaria la música fue: ¿qué es más significativo en este momento: conservar el silencio y permitir que cada espectador elabore lo más libremente o potenciar una emoción y ritmo definidos para guiar la percepción de los espectadores?⁹²

Cuando hablo de dramaturgia musical, me refiero al conjunto de piezas que van a hilar la obra desde el ángulo sonoro-sensorial y cómo afectan la experiencia de la obra. En el punto *b)* señalo que el criterio de selección responde a las emociones que necesito propiciar, partiendo de un principio que el Mtro. Emilio Méndez decía: “La música es la llave de la emoción”⁹³. De forma más teórica, el experto en la materia José Luis Díaz, profundiza:

Es así que desde tiempos inmemoriales y en todas las culturas conocidas la música ha sido creada, apreciada, danzada y gozada debido fundamentalmente a sus poderosos efectos sobre las emociones, los sentimientos, los estados de ánimo y las figuraciones mentales cuya correspondencia vincula de maneras múltiples y poderosas a seres humanos. (543)

⁹¹ Encuentro relación con lo que apunta Anne Bogart “El objetivo final es crear la impresión, tanto para los actores como para el público, de que la música proviene de los cuerpos de los actores, debe ser así de orgánica e integrada.” (Bogart, Landu 99)

⁹² “Si se introduce en el momento correcto, la música es un portal: inspira y potencia el cambio.” (Bogart, Landu 95)

⁹³ En la materia Fundamentos de dirección, 2014, FFyL. Notas en mi libreta.

En este sentido, la música no sólo conduce a estados emocionales a los espectadores, sino que aumenta la fuerza en la experiencia del convivio.⁹⁴

Para realizar esta dramaturgia musical decidí que Ingrid y yo íbamos a ser los responsables, ya que Ingrid tenía los conocimientos musicales y yo intuía qué necesitaba cada escena. Además, no teníamos tiempo para entrar en un proceso de colaboración con otro diseñador. El proceso de musicalización se dio de la siguiente manera: primero hice una lista de las escenas en las que consideraba que se necesitaba música, después Ingrid me enviaba propuestas para cada escena y yo decidía cuáles se probarían en el ensayo. Después de pasarla una o dos veces en el ensayo, observar cómo afectaba el ritmo, cómo resonaba en la casa y modificaba las actuaciones, decidíamos si funcionaba o no.

En el siguiente cuadro desgloso las pistas que decidimos utilizar⁹⁵ y cómo funcionaban escénicamente en relación con los personajes, el espacio y la emoción que propiciaban:

#	Autor, pieza e Intérprete	Escena	Funcionamiento	Entra	Sale
0	Graham Dalby & The Gramaphones Foxtrot Let's dance	Recepción	Planteaba un ambiente de celebración y fiesta a inicios de siglo XX en Estados Unidos. El ritmo amenizaba la espera.	Entra el público al lobby	Se termina de sentar el público.
1	Louis Armstrong <i>White Christmas</i>	Tercera llamada	La melodía daba una atmosfera navideña y el <i>tempo</i> transmitía nostalgia, que generaba un contraste con el Foxtrot más festivo. Empezaba a concentrar la atención por la voz cantada de Armstrong.	Termina de entrar el público. Mamá Bayard en su lugar.	Termina el track.

⁹⁴ En el sentido en el que lo expone Dubatti: “La expectación no se limita a la contemplación de la *poíesis*, sino que además la multiplica y contribuye a construirla: hay una *poíesis* productiva – generada por el trabajo de los artistas- y una *poíesis* receptiva, que se estimulan y fusionan en el convivio, y dan como resultado una *poíesis* convivial.” (*Filosofía III* 40)

⁹⁵ En Youtube está disponible la lista de reproducción. Buscar: Alejandro Bastien / Listas de reproducción / LCN ó en el siguiente link:

<https://www.youtube.com/watch?v=YYHqZ7X22ws&list=PLhLnBFzTR9I8sMHqh6DlgtLHrkFcoOAU1>

2	<p>Richard Strauss</p> <p><i>Allerseelen, Op 10, No 8</i></p> <p>The villaje band</p>	<p>Obertura/ Entrada Lucía</p>	<p>La pista permitía resaltar que era una grabación antigua que remitía al sonido de un fonógrafo. Funcionaba para acompañar la coreografía de Lucía alrededor de la mesa cuando verificaba que estuviera en perfecto estado para la cena. Propicia una atmósfera cálida y más íntima en contraste con Armstrong.</p>	<p>Obertura: Más de 100 años.</p>	<p>Rogelio va con M. Bayard para trasladarla a la mesa.</p>
3	<p>Vladimir Martynov</p> <p><i>The Beatitudes</i></p> <p>Kronos Quartet</p>	<p>Muerte Lucía</p>	<p>Esta es la primera muerte con música, la muerte de la figura arquetípica de la madre. La melodía conecta con lo femenino, sentimental y permitía llevar al público a un estado de tristeza. El <i>tempo</i> daba una sensación de continuidad. Ayuda a transitar de la muerte de Lucía al duelo que viven sus hijos y finalmente a la esperanza con el nacimiento de los gemelos.</p>	<p>Cuando Lucía camina hacia la vitrina.</p>	<p>La enfermera le da los gemelos a Leonora</p>
4	<p>Dexter Gordon</p> <p><i>The Christmas song</i></p> <p>Dexter Gordon Quartet</p>	<p>Entrada Tía Ernestina</p>	<p>Funcionaba para anunciar la entrada de la tía Ernestina, la armonía de la pieza relajaba la atmósfera después de las tres muertes de la primera generación.</p> <p>También el ritmo acompañaba la caminata de la Tía Ernestina, que era larga y tranquila, desde la entrada de la casa, abraza a todos, hasta llegar a su asiento en la mesa. Es un personaje de carácter apacible y cálido, como lo es esta música.</p>	<p>Leonora: ¿Qué Hilda?... La tía Ernestina llegó.</p>	<p>La tía Ernestina se sienta.</p>

			Es una entrada significativa porque con la muerte de este personaje concluye la historia de la familia en esta casa.		
5	Max Richter <i>Infra 6</i> Max Richter	Muerte de Samuel	Al ser la muerte de un hijo joven es desgarradora y más porque fue en una guerra, lejos de su familia. La música mezcla dos ambientes: uno artificial de ruido como de interferencia, como si fuera el campo de guerra; con un <i>tempo</i> y ritmo que transmite tristeza y dolor, como si fuera el sentir de los padres. Al estar en tonos graves conecta con sensaciones profundas. Ayuda a hacer la transición de Sam y ver el impacto en sus padres.	Samuel da la espalda al público.	Genoveva consuela a Carlos.
6	Count Basie <i>Blues in the dark</i>	Entrada de Rogelio	Este juego de ritmo y <i>tempo</i> ayuda a expresar el estado de ebriedad en el que entra el joven Rogelio y enfatiza su entrada por el pasillo, en dónde todos los observan y él lo sabe. También ayuda a preparar el ambiente violento que se va a desencadenar con su llegada.	Leonora sale de la habitación .	Rogelio llega a la mesa.
7	J.S. Bach <i>Prelude and fuge: No.8</i> <i>In E-Flat Minor, BWV 853</i> Sviatoslav Richter	Muerte de Carlos	Es la muerte de un padre fracturado, Carlos es un personaje que atraviesa por el abandono de todos sus hijos y su relación marital se ve fracturada por eso mismo. Esta música clásica conecta con el carácter conservador del personaje, y ese estado pausado, perturbado y depresivo en el que muere el personaje.	Tía Ernestina: Está bien Leonora, haré lo que me dices...	Leonora acomoda la silla de Carlos

8	<p>Ólafur Arnalds, Alice Sara Ott</p> <p><i>Verses</i></p> <p>Ólafur Arnalds, Alice Sara Ott</p>	Final	<p>Esta pieza, inspirada en Chopin, propone una atmósfera melancólica que se va expandiendo en el tiempo. Al inicio conecta con la respiración cansada del personaje, después acompaña el esfuerzo y el recorrido por la casa que realiza la Tía Ernestina recordando los objetos de los otros. El contraste entre la profundidad del chelo y la ligereza del violín construyen una sensación melancólica y de continuidad.</p>	<p>La Tía Ernestina comienza a leer su libro.</p>	<p>Después de que la tía Ernestina sale, darle tiempo al público de que vea la escena vacía.</p>
---	--	--------------	---	---	--

Del cuadro anterior se observa que sólo cuatro de las siete muertes tenían música y sólo tres entradas de personajes, de las ocho que hay. Estas distinciones respondían a la intensidad de las muertes y a las diferencias en la profundidad de los vínculos que mencioné en la sección de *Exigencias escénicas*; no es lo mismo que dos hijos adultos vean fallecer a su madre, a que se muera el primo que vivió sus mejores años en otro lugar.

Como conclusión provisoria puedo decir que la dramaturgia musical es una ayuda para adentrar la imaginación de los espectadores al mundo de la obra ya que plantea una atmósfera en donde ciertas emociones puedan surgir; permite experimentar –a los actores y espectadores– el viaje con mayor profundidad, genera matices en el ritmo y textura de los diálogos, y finalmente ayuda a reactivar la atención del público.

Capítulo III La temporada

¿Pero qué sentido puede tener hoy hacer teatro en América Latina, en una realidad sociocultural tan dramática, donde las tensiones son tan agudas y las tragedias tan palpables? ... ¿Por qué teatro, este arte de importación, en una tierra donde viven rituales, fiestas, manifestaciones colectivas y populares que poseen una fuerza inconmensurable superior a cualquier espectáculo con su puñado de espectadores?

Eugenio Barba

En este capítulo atiendo la última etapa del proyecto: la puesta en escena en convivio con el público, que idealmente daría como resultado un acontecimiento teatral.

Divido el capítulo en cuatro secciones: Primera: La difusión. Segunda: Cómo se desarrollaba el trabajo previo, durante la función y mis tareas como director. Tercera: Informo y analizo cuál fue la recepción de la obra o sus «reverberaciones». Las estudio a partir de los comentarios escritos y verbales que nos compartieron los espectadores. Cuarta: como dice el Dr. Dubatti, si bien cualquier acontecimiento que tenga convivio, *poiesis* y expectación, es considerado como acontecimiento teatral, el valor que estos tienen varía. Entonces analizo el “valor de excepcionalidad”⁹⁶ que tuvo nuestro acontecimiento teatral a partir de diecisiete cuestionamientos planteados en el libro *Filosofía del teatro III*.

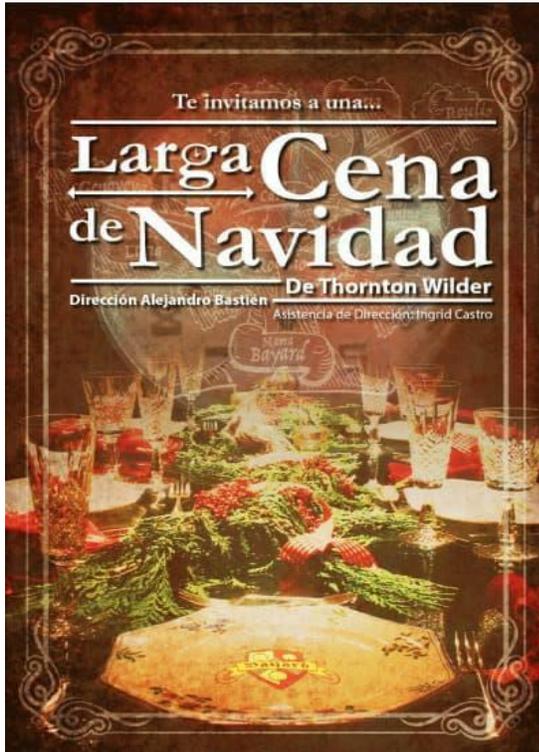
Difusión: ¿Cómo convocar a esta obra?

La expectativa que produce una obra comienza a formarse desde que el espectador busca a qué obra asistir, ya que se hace una serie de preguntas para decidir si es ahí donde quiere invertir su valioso tiempo, dinero y energía. La

⁹⁶ “Puede haber acontecimiento con convivio, *poiesis* y expectación, y tratarse de un acontecimiento mediocre, que no despierta sino aburrimiento, desinterés, parálisis emocional e intelectual: en consecuencia, la teatralidad del teatro se manifiesta cabalmente, no en la mera dinámica del acontecimiento, sino en lo que llamamos “excepcionalidad de acontecimiento”. (Dubatti, *Filosofía III* 166)

difusión es la primera puerta de acceso al mundo de la ficción. En nuestro caso, el medio de difusión principal fueron postales impresas y digitales.

La intención explícita de las postales era hacer sentir a cada espectador invitado a una cena de Navidad. Para conseguirlo realizamos, junto con el diseñador Carlos Lara, estas postales:



El diseño daba indicios de la ubicación temporal y geográfica de la obra –por el timbre y sello en inglés-, el frente de la postal daba a imaginar que se está sentado en la cabecera de una mesa. El revés estaba diseñado para escribir el nombre de la persona a quien se invita, esto se podía hacer tanto con las postales impresas como con las digitales. Las reacciones que observé cuando entregaba o enviaba a mis conocidos las postales con su nombre escrito, eran de especial gratitud y sorpresa, tomaban mucho en cuenta el gesto. Creo que este medio de difusión fue un acierto porque sí lograba transmitir la sensación congruente con el mundo de la obra y hacía sentir valorados a los posibles espectadores.

La difusión también se hizo a través de carteles, hubo dos versiones, la primera tenía toda la información de las funciones de forma clara y grande, un diseño que hacía referencia al tema del paso del tiempo. Este cartel nos convenció al inicio, pero después me di cuenta que no decía nada concreto sobre la narrativa de la obra. Entonces decidí hacer una segunda versión con la sinopsis de la obra y una semblanza del autor; pensé que funcionaría porque así las personas se podían interesar, esta vez cometí la equivocación de poner demasiado texto y al final de cuentas eso tampoco era funcional.

Larga Cena de Navidad
De Thornton Wilder
Dirección Alejandro Bastián Asistencia de Dirección: Ingrid Castro

"Una cena para toda la vida"

8 exclusivas funciones diciembre de 2017:

Viernes 15 y 22 20:00 hrs.

Sábados 2, 9 y 16 19:00 hrs.

Domingos 3, 10 y 17 18:00 hrs.

Gabino Barreda 81
Col. San Rafael
casa de portón amarillo.

A cinco cuadras del metro San Cosme a siete cuadras del metro República. Estacionamiento a 20 metros

f Larga Cena de Navidad

THE CHRISTMAS NEWS EST. 1920 DICIEMBRE 2017 PRICE ONE CENT

Thornton Wilder Niven

Nació en Wisconsin, EUA en 1897, hijo de Amos Parker Wilder e Isabela Niven. Pasó dos años y medio de su infancia en China donde su padre era cónsul. De regreso a EUA, junto con sus cuatro hermanos pasaba los veranos trabajando en granjas como parte de la formación que su padre les inculcó. Tuvo dos hermanos gemelos que fallecieron al nacer.

Durante la Primera Guerra Mundial trabajó en el área de inteligencia de la fuerza aérea de EUA. En California, se graduó en la Universidad de Yale y cursó un año de Arqueología en la Academia Americana en Roma. De esa experiencia nace su primera novela, *La Cábala*, publicada en 1926.

Desde joven tuvo vocación de maestro, fue profesor de literatura en la Universidad de Chicago y en Harvard. Al mismo tiempo daba conferencias a lo largo del país y escribía guiones para Hollywood.

En 1927 publicó *El Puente de San Luis Rey* que ganó el premio Pulitzer y posicionó a Wilder como un novelista líder del siglo XX.

Escribió dos volúmenes de obras cortas: *El Ángel que Perturbó las Aguas de 1928* y *Larga Cena de Navidad de 1931*.

Sus obras largas: *Nuestro Pueblo de 1938* y *La piel de Nuestros Dientes de 1942*, ambas ganaron un premio Pulitzer. La comedia musical *Hello, Dolly!* está basada en su obra *La Casamentera*.

Con las regalías que recibió de su novela *El puente de San Luis Rey* construyó en 1930 una casa para su familia en Hamden, Connecticut. Y aunque pasaba largas temporadas en el desierto de Arizona o en balnearios en temporada baja para escribir sus obras y novelas, siempre regresaba a la casa que "El puente construyó". Allí murió de un infarto al corazón el 7 de diciembre de 1975, a la edad de 78 años. Su hermana Isabel vivió ahí hasta su muerte en 1995.

Larga Cena de Navidad
De Thornton Wilder
Dirección Alejandro Bastián
Asistencia de Dirección: Ingrid Castro

8 exclusivas funciones diciembre de 2017:

Viernes 15 y 22 20:00 hrs.

Sábados 2, 9 y 16 19:00 hrs.

Domingos 3, 10, 17 18:00 hrs.

Gabino Barreda 81
Col. San Rafael
casa de portón amarillo.

A cinco cuadras del metro San Cosme a siete cuadras del metro República. Estacionamiento a 20 metros

No te la pierdas, perder! "Vive una cena para toda la vida"

f Larga Cena de Navidad

Visita nuestra página de internet y nuestro blog: <https://larga-cena-de-navidad.blogspot.com/>

Estos carteles los colocamos en la FFyL, en negocios de la colonia San Rafael y en las ventanas de la casa.

De la experiencia de diseño de carteles me llevo que la opción indicada está en el equilibrio entre ambas versiones, debe tener los datos de función claros, incluido el año, un párrafo sobre la relevancia del autor –si es pertinente–, otro sobre el contenido de la obra y el nombre de todos los colaboradores en letras pequeñas.

Más allá de esos dos medios, la difusión más efectiva que tuvimos fue la que hicimos desde la misma compañía de forma personalizada, al final de cuentas éramos quince colaboradores comprometidos con el éxito del proyecto.⁹⁷ Estábamos orgullosos de nuestro trabajo y por lo tanto lo queríamos compartir con nuestros conocidos.

Para esta temporada de ocho funciones, estos medios de difusión nos fueron suficientes, ya que la sala estaba limitada a 48 espectadores y la compañía fue lo suficientemente responsable para llenar la casa las ocho veces. Para una siguiente temporada de esta misma obra u otra, sería indispensable sumar a un colaborador que pueda planear e implementar una estrategia de difusión, que en este caso fue intuitiva y urgente, más que diseñada.

La temporada

En esta sección atiendo dos aspectos específicos sobre la temporada, el primero es cómo se desarrollaba el acontecimiento convivial en dos sentidos: en términos del trabajo interno de la compañía y la experiencia que vivía el espectador. En segundo lugar reflexiono sobre cuáles fueron mis funciones como director y cómo percibí el proceso de exhibición de la obra.

Desde el punto de vista del trabajo interno, los llamados para función eran dos horas y media antes, algunos días aprovechamos para tomar fotografías. Una vez que todos estaban con vestuario, lo cual tomaba hasta 90 minutos, les pedía que hicieran un recorrido por toda la escena y verificaran que toda la utilería estuviera en su lugar, este recorrido era indispensable para tener la certeza y la tranquilidad de que todo iba a estar en donde debía.⁹⁸ Después guiaba una dinámica de respiración profunda y atención consciente en el presente. Por último, para activar su imaginación, hacían un recorrido por el espacio repasando los momentos principales que vivía su personaje. Al concluir este proceso guiado, tenían algunos minutos para calentar de la manera que necesitaran y terminar de

⁹⁷ 10 actores, 1 asistente de dirección, 1 taquillero, 1 recepcionista, 1 diseñador gráfico y yo.

⁹⁸ En la Bitácora el 2 de diciembre, 2017.

alistarse. Antes de que el público entrara a la sala, reunía a todo el equipo en el camerino para hacer nuestro ritual de frotar las manos con una cuenta decreciente, después cada uno decía en una palabra su intención para esa función. Ese último momento de resonancia –corporal y verbal– en compañía ayudaba a profundizar en la confianza en el otro, en el presente y en nuestro trabajo. Después los nueve actores se dirigían a los lugares por donde iban a entrar, que eran por cuatro entradas distintas.

Mientras tanto, la experiencia de los espectadores consistía en lo siguiente: cuando llegaban a la casa, entraban a un pequeño lobby donde estaba la taquilla en una mesa con mantel color vino, iluminada por un candelabro y se escuchaba música de Foxtrot. Una cortina verde y antigua dividía el lobby de la sala y unas luces navideñas enmarcaban la cortina. Una vez que los actores estaban en sus lugares, yo salía con el público para informarles que debido a las características del espacio una persona los ayudaría a ocupar un lugar para que todos tuvieran la mejor visibilidad posible. Siempre se mostraron dispuestos a esta indicación.

Conforme los espectadores iban sentándose en su sitio se daba la primera y segunda llamada, la tercera llamada se omitía porque confiaba que había formas sensoriales de concentrar la atención, entonces se empezaba a escuchar *White Christmas* de Louis Armstrong, esa musicalidad construía el ambiente navideño que la obra necesitaba, apuntaba una ubicación temporal y geográfica. Cuando terminaba seguían 5 segundos de silencio y entraba la iluminación general, de esa manera los espectadores podían detectar un cambio en el ambiente y ajustar su atención. Así era como la música, el silencio y la iluminación construían el ambiente para iniciar la obra. De inmediato salía un personaje de sombrero y traje, con porte elegante y carismático, para comenzar con la obertura, que completaba la transición de los espectadores de la realidad cotidiana de la calle, al mundo de la obra. Cabe señalar que todas las funciones se desarrollaron sin imprevistos importantes que afectaran la escena.

Al final de la presentación, cuando entraban todos los actores a recibir los aplausos le ofrecíamos al público un rompopo y brindábamos con ellos. También los invitábamos a quedarse un tiempo más en la casa, los actores eran libres de

saludar a sus invitados y conversar. Considero que con estos últimos gestos se profundizaba en la experiencia de la obra, ya que era una manera de celebrar el convivio teatral en resonancia con la celebración de las cenas de Navidad. Por los comentarios que recibimos, puedo asegurar que, tanto el público como los actores, apreciaban el espacio para convivir tranquilamente con el que concluía el acontecimiento.

Respecto a lo que hice como director durante la temporada encuentro dos funciones, la primera la identifico con la responsabilidad del Jefe de foro, de coordinar los tiempos para empezar puntuales, prevenir a los colaboradores para que estén listos en el momento indicado y vigilar que los elementos de utilería estuvieran en escena. La segunda función era dirigir el calentamiento en colectivo y las dinámicas de prepración. Por último quiero distinguir lo que hacía y percibía durante las representaciones.

Durante la temporada decidí ver todas las funciones y tomar notas para poder dar algunas observaciones a los actores, procuraba que su mayoría estuvieran enfocadas en reconocer las mejoras que habían conseguido y así motivarlos a dar más.⁹⁹ El aprendizaje que me llevo de tomar y dar notas, es que elogiar o presionar sí funciona, porque sin decirle al actor qué hacer específicamente, le demuestro que estoy poniendo atención a su proceso y que sabré reconocerlo cuando se arriesgue más. Desde otro punto de vista, considero que si hubo la necesidad de mi parte por tomar y dar notas, no sólo respondió a mi tipo de personalidad, sino que es un signo de que el montaje no llegó a su versión más óptima. En contraste me llevo la pregunta de, qué pasaría si no diera ninguna observación y permito que solitos los cuerpos de la compañía decidan, reaccionen y se acomoden durante la temporada.

Fue muy valioso reconocer en la experiencia qué implica y qué se siente ser director durante una temporada. Con un equipo fuera de escena así de reducido, propició que me hiciera responsable de resolver distintos detalles cada función y guiar los tiempos, lo cual fue muy estresante.¹⁰⁰ Sin embargo, valoro la experiencia

⁹⁹ En la Bitácora el día 3 de diciembre, 2017.

¹⁰⁰ Por otro lado Ingrid, la asistente de dirección y producción, se encargaba de resolver todo lo relacionado con la taquilla, el escenario y la música.

porque ahora sé cuáles imprevistos puedes surgir y cómo prevenir algunos de ellos para llevar una temporada en las mejores condiciones. Por ejemplo, hasta la primera función descubrimos que Miriam, la actriz de mayor edad, necesitaba ayuda para cambiarse de un personaje a otro y trasladarse a su siguiente entrada, Silvia, la encargada de taquilla, fue quien la pudo ayudar durante toda la temporada.

Recepción de la obra

Para reflexionar sobre este aspecto me baso en tres fuentes: primero, en mi observación de los espectadores durante las funciones; segundo, en las conversaciones que tenía con el público; y por último, en los registros que los espectadores dejaron por escrito después de cada función. Estas fuentes de información son parte de las «resonancias» que provocó el acontecimiento.

Durante la funciones había momentos precisos, como la muerte de Samuel o la última escena con la Tía Ernestina, donde se hacía un silencio unificado y revelador en la sala, veía cómo la atención de los espectadores estaba comprometida hacia la escena y muchas miradas se llenaban de emoción. También resultaba claro, por cómo los cuerpos se asentaban, que la primera escena –la obertura– funcionaba para concentrar la atención y hacer sentir cómodos y bienvenidos a los espectadores a la casa-obra.

Cuando terminaba el montaje de inmediato notaba las «reverberaciones» favorables que había tenido la obra, porque la mayoría del público se quedaba entre 5 y 15 minutos más para felicitar a los actores, tomarse fotos, agradecerles por su trabajo, brindar y observar la casa. Algunas de las experiencias más significativas que registré fueron las siguientes: un señor, Salvador, un día fue con su pareja y al día siguiente regresó con su hija de 20 años; lo mismo pasó con una joven: un día fue con su novio y el fin de semana siguiente regresó con su mamá, entre otras. También escuché lo que otra joven dijo después de ver la obra, “En lugar de irme con mis amigos de vacaciones, voy a quedarme a celebrar con mi familia.” Este tipo de decisiones son un signo de que la obra estaba teniendo

«reverberaciones» profundas en la vida de estas personas y lo necesitaban compartir con sus seres más cercanos.

Por otro lado en la recepción de la casa pusimos un cuaderno en donde los espectadores nos podían dejar sus percepciones. Transcribo algunas de esas observaciones, que en sí mismas reportan el éxito de la experiencia en distintos niveles, desde teatrales hasta personales:

“Me fascinó la obra, el lugar, los actores, el ritmo de las escenas. Sobre todo lo mucho que logró remover vivencias personales tan gratas como dolorosas a la vez. La vida es como una larga cena de una hora.” Mujer, 23 años.

“Mueven fibras que en todas las familias están presentes. Gran equipo, mucho éxito y hagan más cosas juntos.” Pareja, 50 años.

“Gracias por hacernos reflexionar acerca de lo breve que puede ser una larga vida, y acerca de lo importante que es valorar siempre el tiempo presente.” Mujer 50 años.

“Como decimos los físicos: el tiempo y el espacio es relativo. Con su hermosa pieza de teatro me transportaron a muchos lugares del tiempo y del espacio de las emociones. ¡Muy bien logrado!” Hombre, 60 años.

“Excelente obra. La escenografía y la música son muy adecuadas para el argumento de las escenas. Y muy bien el rompopo del final.” Mujer 40 años.

“Gracias por llenar nuestros espíritus con bellas reflexiones y lecciones de vida.” Pareja, 25 años.

“Gracias por invitarnos, estuvo muy linda.” Niña, 9 años.

Estas opiniones dan cuenta de que el trabajo escénico estaba funcionando para los espectadores y cumplía mi intención original: compartir una experiencia que resultara unificadora y de toma de conciencia. También se comprobó que la obra, sin necesidad de adaptarla narrativamente al contexto mexicano, involucraba profundamente a los espectadores. Finalmente, considero que la obra dejó «reverberaciones» favorables en la mayoría de los espectadores y precisamente ese era el objetivo, que las personas no salieran igual a como entraron.

Evaluación del acontecimiento a partir de la Filosofía del teatro.

Considero oportuno para dimensionar mi trabajo como director, reflexionar a partir de los diecisiete ángulos que plantea el Dr. Dubatti en su libro *Filosofía del Teatro III*, porque me permiten evaluar de manera más compleja lo que conseguí o no en el acontecimiento teatral. Como explica, la «excepcionalidad del acontecimiento» es el máximo aporte que el teatro puede hacer a un individuo o sociedad, desarrolla:

Excepcionalidad en el sentido complejo que combina las ideas de originalidad (lo propio del teatro, su carácter único, su singularidad y particularidad) y de maravilla (lo excepcional en tanto algo prodigioso, que se aparta de lo trillado y más frecuente y aporta una experiencia portentosa y transformadora). (*Filosofía III* 166)

Estos cuestionamientos específicos funcionan para analizar un espectáculo y permiten distinguir en qué fue valioso un montaje y en qué se podría mejorar. De manera operativa, cada punto lo transcribo del libro y después redacto una pregunta a partir de la explicación y nociones que desarrolla en el texto. Antes de iniciar, como también menciona el Dr. Dubatti, es necesaria la autoconfianza y autoconciencia en la capacidad de analizar el acontecimiento que dirigí. En este sentido, desde mi posición de artista-investigador y en un intento honesto de pensar complejamente, respondo a las preguntas, primero con un sí o no y después desarrollo las respuestas que plantean los diecisiete ángulos.

1.- *Por la inexorabilidad de acontecimiento. ¿El espectador siente que todo lo que está sucediendo en el acontecimiento teatral es forzoso, ineludible e inmejorable?*

No. Había aspectos, en todos los ángulos del montaje, que podrían haber mejorado, como una iluminación más nítida y operable, personajes con gestos más detallados y un ritmo más *andante* en algunas escenas.

2.- *Por la accesibilidad sólo en términos teatrales. ¿El espectador sabe que sólo sería posible acceder a este acontecimiento a través de la experiencia teatro y no de otras formas artísticas?*

Sí. Ver el transcurrir de la vida dentro de una casa antigua, a través de los cuerpos de los actores presentes, es algo que sólo puede dar la experiencia teatral.

3.- *Por la organicidad y novedad ontológica. ¿El acontecimiento se siente, no como la mera suma de los componentes, sino como una novedad ontológica-poética?*

Sí. Considero que la obra no alcanzó su máximo nivel de cohesión técnica, por lo tanto sí se podían leer la suma de los distintos lenguajes; sin embargo también noté que el acontecimiento lograba construir una atmósfera en donde muchos espectadores sí lograron sentir esa novedad ontológica-poética, esto es en mis palabras: instaurar y trasladarse imaginativamente al mundo de la ficción.

4.- *Por el sentimiento de lo numinoso, lo sagrado, lo metafísico. ¿Se siente que el acontecimiento encarna una dimensión metafísica o sagrada del universo? ¿Religa al hombre con su ser más profundo y más vasto: los otros?*

Sí. Desde la narrativa, que plantea el paso acelerado de la vida de una familia durante 90 años dentro de su casa se revela una dimensión metafísica. Sí logra remitir a los espectadores sus miedos, memorias y deseos más profundos, al desarrollarse en la compleja construcción familiar, entre afectos, frustraciones y repeticiones, logra religar con los otros. Por último, la escenificación de las muertes, plantea una dimensión metafísica.

5.- *Por la estimulación emocional e intelectual. ¿Se produce una intensidad de percepción que genera asombro, produce emociones, agita la memoria, estimula el pensamiento y los afectos? ¿Genera una subjetivación transformadora que da nueva energía?*

Sí. El acontecimiento lograba generar asombro en la mayoría de los espectadores, desde la llegada a la casa, descubrir su interior, los vestuarios y por la narrativa; en definitiva repercutía en la memoria y estimulaba a cada espectador. En esa medida sí generaba una subjetivación, por lo que me reportaban ciertos espectadores, daba una nueva imagen de la vida y con eso generaba energía para vivir y enfrentar la vida.

6.- *Por la percepción de un tiempo propio del acontecimiento, con la consecuente alteración en la percepción del tiempo subjetivo del espectador respecto del tiempo objetivo de la realidad. ¿El acontecimiento instala un tiempo propio y así una alteración entre tiempo subjetivo y objetivo?*

Sí. Aunque también percibo que el hecho de que el ritmo fuera débil en algunas escenas regresaba a los espectadores al tiempo objetivo.

7.- *Por el sentido de oportunidad existencial ¿El acontecimiento genera la sensación en el espectador de “no podría estar haciendo algo mejor” o “no podría haberme perdido esta obra”?*

Sí. Percibí que la mayoría de los espectadores agradecían haberse dado el tiempo de asistir a la obra.

8.- *Por la especulación de trans-subjetividad. ¿El espectador logra sentir que aunque él no estuviera ahí, el acontecimiento sería igual de extraordinario para cualquier otro espectador?*

Sí. El acontecimiento no dependía de la presencia de cierto tipo de espectadores y todas las funciones tuvieron una recepción afortunada. A los niños que fueron les encantó, así como a jóvenes, adultos y ancianos.

9.- *Por el sentimiento de pérdida que genera la incapturabilidad del acontecimiento teatral. ¿El espectador siente la necesidad de capturar, conservar o no quiere perder el acontecimiento viviente y a la par se topa con su imposibilidad?*

Sí, hubo espectadores que salían maravillados por alguna escena y me lo contaban. Creo que ésa es una medida para detectar que intentaban capturar momentos en su interior. También que algunos espectadores vieran la obra más de una vez, demuestra que necesitaban volver a vivir la experiencia.

10.- *Por el sentimiento de altruismo por la conciencia de intransferibilidad de la experiencia teatral. ¿El espectador siente dolor por la ausencia de quienes le gustaría que hubiesen estado allí con él en el convivio pero no lo están? Y puede estar feliz por estar con quien lo acompaña en ese acontecimiento.*

Sí. Esto lo demostraron las personas que regresaban a una segunda función con otros acompañantes, o específicamente comentaban que les hubiera encantado que alguien que no fue, estuviera ahí.

11.- *Por sentimiento de contagio ¿El espectador siente a partir de la obra la necesidad de hacer algo artístico: actuar, escribir, bailar, aunque no concreten ese impulso?*

Sí. En la primera función dos niños antes de irse nos hicieron unas postales con dibujos y un agradecimiento por la obra. También un director de teatro me dijo que le gustaría participar el siguiente año para hacer una adaptación.

12.- *Por sentimiento de felicidad. ¿El espectador salió del teatro con un sentimiento de armonía con el mundo, cargado de fuerza y sentido¹⁰¹ por haber presenciado ese logro de trabajo humano?*

Sí. Es una obra que en lo personal, desde que la leí, me cargó de sentido y durante la temporada escuchaba cómo los espectadores salían con una sensación de unidad con sus familias y capaces de accionar de forma más consciente y amorosa.

13.- *Por la construcción autobiográfica. ¿El acontecimiento tuvo un impacto en la vida personal del espectador, que recordará como un momento de gran intensidad existencial?*

En algunos casos sí, pienso que depende de la historia y disposición de cada espectador. Si bien la obra impactaba profundamente en la mayoría de los espectadores, creo que son los menos los que recordarán este acontecimiento como un momento existencial intenso.

14.- *Por su carácter de síntesis epocal. ¿La relevancia del acontecimiento hace sentir al espectador que está ante un hito en la historia del teatro, que va a otorgar densidad artística y social a la cultura nacional?*

No. Considero que la obra no tenía ni la fuerza artística ni la magnitud de producción para cimentarse como un hito en la historia nacional.

15.- *Por el sentimiento de ser elegido para testimoniar. ¿El espectador siente que tiene el privilegio de haber estado allí y siente la responsabilidad de testimoniar lo acontecido a los otros y para construcción de la memoria del teatro?*

¹⁰¹ “Como señala Deleuze (1994), el acontecimiento es un hecho que produce sentido.” (Dubatti 2014, 180)

No. Aunque uno de nuestros espectadores, Jorge Viñas, sí se sintió movido a escribir una nota sobre la obra.¹⁰²

16.- *Por el sentimiento de gratitud. ¿El acontecimiento generó en el espectador una experiencia inolvidable, lo cual le despierta una enorme gratitud hacia los artistas porque le brindaron esa experiencia que no podría proveerse por sí sólo?*

Sí, la mayoría de los espectadores, lo cual fue una sorpresa, felicitaban y agradecían personalmente a los actores y al equipo de producción por el trabajo que hicimos y por lo extraordinario de la experiencia. También agradecían por escrito en la libreta.

17.- *Por la consecuente admiración que el artista despierta en el espectador. ¿El espectador sintió admiración por aquellos artistas y sus saberes, por la posibilidad de éstos de construir ese acontecimiento excepcional?*

No. Pienso que esta pregunta es un nivel más arriba que la pregunta anterior; considero que no conseguimos esa admiración por el trabajo artístico. Pero cuando surgía esa admiración, sobre todo en personas que no eran muy asiduas al teatro o adultos mayores, era muy impactante ver su conmoción por nuestro trabajo.

De este ejercicio de reflexión guiado, distingo que el acontecimiento que logramos construir fue deseable en la mayoría de sus ángulos. También logro comprender por qué circunstancias no logramos acertar en todos los aspectos, entre otras: mis limitaciones, las condiciones económicas, el tiempo de ensayos y la traducción. Distingo que yo fui responsable de la mayoría de esos aspectos y por lo tanto son mejorables.

Por último, considero importante el ejercicio de llevar a preguntas concretas una de las cuestiones fundamentales de nuestro quehacer: qué hace valioso a un acontecimiento teatral.

¹⁰² <https://cultura.nexos.com.mx/?p=14322>

Conclusiones

Las conclusiones que escribo a continuación se dividen en cinco temas que intentan sintetizar mi proceso como director de este hecho teatral: a) Elección del texto; b) Logros y errores en el proceso de colaboración; c) Aciertos escénicos y qué mejoraría; d) Herramientas que me llevo como director; e) Un proceso personal y emocional.

a) Elección del texto

Como primer tema quiero reflexionar sobre la elección del texto, una decisión presente en cualquier proceso teatral, así sea por ausencia.¹⁰³ En este caso fue la primera decisión que hice y me siento seguro al decir que fue la indicada. Porque es un texto que me permitió colaborar con un elenco diverso en cuanto a edades y formaciones, con convenciones escénicas teatrales y con una poética –escrita hace casi 90 años– que el tiempo ha validado y que encontramos que repercute con fuerza en nuestro presente. Si bien la traducción no fue la más acertada porque no conservó los matices poéticos del texto original, sí nos permitió desarrollar nuestra labor en tiempo y realizar una puesta en escena con la que se conectaran los espectadores.

Comprendí que la poética de Thornton Wilder es extraordinaria por su capacidad de revelar la profundidad de la existencia, las estructuras, conflictos y momentos de belleza que conforman nuestro paso por la vida, desde las escenas aparentemente cotidianas y repetitivas hasta las trascendentes que nos ofrece la vida. Esto lo logra a través de diálogos concisos en donde se concentra la fuerza poética del lenguaje.

¹⁰³ Me refiero a que en este caso fue un montaje textocentrista, como sucede en la mayoría de la producción teatral. Cuando la obra no depende un texto previamente escrito, también es una decisión preponderante para el proceso.

b) Logros y errores en el proceso de colaboración.

La necesidad de constituir una dinámica de compañía fue el fundamento de este proceso y considero que sí logramos acercarnos a una cohesión como tal. Lo noto en que todos los actores decidieron quedarse para el montaje tras la lectura teatralizada, en que se mantuvo una actitud de respeto y disposición en ayudar al otro para realizar su actuación lo mejor posible, e incluso en los gestos de amigabilidad una vez concluida la temporada. Considero que el primer paso para conseguirlo fue precisamente en el hecho de que lo buscaba, entonces mis actitudes, decisiones y lenguaje estaban encaminadas a que permeara esa conciencia de colaboración en el equipo. Una pregunta central para comenzar los ensayos era ¿qué necesita este actor para desarrollar su trabajo lo mejor posible? Esto lo respondí con acciones sencillas como preguntarles cómo están, tener limpios los espacios de ensayo o llevar algo de comida para compartir en los descansos, hasta en aspectos más propios de nuestra profesión, como calentar juntos al inicio de cada ensayo, escuchar en círculo la opinión de cada uno, realizar pequeñas ceremonias, procurar el bienestar del otro, pagar en tiempo, entre otros; estas eran las formas de mantener un trabajo fluido.

No obstante dos colaboradores se conectaron al proceso con mayores resistencias, que se reflejaban en actitudes como llegar tarde, interrumpir al otro cuando se expresaba, no tener los textos memorizados cuando era tiempo, entre otros; lo cual considero que es válido, incluso quizá tuvo beneficios para el proceso porque nos llevó a enfrentar situaciones y buscar soluciones colectivas. La actitud paciente y comprensiva de los actores, la disciplina del proceso y el lenguaje de colaboración con el que intentaba conducir los ensayos nos permitieron equilibrar estas resistencias. A partir de dirigir este proceso me llevo la certeza de que el teatro implica responsabilidad para hacerse cargo de las tareas y la actitud individual, disponibilidad para estar atento durante el proceso, tolerancia ante los procesos de los otros y generosidad para cada día darle una energía deseable al trabajo; valores que nos sencillos de mantener en un proceso colectivo.

Un eje central de este proceso fue la ética de la colaboración, que más allá de las teorizaciones, en su etimología encuentro sentido para el teatro: “del griego *ethos* ‘costumbre moral, uso; carácter, temperamento, rasgo, particularidad’; + *ikós* ‘de’.” (Gómez 284) En mis palabras es el carácter que nos pide el teatro para que este funcione, que no es necesariamente el mismo que aprendimos en nuestras casas o que usamos para relacionarnos en nuestras vidas. Es un carácter y lenguaje específico, que está pensado para accionar a favor de las necesidades de la obra que nos convoca y del bienestar profesional de los colaboradores. En aspectos más prácticos es la capacidad de escuchar, valorar las propuestas, comunicarse con claridad y respetar los tiempos internos del trabajo actoral. En términos materiales, los actores siempre tuvieron las mejores condiciones para desarrollar su trabajo y fui muy organizado en los llamados de ensayo. También está la disciplina que desde el inicio procuré, la mayor prueba está en que la calendarización se respetó al máximo, cada ensayo sucedió en tiempo y se aprovechaba lo más posible, lo que permitió que estrenáramos el día planeado y con todo lo necesario.

Por último quiero reflexionar sobre el proceso de colaboración fallido con el Mtro. Emilio Méndez para la traducción, que en lo personal lamento mucho, pero justamente este escrito invita a reflexionar desde ángulos académicos. Me llevo el gran aprendizaje de que en el teatro los medios sí son el discurso, porque cada medio posibilita o imposibilita comunicar distintas intenciones, matices y afectos. En este caso en particular lo que necesitaba para continuar con la colaboración era buscarlo en persona para abrir una pregunta y llegar a un acuerdo. En el contexto actual donde la posibilidad de comunicarnos por medios electrónicos cada vez será más constante, me toca ocuparme como director, de reconocer que quizá eso no es lo que se necesita para desarrollar una colaboración a favor de un acontecimiento teatral.

A partir de esta experiencia y en la redacción de este texto, he comprendido que cada palabra con la que se comunica es trascendental porque modifica al otro, incluso podría decir que cada palabra tiene un impacto político en la medida de que genera aliados, enemigos o neutrales.

c) Aciertos escénicos y qué haría distinto

Considero que representar esta obra en una casa auténtica y antigua –de 1905– en la Ciudad de México, fue un acierto desde distintos ángulos: poético, metodológico, económico y social. El hecho de activar y resignificar a partir de un acontecimiento teatral un lugar que estaba desatendido, tiene un valor social porque moviliza los espacios y vínculos. Supimos aprovechar sus cualidades espaciales, como la profundidad, los niveles, las escaleras y puertas; y mejorar lo más posible sus carencias. Aunque la pregunta de cómo funciona esta obra hoy en día en las condiciones de un escenario dentro de un teatro sigue abierta.

Desde la dirección, percibo que logré construir una obra con trazos claros y fluidos, escenas con focos, niveles, distancias narrativas, un frente claro, desplazamientos que eran significativos y propiciaban cambios en la atención de los espectadores a través de contrastes y cambios de ritmo. El vestuario, aunque era poco detallado respecto a la década de cada personaje, sí estaba en resonancia con la casa y la corporalidad de los personajes, logramos construir un mundo de ficción que se sentía estético e incluso bello, porque generaba una sensación de armonía. También percibí que la musicalidad de la obra ayudaba a adentrar a los espectadores al viaje por las emociones, las repeticiones y rupturas que propone la dramaturgia.

En cuanto a qué haría distinto, sería tomar como eje rector del montaje la percepción del ritmo, ya que esta noción y medida concentra la mayoría de los aspectos técnicos y actorales de una puesta en escena. Fue un aspecto que me mantuvo ocupado y estresado durante el proceso y en las funciones. Entiendo ritmo en el sentido que Boleslavski lo define. “Llamamos ritmo a los cambios ordenados y medidos de todos los elementos de una obra de arte, siempre que esos cambios estimulen progresivamente la atención del espectador y conduzcan invariablemente al designio final de artista.” (96). Entiendo que el ritmo es la máxima expresión con la que un artista comunica su necesidad, más allá de los aspectos racionales o lingüísticos de su obra, en el ritmo está la intención y la fuerza de la poética. Por otro lado, Eugenio Barba describe el ritmo desde el punto de vista del intérprete:

El actor o bailarín es aquel que sabe grabar el tiempo. Concretamente esculpe el tiempo en ritmo y dilata o contrasta sus acciones. El origen de esta palabra griega *rhythmos*, del verbo *rheo*, fluir. Ritmo significa literalmente: manera particular de fluir. . . Decir ritmo es también decir silencio o pausa. En efecto éstos son el tejido fundamental sobre el cual se desarrolla el ritmo. (296)

Barba reconoce que la conciencia del ritmo es un saber específico, la capacidad de grabar las acciones en relación al tiempo, los silencios y los cambios. En mis palabras, el ritmo es la energía de encadenamiento, la capacidad de sostener con vida interna los silencios y la contundencia de las acciones. Pero más allá de pensarlo o definirlo, es algo que se percibe¹⁰⁴, que siente, es la vitalidad y fuerza de la ficción. Como director necesito desarrollar mi capacidad de percibir el ritmo de la puesta en escena.

Puedo reportar que el ritmo fue ligeramente distinto en cada función, la obra duraba en el cronómetro de 3 a 5 minutos de diferencia. Este es un signo de que había varios factores que no funcionaban óptimamente, entre las causas para que esto fuera así encuentro las siguientes: había escenas que necesitaban más análisis y repeticiones para encontrar la contundencia y continuidad de las acciones; había un actor que sencillamente no tenía el entrenamiento para registrar el ritmo en su cuerpo, entonces imponía entonaciones o pausas a su actuación que fracturaban la energía orgánica a la que aspira un actor.

Un aprendizaje que me llevo como director es que cada ensayo es una oportunidad para buscar y esforzarse por encontrar el ritmo de las escenas, la exactitud en la ejecución de cada movimiento, los matices y la comprensión de la situación de ficción; esta precisión en los detalles ayudará a lograr una organicidad en el actor y a que encuentre el ritmo a partir de las repeticiones, en donde hace suyo lo que en principio le es ajeno.

¹⁰⁴ Percibir: darse cuenta por medio de un sentido, notar, observar: latín *percipere*, captar plenamente, de *per-* 'cabalmente' + *cipere* 'de *capere*, 'coger, tomar'. (Gómez 532)

d) Premisas que me llevo para dirigir.

Las siguientes premisas sintetizan mi experiencia en este montaje y espero que guíen mi trabajo en un proceso por venir.

El director:

- 1.- Investiga las cualidades de cada palabra de la obra y la necesidad de que esté en determinada línea y personaje, porque en el lenguaje está concentrado el carácter de los personajes, la poética y el ritmo de la obra.
- 2.- Es el responsable de darle unidad, en todos los niveles –ético, discursivo, actoral y estético–, tanto al proceso de colaboración como al acontecimiento teatral.
- 3.- Cuida los medios y palabras con las que se comunica con sus colaboradores. Porque el teatro, al ser un espacio en donde se trabaja con los vínculos, el cuerpo, los sentimientos y que además busca «repercutir» de forma positiva en los otros, es importante buscar un lenguaje de colaboración que sea congruente.
- 4.- Trabaja con las habilidades propias de cada colaborador. En caso de que alguno carezca de las herramientas técnicas para desempeñar su labor, tiene la responsabilidad de decidir no continuar colaborando con esa persona porque se pone en riesgo el trabajo de la compañía.
- 5.- Considera la puntualidad como un principio fundamental para un trabajo colectivo.
- 6.- El director es el líder del proceso, por ello es el colaborador indicado para hablar con la autoridad y el énfasis que sea necesario para que las cosas sucedan en tiempo y forma. Ya que si no lo hace él, otro colaborador querrá tomar ese necesario papel.
- 7.- Tiene la tarea de guiar a los actores en el proceso de descubrir a sus personajes. Una opción es a través de la pregunta ¿qué necesita en ese momento tu personaje?
- 8.- Es el encargado de coordinar y estimular la energía de trabajo del equipo. En ese sentido, en todo momento debe escuchar y leer los cuerpos de los actores y a partir de eso pensar qué conviene hacer para tener un ensayo desafiante y fructífero.
- 9.- Propicia que los actores propongan los trazos escénicos en un principio. Para lograr la máxima tensión y matices en cada línea, plantea preguntas a los personajes o abre posibilidades, para que el actor encuentre cómo necesita accionar.

- 10.- Escucha las necesidades de cada miembro de la compañía y brinda confianza en el proceso de trabajo.
- 11.- Genera orden interno y externo para poder conducir el proceso a su objetivo.
- 12.- Tiene la tarea de hacer cada ensayo memorable.

e) Un proceso individual y emocional

Transitar este proceso fue lo más complejo y a la vez lo más fácil que he hecho; complejo por la cantidad de personas con las que colaboré, lo cual implicó poner a prueba habilidades interpersonales y profesionales, como enfrentar conflictos, negociar, motivar, entre otras. Fácil, porque me sentía en el momento adecuado para hacerlo, sabía escuchar y propiciar un ambiente de colaboración en la compañía a través de la organización, serenidad y decidir en tiempo. Esto último, porque al ser un trabajo creativo en donde las imágenes y posibilidades de los colaboradores abundan, es necesario para avanzar, que se vayan tomando decisiones sólidas que permitan construir el acontecimiento teatral.

Gracias a las reuniones con mis sinodales, en las que me llevaron a distintas reflexiones sobre la tarea del director, hay tres nociones que he relacionado estrechamente con esta labor, estas son: carácter, tenacidad y orden. Entiendo carácter¹⁰⁵, como la capacidad humana de ser coherente ante una intención, en este caso conducir el esfuerzo de una compañía para realizar un acontecimiento teatral. La coherencia –unidad entre lo que se piensa, se dice y se hace– es fundamental para constituir un carácter virtuoso que invite a los otros a trabajar por un bien común: la puesta en escena. Más allá de que cada colaborador es responsable de su libertad creativa y disponibilidad ante el trabajo, lo cierto que el carácter del director propicia una cierta atmósfera ética en el proceso de ensayos.

¹⁰⁵ Carácter: conjunto de cualidades o rasgos que distinguen a una persona, grupo o cosa de los demás. . . del griego *kharakter*: marca grabada, hierro de marcar; de *kharássein*, afilar, hacer surcos, marcar, grabar. (Gómez 143)

Entiendo tenacidad¹⁰⁶ como la fuerza para aferrarse a un deseo, en el teatro sería la capacidad de resolver en términos internos y materiales las resistencias naturales que surgen en un proceso de construcción poética. Como interpreto el epígrafe de Anne Bogart que está en este trabajo, primero hay que ser capaces de percibir y asumir la realidad para transformarla a favor de un acontecimiento teatral. Como último punto, «orden» es la capacidad de darle forma, mental y material, a lo que antes no está. Es imaginar y planear es términos concretos un proceso de colaboración. Y no quiero decir que el director necesita saber el por qué y el cómo en cada momento del proceso, al contrario, pienso que esa sería actitud aplastante y contraría a la creatividad que debe haber en un proceso de ensayos. Sin embargo, sí necesita responsabilizarse de las condiciones humanas y artísticas del trabajo que está propiciando y siempre tener alguna pregunta para guiar el esfuerzo de una compañía hacía el objetivo final: dar función.

Respecto a las colaboraciones, el vínculo que establecí con Ingrid Castro, asistente de producción y dirección, merece una reflexión específica. Las conversaciones con ella siempre me daban una nueva visión para continuar trabajando de la mejor manera. Aprendí de su capacidad para hacerme notar, siempre con un lenguaje de colaboración, cuando no estaba siguiendo mis intuiciones o me estaba dirigiendo de forma inadecuada con ella o con algún colaborador. Agradezco su compromiso y las complejas horas que pasamos planeando esta puesta en escena.

Por otro lado, el proceso de escritura de este texto fue un desafío que no esperaba, ya que implicó recordar, analizar, redactar y revisar desde el cuerpo y la imaginación hacía la página escrita. Esto me ha dado fortalezas mentales y corporales¹⁰⁷ que hoy encuentro como una forma poderosísima de accionar en nuestro campo profesional: hacer teoría desde la praxis. En ese sentido, estoy agradecido con los profesores que me ensaaron a reflexionar desde las sensaciones y a partir de la vitalidad de la experiencia.

¹⁰⁶ “Latín *tenax*, que se adhiere o arraiga, de *tenere* ‘detener, agarrar’+*ax* ‘propensoa’.” (Gómez 671)

¹⁰⁷ Porque en los procesos de pensamientos y escritura el cuerpo siempre está implicado. Aprendí que trasladarme a una biblioteca o cafetería, organizar mi mochila, sentarme, beber, respirar, caminar, entre otras, son acciones corporales que posibilitan el proceso de escritura.

Finalmente, el día de hoy pienso que lo más valioso de la vida está en la calidad de los vínculos que somos capaces de establecer con los otros. En este caso fueron vínculos profesionales, que a partir de un texto extraordinario y un proceso colaborativo, generaron un resultado artístico que deseábamos compartir con más personas a través de un acontecimiento teatral. Este trabajo de titulación, tanto la parte escénica como la escrita, son una primer puerto desde donde puedo dilucidar lo que significa e implica un proceso de colaboración teatral desde la dirección.

Específicamente esta parte escrita fue fundamental para asimilar y ponderar las decisiones que tomé desde la dirección y me permite visualizar hacia dónde deseo encaminar mi estilo de dirección. Este trabajo representa una responsabilidad y una puerta de entrada a una profesión en dónde lo más valioso es la capacidad de escuchar y de generar preguntas para permitir que la escena se vuelva un campo poético en acción.

Bibliografía

- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. Impreso
- Ball, William. *A sense of direction*. Hollywood: Drama Publisher, 1984. Impreso.
- Barba, Eugenio. *Teatro: Soledad, Oficio y Rebeldía*. México: Escenología, 1998. Impreso
- Brook, Peter. *Between two silences, talking with Peter Brook*. Edit Dale Moffit. Dallas: Southern Methodist University Press, 1999. Impreso
- Bogart, Anne. *La preparación del director: Siete ensayos sobre teatro y arte*. Trad. David Luque. Barcelona: ALBA editorial, 2001. Impreso
- Bogart, Anne y Tina Landu. *The viewpoints Book*. New York: Theatre communications group, 2005. Impreso.
- Bolesavski, Richard. *La formación del actor (The first six lessons, 1933)*. En *El arte del actor*. Comp. y Ed. Edgar Ceballos. México: Escenología, 1998. Impreso.
- Burbank, Rex. *Thornton Wilder*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora. 1968. Impreso
- Chemers, Michael. *Ghost Light: An introductory handbook for dramaturgy*. Illinois: Southern Illinois University, 2010. Impreso.
- Díaz, José Luis. "Música, lenguaje y emoción: una aproximación cerebral." *Salud mental*, México, Vol. 33, No. 6, nov – dic. 2010. Electrónico.
<http://www.scielo.org.mx/pdf/sm/v33n6/v33n6a9.pdf> Consultado: 7/05/2018
- Dubatti, Jorge. *Concepciones de teatro: Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue, 2009. Impreso
- - -. *Filosofía del teatro II: Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel. 2010. Impreso
- - -. *Filosofía del teatro III: El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel, 2014. Impreso.
- Gómez de Silve, Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México: Fondo de cultura económica, 1985. Impreso
- Hall, Peter. *The necessary theatre*. New York: Theatre communications group, 1999. Impreso.

- Harmony, Olga. "La larga cena de navidad" *La jornada*, 16 de diciembre 2010, sección Cultura. En línea <http://www.jornada.unam.mx/2010/12/16/cultura/a06a1cul> Consultado: 6 /05/2017
- Kent, Didanwy. *Estudiar el acontecimiento teatral: una experiencia entre la «resonancia» y la «repercusión»*. 2017. https://www.academia.edu/36575689/Estudiar_el_acontecimiento_teatral_una_experiencia_entre_la_resonancia_y_la_repercusion Consultado: 1/05/2018
- – –. «Resonancias» de la promesa: «ecos» y «reverberaciones» del *Don Giovanni*, un estudio comparado de los desplazamientos de la imagen intermediar. Tesis de doctorado. Universidad Nacional Autónoma de México, 2016. Electrónico.
- Mendoza, Anaid. *La función escénica del personaje del Stage Manger en Pullman Car Hiawatha y Nuestro Pueblo de Thornton Wilder: una comparación*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016. Electrónico.
- Niven, Penelope. *Thornton Wilder: A Life*. New York: Harper Perennial, 2013. Impreso
- Paz, Octavio. *Traducción: Literatura y Literalidad*. Barcelona: Tusquets. 1997. Impreso
- Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Trad. Jaime Melendres. Buenos Aires: Paidós. 1998. Impreso.
- Rossi Vaquié, Juan Agustín. *Tratado de la puesta en escena*. México: Escenología. 2006. Impreso.
- Wilder, Thornton. 1976. *El ángel que perturbó las aguas*. Trad. y Prol. Felipe Reyes. México DF: Difusión Cultural UNAM.
- – –. "Entrevista con Thornton Wilder." *El oficio del escritor*, p. 185 – 200. Trad. José Luis González. Buenos Aires: Biblioteca Era. 1968. Impreso
- – –. *La mujer de Andros*, Trad. Isabel González-Gallarza. Madrid: Editorial 451. 2007. Impreso
- – –. *Thornton Wilder, Obras escogidas*. Trad. y pról. María Martínez Sierra. Valencia: Aguilar, 1963. Impreso
- – –. *Our Town*, New York, Harper Perennial. 2003. Impreso
- – –. *The collected short plays*, Volumen 1, Ed. John Gassner. New York: Theatre Communications group, 1997. Impreso
- – –. *Wilder's Classic One Acts*. New York: Samuel French, 2012. Impreso.

Apéndice I: Línea del tiempo

Julio 2014	Mi primera lectura de la obra.
Junio 2017	Decido hacer la Lectura teatralizada.
Junio 2017	Primera reunión con Goretti Lipkies, lectura de la obra.
Julio y agosto 2017	Se suma al proyecto Ingrid Castro como asistente de dirección. Audiciones, selección del elenco y juntas.
1 – 12 Agosto 2017	Traducción de la obra por Juan Carlos López.
13 Agosto 2017	Primera reunión con todo el elenco. Conformado por: Miriam Ferrer, Ruth Rosas, Raúl Sosa, Ricardo Pérez, Gilary Negrete, Goretti Lipkies, Héctor Sandoval, Jorge Carlos Sánchez y Adriana Cecilia Millán.
20 al 29 Agosto 2017	Seis ensayos de 4 hrs. cada uno,
3 y 10 Septiembre	Funciones de lectura teatralizada, domingos 18:00 Refugio 86, CDMX. Para 28 espectadores.
12 Septiembre 2017	Junta con el elenco. Todos deciden continuar en el proyecto.
Sept. y Oct. 2017	Búsqueda de la casa para la temporada.
16 Octubre 2017	Decidimos el espacio: Gabino Barreda 81. Col. San Rafael. CDMX
19 Octubre 2017	Primera junta con la diseñadora de vestuario Indira Aragón.
22 Octubre 2017	Audición para Leonora. Se suma al elenco Guillermina Pérez.
30 Oct. – 30 Nov.	Ensayos, 5 veces a la semana, de 4 horas cada uno.
25 Noviembre	Ensayo con público seleccionado y retroalimentación.
2 – 22 Diciembre	Temporada de ocho funciones.
22 Dic. – 8 Enero 2018	Desmontaje y Post-producción.

Apéndice II: Bitácora del proceso

12 de junio, 2017

Primera reunión con Goretti.

Palabras clave: reunión, Goretti.

Me reuní con Goretti en café Chapata vive, le conté que ya terminé las materias en la Facultad y que ahora estoy planeando cómo titularme, le platicué sobre la opción de montar una obra para titularme, pero antes quiero hacer una lectura teatralizada para saber cómo funciona. Le dije que me gustaría contar con su apoyo para realizar la lectura, primero como actriz y si le puede para hacer el casting. También le conté sobre la obra de *Pullaman Car Hiawatha* de Wilder. Nos quedamos de ver en una semana para leer la obra. Goretti estuvo muy receptiva.

20 de junio, 2017

Primera lectura con Goretti

Palabras clave: lectura en voz alta, adaptación, Goretti.

Nos reunimos en su salón de ensayos, llevé dos copias del libreto en inglés, me ofreció un té y leímos toda la obra en voz alta, sin actuarla, sólo con algunas intenciones básicas. Cuando la terminamos de leer me dijo que sí le entra al proyecto, se conectó con la historia de la obra y me dijo que piense en adaptarla a México. Yo le respondí que por ahora ése no era el plan, no me gusta la idea de una adaptación, siento que es juzgar a la obra y creer que los espectadores no son capaces de imaginar más allá de su contexto, quiero confiar en el texto como es.

Quedamos en empezar a buscar al elenco, ella conseguirá a los actores mayores y yo a los jóvenes. También le propuse hacer al papel de Leonora, aunque dejé la posibilidad abierta de que representara a Lucía. Yo me voy a ir a Londres dos semanas, entonces continuaremos cuando regrese.

Yo estoy muy entusiasmado, siento que ya se echó a andar y el proyecto va a ir tomando su propia fuerza.

27 de junio, 2017

Reunión con el traductor

Palabras clave: traducción, acuerdos.

Me reuní con el traductor para plantearle el proyecto de lectura teatralizada y posible montaje. Le comenté que el presupuesto para esta primera etapa es muy bajo y dice que no hay problema. Quedamos en que va a realizar el trabajo en un mes y medio, dice que es poco tiempo pero que es capaz de hacerlo porque conoce al autor. Nos escribiremos en tres semanas.

12 de julio, 2017**Planeación Lectura teatralizada.**

Palabras clave: planeación, lectura teatralizada.

Para realizar el proyecto se necesita:

- 1.- Hacer las invitaciones para el público.
- 2.- Tener equipo de audio.
- 3.- Registrar por video.
- 4.- Planear la plática post-función.
- 5.- Terminar de conseguir el casting.
- 6.- Terminar de leer *Between tow silences* de Brook.
- 7.- Conseguir ayuda para el vestuario.
- 8.- Terminar de conseguir al elenco.

19 de julio, 2017**Traducción**

Hablé con el traductor y no hay ningún avance que me pueda enviar. Me alteré muchísimo. Estoy como asistente de producción en una obra. Le dije que no se preocupara, que era mejor deshacer el acuerdo. Ahora voy a buscar a Juan Carlos para ver si puede ayudarme.

26 de julio, 2017**Avances lectura teatralizada**

Palabras clave: conformación del elenco.

- 1.- Fui a ver a Ruth actuar, es muy buena, la vi en un personaje sensual en que gozaba y jugaba. Estoy esperando la respuesta su respuesta, mañana le marco. Me previno que podría llegar a tener llamados para tele.
- 2.- Preguntar a Gore sobre Juan Antonio Gómez de la casa del actor, para el Primo Brandon.
- 3.- Otra opción para el primo Brandon es Dieter, pero está muy ocupado.
- 4.-Ya la marqué a Mary, amiga de Gore, está muy emocionada y mañana voy a ir a verla para hacerle una audición.
- 5.-Victor ya me confirmó que sí podrá para el papel de Rogelio. Estoy prevenido que podría tener llamado de TV.
- 6.- Raúl, el uruguayo es otra opción para Rogelio o primo Brandon. Le marqué en el aeropuerto y me contestó con mucho entusiasmo, hasta me dijo el vestuario que tenía.
- 7.- Miriam se presenta en Foro José Solé el 17 de agosto a las 16:00 hrs.

27 de julio, 2017

¿Por qué montar esta obra?

Palabras clave: por qué esta obra aquí y ahora.

Del libro *A director's handbook* de Viola Spolin contesto las siguientes preguntas para reconocer si un trabajo es valioso o no. Parte de estas respuestas es para compartir con el elenco en el primer ensayo.

Esta obra logra capturar y transmitir la esencia de la vida: el inevitable e inasible paso del tiempo. Es sólo a través de esta forma poética y escénica que se consigue construir esta imagen de la vida, a través de la historia de una familia. La familia como sistema vital de occidente. Entonces es coherente que todo suceda dentro de una casa. La casa también cuenta la historia.

¿Cómo puede pasar la historia de toda una familia frente a los espectadores en una hora?

¿Qué pasa con los cuerpos de los actores que envejecen?

Lo que me urge es saber cómo resuena esta obra en lo concreto: con espectadores. Hoy, cuando toda la historia sucede en el pasado, cuando el clima y la geografía es distante a la nuestra, cuando el idioma original es otros, la estructura social es ligeramente distinta, me pregunto, ¿Se conserva la fuerza del paso del tiempo?

Oportunidad: en términos de temporadas y de activar espacios es una ventaja que se pueda presentar en una casa.

Tipo de público: Clase media y media alta, de adolescentes a adultos mayores. Es una obra muy abierta porque, desde cualquier ángulo, todos tenemos una familia y casa, incluso por ausencia.

Una debilidad: es un elenco numeroso, los horarios son difíciles de organizar y la paga, por ingreso a taquilla, sería baja.

Una fortaleza: el elenco está quedando con actores de diversas edades. Que no necesitamos entrar a convocatorias de teatros. Presentarse en una casa revela la misma teatralidad de la casa, y eso en si mismo es muy interesante.

Hay temas que se mantienen actuales: la contaminación de la ciudad, la muerte de los padres, la muerte en guerras, quedarse soltera, el alcoholismo.

¿Al final qué sensación sobre la familia comparte esta obra? Es una gran pregunta para cada espectador. Una pauta es que al final todos se mueren o se van, menos la tía.

El hecho de entrar en la construcción privada de la casa, es penetrar otro mundo, descubrir cómo se relaciona una familia durante casi 100 años.

La narrativa va de la celebración de estrenar la casa a la soledad de Ernestina.

El contraste de todos los que mueren o se van, es la permanencia de la casa. La casa es el lugar donde se construyó la familia.

Las necesidades técnicas de esta obra quedarán cubiertas en gran medida por la misma casa y por la diversidad en las edades de los actores.

La exigencia actoral a la que se enfrentan los actores es por demás deseable de pasar el cuerpo.

Lo excitante estéticamente para el público son las actuaciones, cómo envejecen los personajes. Y la misma casa.

Hay tal diversidad de caracteres en los personajes que será accesible para la mayoría de los espectadores identificarse en especial con alguno.

El espacio y la iluminación serán los propios que la casa nos de. La sonoridad será diseñada. Y el núcleo para la lectura teatralizada serán las actuaciones.

Los ensayos de la lectura teatralizada serán para darle continuidad a la obra, saber las entradas y salidas.

Confío en que esta obra tiene una amplia audiencia. Que provoca nuevas percepciones a nivel individual y social.

Del libro de Ball, sobre qué cualidades tiene una obra de arte, puedo decir:

Esta obra sí concentra y revela una parte del universo.

Esta obra si habla sobre la esencia de la vida humana.

Esta obra sí despierta el espíritu.

Todo esto porque genera conciencia sobre el paso de la vida.

Es una obra que los espectadores necesitan porque todos nos hemos preguntado cómo es posible que la vida pase tan rápido.

Julio 29, 2017

Avances

Palabras clave: traducción.

Pensando en la unidad ¿Cómo se va a acoplar el tono de todos los actores?, ¿cómo voy a tomar notas? Se las voy a dictar a Ingrid.

La traducción la recibo el jueves 10, la reviso, y el viernes 11 la envío por correo a los actores y la imprimo.

Hablé con Yael para el papel de Lucía nieta, le entusiasma mucho, pero está complicada de tiempos, le voy a confirmar en dos días si sí o no podemos ajustarnos a sus tiempos.

El domingo 13 es la primera reunión.

Agosto 1, 2017

Avances Lucía

Palabras clave: Lucía nieta.

Le marqué a Cynthia para Lucía nieta y no puede porque está muy ocupada en la Facultad. Hablé con Adriana Cecilia y sí puede, siento que es muy seria y formal. Enviar obra. Me dio muchísima pena, pero le hablé a Yael para decirle que en esta ocasión preferimos colaborar con una actriz que si pueda estar en todos los ensayos. Me cuesta mucho trabajo hacer este tipo de llamadas.

Gore no tiene avances concretos para otro Rogelio. Ingrid está viendo una opción de un compañero mayor de la Facultad, no me creo que sea el indicado, porque es pequeño y Héctor y Ruth son altos.

Agosto 7, 2017**Puntos clave para LCN.**

Palabras clave: dirección, intuición.

Dice Ball que el arte es unidad y armonía. En este caso, cómo voy a hacer para que las actuaciones tengan eso. Aparte cómo conseguiremos verdad en las mismas. El arte revela el Universo. En este caso revela la fragilidad humana en comparación con la fuerza del tiempo. Despierta el espíritu, porque la conciencia de la muerte, o la brevedad de la vida, lleva a eso, a un despertar. Da conciencia del Yo, en relación con el fluir de la vida. El tiempo nunca se detiene. "A través de ustedes tiene que nacer la verdad de esta obra. "

Notas de Ball: ¿Qué cree el personaje de sí mismo? La intuición es perfecta porque es un impulso auténtico. Es la forma en que el universo se expresa, si confío en la intuición del actor desde el inicio, cada día va a mandar mejor material. Aprendemos en tres etapas: descubrir, probar y repetir.

Agosto 11, 2017**Reunión con el traductor.**

Palabras clave: traducción, musicalización.

Vi a Juan Carlos en su casa. Me comentó que estuvo muy ocupado con un curso de guion la primera semana y apenas tuvo tiempo de hacer la traducción en esta semana. Me dio muchísimas recomendaciones de musicalización: Max Richter, Sibelius, ya están en una lista de spotify para revisarlas con Ingrid.

Con esas recomendaciones que escuchamos ahí en su casa, pude distinguir que no quiero llegar a atmósferas muy melancólicas o violentas, sino algo más permeable a distintas emociones.

Leí la traducción al llegar a casa es muy básica, voy hacer algunos ajustes que ya había imaginado desde que la leía en inglés. Urge imprimirlo mañana.

Agosto 13, 2017.**Orden del día primer ensayo.**

Palabras clave: primer ensayo, dinámicas.

¿Para qué estamos convocados hoy? "Es un privilegio hacer esta obra" Ball.

Ejercicio de saludar con Mucho Gusto.

Dinámica de observar el espacio y a los compañeros. ¿Qué veo en el otro? ¿Qué me gusta del otro?

Por qué esta obra en la casa, por qué aquí y ahora.

Entregar los libretos. Avisar que pueden mejorar.

Hacer una lectura corrida de la obra: Vamos a descubrir la obra juntos.

Presentarse: qué edad tienen, de dónde vienen, qué quieren.

Final: ¿Qué me llevo de este primer ensayo?

Preguntarle a Gore: ¿En qué podemos apoyarte que para sí estés con nosotros? Si es que ese es tu deseo.

Decir que sí a todos los impulsos creativos, ésa quiero que sea la atmósfera de trabajo. Respetar el poder de la intuición.

“Permite que tu intuición te guíe, escucha y asume las circunstancias”

Todos ustedes son excelentes actores, por eso los convoqué, tenemos un obra realmente hermosa con la que vamos a trabajar. Vamos a descubrir juntos la obra, solamente buscando el sentido de las líneas.

Esta obra, para mí, revela una verdad del universo, espero que para ustedes, poco a poco, compartan esa necesidad.

Reporte del primer ensayo:

11.30 Miriam llegó en Uber, nos sentamos en la sala y me platicó que comenzó a hacer teatro hace 7 años en la casa de cultura Jesús Reyes Heróles. Llegó Ingrid con su collarín y dos refrescos. Ingrid en todo momento fue muy eficiente, atenta y estuvo involucrada. Fueron llegando Raúl, Héctor, Adriana, Jorge y Ruth que llegó muy tarde.

11:50 Hicimos el ejercicio de “Mucho gusto e intercambio de nombres” Esta dinámica implica involucrarse con el otro. Al menos por intercambiar el nombre. Provoca risas, contacto visual y da conciencia del otro.

Después pasamos al ejercicio por parejas, de decir lo que veo en el otro, solamente lo tangible y superficial. Este ejercicio sirve para hacer consciente que somos exceso de sentido, significamos sólo por estar presente. Este ejercicio ayuda a realmente observar al otro y preguntarse quién es. Subió la energía.

Pasamos al comedor y les entregué los libretos y dimos unos minutos para que los hojearan.

Después les compartí a grandes rasgos el mundo externo e interno de la obra. Héctor participaba mucho, porque le encanta la obra, ya la conocía.

Cuando llegó Ruth, estaba un poco alterada porque llegó tarde, la invité a que se relajara y todos nos pusimos de pie en círculo para hacer contacto visual con ella.

+Necesito hacer un mapa de cómo se van moviendo los personajes en la mesa.

+Necesito verbalizar más: “Me gusta esa intuición, me gusta ese movimiento!”

+Necesito elogiar más las cosas generales: “Qué hermosa es la luz que entra por ahí”

+Detectar los impulsos de los actores y llevarlos a más. ¡Confiar en sus intuiciones!

Las ganancias que reportaron al final del ensayo:

La familia también como estructura opresora. Genoveva y Rogelio rompen con la familia. Y si bien se van, Wilder nos indica a dónde.

Ruth al final me preguntó mi opinión sobre su actuación. Y está en su derecho. Pero me pareció demasiado pronto. El director es como el padre que alimenta y configura la familia. Necesito respirar más profundamente, no decir las cosas sólo porque las pienso, sino con todo mi sexo. Yo también inyecto energía y pongo límites con mi fuerza interna.

¿Qué sí hice? Fui formal. Dije todo lo que quise de la manera más concreta. Coordiné bien el tiempo.

¿Qué puedo mejorar? Decir que sí con fuerza a las intuiciones de los actores. Ser más enérgico en mi discurso. Respirar más profundo, conectarme, esto es lo que más quiero en el mundo.

Agosto 20, 2017

Preparación lectura teatralizada

Palabras clave: planeación.

Entregar nuevos libretos con correcciones.

Hablar sobre el vestuario, mostrar imágenes. ¿Para cuándo lo pueden traer?

Pendiente: redactar invitación. Enviar por correo las imágenes del vestuario.

Ingrid: hacer listas de invitados. Preguntar si podemos ensayar el domingo 27.

Ambos: hacer lista de cambios a la casa, para hacerlos el sábado. Preguntar si alguien nos puede venir a ayudar.

Agosto 21, 2017

Ensayo Lectura teatralizada.

Palabras clave: dirección, objetivos.

Las respuestas de qué necesita una línea está en el mismo texto. Hay que preguntarle al texto.

Definir dónde va a entrar la música.

Confiemos en que elenco y la casa ya le dan la forma a esta lectura. Lo único que necesitamos es darle sentido a las líneas: ¿Qué significa esa línea? ¿A quién va dirigida?

La medida del éxito de este montaje es:

- 1.- Que se lea cómo envejece el personaje.
- 2.- Saber a quién va dirigida la línea y entradas y salidas.
- 3.- Que el espectador entienda cuando alguien muere.

Que los actores lleven un lápiz para anotar su trazo. Vigilar quién tiene los brazos sobre la mesa, quién está más cerca que otro del borde de la mesa.

Agosto 22, 2017

Planeación de la obertura

Palabras clave: obertura.

Objetivo: ubicar al espectador en términos geográficos y temporales respecto a la ficción. Ésta es la casa de la familia Bayard. Bayard es también un árbol de raíces muy profundas y muy frondoso.

Estamos en Kansas, ésta es una de las primeras casas, (se asoma por la ventana) es un pueblo tranquilo, el clima esté... Estamos en el año de 1890, el día de Navidad y son las 6 de la tarde. *Puede señalar hacia dónde está la iglesia.*

Notas:

Si el papel lo va hacer Jorge Carlos, ¿estamos viendo a Sam o a Roderik?

Quitar Navidad, ya está en el título de la obra.

La cena es la medida del tiempo de esta obra. ¿O cuál es?

¿Se va a cambiar el nombre de los doctores?

¿Qué cambios hay en ritual de la cena de Navidad a través de la obra? Los rezos, la luz.

Podemos quitar o poner una foto. Se pueden dar regalos.

Agosto 23

Musicalización

Palabras clave: musicalización.

Escenas con música

Recepción: Ingrid la elige.

Comienzo, entrada de Lucía: Concierto D minor, Sibelius.

Muerte de Sam: Infra 3 o Infra 6 de Max Richter o Lou Harrison String Quartet Set 1

Varations

Muerte Tía Ernestina: The beatitudes .

¿Conviene un track para todos los nacimientos?

Probar bocinas y conexiones de la casa.

Agosto 24, 2017

Avances Lectura teatralizada.

Palabras clave: elenco, asistente, Ruth.

Ingrid ha estado haciendo todas las comunicaciones. Eso es un gran aliviane para mí, porque me permite estudiar la obra. El jueves 24 Dieter me dijo que no va a poder estar porque van a operar a su mamá. Ingrid va a preguntar a Ricardo Pérez y a Óscar, ambos de la Facultad. Sigue siendo opción que Dieter sólo vaya a leer al personaje, con un solo ensayo. Escribir correo para Dieter: no te preocupes. Estás muy invitado a las presentaciones. Espero colaborar después contigo.

En caso de que sea Ricardo prevenirlo que sólo es para lectura porque no tiene la edad del Primo. La situación de los llamados de TV de Ruth me descontrola, porque aunque no ha tenido llamados, siempre lo menciona.

Ser claro en ¿Qué espero de los actores? Y ¿Qué les estoy ofreciendo?

Ruth me pregunto que si participaba en la lectura era más probable que la llamara para el montaje. Le dije que sí.

Agosto 25, 2017

Segundo ensayo.

Palabras clave: orden del día, dirección, compañía.

10:20 Preparar té y café, arreglar la casa.

10:40 Con ayuda de Berny mover la mesa de centro y sillas a la cocina.

11:15 se echa a andar el tren con quien esté.

11.20 Calentamiento: caminar por el espacio, reconocer la casa, respiración consciente, las texturas de la casa, los objetos, reconocer cómo me siento aquí y ahora. Decir lo que veo, tocar lo que llama mi atención.

11.30 Compañía –compañeros– el teatro se trata de construir vínculos. Ejercicio de lanzar los nombres.

11..40 ¿qué hicimos la semana pasada? Para conectar a Ricardo y a Gore.

11.50 Compartir cuál es la medida del éxito de este proceso.

Otros objetivos: probar el hecho de no adaptar la obra. Presentar la obra en una casa.

Que ellos mismo prueben la obra.

Hoy vamos a ver la pronunciación de algunos nombres Y todas las entradas y salidas de los personajes. Indicación para el ensayo, parte del objetivo es que comprendan el significado de la línea, entonces en cualquier momento pueden regresar al inicio de su diálogo para repetirlo y si alguien se siente desconectado de alguna palabra, es el momento de decirlo.

1.30 Hacer corrida sólo de entradas y salidas. Sólo con pies.

Poner en la atención: ¿Cómo cambia el ritual de la cena a través del tiempo?

Lo que cambia vs lo que permanece.

Los que se mueren vs los que se van.

La metáfora de la obra está en mismo título: La vida es como una larga cena de Navidad.

Notas del ensayo:

- + Ruth tiene la voz muy baja. Y cae en ritmos muy lentos.
- + Necesitamos dos tarjetas Navideñas.
- + Tener más claridad en cuándo envejece un personaje.
- +Más relajados, sólo es una lectura. Fluidez.
- +No traten de ocultar el libreto. Sobre todo Ruth.
- + Ustedes sabrán qué líneas sí conviene que se aprendan.
- + En el siguiente ensayo necesitamos probar los platos y cubiertos.
- +Conciencia de que es el día de Navidad: se siente una atmósfera de celebración.
- +Hoy Raúl leyó a Rogelio y Ricardo a Primo Brandon. Fue una decisión difícil, pero Ricardo es demasiado joven para Ruth, aunque es un actor con más herramientas.

Agosto 26, 2017

Apuntes de dirección

Palabras clave: musicalización, paso del tiempo.

El ritual cambia de los candelabros a la luz eléctrica, de cuadros a fotografías, de hablar de usted a tu, de rezar a no rezar.

Raúl: ¿Qué tienen que hacer Rogelio para que Lucía se preocupe por él?

Música: la salida de Rogelio ya es lo suficientemente agitada como para que tenga música.

El silencio es parte del sonido de las muertes y del paso del tiempo.

Momentos con música:

1.- Inicio: Héroe de Philip Glass

- 2.- Nacimiento de Carlos. The light de Philip Glass
- 3.- Muerte de Sam. Infra 6
- 4.- Salida de Genoveva.
- 5.-Final, tía Ernestina. The beautitudes, Kronos Quartet.

¿Cómo escenificar las transiciones de tiempo? Hay un cambio de energía en el actor desde las plantas de los pies. Lo demás lo da el lenguaje. +El paso del tiempo se da por el texto. +No hay que ilustrarlo en la actuación.

Agosto 29, 2017

Ensayo Lectura teatralizada.

Palabras clave: notas dirección, actuación.

- + Ruth necesita relajarse con respecto a tratar de ocultar el libreto. Cuando estás sentada en la mesa puede estar visible, si te levantas y sientes que te estorba entonces déjalo.
- +Rogelio nieto nos da cabalmente la espalda. Así lo vamos a probar. Tu presencia como actor puede sostener eso.
- +El momento que Gore encontró junto a la ventana funciona muchísimo. Hay que conservarlo.
- +Primo Brandon se tiene que sentar hasta atrás de su respaldo para que permita que se vean Leonora.
- +Replegar la silla de ruedas.
- +No se preocupen por actuar, sólo denle sentido a sus palabras y sean honestos. La casa y la misma estructura de la obra son lo que le da fuerza a la experiencia. Confiemos en que los espectadores saben a qué están siendo convocados.

Agosto 30, 2017.

Ensayo Lectura teatralizada

Palabras clave: notas dirección, actuación.

- +La primera acción de Lucía es acomodar para que todo esté perfecto. ¿Cómo se siente cuando termina? Está sola en su casa nueva, lo puede gozar más.
- + Mamá Bayard puede entrar desde el público con la silla de ruedas. ¿Le cae bien Lucía?
- +Mamá Bayard envejece a través de su respiración, se va haciendo pausada. Nunca le gustó la casa nueva.
- +¿La luz de la entrada-cocina va a estar prendida o apagada?
- +Al parecer tienen el tiempo a favor casi siempre. ¿Cuándo no? Que se sienta.
- +Hace frío.
- +Lucía está en contra del vino. El primo Brandon a favor.
- +El primo Brandon es mucho más holgado que Lucía y Rogelio, desde el vestuario y cómo se sienta.
- + El primo Brandon siempre está al pendiente del clima. La ventana le quedó de espaldas.
- + Carlos entra con una actitud jovial.

- +La tía Ernestina es una mujer encantadora y generosa. A diferencia de Mamá Bayard.
- + Ruth necesita más voz.
- + Repasar la obertura: el trazo es un óvalo, de centro abajo, rodea toda la mesa, pasa por la ventana y acaba en el reloj.
- +Fijen las acciones. Más vale confiar en lo que ya tenemos que seguir buscando acciones.
- +Hacer desfile de vestuario. Llego el vestido rosa de Gore para Genoveva.

Agosto 31, 2017

Preguntas para el público

Palabras clave: retroalimentación.

Me encontré a maestra Martha Herrera-Lasso en la Facultad, le conté lo que estaba haciendo y me explicó que pusiera mucha atención en qué quería obtener de la retroalimentación. Entonces, a partir de las preguntas Viola Spolin y esa conciencia hice estas preguntas: ¿Qué mantenía su interés en la obra? ¿Qué elementos los desconectaban? ¿Qué elementos los conectaban con el mundo de la obra? ¿Qué les provocó la convención de la cena? ¿Qué les pasó al ver esta obra en una casa? ¿Los desconectaba que el contexto fuera en EEUU?

Duración máxima de la plática 35 minutos.

Septiembre 1, 2017

Ensayo lectura teatralizada

Palabras clave: notas dirección, actores.

Notas primera escena:

- Música entra en la cena, y sale cuando se ajusta el reloj para que suene.
- Agradecemos los sagrados alimentos y un año más de vida. Sí decir AMÉN.
- Rogelio “nuestra primera” más claro y gustoso. Es la información para el público.

Entrada de Primo Brandon:

- Verificar la primera caminata de Brandon, cómo llega. Tocar a Rogelio cuando llega.
- Verificar el pie para “estoy segura”. Es “qué hubiera dicho mi padre”

Enfermedad de Rogelio:

- Toma la copa, después se levanta. En el filo de la mesa le da el dolor. CONGELAN. Regresa con alivio.

Muerte de Lucía:

- Se despide dándole la mano, después de “Unas semanas a Florida”.
- Lucía realmente se va más decidida, no esperaba esa reacción de Genoveva, la tranquiliza. Y se va.

Rogelio nieto:

Ejercicio: Que cada vez que lo decida diga estúpido y mierda en sus diálogos.

- En “Es el problema” ya va de salida, Su padre lo detiene: “Bueno, joven, podemos...” Ya se está yendo en “Voy a ir a un lugar donde el tiempo pase. Dios mío.”

Septiembre 4, 2017**Primera función de lectura teatralizada**

Todo comenzó temprano con la limpieza del patio y el acomodo de las sillas, nos llevó un buen rato. Los actores fueron llegando y acomodando sus cosas en la cocina. Guí un repaso muy rápido por todos sus trazos y cada uno calentó.

Fue llegando el público, 30 personas.

Estoy muy contento. La noche salió excelente. Aprendimos mucho. Una coreógrafa la vino a ver y me felicitó, en general les sorprendió que fuera tan joven. No hubo ningún imprevisto que nos desajustara. Yo fui formal en el diálogo, y la retroalimentación fue muy nutritiva. El público estaba conmovido, hubo unas participaciones muy potentes y casi todos hablaron.

Septiembre 5, 2017**Junta con Goretti.**

Palabras clave: producción.

Ingrid y yo nos reunimos con Gore para pensar en la posible producción de la obra.

Mínimo de funciones: 8. Mínimo 50 lugares.

Tengo que investigar lo de los derechos de autor.

Sí necesita ser una casa porque da una atmósfera íntima.

Es un producto familiar. Es una obra que fomenta la familia, eso nos puede servir para venderla.

Hablar a la casa Rivas Mercado.

Es un melodrama que se conecta con el imaginario colectivo mexicano.

Los programas de mano pueden salir de Boing.

Septiembre 6, 2017**Asesoría de producción con Silvia Olvera.**

Palabras clave: producción

Ingrid y yo, después de la primera función, estamos muy entusiasmados.

Necesitamos hacer una campaña de procuración de fondos para pagar toda la producción y de esa manera que todo lo que entre a taquilla sea para la nómina de los 9 actores.

La gente da dinero a los proyectos que él no podría hacer. Para que las personas den hay que llegar a la emoción: ¿qué recuerdas de tus cenas de Navidad cuando eras niño? Final con un brindis del elenco, o una imagen sencilla y honesta.

Nota: la próxima semana poner una luminaria en el patio porque estaba demasiado oscuro.

Análisis DAFO

Fortalezas 1.- No necesito entrar a convocatorias de teatros. La renta es más baja. 2.- Hay una gama diversa de caracteres en la obra por lo que será fácil que los espectadores se identifiquen con alguno. 3.- En México celebramos la Navidad de manera muy similar.	Oportunidades 1.- Presentar la obra en navidad y que tenga más impacto. 2.- Presentar la obra es casas privadas o de cultura.
Debilidades 1.- Elenco numeroso. Hacer los horarios se complica. 2.- Sólo se puede pedir "donativo" porque la casa ni cuenta con los permisos de SEDUVI.	Amenazas 1.- Los ruidos de la calle. 2.- Que alguna autoridad nos llame la atención por hacer el evento.

Septiembre 10, 2017

Segunda función de lectura teatralizada

Palabras clave: función.

3.00 cita actores.

3.20 Corrida a la italiana. Los actores la pidieron, eso me sorprendió, corrimos toda la obra.

Si bien es un repaso que da confianza, también siento que consume mucha energía.

Jorge: muy bien que realmente te estás involucrando con el espacio en la obertura.

Yo: falta poner abrigo y bufanda en el perchero.

Ingrid: en la entrada de Lucía no se quita la música hasta que entra Mamá Bayard.

La función fue muy buena, aunque la energía fue más alta la primera vez, nos faltaron 5 espectadores. En general la retroalimentación fue más tranquila, igual de sincera y nos dio mucha fuerza.

Septiembre 12, 2017

Junta con los actores

Palabras clave: actores, evaluación, producción.

Me reuní con Ingrid para hacer una presentación en power point para presentar a los actores en la junta de la tarde. Utilizamos el diseño de Carlos y se ve excelente.

Preparamos la mesa con galletas, café y té.

En la junta con los actores, nos reunimos todos alrededor de la mesa de mi casa y lo primero que pregunté es qué otras observaciones les dio su público de la obra:

Les conmovió.

Les gustó la experiencia íntima y acogedora de la casa.

Te conecta, sensibiliza inmediatamente.

La obra no depende de las fechas de Navidad.

Excelente ambientación.

El casting es bueno.

Buena decisión que no hubiera exceso de caracterización.
 Poca conexión con Raúl.
 Se sintió con fuerza el paso del tiempo.
 Eran claros los vínculos familiares.
 La puerta de la muerte era muy potente-
 Gustó que fuera en una casa real.
 El contraste entre lo cíclico vs los rompimientos de la familia.
 Estaba bien actuado el envejecimiento en los actores.

Después le pregunté al elenco ¿Qué se llevan de este proceso?
 La cercanía con el público.
 El compromiso de ir todos de la mano.
 La diversidad del elenco.
 La cohesión del grupo.
 El reto de envejecer.
 Adaptarse a la realidad de la casa y su iluminación.
 La generosidad de la producción.
 La eficacia de un proyecto tan breve.
 La buena organización del tiempo.
 Compartir la pasión por una obra.

Por último les pregunté qué mejorarían para un siguiente proceso:
 Dar más tiempo para fijar cada acción.
 Más insistencia de parte de dirección.
 Indagar en el carácter personaje.
 Análisis de texto.
 Más claridad para pasar la información.
 Tener claro qué quiso decir el autor.

Después le presentamos el power point. Donde el punto principal es que nos vamos a dedicar a buscar la casa que la obra necesita y si la encontramos entonces convocamos al proyecto. También vamos a seguir pensando formas de financiar el proyecto, me interesa que quede claro que no tenemos todo el dinero para hacerla, pero que la intención es que todo lo que entre a taquilla sea para la compañía y no para gastos de producción. En general todos están muy entusiasmados. Cuando les pregunté a quién le interesa continuar en el proyecto todos contestaron que sí quieren. Me queda la gran pregunta si todos deberían seguir en el elenco. Noté unas resistencias desagradables entre Ruth y Raúl, pero los comprendo.

Septiembre 15, 2017

Reunión con Héctor

Palabras clave: junta, evaluación.

Nos reunimos Ingrid, Héctor y yo en mi casa, porque él no pudo asistir a la reunión pasada. Algunos comentarios de su público fueron: la obra los llevó a reflexionar sobre su propia vida. El convivio que se dio después de la obra era muy agradable.

Sobre el proceso comentó que fue un proceso con paz a pesar de tener el tiempo en contra. Y esos dos factores ayudaron mucho al trabajo. Y sobre la dirección dice que puedo ser más enfático para que una acción se ejecute.

Septiembre 18, 2017

Búsqueda del espacio.

Palabras clave: búsqueda de la casa.

Goretti me invitó a ver un departamento que nos podrían rentar a un precio muy bajo. El espacio es sólo un poco más pequeño que la casa de Refugio. Tiene un cuarto con baño para camerino. En general no creo que funcione porque es un edificio contemporáneo. Pero puede ser una opción C muy segura. También platiqué con Gore de la posibilidad de hacerla en su casa. Me dijo que la va a limpiar un poco y nos va a invitar a Ingrid y a mi para verla. Pero no la veo convencida. Ayer fui a una casa que está en la Col. San Rafael, Gilary me la recomendó, se veía muy grande y vieja pero no me abrieron.

Saliendo del departamento pasamos a un nuevo teatro que se llama Foro Bellescen, es muy lindo, la disposición es en arena para 54 personas y la renta es de \$1800. Sin embargo no es viable porque tienen un camerino sólo para 4 actores. Y es difícil subir al escenario y eso no conviene por Miriam.

Septiembre 24, 2017

Casa del libro UNAM

Palabras clave: Búsqueda del espacio.

Ingrid y yo hemos ido dos veces a la Casa del Libro de la UNAM, nos encanta el espacio, se ha presentado teatro ahí recientemente bajo "cooperación voluntario" pero nunca está su director Fernando Chamizo, ya enviamos correo para solicitar el espacio.

Septiembre 28, 2017

Primer encuentro con Beatriz.

Palabras clave: búsqueda de la casa, Gabino Barreda.

Entré en contacto con Beatriz Alvarado, que tienen una casa en la col. San Rafael, en la misma calle donde había ido a la casa que me recomendó Gilary. Le platiqué sobre el proyecto y le gustó, voy a ir con Ingrid la siguiente semana. De hecho estoy sorprendido, se lo tomó con mucho gusto.

Octubre 1, 2017

Casa de Goretti.

Palabras clave: búsqueda de la casa.

Fuimos a casa de Goretti, es muy hermosa y amplia, aunque tiene unas escaleras de caracol al centro y para nuestras intenciones eso no funciona. Está a dos calles del metro Etiopía, nos dijo que sí podemos presentarnos ahí, aunque no está al 100% convencida y la entiendo. Lo que más nos hace dudar es que el espacio no es lo suficientemente amplio.

Octubre 4, 2017**Visita en San Rafael**

Fuimos Ingrid y yo a la casa de Beatriz. La casa es enorme y antigua, con una fachada amarilla de dos pisos. Platicamos durante dos horas, impactante. Escribí esto:

Hoy conocimos a Beatriz, una mujer que no se ha quedado con las ganas de nada en su vida: ha sido maestra, locutora, madre, herrera, carpintera, constructora y sobre todo muy comprometida y honesta. Un ser que confía en la generosidad humana, que sabe que Dios responde a esa bondad y que confía en el poder de las palabras.

Nos habló sobre la vida, así en general. Nos dijo que México no es un buen lugar para la cultura, de hecho nos dio razones para irnos. ¡Váyanse! nos dijo. Mientras tomábamos un café sobre la mesa que ella misma hizo de una puerta.

Nos dijo que ser consentido, es no saber hacer cosas con las manos, no saber convivir en la casa y que eso lleva a sufrir mucho. Nos invito a participar más en nuestras casas, a saludar en las calles, a ser vecinos.

Nos habló mientras sonreía, mientras fumaba, mientras nos miraba con gusto. Nos contó que tiene una hija maravillosa. Nos contó de su amante cuando fue joven, que vivía en esa casa que ahora es suya, nos habló de su esposo, de sus trabajos, de sus nietos y de sus no nietos que la aman como si fuera su abuela.

Nos dijo que estaba lista para ir a la guerra, que las cosas no pueden seguir así, que los jóvenes no deberían ir a la guerra, pero los adultos que ya hicieron una vida... sí. Y es uno de los pensamientos más coherentes y brillantes que he escuchado.

Nos dijo que la vida es bella, es bella; lo repitió, hay que trabajar, disfrutarla y estar agradecidos, porque es un regalo.

Nos dijo que sí al proyecto, ahora toca pensar si es ahí donde queremos hacerlo, en San Rafael o en La Narvarte.

Octubre 8, 2017**Decidir la casa.**

Aspecto	Narvarte	San Rafael
Ubicación	10	8
Estacionamiento	3	10
Transporte público	10	8
Aforo	5 (35 personas)	10 (50 personas)
Comedor	10	6
Camerinos	8	10
Arquitectura	10	8
Total	56	60

Narvarte: la arquitectura interna de la casa no nos funciona, hay que adaptarse mucho, y eso puede ensuciar todos los trazos. Y sobre todo le puede restar la sensación realista a la experiencia. También está desventaja de que puede haber eventos en frente y el ruido y la gente afecta. Puede ser la posibilidad de que el público no se siente. Si bien

podríamos cobrar un poco más en la Narvarte por la zona, lo cierto es que en cualquier caso es donativo voluntario y caben 15 personas menos.

San Rafael: El espacio es amplio, pero es un patio, aunque como está cubierto también funciona como interior, un candil podría terminar de dar ese interior.

Una pregunta importante es qué espacio nos da más la atmósfera que la obra necesita: una casa antigua, amplia y rica.

Octubre 16, 2017.

Avances sobre la casa.

Palabras clave: junta Goretti.

Tuvimos una junta con Gore para informarle que no la vamos a presentar en su casa y darle las gracias. Ella nos habló sobre el problema que tienen con la pastorela y que sólo podría dar las dos primeras funciones. Quedamos que me iba a tomar un día para pensar si aceptaba eso, porque implica ensayar con dos actrices. Platicando con Ingrid vimos que lo más conveniente es que sí porque es una gran actriz.

En la noche Ingrid va a enviar correo para planear la próxima junta con el elenco. También vamos a hacer el guion para el video de recaudación de fondos. Vamos a tener una junta con la vestuarista Indira en unos días, es amiga de toda la vida de Ingrid.

Octubre 17, 2017

Confirmación del espacio.

Palabras clave: casa Gabino Barreda.

Fuimos a casa de Beatriz para decirle que sí queremos hacer la obra ahí. Fue una fortuna porque me dio la llave del espacio y entonces vamos a poder ensayar ahí.

Le confirmamos a Gore que sí va dar las dos primeras funciones.

Falta imprimir el libreto para la vestuarista y pasarle las fotos por drive.

Octubre 18, 2017

Producción

Palabras clave: costos, producción.

Pensamos en algunas bodegas de vestuario: CNT, INBA, escribir a Máquina teatro. Saber qué nos puede prestar Goretti.

¿Cuánto necesitamos recaudar?

\$	Concepto
7 200	Derechos de autor
1 500	Luminarias
1 500	Atrezzo
10 000	Vestuario
10 000	Nómina de actores en ensayo
2 000	Nómina asistente de dirección

1 500	Ensayos en el espacio
1 500	Impresiones
3 500	Diseñador
1 500	Limpieza de la casa
500	Material para transportar muebles
1 000	Ubers
1 000	Tintorería
43 000	Subtotal
+5 000	Imprevistos
48 000	Total

Octubre 19, 2017

Junta con Indira

Palabras clave: vestuarista, planeación de la audición.

Nos reunimos con la diseñadora de vestuario en su estudio muy cerca de Centro Médico. Tiene una bodega de vestuario grande porque su mamá también es vestuarista de teatro de toda la vida. Después de exponerle el proyecto nos dijo que el presupuesto es bajísimo: \$4 000 para ella y \$6 000 para el vestuario, tomando en cuenta que son 11 vestuarios, que no se va a poder realizar nada con eso, sólo ajustes, y que más que diseñar se iba a hacer una curaduría a partir de lo que ya tuviéramos y con lo que ella nos pudiera rentar.

Le expliqué más a detalle cada personaje para que ella fuera imaginando qué se puede hacer y qué se necesita transmitir. También nos explicó que ella está en exámenes y que es muy poco el tiempo que le damos. Pero en conclusión dijo que si nos iba a ayudar y que lo íbamos a resolver lo mejor posible, la sentí muy amable y realista.

También estamos planeando todo para la audición de Leonora que es el fin de semana. Carlos el diseñador nos va hacer el cartel. Le pedí permiso a mi abuela, donde hicimos la lectura, para hacer ahí el casting y me dijo que sí. Voy a leer cómo se hace una audición y planearla con Ingrid.

Octubre 21, 2017

Audiciones Leonora

Palabras clave: cómo hacer una audición.

Nos llegaron más de 30 correos de actrices. Uno muy gracioso de una actriz subida de peso que decía que podía bajar de peso hasta donde el director quisiera. También unas actrices que se veían adecuadas pero no podían acudir al casting, y ya no podemos esperar otra semana. Fue interesante evaluar a un actor por cómo escribía y se presentaba, y por sus fotografías claro.

Aprendí mucho sobre cordialidad para llevar a cabo las audiciones, dice Ball que los actores debes de salir con más seguridad de la que entraron, se queden o no. Ése era nuestro objetivo. Al inicio estábamos muy nerviosos, preparamos el espacio, pusimos agua y vasos. Faltaron 4 actrices, creo que es lo más natural. Nos sentábamos a platicar con cada una 10 minutos y creo que se sintieron cómodas. La decisión quedó entre dos

actrices: Guillermina e Ivón, fueron quienes más se arriesgaron en el monólogo que llevaban preparado. Lo vamos a pensar un día Ingrid y yo y luego lo decidiremos.

Octubre 23, 2017

Grabación video de recaudación.

Palabras clave: grabación, Guillermina, exploraciones.

Fuimos a grabar a la casa el video para la recaudación de fondos. El guion lo revisé ayer con Ingrid y quedó bastante bien. Ruthy nos está ayudando a grabar y editarlo.

Fue la primera vez que Guille conoció al equipo, es una persona muy relajada y atenta. Hubo buena química con el equipo, eso me deja muy tranquilo. Hicimos una serie de exploraciones con el cuerpo para descubrir las propiedades de la casa: forma, textura, distancias, resonancias. Es un espacio muy amplio y creo que ayudó a que los actores comenzaran a habitarlo.

Por otro lado Miriam ha estado muy enferma, fue al hospital, he estado hablando con ella. Hemos pensado en buscar otra actriz, pero yo confío en que va a estar bien. Ingrid dice que como la tía Ernestina, hará su mejor esfuerzo.

Octubre 30, 2017

Primer ensayo.

Palabras clave: Miriam, entradas y salidas.

Miriam no pudo ir al ensayo porque se sentía muy mal, pero dice que va a mejorar. Yo confío en que sí, pero Ingrid y yo necesitamos pensar en otras opciones, quizá Beatriz nos pueda ayudar.

Fundamentalmente hoy decidimos cuáles serían las entradas y salidas del nacimiento y la muerte. Probamos la sugerencia de Ingrid de que la muerte sea por un pasillo en medio del público y confíanos en que va a funcionar, aunque no tiene la potencia de una puerta. Pero usar la puerta del fondo, imposibilita que Miriam y Jorge vuelvan a salir con sus otros personajes.

Noviembre 2, 2017

Proceso de ensayos.

Palabras clave: llegadas tarde, reacciones entre personajes.

Los ensayos han progresado de la mejor manera, son útiles y hay una buena atmósfera de trabajo. El mayor inconveniente son las llegadas tardes, hasta ahora no he dicho nada, Ricardo es muy puntual, los demás varía. Para cada ensayo hay un objetivo claro, los actores saben qué escenas se van a pasar y son ensayos por llamado. Iniciamos con el calentamiento de frotar las manos y contar y yo casi siempre estoy sentado con Ingrid a mi lado y desde ahí dirijo, sólo me paso cuando quiero hacer énfasis.

A un lado hay una panadería buena, y una frutería en frente, nos funciona dar 15 minutos de receso porque siempre alguien comparte algo.

Miriam ya está mucho mejor, aunque tenemos muchos cuidados con ella, dice que los agradece porque son necesarios.

Notas de hoy:

Bien el ritmo con que Gore sube por el telegrama de Lucía, porque está emocionada de recibirlo. Genoveva necesita salir con más fuerza, todo su cuerpo se tiene que dirigir a la salida. Incluso ya no verlos en el segundo “discúlpenme”.

Carlos retiene a Genoveva cuando se muere su mamá, la sienta en la silla, y ahí está el contraste cuando vuelve a intentar sentarla al final, pero ella ya tiene la fuerza para ahora sí irse.

Noviembre 6, 2017

Junta de producción [Ingrid, Mauricio, Silvia y yo.]

Palabras clave: producción.

Nos reunimos en la casa para presupuestar cuánto nos hace falta para la producción y cómo vamos a recaudar los fondos, o qué de eso se puede pedir en préstamo. Hicimos la página web y ha funcionado más o menos, llevamos 28 000. Ya es muy tarde para abrir una pag de Kikstarter.

¿Vamos a tener preventa de boletos? Queda pendiente revisar opciones de Paypal y boletópolis. ¿Se necesita estar dado de alta en hacienda?

Noviembre 7, 2017

Ensayo

Palabras clave: ensayo, preguntas.

Hicimos el ensayo en casa de Miriam para tratar de que haga los menos esfuerzos posibles

Objetivo: atender del inicio de la obra a la muerte de Lucía. Que corra y prestar atención a la entrada de Leonora porque no se ha trabajado.

Situaciones que enfrentamos

- a) Miriam tenía preparado café y galletas al inicio del ensayo y eso nos detuvo un poco, aunque la convivencia relajada es sana.
- b) La insistencia de Ruth en interrumpir para preguntar posibilidades de su personaje.
- c) La ausencia de Gilyary.
- d) Plantear a la Compañía cómo será la venta de boletos.

Qué certezas me llevo: Asumir la atmósfera de trabajo y trabajar con la energía que esté disponible. Así sea la de sentarnos a platicar asuntos de la producción que incumben a todos.

Qué preguntas me llevo: ¿Cuánto tiempo más los actores y yo vamos a tener el libreto en la mano?

Mamá Bayard tienen que comenzar con más fuerza para tener el foco, porque está de espaldas y sentada. ¿Qué quiere con su primera línea? Que no responda, que lo imagine y lo ejecute.

Genoveva “Pensé que estaría aquí para siempre” entrar en contacto con la mesa y la silla que era de madre.

Guille, bien quitar los platos de la mesa cuando muere Carlos con esa energía. Y cuidar que los suspiros no te quiten el impulso de actuar.

La memoria de Miriam va muy mal, sobre todo porque en ambos personajes las líneas que dice son muy similares, voy a ir a su casa para ayudarlo. También a Raúl.

Noviembre 8, 2017

Pendientes con Beatriz.

Palabras clave: acuerdos con Beatriz, prestamos de escenografía.

Pedirle uno de los cuartos para camerino, me preocupa que los vaya a usar para algo y que están llenos de cosas. También nos va a servir como bodega. Se puede quedar la estufa o le podemos ayudar a venderla por internet. Pedirle el biombo para hacer un pequeño apartado para que las mujeres se cambien.

Vamos a pagarle \$500 por las dos primeras semanas de ensayo.

Preguntarle qué ha pensado del cuarto de la entrada. Para nosotros sería ideal que el público también pudiera esperar ahí y podría vender café. Pero lo veo difícil y no quiero presionarla más. Pedirle permiso para limpiar las sillas y guardar en la bodega las que ya no sirven.

Escenografía de la casa:

Pedirle a Miriam: 2 candelabros grandes. Perchero. Cojín. 2 cubiertos para pavo.

Pedirle a Gore: 3 cuadros grandes. 1 lámpara de piso. Cortina grande. 5 sillas de comedor.

Jorge: qué paso con el candil y la alfombra.

Decirle cómo las vamos a empacar y transportar. Ir a comparar al centro el papel esponja.

Nos falta conseguir: alfombra, noche buenas, candil y el rompopo. Jorge va hablar a Coronado.

Ingrid: Mañana avisar a los actores de los llamados de la siguiente semana.

Noviembre 12, 2017

Ensayo en casa de Miriam.

Palabras clave: ejercicios personajes.

Ejercicio de personaje: Cada actor busca un espacio en la casa y va a leer de corrido sólo las líneas de su personaje. ¿Qué encontraron en esa lectura? Contestar en la hoja impresa.

Ejercicio: actuar la primera y la última línea del personaje en el espacio. ¿De dónde a dónde va? Tanto mentalmente como físicamente en corporalidad y acción.

Cada actor hizo el ejercicio, reportes:

Lucía: es una mujer que para su época cumple con ser esposa y madre, en ese sentido está satisfecha. Siempre estuvo bajo el mando de un hombre, primero su esposo y después su hijo.

Rogelio: No quiere ver ve la realidad, se refugia diciendo que todo está en el libro, es alcohólico, en esa medida evade. ¿Cómo se relaciona con la muerte a partir de su vicio de carácter? Entra en un ritmo jovial.

Mamá Bayard: Se siente orgullosa de ser de las primeras habitantes de ese pueblo, de sus padres. Vive en el pasado. No le gusta haberse mudado. Al final habla de su infancia, y entra en su propio ritmo, se va desconectando del presente y de su hijo.

Primo Brandon: al parecer la mejor época de su vida ya pasó. Entonces sólo llega a la casa de los Bayard a trabajar en la fábrica, a envejecer y morir.

Nos sentamos en la mesa de Miriam, muy grande y elegante, fue una plática muy enriquecedora en compañía, cada uno reflexionó sobre su personaje y sumó a la perspectiva de los demás.

Noviembre 14, 2017

Ensayo

Palabras clave: Trabajo con Raúl.

Notas: Dejar los lentes antiguos para Rogelio. Que se los ponga cuando regresa de la enfermedad junto con el abrigo y la bufanda. ¿Cuándo comienza a enfermarse? Es muy complicado trabajar con Raúl, porque suele interrumpir cuando se le trata de explicar algo, y le cuesta demasiado trabajo repetir una acción tal cual lo hizo antes.

Definir cómo Rogelio va a saludar a Lucía en la entrada.

El asunto de Ruth y Raúl me tiene hartó. Pero confío en que en la medida en la que atendamos el trabajo y no sus resistencias se irá resolviendo.

Raúl necesita establecer contacto visual con todos. ¿Qué le provoca tener una nueva fábrica?

Hoy leímos una cuartilla de la Biografía que Thornton Wilder. Si bien no afectó directamente alguna escena, si fue un momento muy envolvente porque le dio sentido al porqué de la obra.

Noviembre 15, 2017

Ensayo en casa de Miriam.

Palabras clave: ejercicio personaje.

Ensayo para indagar en el personaje. Cada uno contesta y luego compartimos:

Su nombre. Su apariencia. Su energía física. Su risa. Su gesto de nervios. Su edad. Sus miedos. Su soledad. Su debilidad. Su mayor necesidad. Su ropa. Su profesión. Su estatus social. Su actitud ante la muerte. Su familia. Su religión. Su pasión. Su educación. Su lenguaje. Su voz. Su postura. Sus metas. Su sexualidad. Su temperamento. Su autoestima. Su amor. Su frustración. Su infancia. Su mayor preocupación. Su mayor esperanza. Qué momento marca en la vida del personaje un antes y un después

El resultado fue muy nutritivo e informativo. Cada uno se fue a un lugar de la casa, se dieron el tiempo para entrar en contacto y construir la imagen de su personaje, antecedentes, vínculos. La pregunta es ¿Cómo se va a expresar eso en los diálogos de la obra?

Noviembre 16, 2017

Ensayo

Palabras clave: avances generales.

Hoy me tuve que ir a las 12, le pedí a Ingrid que les diera las menos notas posibles, porque no quiero que los actores se sientan divididos entre lo que yo digo y lo que ella les pueda decir. Aunque casi siempre coincido con sus notas y su visión.

Estoy algo desgastado de trabajar con actores que no tuvieron formación. Atienden más sus problemas que las necesidades de obra.

Sobre la casa, necesitamos imprimir un calendario para ponerlo en la entrada de la casa de Beatriz para que no haya duda de cuándo son las funciones.

El trámite de los derechos va bien, ya depositamos. Falta un cenicero pequeño para la mesa en donde deje los cerillos Lucía.

Noviembre 17, 2017.

Ensayo

Palabras clave: reacciones personajes. Obertura.

En la pelea con su padre, probar “detesto” vs “odio” en Rogelio.

Hemos estado probando secuencias de movimientos para cuando Leonora y Carlos reciben al bebé Sam. Creo que hoy se fijó algo. Mañana hay que verificarlo con Guille. Cambia la lectura dependiendo de cuándo y cómo reciba al bebe Carlos y cómo reaccione. ¿Qué tan borracha o no llega a estar Genoveva? ¿Esto tiene que ver para que decida irse? Obertura: decir el bienvenidos desde que cierra la puerta. Cuidar que el gesto de oler la cena no sea exagerado, sino que despierte la imaginación

Noviembre 20, 2017.

Ensayo

Palabras clave: llegadas tarde. Relaciones entre actores, musicalización.

Situaciones que enfrentamos: Las llegadas tarde siguen siendo una constante. Considero que ya es muy tarde para erradicar la conducta, me lo tomé de manera relajada. A partir del siguiente ensayo sí voy a reaccionar cada vez que alguien llegue tarde, al menos para que vean que sí afecta.

Héctor está dando línea e indicaciones a Ruth y Raúl. Yo lo entiendo porque él es un actor muy atento y preciso y se desespera porque ellos no. Voy a hablar con Héctor y decirle que tenga calma, que respete sus tiempos y que los ayude dándoles tiempo. Yo e Ingrid vamos a estar más atentos a las faltas de memoria de Raúl y Ruth.

Probamos el nuevo audio de Canadian Brass, para la entrada de Lucía. Es más antiguo y entra más en la época, aunque el ritmo es un poco lento, quizá es que ya estábamos acostumbrados.

Necesito ser más enfático cuando doy una indicación. Soy muy amable pero no puedo permitir ser débil.

Hoy se marcaron las cajas para guardar las cosas y limpiamos las vitrinas de hierro, de cerca son feas, pero de lejos se pueden ver bien si las atrezzamos.

Noviembre 21, 2017

Ensayo

Palabras clave: ejemplo de orden del día.

Horario	ESCENA	PAGS	Personajes	Objetivo
10:10 a 10:20	CALENTAMIENTO			
10:20 a 10:40	Inicio	1	Lucía Rogelio	Corre tres veces con Música
10:40 a 11:40	De muerte de mamá Bayard a enfermedad de Rogelio.	4 - 8	Lucía Rogelio Primo Brandon	Corre 3 veces. Cerrar los ojos para reparar ajustes.
11:40 a 12:40	Regreso de Rogelio a entrada de Leonora.	8 - 12	Lucía Rogelio Primo Brandon Carlos Genoveva	Corre tres veces con ajustes.
12:40 a 1:30	Entrada de Leonora a muerte de Lucía	12 - 15	Lucía Primo Brandon Carlos Genoveva Leonora	Corre tres veces con ajustes.
1:40 a 2:10	De muerte de Mamá Bayard a Muerte de Lucía	4 - 15	TODOS	Corre dos veces, una con Gore y otra con Guille.

Noviembre 22, 2017.

Ensayo

Palabras clave: ejemplo de orden del día.

Horario	ESCENA	PAGS	Personajes	Objetivo
11:30 a 11:40	Calentamiento			
11:40 a 12:20	Salida de Genoveva a Final	26 - 29	Ernestina Carlos Leonora	Corre tres veces con ajustes.

12:20 a 1:10	Muerte de Lucía a Entrada de Ernestina	16 - 19	Carlos Leonora Genoveva	Corre tres veces con ajustes.
1:10 a 2:00	Entrada de Ernestina a entrada de Rogelio	19 - 22	Ernestina Carlos Leonora Genoveva Sam Lucía	Corre tres veces con ajustes.
2:10 a 3:00	Entrada de Rogelio a salida de Lucía.	22 - 25	Ernestina Carlos Leonora Genoveva Rogelio Lucía	Corre tres veces con ajustes.
3:00 a 3:30	Salida de Lucía a Salida Genoveva.	25 - 26	Ernestina Carlos Leonora Genoveva	Corre tres veces con ajustes.

Noviembre 25, 2017

Corrida con público seleccionado

Palabras clave: notas, retroalimentación.

Si bien hay momentos aún muy débiles, necesitamos probar lo que llevamos ante el público porque sólo nos quedan cuatro ensayos. Se tiene que revelar las carencias que los actores las sientan. También es necesario probar el vestuario para reconocer que funciona y que no.

Mis notas:

Obertura: más entusiasmo, cordialidad.

Lucía: prender con dos fósforos las velas, si no parece que se te va a quemar la mano.

Comprar cortinas para las ventanas de las otras habitaciones.

Hacer la primera fila para atrás.

Queda mejor decir jalea que mermelada.

Urge poner los filtros de hule espuma en la puerta que da a la calle para que se filtre menos ruido.

“Pasé tanto tiempo sin familia” pausa, como si se arrepintiera de hablar de eso.

Traer más servilletas de tela para la mesa.

No se leyó la muerte. Se necesita un énfasis corporal.

Complicidad para decir “aquellos eran los buenos tiempos”

Falta emocionarse antes de recibir el primer bebé.

Ruth necesita más ritmo.
 Quitar la caída de la cuchara de la tía Ernestina.
 Primo Brandon sí entra con maleta.
 Los vestidos de Lucía y Genoveva no funcionan.
 Es demasiado e ruido que hacen con los platos.

La ganancia respecto al vestuario es que los vestidos de Lucía y Genoveva no funcionan.
 Entonces vamos a regresar al de la lectura para Lucía y buscar otro para Genoveva.

El público fue exigente, fueron 6 espectadores. La ganancia principal es que la convención de caminar hacia la muerte necesita ajustarse corporalmente, porque hubo dudas del lado de los espectadores. Y hacer énfasis en los que quedan sobre la pérdida. La segunda ganancia que nos hizo ver el público es la dramaturgia que se establece a partir de los personajes que mueren, esto es qué van dejando en el espacio.

Noviembre 27, 2017.

Ensayo

Palabras clave: vestuario, ejercicios comida.

Indira fue al ensayo para arreglar el vestido que va a usar Lucía. Y Gore nos trajo el vestido gris para Genoveva, se ve muy bien y no necesita ningún ajuste, aunque le queda un poco ajustado.

Hicimos el ejercicio de cortar y comer papaya para que sus cuerpos tuvieran la sensación de cortar un pavo y comer. Y servimos agua en las botellas y las copas. Les ayudó bastante registrar el peso y el esfuerzo.

El pie para la música de la muerte de Lucía es “Madre qué tiene”.

Noviembre 29, 2017

Ensayo

Palabras clave: actuación.

La voz de Miriam en Mamá Bayard ya está excelente, tiene buen volumen y es más rígida que en Tía Ernestina.

Me acerqué a Raúl para decirle que se imagine el momento de perder a una madre. Y funcionó como lo hizo. Ahora falta que conserve esa emoción y ritmo.

Falta ir a imprimir la lona para afuera.

Noviembre 30, 2017

Ultimo ensayo

Palabras clave: ejercicios de exploración, confiar en el trabajo, notas por personaje.

Caminar por el espacio: temperaturas, luz, objetos, sensaciones.

Lanzar los nombres de los personajes: Sí.

Aquí y Ahora: plantarse y como si fueras a hablar por primera vez.

Reconocer ¿Cuál es el mayor miedo de mi personaje? No la verbalices, siente la energía.

Ejercicio de recreación: la sensación de tu casa cuando eras niño.

Notas generales:

Tenemos el buen éxito de nuestro lado: la historia está muy bien contada, los vínculos entre los personajes y lugar es claro. Ahora hay que confiar en el trabajo, arriesgarnos y permitir que agarre su verdadera fuerza, que va más allá de cada uno de nosotros. Se va a revelar cuando llegue el público.

El no anticipar las reacciones es la puerta al asombro. Por eso es momento de relajarnos y dejar que todo lo otro emerja.

Si ustedes activan su imaginación, el público activa su imaginación, y ese es el reto. No es una lista de imágenes e intenciones, sino una estructura rítmica de necesidades y vínculos. Arriesguen con su imaginación y con el cuerpo y sobre todo ritmo.

Muerte: paso largo y SOLTAR la energía, floja.

“Sólo puedes explorarte internamente si estás dispuesto a explorar tu vínculo con las otras personas.” Brook

Prefiero una obra que se sienta rápida, a una obra que se sufra por lenta.

Si uno arde, arderemos también.

Obertura – Jorge:

1.- Tu tarea es introducir a la audiencia a un territorio desconocido. Llevar a la exploración de un mundo que ni tú ni ellos han descubierto. ¿Cuál fue tu primera casa? Imagina que nos la describieras.

2.- Gracias por acompañarnos.

3.- Eliminar el gesto de quitarse el Sombrero en TW. Basta con una mini reverencia en Wilder.

4.- Plántate en “Estamos en casa de...”

Lucía:

1.- Que bueno que tengas imágenes e intenciones tan definidas. Ya acotaste. Ya construiste las raíces de tus personajes, ahora deja que crezca libremente. Déjala fluir.

2.- Sobre los gestos: deja que surgen, que salgan de la manera más pura. No los actúes.

3.- No actúes intenciones, vivir los deseos y los miedos de Lucía, vive sus vínculos. Ya Ruth, ve a lo más profundo de tu ser y con toda esa energía actúa.

4.- Eliminar la primera acomodada del mantel. Ve directo a las velas.

No asumas nada. Deja que surja. El llanto de los sermones. ¿Alguna vez has vivido una experiencia tan honesta y simple que lloras?

6.- Bien el gesto de tomar la servilleta de Mamá Bayard.

7.- Eliminar el temblor de la cabeza y encorvarse menos.

8.- ¿Lucía ama a Rogelio?

9.- Una sola vez las campanillas.

Rogelio:

1.- “Bueno bueno, qué le parece...” Al pie, desde que le pone la silla a Lucía. Hila las acciones.

2.- Tomate de la energía del primo Brandon cuando entra, ahí eres un hombre joven.

3.- No exageres el peso de la maleta.

4.- Llevar la silla de ruedas abierta. Y cerrarla en el lugar. No se trata de ser lento. Se trata de vivir el dolor, dejar que emerja.

5.- Justo cuando está entregando al bebé a la enfermera, le pide que no lo vaya a tirar.

6.- Tropezón cuando sube enfermo más ligero.

7.- Al final alzar la mirada hacia la muerte. Trabaja con la incomodidad. Y soltar el cuerpo y caminar más rápido cuando se cruza el umbral.

Mamá Bayard:

- 1.- Entrada hasta arriba.
- 2.- No ves al público en la muerte.

Lucía:

- 1.- VOZ Abre tu garganta y tu boca. Habla desde tu sexo. Habla desde las plantas de tus pies. Ya está tu trabajo de personaje, ahora compártelo con más goce.

Primo Brandon:

- 1.- Excelente la energía juvenil en la entrada, levantas la escena.
- 2.- Bien la pausa antes de decir "Viví tanto tiempo en Alaska."
- 3.- "Qué lástima que hoy sea un día..." Más al pie.

Genoveva:

- 1.- "Ya no lo aguanto" El doble de energía. Y la misma imagen de la edad avanzada te dio lo que faltaba, consérvala, arriesga esa sensación de estar sofocada.

Leonora:

- 1.- ¿De qué edad entra? ¿De qué edad sale?
- 2.- Todo lo del domo tan espantoso, más fluido, con más ritmo.

Enfermera:

- 1.- Bien la pausa arriba en el nacimiento de Carlos.
- 2.- Cuando se muere el bebé ver de frente a la muerte. Y todo ese regreso con más ritmo, el foco está en la pareja.

Carlos:

- 1.- Bien que tengas un tren de pensamiento, se lee con claridad a lo largo de la obra pero ¿por qué se ríe en "ha sido una mañana fría y dura"?

Lucía nieta:

- 1.- Es muy joven para vivir un muerte tan terrible, está bien que se abraza a si misma, como si le entrara un frío terrible.
- 2.- "No será por mucho tiempo" Ya que tiene la maleta en mano.

Rogelio

- 1.- ¿De dónde viene? En qué estado entra. Arriésgate en esa energía.

Diciembre 2, 2017

Estreno

Palabras clave: notas de actuación, ritmo.

Orden del día

Horario	Responsables	Actividad
12:30 – 2:30	Silvia, Gustavo, Alex	Acomodar y calzar sillas, servir rompopo, trapear, espuma puerta.
3:30 – 4:00	Alex, Jorge e Ingrid	Solucionar candil. Calzar el mosaico del suelo.
4:00 - 4:20	Ingrid y actores	Montar mesa y utilería de mano.
4.20 – 4:30	Todos los actores	Calentamiento
4.30 – 5.30	Todos los actores	Lectura abierta. Objetivo: Darle sentido a la línea y repasar los pies, puedes seguir arreglándose.
5:30 – 5:50	Todos los actores	Calentamiento guiado. Repaso en el espacio: asegurarse de que todo esté en su lugar.
6:00	Silvia y Gustavo	Salir para avisar que en 15 minutos daremos acceso.

6:20	Silvia y Gustavo	Entra público al lobby. Antes nos dan un Prevenidos. Por si pregunta la duración total es 1:30 hrs
6:40	Alex	Calentamiento de manos. Una palabra: intención. Actores a sus puestos
6:50	Silvia y Gustavo	Entra público a la sala. Sí hay que pedir el favor de las alturas.
7:03	Ingrid	Termina de entrar público y Entra trak de Louis Armstrong
7:06	Inicia función	

Notas generarles antes de función. :

Sigan actuando al pie.

Si uno arde, todos arderemos también. Agárrense de la mirada del otro. .

Mamá Bayard:

Excelente la entrada hasta arriba.

En la caminata de la muerte mover menos la mirada.

Lucía:

Excelente asumir la energía y dejar que juegue dentro de ti y te modifique. En lugar de ilustrarla.

No cariño solo el paso... abre la mirada, si haces contacto algo más te va a pasar atrévete.

En tu muerte. Contacto visual antes del abrazo de Genoveva.

Es un actor que por sus propias inseguridades necesita su espacio, vamos a dárselo.

Rogelio:

Ya lograste ir al pie. Ahora confía en que Rogelio tiene seguridad y potencia en lo que dice, es un empresario. Elimina las comas dentro de tus líneas.

Cundo Lucía menciona a Mamá Bayard, voltear a ver la silla de ruedas y eso qué te provoca.

Cuando te enfermas dale un tiempo de congelar frente a la muerte. Sólo plántate ahí.

Vas a tomar la leche, la dejas y decides ir por la copa.

Cuando se va a morir recuerda ir hacia los patines, después de "Yo sé"... sigues a los patines... "Pero" y caminas a la muerte.

Primo Brandon:

Peso en las piernas cuando sales, ya lo tenías.

Carlos:

Cuando llega Leonora, quitar el "otro pedazo" Un pedazo.

No repetir los diálogos.

Cuando nombras al bebé Brandon sí ver la silla del primo, no a Genoveva porque nos anticipas.

Toma el tiempo a tu favor en la muerte de Sam, sólo quita el señalar.

La línea de "El tiempo pasa tan lento..." puede surgir desde que te pones la bufanda. Se lee muy raro que esperes. Y ya al final ves la casa.

Genoveva:

"¿Madre qué tiene?" Más relajado, depende de cómo accione Lucía.

Consolar a Lucía casi desde el inicio. Se da cuenta de que sus padres ni siquiera pueden hacerlo.

"Se tiene que quitar bastante Moh..." no dar la espalda.

Bien la fuerza del inicio de "Ya no lo aguanto" Y toda la pared está sucia. Es la casa.

Caminar con fuerza hasta el final del pasillo.

Leonora:

Primero te presenta, y después te quita el abrigo.

Dejar el álbum en la repisa cuando aun tienes el foco.

Peso a la maleta.

Enfermera:

Está muy bien porque está jugando, relajada. Está involucrada.

Lucía:

Tienes una energía presente y lo estás haciendo bien. Ahora falta un estado de juego. Qué pasa si Lucía siempre está queriendo tratar de llamar la atención. Y que sus hermanos hombres siempre la tuvieron.

Obertura:

¿Qué pensaste sobre el ritmo? Hazlo.

Contundencia y confía en el ritmo que te dan las acciones que tienes.

Samuel:

Está muy clara la imagen de la edad del personaje y eso es clave.

Rogelio:

Falta riesgo en la imagen cuando llega a la casa. Juégalo con ayuda de la música.

Diciembre 3, 2017

Notas de la función

Personaje	Notas 2 de Dic	Notas 3 de Dic
Lucía	Asumir la energía de joven y dejar que juegue dentro de ti y te modifique. En lugar de ilustrarla.	Sí lograste corporalmente modificarte para ser más joven. Y sin hacerlo ilustrado. Eso está muy bien. Ahora más velocidad y energía en tu entrada del pavo. Y más voz en esas dos líneas. También lograste encarnar a una mujer anciana, sin necesidad de actuar los achaques. Pero tu volumen fue demasiado bajo en "No seas tonta no sufras" Le tienes que meter energía a esa última línea para que salga la VOZ con potencia. Y en general todo tu personaje necesita más voz, necesitas abrir más la mirada en la escena.
	Abre la mirada, si haces contacto algo más te va a pasar. Sobre todo con Genoveva.	Antes de tu muerte sí volteaste a ver a Genoveva para abrazarla. Eso funciona muy bien. Fíjalo.
	Darle antes el bebe Carlos a Rogelio.	Sí lo hiciste.
		Todo lo que está antes de enfermedad de Rogelio, el ritmo fue lento. Necesitas entrar más al pie. Y permitir que Lucía fluya más. Están bien tus gags. Conserva los que tienes.
		Se ve muy forzado cuando te están poniendo la estola en la muerte de Rogelio, el trazo de ir para atrás es incluso sucio. Ajuste: vamos a probar dejarla en la silla y pónstela en: "No cariño solo el paso del tiempo puede ayudar en estas cosas"

Personaje	Nota 2 de Dic	Nota 3 de Dic
Rogelio	Ya lograste ir al pie. Ahora confía en que el personaje de Rogelio tiene plena seguridad en lo que dice. Elimina las comas dentro de tus diálogos.	Estuvo lenta en cuestión de ritmo y energía toda la primera parte, antes de que te enfermas. Necesitas ACTUAR AL PIE.
	Cuando te enfermas date un tiempo de plantarte frente a la muerte.	Lo hiciste bien. Pero después regresaste con energía "fantasma" regresa relajado. No erecto fantasmagórico.
	Vas a tomar la leche, la dejas y decides ir por la copa.	Estuviste bien. Fíjalo.
	Cuando te vas a morir después de "Yo sé"...(ve hasta los patines, y te volteas hacia la muerte)... "Pero"	Estuvo mejor, puede ser más contundente. Ese "Pero" es de sorpresa. Haz el ejercicio de imaginar qué más diría Rogelio después del "Pero" y por qué se queda callado.

Personaje	Nota 2 de Dic	Nota 3 de Dic
Primo Brandon	¿Encontraste alguna acción para desarrollar a lo largo de tu estancia en la casa?	Se reveló que tu actuación no la necesita.
	Peso en las piernas.	Sí le diste peso. Es genial tú salida, trabaja por mantenerla así.
		Confiemos en que lo de la dormida va volver a funcionar hoy. Se movieron muchos detalles por el público. Y estuvo muy bien lo de la voz de sordo. Consérvalo así.

Personaje	Nota 2 de Dic	Nota 3 de Dic
Carlos		Estuvo bien que te pongas el saco cuando muere Rogelio. Sólo que ahora logra que el trazo de subir por el saco sea parte de tu duelo.
	Cuando llega Leonora, quitar el "otro pedazo" Decir: Un pedazo.	Yo no escuché el cambio, ¿lo hiciste?
	No repetir los diálogos.	No seas glotón. Revisa tu texto. No necesitas repetir nada, te juro que no hace falta.
	Cuando nombras al bebe Brandon sí ve la silla del primo, no a Genoveva porque nos anticipas.	Lo ajustaste muy bien. Fíjalo.
	Toma el tiempo a tu favor en la muerte de Sam, sólo quita el señalar al piso.	Bien. Ahora vamos a probar qué pasa si es tu hija Lucía quien te consuela. Sobre todo porque el trazo de Genoveva es muy largo.
	La línea de "El tiempo pasa tan lento..." puede comenzar desde que te pones la bufanda. Se lee	Fue un buen ajuste.

	muy raro que esperes.	
		¿Una carta se envía por telegrama?
		Hay un par de momentos en los que haces mucho ruido con la salsera redonda. Modera eso.

Personaje	Nota 2 de Dic	Nota 3 de Dic
Genoveva	¿Madre qué tiene? Más relajado	Estuvo muy bien tu ajuste. Toda la transición que vives de la muerte de tu madre es buena. Sin embargo justo cuando muere, se puede perturbar aun más tu energía.
	Consolar a Lucía casi desde el inicio. Se da cuenta de que sus padres ni siquiera pueden hacerlo.	Vamos a cambiar esto. El trazo es demasiado largo. Primero tú sí consuelas a Lucía y después Lucía consuela a su papá.
	Bien la fuerza hasta arriba "Ya no lo aguanto" Y toda la suciedad está en toda la pared.	Estás asumiendo muy bien esa última escena. Sigue trabajando tu imagen de tener 50 años cuando sales.
	Caminar con fuerza hasta el final del pasillo.	Mucho mejor.
		Énfasis a toda tu familia de que tienes una mandolina nueva.
		"No sé" puede ser un gag.
		Cuando te pones al abrigo rojo, deja la estola en la silla de un lado. Creo que puede ayudar a que sea más orgánico todo ese movimiento.

Personaje	Nota 2 de Dic	Nota 3 de Dic
Leonora	Primero te presenta, y después te quita el abrigo.	Bien. Y sobre todo estuvo increíble el juego y la energía con la que entraste.
	Dejar el álbum en la repisa cuando aun tienes el foco.	Hay que dejarlo del lado derecho de la lámpara. Y te lo tienes que llevar cuando sales.
		Estuvo muy bien cómo asumiste la energía de tener 60 años. Hoy lo puedes hacer desde que se muere Carlos.

Personaje	Nota 2 de Dic	Nota 3 de Dic
Lucía nieta	Tienes una energía muy precisa desde la actriz. Ahora entra en un estado de juego. Qué pasa si Lucía siempre está queriendo tratar de llamar la atención.	Mejóro mucho la energía, entraste en un estado más permeable.
		Genoveva te va a consolar a ti, y después tú consuelas a tu papá desde tu lugar.
		Justo cuando te vas, actúa más el abrazo que tu papá te pide para tu mamá.

Personaje	Nota 2 de Dic	Nota 3 de Dic
Obertura	Contundencia. Confiar en que el ritmo te la secuencia de movimientos.	Estuvo mucho mejor.
Samuel		El pie para la música es "Bueno, adiós" Y lo dijiste antes de abrazarlos.
		Llévate a tu mamá un paso lejos de la mesa para pedirle que cuide al álbum.
Rogelio	Falta claridad en la imagen de cómo llega. Juégalo con la música.	Mejoraste mucho tu entrada. La música le sienta muy bien. Vamos a probar la diagonal, hay que prevenir a Hector.
		Qué pasaría si dejas la bufanda en el barandal. Marcando territorio.
		Cuando dices "si papá" puede ser burlón, imítalo.

Notas generales:

Confíen en que el ritmo más *andante* nos pone en un estado más alerta a todos y aumenta la energía, eso es lo que necesitamos.

Foco a Sam en: bien, vamos a verte. Admiración, orgullo.

Es muy hermoso como se quedan viendo hacia la puerta, cuando Lucía sale con su maleta.

Orden del día Domingo 3		
Horario	Actividad	Observaciones
3:00	Llega Ingrid, acomodar casa.	Cuadros, copas, rompopé. Probar audio.
3:40 a 4:00	Llegan actores.	Ofrecer agua, te, fruta.
4:00 a 4:30	Maquillaje y vestuario	Mujeres pueden usar baño de arriba.
4:30 a 4:50	Calentamiento individual.	
4:50 a 5:00	Acomodar la utilería	Poner todo lo que ya está en escena en su lugar en su lugar
5:00 a 5:20	Calentamiento colectivo	Respiración, caminar, tocar, consciencia, contacto visual.
5:20 a 5:40	Calentamiento colectivo	Repaso de todos tus trazos, acciones y diálogos.
5:40	Entra público a la casa	Actores a camerino, sólo podría salir Jorge. Ingrid. Poner música de Público.
6:05 a 6:10	Entra público a la sala	La entrada la da Jorge Carlos
6:10	Obertura	

Diciembre 8, 2017

Función

Palabras clave: iluminación, ritmo.

La iluminación estática no ayuda para darle ritmo a la obra, entonces desde la actuación tenemos que hacer los ajustes para darle cambios y ritmo a la obra. Sobre todo en la primera parte (del inicio a la muerte a de Rogelio) *tiene que ser más FLUIDA y LIGERA*. Para que así pueda existir un contraste con la segunda parte, que desde la dramaturgia es

más densa, basta con notar la pelea entre padre e hijo y que Leonora pierde dos hijos y Lucía no. Es un gran reto y lo vamos a lograr, para eso es el ensayo.

Los que se salen de la casa por el pasillo, salgan en realidad hasta el vestíbulo, o sea crucen la puerta, está bien si se escucha un poco.

Han resuelto de la mejor manera cuando se les olvida un diálogo. En general la consigna es: si se les olvida un diálogo sigan hacia delante y no traten de regresar a una línea que ya pasaron.

CONFIEMOS EN QUE EL PASO DEL TIEMPO NOS LO DAN SUS ACTUACIONES Y SUS LÍNEAS, NO LAS PAUSAS.

Mamá Bayard:

“No sé lo que tu padre hubiera dicho” responder al pie, eliminar la pausa previa. Más juego en la línea.

Comenzar a hablar desde que se levanta de la silla de ruedas, te puedes levantar con todo el esfuerzo que te tome, apóyate de la mesa.

“Por favor, sigan con su cena” más despreocupada. También la última línea más alegre.

Es un hermoso recuerdo.

Ernestina:

Cuando la tía Ernestina se enferma y se acerca a la muerte, que se quede viendo a la muerte. Y vamos a fijar ese último contacto que tiene con Carlos, de alguna manera se están despidiendo.

Lucía:

Entra como una mujer joven, jovial, que quiere atender todo lo que sucede a su alrededor, en ese sentido es caótica y necesita estar hablando todo el tiempo, en contraste con Rogelio ella habla mucho y dice todo lo que opina, incluso al final no se puede ir sin decirle algo a Genoveva, es de los pocos personajes que se despiden con palabras.

Líneas 35 a 42, más fluidez. “Mari olvidé la jalea...”

Hay que llevar las partes de “un sermón conmovedor, Invitar a la Tía Ernestina se venga a vivir, y “Carlos, haz lo que tu padre” que sea algo más alegre y entusiasta, y quitarle lo melancólico.

Buscar que el peinado sea más discreto, tiene que ayudar en la juventud del inicio.

Darle el bebé Carlos a Rogelio en “las manos más hermosas del mundo”

Moderar la voz de viejita. Hay que dejar que el público imagine. Si tu lo imaginas el público también, pero no lo ilustres.

Cuando llega Leonora imprimirle más velocidad al rezo.

En la muerte de mamá Bayard, Línea 86 y 91, con más inocencia y ligereza y menos preocupación. Buscar que la inocencia te dé ritmo.

Rogelio:

Rogelio. “Bueno señora madre” pasar por atrás de M. B. Y se dirige hacia su lugar.

Sigue habiendo pausas entre tus diálogos, desde tu primera línea. Necesitas ajustar tu memoria y confiar en que lo estás haciendo bien, no necesitas esas pausas para “actuar”.

Cuando se va a morir MB, levántate y quédate en tu silla plantado, el miedo de lo que va a suceder te tiene paralizado. Después ve de inmediato a detener a tu madre. Te tardas demasiado en tomar el brazo.

En ese duelo estás confiando en la lentitud, en lugar de entrar a la emoción del personaje.

Estás en la forma y eso no. Rogelio tiene que vivir esa situación.

La línea a mí me dejó la garganta seca, tiene que entrar al pie. Puedes hablar mientras sirves.

La última caminata hacia la muerte, después del *pero*, tiene que ser mucho más intempestiva, es una muerte que sucede rápido e inesperado. Si no, dejas a toda tu familia como tontos viéndote.

Estuvo bien la última vez que habla de las estadísticas tomar el vaso de leche y luego dejarlo para tomar la copa. Pasar esa acción a después de: aquí está tu vaso de leche.

Primo Brandon:

LÍNEA 98: Entrar con otra energía, distinta al duelo, más alegre y eliminar la pausa que está entre el diálogo.

LÍNEA 149 Entrar con más energía, tratando de llamar la atención.

Vas muy bien en tu actuación, sólo bajarle a los gritos.

Leonora:

Distinguir entre la energía de 22 años con la que entra a la casa y la energía de una mujer de 60 años cuando sale. No necesitas ilustrarlo, pero sí imagínalo para que los espectadores lo imaginen.

Carlos al final te va a dar una carta para Rogelio. Énfasis en la carta que se te queda en las manos.

Llevarse el álbum cuando sale de la casa.

Carlos:

Involúcrate con la muerte del Primo Brandon, no puedes ser indiferente y seguir comiendo. Contención en la pelea.

Cuando Genoveva se va, realmente quieres tranquilizarla y que se siente en la silla.

Cuando entras con patines, primero los dejas y prueba quitarte el saco y dejarlo en tu silla, para que ya esté ahí cuando te lo pones.

Gracias por quitar el ruido con la salsera.

Bien acortar la pausa del tiempo pasa tan lento sin jóvenes. El paso del tiempo está en tu actuación y en las líneas, no en las pausas.

Vamos a dar un último contacto visual que tiene con Carlos con Ernestina, de alguna manera se están despidiendo.

Genoveva y Lucía nieta:

En la muerte de Sam, a Lucía le tiene que dejar en shock la muerte de su gemelo para que de verdad Genoveva la consuele.

Y después está bien que Lucía intente hacer contacto con su papá.

Genoveva:

Saca la mirada de la pared cuando está subiendo las escaleras. Mira al frente.

“Mi madre murió ayer” más sentido de urgencia de irse de esa casa, atender lo que me va a ayudar a salir de aquí. El último “discúlpenme” dilo ya dándole la espalda a todos y la casa. Si no, nos cuesta trabajo creer que te quieres ir.

Lucía nieta:

Llevar a cabo el impulso, no esperar a que el otro haga algo. Por ejemplo cuando vas a tranquilizar a tu mamá o te vas a despedir.

Samuel:

Quieres ser más discreto cuando le pides a tu mamá que te guarde el álbum.

Primero son los abrazos y luego el “bueno adiós”

Rogelio:

Funcionó el nuevo trazo, le dio un buen caos a la escena que se sentía rígida. Sigue atendiendo de dónde viene el personaje para que reconozcas cómo entra.

Diciembre 10, 2017

Notas de función

Palabras clave: ritmo.

El domingo anterior fue la mejor función que hemos logrado. Duró 68 minutos. Actuar al pie y los cambios internos son lo que le da vida y fuerza a esta obra. El objetivo es no perder, ni por un instante la imaginación de los espectadores.

El viernes nos vemos a las 5:30 pm. Necesitamos correr la obra.

Necesitamos excitar la imaginación de los espectadores. ¿Cómo? Activando nuestra imaginación

Notas generales:

En la entrada de Leonora todos los que están en escena tienen que meterle velocidad, si no se cae. En especial cuando se va a sentar Lucía, para llegar lo más pronto a “Es un día hermoso para”

Todos los actores esperar a que todo el público tenga rompoppe y decir salud.

Calentamiento 6:30 a 7:00

En una palabra ¿Qué gané la función pasada? ¿Qué quiero esta función?

Lanzar los nombres. Repasar todo los trazos con murmullos.

Ingrid y yo:

1.- Prender back y frontal justo cuando termina Luois Armstrong.

2.- Apagar back cuando Ernestina paga la lámpara, y apagar frontal cuando sale por las cortinas.

Obertura:

1.-Nuevo pie para salir: se prende back y frontal.

Ruth: Ya no es necesario que le ofrezca el asiento al primo Brandon, porque Rogelio ya lo hace. Y él es hombre de la casa.

En la entrada de Leonora todos los que están en escena tienen que meterle velocidad, sino se cae. En especial cuando se va a sentar Lucía, para llegar lo más pronto a “Es un día hermoso para”

Raúl: Muy bien, estuviste mucho más relajado y alerta, ese es el estado. Y bien los cambios internos, pero NO SUMES textos improvisados, no lo necesitas. Por ejemplo la segunda vez que dice lo de las estadísticas, no pueden ser “recientes”.

La última línea “Aún no” tiene que entrar con el TRIPLE de fuerza e inesperada. Estás enfrentándote a la muerte a los 50 años, con toda una familia por detrás, por supuesto que no quieres irte.

Miriam: Bien entrar al pie con Mamá Bayard y el final más relajado.

Puede entrar mucho más al pie: “el tiempo debe estar pasar muy lento con esta terrible”

Dilo mientras te sirven la salsa de arándanos.

Ricardo:

En la primera interrupción: un bocado y comienzas a habar. No prolongues.

Se te fue la segunda interrupción...

Cuando te levantas para morir, darle foco en algún momento a la maleta con la que llegaste, si no, no vale la pena que entres con ella.

Héctor:

Después de que muere el primo Brandon, murmura y haz el gesto de brindar con su ausencia.

Cuando vas a morir, sí el primer beso. Conserva la imagen. No dar el segundo beso cuando se va a morir Carlos. Dejarlo al aire.

Gilary:

Muy bien agregar la línea: “no quiere recostarse” a Lucía. Avísale a Ruth que la vas a dejar. Vamos a probar que te deje el abrigo.

Y qué bueno que dije que necesitabas más energía porque diste una excelente función. Esa energía es lo mínimo.

Guille:

Hay momentos en los que suspirar y eso te quita fuerza del impulso. Por ejemplo en “Sí claro Ernestina.”

Adriana:

Van muy bien los detalles que vas encontrando, sigue en ese estado de juego. Ya cuando te estás poniendo el abrigo, no eres la niña de 18 que entró, que pierde a su hermano, que se da cuenta de las mujeres con las que vive, ahora por lo menos tienes 24 años y en los 90 era ser toda una señorita. Conserva esa imagen un poco más de tiempo, imagina que estás a un año de casarte y ser madre. Ya es una señorita mucho más formal.

Jorge:

Muy bien el estado en el que entraste esta última función. Lo estás jugando y te estás arriesgando, bien.

Sam:

Vigilar que la salida de la muerte no se alargue más, porque pierde la fuerza de lo inesperado.

Diciembre 15, 2017

Notas de función

Palabras clave: notas actuación y luces.

Bien prender la luz después de Louis Armstrong.

Obertura: dejar 5 tiempos para que el público termine de guardar silencio.

Raúl: no tiene que ser cada palabra enfática, se te va el aire, y sobre todo, pierdes fuerza porque te igualas.

Miriam: El final hay que marcarlo al pie. Es demasiado largo y está perdiendo fuerza, necesitas llorar menos, para que necesites sonarte menos.

Apagar la luz hasta que cruza Miriam la cortina, no en el pasillo.

Diciembre 23, 2017

Fin de temporada.

Palabras clave: última función.

Estoy agotado. La última función fue extraordinaria, todos los actores dieron lo mejor, lo cual se tradujo en un ritmo impecable, todo fluía y el teatro estaba lleno. Les pagué a los actores en cuanto acabó la función, estaban sorprendidos. Llegamos a \$450 por función, es poco, pero fuimos 11 personas las que recibimos pago de taquilla.

Este último fin de semana ya me sentí muy cansado, pero aprendí lo que es continuar y dar la mejor cara al público, también era cansado atender a tantos conocidos.

Ahora tenemos que levantar toda la casa antes del 29.

Diciembre 29, 2017

Post- producción.

Palabras clave: emociones, terminar.

Me siento muy triste porque acabó la temporada, sigo cansado de ir a recoger las cosas, fueron más de diez viajes en estos días y envolver decenas de cosas. No sé que sigue para el proyecto. Falta entregar vestuario a Indira.

Apéndice III:

Programa de mano



"Vive una cena para toda la vida"

8 exclusivas funciones
diciembre de 2017:

Viernes 20:00 hrs.
15 y 22

Sábados 19:00 hrs.
2, 9 y 16

Domingos 18:00 hrs.
3, 10 y 17

Gabino Barreda 81

Col. San Rafael
casa de portón amarillo.

A cinco cuadras del metro San Cosme
a siete cuadras del metro República.
Estacionamiento a 20 metros

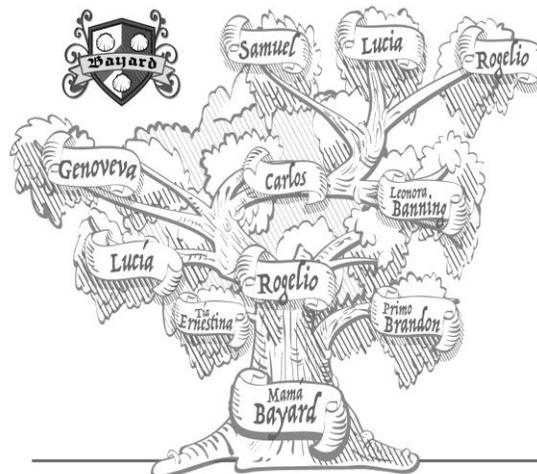
Producción y Dirección
Alejandro Bastián

Larga Cena de Navidad

Larga Cena de Navidad

De Thornton Wilder

Dirección Alejandro Bastián Asistencia de Dirección: Ingrid Castro



"Vive una cena para toda la vida"

Larga Cena de Navidad

De Thornton Wilder

Esta obra cuenta la historia de la Familia Bayard en el transcurrir de 90 años en sus cenas de navidad.

Reparto por orden de aparición:

Obertura:	Jorge Carlos Sánchez
Lucía:	Ruth Rosas
Mamá Bayard:	Miriam Ferrer
Rogelio:	Raúl Sosa
Primo Brandon:	Ricardo Pérez
Enfermera:	Adriana Cecilia Millán
Carlos:	Héctor Sandoval
Genoveva:	Gilary Negrete
Leonora:	Goretti Lipkies
Leonora:	Guillermina Pérez
Ernestina:	Miriam Ferrer
Lucía nieta:	Adriana Cecilia Millán
Samuel y Rogelio:	Jorge Carlos Sánchez

Larga Cena de Navidad
(The Long Christmas Dinner)
Autor: Thornton Wilder

Traducción:
Juan Carlos López y Alejandro Bastián.
Coproducción:
Mauricio Bastián Olvera y Miriam Ferrer
Producción ejecutiva:
Alejandro Bastián e Ingrid Castro

Dirección: Alejandro Bastián
Asistencia de dirección: Ingrid Castro
Diseño de vestuario: Indira Aragón
Diseño gráfico: Carlos Alberto (Master) Lara
Asistencia de producción: Jorge Carlos Sánchez
Fotografía y video: Eduardo Ramírez Canizal
Video promocional: Ruthy Pilatowsky

Gracias a Beatriz Alvarado y Manuel Álamo
por brindarle una casa a esta obra.

Nuestro sincero agradecimiento a: Mamá Esther, Horacio Almada, Goretti Lipkies, Miriam Ferrer, Francisco Ruiz, José Castro, Guadalupe González Archundia, Estela de la Torre, Jorge Bribiesca, y Familia Bastián Olvera.

Apéndice IV:

Breve biografía del autor

Thornton Wilder Niven llegó al mundo en 1897, junto con un gemelo –Teophilus– que murió al nacer. Así pues era un gemelo sin gemelo y esa idea nunca lo abandonó. Escribía para encontrarlo. Vivió y estudió en China, California, Chicago y Roma, con una familia de altos valores morales pero siempre dispersa, nunca tuvieron una casa propia, escribía para construirla, como de hecho sucedió, al construir una casa para su familia con las regalías de su segunda novela: *El puente de San Luis Rey*.

Nació en Wisconsin, EUA, hijo de Amos Parker Wilder –dueño de un periódico– e Isabela Niven, madre de casa que inculcó la poesía en a sus cinco hijos. Pasó dos años y medio de su infancia en China, donde su padre tenía el cargo de cónsul. De regreso a EUA, estudió en Berkeley California, junto con sus cuatro hermanos pasaba los veranos trabajando en granjas como parte de la formación que su padre les procuró.

Durante la Primera Guerra Mundial trabajó en el área de inteligencia de la fuerza aérea. Después se graduó en la Universidad de Yale y cursó un año de Arqueología en la Academia Americana en Roma, lo cuál abrió su visión respecto a la paso de la humanidad por la tierra. De esa experiencia nace su primera novela, *La Cábala*, en 1926.

Tuvo vocación de maestro, fue profesor de literatura en la Universidad de Chicago y en Harvard. Al mismo tiempo daba conferencias a lo largo del país y escribía guiones para Hollywood. En 1927 publicó la novela *El Puente de San Luis Rey*, que ganó el premio Pulitzer y posicionó a Wilder como un autor cumbre del siglo XX. Escribió dos volúmenes de obras cortas: *El Ángel que Perturbó las Aguas* de 1928 y *Larga Cena de Navidad* de 1931. Sus obras largas: *Nuestro Pueblo* (1938) y *La piel de Nuestros Dientes* (1942), también ganaron un premio Pulitzer. La comedia musical *Hello, Dolly!* está basada en su obra *La Casamentera*.

Pasaba largas temporadas en el desierto de Arizona, en balnearios en temporada baja para escribir sus obras y novelas, de visita en Universidades o en los teatros, pero siempre regresaba a la casa que “el puente construyó”. Allí murió el 7 de diciembre de 1975 a la edad de 78 años. Su hermana menor, Isabel, vivió ahí hasta su muerte en 1995.

Apéndice V:

Libreto con objetivos¹⁰⁸

¹⁰⁸ La tipografía es distinta porque fue con la que trabajé desde el inicio del proceso.

LARGA CENA DE NAVIDAD

DE THORNTON WILDER

PERSONAJES

Lucia, Esposa de Rogelio

Rogelio, hijo de Mamá Bayard

Mamá Bayard

Primo Brandon

Carlos, hijo de Lucía y Rogelio

Genoveva, hija de Lucía y Rogelio

Leonora Banning, esposa de Carlos

Lucía, hija de Leonora y Carlos; gemela de Samuel

Samuel, hijo de Leonora y Carlos; gemelo de Lucia

Rogelio, el hijo más chico de Leonora y Carlos

Tía Ernestina

Enfermeras

Sirvientas

La escena

La sala para cenar de los Bayard. Una larga mesa para cenar esta arreglada y lista para la cena de Navidad. Un plato para un pavo grande está a la derecha. Abajo hacia la izquierda, cerca del arco del proscenio, hay un extraño portal adornado con guirnaldas de frutas y flores. Directamente en el lado contrario, abajo a la derecha, hay otro portal con una tela negra de terciopelo. Los portales denotan respectivamente nacimiento y muerte.

Pegado a la pared trasera, a la derecha, hay un aparador. En el centro una chimenea y quizás la pintura de un hombre encima de ella; en la izquierda hay una puerta grande que da a la antesala.

En la mesa hay una silla en cada cabecera y tres sillas contra la pared. La silla de una cabecera de la mesa debe tener un respaldo alto y tener brazos.

Notas para el productor

Noventa años transcurren en la obra, lo cual representa, en acción acelerada, noventa cenas de Navidad en la casa de los Bayard. Aunque el lenguaje y modo de los actores es coloquial y realista, la producción debe estimular la imaginación implicando y sugiriendo. De acuerdo a esto, cortinas grises con muebles de set son recomendadas para el cuarto en lugar de escenografía convencional. En el centro de la mesa hay un tazón con pinos navideños y a la izquierda un decantador de vino y copas. Excepto por esto todos los demás objetos de la obra son imaginarios. A través de la obra los personajes comen comida imaginaria con cuchillos y tenedores imaginados. Los actores están vestidos con ropa discreta y deben indicar el aumento en años con su actuación.

Las mujeres pueden utilizar chales, escondiéndolos y gradualmente subiéndolos a sus hombros a como envejecen.

Al levantar el telón la escena debe estar oscura y gradualmente una brillante luz ilumina y cubre la mesa. En la escena, haces de luz deben estar dirigidos hacia los dos portales. El haz de luz de la derecha debe ser de un color frío, y el de la izquierda caliente. Si es posible las luces no deben estar en las paredes del cuarto. (Si es posible, cuando esta obra sea presentada por sí misma, se debe dispensar de la cortina para que la audiencia que llega vea el escenario y la mesa arreglada, aunque en oscuridad).

En mi experiencia muchas compañías han caído en la práctica de montar esta obra en una forma rara y lúgubre. Se debe prestar atención a que la conversación sea normal y que después de las "muertes" la obra retome su tempo de una.

La escena

El público entra al lobby de una casa real donde se escucha música Foxtrot.

El lobby está separado del comedor/escenario por una cortina antigua. El comedor consiste en una mesa puesta de manera vertical, una alfombra persa cubre el piso y un candil cuelga.

Al fondo hay dos vitrinas con varios objetos y retratos. Una pequeña escalera conduce a la cocina que está al fondo y al pasillo de las habitaciones que también lleva a la calle.

Tres grandes cuadros rodean la mesa, el primero es de un hombre mayor leyendo, el segundo es una mujer de campo y el tercero unos girasoles.

Las butacas del público están acomodadas al frente y hay un pasillo en el centro que funciona como camino a la muerte.

Se da acceso 10 minutos antes.

10 min antes: se da 1ra llamada.

5 min antes: se da 2da llamada y termina la música de Foxtrot.

Comienza "White Christmas" de Louis Armstrong

OBERTURA ¹

1 OBERTURA ¹

2

3 *ENTRA EL ACTOR, EL CONTACTO VISUAL QUE ESTABLEZCA CON EL*

4 *PÚBLICO ES LO MÁS IMPORTANTE. VISTE DE TRAJE, SOMBRERO Y PIPA.*

5 EL ACTOR: ¡Buenas noches, bienvenidos!

6 Antes de comenzar te pido que pongas en silencio tu celular,

7 puedes hacerlo ahora.

8 *DA UN TIEMPO*

9 La obra que están por ver fue escrita por Thornton Wilder y

10 estrenada en la Universidad de Yale en 1931.

11 Esta es la casa de familia Bayard. Bayard es un árbol de raíces

12 profundas y ramas muy frondosas, que con el tiempo sigue

13 haciéndose más robusto.

14 Estamos en el corazón de los Estados Unidos

15 *PRENDE SU PIPA Y FUMA.*

16 Kansas, el pueblo de los vientos de sur.

17 Hace casi cien años...

18 La cena de navidad está servida.

19 *ECHA A ANDAR EL RELOJ Y SUENAN LAS CAMPANILLAS.*

20 *SALE*

# línea	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
1	<i>El público termina de sentarse.</i>		Termina "White Christmas" de Louis Armstrong.	Entra iluminación general.
2	Entra El actor a escena por la habitación, cierra la puerta y observa detenidamente al público.	Ganar la atención de los espectadores.		No se da tercera llamada, las primeras dos sí.
5	Inmediatamente después de que cierra la puerta de la habitación habla al público.	Lograr que se sientan cómodos.		
6	Camina por el pasillo y llega abajo centro.	Asegurarse de que no se interrumpa la obra.		
9	Desde abajo centro, mantiene contacto visual con los espectadores.	Explicarles el contexto de la obra que van a ver.		
11	Entra a la casa, camina hacia arriba izquierda. Ve el cuadro de un señor y toca la mesa con ambas manos, mientras describe el árbol, ilustra su forma con sus manos y termina señalando los asientos de la mesa.	Informales sobre el mundo donde sucede la obra.		Entra par frontal
12				
13				
14	Camina hacia centro derecha.	Ubicar geográficamente a los espectadores.		
15	Prende su pipa y fuma una vez.			
16	De pie, desde donde está.			
17	Camina a centro abajo. Va a salir por el frente, pero duda, y se voltea.		Entra "Allerseelen Op 10, No 8" de Canadian Brass	
18	Se acerca a la mesa por arriba centro y hace un gesto "mágico" extendiendo la mano por encima de la mesa. Huele.	Que todos imaginen que la comida está en la mesa.		
19	Sube por las escaleras abre la puerta del reloj y le da impulso al péndulo. La cierra.	Dar comienzo a la obra.		
20	Sale.			

¹ Escrita por Alejandro Bastien.

21 *No hay cortina. el público llega al teatro y ve el escenario montado y la mesa*
 22 *lista, aunque en oscuridad parcial. gradualmente las luces del auditorio se*
 23 *oscurecen y la escena se ilumina hasta que sea una luz brillante de invierno que*
 24 *entra a través de las ventanas de la sala. entra Lucia desde la antesala.*
 25 *inspecciona la mesa, tocando aquí un cuchillo y acá un tenedor, habla con una*
 26 *serviente que es invisible para nosotros.*

27 LUCIA: Al parecer ya está todo listo Mari. No tocaremos las
 28 campanillas hoy. Mejor les llamaré yo.

29 *VA HACIA LA ANTESALA Y LES HABLA*

30 Rogelio, ya está todo listo. Mamá Bayard, vengan a cenar.

31 *ENTRA ROGELIO EMPUJANDO A MAMÁ*

32 *BAYARD EN UNA SILLA DE RUEDAS.*

33 MAMA BAYARD: ...y un caballo nuevo también Rogelio. Solía pensar que sólo
 34 la gente malvada poseía dos caballos. ¡Un nuevo caballo,
 35 una nueva casa y una nueva esposa!

36 LUCIA: Aquí, Mamá Bayard, se puede sentar entre nosotros.

37 ROGELIO: Bueno, Señora Madre, ¿Qué le parece? Es nuestra primera
 38 cena de navidad en la nueva casa, ¿Le gusta?

39 MAMA BAYARD: Mh-Mh-Mh ¡No sé lo que tu querido padre hubiera dicho!

40 *ROGELIO HACE UNA ORACIÓN DE GRACIAS. TODOS REZAN*

41 Mi querida Lucia, yo recuerdo cuando había indios en esta
 42 misma tierra, y conste que no era una pequeña niña. Me
 43 acuerdo cuando cruzamos el río Mississippi en una balsa
 44 recién hecha. Me acuerdo cuando San Luis y la ciudad de
 45 Kansas estaban repletas de indios.

46 *LUCIA AMARRA UNA SERVILLETA EN EL CUELLO DE MAMÁ BAYARD*

#	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
24	Lucia entra desde la concina con el platón del pavo en las manos.	Lu- Verificar que la mesa está en perfectas condiciones.		
25	Prende la corona de adviento.			
26	Revisa la mesa, específicamente una copa. Desde centro izquierda le habla a Mari, hacia la cocina. Regresa a			
27	revisar la mesa y la interrumpe.	Lu- Detener a Mari de tocar las campanillas.		
28	Desde la cabecera, hacia la habitación.			
30	Continúa ahí.	Lu- Que la cena comience.		
31	Pausa 2 tiempos. Rogelio entra desde la habitación con un caminar jovial, le da un beso a Lucia y va por mamá Bayrad que está sentada en una silla de ruedas delante de las butacas.	R- Ayudar a su madre a llegar a la mesa.		
33	Rogelio traslada a Mamá Byard. Lucia retira la silla de la cabecera y la pega a la pared izquierda.	MB- Alertar a Rogelio del riesgo de ser rico.		
36	De pie, justo al lado de la cabecera.	Lu- Ayudar a Mamá Bayard.		
37	Le pone el asiento a Lucia, a la derecha de M Bayard. Se dirige por atrás de M Bayard al centro derecha.	R- Que su madre lo felicite por su logro.		
39	Voltea a ver el cuadro de su esposo y responde desde su lugar hacia Carlos.	MB- Aplacar a Rogelio.		
40	Rogelio se va a sentar a su asiento a la izquierda de Mamá Bayard. Hace el gesto de rezar.	R-Comenzar la celebración de la cena.		
41	Desde su lugar, toca la mano de Lucia.	MB- Contarle de su juventud a Lucía.		
46	Se levanta y pone una servilleta en el cuello de Mamá Bayard.	Lu- Alistar a Mamá Bayard para que coma.		

47 LUCIA: ¡Imagine eso! Listo. Que día tan fantástico para nuestra
48 primera cena de Navidad. Tuvimos una hermosa mañana
49 soleada, nieve, y un sermón maravilloso. El Pastor
50 McCarthy predica un sermón conmovedor. No pude evitar
51 llorar.

52 *ROGELIO SE LEVANTA Y TOMA UN TENEDOR DE CARNICERO.*

53 ROGELIO: Vamos, ¿qué gusta madre? ¿Un poco de pavo?

54 LUCIA: *(Desde la ventana)* Cada hoja está cubierta de hielo. Casi
55 nunca se ve eso. ¿Te ayudo a cortar amor?

56 *(POR ENCIMA DE SU HOMBRO)* Mari, olvidé la jalea. Ya
57 sabes - está en el estante de arriba. Mamá Bayard,
58 encontré la salsera de su Madre cuando hacíamos la
59 mudanza. ¿Cómo se apellida querida? ¿Cuáles eran sus
60 nombres? Usted era...Genoveva Wainright. Y su madre
61 era...

62 MAMA BAYARD: Así es, deberían de escribirlo en alguna parte. Yo era
63 Genoveva Wainright. Mi madre fue Faith Morrison. Era la
64 hija de un granjero de New Hampshire, que también
65 trabajaba de herrero. Y ella se casó con el joven John
66 Wainright-

67 *LUCIA MEMORIZA USANDO SUS DEDOS*

68 LUCIA: Genoveva Wainright. Faith Morrison.

69 ROGELIO: Todo eso está en un libro allá arriba. Lo tenemos todo. Todo
70 eso es muy interesante. Dame, Lucia, sólo un poco de vino.
71 Madre, un poco de vino tinto por el día de Navidad. Lleno
72 de hierro. "Toma un poco de vino por el bien de tu
73 estómago".

#	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
47	Regresa a su asiento. Habla ya sentada.	Lu- Entusiasmar a Rogelio.		
53	Se levanta en su lugar para cortar el pavo.	R- Terminar con la exaltación de Lucia.		
54	Desde su asiento.	Lu- Lograr entusiasmar a Rogelio.		
56	Se dirige hacia la cocina sentada en su lugar.	Lu- Ordenar cada detalle para que la cena sea perfecta.		
57	Hacia Mamá Byard.	Lu- Mostrar interés con Mamá Bayard.		
62	Desde su silla de ruedas.	MB- Lograr que Lucia recuerde todos los nombres.		
68	Desde su asiento. Repasa los nombres con su mano y mira los cuadros de la casa.	Lu- Mostrar interés con Mamá Bayard.		
69	Desde su asiento. Señala hacia arriba.	R- Restarle importancia a la plática de Lucia y Mamá Bayard.		
70	Le pide a Lucia la botella de vino. Ella no hace nada. Se estira y la toma y le sirve a Lucia un poco y a su madre bien.	R- Justificar su alcoholismo ante Lucia.		
71				
72				
72				
72				

74		<i>TIEMPO - CENAN²</i>
75		<i>ENTRA EL PRIMO BRANDON DESDE LA ANTESALA. FROTA</i>
76		<i>SUS MANOS</i>
77	PRIMO BRANDON:	Vaya, vaya. Si huele a pavo. Mis queridos primos, no puedo
78		decir lo feliz que me siento de estar en la cena de Navidad
79		con ustedes. Viví en Alaska tanto tiempo y sin familia.
80		Déjenme ver, ¿hace cuánto que viven esta casa Rogelio?
81	ROGELIO:	Bueno, ya deben ser...
82	MAMA BAYARD:	Cinco años. Ya son cinco años, hijo. Deberías escribir un
83		diario. Esta es tu sexta cena de Navidad aquí.
84	LUCIA:	¡Qué tal Rogelio, siento como si ya hubiéramos pasado
85		veinte años aquí!
86	PRIMO BRANDON:	De cualquier forma yo la veo como nueva.
87		<i>ROGELIO SE LEVANTA FRENTE AL PLATO PARA</i>
88		<i>CORTAR EL PAVO Y SIRVE.</i>
89	ROGELIO:	¿Qué vas a querer primo Brandon, vino tinto o blanco?
90		Frida, trae más vino.
91	LUCIA:	Ay, amor. No me puedo acostumbrar a estos vinos. No me
92		imagino que hubiera dicho mi padre, <i>(rechazando la oferta</i>
93		<i>de vino de Rogelio)</i> estoy segura. ¿Qué le gustaría comer
94		Mamá Bayard?
95		<i>DURANTE EL SIGUIENTE DIALOGO LA SILLA DE MAMA</i>
96		<i>BAYARD COMIENZA A ALEJARSE DE LA MESA.</i>
97	MAMA BAYARD:	Aún recuerdo cuando había indios en esta misma tierra.

#	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
74	Los tres cenan hay contacto visual y frases breves en voz baja.	-Cenar de manera amena.		
75	Entra desde el pasillo de la calle con una maleta y sombrero. Deja la meta en el suelo. Saluda de abrazo a Rogelio, ambos de pie; besa en la mano a Mamá Bayard y recorre la casa por detrás de la mesa izq. Llega a centro derecha. Rogelio recoge y acomoda la maleta a la derecha.	B- Ganarse el afecto de su familia.		
82	Desde su asiento, toma el brazo de Rogelio.	MB- Convencer a Rogelio de escribir un diario para que la recuerden.		
84	Desde su asiento hacia Rogelio.	Lu- Aclarar cómo se siente.		
86	Desde el centro derecha, hacia la mesa.	B- Adular a Lucía.		
87	Rogelio le ofrece tomar asiento a Brandon, a su lado. Toma la botella y le sirve. Brandon se sienta. Después corta el pavo y sirve.	R- Hacer sentir cómodo a Brandon.		
90	Hacia la cocina.			
91	Desde su lugar. Primero hacia Rogelio,	Lu- Que Rogelio deje de beber.		
92	luego hacia Brandon.			
93	Hacia Mamá Bayard.	Lu- Que Mamá Bayard esté bien.		
95	Se quita la servilleta del cuello y la silla se aleja de la mesa. Mira hacia el horizonte.			
97	Se levanta de la silla de Ruedas por la derecha.	MB- Que recuerdes algo de cuando era joven.		

² Acotación agregada por el director.

98 LUCIA: *(Tierna)* Mamá Bayard no ha estado muy bien últimamente
 99 Rogelio.

100 MAMA BAYARD: Mi madre era Faith Morrison. Y en New Hampshire se casó
 101 con el joven John Wainright, quien era sacerdote en una
 102 congregación. Él la vió en su congregación un día...

103 *LUCIA SE LEVANTA Y VA AL CENTRO DE LA ESCENA*

104 LUCIA: Mamá Bayrd, ¿no gusta recostarse querida?

105 MAMA BAYARD: ... y justo en medio de su sermón se dijo a sí mismo: "Me
 106 voy a casar con esa chica" Y así lo hizo, y yo soy su hija.

107 *ROGELIO SE LEVANTA, GIRA CON*
 108 *PREOCUPACIÓN. LUCIA LA VE CON ANSIEDAD*

109 LUCIA: ¿Quizá una pequeña siesta querida?

110 MAMA BAYARD: Estoy bien. Por favor sigan con su cena.

111 *SE LEVANTA Y SALE MAMA BAYARD A LA DERECHA*

112 Tenía diez años cuando le dije a mi hermano...

113 *PAUSA.*

114 *ROGELIO SE SIENTA Y LUCIA REGRESA A SU*
 115 *ASIENTO. LOS TRES CONTINÚAN COMIENDO*

116 PRIMO BRANDON: *(Alegre)* Es una pena que hoy sea un día tan frío y oscuro.
 117 Casi necesitamos lámparas. Hablé con el alcalde Lewis por
 118 un momento en la iglesia. Su ciática le está causando
 119 problemas, pero aún así le va bien.

120 *SILENCIO. LUCIA FROTA SUS OJOS*

#	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
98	Desde su asiento, se dirige Rogelio.	Lu- Alertar a Rogelio para que haga algo.		
100	Camina por la derecha hacia el pasillo de la muerte. Mira hacia la derecha para recordar.	MB- Recordar a sus padres.		
103	Se levanta desde su asiento.			
104	Desde ahí de inmediato.	Lu- Llevar a Mamá Bayard a recostarse.		
105	Continúa caminando.	MB- Que sepan la historia de su vida.		
107	Desde que su mamá se levanta Rogelio la observa con preocupación. Se levanta de su silla y se queda ahí.	R- No aceptar lo que está sucediendo.		
109	Se acerca a Mamá Bayard. Rogelio reacciona y corre a tomarla por detrás.	Lu- Llevarla a su habitación. R- Postergar la muerte de su madre.		
110	Voltea levemente, toma las manos de Rogelio y las aparta; sigue caminando.	MB- Tranquilizar a Rogelio para poder irse en paz.		
112	En el borde del pasillo.	MB- Contarles un último secreto.		
113	Lucia camina para abrazar a Rogelio.	Lu- Consolar a Rogelio. R- Procesar su pérdida.		
114	Rogelio separa a Lucia y lleva la silla de ruedas vacía a la esquina derecha, ahí la dobla. Lucia pone la silla. Se sienta Rogelio y cenan.			
116	Desde su lugar. Hacia ambos.	B- Amenizar el ambiente.		
120	No recibe respuesta de Rogelio ni de Lucía. Lucia deja de comer y llora discretamente.	Lu- No alterar a Rogelio con su llanto.		

121 LUCIA: Yo sé que a Mamá Bayard no le hubiera gustado que
 122 guardaremos luto por ella en la noche de Navidad, pero no
 123 puedo olvidar verla sentada junto a nosotros en su silla de
 124 ruedas, hace apenas un año. Hubiera sido tan feliz con las
 125 buenas noticias.

126 ROGELIO: Ya, tranquila, es Navidad. *(Con formalidad)* Primo Brandon,
 127 una copa de vino con usted señor.

128 PRIMO BRANDON: *(Se para a medias, eleva su copa con gallardía)* Una copa de
 129 vino con usted señor.

130 LUCIA: ¿Le causa mucho dolor la ciática al alcalde?

131 PRIMO BRANDON: Algo seguramente. Pero ya lo conoces. Dice que en cien
 132 años estará igual.

133 LUCIA: Si, es un gran filósofo.

134 ROGELIO: Su esposa te manda mil gracias por su regalo de Navidad.

135 LUCIA: No me acuerdo que le regalé, ¡Ah, sí, la canasta para tejer!

136 *PEQUEÑA PAUSA. POR EL PORTAL DE NACIMIENTO*
 137 *ENTRA UNA ENFERMERA CON UN BEBÉ IMAGINARIO*
 138 *EN SUS BRAZOS. LUCIA CORRE HACIA ELLA, LOS*
 139 *HOMBRES LA SIGUEN.*

140 ¡Oh! mi maravilloso bebé, ¡mi hermoso bebé! ¿Quién ha
 141 visto un niño tan hermoso? De prisa enfermera, ¿es niño o
 142 niña? ¡Es un niño! Rogelio, ¿cómo lo nombraremos? En
 143 verdad que nunca ha visto un niño como este enfermera.

144 ROGELIO: Lo nombraremos Carlos, como tu padre y mi abuelo.

145 LUCIA: Pero Rogelio, no hay ningún Carlos en la Biblia.

#	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
121	Desde su asiento.	Lu- No perturbar a Rogelio.		
125	Acaricia su vientre.	Lu- Expresar su entusiasmo.		
126	Desde su lugar. Se levanta para brindar.	R- Evadir a Lucía.		
128	Desde su asiento brinda.	B- Complacer a Rogelio.		
130	Desde su asiento hacia Brandon.	Lu- Quitar la atención del brindis.		
131	Desde su asiento hacia Lucia.	B- Contentar a Lucía.		
133	Desde su asiento.	Lu- Terminar con el tema de conversación.		
134	Desde su asiento hacia Lucia.	R- Animar a Lucía.		
135	Desde su asiento.	Lu- Recordar qué le dio.		
136	Continúan cenando y entra la enfermera desde la habitación. Le muestra al bebe un momento y baja hacia la mesa donde Lucia ha llegado por detrás de la mesa para recibir el bebe. Rogelio se levanta.	Lu- Abrazar a su hijo.		
140	Desde arriba izquierda de la mesa. Rogelio está su izquierda, el primo Brandon se levantó y pasó por delante de la mesa, está a su derecha.	Lu- Festejar con todos la llegada de su hijo.		
144	De pie, al lado de Lucía.	R- Conseguir la aprobación de Lucía.		
145	De pie, voltea a ver Rogelio	Lu- Convencer a Rogelio de cambiar de opinión.		

146 ROGELIO: Claro que sí. De seguro hay alguno.

147 LUCIA: ¡Rogelio! Está bien, pero para mi siempre será Samuel.

148 PRIMO BRANDON: En serio enfermera, ¿ha visto alguna vez un bebé como
149 este?

150 *LA ENFERMERA SE DIRIGE A LA PUERTA DE LA ANTESALA*

151 LUCIA: ¡Sus manos, son un milagro! En verdad son las manos más
152 tiernas del mundo. *(Le da el bebe a la enfermera)* Está bien
153 enfermera. Ten una buena siesta, mi bebe hermoso.

154 *SALE LA ENFERMERA. LUCIA Y EL PRIMO*
155 *BRANDON SE SIENTAN EN SUS LUGARES*

156 ROGELIO: *(Hablando por la puerta)* No lo vaya a soltar enfermera.
157 Brandon y yo lo necesitamos en nuestra empresa.

158 Lucía, ¿un poco de pavo? ¿Más relleno o salsa de
159 arándanos? ¿Alguien?

160 LUCIA: *(Hablando por encima de su hombro)* Margarita, el relleno
161 estuvo muy bueno hoy. - Sólo un poco, gracias.

162 ROGELIO: A mí me dejó la garganta seca. *(Se levanta)* Primo Brandon,
163 una copa de vino con usted señor. Por las damas, Dios las
164 bendiga.

165 LUCIA: Muchas gracias apuestos señores.

166 TIEMPO

167 PRIMO BRANDON: Que lástima que hoy es un día nublado. Y tampoco hay
168 nieve.

169 LUCIA: Pero el sermón estuvo adorable. No pude evitar llorar. El
170 Pastor David predica un sermón conmovedor.

#	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
146	De pie.	R- Asegurar que no cambiara de opinión.		
147	De pie.	Lu- Expresar su desacuerdo.		
148	De pie hacia la enfermera.	B- Expresar que es un bebé hermoso.		
150	Se acerca un poco.	E- Llevarse a dormir al bebé.		
151	De pie.	L- Entusiasmarse a todos.		
152	Le entrega el bebé a Rogelio.	R- Abrazar a su bebé.		
154	Rogelio le entrega el bebé a la enfermera.			
155	Todos van regresando a sus lugares.	- Continuar con la cena.		
156	Mientras le entrega el bebé. Después voltea a ver a Brandon. Le pone el asiento a su esposa.	R- Marcar el destino de su hijo.		
158	De pie desde la cabecera de la mesa. Después se sienta.	R- Mantener el orden en la cena.		
160	Desde su asiento voltea a la cocina. Se dirige a Rogelio.	Lu- Reconocer el trabajo de Margarita.		
162	Sigue de pie en su lugar. Después se levanta.	R- Justificar ante Lucía su necesidad de beber.		
165	Desde su asiento.	Lu- Sosegar el enojo que siente contra Rogelio.		
166	En sus lugares, cenar.	-Cenar.		
167	Desde su asiento. Hacia ambos.	B- Armonizar la cena.		
169	Desde su asiento.	Lu- Reiterarles la importancia de asistir a misa.		

171 ROGELIO: Vi al alcalde Lewis por un momento en la iglesia. Dice que
 172 su reumatismo va y viene. Su esposa tiene un regalo para
 173 Carlos y lo traerá esta noche.

174 *DE NUEVO TODOS VEN HACIA EL PORTAL DE*
 175 *NACIMIENTO. ENTRA LA ENFERMERA COMO ANTES.*
 176 *LUCIA CORRE HACIA ELLA. ROGELIO VA AL CENTRO*
 177 *ABAJO, ENFRENTA DE LA MESA. EL PRIMO BRANDON*
 178 *SE QUEDA SENTADO.*

179 LUCIA: ¡Oh mi maravilloso nuevo bebe! De verdad nunca se me
 180 ocurrió que podría ser una niña. Ay enfermera, que
 181 hermosa niña.

182 ROGELIO: Es tu turno. Ahora nombrala como elijas.

183 LUCIA: Loolooloolooo. Aie. Aie. Sí, esta vez será a mi manera. Se
 184 llamará Genoveva como tu madre. Ten una buena siesta,
 185 tesoro.

186 *SALE LA ENFERMERA HACIA LA ANTESALA*

187 ¡Imagínate! Algún día crecerá y dirá "Buenos días madre,
 188 buenos días padre" - De verdad Primo Brandon, no
 189 encuentras un bebe como este todo los días.

190 *REGRESAN A SUS ASIENTOS Y COMIENZAN A COMER*
 191 *DE NUEVO.*

192 *ROGELIO CORTA COMO ANTES, PARADO.*

193 PRIMO BRANDON: ... y por la nueva fábrica.

194 LUCIA: ¿Una nueva fábrica? ¿De verdad? Rogelio, estaría muy
 195 incómoda si resultamos ser ricos. He temido eso por
 196 muchos años. - Aún así, no debemos hablar de esas cosas

#	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
171 172	Desde su asiento. Hacia Lucía.	R- Cambiar el tema de conversación.		
174	Entra la enfermera desde la habitación, baja la escalera donde Lucía ya la espera arriba derecha para recibir al bebé. Se levanta Rogelio y Brandon observa desde su lugar. Los padres se quedan de pie detrás de la cabecera.	Lu- Abrazar a su nuevo bebé.		
179	De pie, al lado izquierdo de Rogelio. Acurruca a su bebé.	Lu- Expresar su felicidad por el nuevo bebe.		
182	De pie desde la cabecera. Se aleja un poco de Lucía.	R- Conceder a Lucía el derecho de nombrar a su bebé.		
183	De pie, la acurruca.	Lu- Elegir el nombre más significativo.		
184	Entrega el bebe a la enfermera.			
186	Sale la enfermera por la habitación.	E- Llevar a dormir al bebé.		
187	Camina hacia su lugar, queda del lado derecho de Rogelio.	Lu- Entusiasmar a Rogelio.		
188	Se sienta en su lugar y toma su copa para brindar con Brandon.	Lu- Reclamar a Brandon.		
190 192	Se omitieron estas acotaciones.			
193	Desde su lugar brinda con Lucía.	B- Sorprender a Lucía.		
194	Desde su sitio, se exalta.	Lu- Conseguir que Rogelio le explique la situación.		
196		Lu- Censurarse.		

197 el día de Navidad. Yo tomaré un pequeño pedazo de pavo,
 198 gracias... Rogelio, Carlos está destinado para el sacerdocio.
 199 Estoy segura de eso.

200 ROGELIO: *(En definitiva muestra madurez)* Mujer, apenas tiene doce
 201 años. Déjalo tener una mente libre. Nosotros lo queremos
 202 en nuestra empresa, y no me molesta decirlo.

203 De cualquier manera, el tiempo es tan lento cuando esperas
 204 a que tus niños crezcan lo suficiente para entrar en el
 205 negocio.

206 LUCIA: No quiero que el tiempo vaya más rápido, gracias. Yo amo a
 207 los niños tal y como son. - De verdad Rogelio, tú sabes lo
 208 que el doctor dice: una copa por comida. No, Margarita, eso
 209 sería todo.

210 *ROGELIO SE LEVANTA. CON UNA CARA DE PREOCUPACIÓN*
 211 *TOMA UNOS PASOS HACIA LA PUERTA DE LA DERECHA*

212 ROGELIO: *(Con una copa en su mano)* Ahora cuál es el problema
 213 conmigo.

214 LUCIA: Rogelio, sé razonable.

215 ROGELIO: *(Se levanta, toma unos pasos a la derecha con ironía*
 216 *galante)* Pero, mi amor, las estadísticas muestran que
 217 nosotros, los bebedores constantes y moderados.
 218 ROGELIO SUFRE UN DOLOR EN EL HÍGADO.

219 LUCIA: *(Se levanta, corre hacia el centro abajo frente a la mesa)*
 220 Rogelio, ¡mi amor! ¿Qué...

221 ROGELIO: *(Regresa a su asiento con movimientos asustados pero con*
 222 *alivio; ahora en definitiva viejo)* Pues, es bueno estar de
 223 regreso en la mesa con ustedes una vez más.

#	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
198	Desde su asiento.	Lu- Buscar la aprobación de Rogelio. R- Destruir las ilusiones de Lucia.		
200	Desde su asiento.			
206	Desde su asiento.	Lu- Ir en contra de Rogelio. Lu- Detener a Rogelio de tomar.		
207	Rogelio se sirve vino y toma.			
208	Hacia la cocina.			
210	Se omitió esta acotación.			
212	Toma su copa y se dirige hacia Lucía.	R- Demostrar su superioridad a Lucía.		
213	Se levanta con la copa en la mano.			
214	Desde su asiento.	Lu- Detener a Rogelio de beber.		
215	Se levanta y se queda de pie en su lugar, dice con galantería.	R- Justificara su gusto por beber.		
217	Justo antes de beber le da un dolor en el hígado que lo detiene y dobla.	R- Contener su dolor en su hígado.		
218	Se quiebra del dolor y ve hacia la muerte. Comienza a caminar hacia la muerte por la izquierda.	R- Mantenerse de pie a pesar del dolor.		
219	Se levanta y camina hacia Rogelio. Se congelan 3 tiempos, Rogelio frente al pasillo de la muerte con la mano en el hígado. Después se alivia y voltea, camina rumbo a la habitación y entra.			
221	Regresa con abrigo, lentes y bufanda.	R- Agradecer a Lucía y Brandon el apoyo que le dieron.		

224 *LUCIA LO ACOMPAÑA Y REGRESA A SU SILLA*

225 ¿Cuántas agradables cenas de navidad tuve que perderme

226 arriba? Y además estar de regreso en un día tan soleado.

227 LUCIA: Ay mi amor, ¡nos diste un tiempo muy difícil! Aquí está tu

228 vaso de leche. - Josefina, trae al Sr. Bayard su medicina

229 que está en el estante de la biblioteca.

230 ROGELIO: De cualquier forma, ahora que estoy mejor, voy a empezar a

231 hacer algo con esta casa.

232 LUCIA: ¡Rogelio! ¿Quieres remodelar nuestra casa?

233 ROGELIO: Nada más unos arreglos aquí y allá. Parece que tiene cien

234 años.

235 *CARLOS ENTRA CASUALMENTE POR LA ANTESALA*

236 CARLOS: Es una magnífica mañana con vientos, Madre. El viento cae

237 desde la colina como si saliera de cañones. *(Besa el pelo de*

238 *su madre)*

239 LUCIA: Carlos, tu corta el pavo cariño. Tu padre no se siente bien.

240 ROGELIO: Pero - todavía no.

241 CARLOS: Usted siempre dijo que odiaba cortarlo.

242 *ROGELIO SE SIENTA. CARLOS CORTA EL PAVO.*

243 LUCIA: *(Los años se le notan)* Y fue tan buen sermón. No pude

244 evitar lorar. Mamá Bayard amaba los buenos sermones

245 como ese. Y solía cantar los villancicos de Navidad todo el

246 año. Ay, cariño, ay cariño, ¡he estado pensando en ella toda

247 la mañana!

#	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
224	Lucía se levanta y le ayuda a sentarse.	Lu- Ayudar a Rogelio.		
225	Ya sentado.	R- Celebrar que está de regreso.		
227	De pie, detrás de Rogelio, va por una jarra y vaso a la vitrina, le sirve. Voltea a la cocina. Después se sienta.	R- Recordarle a Rogelio que aun está convaleciente.		
230	Desde su asiento.	R- Demostrar que ya está fuerte.		
232	Desde su asiento.	Lu- Disuadir de su idea a Rogelio.		
233	Desde su asiento señala las habitaciones.	R- Reafirmar su intención.		
235	Entra Carlos por el pasillo. Lleva los patines colgados y un saco. Viste de traje y chaleco juvenil.			
236	Baja las escaleras y cuelga los patines, deja su saco en el respaldo. Se sienta.	C- Contarles cómo estuvo su día para entusiasmarlos.		
238	Rogelio se levanta a cortar el pavo.	R- Demostrar que se siente bien.		
239	Desde su lugar, hacia Carlos.	Lu- Lograr que Rogelio se siente y Carlos sirva el pavo.		
240	Se detiene, ve a Lucia y después a Carlos. Se levanta Carlos.	R- Detener a Carlos.		
241	Hacia su padre. Le toma los cubiertos.	C- Sentar a su papá.		
242	Rogelio se sienta y le da una palmada en la espalda. Carlos corta el pavo y sirve.	R- Contenerse.		
243	Desde su lugar. Se frota los ojos. Rogelio voltea a ver la silla de ruedas. Lucía le toma de la mano.	C- Que todos tengan qué comer. Lu- Que todos recuerden a Mamá Bayard.		

248 CARLOS: Shh, madre. Es navidad. No debe pensar en esas cosas. No
249 debe estar deprimida.

250 LUCIA: Pero las cosas tristes no son lo mismo que las cosas
251 deprimentes. Es que me estoy poniendo vieja; y me gusta.

252 CARLOS: Tío Brandon no ha comido nada. Pásame su plato. Gilda
253 trae salsa de arándanos...

254 *ENTRA GENOVEVA DESDE LA ANTESALA*

255 GENOVEVA: Buenos noches padre, buenas noche madre.³ Es hermoso.
256 Cada hoja está cubierta de hielo. Casi nunca se ve eso.

257 LUCIA: Genoveva ¿Tuviste tiempo de entregar los regalos después
258 de la misa?

259 GENOVEVA: Si, Madre. La anciana Sra. Lewis le manda mil gracias por
260 su regalo. Me dijo que era justo lo que esperaba. Sírveme
261 mucho Carlos, mucho.

262 ROGELIO: Señores y señoras, las estadísticas muestran que nosotros,
263 los bebedores constantes y moderados...

264 CARLOS: ¿Qué le parece si salimos a patinar un rato esta tarde,
265 Padre?

266 ROGELIO: Viviré hasta que tenga noventa años. *(Se levanta y camina
267 hacia el portal de la derecha).*

268 LUCIA: No me parece que deban ir a patinar.

269 ROGELIO: *(En el filo del portal, de pronto sorprendido)* Yo sé, pero...
270 ¡Aún no!

271 *ROGELIO SALE. PAUSA.*

#	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
248	Desde su asiento.	C- Censurar a su madre de llorar.	Comienza a sonar la mandolina	
250	Desde su asiento.	Lu- Defender su forma de ser ante Carlos.		
252	Carlos comienza a servir en los platos de cada uno.	C- Evitar el tema de conversación de madre.		
254	Carlos sigue sirviendo, comienzan a comer. 3 tiempos después entra Genoveva desde la habitación con una mandolina. Saluda desde arriba. Voltea hacia el domo, se detiene y le da cuerda la mandolina.	G- Capturar la atención de su familia. G- Presumir su nuevo regalo.		
257	Desde su lugar, le habla en voz alta.	Lu- Que Genoveva venga a la mesa.		
259	Baja las escaleras, deja la mandolina en la vitrina, abraza a su madre por detrás y se sienta a la derecha se su madre.	G- Sosegar a su madre. G- Saciar su hambre.		
262	Se levanta de su asiento con una copa en la mano.	R- Justificar ante su familia su necesidad de beber alcohol.		
264	Desde su asiento, toma el brazo de su padre.	C- Evitar que su padre beba.		
266	Se dirige a los patines que están colgados, le da unas palmadas a su hijo en la espalda.	R- Aminorar a su hijo.		
268	Desde su asiento.	Lu- Detener a Rogelio.		
269	Sigue caminando hacia los patines, le da un dolor en el hígado, voltea hacia el pasillo de la muerte y comienza a caminar.	"Yo sé, pero..." hacia Lucía. R- Aplacar a Lucia.		
271	Se detiene al filo del portal, se levanta Carlos y Lucia y sale Rogelio. Genoveva se levanta para consolar a su madre.	"Aún no" R- Postergar su muerte.		

³ Línea agregada por el director.

272 LUCIA: *(Frota sus ojos)* Era tan joven y tan inteligente, Primo
 273 Brandon. *(Alza su voz por la sordera del Primo Brandon)*
 274 Dije que era tan joven e inteligente. - Nunca olviden a su
 275 padre, niños. Era un buen hombre. Bueno, él no querría
 276 que hoy estuviéramos en duelo.

277 CARLOS: ¿Pavo o lomo, Genoveva? ¿Otro pedazo Madre?

278 LUCIA: *(Acomodándose su manto)* Recuerdo cuando tuvimos
 279 nuestra primera cena de Navidad en esta casa, Genoveva.
 280 Hace ya veinticinco años. Mamá Bayard estaba sentada
 281 aquí en su silla de ruedas. Ella podía recordar cuando los
 282 indios vivían en este mismo terreno y cuando tuvo que
 283 cruzar el río en una balsa recién hecha.

284 CARLOS: No es posible que lo hiciera Madre.

285 GENOVEVA: No puede ser verdad.

286 LUCIA: Por supuesto que fue verdad; incluso yo puedo recordar
 287 cuando esta era la única calle pavimentada. Nosotros
 288 caminábamos muy contentos sobre tarimas de madera.
 289 *(Más fuerte)* Nosotros nos acordamos cuando no había
 290 banquetas, ¿verdad Primo Brandon?

291 PRIMO BRANDON: *(Orgullosa)* ¡Oh sí! Aquellos eran los buenos tiempos.

292 CARLOS Y GENOVEVA: *(Al unísono, esto es un dicho familiar)* Aquellos eran
 293 los buenos tiempos.

294 LUCIA: ... Y en el baile de anoche, Genoveva. ¿Te la pasaste bien?
 295 Espero que no hayas bailado un vals, querida. Me parece
 296 que una niña de nuestra posición debe ser un ejemplo a
 297 seguir. ¿Estuvo Carlos al pendiente de ti?

#	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
272	Carlos se pone su saco. Lucia va a la vitrina y se pone una estola. Regresa a su lugar y se sienta, Genoveva se sienta. Al último Carlos se sienta en la cabecera. "Nunca olviden": Lucía toma las manos de sus hijos.	Lu- Inspirar en sus hijos una buena imagen de su padre.	Termina la música de la mandolina.	
274	Desde su lugar, pide los el plato de Genoveva, Lucia rechaza.	C- Normalizar el ambiente.		
277	Desde su asiento. El primo Brandon cae dormido.	Lu- Lograr que sus hijos aprendan la historia de su casa.		
284	Desde su asiento.	C- Descartar a su madre.		
285	Desde su asiento.	G- Coincidir con su hermano.		
286	Desde su asiento.	Lu- Defender sus recuerdos.		
291	Desde su asiento.	B- Celebrar con Lucía los recuerdos de su juventud.		
292	Desde sus asientos.	C,G- Remedar la frase de su tío.		
294	Desde sus asientos.	Lu- Aconsejar a su hija.		

298 GENOVEVA: Ni un segundo. Toda su atención estuvo en Leonora
 299 Banning. Ya no lo puede esconder Madre. A mí me parece
 300 que está comprometido con Leonora Banning.

301 CARLOS: No estoy comprometido con nadie.

302 LUCIA: Bueno, ella es muy bonita.

303 GENOVEVA: Yo en cambio nunca me casaré madre. - Me sentaré en esta
 304 casa a su lado por siempre, como si la vida fuera una larga
 305 y agradable cena de navidad.

306 LUCIA: Ay mi niña, ¡no debes decir tales cosas!

307 GENOVEVA: *(Juguetona)* ¿No quiere que me quede? ¿No me quiere?

308 *LUCIA ESTALLA EN LLANTO. GENOVEVA SE*
 309 *LEVANTA Y VA HACIA ELLA.*

310 ¿Por qué? Madre, que simple es usted. No hay nada de
 311 triste en eso. - ¿Qué podría ser triste de eso?

312 LUCIA: *(Secándose los ojos)* Discúlpame. Soy muy impredecible, es
 313 eso.

314 *CONTINUAN CENANDO.*

315 *CARLOS SALE POR LA PUERTA Y ENTRA JUNTO*
 316 *CON LEONORA BANNING POR LA ANTESALA*

317 CARLOS: Leonora.

318 LEONORA: Buenos días, Mamá Bayard. Buenos días a todos.

319 *LUCIA SE PARA Y SALUDA A LEONORA CERCA DE LA*
 320 *PUERTA. PRIMO BRANDON TAMBIÉN SE LEVANTA*

321 Mamá Bayard, siéntese aquí junto a Carlos.

#	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
298	Desde su asiento.	G- Desviar la atención de su madre.		
301	Desde su asiento.	C- Negar lo que dijo Genoveva.		
302	Desde su asiento.	L- Dar su consentimiento a Carlos.		
303	Desde su asiento.	G-Demostrar a su madre que ella sí la quiere.		
306	Desde su asiento.	L- Alertar a Genoveva de lo que dice.		
307	Desde su asiento.	G- Lograr que su madre se compadezca.		
308	Lucía llora, Genoveva se cuenta y se levanta para consolarla por detrás.	L- Contener su miedo a que en verdad suceda.		
310	Detrás de Lucia, la abraza.	G- Tranquilizar a su madre.		
312	Desde su asiento.	L- Ocultar su miedo.		
314	Genoveva regresa a su silla y comen.			
315	Leonora entra por la puerta. Carlos se limpia lo boca y se levanta para recibirla, se dan un beso en la boca, la toma por la espalda y la presenta.	Le- Conocer a la familia de Carlos.		
317	Desde arriba. Después Carlos le quita el abrigo. Lucia se pone de pie.	C- Presentar a Leonora ante su familia.		
318	Baja las escaleras y saluda de mano a Lucia. El Primo Brandon se levanta y lo saluda de mano.	Le- Ganar el respeto de todos.		
319		L- Que Leonora la salude de beso en la mano.		
321	Desde el centro de la casa. Le ofrece el asiento.	Le- Que comience la cena de Navidad.		

322		<i>CARLOS LE AYUDA A SENTARSE.</i>
323		Hoy es un día perfecto para Navidad.
324		<i>REZAN⁴</i>
325	CARLOS:	¿Un poco de pavo? ¿Genoveva, Madre, Leonora?
326	LEONORA:	Cada hoja está cubierta de hielo. Casi nunca se ve eso.
327	CARLOS:	<i>(Gritando)</i> ¿Tío Brandon, otra? - Roger, llena la copa de mi
328		tío.
329	LUCIA:	<i>(A Carlos)</i> Haz lo que tu padre solía hacer. Le daría tanto
330		gusto al primo Brandon. Tú sabes <i>(pretendiendo que alza</i>
331		<i>una copa)</i> "Tío Brandon, una copa de vino..."
332	CARLOS:	<i>(Levantándose)</i> Tío Brandon, una copa de vino con usted
333		señor.
334	PRIMO BRANDON:	Una copa de vino con usted señor. A las damas, que Dios
335		bendiga a cada una de ustedes.
336	LAS DAMAS:	Muchas gracias caballeros.
337	GENOVEVA:	...Y si me voy a Alemania para estudiar música prometo
338		regresar para Navidad. No me la perdería por nada.
339	LUCIA:	Odio pensar en que estarás sola en esas habitaciones
340		espantosas.
341	GENOVEVA:	Pero, querida madre, el tiempo pasa tan rápido que ni
342		siquiera se dará cuenta que no estoy. Estaré de regreso en
343		un abrir y cerrar de ojos.

#	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
322	Carlos ayuda a sentarse a su madre, Brandon ayuda a Leonora. Después los caballeros toman sus asientos.	L- Expresar su desacuerdo con respecto a Leonora.		
323	Ya todos en sus asientos.	Le- Festejar con Carlos que todo es perfecto.		
324	Lucía pide que recen.	Lu- Establecer ante Leonora su superioridad.		
325	Desde su asiento.	C- Amenizar el ambiente.		
326	Desde su asiento.	Le- Entusiasmar a Carlos.		
327	Desde su asiento. A Brandon le toma un tiempo mirarlo y luego asiente con la cabeza. Para Roger voltea a la cocina.	C- Animar a Brandon.		
329	Desde su asiento.	Lu- Que Carlos anime al Primo Brandon		
332	Se pone de pie a un lado de su lugar.	C- Complacer a su madre.		
334	Desde su asiento. Sentado.	B- Agradecer a su familia.		
336	Desde sus lugares alzan sus copas.	Agradecer a Brandon el halago.		
337	Desde su asiento hacia su madre.	G- Conseguir la aprobación de su madre.		
339	Desde su asiento hacia Genoveva.	Lu- Disuadir a Genoveva de irse.		
341	Desde su asiento.	G- Reconfortar a su madre para conseguir su aprobación.		

⁴ Acotación agregada por el director.

344 *LEONORA VE HACIA EL PORTAL DE LA IZQUIERDA,*
 345 *SE LEVANTA Y CAMINA. LA ENFERMERA ENTRA*
 346 *CON UN NIÑO, ABAJO A LA IZQUIERDA*

347 LEONORA: ¡Oh, es un ángel! Es el bebé más precioso en el mundo.
 348 ¡Déjeme cargarlo enfermera!

349 *LA ENFERMERA HA CAMINADO CON DECISIÓN*
 350 *HACIA LA PUERTA DERECHA Y SALE. LEONORA LA*
 351 *PERSIGUE*

352 Ah. Realmente lo amaba.

353 *CARLOS SE LEVANTA Y PONE SU BRAZO*
 354 *ALREDEDOR DE SU ESPOSA, SUSURRANDO Y*
 355 *LENTAMENTE LA DIRIGE DE REGRESO A SU SILLA*

356 GENOVEVA: *(Suavemente a su mamá mientras los otros dos cruzan)*
 357 ¿Hay algo que pueda hacer?

358 LUCIA: *(Alza las cejas, a pesar de sí)* No cariño. Únicamente el
 359 tiempo, solamente el paso del tiempo puede ayudar en
 360 estas cosas.

361 *CARLOS REGRESA A SU ASIENTO.*

362 ¿No les parece que deberíamos invitar a la prima Ernestina
 363 que venga a vivir con nosotros? Hay espacio suficiente para
 364 todos y no hay ninguna razón por la que deba ser maestra
 365 de primero de primaria para siempre. No se entrometería en
 366 nada, ¿o si, Carlos?

367 CARLOS: No, estaría bien. - ¿Alguien un poco más de papas y gravy?
 368 ¿Un poco más de pavo Madre?

#	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
344	Leonora toma la mano de Carlos, se miran. Entra la enfermera y baja las escaleras. Ellos se levantan, ven al bebé y Leonora se voltea con Carlos para darle un pequeño abrazo y hablar. Lucia se pone de pie.	E- Llevar el bebé a Leonora.		
347	La enfermera se aleja un poco con el bebé se da cuenta de que murió y camina hacia el pasillo. "Déjeme" en voz alta desde sus lugar de pie. Llega al filo del pasillo la enfermera, alza la cobija y la deshace. Se regresa por la izquierda.	Le- Abrazar a su bebé.		
349	Abraza a Carlos por el pecho. La enfermera continúa subiendo.	E- Evitar que Leonora sufra demasiado.		
352	Abraza a Leonora, se quedan de pie.	Le- Expresar su dolor.		
353	Lucia tomó se asiento tan pronto murió el bebé. Ambas están sentadas y se miran frente a frente.	C- Contener y consolar a Leonora.		
356	Le acaricia el cabello.	G- Busca consuelo.		
358	Carlos y Leonora se voltean para sentarse en sus lugares. Poco a poco comienzan a comer, o no.	Lu- Ayudar a Genoveva a afrontar la realidad.		
361	Desde su asiento.	Lu- Modificar la dinámica de la casa. Lu- Justificar la aprobación.		
362	Desde su asiento.	C- Que su madre deje de abrumarlo.		
367				

369 *PRIMO BRANDON SE LEVANTA Y CAMINA*
 370 *LENTAMENTE HACIA EL PORTAL DERECHO. LUCIA*
 371 *PONE SUS MANOS EN SU CARA*

372 PRIMO BRANDON: *(Murmurando)* Fue lo mejor estar en Alaska aquellos días...

373 *SALE EL PRIMO BRANDON HACIA LA DERECHA*

374 GENOVEVA: *(Se levanta a medias, y mira a su madre con miedo)* Madre,
 375 ¿qué tienes?

376 LUCIA: *(Con prisa)* Shh, mi amor. Ya pasara. - Entrégate a tu
 377 música, tú sabes. *(Al mismo tiempo Genoveva camina hacia*
 378 *ella)* No, no. Quiero estar sola unos minutos.

379 CARLOS: Si los Republicanos juntaran todos sus votos en lugar de
 380 pelearse entre ellos mismos, entonces podrían evitar que
 381 gane la reelección.

382 *LUCIA GIRA*

383 GENOVEVA: Carlos, mamá no nos quiere decir, pero no ha estado bien
 384 los últimos días.

385 CARLOS: Ven, Madre, nos iremos a Florida unas semanas.

386 *GENOVEVA CORRE HACIA SU MADRE*

387 LUCIA: *(Cerca del portal, sonríe a Genoveva y ondea su mano)* No
 388 seas boba. No sufras.

389 *LUCIA JUNTA SUS MANOS BAJO SU BARBA. SUS*
 390 *LABIOS SE MUEVEN, SUSURRANDO. CAMINA*
 391 *SERENA DENTRO DEL PORTAL.*

392 GENOVEVA: *(Mira tras ella)* ¿Pero qué voy a hacer? ¿Qué me queda por
 393 hacer?

#	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
369	Brandon se levanta con esfuerzo, camina hacia el fondo. Voltea a ver su maleta y toma su sombrero de la vitrina, lo observa. Lucia lo observa.	B- Recordar su juventud.		
372	Después de la línea se pone el sombrero.	B- Reafirmar su decisión de irse a Alaska.		
373	Se yergue y camina con determinación hacia el pasillo de la muerte.			
374	Carlos brinda hacia lugar vacío de Brandon. Leonora guarda la silla. Lucía se levanta con ligero ataque y camina hacia el fondo. Se recarga en la vitrina. Genoveva se levanta y camina hacia su madre. Se voltean y la encamina de regreso a su asiento.	Lu- Ocultar que se siente mal. G- Saber qué tiene su madre.		
376	Lucía rechaza sentarse, sigue caminando hacia abajo. Toma de las manos a Genoveva.	Lu- Tranquilizar a Genoveva.	Entra "The beatitudes" de Kronos Quartet	
379	Se levanta para servir comida, le habla a Leonora. Después Carlos se sienta.	C- Expresar su opinión sobre la reelección.		
382	Lucía llega a proscenio y prende una vela que está en una mesa.	Lu- Evitar que sus hijos se preocupen.		
383	Genoveva camina hacia Carlos y pone las manos en su espalda.	G- Concientizar a Carlos para que se levante.		
385	Ve a su madre, se levanta y camina por derecha actor hacia abajo hasta la mitad de la mesa. Leonora y Carlos se emocionan con la propuesta.	C- Evadir la situación.		
386	Lucía se acerca a Carlos, lo abraza y lo besa en la frente. Genoveva y Leonora se ven, después Genoveva camina hacia abajo y queda al frente de la mesa. Lucía se acerca y la abraza, le toma las manos y le deja la estola en las manos. Justo antes de salir se yergue con gracia y camina serenamente.	Lu- Despedirse de Carlos. Ge- Postergar la despedida con su madre. Lu- Aliviar el sufrimiento de Genoveva.		
389	En proscenio, mirando directo al pasillo de la muerte, con la estola.	Lu- Morir tranquilamente. Ge- Preguntarse por su destino.		

394		<i>REGRESA A SU ASIENTO</i>
395		<i>AL MISMO TIEMPO LA ENFERMERA ENTRA POR LA</i>
396		<i>IZQUIERDA CON DOS BEBES. LEONORA CORRE HACIA</i>
397		<i>ELLOS.</i>
398	LEONORA:	Oh mis queridos...gemelos... Carlos, ¿no son gloriosos?
399		¡Míralos! <i>(Carlos cruza hacia abajo a la izquierda)</i>
400	CARLOS:	<i>(Inclinándose sobre la cuna)</i> Sí, ¿Quién es quién?
401	LEONORA:	Me siento como si fuera la primera madre en el mundo en
402		tener gemelos. - ¡Míralos! Por qué no le fue permitido a
403		Mamá Bayard quedarse para conocerlos.
404	GENOVEVA:	<i>(Levantándose de repente con angustia, sonora)</i> No quiero
405		seguir así. No lo aguanto.
406	CARLOS:	<i>(Va hacia ella rápidamente. Se sientan. Él le susurra</i>
407		<i>honestamente, tomando sus dos manos)</i> Pero Genoveva,
408		¡Genoveva! Como se sentiría de mal nuestra Madre de
409		pensar eso...¡Genoveva!
410	GENOVEVA:	<i>(Descontrolada)</i> Nunca le dije lo maravillosa que era. La
411		tratamos como si solo fuera una amiga en la casa. Pensé
412		que estaría aquí para siempre. <i>(Se sienta)</i>
413	LEONORA:	<i>(Tímida)</i> Querida Genoveva, ven un minuto y toma las
414		manos de mis bebes.
415		<i>GENOVEVA SE CONTROLA A SI MISMA Y VA</i>
416		<i>CON LA ENFERMERA. DA UNA SONRISA</i>
417		<i>DESCOMPUESTA HACIA LA CUNA</i>

#	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
394	Carlos comienza a llorar de pie, con las manos en el respaldo del asiento de su madre. Después se va a sentar a su lugar. Leonora se levanta y lo abraza en su pecho. Genoveva se va a sentar, voltea a ver a la pareja y dice la segunda pregunta	C- Expresar su pérdida. Le- Consolar a Carlos. G- Preguntarse por su futuro.		
395	Entra la enfermera con dos bebés, baja las escaleras. Leonora suelta a Carlos y camina para recibir a sus hijos. Camina por izq actor hacia abajo, Carlos se levanta y la sigue a Leonora.	E- Llevarle sus bebés a Leonora. Le- Abrazar a sus bebés.		
400	La enfermera se queda de pie al fondo. Se asoma por encima del hombre de Leonora	C- Reconocer a sus hijos.		
401	Se queda de pie.	Le- Expresar su dolor.		
402	Voltea a ver a Carlos.			
404	Se levanta de su silla y camina hacia la vitrina por ese mismo lado. Después hacia las escaleras. Ahí Carlos la intercepta.	G- Expresar su angustia. C- Contenerla.		
407	La lleva a sentarse a la silla que era de su madre.	C- Que Genoveva se tranquilice.		
410	Sentada en la silla. Toca con sus manos la mesa y mira el asiento en donde está.	G- Expresar su angustia.		
413	Sigue de pie en mismo lugar. Se dirige a Genoveva.	Le- Animar a Genoveva.	Fade out.	
415	Genoveva lo piensa, mira a Carlos, se levanta despacio y camina hacia Leonora. Leonora también da unos pasos hacia ella. Después Carlos se levanta y camina por la derecha hacia abajo despacio.	G- Tranquilizarse.		

418 Vamos a llamar a la niña: Lucía, como su abuela - ¿te
419 agradaría eso? Ve qué manos tan pequeñas y adorables
420 tienen.

421 GENOVEVA: Son maravillosos, Leonora.

422 LEONORA: Dale tu dedo, querida. Sólo deja que te lo toque.

423 CARLOS: Y llamaremos al niño Samuel. - Bueno, ahora todos vengan
424 y terminen sus platos.

425 *LAS MUJERES TOMAN SUS LUGARES. LA*
426 *ENFERMERA SALE HACIA LA ANTESALA.*
427 *CARLOS GRITA TRAS ELLAS.*

428 No los vaya a tirar, enfermera; al menos no al hombre. Lo
429 necesitamos en la empresa.

430 *REGRESA A SU LUGAR.*

431 LEONORA: Algún día estarán grandes. ¡Imagínate! Vendrán y dirán
432 "¡Hola madre, hola padre!"

433 CARLOS: Vamos, un poco de vino, Leonora, ¿Genoveva? Lleno de
434 hierro.

435 *PAUSA, CENAN.⁵*

436 CARLOS: *(Ahora cuarenta, con dignidad)* Ha sido una mañana dura y
437 fría. Solía ir con mi padre a patinar en mañanas como estas
438 y mi Madre regresaría de la iglesia diciendo...

439 GENOVEVA: *(Risueña)* Ya sé: diciendo, "Fue un sermón tan conmovedor.
440 No pude evitar llorar."

441 LEONORA: ¿Por qué lloraba querida?

#	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
418	De pie. Se dirige a Genoveva y después voltea hacia Carlos. Los tres terminan juntos centro abajo. Carlos le pide que le de a un bebé. Lo carga y da un par de pasos a la izquierda.	Le- Animar a Genoveva. C- Abrazar a su bebé.		
421	De pie a un lado de Leonora.	G- Coincidir con Leonora.		
422	De pie en centro abajo.	Le- Cautivar a Genoveva.		
423	De pie, lo acurruca. Las mujeres lo miran y ríen discretamente. Carlos se detiene y camina hacia el fondo para dejar al bebé en manos de la enfermera. Leonora también camina para entregar a su bebé. La enfermera sube las escaleras. Genoveva se sienta en su lugar.	C- Ocultar su emoción. Le- Hacer caso a su marido.		
428	De pie, atrás de su asiento, se dirige a la enfermera.	C- Que Leonora conozca su intención.		
430	Carlos se sienta en su lugar. Leonora sigue de pie, sigue unos pasos a la enfermera, quien entra a la habitación. Se voltea, se dirige a Carlos, se para a un lado de su silla. Después se sienta.	Le- Maravillar a Carlos.		
433	Desde su asiento. Les sirve vino.	C- Evitar conmoverse.		
435.	Cortan, se piden platos, se sirve, comen.	-Cenar.		
436	Desde su asiento. Mira sus patines.	C- Traer al presente la memoria de sus padres.		
439	Desde su asiento, ríe.	G- Adueñarse de la atención.		
441	Desde su asiento.	Le- Mostrar interés en Genoveva.		

⁵ Acotación agregada por el director.

442 GENOVEVA: Su generación lloraba en los sermones. Era su forma de
443 ser.

444 LEONORA: ¿De verdad Genoveva?

445 GENOVEVA: Tenían que ir desde que eran niños y yo supongo que los
446 sermones les recordaban a sus padres y a sus madres,
447 como las cenas de Navidad a nosotros. Especialmente en
448 una casa vieja como esta.

449 LEONORA: Sí es muy vieja, Carlos. Y se ve tan fea con toda esa
450 herrería y ese espantoso domo.

451 GENOVEVA: ¡Carlos! ¡No vas a cambiar de casa!

452 CARLOS: No, no. No dejaría esta casa. Pero por Dios, tiene más de
453 cincuenta años. Esta primavera vamos a quitar el domo y
454 expandir la casa hacia la cancha de tenis.

455 *DE AHORA EN ADELANTE SE VEN CAMBIOS EN*
456 *GENOVEVA. SE SIENTA MÁS DERECHA Y LAS COMISURA*
457 *DE SU BOCA SE HACEN TENSAS. SE HACE MÁS DIRECTA*
458 *Y UN POCO UNA DESILUSIONADA SOLTERONA. CARLOS*
459 *SE TRANSFORMA EN UN HOMBRE DE NEGOCIOS*
460 *ORDINARIO Y UN POCO PRESUMIDO*

461 LEONORA: Entonces ¿podemos pedirle a nuestra querida y vieja tía
462 Ernestina que venga a vivir con nosotros? Es una mujer
463 muy modesta.

464 CARLOS: Pregúntale hoy. Y ya sácala del primer grado.

465 GENOVEVA: Parece que sólo pensamos en ella los días de navidad,
466 cuando tenemos su tarjeta navideña justo enfrente.

#	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
442	Desde su asiento. Duda, se dirige a Leonora.	G- Responderle a Leonora.		
444	En su asiento.	Le- Cuestionar a Genoveva.		
445	Desde su asiento.	G- Justificar su respuesta.		
447	Mira la mesa y después la casa.	G- Cobrar conciencia de dónde está.		
449	Desde su asiento, deja de comer, mira el barandal del pasillo y el domo.	Le- Convencer a Carlos de mudarse.		
451	Desde su asiento, dirige todo su cuerpo hacia Carlos.	G- Impedir que Carlos tenga esa intención.		
452	Leonora también voltea a ver a Carlos con todo el cuerpo. Las voltea a ver a cada una. Duda. Responde desde su asiento.	C- Complacer a las dos.		
455	Esta acotación comienza a tomar forma en Genoveva y en Carlos poco a poco.			
461	Toma una postal, la revisa.	Le- Buscar la aprobación de Carlos.		
464	Desde su asiento.	C- Alentar a Leonora.		
465	Desde su asiento. Le pide la postal a Leonora estirando el brazo.	G- Desenmascarar la intención de Leonora.		

467		<i>ENTRA LA ENFERMERA CON UN BEBE POR LA</i>
468		<i>IZQUIERDA</i>
469	LEONORA:	¡Otro niño! ¡Otro niño! ¡Al fin aquí hay un Rogelio, para ti!
470	CARLOS:	<i>(Cruzando hacia abajo)</i> Rogelio Brandon Bayard. Un
471		pequeño luchador.
472	LEONORA:	No crezcas muy rápido. Si, si. Ai, ai, ai - quédate justo
473		como estas. Gracias, enfermera. Hasta luego, mi amor.
474	GENOVEVA:	<i>(No ha dejado la mesa, repite seca)</i> Quédate justo como
475		estas.
476		<i>SALE LA ENFERMERA POR LA ANTESALA. CARLOS</i>
477		<i>Y LEONORA REGRESAN A SUS LUGARES</i>
478	LEONORA:	Ahora tengo tres hijos. Uno, dos, tres. Dos hombres y una
479		niña. Los estoy coleccionando. Es muy emocionante.
480		<i>TIEMPO - CENAN⁶</i>
481	LEONORA:	<i>(Hablando por encima de su hombro)</i> ¿Qué Hilda? ¡Oh, la Tía
482		Ernestina llegó! Pasa tía.
483		<i>CAMINA HACIA LA ANTE SALA Y LE DA LA</i>
484		<i>BIENVENIDA A LA TIA ERNESTINA, QUIEN YA ES</i>
485		<i>UNA MUJER VIEJA</i>
486	ERNESTINA:	<i>(Tímida)</i> Es un placer estar con todos ustedes.
487	CARLOS:	Los gemelos ya te tienen mucho afecto, tía.
488	LEONORA:	El bebé fue hacia ella de inmediato.

#	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
467	Leonora y Carlos hacen contacto visual. Entra la enfermera desde la habitación con un bebé y baja para entregarle el bebé a Leonora.			
469	Cargando al bebé camina centro derecha. Carlos se levanta y va con ella. Se pone detrás de su hombro derecho. Voltea a ver la silla que era de Brandon.	Le- Abrazar a su nuevo bebé. C- Conocer a su nuevo bebé.		
470				
472	La enfermera camina y se acerca. Leonora de pie. Carlos la abraza.	Le – Expresar su felicidad.		
474	Desde su asiento.	G- Mofarse de Leonora.		
476	Le entrega su bebé a la enfermera quien camina hacia el cuarto.	E- Llevar a dormir al bebé.		
478	De pie, siguen con la mirada a la enfermera, se abrazan. Después van a sentarse.	Le- Expresar su entusiasmo.		
480	Comen sentados.	-Cenar		
481	Desde su asiento, voltea hacia la cocina. Después se levanta y sube por la tía Ernestina, quien entra desde el pasillo. Carlos se levanta.	Le- Hacer sentir bienvenida a Ernestina.	Entra “The christmas song” Dexter Gordon Quartet.	
486	Desde el fondo, se detiene antes de bajar las escaleras.	Er- Agradecerles que la hayan invitado.		
487	Carlos se acerca y la acompaña a su asiento, a la izquierda de Leonora. Le acomoda la silla.	C- Lograr que se sienta querida.		
488	Baja las escaleras y se sienta en su lugar. La tía le da la mano a Genoveva, ambas sentadas.	Le- Lograr que se sienta querida	Fade out.	

⁶ Agregada por el director.

489 CARLOS: ¿Exactamente cómo estamos emparentados, Tía Ernestina?
 490 - Genoveva, esa es tu especialidad. - Pero antes, ¿más pavo
 491 y más relleno? Salsa de arándanos, ¿nadie?

492 GENOVEVA: Yo lo puedo descifrar: Mi abuela Bayard fue tu...

493 ERNESTINA: Tu abuela Bayard fue prima de mi abuela Haskins por el
 494 lado de los Wainrights.

495 CARLOS: Bueno, todo eso está en un libro allá arriba. Todo este tipo
 496 de cosas son muy interesantes.

497 GENOVEVA: Para nada. No existe tal libro. Yo voy recolectando notas de
 498 las lápidas, y tienes que quitar un montón musgo -te
 499 cuento- para encontrar a un tata abuelo.

500 CARLOS: Hay una historia de que mi abuela Bayard cruzó el
 501 Mississippi en una balsa antes de que hubiera puentes o
 502 ferrys. Murió antes de que Genoveva o yo hubiéramos
 503 nacido. Sin duda el tiempo va muy rápido en un nuevo y
 504 gran país como este. Ten más salsa de arándanos, tía
 505 Ernestina.

506 ERNESTINA: *(Tímida)* Bueno, bueno, el tiempo debe estar pasando muy
 507 lento con esta terrible, terrible guerra que está ocurriendo.

508 CARLOS: Quizás una guerra ocasional no está tan mal después de
 509 todo. Libera mucho del veneno que se acumulan entre las
 510 naciones. Es como una olla de presión.

511 ERNESTINA: ¡Ay, querido, ay querido!

512 CARLOS: *(Con gusto)* Sí, como si hirviera.

513 *TIEMPO - CENAN⁷*

#	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
489	Le termina de poner el asiento y después camina a su lugar y se sienta.	C- Mostrar interés por la historia de Ernestina.		
492	Desde su asiento. Hacia Ernestina.	G- Desentrañar el vínculo.		
493	Desde su asiento.	Er- Explicar el vínculo.		
495	Desde su asiento.	C- Cambiar el tema de conversación.		
497	Desde su asiento, se dirige hacia Carlos.	G- Confrontar a Carlos.		
500	Desde su asiento.	C- Expresar su orgullo por su país.		
504	Le pasa la salsera a Ernestina.	C- Hacer sentir cómoda a la tía Ernestina.		
506	Desde su asiento. Sin ver directamente a Carlos.	E- Concientizar a Carlos.		
508	Desde su asiento.	C- Desestimar la opinión de Ernestina.		
511	Desde su asiento, mira al cielo y se pone una mano en los ojos.	E- Lamentarse por lo que escucha.		
512	Desde su asiento. Pones sus manos delante de él, hace un gesto de hervor.	C- Reafirma su idea.		
513	Comen.	-Cenar.		

⁷ Agregada por el director.

514		¡Ho! ¡Ho! Aquí están tus gemelos.
515		<i>LOS GEMELOS ENTRAN POR LA PUERTA DE LA</i>
516		<i>ANTESALA. SAM ESTA USANDO EL UNIFORME DE</i>
517		<i>UN SOLDADO RASO. LUCIA ESTA FASTIDIANDOLO</i>
518		<i>DE ALGÚN DETALLE</i>
519	LUCIA:	¿A poco no luce maravilloso, madre?
520	CARLOS:	Vamos a verte bien.
521	SAM:	Madre, no dejes que Rogelio juegue con mi álbum de
522		estampas mientras yo no esté aquí.
523	LEONORA:	Bueno, Sam, escribe una carta cada que puedas. Y sobre
524		todo sé un buen chico, recuérdalo.
525	SAM:	Puedes enviarme uno de esos pasteles tuyos de vez en
526		cuando, tía Ernestina.
527	ERNESTINA:	<i>(Volada)</i> Lo haré, mi niño querido.
528		<i>LEONORA CRUZA HACIA EL CENTRO. SAM CRUZA</i>
529		<i>HACIA ABAJO.</i>
530	CARLOS:	<i>(Frente a Sam)</i> Sé un buen hombre, Sam.
531	SAM:	Bueno, adiós...
532		<i>SAM BESA A SU MADRE SIN NINGUN</i>
533		<i>SENTIMENTALISMO Y PASA RÁPIDO HACIA LA PUERTA</i>
534		<i>DE LA DERECHA. TODOS REGRESAN A SUS ASIENTOS,</i>
535		<i>LUCIA SE SIENTA A LA IZQUIERDA DE SU PADRE.</i>
536	ERNESTINA:	<i>(En una voz baja, haciendo plática)</i> Hablé con la Sra.
537		Fairchild por un momento cuando salimos de la iglesia.
538		Dice que su reumatismo está un poco mejor. Te manda el

#	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
514	Desde su asiento.	C- Llevar la atención a los gemelos.		
515	3 tiempos después entran Sam y Lucía desde la habitación. Ella lo molesta y le quita el gorro de militar. Bajan las escaleras. Le pone mal el gorro.	S- Demostrar que está listo para irse. lu- Que no se vaya Sam.		
519	Ambos de pie, se detienen en arriba derecha. Todos se ríen por el gorro. Lucía se sienta en la silla que era de su abuela. Sam se acomoda el gorro.	lu- Que se rían de Sam.		
520	Desde su asiento. Después se levanta Leonora para acomodar el gorro y el cinturón.	S- Demostrar que está listo. C- Hacer sentir importante a Sam.		
521	Camina hacia la derecha y le entrega un álbum que lleva escondido en la espalda.	S- Que todo esté en orden para cuando regrese.		
523	Leonora lo recibe y lo abraza a su pecho.	Le- Retener a Sam.		
525	Camina hacia centro abajo, se inclina hacia Ernestina, se toman de las manos.	S- Demostrarle aprecio.		
527	Desde su asiento. Leonora le pide a Carlos que se acerque.	Er- Demostrarle aprecio. Le- Buscar confort.		
528	Sam camina hacia sus padres, que están de pie en centro derecha.	S- Despedirse.		
530	Señala a Sam. Leonora se acerca para abrazarlo. Después Carlos le da unas palmadas en el hombro.	C- Que Sam sea responsable. Le- Retener a Sam.		
531	Se separa un paso de sus padres y se despide.	S- Partir.		
532	Da un paso hacia el pasillo de la puerta. Congela 1 tiempo. Da la vuelta y camina hacia el pasillo de la muerte. Justo antes de salir voltea a ver a sus padres. Leonora y Carlos se abrazan. Carlos regresa poco a poco a su asiento. Leonora se sube al pasillo y se sienta en una banca. Lucía abraza a su padre.	-Normalizar el ambiente.	Entra "Infra 6" de Max Richter	
535	Comienzan a comer un poco.	Er- Reconfortar a Leonora.		
536	Desde su asiento.		Fade out.	

539 más caluroso agradecimiento por su regalo de Navidad. Es
 540 una caja para tejer, ¿verdad? (Pequeña pausa) - Fue un
 541 admirable sermón. Y nuestro vitral se veía tan hermoso,
 542 Leonora, tan hermoso. Todo el mundo dice eso y hablan
 543 con tanto cariño de Sammy.

544 *LA MANO DE LEONORA VA HACIA SU BOCA*

545 Perdóname Leonora, pero es mejor hablar de él que no
 546 hacerlo, cuando lo único que hacemos es pensar en él.

547 LEONORA: *(Levantándose, en agonía)* Apenas era un niño. Apenas un
 548 niño, Carlos.

549 CARLOS: Leonora, Leonora.

550 LEONORA: Quiero decirle lo increíble que era. Lo dejamos ir tan
 551 fácilmente. Le quiero decir lo que todos sentíamos por él. -
 552 Perdóname, déjame caminar un minuto. - Sí, claro
 553 Ernestina - es mejor hablar de él.

554 LUCIA: *(En una voz baja a Genoveva)* ¿Hay algo que pueda hacer?

555 GENOVEVA: No. No. Sólo tiempo, sólo el paso del tiempo puede ayudar
 556 en estas cosas.

557 *LEONORA RONDANDO POR EL CUARTO, SE*

558 *ENCUENTRA A SI MISMA CERCA DE LA PUERTA A LA*

559 *ANTESALA. LOS DEMÁS CENAN.*

560 *ROGELIO ENTRA. CRUZA SU BRAZO CON EL DE ELLA*

561 *Y LA DIRIGE HACIA LA MESA. EL VOLTEA Y VE LA*

562 *CARA DE RECHAZO DE LA FAMILIA*

563 ROGELIO: ¿Qué está pasando? ¿De qué están tan enojados? El
 564 patinaje de hoy estuvo bien.

#	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
539	Voltea a ver a Leonora.	Er- Reconfortar a Lucía.		
544	Desde la banca de arriba, solloza.	Le- Expresar su dolor.		
545	Desde su asiento.	Er- Ayudar a Leonora a sanar.		
547	La primera línea sentada, después se levanta y dirige hacia Carlos.	Le- Expresar su dolor a Carlos.		
549	Desde su asiento, la mira.	C- Tranquilizar a Leonora.		
550	De pie, da unos pasos por el pasillo. Tiene al álbum en las manos. Carlos se levanta y trata de abrazarla. Ella lo rechaza. Da unos pasos y después se dirige a Ernestina. Pone el álbum en una mesa. Después entra a la habitación.	Le- Expresar su dolor. C- Consolar a Leonora.		
553		Le- Calmarse.		
554	En este tiempo Genoveva acaricia un poco a Lucia. Desde su asiento se dirige a Genoveva.	G- Consolar a Lucía. lu- Encontrar consuelo.		
555	Desde su asiento.	G- Explicarle la verdad a Lucía.		
557	Leonora sale de la habitación azotando la puerta, ahora tiene un chongo y usa chalina. Mira a Carlos y ambos ven el reloj. Carlos hace un gesto de rechazo. Entra Rogelio ebrio por el pasillo de entrada. Leonora lo abraza sin gusto.	Le- Controlar su ansiedad. C- Controlar su ansiedad.	Entra "Blues in the dark" Count Basie	
563	Rogelio avienta su bufanda en el barandal, comienza a hablar y se dirige a la mesa.	r- Evitar la confrontación.	Fade out.	

565 CARLOS: Rogelio, tengo que decirte algo.

566 ROGELIO: *(Parado atrás de la silla de su madre)* Todo mundo estaba
567 ahí. Lucia patinó todo el tiempo cerca de las orillas con Dan
568 Creighton. ¿Cuándo será, Lucia, cuándo será?

569 LUCIA: No sé de qué hablas.

570 ROGELIO: Lucía nos va a dejar pronto, Madre. Por Dan Creighton,
571 habiendo mil hombres.

572 CARLOS: *(Con autoridad)* Joven, tengo que decirte algo.

573 ROGELIO: Sí papá.

574 CARLOS: Rogelio, ¿es verdad que te luciste anoche en el Country
575 club; y que también hiciste otro numerito en el baile de
576 víspera de navidad?

577 LEONORA: Ahora no Carlos, te lo ruego. Estamos en la cena de
578 Navidad.

579 ROGELIO: *(En voz alta)* No, no hice nada.

580 LUCIA: De verdad, Padre, no hizo nada. Ese fue el terrible Johnny
581 Lewis.

582 CARLOS: Yo no quiero escuchar de ningún Johnny Lewis. Yo quiero
583 saber si un hijo mío...

584 LEONORA: Carlos, te lo ruego...

585 CARLOS: ¡La primera familia en esta ciudad!

586 ROGELIO: *(Cruza de la mesa hacia la izquierda centro)* Detesto este
587 pueblo y todo lo que hay en él. Siempre lo he hecho.

#	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
565	Desde su asiento, señala el lado contrario de la mesa.	C- Callar a Rogelio.		
566	Se para entre la silla de su madre y Ernestina.	r- Desviar la atención de su padre.		
569	Desde su asiento. Toma vino.	lu- Ocultar su relación con Dan.		
570	Sigue de pie en mismo lugar.	r- Desviar la atención de su padre.		
572	Desde su asiento. Enérgico.	C- Que se calle Rogelio para hablarle.		
573	Se separa de la mesa y responde.	r- Demostrar que no le importa el regaño.		
574	Desde su asiento.	C- Confrontar a Rogelio.		
577	Desde su asiento, discreta.	Le- Evitar una pelea entre Carlos y Rogelio.		
579	De pie, centro derecha.	r- Negar la incriminación.		
580	Desde su asiento, con prisa.	lu- Sosegar a su padre.		
582	Desde su asiento. Todos dejan de comer.	C- Que Rogelio acepte su responsabilidad.		
584	Desde su asiento	Le- Detener la confrontación.		
585	Golpea en la mesa. Tira algunas cosas.	C- Defender su honor.		
586	Cruza por debajo de derecha a izquierda. Señala la mesa con la mano derecha.	r- Provocar a su papá.		

588	CARLOS:	Te comportaste como un cachorro malcriado, señor, un
589		cachorro mimado echado a perder.
590	ROGELIO:	¿Qué hice? ¿Qué fue lo que hice que estuvo tan mal?
591	CARLOS:	<i>(Levantándose)</i> Tú estabas borracho y fuiste violento con
592		las hijas de mis mejores amigos.
593	GENOVEVA:	<i>(Pegándole a la mesa)</i> Nada en este mundo merece una
594		escena como esta. Carlos, me avergüenzo de ti.
595	ROGELIO:	Por Dios, uno se tiene que emborrachar en este jodido
596		pueblo para olvidarse de lo aburrido que es. El tiempo pasa
597		tan lento aquí que parece que se detiene, ese es el
598		problema.
599	CARLOS:	Bueno, joven, podemos emplear tu tiempo. Vas a dejar la
600		universidad y vendrás a la fábrica Bayard el dos de enero.
601	ROGELIO:	<i>(En la puerta a la antesala)</i> Tengo mejores cosas que hacer
602		que ir a tu inútil y vieja fábrica. Voy a ir a algún lugar
603		donde el tiempo pase, ¡Dios mío!
604		<i>SALE POR LA PUERTA DE LA ANTESALA.</i>
605	LEONORA:	<i>(Levantándose y corriendo hacia la puerta)</i> Rogelio, Rogelio,
606		ven un momento - ¿Carlos a donde podrá ir?
607	LUCIA:	<i>(Levantándose)</i> Shh, madre. Ya regresará.
608		<i>DIRIJE A SU MADRE HACIA LA SILLA Y SE DIRIJE</i>
609		<i>HACIA LA PUERTA DE LA ANTE SALA</i>
610		Ahora tengo que subir y empacar mi maleta.
611	LEONORA:	¡Ya no me quedará ningún hijo! <i>(Se sienta)</i>

#	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
588	Se levanta en su lugar. Leonora también se pone de pie.	C- Insultar a Rogelio.		
590	Del lado contrario en la mesa.	r- Saber por qué Carlos está enojado.		
591	De pie, se mantiene en su lugar. Lo señala.	C- Recriminar a Rogelio lo que hizo.		
593	Desde su asiento. El golpe es contenido. Después bebe.	G- Reprobar la actitud de Carlos.		
595	De pie, camina unos pasos hacia los lados, mira a Genoveva que está bebiendo.	r- Ofender a su padre.		
599	De pie, desde su lugar. En cuanto termina de hablar, se sienta y comienza a comer.	C- Dominar a Rogelio.		
601	Comienza a camina hacia arriba, al pasillo de la calle. Se detiene al borde de las escaleras y desde ahí le dice a su padre.	r- Agredir a su padre.		
604	Sale rápidamente. Carlos se levanta de inmediato y lo sigue unos metro.	r- Largarse de la casa. C- Capturar a Rogelio.		
605	Leonora se levanta y camina, habla, camina hasta la puerta, regresa por el pasillo y se dirige a Carlos.	Le- Evitar que Rogelio se vaya. Le- Lograr que Carlos salga a buscarlo.		
607	Se levanta y camina hacia su madre.	lu- Tranquilizar a su madre.		
608	Le ayuda a tomar asiento. Carlos también regresa a su asiento.	Prepararla para decirle algo importante.		
610	De pie, entre los asientos de sus padres.	lu- Que sus padres mantengan la calma.		
611	Desde su asiento.	Le- Hacer sentir culpable a Carlos.		

612 LUCIA: *(Desde la puerta)* Tranquila, mamá. Va a regresar.
 613 Simplemente se fue a California o algún lado. Mi tía
 614 Ernestina ya hizo casi toda mi maleta – Mil gracias, tía
 615 Ernestina. *(Besa a su madre como algo que apenas recuerda*
 616 *hacer)* No será por mucho tiempo.

617 *SALE POR LA ANTESALA.*

618 *TIEMPO - CENAN*

619 ERNESTINA: *(Alegre)* Ha sido un día hermoso. Regresando de la iglesia
 620 me detuve y vi a la Sra. Foster un momento. Dice que su
 621 artritis va y viene.

622 LEONORA: ¿Y tiene mucho dolor, querida?

623 ERNESTINA: ¡Oh, dice que seguirá igual en cien años!

624 LEONORA: Sí, es una estoica muy valiente.

625 CARLOS: Venga, ¿quieres un poco de pavo, querida? - Mari, pásame
 626 el plato de mi tía.

627 LEONORA: ¿Qué pasa Mari? - Oh, ¡hay un telegrama de Lucía desde
 628 París! "Amor y feliz Navidad para todos". Le dije que
 629 estaríamos comiendo algo del pastel de su boda y pensando
 630 en ellos. Me parece que ya se decidieron a vivir al este, tía.
 631 Ni siquiera puedo tener a mi hija como vecina. Esperan
 632 pronto construir algo en la costa norte de Nueva York.

633 GENOVEVA: No hay costa norte de Nueva York.

634 LEONORA: Bueno, este u oeste o lo que sea.

635 *PAUSA*

#	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
612	De pie.	lu- Tranquilizar a su mamá.		
614	Se acerca a Ernestina y la abraza por detrás.			
615	Regresa con su madre y la abraza.			
617	Sube a la habitación por su maleta, sale, y habla desde el pasillo de la calle.	Lu- salir.		
618	3 tiempos.	-Cenar.		
619	Desde su asiento.	Er- Amenizar la cena.		
622	Desde su asiento.	Le- Escuchar a Ernestina.		
623	Desde su asiento, se ríe.	Er- Amenizar la cena.		
624	Desde su asiento, seriamente, continúa comiendo.	Le- Concordar con Ernestina.		
625	Desde su asiento, pide el plato. Ernestina rechaza la oferta.	C- Evitar el tema de las enfermedades.		
627	Voltea a la cocina. Se levanta y toma un sobre, lee desde arriba. Baja las escaleras, se queda de pie junto a su lugar. Se dirige a Ernestina y después a Genoveva.	Le- Leer la carta. Le- Contar sobre su hija.		
633	Desde su asiento, mira a Leonora.	G- Contradecir a Leonora.		
634	Habla de pie, después toma asiento.	Le- Aminorar a Genoveva.		

636 CARLOS: *(Ahora sesenta años)* Vaya, que día tan oscuro. Que lento
637 pasa el tiempo sin gente joven en la casa.

638 LEONORA: Yo tengo tres hijos en algún lugar.

639 CARLOS: *(Tratando de consolarla, torpemente)* Bueno, uno de ellos dio
640 su vida por este país.

641 LEONORA: *(Triste)* Y uno de ellos está vendiendo aluminio en Asia.

642 GENOVEVA: *(Creciendo hacia una crisis histórica)* Puedo aguantar
643 muchas cosas, pero esta suciedad en todos lados y los
644 ruidos. Nos debimos haber mudado hace mucho tiempo.
645 Estamos rodeados de fábricas. Tenemos que cambiar las
646 cortinas todas las semanas.

647 LEONORA: Qué pasa, ¡Genoveva!

648 GENOVEVA: Ya no lo aguanto. *(Levantándose)* Ya no puedo más. Me voy
649 al extranjero. No sólo es el hollín que atraviesa por las
650 mismas paredes de la casa; son los recuerdos, de lo que ha
651 pasado y de lo que pudo haber pasado aquí. Y la sensación
652 de esta casa en donde se agotan los años. Mi madre murió
653 ayer - no hace veinticinco años, así lo siento. ¡Oh, me voy a
654 vivir y a morir al extranjero!

655 *CARLOS SE LEVANTA PARA CALMARLA.*

656 Sí, voy a ser una vieja dama americana viviendo y muriendo
657 en alguna pensión en Italia.

658 ERNESTINA: Genoveva, estas muy cansada.

659 CARLOS: Ven, Genoveva, toma un buen trago de agua fría. Mari, abre
660 la ventana un minuto.

661 GENOVEVA: Discúlpame, discúlpenme.

#	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
636	Se levanta, sube al perchero que está en el pasillo a la salida y se pone abrigo y bufanda. Desde ahí habla. Después Genoveva se levanta y observa y toca las paredes y los cuadros detrás de ella.	C- Expresar su tristeza.		
638	Desde su asiento.	Le- Reclamar a Carlos.		
639	Camina de regreso a su asiento.	C- Justificarse ante Leonora.		
641	Desde su asiento.	Le- Reclamar a Carlos.		
642	Dándole la espalada a la mesa. Recorre con un dedo uno de los cuadros.	G- Abrumarlos a todos.		
644	Se voltea y mira a Carlos. Camina, señala con ambas manos el domo, después unas cortinas. Camina hacia abajo derecha.			
647	Desde su asiento.	Le- Sosegar a Genoveva.		
648	Da unos pasos sin rumbo. Después se planta justo atrás de su silla y la empuja con ambas manos adentro de la mesa. Camina hacia arriba izquierda, pasa a un lado de la vitrina y la observa, sube las escaleras y llega al perchero. Se quita la estola, la deja en la silla y comienza a ponerse su abrigo.	G- Expresar su angustia.		
655	Carlos se levanta y camina hasta ella.	C- Dominar a Genoveva.		
656	Continúa poniéndose el abrigo.	G- Largarse de la casa.		
658	La intenta tomar de los hombros para sentarla. Genoveva lo rechaza.	C- Dominar a Genoveva. G- Largarse de la casa.		
661	Lo voltea a ver una última vez.	G- Despedirse.		

662 *GENOVEVA SE APRESURA LLOROSA A SALIR POR*
 663 *LA ANTESALA. CARLOS SE SIENTA.*

664 ERNESTINA: Nuestra querida Genoveva volverá con nosotros, creo

665 *PAUSA*

666 SE LEVANTA Y SE DIRIGE HACIA EL PORTAL DERECHO

667 Debiste haber salido hoy, Leonora. Tuvimos uno de esos
 668 días en que todo esta cubierto de nieve. Muy bonito, sin
 669 duda.

670 CARLOS: Leonora, yo solía ir a patinar con mi padre en mañanas
 671 como estas. Desería estar mejor.

672 *CARLOS SE LEVANTA Y SIGUE A ERNESTINA HACIA*
 673 *EL PORTAL DERECHO*

674 LEONORA: *(Levantándose)* ¿Cómo? ¿Tengo dos enfermos en mis manos
 675 al mismo tiempo? Ven, prima Ernestina, tienes que
 676 recuperarte y ayudarme a cuidar de Carlos.

677 ERNESTINA: Haré mi mejor esfuerzo.

678 *ERNESTINA DA LA VUELTA AL FILO DEL*
 679 *PORTAL Y SE SIENTA EN LA MESA*

680 CARLOS: Bien, Leonora. Haré lo que me pides. Le escribiré al
 681 pequeño una carta de perdón y una disculpa. Es día de
 682 Navidad. Lo enviaré por telegrama. Eso es lo que haré.

683

684 *SALE POR EL PORTAL A LA DERECHA. PAUSA.*
 685 *LOEONORA ACOMODA LA MESA.*

#	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
662	Sale por el pasillo a la calle. Carlos se queda viendo el pasillo un poco, acomoda la estola y regresa a si lugar.	G- Largarse de la casa.		
664	Desde su asiento, volteando al pasillo de salida.	Er- Alivianar el ambiente.		
666 667	Comienza a hablar sentada, después se levanta y llega al filo del pasillo de la muerte. Ahí se planta viendo la muerte.	Er- Despedirse tranquilamente.		
670	Mira a Leonora, se levanta hacia los patines que están colgados a la derecha. Pausa. Continúa "Desearía..."	C- Preparar a Leonora.		
672	Camina hacia el pasillo de muerte, se detienen a dos pasos.	C- Ir hacia su muerte.		
674	Desde su asiento. Quedan en triangulo. Se levanta y de pie detrás del asiento de Ernestina habla.	Le- Que Ernestina se recupere para ayudarle.		
677	Respira, habla y de da la vuelta.	Er- Ayudarle a Leonora.		
678	Camina a su lugar para sentarse.	Er- Recuperarse.		
680	Leonora camina hasta Calor, se ven frente a frente. Calos saca un sobre y se lo entrega. Se dan un beso. Pausa.	C- Que Leonora lo perdone.	Entra "Prelude and fuge: no.8" Sviatoslav Richter	
684	Sale por el pasillo de la mesa. Leonora se regresa por la izquierda a la mesa y recoge algunos platos que deja en la vitrina. También empuja la silla de Carlos.	Le- Procesar su dolor.	Fade out.	

686 LEONORA: *(Secándose los ojos)* Ernestina, has sido una gran compañía
687 todo este tiempo. Mari, realmente no quiero comer nada.
688 Bueno, quizás, un trozo de pavo.

689 ERNESTINA: *(Muy vieja)* Hablé con la Sra. Kin por un momento al salir
690 de la iglesia. Me preguntó por los jóvenes. - En la iglesia me
691 sentí muy orgullosa de estar sentada bajo nuestros vitrales,
692 Leonora, y frente a nuestras placas de bronce. La banca de
693 los Bayard - es una banca común y la adoro.

694 LEONORA: Ernestina, ¿te enojarías mucho conmigo si esta primavera
695 fuera a quedarme con los jóvenes?

696 ERNESTINA: Yo, no. Sé lo mucho que te quieren y te necesitan. En
697 especial ahora que están a punto de construir una casa
698 nueva.

699 LEONORA: ¿No te enojarías? Sabes que esta casa es tuya mientras la
700 quieras.

701 ERNESTINA: No entiendo por qué a ustedes les disgusta. A mi me agrada
702 más de lo que puedo decir.

703 LEONORA: No será por mucho tiempo. Volveré muy pronto y
704 seguiremos con nuestras lecturas en voz alta de las tardes.

705 *LA BESA Y SALE POR LA ANTESALA*

706 *ERNESTINA, SOLA, COME LENTAMENTE Y HABLA CON MARI*

707 ERNESTINA: En realidad, Mari, cambiaré de opinión. Dile a Bertha que
708 sea buena conmigo y que me prepare un rompopé - Un
709 pequeño rompopé - Mari, recibí una carta tan bonita esta
710 mañana de la Señora Bayard. Una carta tan bonita. Están
711 teniendo su primera cena de Navidad en la nueva casa.
712 Deben estar muy felices. Dice que ya la llaman Mamá

#	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
686 687	Se sienta el lugar frente a Ernestina. Se dirige hacia la cocina.	Le- Preparar a Ernestina para decirle que se va a ir.		
689	Desde su asiento.	Er- Aliviar a Leonora.		
694	Desde su asiento le toma la mano.	Le- Informarle a Ernestina que se quedará sola.		
696	Desde su asiento.	Er- Alentar a Leonora a que se vaya.		
699	Desde su asiento. Se inclina.	Le- Disculparse con Ernestina.		
701	Desde su asiento. Risueña.	Er- Aliviar a Leonora.		
703	Se levanta, camina hacia la vitrina y le lleva un libro.	Le- Prometer que volverá pronto.		
705	La abraza y besa por detrás. Sube al pasillo de la calle, se pone su abrigo y toma el álbum de Rogelio y apaga la lámpara. Voltea a ver a Ernestina y sale.	Er y Le- Despedirse. Le- Llevar a Sam consigo.		Le- Apaga la lámpara del pasillo de la calle.
707	La silla ya no está de frente, sino abierta hacia el público. Toma un vaso pequeño con cuchara de la mesa. Habla.	Er- Sentirse acompañada.		

713 Bayard, como si fuera una señora anciana. Y dice que le es
714 más cómodo ir y venir en una silla de ruedas. - Una carta
715 tan tierna... Y Mari, te puedo decir un secreto. Es un gran
716 secreto, ¡fíjate! Están esperando un nieto. No es una gran
717 noticia. Ahora a leer un poco.

718 *SACA UN LIBRO FRENTE A ELLA, METIENDO UNA*
719 *CUCHARA EN EL ROMPOPE DE VEZ EN CUANDO.*
720 *CRECE DE VIEJA A MUY VIEJA A INMENSAMENTE*
721 *VIEJA. SUSPIRA. ENCUENTRA UN BASTÓN A SU LADO,*
722 *Y TAMBALEA HACIA EL PORTAL DERECHO,*
723 *MURMURANDO.*

724 ERNESTINA: Mi pequeño Rogelio y mi querida Lucia.

725
726 *LA AUDIENCIA MIRA POR UN TIEMPO LA MESA*
727 *ANTES DE QUE LAS LUCES SE APAGEN*
728 *DULCEMENTE*

#	Trazo escénico	Objetivo del personaje	Audio	Otros
713	Continúa hablando desde su silla.			
718	Abre el libro sobre la mesa. Toma un poco de rompopo. Se va encorvando poco a poco hasta que le es imposible leer o tomar rompopo.	Er- Mantenerse con vida.	Entra "Verses" de Ólafur Arnalds y Alice Sara ott	
721	Se levanta, camina hacia centro derecha. Estira el brazo hacia los patines, sigue caminando hacia arriba, observa la silla de ruedas, y llega frente a las escaleras, pausa. Continúa caminando hacia la vitrina, toma un bastón, apaga la lámpara de pie. Continúa caminando hacia abajo por la izquierda.	Er- Recordar cada detalle de la casa.		Er- Se apaga la lámpara del comedor.
724	Se detiene a mitad de la mesa, voltea hacia el pasillo de la calle y habla.	Er- Recordar a sus sobrinos vivos.		
726	Continúa caminando hacia abajo, llega al filo del pasillo de la muerte. Tira bastón, respira y sale.	Er- Morir felizmente.	Sube volumen.	Sale luz general.

FIN DE LA OBRA