



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

***PROCESO DE APRENDIZAJE COMO DIRECTOR
DE ESCENA EN EL OGRITO DE SUZANNE LEBEAU***

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

FERNANDO RODRÍGUEZ LEAL Y LEÓN

ASESORA:

DRA. MARTHA JULIA TORIZ PROENZA

SINODALES:

LIC. FIDEL MONROY BAUTISTA

MTRO. LECH GÓRZYŃSKI HELLWIG

DR. OSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ

PROF. OTTO ROBERTO MINERA ÁBREGO





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.

*Dedicado a mis padres y hermanas
por todo su amor que recibo
diariamente, a mis maestros
por sus grandes lecciones
y a mis amigos por estar presentes.*

ÍNDICE

Página:

	INTRODUCCIÓN	3
1.	EL ENCUENTRO <i>Texto, Actor y el otro</i>	7
2.	ACERCAMIENTOS A UN RESULTADO	
	Trazo escénico y concepción personal	13
3.	EL OGRITO PUESTO EN ESCENA	42
3.1	La escenografía	47
3.2	La utilería	50
3.3	El vestuario	52
3.4	La iluminación y el audio	53
	CONCLUSIONES	57
	BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES	61
	ANEXOS	64

INTRODUCCIÓN

El teatro para niños en México actualmente cuenta con una gran diversidad de manifestaciones: lo hay desde el espectáculo cuyos alcances no van más allá de lo que se evidencia como únicamente didáctico, hasta aquello que además se arriesga a conmover tanto a los niños como a sus padres. Cada vez es más frecuente encontrarse con temáticas crudas de la vida real, lo cual nos habla de un acercamiento diferente con los niños que no escatima su capacidad de comprender la realidad. Este fenómeno, sin embargo, aún no ha sido comprendido en su totalidad, pues se sigue enfrentando con la censura de las instituciones programadoras y la desaprobación de ciertos padres de familia. Maribel Carrasco, una de las actuales dramaturgas mexicanas más sólidas en este género, dice a este respecto:

Hemos estado mirando hacia atrás sin el valor necesario de enfrentar los cambios que se suscitan en el desarrollo de nuestra cultura, en la evolución de nuestras tradiciones, de nuestra realidad social contemporánea ¿será que nos hemos quedado adormecidos en un mundo donde las cosas son perfectas y donde todo se soluciona con una varita mágica? ¿En un mundo sin contradicciones en donde si nos portamos bien nos va a ir bien? ¿En un mundo justo en donde si trabajas mucho serás rico? ¿En donde todos son generosos y los malos siempre terminan siendo castigados? Me pregunto si esa es la realidad que viven los niños todos los días... ¿O será que nos hemos quedado instalados en la nostalgia de lo que hubiéramos querido que fuera este mundo?¹

Es cierto que en México hay mucho teatro para niños, pero muy poco que aspire a ir más allá de un entretenimiento frívolo. Así pues, es común toparse con obras de mala calidad, regularmente vendidas a las escuelas, que no intentan involucrarse realmente con el niño y de esta manera ampliar su

¹ *Lo que el viento se llevó...*, en *Paso de gato, revista mexicana de teatro*, México, Anónimo drama ediciones, Año 1, No. 3, Julio/Agosto 2002, p. 21.

panorama del mundo. Preso de esta situación, el teatro para niños se ha creado una mala reputación que no lo ayuda a tener un justo reconocimiento y, más aún, ha logrado ver a los niños crecer sin haberles generado un ávido interés de seguir acudiendo al teatro.

Creo que el teatro de la francocanadiense Suzanne Lebeau puede servir como un modelo para la dramaturgia mexicana contemporánea para niños, ya que se arriesga a tocar temas crudos con un lenguaje poético y mostrando la realidad con todas sus contradicciones. Berta Hiriart hace referencia a esto cuando dice: “Suzanne Lebeau piensa que no hay temas prohibidos en el teatro para los niños puesto que ninguna realidad les resulta ajena. El amor, el desamor, los celos, la muerte, la envidia, comienzan a experimentarse demasiado pronto. Quien no lo crea es que ha olvidado su propia infancia (...)”.²

El teatro quebequense, al que se adscribe la autora antes mencionada, tiene una corta aunque muy fructífera historia. Es desde el establecimiento de Quebec como una región autónoma de Canadá en la década de 1960 que comienza realmente su producción artística, esto con un gran apoyo de su gobierno a sabiendas de que dotaría de identidad propia a su territorio. Desde entonces Quebec se ha formado como un estado con ascendencia francesa pero con una cultura particular que se ha escudado herméticamente en sus raíces para poder subsistir y diferenciarse del territorio inglés canadiense. Dada esta situación en Quebec es escasa la influencia de dramaturgia internacional, aunque sí se traduce y comercia su producción dramática propia alrededor del mundo.

² Introducción al libro de Suzanne Lebeau *El Ogrito y Salvador*, México, Ediciones El Milagro, 2003, p. 12.

Suzanne Lebeau escribió *El Ogrito* en 1997. Dramaturga especializada en teatro para niños y jóvenes, con más de treinta años de experiencia, ha intentado acercarse tanto a los más pequeños como a los adultos mostrando el mundo con toda su complejidad. Ha ganado varios premios como el *Chevallier de l'Ordre de la Pléiade* en 1998 por el conjunto de su obra. *El Ogrito* ganó el premio Máscara al texto original en 1999 de la Academia Quebequense de Teatro y el premio Teatralia en el año 2000 en Madrid.

El Ogrito constituyó mi elección como la primera obra que pondría en escena para llevarla al terreno profesional debido principalmente a que consiguió cautivarme como adulto, borrando las barreras de acercamiento con un teatro para niños. *El Ogrito* es una puesta en escena para niños y jóvenes generada de la asignatura Taller de Dirección de Teatro a cargo de la profesora Iona Weissberg, que comenzó a gestarse desde septiembre de 2007. Tuvimos un primer ensayo general con público en abril del 2008 en la Casa de la Cultura Venustiano Carranza. En agosto participamos en las audiciones para el XVI Festival Nacional de Teatro Universitario con una función en el teatro Santa Catarina. En febrero del 2009 retomamos la obra presentándola para el Primer Rally de Teatro organizado por el Centro Cultural El Foco; en mayo tuvimos una temporada en el foro Contigo América y en junio inauguramos el Encuentro de Teatro Independiente de la Ciudad de México, además de dar una serie de funciones más en distintos teatros de la delegación de Coyoacán.

Comenzaré este Informe con un capítulo titulado *El encuentro*, donde describiré desde mi encuentro con los actores así como los distintos caminos por los que exploramos el encuentro entre ellos, su personaje y el texto. En el segundo capítulo, *Acercamientos a un resultado*, describiré mi experiencia en la

escenificación de este texto en la conjunción del trazo con la concepción escénica y la búsqueda de un discurso personal; en el tercero, *El Ogrito puesto en escena*, describiré los elementos finales que dieron vida a la obra así como las transformaciones que ha tenido al llevarla a foros diferentes.

De esta forma empiezo mi Informe Académico por actividad profesional con la esperanza de poder lograr un trabajo bien sustentado como experiencia profesional de un proyecto generado en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM.

1. EL ENCUENTRO. Texto, actor y el otro.

Iniciaba mi curso de Taller de Dirección de Teatro I mientras mi madre se recuperaba de una grave enfermedad. Yo me sentía más aliviado y listo para elegir una obra que fuera acorde conmigo como persona para poder montarla completa y en búsqueda de alguna temporada. Elegí *El Ogrito* un día en que acompañé a mi madre a una consulta médica y le leí la obra mientras esperábamos el turno para que fuera atendida. Fue esta obra la que mejor se adaptó a mi circunstancia de vida y por la que yo logré sentir un cariño particular, además de un encanto por su lenguaje poético y algunas veces un tanto narrativo que me retaba como director para poder llevarlo a escena con un estilo personal. Berta Hiriart dice sobre esto: “La abundancia de elementos narrativos y poéticos sumada a la casi total ausencia de acotaciones exige un juego máximo de imaginación para la puesta en escena.”³

Me atrajo también la idea de que fuera para niños sin limitarse en su contenido y tratamiento; es decir, escrita con toda la seriedad, lo cual me retaba a enfrentarme con un público joven sin ningún prejuicio respecto al teatro, y por lo mismo honesto y exigente. Me fascinó su lenguaje metafórico que mezcla la poesía con el realismo mágico⁴, así como el suspenso y morbosidad que

³ Introducción al libro de Suzanne Lebeau *El Ogrito y Salvador*, México, Ediciones El Milagro, 2003, p. 12.

⁴ La Enciclopedia Hispánica define el *realismo mágico* como una corriente literaria latinoamericana “que combina la descripción de la realidad con frecuentes referencias oníricas y fantásticas” (“Realismo literario” en *Enciclopedia Hispánica*, Macropedia, vol. 12, EUA, Encyclopaedia Britannica Publishers, 1990). En el teatro se adjudica a Elena Garro como precursora de esta corriente. Antonieta Eva Verwey dice: “A través del lirismo Elena Garro sabe crear un lenguaje que borra las fronteras entre la realidad y la fantasía y a la vez crea esa realidad paralela con que se construye el mito” (*Mito y palabra poética en Elena Garro*, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 1982, p.22). En *El Ogrito* existe claramente esta combinación de realidad con fantasía que lo hace parecer un cuento. Por ejemplo, cuando Simón regresa de la tercera prueba su madre le dice: “Pero ¿por qué [tardaste] tres meses? Ya

envolvía su tratamiento⁵. En pocas palabras me atrapó la obra con la aspiración de poder contagiar al público de esa frescura de vida que el texto propone⁶, así como asumir el reto de tocar las fibras más sensibles de su historia personal y cautivar tanto a los adultos como a los niños.

Formé la compañía Bacantes en el año 2005 con la obra *Las Dionisiacas*, adaptación que realicé de la obra *Bacantes* de Eurípides. Desde entonces he buscado continuar con una línea multidisciplinaria⁷ del teatro que toque temáticas variadas, pero vinculadas con la relación del ser humano y la naturaleza, utilizando al teatro como un medio de compartir la sensación de la vida con el espectador.

No fue difícil encontrar a los dos actores que conformarían mi elenco, ambos alumnos del Colegio antes referido. Mariana Chaveste Aguirre fue mi primera actriz en *Las Dionisiacas* de la que tuvo que desertar cuando dio a luz un bebé. Al cabo de un año la invité a entrar a *El Ogrito*, lo cual para ella ha sido una experiencia vital muy especial, en tanto ha tenido que pasar por un proceso de maternidad. En cuanto al actor Esteban Romero Tirado lo conocí cuando asistíamos a nuestras clases de actuación con el profesor Mario Balandra. Reconocí inmediatamente su potencial para interpretar este personaje por su fogosidad y entrega al trabajo.

no tengo uñas en los dedos y casi me arranco el cabello de la cabeza.” Este texto no es algo que haya considerado como una acotación de aspecto del personaje, sino como una frase que da referencia al sentir de la madre. Así mismo, otro ejemplo sería el que Simón se haya encerrado durante tres meses con una niña sin llevarse comida. Todo esto lo justifica la poesía por sí misma y la mezcla de la fantasía con la realidad.

⁵ Sobre esto puedo decir que lo que me pareció atractivo de la obra en este sentido fue la transgresión del “mal” que puede ejercer un niño, lo que crea un contraste entre inocencia y perversidad. Simón se enfrenta al reconocimiento de lo que es bueno para él y lo que es bueno para los demás. Éste es el conflicto principal de la obra que se representa principalmente por la búsqueda de la sangre, elemento tabú con el que se juega constantemente y que genera la morbosidad del espectador. El suspenso es creado gracias a que siempre hay algo que no sabemos o que no podemos ver directamente, como por ejemplo cada vez que Simón se escapa de la casa y regresa sin poder saber a ciencia cierta que fue lo que le pasó.

⁶ En relación con el realismo mágico y la poesía que toca el texto a manera de cuento.

⁷ En donde se incluía música, danza y artes visuales principalmente.

Después de la primera lectura en equipo, nuestro acercamiento al texto lo hicimos a través de ejercicios en los cuales cada quien estableció su vínculo con la obra⁸. En la etapa inicial que voy a llamar *de reconocimiento con lo otro* encontramos nuestros vínculos con el texto no sólo desde lo consciente, sino intentando pasar por lo inconsciente. Para esto hicimos algunos ejercicios de asociación de palabras que contuviera el texto y que constituyeran claves importantes para su comprensión. Comenzamos haciéndolo como trabajo de mesa en donde se mencionaba la palabra y se daba pie para dejar que nuestra mente volara en las asociaciones que buscábamos.⁹ Con esto intenté comenzar la obra con un acercamiento mucho más intuitivo que conectara a los actores de forma orgánica con los símbolos que en ella se expresaban.

Lo siguiente fue pasar de la intuición racional a la corporal por medio de ejercicios que el maestro Jean-Frederic Chevallier llamaba *viaje musical*. En estos ejercicios utilizamos música para destrabar el cuerpo de cualquier comportamiento aprendido, realizando una danza en la que lo único que se pretende es no reproducir ningún esquema de movimiento dejando trabajar la parte intuitiva del raciocinio.

El *viaje musical* comienza como un calentamiento en el cual el actor mueve cada una de sus articulaciones mientras escucha música, poco a poco todo su cuerpo se pone en movimiento y después se mueve por el espacio con movimientos libres que tengan que ver con impulsos que la música le dé. Cada vez el actor tiene que lograr soltar más sus pensamientos para dejar que el cuerpo hable por sí mismo. Este ejercicio lo empezamos haciendo con música y después le agregamos frases clave del texto de tal forma que la palabra llegó a

⁸ El análisis del texto se dio paralelamente al montaje, lo cual describiré en el segundo capítulo.

⁹ Estos ejercicios iniciales los aprendí de mi ex-asistente de dirección para la obra *Las Dionisiacas* cuyo nombre es Katia Castillo.

sustituir a la música en la asociación de movimientos libres. Hicimos también ejercicios de animalidad en los que se intentaba que de los *viajes musicales* se retomaran características animales que posteriormente los vincularan con su personaje.

Este tipo de ejercicios me ayudaron a conocer a los actores y prepararlos para un trabajo orgánico antes de cualquier interpretación, alejándolos de cualquier estereotipo preestablecido de su personaje. También realizamos ejercicios de bioenergética que aprendí con el maestro Rodolfo Valencia, con lo que logré que soltaran su cuerpo y utilizaran sus pulsiones orgánicas.

El calentamiento de bioenergética del maestro Rodolfo Valencia consiste brevemente en lo siguiente: se adopta una postura erguida con los pies paralelos a lo ancho de la cadera, los ojos cerrados, inhalando por nariz y exhalando por la boca dejando salir un sonido natural y tratando de contactar con la energía de la pelvis, relajando el cuerpo en cada exhalación. En seguida se hace lo mismo pero con los pies más separados y provocando a partir de la respiración un movimiento en la cadera que ayude a relajarla. Gradualmente se va descendiendo el torso con la espalda flexionada hasta que éste caiga relajadamente. Mientras se continúa con la misma respiración, la columna va adoptando una postura derecha e inclinada a 45 grados, con las piernas flexionadas y la mirada a un punto fijo al frente. Entonces se intensifica la respiración contactando con toda la espina hasta que, en algún momento, se dejen salir impulsos agresivos a través de la acción de dar mordidas al aire con sonidos naturales. Esto se realiza hasta sentir que se ha liberado la energía agresiva, entonces se concluye con una relajación en el suelo que ayude a reponer el cuerpo y la mente.

La construcción del personaje se dio primeramente al recuperar lo fundamental en los actores desde su concepción de *madre e hijo*. Les pedí que trajeran un objeto y música que les remitiera al tema de su personaje: Maternidad o Infancia. La intención era que encontraran un vínculo cercano con su personaje al interactuar con la música, el objeto y el texto. Entonces empezamos a trabajar con el texto en fragmentos, tratando de relacionarlo con movimientos corporales para posteriormente desarrollar acciones físicas concretas. En la bitácora que los actores llevaban, Esteban me compartió su experiencia en este ejercicio¹⁰:

Después siguió la utilización de los elementos que nos identificaban (música, objeto), este ejercicio fue algo penoso al principio, ya que el poner una canción de mi infancia y un objeto que utilizaba, no es algo que le diga a la gente y mucho menos que los reviva; entonces al principio sí tenía una sonrisa nerviosa por lo mismo, pero como fue avanzando el ejercicio, me sentí más libre y pues sí reviví esas sensaciones que me causaba esa canción como el objeto que yo utilizaba como un muñeco; gustándome mucho la reacción de mi compañera, porque me sentí aceptado sin prejuicios. De igual forma pasó cuando fue su turno, me conmovió mucho el hecho de que me mostrara una foto de su hija acompañada con la música de fondo; realmente estuve con ella compartiendo lo que sentía.

Por último, cuando utilizamos los fragmentos de texto, fue muy divertido, ya que teníamos la libertad de jugar con ellos con la voz, lo que permitía cierta calidad de movimiento. Me encantó esta relación que se dio con mi compañera, ya que aunque no tuviera concordancia lo que decíamos nos transmitía algo, pero lo mejor era que lo disfrutábamos.

Por otro lado estas dinámicas ayudaban a los actores a conocerse entre ellos. Mi tarea como director era integrarlos.

Una vez que fuimos encontrando acciones físicas concretas pasamos al montaje de la obra. Mi propuesta de dirección se fundamentó principalmente en

¹⁰ Bitácora de Esteban Romero Tirado, 21 de octubre de 2007. Al principio del proceso les pedí que en cada sesión me escribieran una bitácora con la intención de tener conocimiento de cómo iban avanzando en el trabajo y qué tan útiles resultaban los ejercicios que estaba proponiendo.

el trabajo con los actores: enfrentarlos con sus resistencias desmenuzando la propia personalidad del actor para que, en la parte más mínima y orgánica, pudiera desarrollar los personajes; trabajar con el texto como una partitura para el desarrollo de acciones físicas concretas que fueran revelando al personaje en el mismo actor; desarrollar una técnica para poder relacionarme con los actores y lograr juntos un trabajo creativo; encontrar un compromiso mutuo entre ellos y yo por el desarrollo de este proyecto, ligado a una autorrealización personal; y finalmente, encontrar el espacio para una creación orgánica y en equipo.

2. ACERCAMIENTOS A UN RESULTADO. Trazo escénico y concepción de dirección.

El Ogrito trata sobre un niño llamado Simón quien a los seis años ha crecido tan desproporcionadamente que parece tener más de veinte. Su madre Ana, sin embargo, se ha esforzado por nunca alimentarlo con carne y ha sacado del jardín todo lo que tenga que ver con el color rojo. Esto debido al temor que siente de que su hijo sea un ogro, ya que su esposo había sido un ogro que se comió a sus seis hijas y, al momento de nacer Simón, huyó de la casa dejando en su vástago la fatídica herencia genética. En su primer día de clases su madre lo deja ir a la escuela por primera vez con la esperanza de que pueda crecer en sociedad. Sin embargo esto no resulta: Simón comienza a tener incidentes con los otros niños que lo hacen reconocer su diferencia y su atracción por la sangre. Su madre entonces le confiesa las tres pruebas que su padre dejó escritas para saber si podría vivir sin ser peligroso para los demás. Simón decide llevar a cabo las pruebas y realiza una tras otra enfrentándose consigo mismo. Al final regresa a su casa al parecer con éxito, aunque guarda en secreto un dedito del pie de su amiga Pamela.

Esta obra contiene dos valores esenciales que me interesó tocar. El primero es el tema de la auto-aceptación. Simón es un niño diferente que tendrá que aprender a convivir con los demás tal y como es. Las pruebas que pasa le demuestran que hay particularidades suyas que no se pueden cambiar y que tendrá que aprender a vivir con ellas. El rechazarse a sí mismo lo podría llevar a excluirse del mundo aún más. El segundo punto es el proceso por el cual los niños confrontan la realidad de los adultos, lo cual identifiqué en Simón cuando

comienza a tomar sus propias decisiones y a hacerse cargo de sus acciones. La obra trata este tema desde el inicio cuando Simón sale de su casa solo a enfrentarse con el mundo. El internarse en el bosque es otra metáfora de encontrarse consigo mismo y, por ende, con su destino.

En las tres pruebas que su padre le encomienda, Simón se enfrenta con sus propios instintos animales al encerrarse con un gallo durante todo un día; a reconocerse en otro animal al encerrarse con un lobo durante una semana y, finalmente, a aprender a convivir con una niña cuando se aísla con ella durante dos meses. Al terminar las pruebas Simón ha triunfado porque ha aprendido quién es, a pesar de que realmente no pudo pasar ninguna de ellas. Esto me lleva a ver a Simón como un antihéroe en un cuento que finaliza con una pregunta agria, pero muy disfrutable.

En la clase de Taller de Dirección de Teatro I, a cargo de la profesora Iona Weissberg, hicimos algunos ejercicios que nos aclararon nuestra visión de la obra. Los que creo que mejor me ayudaron fueron el escoger música e imágenes que expresaran mi percepción¹¹. La música que elegí fue *O Pastor* de Madredeus: una música frenética que me daba la sensación de un mar violento en medio de una voz dulce. Una buena analogía a esto quizás sea la naturaleza salvaje frente a la inocencia de un niño. Esta música se combinaba con una imagen: una loba cargando a su cachorro con la boca. La simple imagen me da una impresión de ternura pero al ver la mirada del cachorro puedo entrever cierta malicia escondida en su inocencia.

¹¹ Otro ejercicio que hicimos fue una interpretación de lo que queríamos expresar con nuestra obra a través de una escena en la que actuara el director (es decir, yo) junto con un compañero de la clase durante 5 minutos máximo, sin hablar y sin utilizar música. Al final los compañeros que conformaban el público daban sus impresiones sobre lo que entendieron de la presentación.

Busqué algunas otras imágenes en donde pudiera encontrar ciertas características de los personajes. Para el personaje de Simón me gustó la imagen de Cupido que hay en algunas pinturas renacentistas italianas, en especial donde se puede ver el contraste entre la inocencia y la perversidad. La que más me llamó la atención fue *Cupido tallando su arco* de Francesco Mazzola “Parmigianino” (1503-1540) en la que vemos a un ángel con cuerpo de joven y cara de niño que talla un palo con un cuchillo como queriendo hacer un arma; debajo de él podemos ver a otro ángel pequeño que abraza a una niña quien se intenta defender como si le estuviera haciendo daño. En esta pintura destaco la perversidad y malicia que puede haber en un niño sin perder su belleza y ternura.

Para el personaje de Ana encontré algunos retratos de Goya que me dejaron ver similitudes en la mirada penetrante y triste que debía tener. Las pinturas son *Thérèse-Louise de Sureda* de 1803-04 y *Señora Sabasa García* de 1806-1811. Además encontré otra pintura que me pareció reveladora para mi visión del montaje: *Mujer pelando una manzana* de Gerard Ter Borch (1617-1668). En esta imagen podemos ver a una mujer sentada pelando una manzana y a una niña que la observa. La mujer lleva mucha ropa oscura por lo que apenas deja ver su rostro. Al parecer está pensando en algo que quizás le angustie. La sola acción de pelar la manzana en lo personal me provoca cierta ansiedad lo cual quise retomar en la obra. La niña, que podría ser su hija, la mira a la cara como queriendo que le preste atención, pero la mujer sigue ensimismada en su acción.

Comenzamos el montaje de esta obra con la escena III que es en la cual encontré que se sintetizaba mejor la relación madre-hijo. Para esto me había

dado a la tarea de dividir el texto en pequeñas partes que constituían acciones, a lo cual en la clase de Taller de Dirección de Teatro I llamábamos *bits*. Por ejemplo, al comienzo de la escena III Ana espera angustiada el regreso de su hijo en su primer día de clases. De esta pequeña parte debía buscar un ejemplo de historia similar, una imagen y el tono. Esto me ayudaría a aclarar qué es lo que sucedía en la escena en cada fragmento, sin embargo también me llegó a dificultar el trabajo de pensar en grandes unidades, por lo que di prioridad a los recursos que los actores tenían del trabajo de *reconocimiento* que se había hecho previamente.

Por mi parte me fue muy útil utilizar música para dirigir la tonalidad de las emociones que pedían mis *bits*. Seleccioné la que se adecuara al tono de cada *bit* para de esta manera provocar un estímulo en los actores mientras pasaban la escena que los llevara a interpretarla de una manera más intuitiva. Así se fue construyendo la escena, encontrando lo que cada actor tenía para dar al personaje.

Antes de comenzar el trazo realizábamos los ejercicios de *Relaciones dramáticas por el espacio* que aprendí con el maestro Rodolfo Valencia¹², en donde cada actor debe moverse por el espacio ayudándose por sus pulsiones orgánicas estableciendo relaciones con el espacio y con su compañero. Para ejemplificar esto comparto un fragmento escrito por el propio maestro Valencia en el que comenta algo del entrenamiento de Seki Sano con quien él trabajó.

Gracias a la investigación de la Dra. Tanaka sobre la vida y obra de Seki Sano, se sabe que durante el tiempo que trabajó al lado de Meyerhold desarrolló, junto con

¹² Iván Herrera lo define en su tesis de esta manera: "Se entiende, dentro del método Valencia, las *Relaciones dramáticas por el espacio*, como las relaciones que crea el actor en el espacio con relación a los otros actores, y con un carácter significativo para el espectador." *Rodolfo Valencia en el teatro. Su trabajo y su método*, tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, México, UNAM, FFyL, 2006, p. 209.

un compañero soviético, toda una teoría sobre el desplazamiento de los actores en diagonales sobre el espacio escénico. Éste se abría como un abanico produciendo imágenes significantes en relación al contenido de su discurso teatral y rompiéndolo, con frecuencia e inusitadamente, en forma por demás dramática.¹³

Así se fue armando la escena, dándole prioridad a las relaciones dramáticas que creaban los actores para después pasar al texto desde las acciones físicas que ya tenían construidas. Les pedí que se aprendieran el texto dividiéndolo con imágenes que los remitieran a una analogía de lo que decía. Por ejemplo cuando Mariana dice: “tú, cabeza, me imaginas catástrofes” su imagen era los desastres de un temblor. Así cada quien se hizo de sus propias imágenes.

En seguida describiré cómo fue el desarrollo del montaje desde la primera escena hasta el final. Cabe mencionar que Lebeau inserta muy pocas acotaciones; por tanto, lo que se describe a continuación en su mayor parte fue resultado del trabajo de dirección. Empezaré describiendo el *preámbulo* que diseñé para comenzar con la obra y que funcionó muy bien tanto en los ensayos como en las presentaciones.

Acompañados de música¹⁴ los actores entraban a escena para realizar acciones físicas que los involucraran con el espacio y su personaje. Esto además funcionaba como una introducción a la obra en la cual tanto el público como los actores pudieran relajarse y concentrarse para lo que sigue. Se recurría a la improvisación lo cual dotaba a la obra de espontaneidad, aunque

¹³ “La creación escénica”, en *Investigación Teatral*, Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, Número 6/7, Junio 2004 – Junio 2005, p.108.

¹⁴ Toda la musicalización de la obra se extrajo del disco *Good Bye Lenin!* compuesto por Yann Tiersen (EMI music, 2003). Los detalles de los temas utilizados serán puestos en el siguiente capítulo.

también con el paso del tiempo se fueron encontrando ciertas acciones precisas que se repitieron y con lo cual podemos narrar la anécdota de esta manera:

Ana y Simón se presentan como madre e hijo en el primer día de clases. Ana arregla la casa, acomoda las verduras que le va a dar a su hijo como almuerzo, Simón juega con todo lo que hay a su alrededor incluyendo su madre; ella arregla a su hijo acomodándole la camisa, el pantalón y los tirantes.

Cuando termina la música comienza la escena I en la que Simón está a punto de salir a su primer día de clases. Aquí y en la siguiente escena los personajes terminan de presentarse. Simón se muestra muy inquieto pues está feliz de salir de su casa, Ana algo nerviosa porque sabe que al salir de casa su hijo se arriesga a tentar sus instintos de ogro.

Lo que exploramos en esta escena fue el carácter de cada personaje, que se logró acentuar al delimitar un contraste entre la ternura de la madre y la tosquedad en el juego del niño. Esto fue resultado de los ejercicios previos al montaje; por ejemplo, el carácter maternal sin llegar a un estereotipo era al principio difícil de encontrar para Mariana, quien estaba apenas pasando por una etapa de reconocimiento como madre en su vida real. En una de sus primeras bitácoras ella me expresó: “debo confesarte que siento que todavía no he llegado a tocar esa esencia maternal, la cual me gustaría emplear y trabajar sobre ella.”¹⁵ Después fue reconociendo las coincidencias entre su personaje y ella misma, así como creando un personaje de madre particular para la obra.

Creo que para Ana es más conveniente trabajar su maternidad de acuerdo con su situación y con todo lo que la rodea, e ir encontrando sus verdaderas acciones maternas, sin recurrir a los típicos clichés o a los estereotipos; una de las ventajas que tengo como actriz es que soy madre y puedo experimentar en carne

¹⁵ Bitácora de Mariana Chaveste Aguirre, 21 de octubre del 2007.

propia todo lo que implica esa palabra, que te diré es muchísimo más difícil de lo que parece en la vida real, ahora imagina la dificultad que tiene representarlo en el escenario.¹⁶

Esteban por su lado sólo necesitó encontrar confianza para poder desinhibirse y reencontrarse con su niño interno, aunque en un principio fue también difícil conseguir una actuación orgánica. Al inicio del montaje realizamos una lectura de esta escena para la clase de Taller de Dirección de Teatro II, ahí nos dieron la indicación de que al comienzo de la obra Simón debía contestarle a su madre de forma rezongona al repetir de memoria una serie de parlamentos:

MADRE DEL OGRITO: Dime otra vez la fecha de tu cumpleaños, pequeño mío.

OGRITO: 3 de diciembre, mamá.

MADRE DEL OGRITO: Dime ahora, ¿cuántos años cumpliste el 3 de diciembre pasado?

OGRITO: Seis años, mamá.

MADRE: ¿Y qué haces si la maestra te dice: Tú eres demasiado grande para venir a la escuela?

OGRITO: Yo le digo que todos los niños de seis años tienen derecho a una educación libre y gratuita. ¿Qué quiere decir eso, mamá, “libre y gratuita”?

MADRE: Que todos los pequeños de seis años, sin excepción, deben ir a la escuela y que la escuela debe aceptarlos. ¿Y qué dices después de “libre y gratuita”?

OGRITO: Si usted no me cree, escríbale una nota a mi mamá, ella está en casa. No tenemos teléfono, pero...

MADRE: Ella le explicará nuestra situación. ¿Vas a saber decirlo?

OGRITO: Sí, mamá.¹⁷

Hicimos caso a las indicaciones que nos daban los compañeros sobre esa actitud berrinchuda que debía tener Simón (el ogrito), pero Esteban no lo hacía convencido y al pasar la escena se veía bastante impuesto, entonces le dije que

¹⁶ *Ibid*, 15 de diciembre del 2007.

¹⁷ La obra dramática *El Ogrito* cuenta con dos publicaciones mexicanas: la de la revista *Paso de Gato* y la de ediciones El Milagro. Para esta puesta en escena se usó la primera; por tanto, en lo sucesivo al registrar la ubicación de cada cita me referiré a esta edición. Lebeau, Suzanne. *El Ogrito*, traducción: Cecilia Iris Fasola, revisión final: Otto Minera, en *Paso de gato, revista mexicana de teatro*, México, Anónimo Drama ediciones, Año 1, No. 3, Julio/Agosto 2002, p. 37.

lo hiciera como él lo entendiera. Debido a su personalidad juguetona no le costó trabajo exaltar la alegría por ir a la escuela dejando a un lado el berrinche de repetir un texto. Después de varios ensayos me di cuenta de que era Mariana quien debía enfatizar la firmeza de las preguntas que escondían una preocupación: el perder a su hijo. Al principio fue difícil hacer compatible el juego con la seriedad por lo que aproveché esta situación para resaltar la tosquedad de Esteban y le pedí a Mariana que no se dejara caer en su juego. Fue entonces cuando la escena se volvió más interesante, pues sus diálogos cobraron mayor sentido con base en el conflicto.

En un inicio la caracterización de Esteban se enfocó principalmente en resaltar que era un niño con cuerpo de hombre, incluso su vestuario le debía quedar corto. Su parte animal la dejamos para las escenas en las que lo requería, mientras tanto su comportamiento debía ser como el de un niño con la fuerza de un hombre. Una acción que lograba demostrar esto de forma muy adecuada en esta escena era cuando él abrazaba a Mariana y la cargaba dándole vueltas, logrando resaltar tanto las cualidades de Simón como Ogro, a través de su fuerza, como la relación de amor en ambos personajes.

Sin embargo en una de nuestras funciones recibimos un comentario que nos llevó a indagar sobre alguna parte mágica que impulsara su comportamiento: nos sugirieron investigar sobre el chamanismo con la intención de adaptar mejor la obra a México¹⁸. El comenzar a investigar sobre este tema nos abrió un horizonte para interpretar la obra y encontrarle nuevos sentidos, lo

¹⁸ Sin perder de vista que el mito del ogro viene de la cultura europea quisimos hacer más cercana la obra a nuestra sociedad por lo que adoptamos cierto estilo mexicano en la escenografía. Esto será detallado en el tercer capítulo.

que finalmente sería tomado en cuenta como un subtexto para darle complejidad al personaje de Simón¹⁹.

La relación más importante que encontramos entre el ogro y el chamán es que ambos están marcados por la herencia. El ogro tiene contacto con la parte mística de la naturaleza mientras el chamán “logra comunicarse con los muertos, los demonios y los espíritus de la naturaleza sin convertirse por ello en un instrumento suyo”²⁰. Aquí encontramos una singular diferencia: el chamán sí puede controlarse a sí mismo mientras el ogro es dominado por sus instintos. También nos hizo reflexionar sobre la posibilidad de que Simón no fuera necesariamente un ogro, aunque posea cualidades físicas extraordinarias que ningún otro niño del pueblo tiene. Simón iría en búsqueda de lo que él es a través de las pruebas que tiene que pasar.

Así encontré una interpretación más compleja de la obra que me animó a explorar una relación del ogro con el chamán en Simón. Para esto trabajé con Esteban sobre impulsos en momentos que yo seleccioné y que pudieran coincidir con una especie de posesión, de acuerdo con las referencias bibliográficas que obtuvimos.

Y, lo que es más, los chamanes tan parecidos aparentemente a los epilépticos y a los histéricos, dan prueba de una constitución nerviosa superior a la normal, por cuanto logran concentrarse con una intensidad inaccesible a los profanos, resisten esfuerzos agotadores, dominan sus movimientos extáticos, etcétera.²¹

En la siguiente escena, Esteban debe caminar hacia la escuela aunque su movimiento es reflejo de una lucha con sus deseos que lo hacen

¹⁹ Cabe aclarar que no se pretendía modificar la obra dramática con referentes ajenos a esta, sino simplemente enriquecer la creación del personaje de Simón. Esto a expensas de que quizás el público no fuera a llegar a percatarse de esta inclusión.

²⁰ Eliade, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, traducción de Ernestina de Champourán, segunda edición, México, F.C.E., 1976, p. 23.

²¹ *Ibid.*, p. 41.

constantemente cambiar de dirección. Aquí fue cuando comenzamos a explorar ese tipo de movimientos impulsivos nos sugerían las lecturas sobre el chamanismo.

La escena II detalla los pensamientos de los personajes, mientras Simón sale de su casa en dirección a la escuela. Aquí es cuando vemos por primera vez el gran temor de Ana acerca del cumplimiento del destino biológico de su hijo, ante lo cual ha ocultado siempre la presencia del color rojo. Mientras tanto vemos cómo Simón instintivamente lo busca emocionado.

Esta escena sucede en dos lugares simultáneos: Mariana dentro de la casa y Esteban en el bosque. Ella se ocupa en las tareas del hogar mientras él avanza hacia la escuela jugando con las plantas y animales del bosque. Cada uno lleva un monólogo que al pronunciar uno detrás del otro se vuelve un diálogo con una sonoridad muy poética. Esto mezclado con los espacios y tiempos simultáneos, y una música cuya melodía se repite constantemente fue el dispositivo que armé con la intención de dotar de poesía a la escena²². Aunado a esto Esteban interactuaba con el público regalando dulces tipo fruta a los espectadores cercanos.

Al final de esta escena comienza la escena III que trata de cómo Simón regresa de su primer día de clases. Aquí dispuse que Mariana se quedara cortando zanahorias y pelando papas para la comida. Su aspecto se vuelve de preocupación mientras pasa el tiempo y Simón no vuelve. Para este momento retomé las pinturas que había revisado antes y que me remitieron a las características del personaje de Ana. Me sirvió en particular *Mujer pelando una*

²² Josefina Alcazar al abordar la multidisciplinaria en las artes escénicas dice algo que me parece rescatable y que se puede aplicar al montaje de esta escena: "el mero hecho de que haya múltiples focos de atención estimula y, por lo tanto, aumenta la profundidad de la experiencia." *La cuarta dimensión del teatro*, México, INBA, CITRU, 1998, p. 85.

manzana que fue la que me inspiró fundamentalmente para la realización de estas acciones. Me interesó también la expresión de tristeza que hay en las otras pinturas de Goya, la cual veía ya de cierta forma en la mirada de Mariana, sin embargo pude desarrollarla mejor desde la acción de pelar papas en donde podía enfatizar ansiedad y angustia a través del texto: “Calma corazón que tienes miedo de todo, y tú cabeza, me imaginas catástrofes” (p. 37).

De pronto se interrumpe bruscamente la acción de Mariana cuando Esteban entra en la casa y la sorprende. Constantemente jugamos con el contraste entre la explosividad del comportamiento de Esteban y el recato de Mariana. Lo mismo vemos a través del texto, pues Simón parece haberse sentido demasiado atraído por el color rojo en su salida a la escuela, mientras Ana se sorprende constantemente, ya que la maestra estaba completamente vestida de rojo. En esta escena se vuelve a jugar con el significado del color rojo, símbolo de peligro pero también de instinto, y en donde queda implícito el deseo sexual que representa la maestra²³.

OGRITO: El color rojo de las tejas de la escuela brillaba al sol. En tres pasos, estaba en la puerta y sentía mi corazón latir muy fuerte en el pecho. Entré sin vacilar y enseguida reconocía a la maestra. Ella llevaba un vestido rojo como las tejas y eso me hizo feliz.

MADRE: Debes mirar la cara de la maestra, seguir con la vista sus manos y nunca detenerte en el color de sus vestidos.

OGRITO: Sus labios también eran rojos y brillantes, y sus uñas sobre el pizarrón, eran rojas, mamá. Ella me dijo: “Tú eres demasiado grande para tener seis años,” con una sonrisa y una voz suave.²⁴

²³ Me baso en la connotación universal del color rojo (Véase Becker, Udo. *Enciclopedia de los símbolos*, traducción de José Antonio Bravo, México, Editorial Oceano, 1997). Sin embargo esta interpretación sobre el instinto sexual no juega un papel preponderante en la anécdota, por lo que no pretendí evidenciarlo; aunque sí podemos pensar que haya un vínculo subtextual entre el deseo sexual y el instinto de sangre que Simón llega a tener en varias ocasiones con su amiga Pamela.

²⁴ *Ibid.* Lebeau, p. 37.

En esta escena me esforcé por acentuar la convención de la corporalidad gigante de Simón. La primera parte la sugiere el texto cuando Simón compara su altura con la de los niños de su escuela haciendo referencia al tamaño de la mesa de la cocina; mueble sobre el que, además, el actor Esteban se sienta como si fuera una silla. El siguiente elemento es precisamente la silla pequeña en la que se intenta sentar, pero su tamaño es diminuto en comparación con la estatura de Esteban. Por último con un plato de sopa mucho más grande que el de su madre para el cual la cuchara grande no le es suficiente para poder devorar su sopa de verduras.

Al final de la escena Ana debe escribir una carta a la maestra, lo cual Mariana efectúa acompañada de una música que lograba generar un ambiente sombrío. Inmediatamente después el texto me sugirió un trazo particular, cuando Ana confiesa: “He desterrado del jardín las fresas, las frambuesas y hasta las sandías, que esconden bajo su gruesa piel ese rojo resplandeciente” (p. 38). Me parecía que el mejor interlocutor de este texto debía ser el público por lo que manejé un rompimiento de la cuarta pared en el cual ambos actores miraban al público, Mariana dirigiéndose a los espectadores y Esteban con cierta intención de complicidad. Lo que quise evidenciar es que Ana confiesa un secreto que Simón de alguna manera intuye. De esta manera intenté darle un énfasis a la poesía escénica que este texto me generaba. Esto lo vemos a media luz en un ambiente de penumbra del caer de la noche. Para terminar la escena, Simón se queda dormido y Ana le pone un petate para que esté cómodo. Ella se duerme junto a él.

Enseguida comienza la escena IV que trata sobre la primera experiencia de Simón en la que es poseído por el olor de la sangre. Comienza con un

oscuro en el que se escuchan los disparos de los cazadores matando lobos. La escena se desarrolla hasta que Simón escapa de su casa con dirección al bosque en contra de la voluntad de su madre. Algo particular que experimentamos en esta escena fue la cadencia con la que la actriz Mariana debía explicarle a Esteban qué es un lobo. Quise resaltar el texto haciendo que la acción lo acompañara con cierta resistencia, creando un contrapunto entre el texto y la acción que acentuara el rechazo de la madre hacia la vida salvaje. Un ejemplo de esto está un poco más adelante cuando Esteban dice: “Mira mis manos, con ellas podría retorcerle el cuello a un lobo” (p. 38). Aquí Esteban mira sus manos y las gira lentamente. Ideé que este movimiento fuera marcadamente más lento que la velocidad con la que hablaba, lo cual llamaba la atención y acentuaba el peso del texto.

Posteriormente Simón se despide de Ana forzosamente ya que su madre se resiste a dejarlo ir a la escuela. Entonces concebimos que el actor Esteban empujara a Mariana para intentar esquivarla²⁵ hasta saltar por la ventana para poder salir. Luego cruza por el bosque que se encuentra frente a la casa hasta salir de escena. En su paso, el personaje de Simón confiesa sentirse atraído por el olor de la sangre: “Toda la noche ese olor me ha inquietado, lo sentía hasta en los pliegues de mi almohada” (p. 39).

Mientras tanto Ana se queda en la casa y lee la carta de la maestra que recién le dio su hijo. Da la vuelta a la mesa y se sienta para responder a la carta aclarando la razón del comportamiento de su hijo en la escuela. Se remonta a su historia de vida, lo cual la hace recordar cuando en una fiesta conoció a su esposo, un ogro llamado Simón. Esto la hace suspender la escritura y recordar

²⁵ En esta escena Simón demuestra a su madre que no puede controlarlo: “No puedes impedir que vaya a la escuela, aunque quieras no puedes, soy demasiado fuerte.” (p. 39)

con ilusión el vestido de baile que llevaba entonces. Se levanta de la mesa y gira con movimientos que le rememoran la ocasión, hasta detenerse al escuchar ruidos afuera de la casa. En esta parte dispuse que el actor Esteban entraría sigilosamente, retrasando el momento de su encuentro con Mariana. El personaje de Ana busca por la ventana llamando a Simón, quien no aparece. Sigue llamando y se asoma a la otra ventana. Para ello dispuse que Esteban en este momento ya se encontrara detrás de Mariana pues ha entrado por la puerta sin que ella lo note. Aquí algunas veces el público infantil ayudaba a Mariana indicándole dónde estaba Simón. Finalmente Simón llama a su madre -sin necesidad de romper la cuarta pared-, Ana reacciona y cura a su hijo de las heridas que lleva en la frente y en las rodillas; lo sienta en el suelo limpiándolo y calienta agua con col; después lo ayuda a entrar al cuarto para que descanse. Ana también se mete al cuarto con la compresa de col y se hace el oscuro.

La escena V comienza con luz de penumbra pues aún es de noche. Simón sale del cuarto y busca desesperadamente comida en la cocina causando destrozos. Oye la voz de su madre que despierta y sale saltando por la ventana. Ana sale del cuarto preocupada. Al no encontrar a su hijo busca en su morral y encuentra una carta de la maestra que ya llevaba más de dos semanas ahí. Prende la vela y lee la carta. Antes de terminar la lectura entra Simón en la casa, Ana se dirige a él y se da cuenta de que tiene sangre en la comisura de sus labios. Simón parece no saber qué le pasó, pero al final Ana intuye que se comió a una liebre. Aquí vemos a los dos actores que se reencuentran, sin embargo sabemos -por el trazo y el movimiento de Esteban (en una línea en dirección contraria a Mariana)- que Simón está huyendo de su madre. De esta manera incluimos el juego de las *Relaciones dramáticas por el*

espacio, entrenamiento que trabajábamos al inicio de los ensayos con la intención de que sirviera de base para el trazo escénico que posteriormente se concretaría. Así fue como hicimos el final de la escena V y una parte significativa de la escena VI. La escena V ideé que terminara con la imagen de ambos congelada hasta que escuchamos una música de transición. Ellos recogen el desorden que hay en la casa y después Esteban se recuesta a dibujar mientras Mariana barre.

En seguida relataré el resultado del trazo de la escena VI. Ana le toca el tema de su padre a Simón, entonces él reacciona con mucha curiosidad hasta que ella se le aproxima diciéndole que su padre era un ogro; entonces él se levanta y se aleja de ella con lentitud creando un contrapunto entre su movimiento y el texto, mientras ella le revela que los ogros se comen a los niños. Luego ella le confiesa como su padre se comió a cada una de sus seis hijas, esto ocasiona que Simón huya aún más de su madre mientras ella lo persigue para seguirle contando frenéticamente la historia que había callado durante sus seis años de vida, hasta que Simón la empuja diciendo: “¡Basta, mamá!”, entonces quedan separados pero Ana sigue hablando un tanto más lentamente, como fuera de sí, hasta que termina de desahogarse volviendo a acercarse a él: “Yo las busqué, estuve vigilante, traté de protegerlas, y sin embargo, no pude impedir que desaparecieran una detrás de la otra, y a la edad más tierna...”. Simón sigue indagando si fue su padre quien se las comió, entonces ella le cuenta cómo desapareció su padre cuando él iba a nacer. Simón se hinca y abraza a su madre. Ella le da una carta que su padre escribió. Simón se va a leerla encima del petate. Su forma de leer sin embargo es muy lenta pues no ha aprendido bien a hacerlo. Ana se acerca a él entre

desesperada y compasiva e intenta ayudarlo a leerla. Finalmente él se da por vencido y se la da a su madre para que continúe. Ella se sienta, prende la vela y comienza a leer mientras en el fondo escuchamos el sonido de una tormenta de viento.

La carta describe las tres pruebas que el padre debía superar para controlar sus instintos de ogro. Simón escucha con atención sentado en el suelo tomándose las piernas. Cuando Ana termina, él reacciona con desprecio hacia su padre, se levanta y rehúye a las palabras de su madre hasta meterse al cuarto. Ana queda sola y quema la carta con resignación dejando ver el fuego que consume el papel. Al terminar se mete al cuarto.

Esta escena es el punto medio de la obra. Fue tal vez la más difícil de montar pues requería de encontrar el tono y la tensión dramática adecuada. La parte que iniciamos con el entrenamiento de Rodolfo Valencia fue principalmente en la que Mariana persigue a Esteban hablándole de la muerte de sus hijas. Sin embargo este trazo lo concreté finalmente con una dirección y *tempo* precisos²⁶. Para empezar definí el *tempo* que debía tener Mariana para contarle a Simón el deceso de cada una de sus hijas, algo que marqué con precisión como una partitura musical²⁷. Luego lo conjuntamos con un trazo en círculos que giran en la dirección contraria al reloj para cuando Ana persigue a Simón.

Mi intención con el trazo circular era manejar un orden en los movimientos de la escena pero en la dirección contraria a la que el espectador está acostumbrado a observar, es decir de derecha a izquierda. Esto costó que

²⁶ Esta parte la armé de una forma completamente opuesta al resto de la obra, pues partí de un marcaje impuesto por el director para llegar, a través de los ensayos, a un resultado más orgánico una vez que los actores lo asimilaran.

²⁷ Esto lo hice marcando exactamente la velocidad en la que debía hablar en relación al texto que declamaría.

los actores se adaptaran a coordinar sus desplazamientos y textos, por lo que tuvimos que repetirlo varias veces. Aquí tuve ciertos desencuentros con Esteban pues él estaba acostumbrado a una dirección menos rigurosa en la que tuviera oportunidad de componer él mismo como actor. Sin embargo yo tenía la necesidad de componer esta parte como yo la visualizaba y por lo tanto haciendo un marcaje muy preciso. Esteban me decía que se cansaba de invertir tanta energía en repetir una y otra vez una escena. Esto al inicio me descontrolaba, pues no me permitía dirigir como yo pretendía, entonces en los siguientes ensayos le hice ver que no necesitaba invertir mucha energía para trazar correctamente esta escena pues no estábamos trabajando aún con emociones. Después esta parte comenzó a correr adecuadamente aunque nos enfrentamos con dificultades en espacios más amplios al momento de presentar la obra. Hubo funciones en las que Esteban dejó de respetar el trazo y se guió completamente por sus impulsos haciendo más lógico el movimiento, lo cual no se veía mal pero sí rompía con el dispositivo planeado. La escena requería de tanta intensidad en el manejo de las emociones que en muchas funciones Esteban sucumbía con el texto “¡Basta, mamá!” empujando violentamente a Mariana. Esto no sucedía en los ensayos seguramente también porque no teníamos la misma amplitud de espacio que en el escenario. La escena se hacía entonces muy fuerte pero convincente. Al terminar esta parte Esteban compensaba su acción agresiva acercándose a abrazar a Mariana.²⁸

En un principio yo no estaba de acuerdo con estos cambios realizados por Esteban, pero después me di cuenta de que habían sido parte de un

²⁸ Ivan Herrera describe este fenómeno en referencia a las *Relaciones dramáticas por el espacio*. “Como postula la Gestalt, ante el estímulo (la irrupción del actor en el espacio escénico) todo el campo es impactado, ya que todo tiene que reaccionar para restablecer el equilibrio perdido con la captación de dicho estímulo.” *Op. Cit.*, p. 209.

proceso en el cual el actor se adaptaba al trazo impuesto construyendo su parte junto con el director. Herrera nos habla de estas enseñanzas que predicaba Rodolfo Valencia:²⁹

Valencia no aspira como Craig a la “supermarioneta”. Le es abominable esa idea. Valencia quiere un actor creativo con el cual entablar un diálogo constructivo para encontrar juntos los medios, las formas exactas para comunicar al espectador algo importante con lo que se comprometen.

Cuando Esteban leía la carta del padre con mucha dificultad como un niño que apenas está aprendiendo a leer, al principio salía de tono pues causaba mucha gracia. Quise aprovechar ese toque de humor pero sin dejar caer el ritmo de la escena, así fue que Mariana le empezó a ayudar a leerla. Creo que esto fue un acierto pues el tono no cayó sino que por el contrario causaba una cierta impresión de ternura. Otro elemento que cambiamos fue una grabación de la voz del papá interpretada por el actor Rodrigo Martínez Meza que utilizamos en las primeras funciones. Esta grabación la incluí en la escena con la intención de hacer más clara la narración de las pruebas que describe la carta, sin embargo me di cuenta que se hacía muy ilustrativo pues, más que ayudar a contar la historia, le quitaba peso a la acción dramática. Así pues, dejamos de utilizar la grabación, siendo Mariana quien leería el resto de la carta que ambienté con sonidos incidentales de viento, los cuales ayudaron a acentuar un ambiente sombrío y de suspenso. Por otro lado Esteban tendía a llorar mientras escuchaba la carta, lo cual exageraba la carga melodramática del texto, por lo que le dí la indicación de que escuchara la carta simplemente reconociendo lo que en ella se exponía. Entonces la escena mejoró mucho.

²⁹ *Ibid.*, p. 220.

Creo que de alguna manera los cambios realizados dotaron de complejidad a los personajes y por lo tanto se enriqueció la escena.

En la siguiente escena Simón sale de su habitación en la noche y se prepara para irse a enfrentar la primera prueba. Su madre lo sorprende e intenta evitar que se vaya. Después de discutirlo, Simón convence a su madre de su necesidad por intentar las pruebas y sale de la casa.

El comienzo de esta escena inicialmente estaba acompañado por un fondo musical, después de las primeras funciones concebí que se cambiara por sonidos de grillos. Esto lo hice porque percibí que hacía falta ambientar más la obra con sonidos naturales, los cuales además la dotaban de cierto suspenso. Simón deambula por la casa con la seguridad de enfrentar su destino, aunque también se ve tentado por sus instintos lo cual le hace guardar consigo un cuchillo de forma inconciente mientras habla con su madre. Su comportamiento es algo agresivo, aunque lo compensa acercándose a Ana para hacerle una promesa: “Si no lo logro iremos a vivir al bosque donde yo esté al alcance de tu mirada día y noche” (p. 41). Mariana sigue constantemente a Esteban hasta que él sale por la puerta.

Comienza entonces la escena VIII en la cual Simón intenta la primera prueba encerrándose en una cabaña con un gallo durante un día completo. En esta prueba es tentado constantemente por sus ansias de sangre que resiste durante casi toda la prueba aunque termina matando al gallo. Entonces regresa a su casa y lo entrega a su madre para que lo cocine. Ana en un principio lo reprende pero después justifica su acción dándole la razón de que el gallo cantó en la mañana, por lo cual al parecer pasó la prueba (en la que debía esperar a que el gallo anunciara el inicio del día).

Para esta escena creé una introducción en la cual Esteban camina hacia la cabaña por el bosque -que está detrás de la casa- jugando con sus pasos, acompañado de una música burlesca. El juego que hace Esteban lo extraje de un tradicional juego de niños mexicano, en el que el niño camina imitando a los animales y diciendo “gallo, gallina, pollito” con la intención de retrasar la llegada a cierto lugar. En este caso adoptamos el texto y transformamos el juego de esta manera: “Gallo, lobo, niñita”. Esteban lo dice de una manera temerosa mientras la música hace un contrapunto a la acción y además da vida a la transición de escena.

Cuando Esteban llega a la cabaña se escucha el sonido de un gallo y la luz cambia como si fuera de noche. Esteban trae un costal en el que por convención sabemos que viene el gallo, trae también un tronco de madera que coloca al lado del gallo. Se sienta lejos, deja su cantimplora a un lado y saca el cuchillo que reconoce con miedo. Arroja el cuchillo con enojo y luego se vuelve a acercarse a él por el suelo como un felino que quiere atrapar a su presa. Existe en estas acciones una combinación de miedo y atracción, luego habla del deseo mientras acaricia el cuchillo haciendo referencia a las palabras de la maestra: “Ella dice que hay que cultivar el deseo con paciencia, como a una planta en el jardín. [...] Darle tiempo al deseo, hace madurar el placer escondido en el fondo de las cosas”³⁰ (p. 41). La acción de acariciar el cuchillo, además, me pareció que generaba cierto erotismo; quise hacer con ella una analogía del deseo de la

³⁰ Posteriormente él dice que la maestra debe sospechar sobre su ogritud por lo que “darle tiempo al deseo” podría referirse a intentar aguantar sus ansias de sangre más que a sentir un deseo material.

sangre con el deseo sexual que, aún siendo un niño, podríamos decir que está implícito en Simón.³¹

Simón casi mata al gallo encajándole su cuchillo, sin embargo revisa el costal dándose cuenta de que sigue vivo y decide hacer una escultura de él en su leño. De pronto se escucha el sonido de un gallo cantar. Simón se retira de la cabaña mientras simultáneamente sale Ana del cuarto. La casa se ilumina con luz de día y se escucha el sonido de los pájaros de la mañana. Simón llega con el gallo en el costal y se lo enseña a su madre. Ella reacciona conmovida hasta que finalmente accede a cocinarlo.

La siguiente escena consiste en la prueba en la que Simón debe permanecer encerrado en una cabaña por una semana en compañía de un lobo. Esta es una escena completamente onírica que concebimos desde distintos caminos para su creación hasta llegar a este resultado.

La escena comienza con un oscuro en medio de un fondo musical suave y lúgubre. Esteban sale con un quinqué y una sábana negra que dispuso para representar al lobo. Él arroja la sábana al suelo y comienza su monólogo en el que se ve constantemente tentado a comerse al lobo. Simón observa a su alrededor y elige un lugar para recostarse en el suelo; se soba los brazos reconociendo sus características animales; se sienta olvidando dónde se encuentra hasta que reconoce al lobo y eriza su cuerpo; se acerca al lobo girando por el suelo como queriendo disimular su presencia y al llegar a él se vuelve a alejar; se vuelve a sentar y decidido vuelve a acercarse con la intención

³¹ Sabemos que el deseo que Simón experimenta está en la sangre, aunque creo que la obra en ocasiones lo maneja de forma sensual, por ejemplo con la presentación de la maestra de la escuela vestida completamente de rojo. Quise resaltar esta carga erótica que maneja el deseo de Simón, sin olvidar que es un niño y que en todo caso está descubriendo su sexualidad, lo cual es otra parte de sus instintos. En esta escena lo manejé simplemente con su relación con el cuchillo: a veces sintiendo placer y a veces temor.

de atacarlo; salta sobre el lobo y lucha con él mientras parece que se transforma él mismo en un lobo; agarra al lobo entre sus piernas y lo toma del cuello con sus manos; regresa a su estado humano por lo que se da cuenta que tiene sometido al lobo y lo suelta dando una maroma hacia atrás; se recuesta temeroso de voltear, hasta que se decide y se da cuenta de que el lobo no ha muerto; se acerca a él, lo acaricia, lo toma entre sus brazos y apaga el quinqué.

Nuestro punto de partida para concebir esta escena fue elaborar una secuencia de acciones que en su conjunto pudieran dar paso a una danza. Esto en primer lugar debido a una inquietud personal por conseguir una poesía escénica que fuera más allá de lo racional. Esteban por su lado armó la secuencia de movimientos que trabajó para su clase de Acondicionamiento Físico para Actores (Danza). A esto posteriormente pudimos darle sentido pasando de los movimientos a las acciones físicas sin dejar a un lado cierta estilización del movimiento. Esto concordó perfectamente cuando recurrimos al referente del chamanismo siendo en esta escena en donde más pudimos aplicarlo como el inicio de una experiencia extática³². Esteban además encontró en la literatura de Carlos Castaneda un buen material que pudo aplicar en la profundización de sus acciones. Se trata de *Las enseñanzas de don Juan* en donde se relatan los efectos del peyote en un sujeto guiado por un brujo yaqui, alcanzando un estado alterado de conciencia que lo lleva a creer convertirse en un perro.

Rodé en una y en otra dirección tratando de encontrar una postura en la cual descansar, una postura en la que mi corazón no golpeará tan fuerte. En una de

³² “Según algunos autores que lo utilizan como equivalente de <<trance>>, el término <<éxtasis>> designaría experiencias y técnicas que tienen en común un estado de <<disociación mental>>.”
Ioan P. Couliano, *Experiencias del éxtasis*, traducción de Isidro Arias Pérez, Barcelona, Editorial Paidós, 1994, p. 25.

esas vueltas vi de nuevo al perro [...] y también yo adquirí una melena larga, lustrosa, iridiscente. Miré al perro y su melena era como la mía. Una felicidad suprema llenó mi cuerpo, y corrimos juntos hacia una especie de tibieza amarilla procedente de algún lugar indefinido. Y allí jugamos. Jugamos y forcejamos hasta que yo supe sus deseos y él supo los míos.³³

Esta escena se trabajó en forma intensiva hasta lograr encontrar una unidad en el tiempo del movimiento, que no perdiera de vista el ritmo de la música y que además constituyera acciones dramáticas definidas. Creo que se logró una buena síntesis de esto que quisiera concluir con una cita de Appia:

Pero la música, este tan poderoso medio, si está hecha para expresar la vida del alma, debe dar a la forma que ella recibe del alma un patrón de tiempo muy diferente de aquel de la vida diaria, y así, en el orden de apreciar su expresividad, debemos perdernos tan completamente en ese tiempo que nuestra vida personal entera sea transportada para responder a las emociones del drama. [...] la música en el lenguaje del drama es *El tiempo* mismo.³⁴

La siguiente escena trata de cómo Simón vuelve a casa deprimido pensando que no pudo pasar la prueba porque no concluyó con el tiempo preciso, pero Ana lo reconforta y le hace ver que hizo lo que debía hacer al dejar ir al lobo. El trazo se realizó de la siguiente manera: Al entrar la luz del día Ana está tejiendo mientras espera a Simón, quien accede por la puerta sin decir nada. Ana se percata y reacciona consternada por la expresión triste de su hijo. Simón avanza hacia ella y se hinca recostando la cabeza sobre sus rodillas, hasta que ella lo anima a pensar que todo está bien. Entonces él se levanta emocionado dirigiéndose hacia la ventana del lado izquierdo, ella lo sigue y le dice: “¿no estás feliz? Los siete días ya pasaron” y él simplemente responde “sí”

³³ Castaneda, Carlos. *Las enseñanzas de don Juan: una forma yaqui de conocimiento*, traducción de Juan Tovar, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª edición, 2000 (Colección Popular), p. 78.

³⁴ Appia, Adolphe. *Music and the art of the theatre*, Florida, University of Miami Press, 1962, p. 16. La traducción al español fue realizada por mí.

mientras se escuchan unos lobos que aúllan a lo lejos, entonces mira a su alrededor buscándolos y sale de escena por la puerta del cuarto.

Enseguida comienza la escena XI en la que con una música burlesca vemos como Ana y Simón preparan las provisiones de verduras para la última prueba. Al terminar la música Ana le confiesa a su hijo que no quiere que vaya a realizar la prueba, Simón no quiere hacer caso y huye finalmente al bosque.

El inicio de esta escena nos costó muchos ensayos. Decidimos utilizar un huacal como el instrumento con el que Esteban iba a guardar sus provisiones. Mariana le pasa las verduras poco a poco con la ayuda de un recipiente, mientras Esteban las acomoda. Vemos que Simón está algo temeroso por realizar la prueba pues sus movimientos son lentos e inconformes. En un momento Mariana se le opone y deja de ayudarlo, entonces él se levanta y discute con ella. Aquí se vuelve a dar el conflicto en el que Simón quiere salir de su casa (para realizar la prueba) pero su madre se le opone. Para evitar que se diera de nuevo un contacto físico en esta discusión, como ya se había dado en momentos anteriores, decidí utilizar el huacal como un objeto mediador que marcaría la distancia entre los dos contendientes. Esteban se levanta cargando el huacal lleno de verduras, entonces Mariana toma el huacal como queriendo quitárselo, pero Esteban mucho más fuerte que ella la sacude hasta empujarla y dejar caer el huacal en el suelo. El texto con el que realiza esta acción me parece muy significativo, pues es aquí cuando se revela la aspiración a la independencia que Simón tiene:³⁵ “No quiero tener tus ojos pegados sobre mi rostro cuando llego y sobre mi nuca cuando salgo, todo el tiempo” (p. 43).

³⁵ Es por esto que una de las temáticas que me parecen importantes de la obra es el enfrentamiento de un niño con la vida adulta. En cierto sentido relaciono más a Simón con un adolescente que con un niño de seis años.

Por otro lado esta escena puedo decir que es en la que más violencia hay dentro de la obra, lo cual nos llegó a preocupar cómo iba a ser recibida por el público infantil. Sin embargo en algunos ensayos que tuvimos con este tipo de público resultó paradójicamente que era en dónde más atención prestaban. No quisimos ocultar la violencia ya que es algo que los niños viven y ven en los medios de comunicación actualmente³⁶. Cito a Florencia Ramos³⁷:

Los niños sufren, lloran, se enamoran, saben qué son las guerras y las viven, reconocen un mal gobierno, reconocen y padecen una violación, conocen el maltrato, sus padres –sean de la clase social que sean- los golpean física y emocionalmente, conocen el horror de vivir en una sociedad dispareja, saben ya de las preferencias sexuales y no se escandalizan (¡qué bueno!), el consumo de drogas los ha alcanzado (y no sólo hablo de los niños de la calle). Por qué entonces se les pretende mostrar, a través del “teatro para niños” que el mundo es otra cosa.

En seguida nos topamos con otra parte clave de la obra: Simón se interna en el bosque y desde ahí nos dice en forma de monólogo sus motivos para liberarse del yugo de su hogar: “Quiero ver los arces encenderse de rojo este otoño, mamá. Quiero comer fresas rojas y frambuesas. Quiero mirar a los niños saltar la cuerda sin que el corazón se me oprima.” (p.43) Y después de una escena simultánea en donde vemos a Ana en la casa, Simón concluye: “Ya no me voy a encerrar en la oscuridad del fondo del bosque. Yo quiero vivir entre todos los colores” (p. 43).

Lo que me parece muy importante aquí es el deseo ferviente de Simón de querer vivir entre los demás a pesar de ser diferente y de que se muestre el

³⁶ Suzanne Lebeau también comentó sobre esto en la última conferencia que dio en México: “¿Los artistas pueden hablar a los niños del mundo en que viven o se empeñan en mostrar un mundo más seguro y sencillo? [...] Tenemos el derecho de hablar de ese mundo cruel y a veces aterrador en el cual todos vivimos, adultos y niños.” Conferencia: *Escritura para los niños, una escritura encarcelada*, Guanajuato, Escuela Normal Superior, Festival Internacional Cervantino 2009, 28/10/09, Archivo de audio personal de Fernando R. León.

³⁷ [Comentarios sobre teatro para niños] en *Paso de gato, revista mexicana de teatro*, Núm. Cit. p. 34.

mundo tal cual es. Llegué a recibir al inicio del montaje algunos comentarios en torno a la manera en que Esteban interpretaba al Ogrito, diciéndome que “se veía muy homosexual”, en especial por su tono de voz. Yo no pretendía que el público pensara eso de Simón por lo que trabajamos mucho con la voz de Esteban buscando sobre todo matices con las tonalidades graves. Sin embargo no quise eliminar por completo su parte femenina pues sé que los niños tienen también esa parte muy desarrollada aunque sean hombres. Cuando encontré al Ogrito que yo visualizaba en la actuación de Esteban lo quise conservar tal cual, dejándome de preocupar por si era o no amanerado. Éste último texto sobre el “vivir entre todos los colores” fue para mí la clave que daba justificación a eso y que podía abrir la obra a otras interpretaciones que seguían siendo válidas, pues a fin de cuentas hablaban de lo mismo: un niño diferente que quiere aprender a vivir en sociedad.

En cuanto al trazo, esta última parte nos resultó muy divertida pues dependiendo del teatro escogíamos algún lugar especial para representar al bosque en donde Simón se interna. En el foro Contigo América y en el teatro Santa Catarina tuvimos la posibilidad de utilizar el balcón ubicado en un segundo piso, lo cual dio mucho dinamismo a la obra. En otros teatros distribuidos *a la italiana* Esteban salía al área de butacas en donde hubiera un pasillo que cruzaba como si fuera el bosque, lo cual animaba mucho al público infantil.

Al fin viene la última escena en la que Simón regresa de la prueba en la que debía aislarse con una niña durante veintiocho días, y que finalmente se tarda tres meses. Ideé que al inicio saliera Mariana del cuarto arrastrando una maleta pesada con un fondo musical sobrio. Llega hasta el lado derecho de la

escena donde se sienta a esperar muy cansada. De pronto llega Simón quien se asoma por la ventana y la sorprende. Entra por ahí y le declara que no se comió a Pamela. Su madre, física y emocionalmente deshecha, no puede creer lo que ve hasta que corre a abrazarlo. Simón le cuenta toda su experiencia, luego se hinca, saca sus dientes de leche de su bolsillo y se los muestra. Él le confiesa cómo esperó a que se cayeran sus dientes de leche para evitar comerse a su amiga Pamela, que ahora ella está en su casa y que su familia los está esperando para una fiesta. Luego le dice cómo su padre le arrojaba rosas blancas por la chimenea para evitar sus ansias de sangre. Ella no le puede creer hasta que Simón le da una carta que su padre le dejó en la cabaña. Ana lee la carta sentada mientras él sale de escena³⁸. Al terminar la carta Simón regresa y le pide a su madre que vaya a arreglarse. Su madre aún incrédula se levanta y le pregunta qué lleva en el cuello. Él responde que es un dedito de cera que hizo con Pamela. Ana se termina convenciendo y sale de escena. Esteban se queda solo y confiesa a los espectadores que lleva en su bolsillo un dedito del pie de Pamela verdadero que le arrancó pero que no se lo comió. De pronto Ana sale del cuarto y pregunta a Simón qué es lo que le oculta. La obra termina.

El final de la obra cambió varias veces. En las primeras funciones después de la última pregunta Mariana correteaba a Esteban y así salían de escena. Luego al dar las gracias aventaban muñequitos de bebés. Ya para las funciones en el foro Contigo América quise sintetizar el final, así que cuando Mariana salía y hacía la pregunta se hacía un oscuro total con el que iniciaba la música para despedir la obra. Muchas veces el público no entendía que ése era

³⁸ El audio de esta carta se realizó con una grabación de voz en *off* del actor Rodrigo Martínez Meza, la cual en esta ocasión sí incluimos en la escena.

el final. Esto al principio me preocupaba pero después al escuchar comentarios me di cuenta de que esto ocurre desde el texto, pues en realidad es un final inconcluso. Cito un comentario que un espectador me escribió a este respecto y, en el cual, proponía una solución.³⁹

Creo que los espacios [de tiempo] son muy cortos. En lo personal me hubiera gustado que fueran más largos y así jugar más con mi imaginación (... ¿Qué sigue?... ¿qué pasará?...) El final: Creo que a más de una persona del público le pasó lo que a mí: no supimos que era el final. Creo que fue muy rápido.⁴⁰

Hicimos caso a esta sugerencia en cuanto a dar más tiempo para los silencios, en especial con el final. Esto ayudaba a dar más profundidad a esos momentos de la obra, aunque el final fue siempre difícil. Al cabo de un tiempo comprendí que no había necesidad de que el público aplaudiera rápidamente al terminar, pues así tenían tiempo para disfrutar y reflexionar sobre el final⁴¹. Es claro que el de *El Ogrito* no es de ninguna manera un final tradicional y, así mismo, requiere de ciertas reflexiones del espectador. Suzanne Lebeau comenta sobre esto: “De indagar cómo los niños perciben el bien y el mal, si tienen un sentido ético, surgió *El Ogrito*. [...] Esa misma inquietud es una delicia para los niños porque se queda una duda, no hay una respuesta totalmente cerrada”⁴², y concluye con la aclaración de que, en ocasiones, este es un final incómodo para los adultos.

³⁹ Al final de algunas funciones se repartieron hojas para que los espectadores compartieran con nosotros sus opiniones o comentarios.

⁴⁰ Comentario del público sobre la función del día 16 de mayo del 2009 en el foro Contigo América. Archivo personal de Fernando R. León.

⁴¹ Pongo un ejemplo sobre algo que me desagradaba mucho en los conciertos de música clásica: esto es, que la gente empiece a aplaudir justo antes de que termine la pieza musical, ya que no me dan oportunidad de disfrutar el final en el que hasta el último silencio es para mí importante.

⁴² Conferencia: *Escritura para los niños, una escritura encarcelada*, Op. Cit.

Con esto termino este capítulo en el cual describí cómo fue el trazo escénico en relación a la concepción de dirección de la obra *El Ogrito*.

3. *EL OGRITO PUESTO EN ESCENA*

El Ogrito fue siempre bien recibida por el público. Nuestro primer contacto con éste fue el 28 de abril del 2008 al tener un ensayo abierto en la Casa de la Cultura Venustiano Carranza. Ahí se reunieron muchos padres de familia con sus hijos pequeños, quienes vieron la obra aún sin escenografía e iluminación, lo cual causó que se hiciera más pesada, además de que tenía todavía un ritmo lento y el lugar no tenía una buena acústica. Sin embargo tuvo una buena aceptación que comprobamos al terminar la función cuando pedimos al público que nos hicieran algún dibujo o comentario sobre qué les había parecido la obra. Recibimos muchos dibujos en donde se veían Esteban (a veces dibujado como un ogro) y Mariana, además de elementos de la casa. Dentro de los comentarios citaré algunos.

Hola soy Cassandra. Tengo 10 años, voy en cuarto año. La obra me gustó aunque hubo cosas que no entendí. Simón es muy guapo lo malo es que no se oía muy bien. Me gustó como actuaban, hasta me la creí. Simón parecía un niño chiquito.⁴³

Excelente obra. Muy educativa, además de mostrar que con la fuerza de voluntad se pueden vencer obstáculos y dificultades (aunque a veces sean heredadas por la familia). Felicidades. Nuestros mejores deseos para su proyecto. [una mamá]⁴⁴

Para las audiciones del Festival Nacional de Teatro Universitario, en el mes de agosto del mismo año, ya teníamos la obra lista. El teatro Santa Catarina nos pareció el espacio ideal para la obra. Tuvimos una buena función a pesar de que hubo algunos errores técnicos. El público nos comentó que le

⁴³ Archivo personal de Fernando R. León.

⁴⁴ *Ídem.*

gustó la obra aunque aún se les hacía algo pesada. En ese entonces estaba durando una hora y media.

La siguiente función fue en febrero del 2009 para el Primer Rally de Teatro del Centro Cultural El Foco. El espacio era mucho más pequeño que los otros (el escenario era de 4 x 4 mts., esto es menos de la mitad que el Santa Catarina) y tenía tres frentes, por lo que tuvimos que adaptarnos cambiando el trazo y depurando en cuanto pudimos la escenografía para quedarnos con lo más indispensable. Dadas estas condiciones no fue fácil tomar la decisión de presentar la obra en este espacio, pero valió la pena arriesgarnos pues, a pesar de que prácticamente nos quedamos sin escenografía, esta experiencia nos ayudó a buscar que las acciones fueran lo más precisas posibles. Por otro lado descubrí que al reducir el espacio, éste cobraba un sentido diferente al adoptar una sensación de encierro, lo cual aprovecharía para las siguientes funciones al reducirlo intencionalmente. La obra ya estaba durando quince minutos menos (es decir, una hora y cuarto), lo cual ayudó a que el público se mantuviera atento durante toda la función. Nuestro parámetro principal fueron los niños, quienes estuvieron tranquilos e interesados todo el tiempo.

En el mes de mayo tuvimos una temporada de un mes en el foro Contigo América. Aquí el espacio era suficientemente amplio, por lo que pudimos utilizar la escenografía ya corregida. En este lugar la obra pudo madurar lo suficiente al enfrentarse con un público diverso. Era claro que se trataba de una obra fuera de lo tradicional para los niños pequeños que llegaban a verla, quienes no por eso dejaban de disfrutarla aunque creo que la recibían mejor los niños mayores de ocho años, pues ya tenían cierta disciplina para ver teatro, mientras los más pequeños muchas veces hablaban mucho con sus padres durante la función

(esto no estaba mal aunque incomodaba al resto del público). También contamos con muchos adolescentes y adultos. El día del estreno pedí al público que compartiera con nosotros sus comentarios por escrito. Rescato algunos de ellos.

Es una obra muy cierta. Me identifiqué con los dos personajes en mi etapa de juventud, luché con ese ogrito dentro de mí, llegué a la madurez y luché como mamá con el ogrito de mis hijos y de mi esposo. Ahora vivo el momento, trato de dar todo mi amor aunque no siempre es el que necesitan los demás. Felicidades. [una mamá]⁴⁵

La actuación me ha parecido muy buena, tanto de Simón como de Ana. ¡Excelente casting! La dirección buena. Se notaban seguros de su trabajo ambos actores. [...] Cuando Ana leía la carta del ogro... olí el perfume de rosas blancas. Gracias. [Andrea Mora, escritora]⁴⁶

En la tercera función contamos con la presencia de algunos jóvenes de la preparatoria Galileo Galilei, quienes respondieron a ciertas preguntas para su clase de Ética y Valores. Su profesora me concedió compartir conmigo sus textos. Rescato uno de ellos.

La relación que [Simón] tenía con su madre era buena en un principio, antes de darse cuenta del instinto que tenía por la sangre y la carne cruda. Entonces cambió su actitud por el hecho de que su madre lo sobreprotegía, lo cual repercutió mucho en la madre por lo que había vivido en su pasado. Con su padre sólo sabemos que lo cuidaba pero nunca tuvo un trato directo con él, aunque fue la parte de inspiración y superación lo que hizo en su padre [reflexionar] lo que el miedo no pudo. Creo que lo único que tenemos que cambiar en su relación con su madre es que ella debía de confiar más en él y no sobreprotegerlo, sólo aconsejarlo.

A mi punto de vista Simón no logró superar las pruebas por completo; primero porque aún tenía el deseo de comer carne, además de que se quedó con un

⁴⁵ *Ídem.*

⁴⁶ *Ídem.*

dedo de Pamela. Aunque sí logró sus objetivos porque se encontró con él mismo y pudo tomar sus propias decisiones, tal vez en ese momento correctas.

Los valores que refleja la obra son: el amor a la madre, la valentía por ir sólo a la escuela, y el enfrentar las pruebas. El antivalor sería la falta de honestidad ya que le escondió el dedo a su madre.

Este tipo de teatro que no es comercial es de lo mejor que he visto; son buenas las actuaciones y con un público mínimo se disfruta más.⁴⁷

En cada función les daba notas a los actores sobre lo que podían hacer la siguiente vez para mejorar su trabajo. Este proceso lo disfruté mucho pues fue mi primera oportunidad para sentarme a observar la obra completa, con todos sus elementos técnicos, como cualquier espectador. Ahí pude comprobar tanto las reacciones del público como las mías y ser cómplice del fenómeno escénico que durante tanto tiempo preparamos.

Justo la semana siguiente de concluir nuestras funciones en el foro Contigo América comenzó el Encuentro de Teatro Independiente de la Ciudad de México, para el cual nosotros tuvimos la fortuna de participar en la inauguración, el día viernes 5 de junio del mismo año, en el Foro Cultural Coyoacanense. Esta fue la mejor función que tuvimos pues logramos juntar a más de 200 espectadores con una respuesta entusiasta.

En este teatro el espacio era más grande. Como sabía que podía entrar mucha gente preferí no aforar demasiado para permitir que todos tuvieran una buena isóptica y, en vez de eso, abrimos la distancia entre cada mampara lateral que conformaba la escenografía, lo cual evidentemente amplió el espacio. Además de que el foro tiene una disposición *a la italiana*, esto hizo que los actores tuvieran que hacer más grandes sus acciones.

⁴⁷ Trabajo escolar de Jesús Ernesto Hernández Basurto para la clase de Ética y Valores II del Colegio Galileo Galilei, 25 de mayo del 2009, archivo personal de Fernando R. León.

Como en cada espacio donde no tuvimos oportunidad de hacer ensayo general, en este foro también hubo ciertas complicaciones técnicas. En este caso el sonido no estaba correctamente graduado por lo que se escuchaba muy fuerte y en ocasiones tapaba la voz de los actores. Por otro lado nos enfrentamos con un grave problema de salud en Esteban. Esa mañana había amanecido con fuertes dolores de cabeza y diarrea, por lo que le diagnosticaron fiebre tifoidea. Por un momento pensé que no iba a poder dar la función. Cuando hablé con él le dije que era una función muy importante, pero que primero estaba su salud. En el transcurso del día me dijo que se estaba empezando a sentir mejor y creía que sí iba a poder presentarse. Finalmente llegó un poco tarde al teatro pero trabajó bien. Le dije que se mantuviera tranquilo, así que tan sólo hizo con Mariana sus ejercicios habituales de calentamiento y relajación. No hicimos ningún tipo de ensayo previo a la presentación, excepto por la escena XI en la que debía correr por el bosque que en este caso iba a ser un pasillo de la gradería (en ausencia de un segundo piso de escenario). Al fin llegó el momento de comenzar la función y ambos actores salieron a escena a realizar las acciones del *preámbulo* (en donde comienza la obra). Esteban estaba más relajado que de costumbre y parecía sentirse bien, por lo que su cuerpo se veía más ágil y dispuesto de lo normal. Lo único que cambió en la obra fueron los momentos en los que debía exaltarse, en los que adoptó el movimiento de llevarse las manos a la cabeza (como si le doliera), cosa que generalmente no hacía. También en el contacto físico que debía tener en este tipo de escenas con Mariana se portaba muy agresivo. Fue este día cuando en la escena VI aventó con fuerza a Mariana en el momento de la

discusión, haciendo que ella se desplazara al menos dos metros de distancia de él.

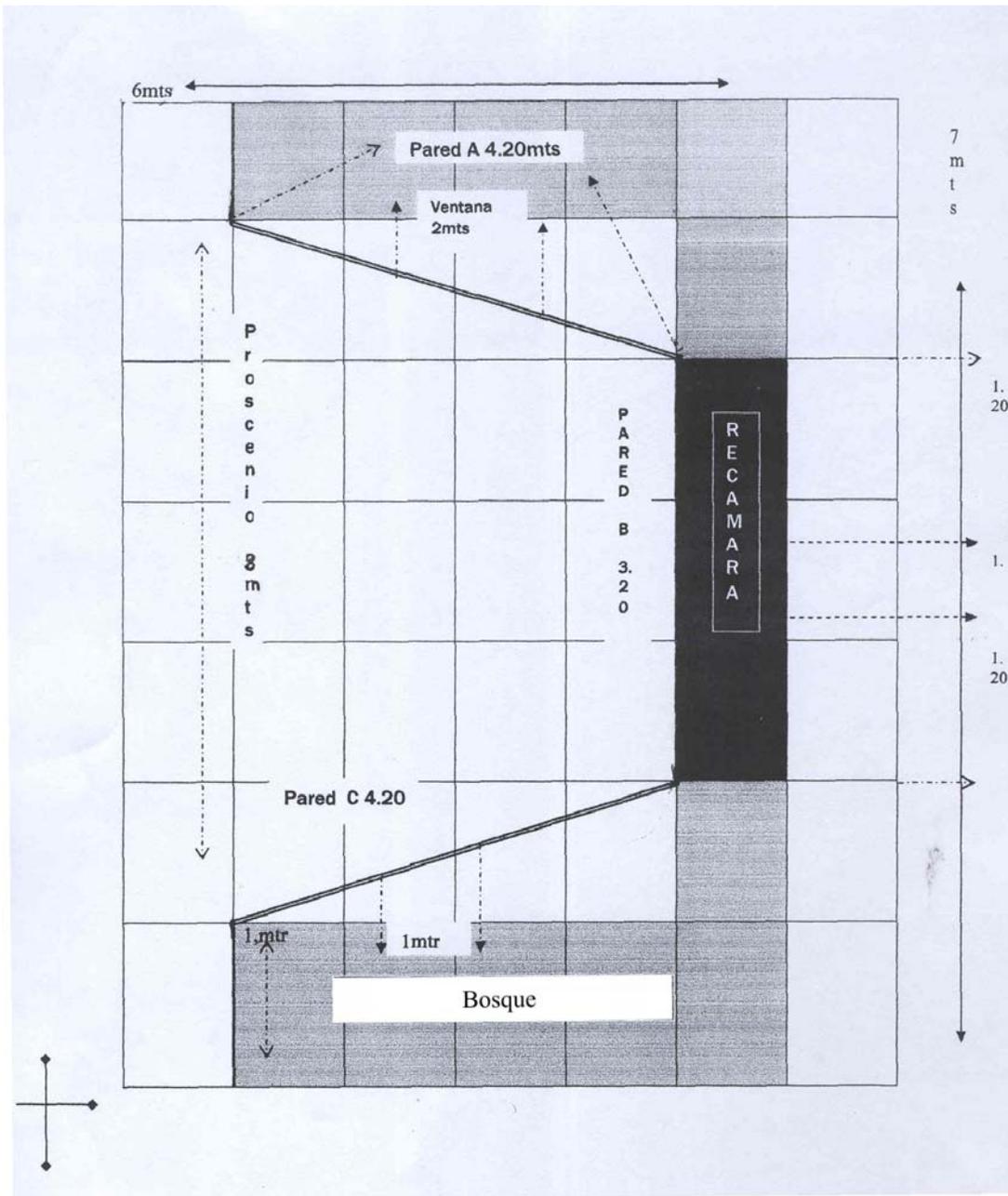
A pesar de todos estos detalles, esta función me pareció que fue en la que todos los elementos de la obra mejor se coordinaron y, además, en la que mejor energía y comunicación había. Esteban y Mariana por lo general eran algo tímidos al salir a dar las gracias, y esperaban a que el público comenzara a aplaudir, cosa que por lo regular no pasaba espontáneamente como lo dije al final del capítulo pasado. A pesar de que yo les insistía en que salieran aunque la gente no aplaudiera, ellos siempre tardaban en hacerlo. En esta función, como siempre, el público no aplaudió inmediatamente que terminó la obra, pero sí aplaudió bastante, lo cual nos llenó de mucha satisfacción pues nunca habíamos escuchado un aplauso tan resonante en una de nuestras obras como sucedió en este teatro gracias a la cantidad de gente que acudió ya que la obra, seguramente, no los decepcionó.

Nuestras últimas dos funciones fueron en dos teatros más de la delegación de Coyoacán en representación de este encuentro de teatro. La primera fue en el Foro Ana María Hernández y la segunda en el Foro Enrique Alonso. En estas funciones no tuvimos tanta suerte para atraer público pues coincidió con la etapa más fuerte de la temporada de lluvias; sin embargo pudimos enfrentarnos a distintas audiencias y escenarios que, a pesar de los nuevos problemas técnicos que surgieron, recibieron la obra de buena manera.

Enseguida describiré los elementos técnicos que constituyeron esta obra.

3.1 La escenografía

CONCEPCIÓN DEL ESPACIO



La escenografía de *El Ogrito* fue diseñada por la artista visual Ángela Granados Olvera y realizada por el escenógrafo Julio Sánchez Cruz. Está compuesta por cuatro esquinas de paredes que se unen con tiras de madera formando el marco del espacio de una casa. Las paredes tienen colores deslavados en los que se mezclan principalmente azul cielo, verde selva y ocre.

El interior de la casa contiene muebles, mientras que el exterior sugiere un bosque a través de figuras de ramas con colores brillantes que cuelgan en telones negros y hojas secas en el suelo.

Las esquinas de la casa tienen terminados geométricos en su parte superior, lo cual quisimos traer como un referente expresionista. La idea de los marcos tiene que ver con imitar las ilustraciones de los libros infantiles donde de las páginas se despliega el dibujo en tercera dimensión. Con los colores quisimos crear un ambiente cálido haciendo referencia a una cabaña de bosque tropical latinoamericano. También usamos otros referentes mexicanos en la escenografía y en la utilería como el anafre, las ollas de barro, el cántaro y el petate.

Podría decir que tanto el contorno de la casa como el bosque lleva el estilo de la *convención consciente* pues dependen de la imaginación de quien lo ve para dar la idea de la totalidad de los objetos: es decir, los actores debían utilizar su expresión corporal para simular la existencia de las paredes, puertas y ventanas, así como las plantas y animales del bosque.

Para el interior de la casa me vi en la necesidad de usar un estilo realista pues los actores requerían de acciones físicas muy concretas. Es por esto que en el interior se podían observar todos los objetos necesarios que los actores requerían utilizar: un aguamanil con agua para lavarse las manos, verduras reales, agua de beber, etc.⁴⁸

La escenografía se compone de lo siguiente:

⁴⁸ Un elemento que “decoraba” mucho la escena pero que finalmente tuvimos que retirar, ya que casi no se utilizaba, era una mecedora. Este objeto funcionaba muy bien para la última escena en la que Ana está sentada esperando a Simón después de sus tres meses de ausencia. Mariana se mecía con una velocidad constante mientras reflejaba en su monólogo un estado angustiante. Con los cambios de trazo y la reducción del espacio después de la función en el Centro Cultural El Foco, este elemento resultó innecesario.

- 4 juegos de mamparas dobles azul claro con textura ocre y verde de 2.30 m. x 80 cm.
- 11 tiras de madera de distintos tamaños.
- Una mesa de madera plegable color verde de 78 cm. de altura x 61 cm. x 80 cm.
- 2 sillas de madera color verde de 90 cm. de alto por 38 cm. de ancho x 38 cm. de largo
- Una sillita para niño color verde de 57 cm. x 29 cm. x 29 cm.
- Una parrilla de metal.
- Una mesita de madera con doble base y rodajas de 65 cm. x 43 cm. x 60 cm.
- Una mesita redonda café de tripié de 39 cm de diámetro x 57 cm. de altura.
- Un aguamanil de metal color café de tripié con rodajas de 95 cm. de altura.
- Una vasija de barro gris de 39 cm. de diámetro x 13 cm. de alto.
- Un bote de basura de mimbre.

3.2 La utilería

La utilería de la obra la conseguí yo en su mayor parte, con la colaboración de Teatro UNAM y la escenógrafa Laura Ivette González Gastelum. Se compone de lo siguiente:

- Una caja de madera de 30 cm. x 20 cm. x 15 cm.
- Un huacal de madera.
- Un costal de café.

- Un petate.
- Un cuchillo de cocina.
- Un mantel amarillo de 1.45 x 2m.
- Un mantel color hueso de 80 cm. de diámetro.
- Una bolsa de tela algodón color hueso.
- Un termo tipo cantimplora forrado de papel madera.
- Una maleta de piel de 52 cm. x 39 cm. x 14 cm.
- Una olla de barro grande.
- Una olla de barro mediana.
- Una olla de barro chica.
- Un plato hondo de plástico simulación madera.
- Un recipiente de plástico simulación madera.
- Un cántaro.
- Una tabla de madera para picar verduras.
- Un cuchillo grande de cocina con mango de madera.
- Un pelapapas metálico.
- Una cuchara grande de madera.
- Un cucharón grande.
- 3 lápices grandes de madera gruesa simulación de rama de árbol.
- Un cuaderno de dibujo con carátula forrada.
- Un abanico para carnes asadas.
- Una tela negra de 1.49 x 1.75 cm.
- Un farol cuadrado con veladora verde.
- Un candelero con base negra y vela blanca.
- Dos cajas forradas de cerillos de madera.

- Un colgije con un dedo pulgar de plástico.
- Una escoba verde.
- 2 trapos de cocina.

Consumibles de utilería (por función):

- 1 litro de agua potable.
- 1. 5 litros de agua para beber.
- Verduras: 1 brócoli, 1 col, 1 lechuga, 2 kg. de zanahoria, 2 kg. de papa, 1 kg. de nabos, 1 kg. de calabaza, 1 kg. de chayote, 2 manzanas verdes.
- 3 gomitas azucaradas tipo fruta envueltas en papel de estraza.
- Una bolsa grande de hojas de árbol.

3.3 El vestuario

El diseño y realización del vestuario estuvo a cargo de Laura Ivette González Gastelum. Utilizamos los mismos colores predominantes en la escenografía aunque con distintas tonalidades. El resultado fue también una sensación de ambiente cálido y pueblerino tropical que concordó perfectamente con la escenografía.

Para el personaje de Simón el vestuario se compone de:

- Un pantalón largo de manta con apariencia limpia teñido color café.
- Un pantalón de manta con apariencia sucia teñido color café y con tirantes.
- Una playera de manta con apariencia nueva, teñido color verde.
- Una playera de manta con apariencia vieja, teñido color verde.
- Un par de huaraches delgados.

Para el personaje de Ana el vestuario se compone de:

- Una falda de manta teñido color café claro.
- Una blusa de manta teñido color azul oscuro.
- Un delantal amarillo.
- Un chal de estambre color café.
- Unas zapatillas de ballet color negro.

3.4 La iluminación y el audio

La iluminación recrea los distintos ambientes que maneja la obra: mañana, tarde y noche, además de ciertas atmósferas tenebrosas para la cabaña abandonada. El diseño y realización de la iluminación se realizó entre Julio Sánchez Cruz, Laura Ivette González Gastelum y yo.

La musicalización y el diseño de audio estuvieron a mi cargo. En ella se combinan los ambientes de los sonidos del bosque con un estilo musical compuesto por piano que interpreta las distintas facetas emocionales de los personajes. La música fue tomada del disco *Good Bye Lenin!* compuesto por Yann Tiersen para la película del mismo nombre⁴⁹. Al relacionar la obra con la música me di cuenta de que ambas coincidían perfectamente, reflejando el estilo de un cuento. La música fungió como un elemento complementario muy importante para la creación de atmósferas. En la siguiente tabla describo los ambientes de iluminación y el audio que fueron utilizados. El primer elemento de audio, *Halloween* de Charles Ives, fue el único tema que no tomé de Yann Tiersen.⁵⁰

⁴⁹ EMI music, 2003.

⁵⁰ Lo incluí como elemento importante para esta tabla ya que con este tema quise generar una impresión especial en los espectadores mientras fueran ingresando a la sala. Esta pieza musical está compuesta con sonidos no armónicos que reflejan un caos y una sensación de incertidumbre. Me interesó ponerla a la entrada del público con la intención de generar un contraste con la música del comienzo de la obra, más ligada a un cuento de hadas. Esto lo

DESCRIPCIÓN DE AUDIO Y AMBIENTES DE ILUMINACIÓN

El Ogrito de Suzanne Lebeau

Dirección: Fernando R. León

*Nota: Toda la musicalización de la obra, a excepción de la música para entrada de público, proviene del disco *Good Bye Lenin!* compuesto por Yann Tiersen (EMI Music, 2003)

Elemento	Pie / Acción dramática	Audio / Ambiente	Escena
Audio 1	Entrada de público	Ives, Charles. <i>Halloween for string quartet, piano & bass drum, kw11</i>	
Audio 2	Comienzo de la obra	<i>Summer 78*</i>	Preámbulo
Luz 1	Comienza música	Día (10 A.M.)	Preámbulo y esc. I
Audio 3	Simón sale de la casa	<i>Lara's castle*</i>	Escena II
Luz 2		Luz de exterior (día)	
Audio 4	Ana pela papas	<i>Coma*</i>	Inicio escena III
Luz 4		Tarde-noche	
Luz 5	Ana se sienta a escribir	Noche	Escena III
Audio 5	Carta a la maestra	<i>Childhood*</i>	
Audio 6	Simón y Ana están dormidos	Aullidos de lobos y disparos	Inicio escena IV
Luz 6	Simón se despierta	Amanecer	Escena IV
Audio 7	Ana lee carta de la maestra	<i>From prison to hospital*</i>	
Audio 8	Ana responde a la carta	<i>Mother*</i>	
Luz 7	Se escucha el llanto de Simón	Medio día	
Luz 8	Ana y Simón se meten al cuarto	Oscuro	Transición de escena
Audio 9		Lobos aullando	
Audio 10	Simón sale del cuarto	<i>Father and Mother*</i>	Inicio escena V (hasta que sale Ana)
Luz 11		Noche	
Luz 12	Ana busca a Simón	Madrugada (6 A.M.)	Escena V
Luz 13	Ana arregla la casa	Tarde	Escena VI
Audio 11		<i>Father and Mother*</i>	Esc. VI (hasta que Ana comienza a hablar)
Luz 14	Ana lee la carta del padre	Anochecer	Escena VI
Audio 12	Ana se sienta para seguir leyendo y prende la vela	Viento	
Luz 15	Simón se mete al cuarto	Noche	

utilicé, por otro lado, para acentuar el discurso de la obra que va ligado a una realidad que no se puede sujetar pues es por naturaleza caótica. Es por esto que Simón no puede llegar a ser el niño socialmente "normal" que su madre pretende que sea.

Audio 13	Ana se mete al cuarto	Grillos	Inicio escena VII (hasta que sale Ana)
Luz 16	Simón sale del cuarto	Amanecer	Escena VII
Audio 14	Simón sale de la casa	<i>The decout session*</i>	Inicio esc. VIII
Luz 15	Simón camina por el bosque	Luz de bosque / oscuro en casa	
Luz 16	Simón entra a la cabaña	Atardecer	Escena VIII
Audio 15		Sonidos de gallo	
Audio 16	"el gallo de Pamela"	Canto de gallo	
Audio 17	Simón clava el cuchillo en el costal	Sonidos de gallo	
Audio 18	"un rojo tan vivo que..."	Canto de gallo y pájaros	
Luz 17	Simón sale de la cabaña	Día	
Audio 19	"olvídate de que son rojos, mamá"	Aullidos de lobos	Transición de escena
Luz 18	Actores salen de escena	Oscuro	Escena IX
Audio 20		<i>Good bye Lenin*</i>	
Luz 19	Simón prende el quinqué	Bosque de noche (gobo de ramas)	
Luz 20	Simón apaga quinqué	Oscuro	
Luz 21	Ana teje mientras espera a Simón	Amanecer	Escena X
Audio 21	Simón: "Sí."	Aullidos de lobos	Transición de escena
Luz 22		Tarde	
Audio 22	Ana y Simón meten verduras en el huacal	<i>Dishes*</i>	Escena XI
Luz 23	Simón corre por el bosque: "¡Quiero ser libre! ¡Quiero ser libre!"	Luz de bosque (en segundo piso o butaquería)	
Luz 24	Actores salen de escena	Oscuro	Transición de escena
Audio 23	Actores salen de escena / Ana entra arrastrando maleta	<i>I saw daddy today*</i>	Escena XII
Luz 25	Ana entra arrastrando maleta	Amanecer	
Luz 26	Simón entra por la ventana	Día	
Luz 27	Ana se sienta a leer carta del padre	Romántico (contraluz azul)	Escena XII (hasta que termina carta)
Audio 24		Grabación de carta del papá	Escena XII
Luz 28	Simón: "Un dedo gordo del pie de Pamela."	Rojo tétrico (cenital)	Escena XII (hasta que sale Ana)
Luz 29	Ana: "Simón, ¿qué traes ahí?"	Oscuro repentino	Escena XII
Audio 25	Oscuro final	<i>Mother's Journey*</i>	Transición final de la obra

Para concluir con este capítulo quisiera nombrar también el trabajo de mi asistente de dirección Francisco Javier Lermo Peña, quien se integró al equipo desde la fase de montaje a inicios del 2008, y que constituyó un pilar importante en la realización de esta obra gracias a su trabajo a mi lado y al apoyo que brindó a nuestro equipo. En las funciones él fue el encargado de la ejecución del audio.

CONCLUSIONES

La experiencia de haber sido director de escena y productor de la obra *El Ogrito* me ha dejado un gran aprendizaje; primero, al haber puesto en práctica los conocimientos que obtuve en mis estudios en el área de Dirección en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro; después, al enfrentarme con el proceso creativo y humano que comprende la realización de una obra hasta poder mostrarla a un público; por último, al cuidar de conseguir todos los ingredientes necesarios que requiere la renovación del hecho teatral función tras función.

Respecto a la dirección escénica, la Universidad me ha dado la oportunidad de adquirir cierta práctica y conocimientos básicos, así como un panorama amplio sobre el teatro como fenómeno y sus formas de abordarlo. Al salir de esta institución me llevo la inquietud por seguir creando puestas en escena a manera de investigación de una poética personal que indague sobre la relación entre el actor y el público. Creo que el buen teatro debe surgir como una inquietud sobre la vida, que el director, junto con sus actores y equipo creativo, deberá dar forma y color hasta obtener un resultado efímero, en la puesta en escena, que pueda compartir con otros seres humanos en un acto de comunión.

Creo que la parte esencial del teatro es que trabaja con seres humanos y su principal reto, la comunicación. Una obra que logra crecer es aquella en la que existe una buena comunicación entre sus integrantes, apoyada por la disciplina y la constancia. Como director he encontrado que lo más difícil de mi labor -y también lo más apasionante- es aprender a trabajar con los otros. Con los actores primeramente uno debe conocerlos e intentar entenderlos, luego

encontrar un lenguaje en común. Con el resto del equipo se debe ser claro en lo que se quiere lograr tratando de compaginar puntos creativos. Creo que un buen director lleva la batuta del trabajo, pero también debe estimular la aportación de otras contribuciones personales que permitan un enriquecimiento de la propuesta escénica. Se debe crear una unidad en el grupo que logre una verdadera creación en equipo con un fin en común: la realización del fenómeno escénico.

Una vez que la obra se logra presentar frente a un público el director se vuelve un supervisor de todos los elementos, sin embargo su papel pasa a un segundo término. Son los demás integrantes del equipo (actores, técnicos, ayudantes) quienes ahora deben llevar a cabo la magia del teatro: la creación de un mundo a partir de la nada. El actor se convierte en el medio de identificación del espectador, con quien debe enfrentarse cara a cara, exponerse ser humano con ser humano.

En *El Ogrito* mi meta como director fue conseguir que el público pudiera reconocer la vida en lo que tenía enfrente; esto es, que se encontrara con una parte de su naturaleza humana a través de las imágenes escénicas, y que pudiera ser transportado por la historia contada. Creo que estos dos objetivos fueron cubiertos por algunos de los espectadores. Esto lo verifico gracias a los comentarios que recibimos en los que, por ejemplo, había madres que se identificaban bastante con el personaje de Ana -a pesar de que Mariana era muy joven para interpretarlo-. En la función que dimos en el Teatro Santa Catarina supimos que una madre tuvo una catarsis en la última escena pues relacionó su historia de vida personal (en la que ella había perdido a un hijo), con la anécdota de la obra, en la que Simón se extravía de su madre por un

largo periodo. Esta reacción de público fue algo bastante inesperado para mí ya que rebasó la simple comprensión de la obra para llegar a trascender en la vida de quien fue testigo de ella.

Sé también que pudo haber algunos otros espectadores a quienes no les conmovió lo suficiente la obra u otros, padres de familia, que no obtuvieron lo que buscaban. Recuerdo que en nuestra primera función del Foro Contigo América una familia, compuesta por los padres y su hija pequeña, abandonó la sala al poco tiempo de haber iniciado la función. En otra de nuestras funciones, sin embargo, entró también una niña pequeña acompañada por su madre quien estuvo a lo largo de la obra haciéndole comentarios o preguntas respecto de lo que veía. La voz de esta niña marcó un parámetro sobre la tensión que generaba la obra en el público. Ésta se lograba escuchar entre el público sobre todo en las partes más narrativas, aunque había otras partes en las que se notaba el silencio atento que observaba sin moverse de su asiento. De pronto también se lograban escuchar ciertos sonidos de impresión o de susto, por ejemplo cuando discutían los personajes o cuando Simón huía de su casa. Al final de la obra tanto la niña como la madre se veían satisfechas, y la niña saludaba a los actores con mucha alegría. Cito a Peter Brook.

Un público fácil es un regalo del cielo, pero un público difícil no es un enemigo. Por el contrario, un público es resistente por naturaleza, y uno debe buscar siempre lo que puede excitar y transformar su grado de interés. Ésta es la saludable receta del teatro comercial, pero el auténtico desafío surge cuando el objetivo no es el éxito, sino despertar significados íntimos, sin tratar de gustar a toda costa.⁵¹

⁵¹ *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, traducción de Gema Moral Bartolomé, Barcelona, Alba editorial, 6ta. edición, 2004, p. 48.

Puedo decir que me siento satisfecho con el resultado obtenido con *El Ogrito*, pues es un trabajo que surgió de forma académica hasta llegar a mostrarse profesionalmente ante públicos diversos, lo que además le dotó de una evolución. Por otro lado, también me complace el haber reunido a un equipo comprometido con la misma causa y que trabajó creativamente hasta conseguir la realización de la puesta. Lo que ahora espero es haber logrado que esta obra trascendiese en la vida de cada espectador que fue testigo de ella.

BIBLIOGRAFÍA

Alcazar, Josefina. *La cuarta dimensión del teatro*, México, INBA, CITRU, 1998.

Appia, Adolphe. *Music and the art of the theatre*, traducción del francés por Robert W. Corrigan y Mary Douglas Dirks, Florida, University of Miami Press, 1962.

Becker, Udo. *Enciclopedia de los símbolos*, traducción de José Antonio Bravo, México, Editorial Oceano, 1997.

Brook, Peter. *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, traducción de Gema Moral Bartolomé, Barcelona, Alba editorial, 6ª edición, 2004.

Castaneda, Carlos. *Las enseñanzas de don Juan: una forma yaquí de conocimiento*, traducción de Juan Tovar, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª edición, 2000 (Colección Popular).

Couliano, Ioan P. *Experiencias del éxtasis*, traducción de Isidro Arias Pérez, Barcelona, Editorial Paidós, 1994.

Craig, Gordon. « De l'art du théâtre », en *Nouvelle Revue Française*, Versión francesa de Mme. Genevieve Seligman Lui, cita tomada de Antonio Magaña Esquivel, *Imagen y realidad del teatro en México*, México, CONACULTA, INBA, Escenología AC, 2000.

Enciclopedia Hispánica, Macropedia, vol. 12, EUA, Encyclopaedia Británica Publishers, 1990.

Eliade, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, traducción de Ernestina de Champourán, 2ª edición, México, FCE, 1976.

Grotowski, Jerzy, "Respuesta a Stanislavski" en Jiménez, Sergio. *El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles*, México, Grupo Editorial Gaceta (Colección Escenología, 12), 1990.

Herrera Flores, Ivan. *Rodolfo Valencia en el teatro. Su trabajo y su método*. Tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, México, UNAM, FFyL, 2006.

Lebeau, Suzanne. *El Ogrito y Salvador*, México, Ediciones El Milagro, 2003.

Verwey, Antonieta Eva. *Mito y palabra poética en Elena Garro*, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 1982.

HEMEROGRAFÍA

Investigación Teatral, Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, Número 6/7, Junio 2004 – Junio 2005.

Paso de gato, revista mexicana de teatro, México, Anónimo Drama ediciones, Año 1, No. 3, Julio/Agosto 2002.

OTROS

Bitácora de ensayos de Fernando R. León en colaboración con Mariana Chaveste y Esteban Romero, archivo personal de Fernando R. León, México, 2008.

Comentarios de público. Archivo personal de Fernando R. León, México, 2009.

Conferencia: *Escritura para los niños, una escritura encarcelada*, Guanajuato, Escuela Normal Superior, Festival Internacional Cervantino 2009, 28/10/09, Archivo de audio personal de Fernando R. León.

Entrevista de Fernando R. León a Boris Shoemann sobre el Teatro Quebequense Contemporáneo, 16/06/07, archivo personal escrito de Fernando R. León.

<http://www.eluniversal.com.mx/notas/431730.html>, 15/12/2009: Notimex, diario electrónico *El Universal*, "Elena Garro inauguró realismo mágico en teatro: Rascón Banda", Ciudad de México, Domingo 17 de junio de 2007.

ANEXOS.

