

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Literatura Dramática y Teatro

Proceso de trabajo para la creación del personaje
Beba en La noche de los asesinos de José Triana

Informe académico por actividad profesional que para
obtener el grado de Licenciada en Literatura Dramática y
Teatro

Presenta

Frida Rojas Murillo

Asesor

Lic. Fidel Monroy Bautista



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Para Sandra, Armando y Armandina

Gracias infinitas a mis queridos Edgar, Santiago, Raúl
Gabriela y Liliana.

A mi maestro Fidel.

A Benjamín.

Índice

Introducción	4
Capítulo I El absurdo y José Triana	
1.1 Teatro del absurdo	7
1.2 Teatro del absurdo en Cuba	10
1.3 José Triana	13
Capítulo II Proceso de trabajo	
2.1 Análisis del personaje	16
2.2 Entrenamiento	18
2.3 Ensayos	26
Capítulo III Beba	
3.1 Análisis del personaje	39
3.2 Los personajes de Beba	44
3.3 La experiencia	51
Conclusiones	59
Anexos	62
Bibliografía	71

Introducción

El proyecto de *La noche de los asesinos* surgió como respuesta a la necesidad que teníamos Gabriela Domínguez y yo de titularnos. Buscando ideas atractivas para llevarlo a cabo, sin decidir todavía si realizar una investigación o hacer un trabajo práctico, comenzamos a recordar las obras que más nos habían interesado a lo largo de la carrera, *La noche de los asesinos*, leída en la clase de Teatro Iberoamericano, encabezaba la lista, y fue Gabriela quien sugirió que la montáramos. La idea me pareció buena, sólo necesitábamos otro actor y un director. Decidimos invitar a otros dos compañeros de la carrera: Raúl Villegas para que interpretara a *Lalo* y a Edgar Uscanga quien tenía la inquietud de dirigir la obra. Con el equipo completo comenzamos a trabajar.

El proceso de montaje fue de cuatro meses aproximadamente, comenzamos en agosto de 2006 y el estreno se llevó a cabo a mediados de diciembre. Durante este periodo el equipo se encargó de reunir los elementos de escenografía, vestuario y algunos elementos específicos de iluminación que correspondieran a la idea que Edgar propuso para la creación del espacio. Después del estreno tuvimos un periodo de un mes en el que nos dimos a la tarea de corregir problemas, nuestro objetivo inmediato era

participar en la Temporada teatral de primavera 2007 del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, donde finalmente quedamos como únicos representantes del Colegio durante esa temporada. Las representaciones se llevaron a cabo en el Aula-Teatro Escenario Justo Sierra, posteriormente, durante el mes de octubre, tuvimos otra temporada en el Teatro Carlos Lazo de la Facultad de Arquitectura. Ese mismo año fuimos reconocidos con varios premios otorgados por el Colegio de Teatro.

Llevamos más de año y medio de trabajo, hemos dado poco más de veinte funciones, el crecimiento ha sido constante y sin duda muy satisfactorio.

El presente informe es la recapitulación de mi proceso de trabajo como *Beba* en *La noche de los asesinos*.

En el primer capítulo se abordan las principales características del teatro del absurdo, así como su presencia en el contexto cubano. Para completar el marco general se incluye una breve sinopsis del desarrollo del dramaturgo José Triana.

El capítulo segundo abarca todo el proceso de trabajo previo al estreno de la obra.

En el tercer capítulo se pretende profundizar alrededor de *Beba*. Incluye el análisis detallado que llevé a cabo, así como mi experiencia personal con el personaje.

A pesar de que el último rubro del tercer capítulo se presenta como una reflexión acerca de mi vivencia durante

el montaje, en realidad todo el informe es una evaluación y sobre todo una confrontación de mis concepciones y limitaciones como estudiante y la necesidad de romper con éstas.

Capítulo I

El absurdo y José Triana

1.1 Teatro del absurdo

Es esencial para la comprensión de la obra de Triana tener una aproximación al teatro del absurdo. A continuación se expondrán los principales puntos que abarca este movimiento y que sirvieron para un mejor estudio del texto de José Triana: *La noche de los asesinos*.

El teatro del absurdo surge entre los 40's y 50's abrevando esencialmente del existencialismo que habían planteado los franceses Jean Paul Sartre y Albert Camus, y como respuesta a la terrible situación en la que se encontraba la sociedad tras la segunda guerra mundial, dicho en las palabras de Geneviève Serreau:

Trataron de situarse concretamente con respecto a la tragedia de su tiempo, nos mostraron a un individuo solitario a quien rodea por todas partes la irrealidad del mundo, un extraño condenado a la lucidez para quien el infierno son los demás.¹

¹Geneviève Serreau, *Historia del Nouveau Théâtre*, pág. 24.

A partir de esta impronta esencial, surgieron diversos autores tratando de buscar un sentido a una realidad adversa e incomprensible.

Rechazan el realismo, buscan nuevas formas de representar la realidad, parten de ella para confrontar al espectador.

El teatro del absurdo no avanza, no camina en el estricto sentido que se tiene del teatro, carece de futuro. No es gratuita esta circularidad del tiempo, la Europa devastada de esos años hacía presentir el fin de la historia y una cierta forma de orfandad espiritual que hacía irrelevante el paso de los días y volvía las miradas hacia el interior, esto dotaba de carencia de motivos y fundamentos las acciones del hombre contemporáneo, sentimiento muy claro al aproximarnos a la dramaturgia de esos tiempos.

En esta búsqueda de reinterpretar la realidad, ésta se convierte en algo estrecho y cerrado de la que no se puede escapar y a la que se ataca constantemente.

El teatro del absurdo no busca crear personajes coherentes psicológicamente, crea alegorías. Descarta la noción de causa y consecuencia, los incidentes nacen aparentemente de la nada. El lenguaje pierde sentido, elimina cualquier señal de ornamentación.

El teatro del absurdo contiene una crítica áspera, busca cuestionar la apatía del hombre y sacarlo de ella.

Ionesco no dirá absurdo, sino "sorprendente". "Para mí, en el interior de la existencia todo es lógico y no hay absurdo. Lo que resulta sorprendente es el hecho de ser, de existir. Se llama a veces absurdo a aquello que es la denuncia del carácter irrisorio de un léxico vacío de sustancia". Utilizar el absurdo como un instrumento para denunciar lo real, no es obrar de un modo absurdo.²

Las grandes figuras del absurdo, las que marcaron las pautas para lo que vendría, son Ionesco, Beckett y Genet; a partir de ellos es casi imposible regresar a los antiguos métodos de interpretación, a las ideas convencionales del hombre. Dentro de la variedad de estilos de estos autores y de los propósitos que perseguían sus ideas, convergen en un punto:

[...] dar cuerpo a nuestras verdades fundamentales y mediante una innovación radical hacer de la escena el lugar propio de una realidad nueva [...] tan extraña al naturalismo como a las concepciones ideales.³

Si el absurdo es aquello que no tiene meta u objetivo entonces se aproxima a lo que ellos percibían en la condición humana, el estatismo, la pasividad en el hombre que se encuentra atrapado en una vida que no entiende y de la que no puede escapar aunque desprecie, dejando sólo la posibilidad de la inercia. El absurdo desecha la opción de una realidad ideal para dar fin a las ilusiones y mentiras prometedoras. El hombre del absurdo no habla, repite continuamente las cosas, no decide, responde

² *Ibíd.*, pág. 41.

³ *Ibíd.*, pág. 8.

automáticamente, el lenguaje ya no sirve para dar explicaciones ni establecer razonamientos. Por medio de la inverosimilitud desentraña la realidad en forma decisiva e irreparable, olvida la razón y la lógica para impactar. Toda producción artística es reflejo de la época en que fue generada; el teatro del absurdo no es la excepción, corresponde exactamente a la situación en la que se encontraba la humanidad de aquellos tiempos, el reto radica en lograr que una vanguardia trascienda para que su vigencia perdure. Si el teatro del absurdo continúa siendo recurrente en las producciones teatrales debe ser por qué va más allá de una necesidad exclusiva de su tiempo.

1.2 Teatro del absurdo en Cuba

La llegada del teatro del absurdo a Cuba probablemente se deba a la labor de la revista literaria *Ciclón*, fundada en 1955 y que sobreviviría hasta 1957, la cual se preocuparía por estar a la vanguardia de las tendencias literarias del mundo. En el equipo de trabajo se encontraban personajes que más tarde figurarían como los dramaturgos esenciales del teatro del absurdo en la isla, como Virgilio Piñera, Antón Arrufat y José Triana. La revista se alejó de

cualquier consigna política y buscó una producción cultural de calidad; se convirtió en estandarte del existencialismo y del teatro del absurdo.

Otro factor que favoreció el florecimiento de la vanguardia en la isla se debió a la proliferación del fenómeno cubano llamado "las salitas", que consistía en la adaptación de pequeños espacios para representaciones teatrales debido principalmente a la poca asistencia y poca permanencia en cartelera de los grandes teatros. La mayoría de las obras representadas en "las salitas" eran de origen europeo ya que era esencial generar ingresos y resultaba mucho más seguro recurrir a textos de autores reconocidos, cosa que impedía la representación de obras de origen cubano.

Tras el triunfo de la revolución cubana en 1959 y gracias al apoyo que se le da a la cultura, hay un gran crecimiento en las artes escénicas. El gobierno financia las producciones, se facilita la publicación de las obras, se crean escuelas de iniciación y especialización artística, se funda *Casa de las Américas* y se llevan a cabo muchas otras acciones que ayudan al desarrollo de la cultura en Cuba.

En este primer periodo de crecimiento se identifican tres tendencias en el teatro cubano: el realismo militante, que tenía como propósito exponer las injusticias que habían hecho necesaria la insurrección armada, obras con influencia chejoviana, que hablaban de la problemática de

la clase media con elementos del teatro bufo, y por último, el teatro del absurdo.

Sin embargo este ambiente aparentemente perfecto se vio sesgado con la radicalización ideológica que comienza en 1961 con el encuentro entre intelectuales y gobierno, en donde Fidel Castro pronuncia su famoso discurso *Palabras a los intelectuales*, en el que deja muy claro las reglas a seguir y exige a los intelectuales una toma de responsabilidades, lo que debe y no debe hacer un artista, los espacios de libertad que debe manejar, la relación entre su compromiso con la obra y con la realidad y la función de la literatura en una sociedad socialista, en donde el pueblo debe ser la fuente inspiradora de los creadores. Se aboga por un teatro popular y nacionalista que opte por la representación realista de temas humanos y revolucionarios tales como los conflictos económicos, políticos y sociales que por años ha padecido el pueblo. Tras este discurso vienen años de represión silenciosa, hasta que en 1968 comienza la marginación y el ostracismo de diversas figuras que no concuerdan con el régimen. El teatro del absurdo no queda excluido y se le acusa de la poca relación con la realidad cubana, de ser un modelo completamente extranjero y de ser antirrevolucionario, ya que la finalidad del teatro debía ser la divulgación de los principios y valores de la revolución, el teatro de vanguardia no sirve a este fin y no contribuye por tanto a

la transformación de la sociedad. Queda muy clara esta percepción del teatro en el Primer Seminario Nacional de Teatro:

Convertir al teatro en instrumento de una ideología. Así frente a la concepción fatalista del hombre y la sociedad, propia del medio burgués- es decir, frente a la dramaturgia de cuño existencialista o absurdista- se propugna un teatro que, "desde una posición crítica-revolucionaria" evite "las desviaciones ideológicas" para así "ayudar, en la medida de nuestras fuerzas a la Revolución."⁴

A partir de este momento el ambiente artístico en Cuba sufre deserciones y marginación que lo llevan a una progresiva descomposición.⁵

1.3 José Triana

José Triana nace en Hatuey, provincia de Camagüey en 1931. Desde muy temprana edad se interesa por el teatro y su acercamiento se da con naturalidad debido a que su padre se dedicaba a la promoción de lecturas de teatro, esto le permitió rodearse de intelectuales que lo envolvieron en un ambiente propicio para su despertar teatral.

⁴ Ricardo Lobato, *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, pág. 268.

⁵ cfr en Ricardo Lobato, op.cit.

En 1953 asiste al montaje de *Las criadas* de Jean Genet, el cual tendría un gran impacto en el joven Triana y se vería reflejado en sus futuros trabajos, ejemplo claro de esta influencia es *La noche de los asesinos*.

A finales de la década de los 50 decide emigrar al viejo continente y se establece en Madrid, donde inicia su preparación formal en el teatro. Forma parte de un grupo de teatro experimental llamado *Teatro Escena* y entra en contacto con textos de Ionesco y Beckett. Es en estos años cuando la revolución de Castro resulta exitosa y decide volver para incorporarse al flujo de cambio que se respiraba en toda la isla.

A su llegada se pone en contacto con Francisco Morín, director del grupo de teatro *Prometeo* con quien había convivido en Madrid, es él quién lo alienta a escribir, y de hecho, será esta compañía la que lleve a escena varias obras de Triana, como *Medea en el espejo*, estrenada en diciembre de 1960, *El parque de la fraternidad* y *La casa ardiendo* estrenadas en 1962 y *La muerte del ñeque* en 1963.

En 1965 pone el punto final a lo que sería su obra más trascendente, con la que gana el *Premio Casa de las Américas* y que le da renombre internacional. *La noche de los asesinos* es publicada inmediatamente y es traducida a varios idiomas, se representa constantemente y es sujeta a varias y diversas interpretaciones, siendo víctima de la

represión que imperaba en la isla es acusado de contrarrevolucionario.

A partir de estos años sufre de marginación hasta que en 1980 deja Cuba para establecerse en París donde trabaja como traductor, conferencista, poeta, editor y dramaturgo, viviendo el reconocimiento que se le había negado en la isla y que había ganado a pulso.

Otras de sus obras son: *El mayor general hablará de teogonía (1957-1960)*, *Revolico en el campo de Marte (1972)*, *Ceremonial de guerra (1973)*, *Cruzando el puente (1991)*, *La fiesta (1992)* y *Ahí están los tarahumaras (1993)*.⁶

⁶ cfr en Daniel Meyran Introducción en José Triana, *La noche de los asesinos*.

Capítulo II

Proceso de trabajo

2.1 Análisis del texto

Para el proceso de montaje de *La noche de los asesinos* una de las primeras actividades que realizamos fue el análisis del texto.

Para llevar a cabo este análisis se nos propuso la aplicación del modelo actancial⁷. Uno de los principales objetivos de nuestro director Edgar Uscanga era que identificáramos el conflicto que debía desarrollarse en cada escena y el modelo actancial pareció la herramienta más práctica para efectuar esta tarea.

El trabajo se llevó a cabo de la siguiente forma: leíamos la escena y hacíamos el cuadro actancial correspondiente a nuestro personaje. El análisis fue detallado, nos tomamos nuestro tiempo para encontrar respuestas adecuadas para todos a las múltiples dudas que nos asaltaban:

¿Lalo mató a sus padres?

⁷ Ver anexo págs. 57- 59

¿Algún día serán capaces de salir de su situación?

¿Quién tiene el poder en ese momento y por qué?

¿Disfrutaban el juego?

¿El juego tiene reglas?

¿Los papás son malos?

Algunas encontraron respuestas fácilmente, otras quedaron pendientes o se fueron modificando al paso del tiempo. Estas preguntas se convirtieron en el detonador para definir de lo que queríamos hablar. Hacer este trabajo en conjunto nos permitió comenzar a encontrar el lenguaje que más adelante se convertiría en el común para el equipo. Conceptos tan amplios como crueldad, juego y poder se llenaron de un significado concreto para todos, de tal manera que al trabajar con éstos, sabíamos cuál era el objetivo a alcanzar. Lo trascendente de hacer este trabajo en equipo fue construir entre todos una sólida base que nos sirvió de guía todo el tiempo, para alcanzar un objetivo común.

Al realizar el análisis actancial me enfrenté a mi primer problema. Hay varias escenas donde *Beba* permanece largos periodos de tiempo en silencio y tuve que hacer un esfuerzo por adentrarme abruptamente al carácter de *Beba*, me preocupaba cometer el error de inventar sin ninguna conciencia lo que le ocurría a mi personaje. Ese fue mi primer acercamiento a *Beba*, comencé a percatarme de la función que tenía dentro del juego, a buscar respuestas

coherentes a su aparente pasividad. La tarea de Edgar fue muy importante en esta etapa, procuraba cuestionarnos, buscaba que fundamentáramos nuestras respuestas, nos obligaba a ir más allá, ésta fue una constante en su trabajo que me ayudó a buscar claridad en lo que estaba proponiendo.

El uso del modelo actancial fue útil, me permitió acercarme a *Beba* y a los otros personajes de una forma organizada, tomar en cuenta todo lo que hay a su alrededor. Este trabajo fue el punto de inicio para construir y complejizar el mundo de *Beba*.

2.2 Entrenamiento

Con un acercamiento previo al texto, una idea base de lo que decían los personajes y con ciertas ideas definidas y material que rescatamos de las actividades paralelas al análisis, pasamos a la siguiente etapa del trabajo.

Nuestro director nos propuso un entrenamiento específico, que consistía en realizar el movimiento de calentamiento de cada articulación reconociendo un impulso.

Entendemos por *impulso* el estímulo nervioso que induce a la acción para satisfacer una *necesidad*, que puede ser física, emocional, mental o metafísica.⁸

Era importante aislar la parte del cuerpo que estábamos trabajando; si debíamos girar en círculos el torso, la cadera debía permanecer quieta. Este entrenamiento fue útil para lograr conciencia de cada parte de mi cuerpo e identificar los impulsos, que me llevarían a realizar acciones con control y precisión.

Fue importante darme cuenta que control no significaba contención o represión, al reconocer mis capacidades físicas y lograr un control de ellas me daba la posibilidad de establecer objetivos, sabía que era lo mínimo que podía ofrecer, entonces podía evitar estar a ese nivel; al reconocer mis límites podía ir exigiéndome cada vez un poco más y disminuir el riesgo de lastimarme.

Al realizar este recorrido a conciencia por cada parte del cuerpo seguía otra serie de ejercicios y posturas que implicaban mayor dificultad. Por un momento llegué a pensar que me sería imposible realizar los ejercicios de manera adecuada, lo primero fue vencer el miedo y olvidarme de juicios que en nada favorecían el estado de calma para ejecutarlos. Al entender que no pasaría nada si me equivocaba o no lograba mi objetivo (pararme de cabeza, de manos, etc.), al primer intento y que lo único que tenía

⁸Patricia Cardona, *La percepción del espectador*, pág., 24

que hacer era tratar una vez más, pude al fin reconocer el impulso necesario para realizar la acción.

Lo primero que logré registrar como fundamental para mi desarrollo y que pude aplicar con conciencia durante el montaje fue: permanecer tranquila y sin emitir juicios dañinos.

Una vez que dominamos esta primera parte del entrenamiento realizamos algunas modificaciones para complejizarlo.

Formábamos un círculo, uno de nosotros guiaba el ejercicio, debíamos percibirnos sin vernos directamente, estar alerta ante cualquier cambio de ejercicio o ritmo. Lo complicado para mí era mantener la atención en mis compañeros, tener plena conciencia de mi cuerpo y de la forma en la que estaba realizando el ejercicio. Fue en este momento cuando me di cuenta realmente de lo fácil que era distraerme y de cómo esto afectaba mi trabajo.

Integramos un nuevo conjunto de ejercicios llamados "ejercicios de contacto" en los que pusimos en práctica el estado de alerta, reconocimiento, utilización y control del impulso. Dos integrantes del grupo se colocaban en diagonal en extremos opuestos del espacio, había señales predeterminadas que significaban un ejercicio específico. Todos tenían el mismo principio, uno de los dos ejecutantes hacía una señal y debíamos correr al centro y hacer el ejercicio correspondiente, los ejercicios eran desde cargar al otro hasta simplemente correr y frenar justo enfrente

del otro, no debíamos chocar y era necesario quedar cerca uno del otro. Realizar los ejercicios con Gabriela no era tan difícil, en cambio con Raúl todo se complicaba, me daba miedo salir lastimada, a pesar de que él desde el principio fue muy cuidadoso. No podía evitar sentir temor al correr a toda velocidad para encontrarme con él. Era muy importante ser precisos desde el inicio, desde la primer mirada antes de la señal que se convertía en el generador del impulso, por lo que debíamos responder a éste sin titubeos, de lo contrario podíamos salir lastimados. Una vez superado el miedo al tamaño y fuerza de Raúl los ejercicios fluían sin problemas, y le agregamos mayor dificultad, ahora el reto era combinar todas las señales mientras los tres actores caminábamos por el espacio.

Desde un principio sabíamos que la obra iba a exigirnos un contacto físico violento así que debíamos tener un buen control para no lastimarnos, debíamos generar la suficiente confianza en el otro, ese era uno de los objetivos de estos ejercicios y el resultado fue satisfactorio, los tres actores nos teníamos gran confianza y nos cuidamos el uno al otro, hubo algunos accidentes, pero éstos nunca ocurrieron en los momentos donde había una jalón o un empujón marcados, generalmente eran descuidos en partes donde no exigían ese trabajo específico, lo cual aprendimos a resolver y procurar mantenerlo a lo largo de los dos actos.

Seguimos la misma línea de trabajo e introdujimos otro ejercicio, "las nalgadas", el cuál básicamente consistía en atacar y evitar ser atacado, con este ejercicio además de poner en práctica lo anterior continuamos trabajando con los tres ejes establecidos: el poder, el juego y la violencia.

Siempre comenzábamos los tres con los ojos abiertos, después uno los cerraba y se encontraba en clara desventaja con respecto a los otros, en otras ocasiones sólo uno tenía los ojos abiertos o a veces nadie los conservaba así, era necesario tener nuestros cinco sentidos completamente alerta, lo más importante era atacar más que defendernos. Al hacer este ejercicio introdujimos frases del texto, las cuales poco a poco dejaron de ser escogidas y comenzaron a surgir de forma natural. Una vez que dejé de preocuparme por recordar correctamente el texto, las frases se adaptaban a lo que me estaba sucediendo en ese momento, el ejercicio me ayudó a darme más opciones o a aclarar la intención de las palabras dentro de ese tipo de circunstancias. Por ejemplo decir -ahora me toca a mí- siendo la única en tener los ojos abiertos después de haber estado en la situación opuesta me provocaba decirlo con un verdadero contenido.

Aún cuando ya habíamos dedicado tiempo a la utilización y control de los impulsos, al realizar este ejercicio resultó complicado aplicar estos recursos, nos movíamos de forma

indiscriminada, haciendo cualquier cantidad de ruido y malgastando nuestra energía, en realidad eso era lo que estaba sucediendo al montar las escenas. Fue más fácil para mí identificar la precisión necesaria para el ataque con el ejercicio de las nalgadas y poco a poco ir integrándolo a las escenas.

La otra parte del entrenamiento estaba dedicada a la voz, básicamente los ejercicios que realizamos consistían en una relajación seguida por un calentamiento vocal y la identificación y uso de los resonadores. Durante estos ejercicios comencé a percatarme de las tensiones que invadían mi cuerpo y mis vicios de postura. Me di cuenta que después del primer año de la carrera había abandonado en gran medida mi entrenamiento vocal, tenía deficiencias en mi respiración y por lo tanto en la emisión de voz, así que regresé a los ejercicios básicos de respiración que había aprendido años atrás.

Durante el montaje, y al comenzar a dibujar los diferentes personajes que representan cada hermano, nos dimos cuenta que era necesario unificar la imagen de los padres dado que los tres recurriamos a ellos. Para trabajar específicamente la voz utilizamos un texto completamente ajeno a la obra, se trató del poema *Noche del amor insomne* de Federico García Lorca⁹. Esto fue muy útil, trabajar con un texto diferente me permitió eliminar cualquier idea preconcebida

⁹ Ver anexo pág. 59

y enfocarme exclusivamente al trabajo vocal. En este momento ya habíamos iniciado una construcción de los personajes, cada uno tenía ya una idea de cómo eran los padres.

El trabajo consistía en decir el poema según las características que habíamos elegido para nuestros papás, después uno de nosotros decía el poema y los otros debíamos imitar su forma, de esta manera el director iba seleccionando lo que para él funcionaba en los tres. La idea no era crear unos clones, pues cada hermano tenía una percepción de los papás pero si debían compartir ciertas cualidades, y este trabajo permitió esa unificación.

Más adelante se presentó un problema, algo que después encontraría como resistencia vocal y, en mi caso la falta de ésta.

La *resistencia vocal* es pues el acoplamiento de un trabajo físico de moderado a intenso, a un manejo vocal claro, proyectado sin esfuerzo aparente.¹⁰

Había un momento muy específico en el que perdía control sobre mi respiración. Casi al final del primer acto la acción consistía en saltar jugando a la vez que cantábamos, esta canción debía llegar a un clímax total, me costaba trabajo completar la acción adecuadamente y terminaba agotada. Fue necesario que hiciera ejercicios específicos

¹⁰Marcela Ruiz Lugo y Fidel Monroy, *Desarrollo profesional de la voz*, pág. 118

para aumentar mi resistencia vocal, tales como caminar rápidamente o trotar mientras decía las vocales en diferentes volúmenes o correr cantando alguna canción.

Durante la primera temporada nos dimos cuenta que teníamos problemas para proyectar la voz, el espacio de representación era arena, así que el lado problemático correspondía según la parte a la que dábamos la espalda. Al identificar los momentos específicos en los que la proyección no era adecuada, me di cuenta que esto me sucedía sobre todo al representar otros personajes, en un principio me sentía preocupada por todas las acciones que tenía que realizar y mantener la voz y corporalidad correspondientes al personaje, y dejé a un lado la proyección de mi voz. Incorporamos nuevos ejercicios al calentamiento vocal para eliminar este problema, en mi caso éste desapareció gracias a la ayuda de los ejercicios, pero también cuando dejé de tener dudas acerca de mis personajes y dejé de poner gran parte de mi atención en mantener la voz o corporalidad correspondiente.

Este fue el entrenamiento que llevé a cabo y que me permitió reconocer mis deficiencias y enfocarme a trabajarlas. Muchos de los elementos que comprendieron el entrenamiento los había aprendido a lo largo de la carrera, pero de alguna forma los había pasado por alto. Fue realmente satisfactorio encontrar una utilidad en el entrenamiento y poder recurrir a ésta herramienta con plena

conciencia durante el montaje. A partir de éste organicé el calentamiento que realizaría previo a cada función.

Sabía que era importante contar con un entrenamiento, pero de alguna forma pensaba en esa palabra y venían a mí imágenes de saltos mortales o alguna voz virtuosa, me tomó tiempo entender que un entrenamiento no necesariamente implica la habilidad de realizar piruetas complicadas. Ahora, si pienso en esa palabra las imágenes que evoco son de una persona con gran conciencia y control de su cuerpo y voz y esto sólo se consigue a base de constancia.

2.3 Ensayos

Una de las cualidades de nuestro grupo desde el principio fue la organización. Antes de comenzar a montar las escenas se hizo una calendarización en donde se especificaba la escena que se iba a trabajar, así que teníamos la responsabilidad de aprender el texto correspondiente o de lo contrario se cancelaría el ensayo. Esto nunca ocurrió, el compromiso por parte de todos nos permitió avanzar constantemente y cumplir con la fecha prevista para el estreno.

En la primera etapa de ensayos se realizaba el entrenamiento y posteriormente hacíamos improvisaciones temáticas. Uno de los objetivos específicos a trabajar y que fue la constante en prácticamente todas las improvisaciones fue la violencia. Los personajes debían ser crueles, estar dispuestos a cualquier cosa con tal de lograr sus objetivos.

Paralelo a la etapa de ensayos realizamos varias actividades que nos ayudaron a construir y entender el universo de la obra. Una de estas actividades consistió en ver algunas películas cuyo objetivo era servir de apoyo a las improvisaciones anteriormente mencionadas. Las tres películas que utilizamos fueron *El señor de las moscas* dirigida por Harry Hook, *Salò o los 120 días de Sodoma* de Pier Paolo Pasolini y algunas escenas de *Asesinos por naturaleza* dirigida por Oliver Stone. En las tres debíamos observar la violencia, la lucha por el poder y cómo es utilizado y cómo esto se encontraba dentro de una atmósfera un tanto lúdica. Las películas nos sirvieron para tener referentes concretos, sin embargo seguía habiendo problemas para integrar estos aspectos al trabajo escénico. Nuestro director nos pidió otra actividad, debíamos realizar una investigación, en mi caso fue acerca de la crueldad. Encontré información interesante acerca de los distintos tipos de agresión y sus orígenes que pude relacionar con la situación de la obra. Lo más importante era definir con

precisión este concepto, para esto utilicé el libro *Anatomía de la destructivitas humana* de Erich Fromm, quién define la agresión de la siguiente manera:

[...] son todos aquellos actos que causan, y tienen la intención de causar daño a otras personas, otro animal y objeto inanimado.¹¹

Señala que existen dos tipos de agresión:

[...] agresión "benigna" defensiva, está al servicio de la supervivencia del individuo y de la especie, es biológicamente adaptativa y cesa cuando cesa la amenaza. El otro tipo, la agresión "maligna", o sea la crueldad y destructividad, es específico de la especie humana. [...] no tiene ninguna finalidad y su satisfacción es placentera.

A pesar de tener en cuenta estos conceptos localizados en la relación de los tres hermanos, contar incluso con ejemplo visuales, seguía sin saber cómo integrarlo a mi trabajo; en el fondo lo que sucedía era que tenía una resistencia. Lograr despertar mi capacidad de crueldad sin ningún remordimiento fue un reto. Me sentía torpe, carente de imaginación, me conflictuaba verme obligada a lastimar a mis compañeros, pero sabía que era necesario que *Beba* no tuviera escrúpulos, supe que si seguía pensando en que tenía que herir a mis compañeros no llegaría a ningún lado, tenía que dejar de pensar en mi "haciendo" lo que hace *Beba*, dejar de ver a *Gabriela* haciendo a *Cuca* y *Raúl* a

¹¹Erich Fromm, *Anatomía de la destructividad humana*, pág. 193.

Lalo. Estaba anteponiendo mis ideas y lo único que lograba era crear una imagen tímida de *Beba* que en escena se veía un tanto ridícula. Mi objetivo fue eliminar esas ideas y trabajar al servicio de mi personaje sin juzgarlo. *Beba* debía atacar a sus hermanos y para esto debía librarme de la voz preocupada de la actriz por herir a sus amigos, trabajé por convertir la preocupación en atención y conciencia. Poco a poco este obstáculo desapareció, y fue mucho más fácil gracias a la confianza y respeto que prevalecía en el grupo.

La siguiente etapa de ensayos estuvo dedicada a montar las escenas. Después de haber realizado el análisis general de la obra comenzamos a buscar imágenes que nos remitieran a nuestros personajes y su situación, con estas realizamos un *collage* que contuviera a grandes rasgos nuestras ideas, este fue el punto de partida para la elección de las imágenes que trabajaríamos en cada escena.

Debíamos seleccionar cuatro imágenes y utilizarlas en textos específicos, con este material desarrollábamos improvisaciones generalmente a partir de una situación específica de la escena. De estas improvisaciones el director seleccionaba acciones que debíamos introducir en la escena. Esto a veces resultaba complicado, muchas acciones podían ser interesantes pero no servían y lo único que lograban era entorpecer el trabajo. Me preocupaba recordar las acciones y utilizarlas sin olvidar mi texto, a

veces eso se convertía en el principal objetivo del ensayo sin lograr avanzar mucho en la construcción de mi personaje. Después dejé de forzarme y usaba sólo las que en verdad creía que me servirían. Más adelante conforme la escena se fue estableciendo seguimos desechando imágenes, a veces nos encaprichamos con hacer que funcionaran, personalmente esto me llegó a pasar por falta de otras opciones, recuerdo haber recurrido a muchas de ellas aún sintiéndome incómoda, esto sucedió en parte por la gran preocupación que me causaba la "pasividad" de *Beba* a lo largo de la obra, tenía la indicación de llenar mi trabajo con acciones pero en un principio no me preocupaba porque fueran útiles y congruentes con lo que sucedía, sin texto me sentía perdida. No llevábamos mucho tiempo trabajando así que todavía tenía muchas dudas acerca de *Beba*, aprender a seleccionar lo verdaderamente útil me tomó tiempo, debí despojarme de mis preocupaciones y atender mis necesidades, simplemente cuando algo no funciona deja de necesitarse y se olvida.

La violencia y el poder están dentro del juego de estos tres hermanos, para trabajar con el aspecto lúdico nuestro director nos propuso algunas actividades, una de ellas consistió en ir a observar directamente a los niños jugar en un parque, el objetivo era localizar aspectos concretos, por ejemplo la facilidad con la que pasan de una cosa a otra o la forma que tienen de narrar-indicar lo que va a

pasar. A partir de esta experiencia el proceso fue guiado de tal forma que trabajamos en recuperar nuestras propias vivencias, varias de las imágenes que utilizamos en las improvisaciones eran fotos de nuestra niñez; para mí el objetivo de todas estas actividades consistió en recobrar la mayor cantidad de recuerdos, el punto no era trabajar específicamente con mi niñez sino recordar ciertas conductas infantiles para utilizar esa experiencia como herramienta de trabajo.

Una de las escenas más problemáticas para mí fue la cinco, que más adelante llamaríamos "el ric-rac", la mitad de la escena está conformada por una serie de monólogos por parte de *Beba*, para esta escena el director decidió utilizar el juego "lo que hace la mano hace la tras", así que los tres actores debíamos colocarnos en formación y mis compañeros debían seguirme. Tenía varios problemas, el primero: llenar la escena de acciones físicas, en un principio pensaba que no se me ocurría nada bueno; juzgaba mis ideas antes de probarlas, y me bloqueaba, decidí comenzar a trabajar en los personajes, su voz, su corporalidad y esto me ayudó a definir acciones y poder incorporar a la partitura algunos objetos de la escenografía. Lo siguiente fue trabajar en la precisión vocal y corporal de cada personaje, reconocer y aprehender a cada uno de ellos para evitar mezclas extrañas y lograr los cambios de uno a otro rápidamente. Con estos personajes entendí realmente lo que era el trabajo

constante en casa, sabía que no podía llegar al ensayo en blanco o a probar por primera vez lo que se me había ocurrido, no podía darme el lujo de perder el tiempo, así que el trabajo individual cobró gran importancia en esta parte del proceso y logré convertirlo en un hábito.

El siguiente reto de la escena era lograr el ritmo y tiempo adecuados, al principio todo era excesivamente rápido, ahora reconozco que lo que inconscientemente pensaba era que al ser tanto texto el público se aburriría así que debía apurarme lo más que pudiera, esta idea comenzó a desaparecer por si sola cuando empecé a disfrutar la escena. En realidad la base del problema era el miedo que me producía sentir que en ese momento toda la responsabilidad era mía, cuando asumí esa responsabilidad el buscar acciones dejó de ser un tormento y el texto fluía sin problemas. Después me di cuenta que no estaba sola, que mis compañeros estaban jugando conmigo en ese momento.

Al concluir la etapa de montaje del primer acto se nos pidió hacer comentarios con respecto al proceso. Mis preocupaciones giraban en torno a un solo aspecto: sentía que tenía que hacer muchas cosas en muy poco tiempo y no hacía ninguna bien. Todos compartíamos esa sensación, estábamos muy apresurados. Si bien ya habíamos establecido partituras de acciones, éstas carecían de precisión, así que comenzamos a trabajar en ello. Más adelante, en un ensayo a público nos hicieron la observación del ruido

excesivo que hacíamos, sabía que esto era por falta de precisión, yo pensaba que había avanzado en esta tarea, pero me di cuenta de que lo que había hecho era acostumbrarme al estado acelerado en el que me encontraba. Lograr precisión corporal fue un reto para mí, todavía para el estreno me sentía torpe, sobre todo en una escena del acto segundo en donde *Beba* y *Cuca* representan a unos policías. En la escena recurriamos a la violencia física contra *Lalo*, mis movimientos eran sucios lo cual provocaba que la composición en el espacio quedara mal, seguía sintiéndome apresurada, tenía que lograr acosar física y verbalmente a mi compañero, además de mantener el personaje, responder a mis impulsos y mantenerme alerta para no lastimarlo. Esa escena fue problemática durante un tiempo, la solucionamos a lo largo de las funciones, una vez que el personaje y las intenciones estuvieron claras pude darme el tiempo de especificar hacia donde debía ir el empujón o cuantas patadas debía dar para estar en el área adecuada, lo curioso es que este trabajo se hizo en ensayos, pero al momento de la función desaparecía. Hubo varios problemas espaciales que se trabajaron específicamente en ensayos pero en la función regresaban, esto dejó de pasar hasta que la sensación de premura desapareció. Viendo el problema a distancia me parece que gran parte de esa sensación era una idea basada en viejos hábitos, pues acostumbrada durante cuatro años a procesos

de montaje largos en donde la fecha de estreno se podía aplazar, o si se trataba de un examen uno se podía esconder tras la idea de que sólo se presentaría esa vez, la falta de verdadero rigor y disciplina me brindaban una especie de comodidad donde el tiempo era lo de menos. Es por eso que al entrar a *La noche de los asesinos*, con una calendarización precisa, una fecha de estreno por cumplir a pesar de cualquier percance, me sentí abrumada, cuatro meses para montar esa obra me parecía muy poco tiempo, me presionaba por solucionar todo lo más rápido que pudiera y no me tomaba el tiempo suficiente para registrar los cambios y correcciones necesarios, o elegía cuáles era prioritarios dejando a un lado, por ejemplo, la composición en el espacio. Aunque estos errores fueron corrigiéndose a lo largo de las funciones, cuando ya no había tantos por superar, me tomó tiempo dejar de añorar la protección y comodidad que tenía cuando sabía que lo que hacía era un trabajo escolar.

El proceso para el segundo acto fue diferente, ya no utilizamos más imágenes, seguimos haciendo improvisaciones pero dejamos de seleccionar acciones e introducirlas en las escenas, me sentía más relajada, el problema real llegó cuando nos enfrentamos a la última parte del segundo acto: el juicio, el cual está lleno de largos monólogos por parte de *Lalo* y *Cuca*. Yo volví a caer en la angustia, debía llenar esos largos silencios de acciones, no tenía muy

clara la postura de *Beba* en ese momento por lo que el juez era el personaje más débil de todos los que me tocaba representar, los ensayos restantes me enfoqué en definirlo, sin embargo me sentía incómoda, sabía que no era ese el camino correcto pero decidí utilizar lo trabajado hasta la función de estreno, fue en esa función que pude identificar con mayor claridad lo que me ocurría. En primer lugar mi energía bajaba considerablemente, después de un acto y medio acelerado, en el momento en el que me convertía en juez y por fin me podía sentar, automáticamente mi cuerpo y mi mente lo sentían como un descanso, mi atención estaba completamente dispersa y por lo tanto mis acciones eran mínimas, prácticamente desaparecía en escena. Mi director me seguía pidiendo acciones, pero yo no quería inventarlas, estaba segura que si partía de lo que estaba pasando en escena mis acciones serían las justas, así que comencé a trabajar en mi concentración, pensé que sería más fácil si primero la fijaba en un solo objetivo, me esforcé por prestar toda mi atención al texto de mis compañeros, no fue sencillo, entendí que la concentración debe ser parte fundamental del entrenamiento, es tan importante como el aspecto físico. Los resultados que obtuve fueron los que esperaba, una vez que me concentraba en el trabajo de mis compañeros, cuando me permití escucharlos realmente, las reacciones surgían como respuesta a lo que sucedía, no se trataba de llenar de acciones nada más por que sí.

Comprendí el papel que juega Beba en ese momento, dejé a un lado las dudas y surgió una complicidad entre el juez y el fiscal que enriqueció la escena.

A la par de los ensayos, reunimos los elementos de producción. No contamos con un presupuesto específico, los gastos corrieron por nuestra cuenta, pero encontramos como solucionarlo. El espacio es un sótano lleno de artículos en desuso, elementos que podíamos conseguir sin ningún problema en nuestras casas, así fue como a partir de cajas, juguetes, ropa, etc., conformamos nuestro sótano. Cuando seleccionamos los elementos de escenografía no pensamos en el fin específico que tendrían, si serían usados como utilería o no. Simplemente eran objetos que podían estar en una casa cualquiera. Fue a través de las improvisaciones temáticas que comenzamos a darles alguna utilidad, un perchero era ahora unas tijeras, un rodillo un mazo de juez, una maceta se convertía en botella de licor. Los objetos eran parte del juego de *Lalo, Cuca y Beba*.

Aunque la propuesta de Edgar era lograr un espacio lleno de "basura" sin ningún orden aparente, una vez que establecimos los objetos a usar, fue importante determinar su ubicación. Fue entonces que la utilería se convirtió en un referente para ubicarme en el espacio, por ejemplo, en la escena de "ric-rac" la localización de los elementos que usaba me ayudaron a precisar mis traslados.

Otro de los propósitos del director era que nosotros tuviéramos incidencia en la iluminación. Nos pidió que lleváramos cualquier el objeto que produjera luz, y fue también durante las improvisaciones que definimos su uso. Utilizamos lámparas, series navideñas, luces de bengala. Durante las funciones tuvimos problemas prácticamente con todos los elementos de iluminación. En un principio esto me desconcentraba, me sacaba de ritmo y me costaba trabajo retomarlo, fue con el tiempo que estas fallas técnicas dejaron de perturbarme.

En retrospectiva, puedo decir que fue la primera ocasión que pude ocupar en escena con verdadera conciencia el trabajo realizado en ensayos. Algo que solía pasarme frecuentemente en proyectos anteriores era que no lograba integrar lo trabajado en los análisis o en las improvisaciones temáticas, lo que sucedía era que todas estas experiencias se quedaban a un nivel muy intelectual o incluso, en ocasiones, ni siquiera les encontraba sentido.

Si bien algo que influyó para lograr este crecimiento durante el montaje de *La noche de los asesinos* fue que mi disposición hacía el trabajo tomó mayor seriedad, también se debió en gran medida a la buena organización de los ensayos. Nuestro director procuró planear todo de tal manera que fuera integral, que todos los ejercicios e improvisaciones tuvieran una verdadera correspondencia con lo que se iba a trabajar en la siguiente parte del ensayo

cuando montábamos las escenas. Además de mantenernos al tanto de los propósitos de cada ejercicio, al finalizar el ensayo siempre se hacían comentarios que retroalimentaban la experiencia. Pienso que es de suma importancia tener claro el objetivo de cada ensayo, si bien el propósito es probar y experimentar no puede mantenerse solo en esa línea, debe ser funcional, para poder aterrizar la mayor cantidad de elementos y darles alguna utilidad.

Capítulo III

Beba

3.1 Análisis del personaje

Después del estreno nuestro director nos asignó una nueva tarea: nos pidió un análisis detallado de nuestros personajes. Éste debía contener además el análisis de los personajes que representan dentro del juego y algunos rasgos físicos que consideráramos relevantes.

Hacer esta tarea me permitió concientizar todo lo que había construido para mi personaje y me sirvió como guía para continuar el crecimiento de mi trabajo en las siguientes etapas.

A continuación se presenta dicho análisis

Beba

Palabras o frases importantes:

*¡No puedo más!

*Estoy cansada siempre es lo mismo.

*¿Por qué continuamos en este círculo?

Objetivo principal: jugar para liberarse.

Es la menor de los tres hermanos. En el texto se plantea que *Lalo* tiene 30 años y *Beba* 20, hay una gran diferencia de edades, esto me hace pensar que fue un completo error, un descuido total por parte de sus padres.

Decidí mantener esta idea a pesar de que en el montaje no trabajamos con esa diferencia de edades.

La idea de que *Beba* había sido un accidente de sus padres me sirvió para explicarme algunas características del personaje.

Los tres hermanos vivieron un cierto abandono por parte de sus papás, digamos que tenían lo suficiente en el aspecto material pero sufrieron de carencias afectivas, crecieron en un medio disfuncional donde imperaba la violencia y la falta de atención. *Beba* al ser la menor fue aún más ignorada, para el momento en el que ella era una niña pequeña la situación familiar ya debía estar completamente deteriorada.

Beba no fue educada como una niña que debía ser bonita y bien educada, limpia y ordenada como *Cuca*.

Cuca: (como la madre. Sarcástica.)[...]Lalo rompía las cortinas y las tazas y *Beba* no se conformaba con destrozar las almohadas... y a ti bien que te gustaba

llegar y encontrarlo todo a mano. ¿Te acuerdas cuando Beba se orinó en la sala? [...] ¹²

Beba es más salvaje, es más como *Lalo*, se saca los mocos delante de quien sea, se sienta con las piernas abiertas aún en el suelo lleno de suciedad y en realidad no le preocupa en lo absoluto. No es que sea completamente salvaje, tiene ciertos límites que aprendió como una forma de supervivencia. *Beba* hace casi todo lo que quiere, busca su satisfacción, pero le gusta sentirse a salvo, se arriesga sólo si su deseo es más grande que el miedo. El ejemplo perfecto es la situación en su casa. Su temor a lo que hay afuera es mucho más fuerte que su deseo por liberarse. En realidad *Beba* no sabe muy bien lo que hay afuera pero está "segura" de que es mucho mejor que lo que vive en su casa. Podría soportar ese lugar gris, sucio, viejo, casi en ruinas, si tan sólo la dejaran tranquila. Lo que odia es lo que han construido en esa casa, muros llenos de odio donde lo único que se escucha son gritos y reclamos.

Beba, al igual que sus hermanos, fue educada para ser inútil, floja e irresponsable, para depender de alguien más, para quejarse de todo y todos, incapaz de arriesgarse, fue educada para tener miedo de vivir, y en eso fueron bastante efectivos sus padres, pues a sus veinte años no es capaz de romper con sus ataduras y seguramente, al igual

¹² José Triana, *La noche de los asesinos*, pág., 127.

que sus hermanos, nunca lo hará. Se quedará en donde se sienta protegida sin importar las consecuencias, soñando con lo que hay afuera. En realidad no sabe muy bien lo que quisiera que fuera esa libertad que tanto añora, no es consciente de lo que tendría que vivir si huyera de los gritos que tanto desprecia, *Beba* sabe perfectamente que no se arriesgará, la imagen de ella fuera de su casa es el sueño más irreal que pueda tener, lo único que le queda es jugar.

El juego es su liberación, juega a matar lo que representa su cárcel. Juega a matar a sus papás. Ellos representan el verdadero desorden en su vida. Espera con ansia el momento en el que empiece el juego para abstraerse de la realidad, ahí expía todos sus odios y rencores.

El rol que tienen tanto *Lalo* como *Cuca* dentro del juego es definido, cada uno necesita tener poder sobre los otros hermanos para poder llevar a cabo sus objetivos personales, las peleas entre ellos por tener el control son muy comunes. Por el contrario la postura de *Beba* no es fija, ella no está obsesionada con tener el poder, sabe que en algún momento será su turno y entonces lo aprovechará al máximo, mientras eso sucede apoyará al hermano que le proponga el juego más divertido y también donde se sienta segura, en donde la ataquen menos. *Beba* es cruel al igual que sus hermanos, disfruta haciéndolos sentir mal, burlarse de ellos, pero procura no caer en discusiones, los pleitos

le aburren, le molestan, si las peleas de *Lalo* y *Cuca* entorpecen el juego se desespera, ella no está allí para escuchar más gritos.

Beba es la que más personajes representa, y todos ellos muestran la imagen deteriorada que tiene de los adultos. *Beba* siente repulsión por estos personajes, para ella son ridículos, grises, sin vida propia, mentirosos, abusadores, por eso se niega a asumirse como adulto y no se da cuenta que ella tiene esas mismas características.

Viviendo en un hogar donde es de suma importancia guardar las apariencias, *Beba* aprendió a usar esto a su favor, ella juega a ser niña, aparenta ser inocente e incluso dulce, necesita jugar a serlo, se niega a crecer y convertirse en una figura desagradable y ridícula como todos los adultos que la rodean.

Sus papás no son la excepción, el personaje que más le desagrada es su madre, le parece completamente absurda, le aburre su rigidez y por eso casi no la representa; por otro lado el papá le divierte mucho más, para ella es patético y le gusta burlarse de él.

La diferencia de *Beba* con sus hermanos consiste en la conciencia que ella tiene de la situación en la que se encuentran; de los tres es la única que cuestiona lo absurdo de su situación, del círculo repetitivo en el que están, sin embargo su miedo evita cuestionar más

fuertemente, sabe que ellos no están dispuestos a salir de él, no puede enfrentarlos sola.

No sabe estar sin ellos, *Lalo* y *Cuca* son sus cómplices en todo, los necesita más que a nadie. Para ella puede ser más fácil estar con *Lalo*, se parecen más, sabe que es torpe, que su poder radica en la fuerza física que les impone, pero se siente más libre a su lado que con *Cuca*, ella le desespera, no soporta su obsesión por el control, su parecido con la mamá, pero también se divierte con ella.

Beba tiene cierta ventaja sobre sus hermanos, puede elegir de lado de quien estar, su voto puede cambiar el juego si lo decide, ellos deben convencerla, así que aunque traten de herirla diciéndole que es sólo una herramienta, *Lalo* y *Cuca* deben procurar tenerla de su lado.

3.2 Los personajes de *Beba*

Todos los personajes que representa *Beba*, a lo largo del juego, tienen como función degradar la imagen del adulto, exponiéndolos de forma grotesca. Tomando esto como punto de partida comencé la construcción de estos personajes. El primer paso fue tener una idea clara de cómo eran físicamente, empecé probando distintos tipos de posturas y

formas de caminar, según la característica física que eligiera; si eran gordos, altos, viejos, etc. Al hacer esta tarea automáticamente empecé a probar con distintas voces, y fue esto lo que en la mayoría de las ocasiones me ayudó a definir las características del personaje. Debían ser voces que pudiera mantener fácilmente a lo largo de los textos, sin tensarme o lastimarme. Cuando tuve clara la corporalidad y voz de los personajes, el siguiente paso fue buscar acciones para la secuencia del "ric-rac". Como mencioné anteriormente esta escena me resultó particularmente complicada, pero al tener la indicación de usar los objetos de la escenografía me sentí más segura. Ya sabía cómo se movían, cómo hablaban, que pensaban, cuáles eran sus propósitos, la tarea entonces, fue buscar acciones que correspondieran a lo que había planteado.

El caso del juez fue particular, probé muchas opciones, podría decir que mi trabajo era inconstante, incluso en las primeras funciones, no sólo porque no tenía clara la postura del personaje, como mencioné con anterioridad, sino también porque no me sentía cómoda corporalmente, no podía mantener la postura sin tensar la espalda o el cuello, de igual forma los gestos que hacía en lugar de servirme de apoyo terminaban por cansarme, buscando opciones para sentirme más cómoda corporalmente también hacía variaciones en la voz, no pude evitar separar uno del otro. Finalmente

elegí una corporalidad y me propuse estar atenta a mi cuerpo y respiración para evitar tensiones innecesarias.

El trabajo con los padres fue diferente, al ser una creación colectiva nuestro director intervino constantemente, y cuando tenía que integrar propuestas que no eran mías empezaba a dudar, no sabía si lo hacía bien, sobre todo con el papá, dejé de tratar de imitar a la perfección, procurando integrar las propuestas a partir de mi cuerpo.

Fue muy satisfactorio cuando descubrí lo mucho que me divertían todos los personajes, lejos ya de la angustia que me provocaban, y en lugar de verlos como entes aparte, pude reconocerlos todos como componentes de Beba.

A continuación se presenta el análisis correspondiente a cada personaje.

Margarita: Es una mujer vieja y fea, está sola, aburrida de su vida, vive para escuchar o decir algún chisme. Le gusta quejarse de su vida, entre más enfermedades tenga mejor. Es muy hipócrita, puede fingir ser la mejor amiga, la más leal pero en realidad sólo busca sacar algún provecho, ya sea enterarse de un chisme o conseguir algún favor. Es intrigosa, emite juicios sin tener ningún fundamento, lo que ella piensa y dice siempre es la verdad. Es mejor tenerla como amiga, de lo contrario se encargaría de hacer quedar mal a cualquiera que no la aceptara.

Beba aprovecha lo escandalosa que es esta mujer y lo utiliza para relatar con morbo el asesinato.

Pantaleón: Él está aún más acabado que su esposa *Margarita*, sus enfermedades son más reales y asquerosas que las de ella. Comparte su gusto por el chisme aunque lo disimula, echándole la culpa a ella, pero en realidad es más imprudente. Vive pensando en lo que algún día fue y constantemente trata de revivirlo, cada que puede acosa a la primera muchacha que se le cruza en el camino.

Es cobarde y se escuda en su edad para no quedar mal ante los demás. *Margarita* lo controla, debe hacer lo que ella diga o por lo menos así lo percibe *Beba*, es como si viera a sus papás pero más viejos.

El borracho y la chismosa: Estos dos personajes son los primeros que aparecen contando lo sucedido en casa de los tres hermanos. Su función es comenzar a crear la expectativa, no son muy diferentes a *Margarita* o *Pantaleón*. Representan a cualquiera que pudo enterarse de lo que sucedió, son todos los vecinos. Para *Beba* todos ellos son iguales, hipócritas y entrometidos.

Mamá: Para *Beba* la *mamá* es la mujer más ridícula del mundo, llena de apariencias, finge ser débil, pero en realidad es perversa y calculadora (como *Cuca* o incluso ella). Es una

mujer absolutamente egoísta, odia a sus hijos, disfruta maltratándolos, pero no lo hace explícitamente. Vive para quejarse, jamás se responsabiliza de sus actos, está obsesionada con tener el control de todo, incluso de su físico, y se atormenta por no tenerlo. Cree que todos en la casa deberían agradecerle sus esfuerzos, le gusta dar una imagen de madre y esposa devota, cuando en realidad todo lo hace para quedar bien ante los demás. Sus brazos siempre están tensos, en general sus movimientos son rígidos.

Beba le guarda mucho más rencor que a su papá, nunca han logrado tener una buena relación, casi nunca recurre a este personaje.

Papá: Es un hombre bastante torpe, el único recurso que tiene para imponerse ante su familia es la violencia física (al igual que *Lalo*). Le agrada infundirles temor, lo confunde con respeto.

Detesta a *Lalo* porque se ve reflejado en él y se desquita con su hijo cada vez que puede, descarga toda su furia y frustración en *Lalo*, más que en *Cuca* o *Beba*.

Culpa a su esposa de su miserable vida, al igual que ella tampoco se hace responsable de sus decisiones, de las pocas que llega a tomar. Esto los hace caer dentro de un círculo de recriminaciones que nunca terminará. Es un hombre cobarde y es consciente de eso, piensa que ya es demasiado tarde, ya no puede hacer nada por él ni por sus hijos.

Aprendió a jugar el juego de la madre, aprendió a hacerse la víctima para chantajear, sólo que no le funciona tan bien como a ella. Sabe que su autoridad es relativa pues está sometido a su esposa.

Al construir el personaje integré una muletilla: "pues si" esto me ayudó a ubicar la posición del padre ante las circunstancias, acepta cualquier cosa a pesar de él, con el tiempo su conformismo se fue incrementando hasta inundarlo casi por completo pues todavía tiene algunos destellos de conciencia que le permiten reconocer y lamentarse por su situación, aunque se sabe incapaz de hacer algo al respecto y termina aceptándola. Los reclamos que hace el papá siempre son los mismos. Como su esposa, cree que ha hecho grandes sacrificios incluso aún más que ella, cree que él sufre más que todos.

Es un hombre grande, torpe, desgarrado, su espalda nunca está derecha; está derrotado por la vida. Su muletilla corporal es tocarse justo abajo del labio, como si aquello que le está molestando en ese momento se encontrara ahí.

Policía: Otra figura que representa autoridad, y al igual que las otras, *Beba* lo plantea como un tipo no muy inteligente pero si bastante abusivo.

Es un hombre joven, prepotente y lo demuestra en la forma en que camina. A diferencia de su compañero no es tan apático, le emociona pensar que está resolviendo un crimen,

pero es miedoso, no le interesa arriesgarse. Es intrigoso, está dispuesto a hacer lo que sea para resolver el caso lo más rápido que pueda, busca con qué podría incriminar a *Lalo* y de no encontrarlo recurriría a cualquier método para conseguir su objetivo.

Secretaria: Este personaje es sólo una transición del momento en el que *Beba* es obligada por sus hermanos a continuar el juego, al instante en el que *Cuca* logra recordarle o convencerla de que lo que sigue es mucho más divertido. La actitud de esta secretaria es de completa indiferencia a lo que está sucediendo y es como recordarle a *Cuca* que no la puede obligar del todo a seguir sus reglas.

Juez: En realidad no es un hombre justo ni objetivo, ese personaje está ahí con el fin de hundir a *Lalo*. *Cuca* la convence de que su juego es divertido, así que *Beba* elige al juez para ayudarla y en cierto sentido evitar que cruce los límites.

El juez es un hombre carente de criterio, corrupto, morboso, le gusta enterarse de detalles íntimos, delega toda responsabilidad en el fiscal. Es la figura caduca de la autoridad.

El fiscal y el juez se aprovechan de su autoridad, transforman todo a su conveniencia, ellos son los que ponen

las reglas, incluso puede no haberlas, lo que sea con tal de divertirse torturando al procesado.

3.3 La experiencia

Esta experiencia de trabajo fue de suma importancia para mí; fue hasta este montaje que me preocupé realmente por solucionar aquello que ya sabía que no estaba bien, para esto tuve que volverme más organizada, ir paso a paso, encontré que lo más funcional para mí era fijarme pequeñas metas que me llevarían a mi objetivo final. Un ejemplo que me parece claro es el abandono de mi espalda y brazos en escena, si bien ya me había percatado de este problema, fue hasta este montaje que logré reconocer cómo esto entorpecía mi trabajo y me enfoqué en solucionarlo. Mi primer objetivo fue distinguir los momentos en los que esto pasaba, después comencé a notar que inconscientemente en los instantes que había identificado me ponía tensa, así que procuraba respirar y mantenerme relajada, necesitaba reconocer plenamente el abandono de mis manos, por ejemplo, para poco a poco ir eliminándolo, me di cuenta que mantenerme atenta a mi respiración para evitar tensarme, también evitaba que llegara al descuido de esas zonas e impedía que

las abandonara. El siguiente paso era dejar de ser "conciente" de la conciencia que había logrado, conseguir que fuera algo natural. A veces dudo de haber alcanzado esta naturalidad, pero creo que voy por buen camino pues, por ejemplo, si comienzo a abandonar la espalda no pasa mucho tiempo para que me dé cuenta de ello y lo modifique. Básicamente mis problemas en este montaje fueron los siguientes: la falta de atención (cuerpo y mente), que me llevaba a un estado pasivo donde no había reacciones, y el otro consistía en la premura que me obligaba a pasar de una acción, pensamiento o estado de ánimo a otro diferente sin darle la debida importancia, solucionar este problema enfocándome exclusivamente en las acciones físicas fue más sencillo yendo poco a poco, dividiendo las escenas conflictivas para reconocer el tiempo justo que necesitaba cada acción, sin embargo encontrar una fluidez en los cambios de pensamiento o de estado de ánimo tan repentinos en *Beba*, no fue nada fácil. Al leer el texto entendía a nivel intelectual los cambios de *Beba*, pero al momento de representarla sentía que esas transiciones eran demasiado rápidas. Un momento está aterrorizada por sus hermanos, o está en contra de alguno y minutos después accede a seguir jugando. Sentía que no tenía tiempo y pasaba de una cosa a otra cómo si nada. Me di a la tarea de probar las ideas que pensaba tenía mi personaje en esos momentos, sin importar si retrasaba la escena o no podía hacer todas las acciones

marcadas. Me di cuenta que otra vez estaba anteponiendo mis ideas al personaje. Como a mí no me parecía lógico que *Beba* quisiera jugar después de haber cuestionado el mismo juego, no desarrollaba adecuadamente la transición. Una vez más tuve que recordar que estaba trabajando para mi personaje, que si bien no se trataba de despojarme completamente de mí como si fuera un acto de magia, tampoco se trataba de crear imponiendo a partir de lo que yo soy. Recordé una actividad que habíamos hecho casi al principio del proceso la cual consistió en nombrar el juego de los tres hermanos y ubicar las reglas que debía tener como cualquier otro. Al hacerlo utilizamos frases simples, sin ninguna especulación, partimos sólo del texto no de nuestras ideas, una de estas reglas dice: Llevar el juego hasta sus máximas consecuencias. Yo no estaba siguiendo esa regla. Al buscar simplificar más el problema, pude ubicar una señal que me serviría para identificar el instante en el que cortaba la congruencia de *Beba*, esto era cuando surgía un impulso, por ejemplo: *Cuca* está tratando de convencer a *Beba* de jugar de su lado después de que la trató mal, *Cuca* le dice: nosotras seremos inocentes, mi impulso era sonreír, si yo respondía a éste y realizaba la acción podía continuar el desarrollo de mi pensamiento que me llevaría a jugar con *Cuca*, por el contrario si llegaba el impulso y pensaba ¿Por qué quieres sonreír si te acaba de insultar? simplemente no lo lograba y brincaba del enojo a una extraña complicidad.

Fue en este momento en el que se volvió de suma importancia aplicar el entrenamiento propuesto por el director cuyo objetivo principal era ayudarnos a reconocer y responder a nuestros impulsos, gracias a esto me fue más sencillo ubicar esos pequeños instantes que eran fundamentales para lograr un buen desarrollo del pensamiento de mi personaje. Durante la temporada en el Teatro Justo Sierra, la disposición del escenario que utilizamos fue arena. Al llevar el montaje al Teatro Carlos Lazo, decidimos trabajar con un solo frente. Éste fue un cambio importante. Nos habíamos acostumbrado a tener al público muy cerca creando un espacio íntimo. Aunque al principio fue intimidante estar rodeada, realmente extrañé esa sensación de protección al cambiar de espacio. En el Carlos Lazo percibía al público increíblemente lejos, además, la capacidad en el Lazo es mucho mayor al Justo Sierra, donde estábamos acostumbrados a tener el teatro lleno, en cambio en el Lazo el público se dispersaba en las butacas o se concentraba en pequeños grupos. Para mí, las primeras funciones fueron agotadoras, pues requerí una cantidad de energía extra para mantenerme alerta, corporalmente los movimientos debían ser más grandes, había que cuidar los cambios del trazo escénico, pero sobre todo remontar esa lejanía con el público y conseguir hacerlos cómplices de la misma forma que en el Justo Sierra.

En perspectiva *La noche de los asesinos* significó sin duda un cambio en mí. La toma de conciencia se convirtió en una actividad recurrente durante este proceso. El equipo de trabajo fue pieza clave, había en el ambiente una necesidad por ser lo más competente posible, nadie quería quedarse atrás, nadie quería afectar el trabajo de los demás. El resultado de esto fue un excelente grupo, donde avanzar era sencillo pues todos íbamos en la misma dirección. Al final todos nuestros objetivos convergerían en un solo punto: el público. Una vez más *Beba* me llevó a adquirir una verdadera conciencia de la importancia que tiene el espectador. Esto me llevó a reflexionar sobre los objetivos principales de cualquier producción artística y cómo todos irremediablemente desembocan en el público. Buscar claridad en todos los aspectos que abarca un producto artístico es primordial. No importa la complejidad de la propuesta, es necesario manifestarla claramente tomando en cuenta siempre a los receptores. Me parece fundamental no perder de vista que el destino de cualquier trabajo artístico es ser entregado, y que lo que hacen aquellos que lo reciben ya no está bajo nuestro control, pero creo que entre más claros seamos, hay más probabilidades de que los resultados sean los esperados.

Al realizar este informe, constantemente venía a mí, mi experiencia en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro.

Fue inevitable hacer una evaluación, al hacerlo la idea que predomina es la falta de constancia en mi preparación como actriz, frecuentemente dejaba a un lado lo aprendido semestre con semestre, simplemente iba acumulando experiencias. Sólo probaba las herramientas que me estaban brindando, como si su utilidad fuera momentánea, en lugar de integrarlas a mi preparación para continuar sacando un provecho y lograr un progreso constante, sin interrupciones. *Beba* no dejaba lugar para ninguna pausa, debía avanzar, por eso fue necesario buscar constancia en mi entrenamiento. Recuerdo que durante la carrera frecuentemente tenía la sensación de sentirme perdida. El haber logrado reconocer una base de herramientas a la cual puedo recurrir y sobre todo saber que éstas son sólo un punto de partida y que buscar más opciones ahora es una necesidad, ha contribuido a que la impresión de estar perdida desaparezca.

Constantemente Edgar nos preguntaba ¿Por qué habíamos decidido trabajar con esa obra? En un principio yo lo resumía al reto actoral que me parecía representarían esos personajes, aunque sabía que en el fondo había razones más personales. Cuando empezamos a analizar la obra y plantear los ejes principales, uno de los temas recurrentes era la responsabilidad, decidir por uno mismo y cómo invariablemente eso produce un crecimiento. Lo opuesto entonces sería la comodidad que brinda el que alguien más

decida por uno, librando de cualquier responsabilidad y mermando la posibilidad de crecimiento orillando entonces a la mediocridad. Siendo ésta última la situación en la que se encuentran los tres hermanos.

De alguna manera vinculé esta disyuntiva conmigo. A lo largo del proceso constantemente buscaba referencias en mi propia vida, en algún momento pensé que eso estaba mal, podría ser riesgoso, pero no dejaba de hacerlo, me propuse poner atención a la forma en que lo hacía, poniendo especial cuidado en las improvisaciones temáticas, al hacerlo reconocí que nunca dejaba de lado a *Beba*, siempre fue ella mi principal interés, no se trataba de descubrir quién era yo. Distinguí una línea delgada que separaba a Frida trabajando para *Beba* y que de cruzarla resultaría en una Frida trabajando únicamente para ella. El estar conciente de esta frontera evitó ponerme en riesgo y entorpecer mi trabajo.

Ahora no podría calificar de bueno o malo utilizarme como referente, fue un recurso que encontré eficiente para este montaje. Por el momento no veo de qué forma pueda dejar de influir de manera importante el actor en la creación del personaje, por muy ajenos que sean el uno del otro, el personaje es consecuencia de lo que está viviendo el actor en ese momento.

En gran medida mi tarea en *La noche de los asesinos* se trató de asumir responsabilidades, fue la primera vez que

mi disposición hacia el trabajo implicó un compromiso más serio, más profesional, de alguna manera saber que sería mi última obra siendo estudiante influyó, pero en realidad la atmósfera que imperó en el grupo no daba cabida a las irresponsabilidades, esto no fue impuesto por ningún miembro, simplemente estuvo presente desde el inicio de manera natural. Creo que a estas alturas no vale la pena lamentarme por lo que hubiera pasado si hubiera tenido la misma seriedad y compromiso desde el inicio de la carrera. Me queda claro que para mí, los cuatro años dentro de la Facultad me sirvieron para adquirir conocimientos básicos, tener una idea general de lo que implica hacer teatro y sobre todo para preparar el terreno donde más adelante sembraría una semilla llena de dudas. *Beba* me llenó de preguntas, y me satisface saber que necesito encontrarles respuesta.

Conclusiones

Mi objetivo principal al elaborar este informe fue hacer un recuento de mi proceso de trabajo en *La noche de los asesinos*, organizar la mayor cantidad de información para que en determinado momento pueda utilizar este registro en futuros proyectos. Realizar este informe me obligó a clarificar las ideas que surgieron a raíz de *Beba*, ponerle nombre a lo que me había sucedido me ayudó a aterrizar la experiencia.

Este personaje fue el detonante para desprenderme de la cómoda etiqueta de estudiante y tomar verdadera responsabilidad hacia mi profesión. Ahora pensarme actriz no me parece lejano ni irreal, a diferencia de mis años de universidad en donde me amparaba en la seguridad que brindan las aulas.

Una de las características del Colegio es la oportunidad que tenemos de elegir a nuestros maestros. Esto nos brinda la oportunidad de experimentar distintas formas de acercarnos al teatro. En mi caso la experiencia fue diversa, desde una propuesta metódica, con un entrenamiento específico, hasta clases más heterodoxas. Durante cuatro años estuve absorbiendo diferentes perspectivas de la actuación que no necesariamente tenían que ver la una con la otra. Probablemente en una clase era más importante

tener un cuerpo entrenado, en otra lo primordial era el análisis profundo del texto y en otra había que “experimentar” con el cuerpo o los sentimientos. Aunque de alguna forma recuperaba aquello que me parecía importante de cada clase, mi error fue no poder verlo como un todo. No había una línea de trabajo continua, la sensación que me queda es como si cada clase hubiera sido un pequeño universo que en ocasiones encontraba un punto de convergencia con otro universo-clase, pero la mayoría de las veces me era difícil unir las diferentes experiencias o dudaba si lo hacía correctamente. Por eso al llegar a *La noche de los asesinos* tenía muchas dudas y fue hasta ese momento que logré integrar los conocimientos adquiridos. La unidad que me faltó a lo largo de la carrera estaba presente en el montaje. No sé realmente cuál es el origen de esa fragmentación que hice al ser estudiante, pero ahora puedo ver claramente como entorpeció mi desempeño.

Durante el montaje uno se pone a disposición del personaje, trabaja con él, para él, se le brindan todas nuestras herramientas, atendemos sus necesidades, todo esto pensando siempre en nuestro principal objetivo: el público. El actor sale al escenario a entregar su trabajo con toda honestidad, a pesar de cualquier percance. Lograr una verdadera comunión con el espectador es fundamental, aunque poder reconocer el resultado del espectáculo en el público es hasta cierto punto subjetivo. A lo largo de las

funciones de *La noche de los asesinos* fueron frecuentes las ocasiones en las que espectadores se acercaban para darnos sus comentarios. Si bien gran parte del público durante la temporada en el Teatro Justo Sierra eran compañeros y maestros del Colegio, quienes nos hacían algunas observaciones, también el público en general se mostraba interesado por compartirnos su experiencia. Despertar esa necesidad de comunicación fue muy gratificante e incrementó la responsabilidad que sentía hacía el espectador.

Recuerdo una de las primeras pláticas que tuvimos, en la cuál Edgar nos preguntó las expectativas que teníamos con la obra, no recuerdo que contesté en ese momento, no debió haber sido nada importante, pero si recuerdo que él comenzó a plantearnos sus objetivos, entre muchas otras cosas nos dijo que esperaba que esta obra nos ayudara crecer como seres humanos, que al terminar hubiera algún cambio en nosotros. Honestamente yo no lo tomé muy en serio, ¿cómo es que un personaje produciría un cambio vital en mí? Aunque sé que no es forzoso que esto ocurra, la realidad es que en esta ocasión sí sucedió. *Beba* me cambió en muchos aspectos. Este personaje significa para mí un punto final y un punto de partida.

Anexos

Noche del amor insomne¹³

Noche arriba los dos con luna llena,
yo me puse a llorar y tu reías.
Tu desdén era un dios, las quejas mías
momentos y palomas en cadena.

Noche abajo los dos .Cristal de pena,
llorabas tu por hondas lejanías.
Mi dolor era un grupo de agonías
sobre tu débil corazón de arena.

La aurora nos unió sobre la cama,
las bocas puestas sobre el chorro helado
de una sangre sin fin que se derrama.

Y el sol entró por el balcón cerrado
y el coral de la vida abrió su rama
sobre mi corazón amortajado.

Federico García Lorca

¹³ Federico García Lorca, *Sonetos del amor oscuro; poemas de amor y erotismo*, pág. 57

La noche de los asesinos de José Triana

Cuadro resumen de los esquemas actanciales

ACTO PRIMERO

Acto	Personaje	Motivación	Objetivo	Fin	Obstáculo	Ayuda
I	Cuca	Liberarme de la hipocresía.	Necesito que Lalo mate a mis padres.	Para poder jugar a mi manera.	La estrategia de Lalo y Beba.	Mi estrategia de juego.
I	Beba	El caos y la violencia en mi casa.	Necesito ayudar a Lalo a que mate a mis papás.	Liberarme del encierro.	Mi miedo.	Las reglas del juego
I	Lalo		Necesito matar a mis padres. Soy directo.	Sentirme tranquilo.	Nuestro juego. La táctica de ellas	Las reglas del juego.

Escena	Personajes	Motivación	Objetivo	Fin	Obstáculo	Ayuda
I	Cuca	Mi deseo de poder	Necesito tomar el poder, impedir que Lalo lo tome	Yo quiero el poder	El deseo de poder de Lalo.	Que los tres conocemos el juego
	Beba	Quiero jugar	Necesito escuchar	Espero el momento para jugar	La discusión de mis hermanos.	Ya conozco el juego
	Lalo	Quiero llevar la batuta del juego	Necesito iniciar el juego con Beba, Cuca y los espectadores	Para tener yo el mando/el que inicia, lleva la batuta	Cuca	Que ellas conocen el juego y sus reglas
II	Cuca	Mi miedo y mi rencor	Necesito safarme del juego de Lalo, molestar a Lalo	Ponerle obstáculos a Lalo	Lo inevitable de la situación, el poder de Lalo	Mi terquedad/ Beba
	Beba	Justificar mi idea	Necesito jugar/ Mostrar imagen que tengo de los adultos	Hacerme la víctima	Cuca	Persuado a Cuca/ queremos jugar
	Lalo	La oposición de Cuca/Justificar mi acción	Necesito jugar dejando en el lugar más débil a Cuca/Mostrar lo exagerado y ridículos que son los adultos.	Fregar a Cuca, hacerme la víctima		Mi posición en el juego/ mis hermanas y la debilidad de los adultos
III	Cuca	Una regla del juego: oponerse	Necesito desenmascarar a Lalo	Hacerlo menos	La postura de Lalo	La verdad
	Beba	Me divierte ver como se lastiman mis hermanos	Necesito disfrutar la discusión	Ver los puntos débiles de los dos	Mi deseo de seguir jugando	Cuca y Lalo se atacan con todo. No me están atacado a mi
	Lalo	Mis cuestionamientos de Cuca	Necesito justificarme	Para que ellas me entiendan y se compadezcan	Las verdades de Cuca	Mi visión adolescente

Escena	Personajes	Motivación	Objetivo	Fin	Obstáculo	Ayuda
IV	Cuca	La regla de oponerse/ vengarme de Lalo	Necesito dar la razón a mis padres	Invaldar los argumentos de Lalo	La fuerza física de Lalo/ Beba	Mi capacidad para refutar los argumentos de Lalo
	Beba	El caos de mi casa	Necesito ayudar a Lalo	Liberarme	Cuca	La victimización de Lalo
	Lalo	Mi coraje y mi imagen que surgió de la escena anterior	Necesito convencerlas de que mi manera es la única	Para tener el control absoluto y matarlos	El apoyo de Cuca a mis papás/ mi oposición	Mi decisión /Beba/ mi fuerza física
V	Cuca	Mi deseo de jugar	Necesito exhibir a mi madre desde mi perspectiva	Mostrar ambivalencias e injusticias de mi madre	Beba	Lalo
	Beba	Liberarme	Necesito mostrar como son mis papás/dejar claro que Lalo es el asesino	Justificar el asesinato	Que me atacan/ mi miedo/ quiero salir	Mi imagen de los adultos
	Lalo	La gente ya habla de ello. Se me calienta la cabeza	Necesito seguir hasta el momento del asesinato/ provocar a mis hermanas	Matar a mis padres/ganar el juego	Mis padres/ el miedo de Beba/ el miedo que tengo ante mis padres	Cuca
VI	Cuca	Mi necesidad de catarsis	Necesito provocar a Lalo	Para que Lalo mate a mis padres	El miedo de los tres	Todo el juego/ vulnerabilidad de Lalo en ese momento
	Beba	El ataque anterior	Necesito protegerme	Que dejen de atacarme	Tengo que seguir en el juego	La representación de Cuca
	Lalo	La imagen de mi madre/ la escena anterior	Necesito humillar a mi madre. Matar finalmente a mis padre	Terminar la primera parte/ descansar	Mi duda/ mis hermanas	Mi motivación/ la aceptación de Cuca

ACTO SEGUNDO

Acto	Personaje	Motivación	Objetivo	Fin	Obstáculo	Ayuda
II	Cuca					
II	Beba	Liberarme	Necesito terminar el juego	Para exponer todas mis razones por las cuales mis papás deben morir		Los discursos de Lalo y Cuca
II	Lalo	El juego de Cuca	Necesito esperar y convencer	Justificar mi argumento	Cuca	El ímpetu de Beba

Escena	Personaje	Motivación	Objetivo	Fin	Obstáculo	Ayuda
I	Cuca	Todo lo que me ha sucedido en el acto primero	Necesito imponer mi juego	Llegar a las últimas consecuencias	Que Beba quiere impedir mi juego	Que Beba y yo somos inocentes
	Beba	Que Cuca me ataque	Necesito impedir el juego de Cuca	Para que Cuca no abuse de su poder/ para salvarme de la culpa	Cuca me convence	Cuca me convence para ir en contra de Lalo
	Lalo	Mi estado	Necesito comprender la situación y romper el juego de Cuca	Defenderme	Cuca y las reglas del juego	Mi miedo
II	Cuca	Humillar a Lalo	Necesito mostrar el crimen	Tener pruebas que incriminen a Lalo	Beba está al pendiente cuando me sobrepaso	Beba/ Lalo no se defiende
	Beba	Tenemos que llegar hasta el final	Necesito seguirle el juego a Cuca	Juzgar a Lalo /Lalo tiene que pagar	El autoritarismo de Cuca	Las reglas del juego
	Lalo	Mi miedo e incertidumbre	Necesito no jugar y no dar armas a Cuca y Beba	No volverme vulnerable	Las reglas del juego	No juego, mantengo distancia frente al juego de Cuca
III (a y b)	Cuca	Mi deseo de humillar a Lalo y mostrar al espectador que tengo la razón/ mi deseo de superioridad	Necesito exhibir a Lalo como un asesino y apelar a la moral del público	Gozar ver humillado a Lalo/ ponerlos en contra de Lalo	El poder que Beba adquiere / Lalo comienza a oponerse/ el gozo de Lalo	Mis argumentos/ la falta de fundamentos de Lalo
	Beba	Mi miedo/ después me tocará a mi	Necesito controlar a Cuca/ necesito escuchar a Lalo justificar el asesinato	Para que no abuse de su poder	Cuca tiene el poder en ese momento	Estoy interpretando al juez/ Cuca me está dando oportunidad
	Lalo	He estado esperando el momento de hablar	Necesito justificarme, demostrar mi razón y mostrar lo malo que son mis papás	Para que acepten mi acto heroico	La lógica del fiscal	El juez/ mi abstracción y exaltación
IV	Cuca	Mi deseo de liberarme	Necesito llegar a mi catarsis	Terminar con el juego	Mi miedo a aceptar mis errores/ la discusión con Lalo	Los tres estamos al borde
	Beba	El pleito entre mis papás	Necesito liberarme	Mi deseo de escapar	Es solo un juego	Después me toca a mi
	Lalo	La escena anterior/ el juego a comenzado y no detendrá/ la epifanía que sufrí	Necesito mostrar a mi papá imbécil y mi mala madre/ necesito mostrar mi acto heroico/ jugar	Comenzar el juego a mi manera	Cuca, mi madre y yo	Las imágenes que creo



Ejemplos de ejercicios de contacto









Bibliografía

CARDONA, Patricia, *La percepción del espectador*, México, CONACULTA, INBA, 105p.

GARCÍA LORCA, Federico, *Sonetos del amor oscuro; poemas de amor y erotismo*, Barcelona, Ediciones Altera, 1995, 220 p.

FROMM, Erich, *Anatomía de la destructividad humana*, México, Siglo XXI, 1975, 507 p.

LOBATO, Ricardo, *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, Madrid, Editorial Verbum, 2002, 333 p.

MEYRAN, Daniel, Introducción en Triana José, *La noche de los asesinos*, Madrid, Cátedra, 2001, 128 p.

NIGRO, Kirsten, *Palabras más que comunes. Ensayos sobre el teatro de José Triana*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Department of Spanish and Portuguese, University of Colorado, 1994, 112 p.

RUIZ, Marcela y MONROY, Fidel, *Desarrollo profesional de la voz*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1993, 563 p.

TRIANA, José, *La noche de los asesinos*, Madrid, Cátedra, 2001, 128 p.

SERREAU, Geneviève, *Historia del nouveau théâtre*, México, Siglo XXI, 1967, 194 p.