

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**PROCESO DE MONTAJE DE LA OBRA DEL THÈÂTRE DU
GRAND GUIGNOL *EL ÚLTIMO BESO* DE MAURICE LEVEL**

T E S I N A

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

P R E S E N T A:

HÉCTOR EDUARDO REYES VEGA

ASESOR: LIC. OSCAR MARTÍNEZ AGISS

MÉXICO, D.F.

MARZO 2011



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.

En cierto sentido, el director es siempre un impostor,
un guía nocturno que no conoce el territorio y, no
obstante, carece de elección, ha de guiar y aprender
el camino mientras lo recorre.

BROOK, *El espacio vacío*

DEDICATORIA

A mis padres Lizbeth y José Luis, a mi hermano Carlos y a mi compañera inseparable Isabel; por su apoyo, paciencia y amor.

AGRADECIMIENTOS

Al Lic. Óscar Martínez Agiss porque en él encontré no sólo un guía dedicado, paciente y entusiasta, sino a un amigo y a un colega.

Al Lic. Daniel Huicochea Cruz por encaminarme en la dirección correcta y enseñarme dónde buscar las respuestas que necesitaba.

Al Lic. Arturo de Jesús Astorga de Riquer y al Lic. José Luis Gutiérrez Carbonell, por ayudarme a resolver los problemas que venía arrastrando desde años atrás y que entorpecían mi titulación.

Y, muy cariñosamente, a Aratzi, Carlos, Isabel, Jimena, José Juan, Maribel y Viridiana; por dar un salto de fe y embarcarse en la locura de este loco.

Introducción	7
1.- El Théâtre du Grand-Guignol	11
1.2.- Definición del término Grand-Guignol	11
1.3.- Historia del Théâtre du Grand-Guignol	12
2.- El texto. “El último beso”	28
2.1.- La obra de Maurice Level	28
2.2.- La adaptación de Hand y Wilson	32
2.3.- Mi adaptación del texto	38
3.- Montaje	48
3.1.- Propuesta de dirección	48
3.2.- Propuesta estética	50
3.2.1.- Propuesta de iluminación	51
3.2.2.- Propuesta de vestuario	51
3.3.- Propuesta de dirección de actores	52
3.3.1.- Proceso de montaje	57
4.- Funciones a público	75
5.- Conclusiones	82

Anexo 1. Mi adaptación del texto	85
Anexo 2. Archivo fotográfico	119
Anexo 3. Diseños de vestuario	124
Bibliografía	126

INTRODUCCIÓN

Como a mucha gente el género de terror me parecía un entretenimiento vulgar y menor, indigno de la atención que no viniera de adolescentes come-palomitas. Ésta fue mi impresión hasta que, hace algunos años, asistí a una función de cine que cambió mi percepción de las cosas diametralmente. La película era el *remake* de *La masacre de Texas*. En esta función pude observar que a media película algunos espectadores abandonaron la sala con expresiones de asco y, cuando por fin salimos del cine, quienes habíamos compartido la experiencia nos encontrábamos con los ojos abiertos de par en par, las caras pálidas y una expresión de satisfacción tratando de manifestarse a través de todo eso.

Podría llamar a esta experiencia una visión esclarecedora o una epifanía de la vida cotidiana, pero lo que sí puedo asegurar fue que quedé sobrecogido y conmovido con la demostración de poder que acababa de presenciar. Yo quería ser parte de eso y aboqué mis esfuerzos a conseguirlo en el medio en el que me desarrollaba: El teatro.

El primer intento que hice por acercarme al género a través del montaje de una obra de teatro sucedió en el otoño de 2004, resultando en la presentación de un examen para la materia de Dirección II en el verano de 2005. El texto que elegí en dicha ocasión fue una obra del dramaturgo norteamericano Darryl Pickett titulada *Drácula: Sangre de Nosferatu*, adaptación de la novela *Drácula* de Bram Stoker.

Para este montaje traté de enfocarme en que fuera una obra de “suspense” más que de horror propiamente dicho y, aunque fue un trabajo bastante accidentado, la gran mayoría de los participantes nos sentimos satisfechos con los resultados.

Por falta de experiencia y liderazgo de mi parte mi equipo de trabajo fue teniendo, progresivamente, fugas creativas que me impidieron continuar con mi exploración del género. Finalmente, dejé el asunto por la paz por un par de años, hasta que vi la necesidad de titularme.

Mi primer intento de hacer un trabajo de investigación planteaba hacer un estudio comparativo entre el teatro de Grand-Guignol y el cine de horror contemporáneo. Conforme fui recabando información sobre el tema me topé con textos dramáticos de este estilo teatral y conforme más fui leyendo, más

me convencí de que ese poder para conmover e impresionar al público que años antes me había impactado se hallaba en ellas. En medio de estas pesquisas me encontré con la adaptación al inglés de la obra *Le Baiser dans la nuit* de Maurice Level y, de inmediato, me sentí irremediabilmente atraído por ella.

Puesto que mi formación académica es como director teatral, decidí cambiar todo mi trabajo de tesis a un proyecto en el que dirigiría un montaje de esta obra para aplicar mis conocimientos y aprender a dirigir este tipo de teatro mediante el trabajo práctico.

Así pues, la presente tesina consigna el proceso de trabajo que durante casi un año llevé a cabo con un grupo de actores del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; algunos de ellos en aquel entonces alumnos aún de este colegio, otros egresados y todos con cierta experiencia profesional en el teatro.

La primera parte de este trabajo es meramente teórica, es el resultado de la investigación documental que realicé para conocer la historia del Théâtre du Grand-Guignol así como la historia y el contexto detrás del texto dramático de Level. La segunda parte es una crónica que sustenta teóricamente nuestro proceso de montaje así como mi trabajo con los actores y su culminación en

una serie de presentaciones a público. La parte medular de esta segunda sección es la estructuración de un método de dirección de actores específico para el Grand-Guignol.

Finalmente, en forma de anexos, incluyo la adaptación en español que hice del texto, los diseños de vestuario originales y un archivo fotográfico que da testimonio de nuestro proceso.

EL THÉÂTRE DU GRAND-GUIGNOL

1.1.- DEFINICIÓN DEL TÉRMINO GRAND-GUIGNOL

Actualmente se utiliza el término *Grand-Guignol* para referirse a cualquier espectáculo que tenga que ver con lo macabro y que muestre violencia explícita o exagerada en escena; esto haciendo referencia al Théâtre du Grand-Guignol de la ciudad de París, Francia.

Aunque se le atribuye a su fundador Oscar Méteniér la acuñación del término Grand-Guignol (ver Hand y Wilson, 2002) es probable, por lo que puede observarse en los carteles publicitarios de la época, que el término haya surgido como un sobrenombre despectivo para denominar primero al teatro de la Rue Chaptal y después, por extensión, al tipo específico de representaciones que se llevaban a cabo en él y que, posteriormente, la misma administración de teatro lo haya adoptado como nombre.

Luis Eduardo Alcocer define el *gran guiñol*¹ como “la escenificación de incidentes violentos y calamitosos en una forma que enfatiza el carácter horrible de lo escenificado y cuyo principal objetivo es producir terror.” (7) A esta definición añado el carácter de teatro de entretenimiento inherente al Grand Guignol. Del mismo modo, cabe señalar que, aunque este mismo autor las descarta como Grand-Guignol, numerosas farsas formaban parte del repertorio de este teatro; estas farsas (que pueden entenderse como comedias negras) incluían asimismo elementos macabros y explotación de la violencia explícita en escena.

1.2.- HISTORIA DEL THÈATRE DU GRAND-GUIGNOL

El Grand-Guignol fue fundado en el año de 1897 por Oscar Méteniér, quien fungió en su juventud como secretario de la policía y colaboró con André Antoine en la fundación del Théâtre Libre en 1887; trabajando en este teatro escribe numerosas

¹ Alcocer utiliza la castellanización “gran guiñol” para denominar al género y forma del espectáculo y el original Théâtre du Grand-Guignol para referirse específicamente al edificio teatral de la Rue Chaptal. La castellanización no será utilizada durante el presente trabajo. (1)

*comédies rosses*². Ya desde este entonces Méteniér fue objeto de controversia y censura al presentar por primera vez en escena personajes de las clases menos acomodadas de París (vagabundos, niños de la calle, prostitutas, criminales, etc.), permitiendo que se expresaran con su propio lenguaje, lleno de improperios y ciertamente inadecuado para el público más recatado del París del siglo XIX (Ver Peirron, 1996).

Eventualmente el Théâtre Libre se fue a la banca rota en 1893 y Méteniér y Antoine continuaron por separado sus respectivas carreras teatrales. Méteniér pasó por un periodo de investigación del naturalismo y la *comédie rosse* y decidió fundar el Théâtre du Grand-Guignol en 1897, con el propósito de montar obras naturalistas tomando como modelo el teatro de Antoine. (Ver Hand y Wilson, 2002)

Como se mencionó anteriormente, Méteniér, antes de colaborar con Antoine tuvo un empleo como *chien de commissaire*³ (secretario de policía). Una de sus labores en ese trabajo, era transcribir las declaraciones de los detenidos, así como las confesiones de los presos, incluyendo los condenados

² Literalmente *Comedias rosas*. Se trata de comedias ligeras de carácter romántico cuyo fin es meramente de entretenimiento.

³ Perro de la Comisaría.

a muerte. Las sórdidas historias que Méteniér recogía de los delincuentes nutrieron el imaginario de su teatro.

Así pues, las primeras temporadas del Grand-Guignol estaban compuestas por obras de temática naturalista. El Théâtre du Grand-Guignol se estableció desde sus inicios como un teatro que contravenía la moral convencional y atacaba los ideales de la burguesía.

Méteniér's miniature dramas expose the fraud of burgeois morality when foisted to the poor [... while] parody the values of their supposed betters by adapting the precepts taught by the church and state to their own lowly circumstances.⁴ (Gerould, 1984, citado en Hand y Wilson, 2002, 4)

Méteniér continuó dirigiendo el teatro, teniendo un éxito considerable con sus *comédies rosses* de corte naturalista. No se tiene una fecha exacta, pero se cree que fue cerca de febrero de 1899, cuando la administración del teatro pasó a manos de Max Maurey. Tan desconocidas como la fecha de la transición, son las

⁴ Los diminutos dramas de Méteniér exponían el fraude de la moral burguesa cuando ésta era endosada a los pobres (...) parodiaban los valores de sus supuestos superiores, adaptando los preceptos enseñados por la Iglesia y el Estado a sus propias bajas circunstancias.

causas por las cuales se dio ésta. “Pierron suggests [...] that Méténier’s decision was motivated by ill health, although he was a relatively young man and was destined to live for another fourteen years”⁵ (Hand y Wilson, 2002, 4)

Es precisamente en este periodo de transición cuando se cree que el Grand-Guignol adquirió su propia identidad.

... The Théâtre that Max Maurey inherited was not a Théâtre of horror *per se*, but a successful house of naturalism, dedicated to the true-to-life representation of a society dehumanized by capitalism and bourgeois morality.⁶ (Hand y Wilson, 2002, 5)

Durante la administración de Maurey, de 1898 a 1914, el teatro consolidó los elementos que lo definirían durante el resto de su existencia. Maurey, como director del teatro, fue dando forma al Grand-Guignol implementando cambios paulatinos pero decisivos para su conformación y consolidación como una forma

⁵ Pierron sugiere (...) que la decisión de Méteniér se debió a razones de salud, aunque era un hombre relativamente joven destinado a vivir otros catorce años.

⁶ El teatro heredado por Max Maurey no era un teatro de terror *per se*, sino una exitosa casa de naturalismo, dedicada a la representación hiperrealista de una sociedad deshumanizada por el capitalismo y la moral burguesa.

de teatro popular.

Puede mencionarse por ejemplo el estilo de actuación, que fue cambiando de un naturalismo que imitaba al Théâtre Libre a una forma muy particular de melodrama. Así mismo, la forma en que se mostraba la violencia fue de un naturalismo a una forma estilizada y codificada de hiperrealismo, precursora del cine *gore* de la actualidad. “Whilst Méténier trying to create a Théâtre that dealt with social reality from a radical perspective, Maurey wanted to thrillate and frighten.”⁷ (Hand y Wilson, 2002, 15)

A Maurey puede atribuírsele el convertir el Théâtre du Grand-Guignol en el único e indiscutible Teatro de Terror. Pudo lograrlo gracias a los cambios que implementó paulatinamente respecto a la concepción escénica. Maurey supo ver el potencial escandaloso y terrorífico en el repertorio creado por Méteniér y explotarlo para conformar un teatro de terror que se alejaba por completo del naturalismo establecido por éste. También puede atribuírsele a Maurey el inicio de la colaboración con el dramaturgo André de Lorde, quien llegaría a ser conocido por este trabajo como El Príncipe del Terror.

⁷ Mientras que Méteniér buscaba crear un teatro que tratara con la realidad social desde una perspectiva radical, Maurey buscaba excitar y asustar.

Max Maurey hizo uso de la publicidad a su alcance, logrando crear todo un mito alrededor del Grand-Guignol por medio de la exageración de lo que ocurría durante las funciones y la parafernalia enfatizada en el terror. Esto, eventualmente, incluyó contratar un médico de planta en el teatro, anticipando al público que corría un riesgo real ante los horrores presentados en escena⁸. Según Pierron “[Maurey] measured the success of a play by the number of people who fainted during its performance”⁹ (1996).

Como ya se mencionó, durante esta etapa comienza la participación del dramaturgo André de Lorde con el Grand-Guignol. Esta colaboración consiguió tal éxito y popularidad con el público que palatinamente el repertorio llegó a estar

⁸ Esta táctica fue retomada en la década de 1950 por el productor y director de cine de terror estadounidense William Castle (1914-1977), quien intentó combatir el ausentismo del público a las salas de cine (causado principalmente por la, en aquel entonces novedad, de la televisión) con ingeniosos trucos que interactuaban con el público en las salas de cine; como esqueletos colgados de rieles sobre las butacas que aparecían de improviso a media función, o dispositivos colocados debajo de algunos asientos que producían ligeras descargas eléctricas en sus ocupantes durante los momentos de mayor tensión en pantalla. Del mismo modo, Castle llegó a incluir un supuesto seguro de vida en el precio del boleto de cine, pues sus películas pretendían ser tan espeluznantes que la gente podía realmente morir de miedo al verlas.

⁹ [Maurey] medía el éxito de una obra por el número de espectadores que se desmayaban durante la representación.

conformado por las obras de de Lorde.

André de Lorde nació en el seno de una familia parisina acomodada y “had, from an early age, a fascination with the macabre, which was merely fuelled by his father’s somewhat unorthodox attempts to stifle it”¹⁰ (Hand y Wilson, 2002, 13) Estudió leyes y ejerció como abogado un par de años en la Barra de Abogados de París, aunque su verdadera vocación estaba en el teatro. Años más tarde, comienza su carrera como escritor mientras trabaja como bibliotecario en la Bibliothèqe del’Arsenal (Ver Hand y Wilson 2002).

De Lorde envió algunos de sus manuscritos a Antoine (Ver Pierron, 1995) y fue en esa época cuando conoce a Méteniér; en poco tiempo, ambos trabaron una duradera amistad. A pesar de que hicieron planes para trabajar juntos en varios proyectos, fue hasta 1900 cuando de Lorde estrena su primera obra en el Grand-Guignol; una comedia titulada *Le Post-scriptum*, cuando el teatro se encontraba bajo la administración de Maurey.

Muchas de las obras de de Lorde eran adaptaciones de la narrativa e incluso del cine, otras tantas eran colaboraciones con

¹⁰ sintió desde una edad temprana una fascinación por lo macabro, acentuada por los poco ortodoxos métodos de su padre para reprimirlo

otros escritores, muchos de ellos científicos o profesionistas que asesoraban a de Lorde y ponían especial atención en los detalles para dotar a las obras de mayor realismo (Ver Hand y Wilson, 2002).

Como resultado, la nueva forma en que se manejaba la violencia en escena requería de novedosos efectos especiales. Éstos eran proporcionados por Paul Ratineu quien diseñó ingeniosos mecanismos para el teatro, tales como mesas y camas con doble fondo, prostéticos de cera que podían mutilarse en escena, cápsulas de sangre de todos tipos, cuchillos falsos y casi todo tipo de instrumento de tortura imaginable. Muchos de los trucos que se usaban en escena en el Grand-Guignol se utilizaron en el cine de terror en sus inicios, e incluso algunos aún son utilizados hoy en día.

Es durante esta segunda administración del teatro que se establece la tríada Maurey-Ratineau-de Lorde que le da identidad y características únicas. Esta organización resultó ser particularmente versátil y flexible. Maurey administraba, pero asistía también a los ensayos cuando no dirigía y, con un ojo crítico, hacía sugerencias útiles e incluso colaboraba con de Lorde para reescribir escenas de las obras que opinaba podían ser mejoradas. Según testimonios, de Lorde no consideraba sus

textos “sagrados” o “intocables” y siempre se mostraba flexible y abierto a las sugerencias de los directores de escena y de sus colaboradores. Ratineau por su parte era un actor profesional que fungía frecuentemente como director en las puestas en escena del Grand-Guignol, pero nunca desaprovechaba la oportunidad de diseñar efectos especiales y desempeñarse como actor en papeles de soporte.

Esta etapa de consolidación del Grand-Guignol coincide con la llamada *belle époque* en Francia. En 1915, a un año de iniciar la Primera Guerra Mundial, Maurey renuncia a la dirección del Théâtre du Grand-Guignol. Al parecer, Maurey creyó que tras haber visto los horrores de la guerra en la vida real, el público perdería el interés en la violencia presentada en el escenario del teatro (Ver Hand y Wilson, 2002). Este sentir era compartido por la crítica de la época, e incluso durante la primera posguerra, la fe en el Grand-Guignol parecía desaparecer.

Empero, la realidad resultó ser totalmente contraria, al iniciarse con la nueva administración la llamada “época de oro” del Grand-Guignol. El teatro pasó a manos de Camille Choisy, un popular actor de melodramas de poca monta, y su socio Charles Zibell, quien sostenía el teatro económicamente pero nunca se interesó demasiado en el proyecto, dejándole una libertad

creativa casi absoluta a Choisy. Fueron ellos quienes terminaron de consolidar el estilo del Grand-Guignol, trabajando sobre el modelo planteado por Métenier y Maurey. Además, Choisy conservó en la planta del teatro a de Lorde y a Ratineau, quienes con frecuencia también dirigían los montajes.

Fue en esta etapa cuando el Grand-Guignol terminó de evolucionar de un teatro que imitaba al naturalismo a un teatro que utilizaba actuaciones melodramáticas, principalmente influidas por el movimiento del Expresionismo Alemán en el cine. También fue bajo la dirección de Choisy cuando surgieron las dos grandes figuras del Grand-Guignol: la actriz Paula Maxa, quien debutó en 1917 y que incluso llegó a ser conocida con el sobrenombre de *la princesse de l'horreur*¹¹; y el actor George Paulais, quien consolidó el estilo de actuación específico de este tipo de teatro.

En 1926 Zibell se fue a la quiebra y se vio obligado a venderle su parte de las acciones del teatro a Jack Jouvin; éste, como nuevo socio de Choisy no continuó con el papel pasivo de su predecesor, sino que comenzó a involucrarse cada vez más en la dirección del teatro. Choisy renuncia finalmente a la

¹¹ La Princesa del Horror.

dirección del teatro en 1928, después de dos años de querellas y discusiones emanadas de las diferencias creativas entre él y Jouvin.

El detrimento del Grand-Guignol comenzó durante la administración de Jouvin y es atribuido a diversas causas, sin que se haya determinado a ciencia cierta cuál de ellas realmente ocasionó la decadencia del teatro. Por una parte, se considera a la propia dirección de Jouvin como la causa de la caída del Grand-Guignol; Maxa lo señala como un director totalitario que se empeñaba en hacer todo él mismo, sobre todo escribir él mismo las obras que montaba (Ver Pierron, 1995). También, con competidores e imitadores, Jouvin trató de cambiar un poco la propuesta artística del Grand-Guignol poniendo énfasis en el terror psicológico y la violencia psicosexual más que en la física.

Otra de las consideradas posibles causas tiene que ver con el cine. A inicios de la década de los treinta, la Universal Pictures comienza a producir su serie de películas de monstruos con clásicos como *Frankenstein* y *Drácula*; iniciando toda una nueva ola de películas de terror, con sonido y con efectos especiales de alta tecnología. De este modo, el cine de terror se volvió el entretenimiento masivo por preferencia, robándole cierto público al teatro. El Grand-Guignol empezó a caer por su pérdida de

frescura y credibilidad (Ver Riviere y Witkop, 1979) comparado con el cine.

Lo que es un hecho es que, sin los titánicos esfuerzos de Jouvin por mantener la empresa a flote, el Grand-Guignol habría decaído más rápidamente aún (Ver Hand y Wilson, 2002). Quizá el totalitarismo de Jouvin para dirigir el teatro respondió a la pérdida de popularidad del mismo e, irónicamente, también pudo contribuir en su debacle.

Jouvin deja la administración del teatro en julio de 1938 y ésta pasa a manos de Clara Bizou. Durante la dirección de Bizou el repertorio del Grand-Guignol se conforma casi exclusivamente con comedias bobaliconas que alejan a los seguidores fanáticos asiduos del teatro.

Tras el fracaso de Bizou, la administración del Grand-Guignol pasa a Eva Berkson en febrero de 1939. Poco menos de un año después, la ocupación Nazi en Francia obliga a Berkson a huir a Inglaterra. Choisy regresa entonces para dirigir el teatro hasta 1944 cuando, tras la liberación, el teatro cierra por un periodo de dos años (Ver Hand y Wilson, 2002).

Durante las décadas siguientes, la administración del teatro

correrá a cargo de varios directores, incluyendo a los hijos de Maurey, cada uno con estrategias cada vez más desesperadas para recuperar el público del Grand Guignol. De tal suerte, volvieron a ponerse en escena muchas de las obras de Level, que tuvieron éxito en el pasado y se volvió a contratar a Ratineau como director de escena. Pero nada funcionó. Al parecer, el desánimo de la segunda posguerra pudo por fin minar la por ese entonces débil relación del Grand-Guignol con su público.

En 1956, Eddy Ghilain tomó la dirección del desvanecido teatro. Ghilain se desempeñó en el Grand-Guignol como actor, director y dramaturgo. Cuando comenzó a trabajar en él, sólo realizaba algunas de estas funciones, pero con las constantes fugas creativas, para 1960 todas las obras presentadas en el teatro eran escritas y dirigidas por Ghilain (Ver Hand y Wilson, 2002). Las aportaciones de Ghilain al Grand-Guignol fueron importantes; algunas de las obras que escribió son consideradas entre las mejores de todo el repertorio del teatro desde el punto de vista dramático.

La gran cantidad de directores que se encargaron del teatro antes de Ghilain, sus entradas y salidas y sus esfuerzos

desesperados por conseguir público para el teatro convirtió al Grand-Guignol en un espacio en el que se presentaban todo tipo de obras. Ghilain entonces se abocó a la tarea de “... rediscover and re-establish the Grand-Guignol genre after the failed efforts to transform the theatre into something other than the one and only ‘Theatre of Horror’.”¹² (Hand y Wilson, 2002, 24)

Finalmente, tras varias temporadas con butacas vacías el Théâtre du Grand-Guignol cerró sus puertas definitivamente en noviembre de 1962, coronada por un remate de utilería y escenografía el 5 de enero de 1963.

Las causas que llevaron a la ruina al Grand-Guignol siguen siendo un misterio; algunos señalan a los horrores de la vida real como el descubrimiento de los campos de concentración y las bombas de Hiroshima y Nagasaki como los culpables. Sin embargo, Pierron señala al “nuevo cine de terror” como el culpable (Ver Hand y Wilson, 2002). Los filmes de la Hammer¹³

¹² ... Redescubrir y restablecer el género del Grand-Guignol tras los esfuerzos fallidos por transformar al teatro en algo diferente al único y original Teatro de Horror.

¹³ La productora británica Hammer Film Productions, fundada en 1949 por William Hinds (conocido en el ambiente teatral por su pseudónimo Will Hammer) y Enrique Carreras, retomó los íconos clásicos del cine de terror de la

dejaron demostrado que el cine podía mostrar escenas de horror con un mayor realismo que el teatro. Posteriormente los monstruos decimonónicos y las fantasías góticas fueron sustituidos por monstruos humanos, toda una pléyade de asesinos, criminales y perversos (curiosamente, herederos del Grand-Guignol) que se erigieron como un nuevo paradigma del terror como entretenimiento.

Al respecto, Hand y Wilson concluyen:

Most probably it was a combination of all these factors that signed the death warrant for the Grand-Guignol. It was a form that had grown out of la *belle époque* at the beginning of the century [...]. The Grand-Guignol belonged to another age; it was an archaic museum piece to its 1950s and 1960s audience, with little relevance to the new era. Like so many other things during this time, it was abandoned as obsolete by a new generation and replaced with the more technologically sophisticated offerings of cinema and television.¹⁴ (2002, 25)

Universal, dándoles un giro más explícito en aspectos como el erotismo y la violencia y haciendo gala del Tachnicolor. Esta reinención del género por parte de Hammer inició en 1957 con *La maldición de Frankenstein* y terminó en 1976 con *La monja poseída*. En 2007, tras treinta años de inactividad, la compañía fue adquirida por el productor estadounidense Simon Oakes con el propósito de regresar a la producción de cine de terror. Su primer largometraje para cines fue el *remake* americano de la cinta sueca *Déjame entrar*, estrenado en 2010.

¹⁴ Lo más probable es que fuera una combinación de todos estos factores lo que firmó la sentencia de muerte del Grand-Guignol. Se trataba de una forma

Es oportuno mencionar que, a pesar de que el Grand-Guignol cerró sus puertas definitivamente en 1962, una forma similar de entretenimiento heredaría sus elementos característicos: El cine *gore*¹⁵, inaugurado en 1963 por la película *Blood Feast* del director norteamericano Herschell Gordon Lewis. Anteriormente Lewis se había dedicado a producir y dirigir cine pornográfico y decidió, con la ayuda de su colega David F. Friedman, expandir su mercado a las películas de bajo presupuesto para autocinemas. No encontré evidencia al respecto de si Lewis o Friedman conocían el Grand-Guignol o tuvieron algún tipo de influencia de este teatro, pero me parece improbable; del mismo modo, dudo que alguno de los dos tuviera alguna pretensión de inaugurar un nuevo género cinematográfico en absoluto.

que emergió de la *belle époque* al inicio del siglo [...]. El Grand Guignol pertenecía a otra época; era ya una pieza de museo arcaica para su público de los 50's y 60's, con poca relevancia para la nueva era. Como muchas otras cosas durante esta época, fue abandonada como obsoleta por una nueva generación y reemplazada por ofertas tecnológicamente más sofisticadas como el cine y la televisión.

¹⁵ **Gore:** "Alude a películas que incluyen secuencias con mucha sangre, vísceras y mutilaciones varias [...]. En muchos casos, la mayor parte, la exhibición de sangre se convierte en el elemento esencial y con carácter de protagonista." (JUAN PAYÁN, 76)

EL TEXTO

“EL ÚLTIMO BESO”

2.1.- LA OBRA DE MAURICE LEVEL

Otro importante colaborador fue el escritor Maurice Level (1875-1926), autor francés que escribió numerosas historias cortas y obras de teatro (muchas de estas últimas adaptadas de las primeras), especializándose en el horror y lo macabro. Acerca de Level y su obra, el celebrado autor de literatura fantástica y de terror, H.P. Lovecraft, escribió:

El autor contemporáneo Maurice Level, casi completamente consagrado a este género [el horror], ha visto sus breves episodios adaptados inmediatamente al teatro en las obras de espanto del Gran Guiñol. No cabe duda que al genio francés le va mejor ese tenebroso realismo que la sugerencia de lo invisible [.] (48)

Siendo uno de los dramaturgos de cabecera del Théâtre du Gand-Guignol, sus obras de teatro eran melodramas contruidos

cuidadosamente para crear suspenso en el público; este suspenso culminaba en escenas cargadas de violencia explícita e insania. En mi primer acercamiento a la obra de Level, ésta me pareció pobre en cuanto al tratamiento y desarrollo de sus personajes, demasiado superficiales o simples; sin embargo, me sentí irremediabilmente atrapado por su excelente construcción del suspenso y de atmósferas tétricas y sórdidas.

La historia corta original de Level *Le baiser dans la nuit* apareció publicada por primera vez en el periódico *Journal* en julio de 1912. El mismo Level adaptó dicho relato a la escena y la obra teatral fue estrenada en el Théâtre du Grand Guignol el 10 de diciembre de 1912 (Ver Hand y Wilson 2002).

La trama de la obra gira en torno a Henri, desfigurado con ácido sulfúrico por su despechada exnovia Jeanne quien, luego de que él rompiera su compromiso con ella, lo atacó en un acto de venganza. Henri se niega a acusar a Jeanne en la corte, en lo que parece ser el supremo acto de perdón y altruismo; sin embargo lo que Henri busca es una oportunidad para ver de nuevo a Jeanne y vengarse de ella.

“Level exploits the audience’s fascination and fear of the *crime passionnel* and the use of vitriol, which was a sensational [...]

method of revenge attack”¹⁶(Hand y Wilson, 2002, P.180). A pesar de lo escandaloso de la premisa, el texto de Level es en realidad sutil en cuanto al manejo de la violencia en escena, pues el mismo autor no era partidario de ella; creía que su obra “relies on tension and does not need to resort to tricks [...] facile and somewhat vulgar.”¹⁷ (Level citado en Hand y Wilson 2002, 182) De tal suerte, el segundo acto de la obra se convierte en un juego “del gato y el ratón” en el cual se sospechan las intenciones de Henri o el infausto desenlace de Jeanne, pero lo que mantiene la atención del público es el *cómo* y el *cuándo* sucederá.

Además del contrapunto entre la “presa” y el “depredador” que lleva la acción dramática en el segundo acto, Level maneja en todo momento la contraposición entre “la bella y la bestia” sólo que en este caso “the monster is a glamorous model [...] the beauty is the beast”¹⁸ (Hand y Wilson 2002,180). Al principio de la obra, Jeanne es presentada como la villana y Henri como su patética víctima. Sin embargo, conforme la trama se va

¹⁶ Level explota la fascinación y el miedo del público al *crime passionel* y el uso del vitriolo, que era un método sensacionalista [...] *de venganza*

¹⁷ dependía de la tensión y no tenía necesidad de recurrir a trucos [...] fáciles y un tanto vulgares

¹⁸ El monstruo es una glamorosa modelo [...] la bella es la bestia.

desarrollando, el lado oscuro de Henri va aflorando poco a poco hasta que, finalmente, al consumir su sangrienta y violenta venganza (rociar ácido en el rostro de Jeanne) Henri se convierte en el monstruo.

In the final action of the play Henri lives up with his appearance and becomes a monster. In so doing Level shatters our sympathy for Henri. [...] The spectator resolves the play's horror by recognizing that Jeanne and Henri deserve each other in their mutually created Hell.
¹⁹ (Hand y Wilson 2002, 180-181)

A pesar de la violencia a mansalva y la saña con la que Henri consume su venganza, el personaje de Jeanne es moralmente reprobable de inicio; así, el desenlace satisface la sed de justicia del público, aunque no sin cierto sabor agrídulce, ya que no hay un personaje que pueda ser denominado “el bueno” como en cualquier melodrama clásico.

De tal suerte, la obra refleja una visión moral de “ojo por ojo y

¹⁹ En la acción final de la obra Henri cumple con su apariencia y se convierte en un monstruo. Al hacer esto, Level hace añicos nuestra simpatía por Henri. [...Al final de la obra] el espectador resuelve el horror de la obra reconociendo que Jeanne y Henri se merecen el uno al otro en el infierno que crearon mutuamente.

diente por diente”, atípica del melodrama clásico. Del mismo modo, heterodoxo para el melodrama, ninguno de los dos personajes realmente triunfa ni se redime.

2.2.- LA ADAPTACIÓN DE HAND Y WILSON

Dada la dificultad por encontrar el texto original de Level, aunada al hecho de que mi primer conocimiento de la obra se dio por medio de esta adaptación, el texto primigenio del que parte el mío es la adaptación que hicieron al inglés Richard J. Hand y Michael Wilson, profesores de la Universidad de Exeter e importantes investigadores del fenómeno del Grand-Guignol, titulada *The Final Kiss*.

Según lo referido por estos autores sobre el texto original de Level, la principal diferencia que puede notarse entre éste y *The Final Kiss* es la extensión. Hand y Wilson decidieron eliminar el primer acto de la obra, en el cual aparecían Henri, su hermano y su abogado y se planteaba lo que había sucedido con Henri antes del inicio de la obra. El conflicto en el primer acto era, básicamente, que Henri se rehusaba a presentarse en la corte

para atestiguar en contra de Jeanne (*Ver Hand y Wilson 2002*).

Los autores explican el porqué de su decisión de reducir la obra:

...The decision was made to shorten the work into one act, reduce the number of onstage characters, streamline the exposition, and abridge some of the longer monologues. This allows a predominant focus on the climatic scene of the play: Henri's ironically erotic encounter with Jeanne.²⁰ (Hand y Wilson 2002,182)

Como resultado, la versión de Hand y Wilson, de media hora de duración, es un melodrama en un único acto que puede dividirse en dos partes (y durante el montaje así lo hicimos para fines prácticos): la primera es la visita de un médico y una enfermera al cuarto de hotel donde se hospeda Henri. Esta escena es básicamente recapitulativa, en ella se cuenta cómo fue el ataque de Jeanne, se narra el comportamiento de Henri en la corte y se le da al público una idea general de sus heridas y de

²⁰ Se decidió acortar el trabajo en un solo acto, reducir el número de personajes en escena, canalizar la exposición, y abreviar algunos de los monólogos más largos. Esto permite enfocar de manera predominante la escena climática de la obra. El encuentro irónicamente erótico de Henri con Jeanne.

cómo se ve su rostro deforme.

Durante el montaje de la obra, di una gran importancia a esta escena, pues consideré que los personajes del doctor (en este caso en particular, una doctora) y la enfermera constituían la voz de la “gente común”; es decir de la gente fuera del conflicto y su función era involucrar al público en lo que sucedía en escena.

La segunda parte es, propiamente, la visita de Jeanne a Henri. En esta parte podemos conocer un poco más, si bien un tanto superficialmente, los motivos de los personajes y su relación previa al momento de la obra. Es en este momento cuando, lentamente, Henri comienza aparecer como un monstruo y Jeanne como su víctima o, mejor dicho, va a afrontar las consecuencias de lo que hizo. Durante esta segunda parte de la obra, se maneja una persecución que, aunque no se hace explícita en forma de acotaciones, se manifiesta a un nivel psicológico, creando tensión que culminará en violencia gráfica.

Al respecto de la construcción de la tensión en la adaptación de Hand y Wilson cabe señalar que, mientras que en el original de Level Henri llevaba los ojos vendados, los autores británicos decidieron que llevara la cabeza vendada por completo. Aunque no es un recurso nuevo y los mismos autores reconocen haberse

inspirado en filmes como *El hombre invisible* y *La mosca*, es sin duda una herramienta efectiva para crear expectación y suspenso, permitiéndole al espectador imaginar la deformidad que sabe se encuentra debajo del vendaje.

Como en muchas obras del Grand-Guignol, en ésta el autor original así como los dramaturgos a cargo de las distintas adaptaciones juegan un doble juego entre el sexo y la violencia. “Level uses the irony of de situation of two former lovers that will culminate not in a sexual act but in a graphically violent act.”²¹ La obra se vuelve pues grotescamente erótica (Ver Hand y Wilson, 2002) pues como lo dicen los autores “As Henri demands his final ‘kiss’ the request is loaded with sexual and orgasmic symbolysm.”²² (Hand y Wilson, 2002,181).

Este elemento sexual es una de las constantes en el Grand Guignol y que logró permearse hasta el cine de terror, encontrando su máxima expresión en el cine *slasher*²³, donde,

²¹ Level utiliza la ironía de la situación entre dos examantes que culminará no en un acto sexual, sino en un acto gráficamente violento.

²² Al exigir Henri su “último beso” la petición va cargada con simbolismo sexual y orgásmico.

²³ **Slasher:** “En estas cintas, psicópatas aislados [...] escondidos tras la típica máscara o al menos ocultos a la vista se enfrentan a jóvenes de ambos sexos (pero sobre todo chicas), cuyo aspecto, personalidad o conducta promiscua

como en el Grand Guignol, se explotan temas recurrentes como “voyeurismo masculino [...], perversión sexual, el espectáculo del asesinato, la eficacia de la defensa propia de la mujer, la sustitución de los asesinatos violentos por la gratificación sexual” (Penner y Schneider, 25).

Finalmente, sobre la clasificación de la versión de Hand y Wilson en un género dramático, apegándose al espíritu original del Grand-Guignol, esta adaptación es un melodrama. Afirmando lo anterior tomando como guía el esquema propuesto por Román Calvo para la aproximación de un texto dramático a un género determinado, encontramos en *The Final Kiss* los siguientes elementos²⁴:

- Los autores buscan provocar una simpatía por el protagonista, aunque, conforme la obra avanza y las verdaderas intenciones de Henri se descubren, genera un patetismo violento que culmina en el castigo ejemplar del villano.
- El tema se refiere a un problema particular de un

sirven para desencadenar recuerdos de algún trauma del pasado en la mente del asesino, desatando así su furia psicosexual aparentemente infinita.” (Penner y Schneider, 20)

²⁴ Los parámetros de este análisis se encuentran en Román Calvo 2001.

personaje. Cuando en el melodrama clásico se trata de un personaje “bueno” que es perseguido por uno “malo” y el merecido castigo que, de manera providencial, recibe éste último en el desenlace de la obra, en este caso particular el “villano” es quien resulta ser perseguido y el castigo viene de manos del protagonista. La vejación del villano hacia el héroe sucede fuera de escena y el público da cuenta de ello por medio de la escena recapitulativa del Doctor y la Enfermera.

- En cuanto a la forma en la que los autores tratan el tema, es superficial, pues no se detienen a profundizar en el carácter de los personajes y éstos no se cuestionan sobre su situación.
- La acción dramática avanza por las acciones de los personajes. Al principio, la acción la desencadena Henri al decidir terminar relaciones con su médico. Acto seguido, la acción continúa por Jeanne, quien visita a Henri sin sospechar (o por lo menos, no de inmediato) su infausto destino. Finalmente, la acción llega a su clímax cuando Henri busca consumir su venganza.
- Los personajes son simples puesto que no presentan una evolución en su carácter y no presentan conflictos

internos; como empiezan terminan, dando así más importancia a la anécdota.

- Henri es consciente de su problemática y, al contrario del melodrama clásico en el cual el personaje se deja llevar por las situaciones aferrándose a sus valores y principios, actúa para resolverla.
- La obra utiliza un lenguaje común, adornado por expresiones exageradas y grandilocuentes.

2.3.- MI ADAPTACIÓN DEL TEXTO

Al encontrarme con el texto de Hand y Wilson me sentí sorprendido y sumamente atraído por la efectividad con la que maneja el suspenso y la violencia en escena. Desde el inicio se tiene la expectativa de que algo terrible va a pasar e incluso puede intuirse cuál será el desenlace, así que el principal atractivo de la obra es el “cómo” va a pasar. Como refiere David Cottis cuando habla de su montaje de la obra en 1999: “When the actors first read the script, the thing they most enjoyed was the

uncertainty as to what was going to happen. The form suggests that violence will occur, but no one is sure how, when, and to whom”²⁵ (Citado en Hand y Wilson, 2002, 185).

No era mi interés hacer un montaje “museográfico” tratando de recrear las técnicas de actuación o los modos de producción del Théâtre du Grand-Guignol original. En cambio, mi objetivo fue el de adaptar estos textos, a través de la dramaturgia y la puesta en escena, para que fueran eficaces ante un público contemporáneo, acostumbrado al “realismo” del cine de terror.

El primer elemento que sentí necesario adaptar fue la extensión de la obra. Consideré que el texto de Hand y Wilson era demasiado corto. La trama podría desenvolverse más lentamente, dando la oportunidad de crear mayor suspenso y expectación. Del mismo modo, una obra de mayor duración brindaba la oportunidad de profundizar más en los personajes y sus motivaciones.

Así pues, agregué parlamentos con el fin de convertir a los personajes de simples (*tipo*) a complejos (*carácter*); es decir,

²⁵ Cuando los actores leyeron el libreto por primera vez lo que más disfrutaron fue la incertidumbre sobre lo que iba a pasar. La forma sugiere que la violencia ocurrirá, pero nadie está seguro cómo, cuándo y contra quién.

personajes que “presenta[n] ciertos rasgos individualizantes, propios de un temperamento, un vicio o de una cualidad” (Román Calvo, 2001, 82). Por ejemplo, el texto de Hand y Wilson iniciaba con Henri fumando opio, pero no volvía a tocarse el asunto en el resto de la obra. En mi adaptación, Henri sufre de una terrible adicción a los sedantes que influye fuertemente en su comportamiento. En estos parlamentos se exponían más las relaciones que tenían unos con otros (particularmente Henri-Jeanne y la Doctora-La Enfermera); del mismo modo que se planteaban conflictos internos de los mismos.

Una escena entera fue agregada al texto. En ella, Henri pide a Jeanne que encienda el radio; casualmente, ella sintoniza una estación en la que están tocando “Blue Moon”, la cual era su canción cuando aún era pareja. Mi intención al crear esta escena fue explotar “el sentimentalismo para llegar a los espectadores” (Malpica en Román Calvo 2007, 149), presentando una situación patética que ayudara a “deshumanizar” al personaje de Henri para así presentarlo como un monstruo. Esto aunado a su obvia deformidad física lo convierten en una exageración lo bastante real para provocar repulsión y terror entre los espectadores, pero no lo suficiente para suscitar su censura moral (Ver Penner y Schneider).

Durante todo el texto, traté de manejar una estructura de *crescendo-dinuendo* en cuanto a la relación entre ambos personajes. Es decir, durante las primeras escenas de Jeanne, ella mantiene el control de la situación y aparece como un monstruo que posee belleza exterior, pero también de un retorcido talante; progresivamente, Jeanne va perdiendo el control de la situación y se convierte en la víctima de Henri. Éste inicia siendo víctima de Jeanne a merced de su voluntad y, en contraposición a ella, posee una deformidad física pero aparenta poseer belleza interior.

En diversas obras de ficción anteriores a la época en la que fue escrita la obra, como *Frankenstein* de Mary W. Shelly (1818) o *Nuestra Señora de París* de Víctor Hugo (1831), se maneja una paradoja que plantea que la fealdad física oculta una bondad interior. En el caso específico de esta obra, se juega con dicha paradoja incluyendo una vuelta de tuerca pues al desarrollarse la historia, Henri va tomando el control de la situación y se convierte en victimario. Su deseo de venganza lo ha convertido en un monstruo por dentro y por fuera.

Otro de los elementos que añadí a la obra fue la mano deforme de Henri. En el texto de Hand y Wilson y, según ellos

mismos refieren, en el de Level, Henri sólo está herido en el rostro. Con la intención de ir develando poco a poco la deformidad de Henri para producir un terror progresivo, Henri cubre su mano deshecha con un guante de cuero negro. Cuando la obra se acerca al final, Jeanne lleva al límite su charada y muestra su supuesta buena fe descubriendo la mano desfigurada de Henri para después besarla con devoción. Con esta escena busco causar repulsión en el público y explotar el patetismo de la situación.

En la última escena de la obra Henri vacía un frasco de ácido sulfúrico, que llevaba escondido en un bolsillo, sobre el rostro de Jeanne. Otro de los elementos que añadí al texto de la obra fue que Henri continuamente metiera su mano en el bolsillo para acariciar el frasco con ácido. Esto se convertiría en un constante guiño al público sobre que algo malo iba a pasar, transmitiendo la sensación de que Henri ocultaba algo, la sensación de que había “gato encerrado”.

Como mencioné arriba, la escena final muestra la consumación de la venganza de Henri, cuando él vierte ácido en la cara de Jeanne. En el texto de Hand y Wilson, Henri va vaciando el ácido sobre su víctima mientras ella se arrastra en

agonía por el piso. Con Jeanne retorciéndose a sus pies, Henri se quita los vendajes exhibiendo su rostro desfigurado al público (187-194).

Al respecto de esta última escena, tomé influencias de diferentes fuentes con el propósito de construir un final más espectacular. Intenté hacer especial énfasis en el momento en que finalmente se descubre el rostro deforme de Henri. Siguiendo con el manejo del suspenso al mostrar la deformidad de Henri por partes, decidí que en vez de que él mismo se quitara los vendajes al final de la obra, hubiera un forcejeo entre él y Jeanne que terminara con ella arañando el rostro de él quitándole las vendas.

Para esta escena tomé como referencia dos películas principalmente, *El fantasma de la ópera* y *La mosca*. En la primera, me basé en la escena cuando, tras ser secuestrada por Eric (El Fantasma) y llevada a su guarida, Christine aprovecha la distracción de él mientras toca el órgano para quitar la máscara de su rostro. El resultado es una escena climática en la que el monstruo es finalmente revelado al público y a Christine.

En el caso de *La mosca*, tomé como referencia la escena final en la que el personaje de Seth Brundle, ahora mutado en un monstruo deforme mitad humano y mitad insecto por un

experimento fallido, arrastra a su antigua novia Ronnie hacia una cápsula de teletransportación dentro de la cual ella sufrirá el mismo destino. Ronnie se resiste y forcejea y, en medio del forcejeo, arranca la mandíbula de Brundle. A lo largo de la película, Brundle ha ido transformándose poco a poco, perdiendo el cabello, las uñas, las orejas, etc. El ataque de Ronnie a su debilitada mandíbula desencadena la última transformación que lo revela como un monstruoso y deforme insecto de dos metros de estatura. El asco y la conmoción que esta escena provoca culminan con la serie de terroríficas mutaciones que la cinta ha mostrado progresivamente.

Finalmente, en mi versión del texto, Jeanne se arrastra mientras su cara se descompone por efecto del ácido, pero Henri no vuelve a atacarla. En vez de eso, va hacia ella y la besa. La justificación para esta acción insana de parte de Henri es que, al quedar Jeanne desfigurada como él, la reconoce como su pareja perfecta, hecha literalmente a su medida. Para esta escena tomé como referencia, en primer lugar, la página final de la historieta *The Acid Test* (Feldstein, Gaines y Kamen, reproducido en Hand y Wilson, 2002, 184) publicada en enero de 1952 en la revista *The Haunt Of Fear*. Aunque los autores de dicha historieta niegan haber conocido la obra original de Level, la anécdota contada en

ella es muy similar a la historia original del autor francés. Al final, Cedric, el personaje masculino, se quita los vendajes mostrando su rostro desfigurado (acentuado por el característico estilo gráfico de la revista); acto seguido, vacía un frasco de ácido en el rostro de Florence, su exnovia, para sellar su venganza con un apasionado beso.

Las otras referencias para esta escena fueron tomadas de dos escenas específicas de la película *La mosca 2*. En el último tercio de la película Martin Brundle, quien heredó la mutación genética de su padre, emerge de su estado de pupa convertido en un monstruo más insecto que hombre y comienza a rondar por los pasillos de un laboratorio. Este monstruo tiene la habilidad de vomitar ácido sobre sus víctimas y usa esta habilidad contra uno de los guardias de seguridad encargados de darle caza. En la escena el guardia, tras ser atacado, se lleva las manos al rostro para aliviar su dolor; lo único que logra es que la piel y la carne de su rostro, descompuestas en una masa sanguinolenta, se adhieran a sus manos, arrancándolas dolorosamente cuando las retira de su rostro.

En el montaje intenté replicar este efecto por medio del trabajo de la actriz que encarnaba a Jeanne, apoyada por

maquillaje y los efectos especiales a mi alcance. El efecto final demostró ser convincente en las pruebas de maquillaje y los ensayos.

La otra escena que tomé como referencia de *La mosca 2* fue precisamente la escena final. En ella, Martin Brundle ha logrado restablecerse de su mutación y recuperar su forma humana gracias a una de las cápsulas de teletransportación modificada. Martin sale de la cápsula recuperado y cubierto de una masa de desechos orgánicos de aspecto repugnante; a pesar de esto Beth, la novia de Martin, se acerca a él y lo besa cariñosamente.

Otras películas en las que se encuentran escenas similares y que, en menor medida, me sirvieron como referencias estéticas y del efecto que quería lograr en el público son *Nekromantik* y *El abominable Dr. Phibes*. En la primera Robert, un empleado de una agencia ficticia que se dedica a levantar los cadáveres de la carretera, lleva a casa un cuerpo completo en estado de descomposición para el disfrute de su esposa (quien practica la necrofilia) y él mismo; los problemas empiezan cuando Beth, esposa de Robert, parece preferir el sexo con el cadáver al sexo con su esposo.

En *El Abominable Dr. Phibes* Vincent Price interpreta a un

científico, el Dr. Anton Phibes quien sufre un terrible accidente automovilístico junto con su esposa. Phibes culpa a los médicos encargados de atender a su esposa por la muerte de ésta y busca venganza con creativas trampas inspiradas en las plagas bíblicas. Al final de la película, se muestra al público que Phibes usa una máscara para cubrir su rostro cadavérico, deformado por el accidente.

Mi versión final del texto tiene una extensión de 23 páginas, divididas en 7 escenas y, en la puesta en escena, tuvo una duración de 45 minutos. En esta versión traté de enriquecer el desarrollo de los personajes exponiendo sus conflictos internos y sus momentos de duda.

MONTAJE

3.1.- PROPUESTA DE DIRECCIÓN

Actualmente la popularidad del cine de terror como medio de entretenimiento es innegable. Las bases de este género pueden rastrearse hasta el Theatre du Grand-Guignol. La intención de este trabajo es encontrar una forma de montar teatro de terror, un género prácticamente olvidado en nuestro país, que sea eficiente, redituable y popular.

Los realizadores del género afirman que el hombre contemporáneo ha perdido contacto con su instinto de supervivencia; por esto, el espectador actual es un ávido consumidor del género, pues al enfrentarse con miedos ficticios, logra desahogar esta parte de su psicología que se encuentra reprimida de una forma segura y satisfactoria (Ver Luzirika).

El objetivo principal del montaje de esta obra fue determinar, mediante su aplicación práctica en una puesta en escena, cuáles

fueron los elementos escénicos característicos del Theatre du Grand-Guignol y cuáles de ellos siguen siendo efectivos para generar el efecto de “horror” en el espectador contemporáneo.

Para ayudarme a definir el efecto que busqué causar en el público, retomo lo escrito por Penner y Schneider:

El terror es real. Es físico. Es la realidad que hay que afrontar. El asesino delante de uno, enseñando sus dientes de depredador ala presa, con el cuchillo en alto. [...] ¿Qué diferencia hay entre “horror” y “terror”? El horror viene luego. El terror es el suspense, el miedo. La preocupación de que algo terrible suceda. [...] El terror es lo que acecha tras la puerta: el presagio del dolor. Y el horror son los miedos hechos realidad. El horror es el presagio cumplido. (9)

Como objetivo secundario se buscaba diseñar un método de dirección de actores específico para este tipo de adaptaciones del Grand-Guignol que anteriormente definimos como melodrama con elementos de drama.²⁶

²⁶ Género dramático que en México es denominado comúnmente “pieza”. No es en absoluto mi intención entrar al debate sobre qué nombre debe recibir dicho género, para este trabajo se usará el nombre *drama*. Al respecto, Román Calvo dice: “Rodolfo Usigli llama a este tipo de obra *pieza*, pero este nombre da lugar a confusión constante cuando los mexicanos empleamos el término en países como Inglaterra, Francia, Checoslovaquia o Rusia, donde se emplea la

3.2.- PROPUESTA ESTÉTICA

La propuesta estética se alejó un poco del estilo figurativo pues no se buscaba el realismo a ultranza en escena. Se buscaba crear un ambiente sórdido y tenebroso que resaltara y representara, en cierta forma, las emociones de los personajes. En general, quise lograr el espacio de ficción se viera sucio, exteriorizando los sentimientos de Henri; quise que la escasez de mobiliario y el mal estado de éste exteriorizaba la sensación de vacío y pobreza de Henri. Del mismo modo, desperdigué frascos viejos de medicinas y cremas para que denotaran las ideas de enfermedad y abandono.

En cuanto a la selección musical sólo se utilizaron dos temas durante toda la obra. Uno completamente instrumental para crear tensión en la escena cuando la Enfermera descubre el rostro de Henri y la canción *Blue Moon*, en la versión de Tony Bennet, para la escena en la que Jeanne baila con Henri. Aunque mi idea original era incluir otro tema instrumental que acentuara la escena en la que Henri vierte ácido sobre el rostro de su exnovia finalmente decidí no hacerlo; consideré que lograría impresionar

palabra 'drama' para designar la calidad genérica de las obras a las que nos estamos refiriendo." (2001,117-118)

más al público si no utilizaba este recurso propio del melodrama.

3.2.1.- PROPUESTA DE ILUMINACIÓN

Por principio de cuentas, decidí usar una iluminación de corte expresionista, con contrastes marcados de colores cálidos (rojo, ámbar) y fríos (azul) saturados que, a la manera del expresionismo, exteriorizan la percepción de los personajes sobre su entorno (Ver De Micheli). Se usó iluminación lateral; en primer lugar para resaltar volumen y texturas, en especial sobre el rostro desfigurado del personaje Henri. En segundo lugar, para crear sombras largas y claroscuros que ayuden a crear una atmósfera tétrica y sombría.

3.2.2.- PROPUESTA DE VESTUARIO

Decidí representar la obra en la época actual, eligiendo vestuarios en colores rojo, negro y blanco, que remiten inconscientemente a elementos como la noche, la sangre y la muerte, por ejemplo. La estética general de la obra está influida

principalmente por el cine *gore*.

Además busqué crear contraste entre los personajes por medio del vestuario. La Doctora y la Enfermera vestidas con sus uniformes blancos lisos y prístinos; Jeanne con un vestido negro casual que la hace ver fría y oscura. Y, finalmente, Henri vestía una bata de baño roja raída y desteñida con la idea de que Henri luciera en escena como una masa sin forma.

3.3.- PROPUESTA DE DIRECCIÓN DE ACTORES

Como mencioné anteriormente, mi intención en el montaje de esta obra no era recrear como tal el Grand Guignol original, sino adaptar este tipo de teatro al escenario contemporáneo. Esto incluyó la planeación y diseño de un método de actuación que buscara causar eficientemente el terror en el espectador como lo hizo originalmente el Grand Guignol de principios del siglo XX.

A pesar de que se cuenta con numerosos documentos que registran las puestas en escena del Theatre du Grand Guignol, Richard Hand y Michael Wilson refieren dos razones por las que el estilo de actuación en este teatro es poco conocido. La primera es que este teatro siempre fue considerado “demasiado popular”

como para teorizar, sería y sistemáticamente, acerca de su propio método de actuación (Ver 2002). Y la segunda tiene que ver con la publicidad del mismo teatro; gran parte de la expectación que generaba el teatro se debía a la discreción con la que se manejaba lo que sucedía al interior, generando suspenso e incertidumbre en el público (Ver 2000).

El Grand Guignol nace (como se vio en el primer capítulo) como un tipo de teatro naturalista. Sin embargo, a lo largo de su historia su estilo de actuación parece haberse ido especializando hasta llegar a una forma específica en la que se combinaban elementos naturalistas con elementos propios del melodrama y el expresionismo.

... Time and time again the Grand-Guignol protagonist is taken on a journey from bourgeois security to mortal danger, from the rational to the insane, from—in effect—naturalism to melodrama. Such a journey of precision across disciplines is the unique skill of the Grand-Guignol performer and would have to be seamless if the desired effect of horror was to be achieved.²⁷ (Hand y Wilson 2000, 4)

²⁷ ... Una y otra vez el protagonista del Grand-Guignol emprende un viaje que va de la seguridad burguesa al peligro mortal, de lo racional a lo insano, del naturalismo efectista al melodrama. Tal viaje de precisión entre las disciplinas es una habilidad única del actor del Grand-Guignol y debería ser imperceptible para que se lograra el efecto de horror deseado.

Así, los autores se refieren a la actuación del Grand-Guignol como una forma “...that seems to break away from conventional naturalism as often as it embraces it”²⁸ (2002, 35). La transición de uno a otro o su “mezcla a partes iguales” estaba siempre subordinada al servicio de lo que Hand y Wilson denominan “the moment of horror”²⁹; es decir, todo trabajaba al servicio del clímax final que podía ser un momento de violencia física o psicológica (Ver 2002).

Siguiendo este esquema, los mismos autores refieren que en momentos de la obra, la “cuarta pared” era rota deliberadamente por los actores al entablar contacto visual directamente con el público; esta acción contribuía a involucrar al público en la acción que se desarrollaba en escena (ver Hand y Wilson 2002). “... in Grand Guignol, the theatrical device of direct address, effectively destroying the naturalistic fourth wall, is used to implicate the audience and so intensify the horror. It is at these moments that any pretence of naturalism is finally abandoned and the full force

²⁸... que parece romper con el naturalismo convencional tan frecuentemente como lo abraza.

²⁹ El momento de horror.

of stylized melodrama is brought to bear on the performance”³⁰
(Hand y Wilson 2002, 37).

Con el fin de poner en práctica los hallazgos de su investigación, Hand y Wilson trabajaron en un proyecto llamado The Grand Guignol Laboratory, en el cual trataron de recrear el tipo de actuación específico de este teatro. El resultado es un montaje con un tono “histórico” y personajes casi caricaturescos en el que la violencia es presentada de forma exagerada y grandilocuente. Este trabajo fue tomado como punto de partida para nuestro montaje, pues no queríamos copiar ese estilo, sino alejarnos de él. Un video del montaje de 2006 de la compañía teatral amateur *The Tragedies* está disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=F2OOFGxFuzc>. Este montaje retoma el texto adaptado de Hand y Wilson.

Los mismos autores refieren el artículo publicado por Dan Williams y Martin Fluger *Directing the Grand Guignol* en el cual describen su proceso de dirección de una serie de obras del

³⁰ ... En el Grand Guignol el mecanismo teatral de dirigirse directamente, destruyendo efectivamente la cuarta pared naturalista es usado para implicar al público y así intensificar el horror. Es en estos momentos cuando cualquier pretensión de naturalismo es abandonada finalmente y la fuerza completa del melodrama estilizado es traída para soportar la actuación.

Grand Guignol para la compañía teatral About Face de Nueva York.

Hand y Wilson encontraron similitudes entre su proceso con el Grand Guignol Laboratory y el de Williams y Fluger con About Face; ambos montajes partieron de una aproximación puramente naturalista y comprobaron que un enfoque “stanislavskiano” era efectivo hasta cierto punto. Sin embargo, ya que la efectividad de la puesta en escena depende en gran medida del “momento de horror”, éste tenía que estar perfectamente coreografiado. Era difícil que el “momento de horror” surgiera de manera orgánica mientras el actor tenía que seguir una coreografía, activar efectos especiales en escena y atenerse a un marcaje específico (ver 2002).

Mi propuesta de dirección de actores fue un proceso casi por entero “vivencial” pero que da una importancia primordial a la creación de relaciones dramáticas entre los actores en escena. Retoma de una manera ecléctica elementos del Método Bioenergético de Rodolfo Valencia, el Método de Memoria de las Emociones de Constantin Stanislavski y el Método de Memoria Perceptiva de Lee Strasberg.

3.3.1.- PROCESO DE MONTAJE

Para montar la obra decidí dividir el proceso en cuatro módulos o etapas, cada uno con un objetivo específico. A continuación describo cada una de ellas:

1.- Trabajo de mesa. El objetivo de esta etapa fue, básicamente, acordar los límites y márgenes dentro de los cuales se llevaría a cabo la exploración de los actores para la creación de personajes. Se inició con una presentación del equipo de trabajo y una presentación del proyecto. Asimismo, en esta etapa se creó un contexto histórico y sociocultural para enmarcar la anécdota presentada en la obra. Se definieron también los súper-objetivos (Ver Stanislavski, 1953) de los personajes.

Durante esta etapa se revisaron también todas aquellas referencias que podían enriquecer la lectura de la obra; entre estas referencias se podían incluir otros textos dramáticos, literarios o académicos así como películas, fotografías, etc. En este caso específico se trató del *remake* de la película *La mosca*, de la cual quise retomar la relación que la película logra por el público, causando una dicotomía de repulsión-empatía por el

protagonista. Quería causar ese mismo tipo de relación entre el público y el personaje de Henri, pues encontré cierto paralelismo entre éste y Seth Brundle, el protagonista de *La mosca*. El tratamiento que Cronenberg le da al personaje me pareció fascinante, ya que como él mismo describe “To allow themselves to go totally into the emotional reality of what’s happening to them is to be destroyed completely”³¹ (Cronenberg, 115).

Otro punto muy importante que se debía abordar en esta etapa del proceso era el “efecto terrorífico” que debía causar el “monstruo” entre los mismos personajes, pues éstos debían transmitirlo al público. Para tal efecto, revisamos varias fotografías de víctimas reales de ataques con ácido. También, para tener referencias de alguna actuación con este tipo de maquillaje (que representase una deformidad por quemadura) revisamos algunas escenas de la película *Darkman: El rostro de la venganza*.

También durante esta etapa, pedí a los actores que escribieran una breve biografía de sus personajes. Para este ejercicio no tenía demasiada importancia situar a los personajes en un marco histórico o geográfico; lo que realmente me

³¹ Permitirse entrar totalmente en la realidad emocional de lo que está sucediéndoles significa ser destruidos por completo.

importaba era que los actores propusieran una serie de eventos que hubieran contribuido a construir el carácter de sus personajes tal como se muestra en el momento de la obra.

El principal problema que tuve que afrontar durante esta etapa del proceso fue la dificultad para conseguir a un actor que interpretase a Henri. El primer actor elegido para esta tarea abandonó la compañía después de terminar el proceso de trabajo de mesa.

Puesto que me era imposible continuar con el proceso sin un actor que interpretara al personaje que se encuentra en escena todo el tiempo, tuve que suspender el montaje mientras buscaba otro actor. Nunca he sido afecto a los procesos de *casting* abierto, por lo que personalmente escogí a cada uno de los actores que intentaron suplir al faltante. Esta búsqueda me llevó alrededor de seis semanas, en las cuales intenté iniciar el proceso con otros tres actores diferentes pero, por diversas causas, uno tras otro fueron descartados.

Finalmente, volví a iniciar el proceso con el cuarto actor que elegí. Este actor continuó trabajando con nosotros hasta el final del proceso y en las funciones a público.

2.- Entrenamiento. El objetivo de esta etapa fue doble. Desde el punto de vista de la técnica, se pretendió configurar una rutina de ejercicios que constituirían el trabajo previo al actoral propiamente dicho durante ensayos posteriores. El objetivo de los ejercicios mismos fue la creación por parte de los actores de relaciones dramáticas significantes y auténticas en escena.

La etapa de entrenamiento, a su vez, se dividió en cuatro fases. Estas fases eran de carácter progresivo y acumulativo, es decir, las habilidades adquiridas en la primera fueron utilizadas en la segunda y así sucesivamente. Dada esta naturaleza, en los primeros ensayos se trabajó con un solo ejercicio, después con dos y así sucesivamente hasta llegar a los cuatro.

2.1.-El primer ejercicio consistía en la relajación del cuerpo. La tensión emocional o física puede producir espasmos o contracciones musculares que invaliden al actor en el momento de la representación, dejándolo incapacitado para continuar con ella (Ver Stanislavski, 1953). Es indispensable entonces que el actor cuente con un entrenamiento que le permita relajar la

tensión muscular de forma voluntaria, sistemática y específica.

Al inicio del entrenamiento pedía a los actores que imaginasen que su cuerpo estaba hueco como una vasija. Acto seguido, les pedía que inhalaran profundamente, imaginando que podían dirigir el aire inhalado a cualquier parte de su cuerpo hasta inflarla completamente, y que luego exhalaran vaciándola por completo. Se seguía un orden descendente por el cuerpo, empezando con la cabeza y terminando por los dedos de los pies. El objetivo de este ejercicio en concreto era que el actor pudiera identificar las distintas partes de su cuerpo y sus puntos de tensión así como el que adquiriera la habilidad para relajarlas individual y específicamente de manera consciente.

En montajes anteriores, cuando apenas implementé este ejercicio, tuve ciertas dificultades con él. Inicialmente, pedía a los actores que realizaran el ejercicio acostados en el piso, pero noté que frecuentemente se quedaban dormidos. Tratando de solucionar este problema, comencé a pedir a los actores que realizaran el ejercicio estando de pie. Sin embargo, en los primeros intentos la duración del ejercicio no era la adecuada y los actores se cansaban. Así, me tomó varios intentos en montajes anteriores perfeccionar este ejercicio en la forma en que fue

aplicado durante este proceso.

Posteriormente, en este proceso de montaje en específico, este ejercicio fue sustituido por una relajación rápida. Ésta consistía en pedir a los actores que identificasen los puntos de su cuerpo que se encontraran tensos y que inhalaran profundamente mientras los tensaban más. Enseguida, los actores debían exhalar mientras distendían los músculos de las zonas previamente identificadas y tensadas. Este último ejercicio quedó establecido como la relajación rutinaria para los ensayos.

2.2.-Los ejercicios siguientes fueron adaptados tomando como base el Método Bioenergético de Rodolfo Valencia, que busca crear un “estado de disponibilidad para el trabajo escénico” en el actor. Este estado de disponibilidad “se refiere al **estado de lucidez y uso de si (sic.) mismo** que requiere el actor para trabajarse en escena” (Herrera, 203).

El método de entrenamiento actoral de Valencia, está estructurado de manera que haya una progresión en la comprensión y el desarrollo de los ejercicios. [... Los elementos del método] se trabajan en forma de

improvisaciones que siguen el mismo orden progresivo, de manera que cada uno de los temas estudiados, se va incorporando a las improvisaciones en el lugar que le corresponde. (Herrera, 200)

Para iniciar con esta serie de ejercicios pedía a los actores que caminaran normalmente y de manera azarosa por el escenario. A veces daba a los actores la indicación de realizar la relajación simultáneamente con este desplazamiento. El objetivo de este ejercicio era que los actores conocieran su espacio escénico. Asimismo, durante este ejercicio, corregía la postura de los actores y les pedía que se hicieran conscientes de todos aquellos movimientos gratuitos que ejecutaban y que los eliminaran, pues representaban fugas de energía y ensuciaban el trabajo pues, como lo dice Stanislavski, “Al actuar, ningún gesto debe hacerse por el gesto mismo. Sus movimientos deben tener siempre un propósito y una relación con el contenido de su papel.” (1992, 61)

La corrección de la mala postura de los actores para caminar siempre resultó una tarea difícil. Se trataba de eliminar malos hábitos adquiridos con el transcurso del tiempo y, muchas veces, a los actores les costaba trabajo identificarlos. Aunado a

esto, me enfrenté a la dificultad de plantearle a los actores, con tacto y delicadeza, que aquello que llevan haciendo durante toda su vida es incorrecto (hablando en términos de eficiencia en el escenario).

Tuve un problema particular con una de las actrices, quien no podía dejar de tamborilear sus dedos sobre el muslo. El estarla corrigiendo constantemente no funcionaba, era desgastante tanto para ella como para mí y, finalmente, logró crear cierta fricción en nuestra relación de trabajo. La solución que encontré para este problema fue el volver a plantear el ejercicio para la actriz, asegurarme de que encontrara un objetivo preciso y definido para cada uno de sus desplazamientos y verificar que fuera consciente de dicho objetivo durante todo el tiempo.

El segundo ejercicio consistía en pedir a los actores que cambiaran su respiración por una “respiración en tres tiempos” y sincronizaran sus desplazamientos con los distintos tiempos de este modo de respiración, desplazándose en los primeros dos y deteniéndose en el tercero. Iván Herrera, alumno de Valencia, explica la ejecución y los fundamentos de este ejercicio de la siguiente forma:

Los alumnos [...] caminan por el espacio tratando de que sus pasos coincidan con los movimientos respiratorios, profundizando la respiración. Esta respiración profunda consiste en que se tome más aire del acostumbrado, que lentamente se inhale hasta expandir los costados, expirar lentamente dejando caer la quijada y sin soplar, y finalmente manejar un **tercer momento** de la respiración, momento en el que simplemente “estoy” y no necesito ni meter ni sacar más aire, por lo tanto mi percepción es más amplia pues no está ocupada en respirar.

Este tercer movimiento es de primordial importancia. [...] permite la verdadera contemplación, o sea, el momento en que el artista entabla relación profunda con el mundo, para después recrearlo por medio del lenguaje artístico.

En este estado, el actor está plenamente sensible a sí (*sic.*) mismo, a los demás y al entorno. (203)

Con este ejercicio los actores tuvieron dificultades para establecer el tercer tiempo de la respiración. En los primeros intentos, muchos de ellos se concentraban demasiado en mantener la respiración en tres tiempos, lo cual resultaba contraproducente. Conforme los actores fueron repitiendo el ejercicio y lograron dominarlo su preocupación por mantener la respiración en tres tiempos desapareció, contribuyendo con la eficiencia del ejercicio.

Al mismo tiempo que los actores modificaban su respiración, les pedía que “buscaran su ritmo”; es decir, que trataran de encontrar un ritmo general con el cual desplazarse y ejecutar sus movimientos. Por lo general el establecimiento de este ritmo nacía de la observación que cada actor realizaba sobre su propia respiración profunda. Así, los actores se desplazaban por el espacio escénico conociéndolo y reconociéndolo y abriendo su “círculo de percepción”, permitiéndose tomar consciencia de que eran parte de un todo, un sistema más grande conformado por todos sus compañeros de escena. El segundo objetivo de este ejercicio era dotar a los actores de una intencionalidad que les de herramientas para justificar sus acciones en escena.

Este ejercicio es el primero de una serie denominada Relaciones Dramáticas en el Espacio “entendidas como las relaciones espacio temporales que establecen los actores y deben ser significantes en sí y en relación al desarrollo y comunicación del contenido del drama.” (Valencia en Herrera, 209)

2.3.- El siguiente ejercicio se basaba en el principio de que “una palabra no comienza como palabra, sino que es un producto final

que se inicia como impulso, estimulado por la actitud y conducta que dictan la necesidad de expresión” (Brook, 1968, 14). Pedía a los actores que se examinaran y percibieran todos los sentimientos y emociones que estuvieran generando en ese preciso momento. Pedía entonces que, sin racionalizarlo, emitieran un sonido con el cual expresaran estas emociones y sentimientos; el sonido debía ser espontáneo, el primero que les viniera a la mente.

Conforme el proceso avanzaba, este sonido era sustituido primero por una palabra. Pedía a los actores específicamente que no pensarán en el significado de la palabra, sino que la impregnaran con intención y emoción, para que ésta expresara exactamente sus sentimientos, independientemente de su significado, considerando que “Las palabras no tienen un sentido primario tan fijo como acostumbramos asignarles. Las mismas palabras en diferentes situaciones y pronunciadas por diferentes personajes acaban teniendo significados completamente distintos.” (Strasberg en Hethmon, 1986,) Luego la palabra era sustituida por una frase cualquiera, siguiendo con los lineamientos arriba descritos. Finalmente esta frase arbitraria era sustituida por una frase específica del texto.

Según pude notar, ésta fue la parte del proceso que los actores más disfrutaron, pues se sentían libres para jugar y experimentar con las palabras. Cuando el ejercicio se lograba y las relaciones escénicas eran construidas eficientemente por los actores, éstos lo notaban y se mostraban contentos y satisfechos al final. Del mismo modo, cuando el ejercicio no arrojaba los resultados esperados, los actores lo notaban.

Conforme los actores fueron dominando este ejercicio, ellos mismos fueron capaces de identificar las fallas en su ejecución y exponerlas durante la retroalimentación. Con frecuencia, el que este ejercicio no se lograra se debía a que los actores no habían logrado relajarse adecuadamente, no habían logrado establecer objetivos durante las Relaciones Dramáticas en el espacio o se habían distraído tratando de anticipar las palabras que utilizarían durante sus desplazamientos.

2.4.- La última etapa de esta serie de ejercicios pretendía deconstruir³² el proceso de comunicación para, por medio de las

³² Rodolfo Valencia utilizaba el término “destruir”. Personalmente he preferido utilizar el término “deconstruir” pues engloba el concepto de un proceso

relaciones dramáticas en el espacio propiamente dichas, reconstruirlo de forma auténtica y significativa. Como lo señala Herrera: “...cuando un actor no está convenientemente entrenado, no es capaz de reconocer cuándo está diciendo el texto, y cuando (*sic.*) sólo articula la palabra.” (216)

En esta fase se pedía nuevamente a los actores que se desplazaran durante los primeros dos tiempos de la respiración y se detuvieran en el tercero. En este tercer tiempo el actor incorporaba una frase dirigida específicamente a alguno de sus compañeros. Este compañero debía contestar a lo que el primero le había propuesto y, a su vez, desplazarse y proponer una frase a otro compañero. El objetivo de este ejercicio era comprender y dotar de intencionalidad y significado el proceso de comunicación en escena. Al igual que en la etapa anterior, las frases escogidas de forma arbitraria eran posteriormente sustituidas por líneas del texto.

Cabe señalar que la forma en que unos actores se dirigían a otros era completamente tácita. Para este momento del proceso los actores ya estaban inmersos en un tono general, común a

sistemático y organizado, a diferencia del primero que denomina un proceso predominantemente caótico.

todos ellos; "... en la común conciencia de todos los presentes, por una vez todos concentrados en la misma cosa" (Brook, 63).

A veces ocurría que dos actores se sentían aludidos por aquél que había lanzado la primera frase. La instrucción para proceder ante estas eventualidades era que ambos actores aludidos se desplazaran simultáneamente sin hacer evidente el "error". Siempre traté de inculcar en los actores el concepto de que el "error" no existía; esto para tratar de ayudarlos a que, cuando se equivocaran en escena, no detuvieran la acción y pusieran su equivocación en evidencia.

3.- Improvisación. Una vez establecida la rutina de calentamiento y creadas las relaciones escénicas entre los actores, procedimos a una etapa del proceso cuyo objetivo era encontrar las emociones de los personajes en el momento de la obra. Partiendo del supuesto de que el espacio de ensayos es como un laboratorio de química en el cual se reproducen fenómenos naturales bajo condiciones controladas, la propuesta de esta etapa era la de reproducir emociones reales bajo condiciones controladas que las volvieran predecibles y repetibles para los actores.

Según Stanislavski la “memoria emocional” permite hacer volver sentimientos que uno ha experimentado previamente (Ver 1953). El director ruso propone que los actores trabajen con sus vivencias personales, sin embargo, consideré que sería más eficiente para nuestro trabajo y mucho más accesible para los actores crear estas vivencias dentro de la ficción por medio de improvisaciones con los actores en personaje. Al respecto Strasberg dice: “Muchas de las tareas que el autor encomienda al actor [...] no tienen contraparte en su existencia diaria. [...] La idea de que tienen lugar, la transmite el actor al espectador por medio del uso imaginativo de sus diversos recursos mentales, físicos, sensoriales y emocionales.” (Hethmon, 77)

El proceso llevado con los actores hasta este momento me permitió guiarles de tal forma que concibieran la obra como el final de un proceso, el momento culminante en la vida de los personajes. De tal suerte, las primeras improvisaciones consistieron en recrear escenas de la vida de los personajes que no estaban incluidas en el texto. Por ejemplo, se hizo una improvisación sobre la ruptura de Jeanne y Henri, u otra en la que los actores recrearon el ataque de Jeanne contra Henri. En estos ejercicios los actores no eran dejados a la deriva en forma alguna, falla común en este tipo de trabajo; desde antes de iniciar

la improvisación se delimitaban los objetivos de los personajes en la escena, así como los micro-objetivos que debían cumplirse en el transcurso de ésta.

Siguiendo este mismo esquema, las siguientes improvisaciones fueron de escenas de la obra en el orden en el que aparecen en el texto. De esta forma, aunque el texto y el trazo escénico no estaban definidos, sí lo estaban el súper-objetivo de los personajes, los objetivos de cada escena y un guión emotivo.

4.- Montaje. La última etapa del proceso fue la del montaje propiamente dicho. Es importante señalar que no pedí a los actores que memorizaran el texto hasta el momento previo a comenzar esta etapa. De tal suerte, al iniciar con el montaje de la obra, los actores ya poseían por lo menos un 60% del texto aprendido de memoria.

Anteriormente he tenido experiencias como actor y director que me han llevado a considerar que el trabajo de marcar trazo y acciones escénicas puede convertirse en un periodo caótico y francamente distractor. Por esta razón, procuré que este trabajo

se realizara de forma precisa, intuitiva y expedita, tomando como base la consciencia escénica y de relaciones dramáticas que los actores habían desarrollado durante la etapa de entrenamiento.

El trazo escénico era propuesto por los actores y dirigido por mí, pensando en función de aquello que aportaba a la obra. Sobre todo buscaba que la tensión entre los personajes se generase desde su disposición espacial y sus desplazamientos. “Bajo este entrenamiento se busca que el actor [...] empiece a ser consciente de sus proposiciones de relación en el espacio y pueda por tanto buscar lúcidamente el mejor lugar para expresar y manejar su participación en el drama.” (Herrera, 211)

Una vez definido el marcaje, se incorporó a éste el guión emotivo que se trabajó en la etapa anterior, así como el texto memorizado en su totalidad (a lo largo de la etapa de montaje los actores fueron aprendiendo el texto progresivamente). Finalmente, todo fue integrado y cambió la estructura de los ensayos, que fueron divididos en tres partes: Calentamiento, trabajo escénico y retroalimentación.

En la etapa de calentamiento se incluían los ejercicios de relajación y de relaciones dramáticas en el espacio determinados durante el entrenamiento. En la fase de trabajo escénico se

corrían escenas completas de la obra de forma acumulativa hasta llegar a correr la obra completa; en este trabajo se limpiaba el trazo, se corregían errores de trazo, de actuación o de texto y se marcaban las coreografías necesarias. En el tiempo de retroalimentación pedía a los actores que hablaran sobre su propio trabajo de manera crítica y objetiva (la mayor parte del tiempo evité que los actores criticaran el trabajo de sus compañeros). La retroalimentación fue una herramienta muy valiosa para llegar a acuerdos con los actores sobre la forma de resolver las tareas escénicas propuestas.

En esta última etapa del trabajo también comenzó a ensayarse con versiones preliminares de vestuarios, escenografía y maquillaje.

FUNCIONES A PÚBLICO

En total la obra se presentó tres veces a público.

La primera vez que la obra fue presentada a público fue como una audición para la temporada teatral de la Facultad de Filosofía y Letras en el aula-teatro Fernando Wagner. El público asistente a esta función estaba integrado en su totalidad por los jueces encargados de determinar si la obra formaría parte de la temporada o no.

Considero esta función francamente fallida debido a una serie de errores, principalmente de organización, que derivaron en un desarrollo accidentado y pobre de la obra.

Por principio de cuentas, fuimos avisados de que no contaríamos con el apoyo del sistema de luces del teatro. Puesto que para la creación de la atmósfera consideré esencial la iluminación, me empeñé en suplir las luces del teatro. De tal suerte, conseguimos luces prestadas que uno de los actores reparó. Durante el tiempo destinado para montaje de escenografía

previo a la función nos dedicamos a instalar las luces en el teatro.

Lamentablemente, el montaje de las luces consumió demasiado tiempo, incluyendo el que habíamos destinado para el calentamiento grupal de los actores y un breve ejercicio de relaciones dramáticas en el espacio. El resultado fue que, durante la función, los actores no lograron relacionarse en escena y su representación fue fría y carente de energía.

Otra de las grandes fallas de esta función fue la falta de capacitación por mi parte de la persona encargada del audio. Al no tener experiencia en el manejo de los equipos, en la escena del baile un *track* equivocado entró a destiempo, causando confusión y distracción tanto en los actores como en el público.

Finalmente cabe señalar que nunca tuvimos oportunidad de ensayar la obra en el teatro en el que la presentamos, por lo cual los actores tampoco estaban habituados al espacio ni a las dimensiones del escenario.

La segunda vez, la obra se presentó como ensayo abierto en la clase actuación impartida por el Lic. Oscar Martínez Agiss en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En esta ocasión se

recibieron críticas y retroalimentación por parte de los alumnos y el profesor.

La obra se presentó sin mayor tropiezo, excepto porque no incluimos la escena final, ya que estábamos reajustando el marcaje. Los comentarios realizados por la clase fueron de gran utilidad para expandir nuestra visión de la obra, resultando en última instancia en un cambio del trazo escénico por otro que se acercaba más a nuestra intención de crear mayor tensión y un sentimiento claustrofóbico en el público.

Originalmente, había pensado en que los desplazamientos de Henri fueran siempre dirigidos a interponerse entre Jeanne y la puerta. Sin embargo, esta disposición espacial cambió debido a nuestro espacio de ensayos (los salones de la Facultad). De tal suerte, los comentarios al respecto de esta función, me hicieron ver que el trazo no funcionaba, pues sería muy fácil para Jeanne escapar en dicha disposición espacial. Intenté pues volver a la idea original de los desplazamientos de Henri.

Sin embargo, la siguiente función se aproximaba y no tuvimos oportunidad de cambiar el trazo tan radicalmente como lo hubiésemos querido, teniendo que conformarnos con “invertir” la acción en escena, convirtiendo la izquierda en derecha y vice-

versa.

Algunos otros comentarios durante esta retroalimentación señalaron la enorme cantidad de “coincidencias” en la anécdota que podrían restar verosimilitud al relato; particularmente, se habló del hecho de que el radio se encendiera justo en el momento en que transmitían la canción de Jeanne y Henri (que fue *Blue Moon* en la versión de Tony Bennet). Aunque estas “coincidencias” y “casualidades” son características del melodrama, buscamos formas de hacerlas más creíbles para el público.

El principal cambio consistió en modificar el *track* que entraba cuando Jeanne encendía el radio. En vez de que se escuchase directamente *Blue Moon*, se insertó un primer *track* de un par de segundos de duración con el final de la canción *Cheek To Cheek*, interpretada por Ella Fitzgerald y Louis Armstrong; luego un segundo *track* donde un locutor daba la hora y, finalmente, el *track* con la canción *Blue Moon*.

La última función, la más lograda de todas, fue presentada en el Auditorio Lauro Aguirre de la UPN, inaugurando el XVII

Festival Nacional de Teatro Universitario.

En esta ocasión sí tuvimos oportunidad de correr un ensayo general con luces, vestuario y maquillaje en el escenario. Adecuamos el nuevo trazo al escenario tan bien como pudimos y tratamos de recrear el diseño de iluminación que teníamos con las luces fijas de este auditorio.

En cuanto al montaje en sí, corrió de forma fluida, orgánica y eficiente, sí logró crearse una atmósfera sórdida y tétrica y los actores fueron capaces de crear suspenso y mantener el tono macabro durante los cuarenta y cinco minutos que duró la representación.

Uno de los principales problemas que tuvimos con esta función fue la falta de asistencia del público. Esto se debió principalmente a la falta de difusión de la obra por parte de los organizadores del festival, así como del horario poco accesible en el que fue programada la función (lunes, 10:00am).

La principal falla en esta ocasión vino a confirmar las conclusiones acuñadas por Williams y Fluger en 2002. El trazo y las acciones que ocurrían en el punto climático de la obra fueron

meticulosamente planeadas, probadas y marcadas. Sin embargo, al llegar el Momento de Horror el actor que interpretaba a Henri, inmerso como estaba en su actuación, olvidó jalar el cabello de la actriz que interpretaba a Jeanne, punto clave en el marcaje establecido ya que la actriz usaba esta acción como pie para su último y desgarrador grito. Debido a esto, la energía del grito de la actriz fue mucho más baja de lo que se había logrado en los ensayos.

El resultado final fue un momento de horror más bien anticlimático, pues dejó al público esperando por un remate que nunca llegó.

Al terminar esta función y en los días posteriores a ella tuve la oportunidad de conversar con diversas personas que formaron parte del público. Sus opiniones sobre la función fueron las más diversas, desde quienes la consideraron predecible hasta quienes encontraron en ella un final inesperado y sorprendente. Hubo opiniones criticando a tal o cual actor por parte de algunas personas, mientras que las opiniones de otras alababan a los mismos. En el punto en que la mayoría del público coincidió fue en cuanto al tono, el ritmo y el desarrollo de la obra, los cuales fueron adecuados para crear suspenso. Empero, el horror que

culminaría este suspenso no se consiguió.

CONCLUSIONES

Las conclusiones que obtuve de este proceso de montaje son las siguientes:

1. El Théâtre du Grand-Guignol fue una forma especializada de melodrama, con códigos propios, que surgió a finales del siglo XIX a partir del teatro naturalista y se mantuvo vigente hasta mediados del siglo XX. La característica principal de este teatro de entretenimiento era la explotación de la violencia gráfica y psicológica para crear un sentimiento de horror.
2. El Método Bioenergético de Rodolfo Valencia no es operante para el montaje de un teatro anecdótico. Sin embargo, muchos de los ejercicios y principios escénicos que plantea son muy valiosos para el trabajo en dicho tipo de teatro. Resultaron particularmente útiles los ejercicios de

relaciones dramáticas en el espacio para ayudar a crear relaciones escénicas entre los actores y hacerlos conscientes de las mismas. Asimismo, estos ejercicios ayudaron a los actores a imbuir sus diálogos con intencionalidad.

3. El elemento del Grand-Guignol que presenta mayor dificultad para ser llevado a escena es precisamente su elemento más representativo: El Momento de Horror. La aproximación tradicional para el montaje de este Momento de Horror es de corte puramente formal, ya que permite a los actores enfocar parte de su atención en la manipulación de los efectos especiales y artilugios requeridos para que la escena sea convincente. Una aproximación vivencial es efectiva hasta cierto punto, pues es difícil que los actores ejecuten correctamente las acciones necesarias para la funcionalidad escénica del Momento de Horror.
4. Por lo anterior, debe ser posible diseñar un método de dirección de actores para lograr el Momento de Horror en el Grand-Guignol que sea un punto medio entre la actuación puramente formal utilizada en el Grand-Guignol original y una actuación tan vivencial que afecte su correcta ejecución a un nivel técnico.

5. Es posible llegar a una actualización del Théâtre du Grand-Guignol para un público contemporáneo. El método utilizado en este montaje para conseguir la actualización del Grand-Guignol sienta bases que pueden irse refinando en futuros intentos hasta llegar a la creación de un método más eficiente.
6. Como resultado de este montaje se consiguió una primera aproximación a este método; su eficiencia con el público fue mediana, pues causó interés y expectación, mas no un horror generalizado. No fue posible saber si esta producción fue redituable, puesto que todas las funciones ofrecidas fueron de “Entrada libre”. Sin embargo, en general, la obra fue bien recibida por el público ajeno a la Facultad d Filosofía y Letras.

ANEXO 1
MI ADAPTACIÓN DEL TEXTO

EL ÚLTIMO BESO

De Maurice Level

Adaptación de Héctor Reyes

PERSONAJES

- Un DOCTOR
- Una ENFERMERA
- HENRI
- JEANNE

Un cuarto de hotel pequeño y desarreglado; está muy oscuro y la única luz proviene de una lámpara de pie. En la penumbra se puede ver a la derecha, la puerta del cuarto y junto a ésta un perchero, al fondo un bote de basura y una mesita atestada de medicinas y cremas.

HENRI lleva puesta una pijama y una bata y se encuentra sentado de espaldas al público en una silla en proscenio; lleva la cabeza vendada por completo con una venda sucia y la mano derecha enfundada en un grueso guante de cuero negro. De un bolsillo saca un frasco de sedantes, del que toma un cuantioso trago lo que parece provocarle cierto alivio. Toca a la puerta. HENRI mete la mano en su bolsillo y parece acariciar algo dentro de él.

HENRI:- *(En un gemido)...* Adelante...

La puerta se abre lentamente; entran el DOCTOR y la ENFERMERA quien carga el maletín del DOCTOR. HENRI saca la mano del bolsillo.

DOCTOR:- Buenas tardes, Henri.

HENRI contesta con un gemido gutural e ininteligible. El DOCTOR señala a la ENFERMERA con un ademán.

DOCTOR:- Ella es la Srita. LeBlanc, me va a ayudar el día de hoy.

ENFERMERA:- Buenas tardes.

HENRI gime. El DOCTOR camina hacia él y le quita el frasco de sedantes.

DOCTOR:- Espero que estés al tanto de que mi postura profesional no me permite condonarte esto, Henri.

HENRI:- *(Luego de una pausa)* Hola, doctor.

DOCTOR:- He sabido de mucha gente que se queda enganchada con estas cosas. Y créeme, la adicción a los sedantes controlados no es agradable en absoluto.

*El DOCTOR se encamina a tirar los sedantes en el bote de basura.
La ENFERMERA se muestra tensa.*

HENRI:- Pero el dolor... Nunca se detiene...

DCOTOR:- ¿Ya probaste con aspirina?

HENRI mira fijamente al DOCTOR, quien se detiene en seco.

HENRI:- Esto es lo único que mitiga el dolor. La tortura.
(Silencio)

ENFERMERA:- Quizá el doctor pueda prescribirle algo menos fuerte... Menos... Adictivo, ¿verdad, doctor?

DOCTOR:- *(Evidentemente cambiando el tema)* Y... ¿Cómo te va en este cuarto de hotel? Veo que ya te instalaste bastante bien. Debe ser mejor que el hospital...

HENRI:- ... Es mucho menos deprimente, eso sí. Además, nunca me acostumbré a ese nauseabundo olor a antiséptico...

ENFERMERA:- *(Con alegría afectada)* Sí, es horrible; yo llevo casi un año en el hospital y aún no me acostumbro.

DOCTOR:- Pues la principal ventaja que yo le veo es que eres independiente pero aún así venimos a cuidarte.

El DOCTOR le devuelve los sedantes a HENRI.

DOCTOR:- Ten. Supongo que te hace la vida tolerable.

HENRI:- Sí... (*Ríe entre dientes*). Uno puede conseguir lo que sea por aquí.

HENRI mira el frasco ensimismado.

DOCTOR:- Mmhh... No estoy seguro de qué pensar...

HENRI:- Nada. No piense nada.

DOCTOR:- (*A la ENFERMERA*) Vamos, hay que cambiar el vendaje.

ENFERMERA:- Enseguida, doctor. No me tardo nada.

La ENFERMERA y el DOCTOR se acercan cuidadosamente a HENRI y se sitúan uno a cada lado de él. HENRI no se mueve. El DOCTOR toma su maletín de manos de la ENFERMERA.

DOCTOR:- (*La voz se le quiebra por el nerviosismo*) Bien... Echemos un vistazo entonces...

ENFERMERA:- Sí, señor...

La ENFERMERA se acerca a HENRI y está a punto de tocarlo cuando éste, repentinamente, la sujeta por la muñeca con fuerza.

HENRI:- Con cuidado.

ENFERMERA:- *(Nerviosa)* No se preocupe...

La ENFERMERA comienza a desenrollar el vendaje lentamente. HENRI se tensa, sus manos se agarran con firmeza a los brazos de la silla.

HENRI:- *(Irritado)* Con cuidado... Con cuidado...

La ENFERMERA continúa quitando el vendaje; de pronto, parece tirar con demasiada fuerza. HENRI se retuerce y suelta un alarido de dolor; manotea con furia intentando alcanzar a la ENFERMERA.

HENRI:- ¡Fíjese en lo que está haciendo, maldición!

ENFERMERA:- *(Apenada y asustada)* Lo siento, lo siento...

HENRI, reprimiéndose para no golpear a la ENFERMERA se aferra a los brazos de la silla.

HENRI:- (*Controlándose*)... Tenga cuidado, por favor...

La ENFERMERA continúa con su labor hasta que el vendaje es removido por completo. La ENFERMERA y el DOCTOR tratan de disimular su repulsión.

DOCTOR:- (*Nervioso*) Vaya... Qué... Interesante ¿Qué opina, señorita Leblanc?

ENFERMERA:- (*Su voz tiembla*)... No está tan mal... Parece que ya está sanando... Se ve mucho, mucho mejor ahora... Es decir, debe verse mejor ahora que hace un par de meses, ¿no, doctor? Son buenas noticias. Sí. Definitivamente. Creo que podemos ser optimistas...

DOCTOR:- Créame, señorita LeBlanc, estaba mucho peor. Nunca en mi carrera había visto algo tan horroroso como estas heridas. Y espero nunca volver a ver algo así.

HENRI agacha la cabeza. La ENFERMERA va al bote de basura y tira las vendas sucias; regresa al lado del DOCTOR.

DOCTOR:- Vitriolo. Ácido sulfúrico. Eso fue lo que lo causó. Un ataque con ácido.

ENFERMERA:- (*Apenas ocultando su asco*) ¡Increíble! Había escuchado de ciertos casos, pero siempre involucraban a mujeres

subyugadas en el Medio Oriente.

DOCTOR:- Pues aquí tiene un caso muy particular. Según he sabido suceden con mayor frecuencia de lo que uno esperaría.

ENFERMERA:- Qué horror... Herir así a un hombre...

DOCTOR:- Es bastante desagradable... Bastante. No tiene que acompañarme siempre, pueden asignarle a otros médicos... Aún es joven, ¿nunca ha pensado en cambiar de carrera?

ENFERMERA:- *(Con alegría afectada)* Oh, no. Es sólo parte de un día de trabajo... Supongo...

DCOTOR:- Conseguirse un lindo trabajo en una oficina. O ser niñera. No la culparía. En esta profesión se ve el lado oscuro de la vida demasiado a menudo.

El DOCTOR se cruza de brazos y se acerca al rostro de HENRI. Adquiere un determinado profesionalismo. Del maletín saca una pequeña lupa y comienza a inspeccionar el rostro de HENRI. Después de la minuciosa inspección, el DOCTOR vuelve a guardar la lupa y le entrega el maletín a la ENFERMERA.

DOCTOR:- Ya casi ha pasado un año desde que sucedió. Me temo que no se va a ver mejor de lo que se ve ahora. Hemos hecho todo cuanto hemos podido... Lo mismo que la naturaleza, me temo.

HENRI:- *(Después de un silencio)* Doctor... ¿Recuerda lo que me prometió?

DOCTOR:- Sí, Henri... hablé con el cirujano plástico. *(Pausa)* Ya

no quiere operarte.

HENRI:- Pero usted dijo...

DOCTOR:- Dije que hablaría con él para saber si eras candidato o no para otra cirugía correctiva. (*Apenado y nervioso*) El Dr. Trevor no quiere operarte otra vez. Perdiste mucho tejido muscular y cualquier cirugía a la que te sometieras sólo dañaría el poco que te queda.

HENRI *se muestra inquieto.*

HENRI:- Quisiera una segunda opinión...

DOCTOR:- El Dr. Trevor tomó esa decisión en la última reunión de la junta de cirujanos plásticos...

HENRI:- ... ¿Qué es lo que está tratando de decirme, doctor?...

DOCTOR:- ¡Henri, ningún médico en este país va a querer operarte! ¡Es una locura! ¡No hay forma de que recuperes tu rostro!... Además... Nada podríamos hacer por tus ojos...

ENFERMERA:- ¿Sus ojos?

DOCTOR:- El ácido prácticamente le disolvió los párpados. Casi se queda ciego; sus ojos están seriamente dañados pero afortunadamente aún puede ver.

ENFERMERA:- Eso es bueno... De hecho, es genial.

HENRI:- (*Hosco*) Pero... La luz. La luz me quema los ojos. Y creo que estoy perdiendo la visión de todos modos, sólo que más

lentamente.

El DOCTOR se aleja unos pasos de HENRI.

DOCTOR:- Todo fue tan calculado. Con frecuencia en este tipo de ataques o el perpetrador arroja el ácido desde demasiado lejos, o lo lanza demasiado rápido, o pierde el temple y le tiemblan las manos. Pero en este caso todo fue hecho con absoluta precisión. Cada gota acertó en el objetivo deseado: este rostro. Henri apenas pudo cubrirse con la mano derecha... Y le quedó tan desfigurada como la cara. Quien lo atacó mantuvo la cabeza fría. Muy fría.

ENFERMERA:- Lo que él quería era lisiarlo de por vida.

DOCTOR:- Mejor dicho, lo que *ella* quería. Fue una mujer.

ENFERMERA:- ¿Una mujer? ¡Qué terrible!

DOCTOR:- Sí... Una verdadera desgracia... Estaban comprometidos.

ENFERMERA:- *(Como entendiendo)* Oh... Un crimen pasional... Qué triste.

DOCTOR:- La prometida “despechada” de nuestro paciente. Debieron darle la pena de muerte. Póngale el vendaje limpio, por favor.

La ENFERMERA saca una venda del maletín y venda la cabeza de HENRI.

ENFERMERA:- ¿La... Atraparon?

DOCTOR:- Sí, la arrestaron. Dio una maravillosa función en la corte, según supe. Se libró fácilmente; sólo le dieron seis meses. Probablemente ya haya salido libre.

ENFERMERA:- Y él obtuvo una pena de por vida ¿Cuántos años tiene?

HENRI:- Veinticinco.

ENFERMERA:- ¿Apenas? Y su vida ya ha sido arruinada...
(*Corrigiéndose*) Oh, bueno, no hay porqué desesperar...

DOCTOR:- Lo más desconcertante es la actitud que tomó Henri. Él la perdonó.

ENFERMERA:- ¡No! ¿Cómo pudo...? Bueno... Supongo que errar es humano y perdonar es divino, como dicen... Me parece increíble.

DOCTOR:- A todos, incluso al juez. Ella lo atacó en un arranque de ira y celos. Lo arruinó, como usted ha dicho, lo sometió a una agonía indescriptible. Y él la perdona. De hecho, en el juicio la ayudó a que le dieran una sentencia menos severa.

ENFERMERA:- Debe haberla amado.

DOCTOR:- (*Con una sonrisa sardónica*) Sí.

HENRI:- Aún la amo. (*Silencio*) Fue un... Desastre. Pero nada podrá corregirlo ahora. He sufrido mucho ya como para atormentarme con el rencor. Lo que hizo fue terrible... Y ella lo sabe y me ha dicho lo arrepentida que está. La perdono.

DOCTOR:- Nunca lo entenderé.

ENFERMERA:- Es verdaderamente admirable. El amor. Perdonar así... Sin deseos de venganza, sin odios... sólo perdón. Debajo de tanto dolor debes tener una gran paz interior para perdonar algo así.

HENRI:- Sí. Quizá... Sí. Estoy cansado. Por favor, váyanse ya. Sólo déjenme.

ENFERMERA:- ¡Oh!

DOCTOR:- Si hay algo más que pueda hacer por ti, tienes mi número...

HENRI:- (*Hostil*) No creo necesitar nada más de usted, doctor. Gracias.

DOCTOR:- Bien, entonces éste es el adiós, Henri. Lamento que no pudiéramos hacer más por ti... (*Como cambiando de opinión*) De cualquier forma, te caeré por aquí para ver cómo te va en dos o tres semanas, quizás un mes; ¿está bien?

HENRI *se encoge de hombros con indiferencia.*

DOCTOR:- Y creo que debería recetarte otra cosa para el dolor...

El DOCTOR señala los sedantes con un ademán. HENRI se muestra lastimero.

DOCTOR:- Oh, está bien; pero no abuses, muchacho. Hasta luego.

El DOCTOR estrecha la mano de HENRI e inmediatamente después se la limpia sutilmente en la bata. La ENFERMERA hace una leve reverencia y suelta una risita nerviosa. Salen.

HENRI se pone de pie y se da la media vuelta; podemos ver su rostro completamente vendado, toma otra dosis de sedantes. Deambula por el cuarto como impaciente, sin embargo, le cuesta un enorme trabajo caminar. Parece cavilar sobre algún asunto. Nuevamente se lleva la mano a uno de los bolsillos un par de veces y parece tantear algo mientras camina. Ve la hora. Vuelve a sentarse, esta vez de cara al público. Después de un momento de quietud y silencio tocan a la puerta. HENRI se lleva la mano al bolsillo de nuevo y vuelve a acariciar algo en el interior. La saca apresuradamente.

HENRI:- Adelante...

JEANNE entra en la habitación. Se queda de pie, inmóvil y sin hacer ruido.

HENRI:- ¿Sí?... ¿Quién anda ahí?

JEANNE:- (Casi en un susurro)... Henri...

JEANNE camina muy lentamente hacia atrás, dispuesta a salir de la habitación de un momento a otro.

HENRI:- ¿Acaso...? Eres tú. ¡Por fin! ¡Eres tú, Jeanne!

Sabiéndose sin alternativa, JEANNE se da la media vuelta y avanza lentamente hacia HENRI.

JEANNE:- Sí, Henri. Soy yo.

HENRI avanza un par de pasos trastabillando, con las manos por delante. Se detiene en seco.

HENRI:- ¿Viniste sola?

JEANNE:- Sí. *(Apologética)* No... No me atreví a pedirle a alguien que me acompañara...

HENRI:- Entiendo... No querías que nadie viera lo que me hiciste...

JEANNE:- No, Henri, no es eso, es que... *(Comienza a sollozar)* Perdóname, perdóname.

HENRI avanza tímidamente hacia JEANNE; ella siente el

impulso de retroceder, pero se contiene.

HENRI:- Detente. No llores. Sé que debe ser muy difícil para ti volver a verme. Sé que no querías hacerlo.

JEANNE:- ¿Que no quería hacerlo? ¿Después de que tú mismo me lo pediste? ¿Cómo puedes pensar eso? ¿Cómo podía negarme después de todo lo que has hecho por mí?

*HENRI parece apenado. Camina trastabillando hacia un rincón.
JEANNE se sienta en la silla, de cara al público.*

JEANNE:- Hay tantas cosas que quiero decirte... Pero no podría... Y has sido tan bueno...

HENRI:- ¿Bueno? Es difícil creer que soy bueno. Todo lo que te hice...

*JEANNE se levanta de la silla. Quiere caminar hacia donde está
HENRI, pero se detiene.*

JEANNE:- No. Tú no me hiciste nada. Eres bueno. Me siento tan culpable ¡Quisiera morirme por todas las cosas horribles que te he hecho!

HENRI:- Yo tampoco estoy libre de culpa, ¿cierto?

JEANNE:- Sí. Sí lo estás.

HENRI voltea a ver a JEANNE. Ella se estremece, pero logra disimularlo.

HENRI:- No. Tu me... amabas, ¿no?

JEANNE:- Sí. Claro que te amaba.

HENRI:- Bien ¿Por qué te dejé entonces? ¿Por qué te rompí el corazón? Aún no puedo perdonarme por eso... he pensado mucho las cosas y no he encontrado una buena razón para justificar el haber terminado contigo.

JEANNE comienza a caminar nerviosamente por la habitación.

JEANNE:- Me dijiste que ya no eras feliz conmigo. Me dijiste que querías irte, estar solo por un tiempo... Para pensar bien las cosas...

HENRI:- Pues he tenido mucho tiempo para pensar. Jeanne... Creo que sólo tuve miedo...

JEANNE:- ¿De qué hablas?

HENRI:- Creo que tuve miedo del compromiso... Por eso te dije todas esas cosas; por eso te dije que eras celosa y posesiva. Tenía miedo de casarme contigo, Jeanne.

JEANNE:- Pero tendrías razón en tenerlo. Sí era posesiva y celosa... Y no entendí porqué querías irte. No pude aceptarlo, Henri. Simplemente, no pude.

HENRI:- Ya no pienses en eso. Ya te perdoné.

JEANNE:- No tengo disculpas que ofrecerte. No tengo ninguna. No lo merezco. No merezco el perdón. Si sólo supieras lo mucho que he llorado...

HENRI:- Lo sé. Tu abogado me lo dijo... Me contó acerca de tu sufrimiento...

HENRI se ve cansado. Camina hacia la silla y se sienta lentamente.

JEANNE:- Cuando dijiste que ibas a dejarme pensé que me volvería loca... Toda mi vida se derrumbó... Perdí la cabeza. Las personas pueden volverse feroces cuando están...

HENRI:- Sí, feroces. El remordimiento y la culpa vienen después... Cuando ya es demasiado tarde...

JEANNE:- He hecho algo tan despreciable...

HENRI:- Cuando me di cuenta de lo que me habías hecho con ese ácido sulfúrico... Que mi vida sería horrible y estaría... terminada... Quiero decir, estoy siendo mucho más razonable ahora que cuando pensé en todo eso por primera vez... En ese entonces tuve miedo de verte... Pero ahora que mis ojos se vuelven inútiles tengo miedo de no volver a hacerlo...

JEANNE:- Pero... No estás cie... ¡Puedes ver! Me dijeron que aún puedes ver.

HENRI:- Sí. Puedo ver. Pero la luz es agonía. Y se pone peor a cada momento y podría quedar... Ciego. Sí, ciego. Los médicos han hecho todo cuanto han podido por salvarme la vista. Me sometieron a tratamientos que no te imaginas; fueron días de agonía. Y a pesar de todo eso creo que se está poniendo peor.

JEANNE:- Debes odiarme.

JEANNE se da media vuelta y ve a HENRI de espaldas. Comienza a llorar.

HENRI:- ¿Yo? ¿Odiarte? (*Pausa. Escucha*) Puedo escuchar que lloras. Yo he llorado también. Y las lágrimas me han causado un dolor terrible. Se sienten como plomo fundido saliendo de mis ojos. (*Silencio*) Cuando vives en la oscuridad, como yo, tienes tiempo de pensar; de darle vueltas a las cosas en tu mente, de llegar a acuerdos contigo mismo... Así que ya no lloro más. Puedes ver eso. De hecho, tenerte aquí me hace sentir mejor ¡Me trae tantos recuerdos!

JEANNE:- Perdóname. Te ruego que me perdones.

HENRI:- Lo que tenía que perdonarte ya te lo he perdonado. No me debes nada.

JEANNE se enjuga las lágrimas y sonrío amargamente. HENRI vuelve a llevarse la mano al bolsillo y acaricia algo dentro de él.

JEANNE:- Gracias... Gracias, Henri.

HENRI:- Gracias a ti por venir. Realmente necesitaba decirte todo esto.

JEANNE:- No, gracias a ti por aceptarme de nuevo ¿Puedo ayudarte con algo?

HENRI:- Me gustaría escuchar algo de música... Hay un radio por allá.

HENRI señala débilmente un rincón de la habitación. JEANNE de inmediato va a prender el radio. Se escuchan los últimos segundos de alguna pieza de jazz o swing. JEANNE regresa cerca de HENRI y comienza a sonar en la radio una balada (Blue Moon o Midnight with the Stars and You serían perfectas).

JEANNE:- ¿Oyes?

HENRI:- Sí... Nuestra canción...

JEANNE duda por unos segundos, acto seguido se acerca a HENRI con determinación y lo invita a bailar. HENRI accede. Comienzan a bailar, JEANNE se nota sorprendentemente incómoda.

JEANNE:- Recuerdo esa tarde de verano...

HENRI:- El baile, tu vestido...

JEANNE:- Nuestro primer beso... (*Como murmurando para sí misma*) ¿Qué nos pasó?

Los movimientos de HENRI son en exceso torpes y no consigue llevar el ritmo. Después de varios intentos frustrados, HENRI se separa de JEANNE violentamente y con furia. Camina hacia la silla dando traspiés y se desploma en ella.

HENRI:- (*Gritando furioso*) ¡Apágalo!

JEANNE:- (*Asustada*) Pero... Henri...

HENRI:- ¡Que lo apagues maldita sea!

JEANNE, nerviosa, corre a apagar el radio. HENRI grita y manotea con rabia. JEANNE comienza a sollozar.

JEANNE:- ¿Qué te he hecho?... Dios mío, Henri, ¿qué te he hecho?

El llanto de JEANNE se vuelve más notorio. HENRI consigue dominarse.

HENRI:- No llores más. Ésta será la última vez que estemos juntos.

JEANNE:- ¿Por qué?

HENRI ve a JEANNE al rostro por primera vez, la mira fijamente con los ojos bien abiertos a través del vendaje.

JEANNE:- ¡Ah!

HENRI:- ¿Qué pasa?

JEANNE:- Nada... Nada...

HENRI:- *(En tono casi amenazante)* Soy algo que da horror mirar, ¿verdad?

JEANNE:- No.

HENRI:- Algo espantoso. Chillaste de terror...

JEANNE:- No.

HENRI:- Sí. Lo hiciste. Quiero que te acerques a mí. No te imaginas cuánto deseo sentir de nuevo el toque de tus manos... ¿Me darías tu mano? Un solo roce me traería tantos buenos recuerdos.

JEANNE se detiene por un momento. Camina hacia HENRI y toca su mano.

HENRI:- Gracias. Se siente tan bien...

JEANNE se muestra incómoda de repente.

HENRI:- ¿Estás molesta?

JEANNE:- Claro que no.

HENRI:- ¿O enojada?

JEANNE:- ¿Por qué lo dices?

HENRI:- Pensé que te habías... alejado.

JEANNE se arrodilla y quita el guante de la mano de HENRI, dejando al descubierto su deformidad. JEANNE besa la mano desfigurada de HENRI tratando de disimular su asco.

JEANNE:- No.

HENRI acaricia las manos de JEANNE, ella apenas puede soportarlo.

HENRI:- Creo que en el fondo siempre seremos amantes. Pero...

¿Dónde está el anillo de compromiso? ¿Te deshiciste de él?

JEANNE:- No.

HENRI:- ¿Por qué no lo traes puesto?

JEANNE:- Henri... No me atrevo a hacerlo.

HENRI:- Debes hacerlo. Prométemelo. Debes ponértelo.

JEANNE:- Lo prometo.

HENRI:- Tengo tanto frío. Siento que me congelo ¿Me dejarías acariciar tu piel? Siento como si nunca antes hubiera tocado a nadie más... Me siento como un niño.

JEANNE:- Oh, Dios. Oh, Dios.

HENRI:- Estoy tan feliz de que estés aquí... ¡No tienes idea de lo feliz que me haces!

JEANNE:- También yo estoy feliz...

HENRI:- Me gustaría que pudieras quedarte... Pero sé que es imposible.

JEANNE:- Haré lo que tú quieras.

HENRI:- Hay algo... No, olvídalo, no tiene caso...

JEANNE:- Lo que sea, Henri... Sólo dímelo.

HENRI comienza a acariciar el rostro de JEANNE con la mano derecha. Ella se aparta de él con un respingo. HENRI se pone de pie y vuelve a ponerse el guante con tristeza e indignación.

HENRI:- Soy horroroso, ¿no?

JEANNE:- No, Henri, te juro que...

HENRI:- Si me quitaras los vendajes te horrorizarías. La gente se estremece cuando me ve. Dame tu mano. Quiero que me toques... Soy una cosa sin forma... Ni nombre... He sufrido... Y tengo miedo...

JEANNE:- ¡Yo no quería herirte!

HENRI:- (*Griando*) ¿No querías herirme y me arrojaste ácido sulfúrico a la cara?

HENRI sujeta con fuerza la mano de JEANNE, obligándola a tocarle el rostro por debajo de los vendajes.

HENRI:- Mueve tus dedos por aquí... ¡Aagh! ¡Duele!

JEANNE:- Detente...

HENRI:- No. Siente alrededor de mi boca... Las cicatrices... La piel se ha vuelto tan frágil. Cuando como, a veces puedo saborear la sangre en mi boca...

JEANNE:- Te lo ruego... Esto es demasiado... No puedo...

HENRI:- Entiendes que he sufrido.

JEANNE:- Sí... Sí...

HENRI:- Estás temblando. Puedo entender porqué.

HENRI *suelta a JEANNE. Ella retrocede asustada.*

JEANNE:- (*Nerviosa*) Estoy temblando por el dolor que te he causado... Por lo que has llorado... Porque...

HENRI:- ¡No mientas!

JEANNE:- ¡Te digo la verdad!

Silencio. HENRI vuelve a meter la mano en su bolsillo, acariciando algo dentro de éste. Se muestra dubitativo al sacar la mano del bolsillo.

HENRI:- Olvida todo lo que te he dicho. Sólo vete.

JEANNE:- (*Con profundo pesar*) ¿Olvidar? Creí que querías verme...

HENRI *vuelve a sentarse en la silla.*

HENRI:- (*Tranquilizándose*) Sí. (*Pausa*) Mira, mejor cuéntame sobre ti... ¿Qué vas a hacer ahora que saliste de prisión?

JEANNE:- No lo sé. No he pensado en eso. No es importante

ahora.

HENRI:- Debes tener alguna idea.

JEANNE:- Descansaré por unos días y después volveré al trabajo. Podría modelar un poco si me aceptan de nuevo en la agencia.

HENRI:- ¿Por qué no habrían de aceptarte de nuevo? Eres joven y eres bonita... Siempre te ves bonita... Aún eres muy hermosa.

JEANNE:- No me gusta verme a mí misma.

HENRI la jala cerca de él para verla mejor.

HENRI:- Recuerdo este vestido. Tu vestido negro.

JEANNE:- Sí.

JEANNE, sutilmente, intenta apartarse de él.

HENRI:- No te muevas, no te muevas... Me gusta tu perfume...

JEANNE:- No traigo puesto ningún perfume. No lo he hecho en semanas.

HENRI:- Es la esencia de tu cuerpo, tu piel, tu cabello. *(Pausa)* ¿Estás asustada?

JEANNE:- No.

HENRI:- Estás temblando... ¿Soy tan desagradable?

JEANNE:- No... Es que tengo frío.

HENRI:- ¡Pues claro! ¡No traes puesto ningún abrigo! ¡Y es pleno noviembre! Todo está gris y húmedo. Las calles están lodosas.

JEANNE:- No se me ocurrió traerme el abrigo. Vine acá tan deprisa...

HENRI:- De veras estás temblando. Debemos calentarte.

JEANNE:- No. Está bien.

Finalmente, sutil pero decidida, JEANNE logra apartarse de HENRI y camina unos pasos lejos de él. HENRI nota claramente la intención de JEANNE.

HENRI:- (*Sombrío*) Tendrás que irte pronto. Para que llegues temprano a tu casa.

JEANNE:- No, No hay prisa. (*Pausa*) Aunque de cualquier modo, será mejor que no llegue muy tarde... Es un viaje largo, hay que atravesar la ciudad.

HENRI:- Tu casa no está tan lejos de aquí, ¿o sí?

JEANNE:- ... Me estoy quedando con una amiga... Y me está esperando.

HENRI:- ¿Allá abajo? Pensé que habías...

JEANNE:- No... Se quedó en casa. Pero tú me entiendes. No

quiero hacerla esperar mucho tiempo, podría preocuparse...

HENRI:- ¿Preocuparse de qué?

JEANNE:- Tú sabes... Una muchacha sola atravesando la ciudad...

HENRI:- ¿Puede preocuparse de que yo te haga algo?

Nuevamente HENRI acaricia el objeto dentro de su bolsillo.

JEANNE:- (*Apologética*) No, no en absoluto. Es que, bueno, tú sabes...

HENRI:- ¿Tiene miedo de que te haya citado para vengarme de ti o algo así? ¿Está esperándote y si no llegas temprano llamará de inmediato a la policía?

JEANNE:- No es eso, Henri. No es eso en absoluto. Sólo es una amiga que me cuida demasiado, ¿de acuerdo? No llamará a nadie... Sólo tengo miedo de llegar y encontrarla pegada a la ventana, ¿está bien?

HENRI saca la mano del bolsillo.

HENRI:- Está bien. Quédate sólo unos minutos más.

JEANNE:- Sólo unos minutos.

HENRI:- Me siento tan calmado desde que llegaste ¿Me amas?

JEANNE:- *(Con un gran esfuerzo)* Sí... Pero creo que de verdad será mejor que me vaya. Vendré de nuevo y podré quedarme más tiempo la próxima vez.

HENRI:- No... Nunca habrá una próxima vez. Todo esto es demasiado para ti. Sólo... por tratarse de la última vez... Me gustaría... No me atrevo a decirlo...

JEANNE:- Hazlo... Dímelo...

HENRI:- Quisiera... No. Es imposible. Sólo vete.

JEANNE:- ¿Qué?

HENRI:- Jamás lo consentirías. *(Silencio)* Quiero besarte. Ahí está... Ya lo dije. Un beso. La última vez. Sería el último beso. Me haría tan feliz. Tan feliz por tanto tiempo. No te volvería a pedir nada más. Podrías irte y no volver nunca si no quieres ¿Me besarías?

JEANNE:- Sí.

JEANNE duda un momento, pero luego se sienta junto a él, recuesta su cabeza en el hombro de HENRI y se acerca a él. HENRI la abraza fuertemente.

HENRI:- *(Ferozmente triunfante)* ¡Te tengo!

JEANNE:- ¿Qué? ¿Por qué me sujetas con tanta fuerza?

HENRI:- ¡Te tengo! ¡Nunca te voy a dejar ir!

JEANNE:- Mira... No estoy forcejeando... Me lastimas... Déjame ir, por favor... Ya tengo que irme.

HENRI:- ¿Te vas? ¿Tan pronto?

JEANNE:- Sí.

HENRI:- No, No.

JEANNE:- Está bien... Sólo no me abrases tan fuerte. Suéltame.

HENRI:- Sólo un beso...

HENRI presiona su rostro contra ella. JEANNE forcejea y aleja su cara apretando los labios fuertemente.

HENRI:- Eres tan hermosa... Sólo déjame besar...

JEANNE rasguña el rostro de HENRI, quitándole el vendaje. HENRI se colapsa sobre el piso en agónico dolor, gimiendo profundamente. JEANNE se levanta bruscamente y se acomoda el vestido, mirando a HENRI altanera.

JEANNE:- No debí haber venido. El abogado me dijo que no lo hiciera.

HENRI:- *(Muy débilmente)* Sólo vete. Vete. Puedes ver la puerta. Vete.

JEANNE:- Fue un terrible error venir aquí.

JEANNE se ajusta el vestido y se toca los labios.

JEANNE:- Sigues siendo el mismo pequeño y cobarde bastardo, ¿o no? Qué patético. (*Silencio*)

HENRI permanece completamente inmóvil. JEANNE suspira mientras un dejo de culpa la invade.

JEANNE:- Mira... Lo siento...

JEANNE camina hacia HENRI con preocupación, mientras él se revuelca en el piso.

JEANNE:- ¿Henri? ¿Estás bien? Mira, lamento haberte lastimado. Es sólo que todo esto es demasiado... Es sólo que no debí haber venido... ¿Estás bien? Henri... ¿Debo pedir ayuda?

HENRI balbucea algo ininteligible. JEANNE se acerca a él con cuidado.

JEANNE:- ¿Debo llamar al médico? Henri...

HENRI la agarra de un salto. Por primera vez, JEANNE ve el rostro desfigurado de HENRI y suelta un alarido de terror. HENRI intenta someterla y forcejean casi en silencio, pero ferozmente. HENRI finalmente logra empujar a JEANNE al piso, sometiéndola firmemente. Ambos respiran pesada y agitadamente.

JEANNE:- Está bien, está bien... Calmémonos un poco...

HENRI:- Voy a castigarte.

JEANNE:- ¿Castigarme? ¡No! ¡Auxilio!

HENRI:- ¡Shh!

JEANNE:- ¡Ayúdenme!

HENRI:- ¡Cállate!

JEANNE enmudece y mira a HENRI enloquecida por el miedo.

HENRI:- ¿De veras creíste que te pedí que vinieras para tener una plática acogedora? ¿Para escucharte, para decirte cosas lindas, para suplicarte un último beso? Has perdido la razón completamente si crees que te voy a perdonar por lo que me hiciste. Tendré mi venganza.

JEANNE:- No... No lo harás... ¿Qué vas a hacer?

HENRI:- Es muy simple. Voy a hacerte lo que tú me hiciste a mí.

HENRI saca de su bolsillo un frasco de vidrio de color ámbar. JEANNE lo ve con terror e intenta liberarse de HENRI con desesperación. HENRI la sostiene por el cabello, levantándole el rostro; ella clava su mirada al frente con los ojos abiertos de par en par, paralizada por el terror.

JEANNE:- *(En un murmullo que se escucha cada vez más alto)* No puedes... No puedes... Henri, no, por favor... No puedes...

HENRI:- Oh, cállate. Debes ser castigada como yo lo fui, perra.

HENRI abre la botella de vitriolo con los dientes.

JEANNE:- ¡No!

HENRI:- Seremos los amantes perfectos... ¡Literalmente estaremos *hechos* el uno para el otro!

HENRI vacía el ácido contenido en la botella en el rostro de JEANNE. Ella grita terriblemente y se colapsa en el piso con agonía. Se arrastra por el piso gritando y retorciéndose. HENRI va hacia ella y continúa vaciándole ácido en la cara.

HENRI:- ¡A mi no me engañas, perra! ¡No viniste porque yo te lo pedí! ¡Viniste para sentirte mejor tú! ¡Viniste para que todos vieran lo buena que eres! ¡Para que todos supieran lo arrepentida que estás! ¡No eres más que una hipócrita de mierda!

JEANNE:- ¡Ya no, por favor! ¡Detente! ¡Ya no!

HENRI:- ¿Verdad que duele?

JEANNE:- Mi cara, mi cara...

HENRI:- Nada puede ayudarte ahora...

JEANNE:- ¡No! ¡No! ¡Aagh!

HENRI:- Shh... No te servirá de nada gritar... Y no quiero matarte... Eso sería demasiado piadoso.

JEANNE:- ¡Quema!

HENRI:- Duele, ¿verdad? ¡Es el puro infierno!

JEANNE:- ¡Mi piel! ¡Mi piel! ¡Mi piel!

HENRI:- Se acabó... Se acabó... Se acabó... Se acabó...

JEANNE:- ¡Mi piel! ¡Mi piel! ¡Mi piel!

HENRI:- ¿Te gusto ahora? ¡Tengo que gustarte! ¡Quiéreme!
¡Ámame!

HENRI besa apasionadamente el rostro desfigurado de JEANNE.

Oscuro.

ANEXO 2
ARCHIVO FOTOGRÁFICO



Primeros ensayos. (Archivo fotográfico del autor)



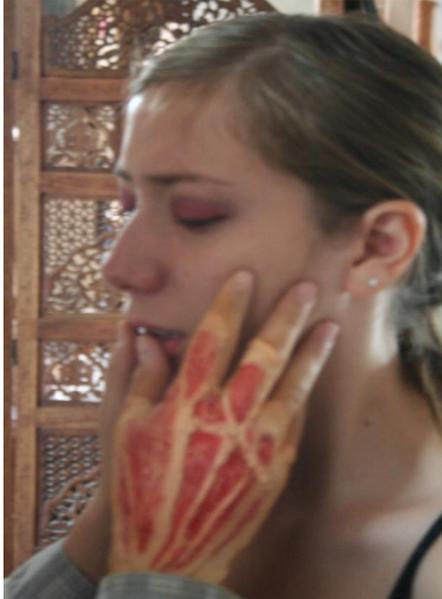
Ejercicios de Relaciones Dramáticas en el Espacio. (Archivo fotográfico del autor)



Primera prueba de maquillaje.
(Archivo fotográfico del autor)



Ensayos con vestuario y maquillaje
(Archivo fotográfico del autor)



Esta fotografía, tomada durante un ensayo, fue utilizada como imagen promocional y se incluyó en el anverso de los programas de mano. (Archivo fotográfico del autor)

Visita de la DOCTORA y la ENFERMERA.
Función durante el XII Festival Nacional de Teatro Universitario.
(Archivo fotográfico del autor)





HENRI conversa con JEANNE. Función durante el XII Festival de Teatro Universitario. (Archivo fotográfico del autor)



HENRI consume su venganza. Función durante el XII Festival de Teatro Universitario. (Archivo fotográfico del autor)

ANEXO 3
DISEÑOS DE VESTUARIO

Aquí se muestran los diseños originales de vestuario que dibujé poco después de iniciar el trabajo con actores. En el sentido de las manecillas del reloj: Henri, Jeanne, La Enfermera y la Doctora.



BIBLIOGRAFÍA

BENTLEY, Eric. *La vida del drama*. Trad. Alberto Vanasco. México. Paidós, 1985.

BROOK, Peter. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Trad. Ramón Gil Novales. Barcelona. Ediciones Península, 1973

CRONENBERG, David. *Cronenberg On Cronenberg*. Ed. Chris Rodley. Edición revisada. London. Faber and Faber Limited, 1997.

HAND, Richard J. y Michael Wilson. *Grand- Guignol: The French Theatre of Horror*. Colección Exeter Performance Studies. Exeter. University of Exeter Press, 2002.

HETHMON, Robert H. *El método del Actor's Studio (Conversaciones con Lee Strasberg)*. Trad. Charo Álvarez y Ana María Gutiérrez Cabello. Sexta edición. España. Fundamentos, 1986.

JUAN PAYÁN, Miguel y Javier Juan Payán. *Diccionario ilustrado del cine de terror*. Madrid. Ediciones Jardín, 2005.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *El horror sobrenatural en la literatura*, Trad. Melitón Bustamante. Cuarta edición. México. Fontamara, 2002.

MALPICA LÓPEZ, Yoalli. "Presencia del melodrama", *Los géneros dramáticos. Su trayectoria y su especificidad*. Co. Norma Román Calvo. Colección Paideia. México. UNAM, 2007. 133-155.

DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Trad. Ángel Sánchez Gijón. Segunda edición. Madrid. Alianza Forma.

2002.

PENNER, Jonathan y Steven Jay Schneider. *Cine de terror*. Ed. Paul Duncan, Trad. Gemma Deza Guil. Madrid. Taschen, 2008.

ROMÁN CALVO, Norma. *Para leer un texto dramático*. México. UNAM/Árbol, 2001.

STANISLAVSKI, Constantin. *Un actor se prepara*. México. Diana, 1953.

TESIS

ALCOCER GUERRERO, Luis Eduardo. *Teatro gore: una aproximación al drama granguínesco a partir del análisis dramático de Crime dans une maison de fous ou Les infernales de André de Lorde y Alfred Binet*. Tesis de licenciatura inédita. México. UNAM, 2007.

HERRERA FLORES, Iván. *Rodolfo Valencia en el teatro su trabajo y su método*. Tesis de licenciatura inédita. México. UNAM, 2007.

CONSULTAS EN LÍNEA

PIERRON, Agnes. "House Of Horrors". *Grand Street Magazine*. Trad. Deborah Treisman. 1996. Consultado de febrero a abril de 2010. <http://www.grandguignol.com/grandstreet.htm>

The Tragedies´ Theatre du Grand Guignol- Final Kiss. 2005.
Consultado el 4 de octubre de 2008.
<[http://www.youtube.com/comment_servlet?all_comments=1&v=F2\(OFGxFuzc](http://www.youtube.com/comment_servlet?all_comments=1&v=F2(OFGxFuzc)>

FILMOGRAFÍA CITADA

Superior Firepower: The Making Of Aliens (Charles de Lauzirika, 2003)

FILMOGRAFÍA REFERIDA

El abominable Dr. Phibes (*The Abominable Dr. Phibes*, Robert Fuest, 1971)

Blood Feast (H.G. Lewis, 1963)

Darkman: El rostro de la venganza (*Darkman*, Sam Raimi, 1990)

Déjame entrar (*Låt den rätte komma in*, Tomas Alfredson, 2008)

Déjame entrar (*Let Me In*, Matt Reeves, 2010)

Drácula (*Dracula*, Todd Browning, 1931)

El fantasma de la ópera (*The Phantom Of The Opera*, Rupert Julian, 1925)

Frankenstein (James Whale, 1931)

El hombre invisible (*The Invisible Man*, James Whale, 1933)

La maldición de Frankenstein (Curse Of Frankenstein, Terence Fisher, 1957)

La masacre de Texas (The Texas Chainsaw Massacre, Marcus Nispel, 2003)

La monja poseída (To The Devil a Daughter, Peter Sykes, 1976)

La mosca (The Fly, Kurt Neumann, 1958)

La mosca 2 (The Fly II, Chris Walas, 1989)

Nekromantik (Jörg Buttgereit, 1987)