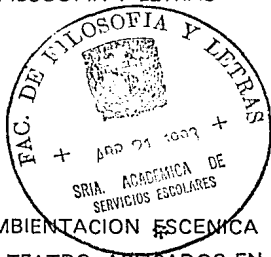




UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



ELEMENTOS DE AMBIENTACION ESCENICA EN RADIO, VIDEO Y TEATRO. APLICADOS EN LOS NIÑOS PROHIBIDOS DE JESUS GONZALEZ

DAVILA

T E S I S A

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIATURA EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO PRESENTAN:

JACQUELINE MAYORGA CARO
HECTOR RAYA MEJIA
ISMAEL J. BENITES UBILLA
MARIO MIGUEL ROJAS RAMIREZ

DIRECCION: LIC. MARCELA RUIZ LUGO LIC. FIDEL MONROY BAUTISTA

MEXICO

1993

Handwritten signature

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está 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.

## CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	1
1. ILUMINACIÓN EN "RADIO", VIDEO Y TEATRO	1
1.1. Antecedentes históricos	2
1.2. Planteamiento de iluminación en la representación escénica de una emisión radiofónica, vídeo y teatro	12
2. MÚSICA PARA LA ESCENA	31
2.1. Antecedentes históricos	32
2.2. La instrumentación como elemento de la teatralidad	40
2.3. Planteamiento de la musicalización en radio, vídeo y teatro	45
3. EFECTOS SONOROS PARA LA ESCENA	67
3.1. Aplicación en radio, vídeo y teatro	68
4. EL TEXTO DRAMÁTICO: <u>LOS NIÑOS PROHIBIDOS</u> DE JESÚS GONZÁLEZ DÁVILA	81
4.1. El autor y su obra	82
4.2. Análisis psicosocial y literario del texto	86
5. JUSTIFICACIÓN DE LA OBRA TEATRAL	
<u>LOS NIÑOS PROHIBIDOS</u> EN CADA UNO DE LOS MEDIOS	
-RADIO, VIDEO Y TEATRO-	110
- DATOS CONCLUYENTES	115
- LIBROS Y DOCUMENTACIÓN CONSULTADOS	119
- ANEXOS	125
ANEXO 1. GUIÓN DE RADIO.	
ANEXO 2. GUIÓN DE VIDEO.	

**ANEXO 3. LIBRETO TEATRAL.**

**ANEXO 4. MÚSICA EDITADA (CASSETTE)**

**ANEXO 5. PROGRAMA RADIOFÓNICO (CASSETTE).**

**ANEXO 6. PROGRAMA EN VIDEO (VIDEOCASSETTE VHS-SP).**

PE DE ERRATAS:

- PÁGINA 11; línea 8.- Dice: Es a partir de las dos últimas dos décadas del siglo XX...  
Debo decir: Es a partir de las dos últimas décadas del siglo XX...
- PÁGINA 17; línea 8.- Dice: fosforecentes...  
Debo decir: fosforescentes...
- PÁGINA 24; línea 2.- Dice: que época navideña...  
Debo decir: la época navideña...
- PÁGINA 25; línea 22.- Dice: tratado...  
Debo decir: tratando...
- PÁGINA 37; línea 16.- Dice: consustaciados.  
Debo decir: consustanciados.
- PÁGINA 58; línea 7.- Dice: el vals infantil con una ligera variación y prolongada.  
Debo decir: el vals infantil con una variación ligera y prolongada.
- PÁGINA 62; líneas 9 y 10.- Dice: Esto le animó a estudiar a estudiar música...  
Debo decir: Esto le animó a estudiar música...

PÁGINA 119. LIBROS Y DOCUMENTACIÓN CONSULTADOS:

Después de la ficha No. 7: D'Amico, Silvio; Historia del teatro...  
Sigue: Ferrés i Prats, Joan y Bartolomé Pina, Antonio; El video: enseñar video, enseñar con el video; México, G. GILI, 1991; 144 p.p.

Después de la ficha No. 13: Macgowan K. y Melnitz, W.; Las edades...  
Sigue: Macgowan K. y Melnitz, W.; La escena viviente (historia del teatro universal); Buenos Aires, EUDEBA; 1966, 329 p.p.

Después de la ficha No. 42: "La tramoya (técnicas de...  
Sigue: A little dark night music; Starlog Yearbook; New York; STARLOG COMMUNICATIONS INTERNATIONAL; Julio, 1992, 82 p.p.

## INTRODUCCIÓN.

## II

En la licenciatura de literatura dramática y teatro, se nos ha inculcado la búsqueda y la experimentación; teniendo un año entero dedicado al estudio de la dirección y la actuación en las áreas de cine y televisión, creemos válido aventurarnos dentro de éstas, observar puntos de concordancia y diferencias donde hablamos aparentemente de lenguajes diferentes, pero que tienen un solo origen: la representación teatral.

La representación de un texto, proyección de la voz (intenciones, tonos, tempo-ritmo, etc.), nos permite entrar al área de la radio; aquel aparato imprescindible dentro de los hogares mexicanos antes de la llegada de la televisión, empezó a utilizar elementos ambientales sonoros como la voz humana, efectos de ruido, música, en apoyo de un texto donde también se manejaba la actuación y por ende la dirección de actores que de una u otra forma, continúan siendo dramáticos sin duda alguna.

Desde sus inicios, el teatro se ha caracterizado por hacer creer al espectador que lo que ve en escena tiene cierto grado de realidad. Pero también ese teatro nos hace aceptar ciertas situaciones que no es posible palpar; y es entonces cuando hablamos de los géneros no realistas, donde está como máximo exponente la farsa.

Si nos preguntamos cuales son los medios de los que se vale el teatro para llevarnos de la mano y mostrarnos algo que jamás ha existido, o hacernos conscientes de algo que se ha escapado a nuestra percepción, o bien, cual es la magia que nos



transporta a un mundo irreal y fantasmagórico, tal vez la respuesta sea el texto o el vestuario, o el manejo del género; pero dentro de todas estas respuestas creemos que se han escapado unas muy importantes, sin tratar de minimizar las ya mencionadas anteriormente: iluminación, musicalización y los efectos sonoros de los cuales nos haremos cargo en la presente investigación.

Estos tres elementos tan importantes del teatro han ocupado por derecho propio un lugar destacado en el montaje de cualquier obra, no sólo dentro del teatro, sino que se han ido extendiendo en otras áreas derivadas siempre de la representación teatral como lo son la radio y el video.

¿Cómo podría hacerse la aparición del fantasma en la obra de Hamlet, o separar el mundo real y el mundo irreal como lo plantea Jesús González Dávila en su Fábrica de juguetes? No podemos imaginar a Un hogar sólido de Elena Garro sin música de apoyo a determinadas situaciones dramáticas, o un juego escénico cualquiera, sin la ayuda de los matices, de los agudos y graves que genera la música y que transmiten al espectador un mensaje, un estado del alma ya sea de alegría o tristeza, melancolía o meditación. Hemos visto tristes o decepcionados que en un determinado montaje, la concepción del director cae por la borda y se ahoga en un mar de música, o una serie de cambios de luces sin ton ni son, muy semejantes a los de una discoteca. En ocasiones se ha elegido música que no tiene una función definida dentro de la obra dando por consecuencia la baja calidad en el montaje con un impacto negativo en el espectador.

#### IV

Creemos importante que el director desde la concepción de su trabajo, comience a sensibilizar a su equipo en general y a los actores en particular, haciendo uso de la música y de la iluminación con éstos últimos como medio de concentración para llegar a "poseer" al personaje.

Muchas veces hemos visto como profesionales de arte dramático que se nos solicita como actores desarrollar sin mayor preámbulo un personaje; es entonces cuando se complica la concentración y el desarrollo que se indica; sin embargo cuando el director o el mismo actor toman la alternativa de hacer uso de la música, la iluminación y los efectos sonoros como medios para llegar a dicho personaje, todo el proceso se hace más claro y fácil.

Es por esto el interés de la presente investigación: demostrar como los elementos antes señalados mejoran el trabajo de las representaciones y facilitan el proceso creativo del director y el actor.

Debido a lo anterior nos hemos propuesto de manera práctica investigar estos elementos de ambientación dentro de estas tres áreas: el teatro, la radio y el video; así mismo creemos que para investigar al respecto, no solamente basta pertenecer a una sola especialidad de la carrera, puesto que también influye en las restantes.

Tenemos en consideración dos especialidades: la actuación y la dirección, afectadas directamente en el manejo de estos elementos de ambientación escénica.

No pretendemos descubrir lo ya descubierto, sino aplicarlo de manera más racional, guiar en forma adecuada dichos elementos para enriquecer los trabajos de teatro, radio y video.

**1. ILUMINACIÓN EN "RADIO",  
VIDEO Y TEATRO.**

### 1.1. Antecedentes históricos.

La información que se tiene sobre la iluminación dentro de un espacio escénico es escasa y la que se ha obtenido, ha servido para poner en práctica nuestro planteamiento sobre la técnica de la iluminación.

El desarrollo que se ha producido desde los orígenes del hombre primitivo hasta nuestros días, se ha ido adaptando a las necesidades particulares arquitectónicas de cada espacio representacional, el cual el hombre ha usado a su conveniencia.

El primer antecedente de iluminación nos remonta a las representaciones religiosas del hombre primitivo que se llevaban a cabo bajo la luz natural de los astros o bien con el alumbramiento de una fogata.<sup>1</sup> Cuando el hombre racionaliza los efectos producidos por las fuentes de luz, las emplea con fines específicos como la reproducción de la sombra a través de la luz de luna, entre otros. Posteriormente con el fuego encuentra la posibilidad de alumbrar espacios escénicos oscuros (que podían ser subterráneos) donde no hay acceso a la luz natural. El conocimiento que adquiere el hombre con respecto a esta fuente luminosa lo explota con la improvisación de lámparas rudimentarias de superficies cóncavas como conchas de mar, cráneos humanos o de animal, caparazones, etc.; éstas usaban como combustible sebo de animal o resina vegetal y tenían como pabilo o mecha unas tiras delgadas de cuero, o bien antorchas mojadas con el mismo combustible. Esto fue la base para que posteriormente el

hombre creara fuentes de iluminación más sofisticadas?

Con el desarrollo de la cultura occidental y específicamente con Grecia a la cabeza, se presentan dos estructuras arquitectónicas importantes: el teatro de Epidauro y el de Dionisios que por ubicarse a las faldas de los cerros, se deduce que la principal fuente de iluminación era la luz natural.

Jean Rosenthal, iluminador profesional concluye por medio de sus estudios e investigaciones que:

El drama precristiano alcanzó sus máximas representaciones bajo la luz del cielo griego. La luz solar natural, creo, fue tomada en cuenta concientemente por los escritores griegos, ya que en sus obras se puede apreciar una estrecha relación en las acciones dramáticas que sucedían en el escenario y la posición del sol en el firmamento. Por lo tanto el edificio teatral era construido de tal manera que la luz solar penetrara de lleno en él.<sup>3</sup>

Del mismo modo el teórico K. Macgowan coincide con el planteamiento anterior de la siguiente manera:

Medio siglo después que Atenas instituyera los primeros concursos de tragedias, la ciudad agregó un concurso de comedias. Al principio se consagra sólo un día a cinco diferentes comedias de distintos autores. Posteriormente se representaba una comedia cada tarde después de las tragedias que se ponían en escena ese día.<sup>4</sup>

Otro dato referente a este mismo planteamiento es que en la época de Tespis, el primer actor del que se tiene noticia, los coros ditiámbicos danzaban y cantaban en medio de la gente del pueblo,<sup>5</sup> por lo cual se especula que la principal fuente de iluminación también era natural, pues aunque se representaban trilogias, éstas duraban varios días empezando con la salida del sol y concluían con la puesta del mismo.<sup>6</sup> Se piensa que los teatros de

la Grecia clásica, así como los helenísticos eran iluminados del mismo modo. Pólux, lexicógrafo griego de la época del imperio Romano, enumera algunos datos de parafernalia teatral; gruas, cicloramas y recursos de iluminación.<sup>7</sup>

Más tarde, los romanos cuya cultura trató de equipararse con la griega sin lograrlo, tuvieron preferencia por la combinación de juegos, representaciones teatrales y espectáculos violentos que llegaban a durar hasta el anochecer y por consecuencia recurren nuevamente al uso de las antorchas.<sup>8</sup>

También en la escena romana la entrada de un actor con una lámpara servía para mostrar que era de madrugada; la lámpara era real, pero la oscuridad la indicaban las acciones y los parlamentos del mismo.<sup>9</sup>

En la Edad Media el drama se representaba en lugares cerrados como: catedrales, iglesias y monasterios que no contaban con la luz natural, por lo tanto, la representación no era del todo visible; <sup>10</sup> problema que fue solucionado con elementos lumínicos: hachones, lámparas de aceite y velas que además poseían un valor simbólico.<sup>11</sup>

Al difundirse el cristianismo aumenta el número de feligreses, lo que provoca posteriormente la búsqueda de espacios más amplios como atrios de iglesias, calles en las aldeas, plazas, campos y ciudades; por consecuencia, se empleó nuevamente la luz natural.<sup>12</sup>

Con el renacimiento surge una nueva perspectiva, la preocupación del hombre por el hombre, en donde el espectáculo

teatral se reformó y dió paso a las bases para las nuevas técnicas escénicas de arquitectura y de iluminación entre otras; se emplean espacios y se construyen las primeras estructuras arquitectónicas cerradas y permanentes, éstas últimas son locales de teatro propiamente dichos.

El teatro Sabbioneta (1580) y el Olímpico (1584) influyen en la arquitectura del primer teatro de tipo moderno, el Farnesio de Parma, del cual se tiene noticia en éste período, construido hacia 1618 en Italia, siendo sus principales características el proscenio moderno y los telones.<sup>13</sup>

De esto, surge la necesidad de emplear una luz artificial y se le empieza a dar un valor escénico a la iluminación, creándose los primeros mecanismos complejos de luminotecnia, para satisfacer las necesidades de los nuevos escenarios; es aquí donde surgen los primeros investigadores sobre la iluminación como Sebastiano Serlio, Nicola Sabbatini, Joseph Furttentbach y De'Sommi.

Añádase también que al imponerse poco a poco la moda de llevar el espectáculo a lugares cerrados, las ilusiones de la perspectiva se vieron favorecidas por las luces artificiales.<sup>14</sup>

La aportación de Serlio es haber empleado las luces de colores a través de una botella de vidrio rojo o de agua del mismo color, que se coloca frente a una antorcha, proyectando el reflejo por medio de una cacerola brillante que debía estar detrás de la antorcha.<sup>15</sup>

Sabbatini propuso efectos de luz sobre el escenario



empleando velas y antorchas, también indica como iluminarlo completamente en su libro Practica di fabricar scene e machine né Teatri.

Joseph Furtttenbach fue quien diseñó un mecanismo regulador de intensidad de luz (dimmer primitivo) que consistía en impedir el paso de la luz por medio de una capucha metálica de color negro que cubría las velas o antorchas la cual debía subir o bajar de acuerdo a las necesidades escénicas. En su libro Cuatro métodos de iluminación describe el empleo y la distribución de lámparas de aceite y artefactos que servían para alterar el color de la luz, así como también la fabricación de cajas de iluminación.

De'Sommi fue el creador del reflector, el cual funcionaba colocando pequeños espejos detrás de mechas mojadas en aceite.<sup>16</sup>

A diferencia del teatro italiano, en España e Inglaterra no se desarrolla la luminotecnia y para solucionar los problemas de iluminación recurrían a su ingenio y creatividad; por ejemplo, un inconveniente del uso de las velas era su limitada capacidad para iluminar el escenario pues al moverse el actor se perdía en la oscuridad; por lo tanto fue necesaria en algunos escenarios la presencia de los "niños vela", quienes se encargaban de traer una vela en cada mano y seguir a los actores por las distintas áreas del espacio escénico. Se llegó a la convención de ignorarlos escénicamente.

Otra solución para iluminar un escenario fue colocar en los candelabros de la sala una mecha fabricada de lino y enredada

en un alambre, cubierta de aceite de carbón las cuales se ubicaban en el techo del teatro.

Todos estos sistemas de iluminación únicamente se utilizaban en los teatros privados europeos ya que sus dueños tenían los suficientes medios económicos para hacer tales adaptaciones.<sup>17</sup>

Con respecto a El Globo (1599), modelo de los teatros públicos en Inglaterra y cuyas características arquitectónicas son: forma octagonal o circular y a cielo descubierto excepto el escenario y las galerías, se hallaba expuesto a las inclemencias del tiempo; causa por la cual fue necesario el empleo de luz natural y artificial, tomando en cuenta la hora del día y el clima.<sup>18</sup>

La representación (...) comenzaba a las tres de la tarde. Cuando faltaba la luz del día encendíanse candilones.<sup>19</sup>

En lo referente a España las estructuras arquitectónicas eran abiertas en el caso de los corrales o bien cerrados en el caso de los carros españoles, por lo tanto deducimos que la iluminación era natural y artificial; además, cuando España construyó nuevos teatros públicos, siguió en esencia el mismo modelo arquitectónico y aún después de 1700.<sup>20</sup>

Del mismo modo en Francia en el siglo XVII no existe una evolución en cuanto a la estructura escénica por lo tanto tampoco hay un avance técnico dentro del mismo; excepto el cambio de la vela de sebo por la de cera propuesto por Luis XIV en el teatro que se representaba en los palacios, e introducida por el banquero Law a la Opera de París llegando luego a la lámpara Argant.<sup>21</sup>

(antecedente del quinqué).

Fue hasta 1775 cuando la colocación de las velas pasa de la parte superior a la parte inferior del escenario, acomodadas en línea en la parte frontal del mismo, las cuales se sostenían en bases de metal brillante. A partir de este momento se da una innovación técnica ya que ahora con la luz en el piso se crean nuevas imágenes en el montaje.

En el clasicismo francés (siglo XVIII) se construye en Versalles un teatro improvisado en un parque; por consecuencia se emplea la luz artificial para la noche y la luz natural para el día. Cerca de la Avenida del Rey se construye un teatro totalmente rectangular iluminado por treinta y dos candelabros y de cristal. En otro tipo de teatro más modesto y popular, los recursos de iluminación eran más escasos, como el uso de candilgjas que consistía en una hilera de lamparillas de ocho mechas empapadas en aceite de pata de buey, que esparcía un olor y una humareda desagradable.

En este mismo período, como un elemento de ambientación, se introducen los fuegos artificiales (pirotecnia) en la escena produciendo una gama de luces de colores, lo que atraía más la atención del espectador.

En la Commedia dell'arte con los tablados rudimentarios, los varales sirvieron para delimitar áreas. En realidad había mayor interés por los decorados suntuosos que por la iluminación;<sup>22</sup> y ya en ésta época es cuando la lámpara Argant pasa a ser quinqué cuyo sistema de combustión operaba a través de una mecha

empapada en petróleo que daba una mejor visibilidad al espectador dentro del teatro.<sup>23</sup>

En cuanto entra el siglo XIX los avances de la luminotecnía sufren una importante transformación que influirá para los años venideros, introduciéndose por primera vez la luz generada por la combustión de gas en el escenario londinense en 1817, con sus respectivas ventajas y desventajas, tales como: podía controlarse la entrada de gas y disminuirse la intensidad de la luz en cualquier parte del teatro; después de 1860 las luces podían apagarse totalmente, posteriormente eran reencendidas por chispas eléctricas; por primera vez el auditorio podía dejarse a oscuras y concentrarse toda la luz en el escenario. La brillantez de la luz de gas hizo posible eliminar las luces de algunas bambalinas. Una de las desventajas fue el aumento notable del número de incendios en los teatros.

En algunos teatros pequeños, las lámparas de aceite y aún las velas siguieron utilizándose durante varias generaciones. Otra de las técnicas que vino a enriquecer la iluminación fue la aparición de la luz de calcio.

Era una luz blanca o intensa producida al calentar un trozo de caliza con una mezcla de gases muy caliente. Utilizada frente a un espejo curvo, se convirtió en un reflector de gran brillantez.<sup>24</sup>

También aparece el arco voltaico que es un tanto similar al anterior el cual se introdujo por primera vez en la Opera de París en 1846; se producía de la siguiente manera: una corriente eléctrica calentaba dos varillas de carbón hasta el rojo; esta

luz tan primitiva tenía el inconveniente de ser intermitente y ruidosa.<sup>25</sup>

Con la invención de la lámpara incandescente (1878) por Thomas Alva Edison, la iluminación teatral mejoró las puestas en escena que el teatro realista y naturalista exigían.

Los tubos y las boquillas de gas fueron sustituidos por cables eléctricos y "sockets" con sus respectivos focos.

La electricidad y las lámparas incandescentes lograron efectos más reales, tales como que el escenario podía quedarse a oscuras o en penumbra con más eficacia y seguridad que cuando se empleaba gas, o bien, alumbrarlo de inmediato gracias a los dimmers los cuales aparecen en el siglo XX; el foco podía pintarse del matiz deseado o anteponerle micas para producir luz de color y ambientar la escena.<sup>26</sup>

Con el escenógrafo suizo Adolphe Appia comenzó el gran cambio en la técnica de la iluminación (1899) cuando se le dió un valor interpretativo a la luz dentro de la escenografía; propugnó un teatro ilusionista de atmósfera y sugestión; sus ideas sobre montaje, escenografía y especialmente luminotecnia, fueron revolucionarios para el teatro; considera el espacio escénico como una unidad plástica, escultórica y lo estructura con ayuda de plataformas, bloques y formas abstractas sobre las que deja actuar la luz.<sup>27</sup>

Al respecto Macgowan dice sobre Appia:

Su intención básica era 'reforzar la acción dramática'. Esto debía lograrse no solo por medio del decorado tridimensional, con

diversos niveles para que el actor actuara en ellos, sino principalmente por medio de la iluminación escénica. Appia pidió una 'luz viva'. Quería que la iluminación del escenario cambiara con el transcurso del tiempo; o variarlo de modo que la acción de la obra tuviera más relieve.<sup>28</sup>

Es a partir de las dos últimas dos décadas del siglo XX cuando la iluminación de un escenario presenta una gran complejidad. Se utilizan elementos con la luz difusa en la parte superior y posterior, también una estructura de colosía suspendida en la parte superior del escenario, que sirve para sostener un número variable de proyectores. Así mismo se utilizan las linternas de horizonte y cierto número de proyectores móviles de haces de luz, anchos o estrechos, a los cuales se acoplan los filtros coloreados que se crean convenientes.<sup>29</sup>

Para los 90's un escenario espectacular y los efectos especiales forman parte de la emoción de una representación teatral, gracias a los adelantos en la iluminación. Los grandes espectáculos modernos utilizan métodos más avanzados.

Los modernos tableros de mando de la iluminación dependen de la memoria de un computador para realizar cambios en las luces. Pero sigue siendo imprescindible un operador experimentado. El director de escena, observa la representación a veces desde una pantalla de video. Va repitiendo las réplicas clave a los tramoyistas y operadores. Cada réplica puede conllevar una serie de cambios en la iluminación (más o menos intensidad, cambio de color o cruce de focos) que, de hacerlos a mano, precisarían un pulpo. Pero como la actuación varía de una repre-

sentación a otra, las réplicas se inician manualmente. De otro modo la computadora se adelantaría si la representación se atrasa, por ejemplo, por una ovación.

De las más recientes innovaciones dentro de la iluminación se encuentra el 'par-can' que es una lámpara pequeña, de bajo voltaje y gran intensidad en la que el reflector y la lente se encuentran incorporados en la misma envoltura de vidrio que el filamento. Esas lámparas se conectan en serie para lograr el voltaje requerido y también se han adaptado a las lámparas 'vari-luz', de reciente introducción en el teatro. Contrariamente a las candilejas normales, que están fijadas sobre una barra horizontal o una vertical, las 'vari-luces' pueden desplazar se a voluntad sobre una guía, reenfocarse y cambiar de color según requiera la escena. La mayoría de estas luces se encuentran encima y a los lados del escenario, pero otras iluminan desde la sala. Son focos con un diseño mecánico y óptico más sofisticado que permite iluminar a los primeros actores o estrellas del espectáculo, por lo general en los números musicales.<sup>30</sup>

#### 1.2. Planteamiento de iluminación en la representación escénica de una emisión radiofónica, video y teatro.

Para este montaje se plantea una forma de iluminación específica; cabe recordar que el objetivo principal del capítulo es crear un estado de ánimo determinado tanto en el público como en los actores por medio de la iluminación.

En relación a los antecedentes históricos, tomamos como punto de apoyo al teórico escenógrafo Adolphe Appia ya que es él, quien marca la pauta para el desarrollo del trabajo, sin dejar de considerar que lo que antecede nos ha servido de referencia para llegar a este punto.

Appia aprovecha los valores emocionales de la luz, su capacidad de sugerir un estado de ánimo y atmósfera. Fue el primero que teóricamente insistió en el papel del director como creador de la síntesis artística sobre el escenario; sus teorías se encuentran expuestas en dos libros: La puesta en escena del drama wagneriano (1895) y La música y la escena (1899); dichas teorías ejercieron una importante influencia en hombres de teatro en su época.<sup>31</sup> También fue él el que protestó en términos claros contra la iluminación plana a la que llamó "iluminación general", pero señaló que la iluminación escénica artística sólo podía lograrse con "iluminación específica", del tipo que se logra con reflectores y por lo tanto controlable, una luz que pudiera destacar actores u objetos en el escenario, emocionar y que resaltara la forma.<sup>32</sup>

Con la propuesta de iluminación se pretende provocar en el actor y el espectador, estados de ánimo tales como: soledad, angustia y miedo para inducirlos a una reflexión.

Al respecto Gerardo Páez, en su tesis La iluminación en el espacio escénico, interpretando a Richard Pilbrow dice:

La iluminación puede crear efectos psicológicos y emocionales en el público siempre y cuando...los objetivos (visibilidad selecti-



va, revelación de la forma, ilusión de la naturaleza y la composición) sean combinados en forma acertada, así como también, si el iluminador logra fusionar las propiedades físicas de la luz (intensidad, color, distribución y movimiento) al concepto o unidad en que fue concebida una producción determinada.<sup>33</sup>

Las funciones reales de la iluminación escénica u objetivas son las siguientes:

- a) Visibilidad selectiva; tanto el actor como algunos elementos escenográficos deberán recibir una determinada cantidad de luz dependiendo de su importancia escénica otorgándoles diferentes grados de intensidad.
- b) Revelación de la forma; básicamente este inciso se refiere a otorgarle a la escenografía una imagen tridimensional a través de la elaboración de sombras por medio de la iluminación específica\*.
- c) Ilusión de la naturaleza; trata de imitar los efectos de la naturaleza (tiempo, estación y lugar adecuado) de acuerdo a las exigencias de la obra y con una exactitud naturalista, no siempre necesaria.
- d) Composición; es la armonía que debe existir entre todos los elementos que hay en la escena cuidando las tonalidades y cantidades adecuadas de iluminación.<sup>34</sup>

\* La luz artificial se puede clasificar en dos tipos:

- a) Iluminación específica; es la que revela formas o produce formas.
- b) Iluminación general; es la luz sin sombra.

Como mencionamos anteriormente, las propiedades controlables de la luz, también son parte fundamental para el logro de los efectos psicológicos y emocionales, los cuales se definen de la siguiente manera:

a) Intensidad de la luz; es la cantidad de brillantez en la luz controlada por medio del dimmer. Ésta depende de varios factores como: el número de fuentes de luz utilizados; cantidad de watts que el dimmer esté dejando llegar a las fuentes y el color de las micas que son empleadas.

b) El color; en el teatro, es el producto de la luz ambientada por micas; su uso adecuado es importante ya que da forma a la composición y apariencia natural del actor y su contorno. <sup>35</sup>

El color es una cualidad que poseen las superficies de los objetos y éstas reflejan o dejan pasar ciertas radiaciones de la luz blanca y absorben otras, produciendo de esta manera, en la retina aquellas sensaciones que distinguimos como: amarillo, azul, etc.; esta percepción se influencia y modifica por diversos factores de estímulo, fatiga o preferencias individuales. <sup>36</sup>

Esta propiedad influye de manera decisiva en el estado de ánimo del espectador; además, muchos científicos y técnicos del mundo se están dando cuenta de la extraña influencia psicológica que los colores ejercen sobre la personalidad humana. Otros han notado el efecto que causa el color en flores, insectos y animales, así como en la vida celular y fetal. <sup>37</sup>

De uso menos general pero aplicable a la iluminación del escenario, es el elaborado simbolismo del color desarrollado a través de los tiempos. Al respecto Dan Bont en su libro: Escenotécnicas en teatro, cine y t.v. dice lo siguiente:

Para plantearlo de manera sencilla, diremos que los colores cálidos-rojos, naranjas y amarillos producen un efecto estimulante de alegría y vitalidad; el de los fríos-azules, violetas, azules y verdes crean la impresión silenciosa, reposada, refrescante. El rojo, primer color del espectro se le asocia con el fuego, el vigor, la actividad, el poder y la excitación; por su violencia debe ser usado moderadamente ya que es muy fuerte. El naranja puro es un color vital y en él se combinan la alegría del sol que aporta el amarillo y la calidez y el vigor del rojo. El amarillo es el color de la luz, pero también puede representar la ira, la cobardía y la envidia.

El verde, es un color quieto y equilibrado por su posición entre el azul y el amarillo. Cuando contiene mucho azul es frío, y cálido si tiene excesivo amarillo.

El azul es el más frío de los colores y el más austero; es el color del cielo y del infinito, del descanso y del recogimiento, de la confianza y también del océano. El predominio del azul en una escena produce un efecto triste y monótono que se contrarresta por el empleo de algunosacentos complementarios en contraste.

El violeta es el color de la tristeza, del misterio y del misticismo; el exceso de azul en su composición lo enfría y el color rojo lo hace más rico y más cálido. Por estar situado en el extremo más bajo del espectro es el color más silencioso y profundo. El púrpura es un violeta suntuoso que significa realaleza y dignidad.

El blanco expresa candor, inocencia, pureza; es delicado, tranquilo y armoniza bien con los colores fríos; las cualidades sensoriales del blanco son siempre positivas<sup>38</sup>; además es símbolo de luz y castidad.

También Heffner dice:

Una luz muy baja, o la oscuridad con la

luz aplicada sobre una única figura, da al público la sensación de miseria, de desastre inminente o de presencia de lo sobrenatural. Los espíritus de otro mundo se representarán en la oscuridad como llegando a nosotros durante la noche resplandeciendo oscuramente "desde dentro" por medio de colores fluorescentes o fosforescentes en el traje y en el maquillaje, y a veces seguidos por una misteriosa luz sombría.<sup>39</sup>

Es importante destacar la iluminación de las obras de acuerdo a su género ya que la comedia por sus características ligeras utiliza colores cálidos y, colores fríos para destacar las escenas serias de la tragedia.<sup>40</sup> \*

c) Distribución; es el modo de distribuir la cantidad de luz y color sobre las áreas de un espacio escénico; con éstas el director puede delimitar zonas dramáticas dentro de un escenario, logrando un impacto más fuerte en el público en un determinado momento de la escenificación; además, creará diferentes niveles de iluminación dentro de un espacio en forma conjunta con el color que se emplee para ambientarla.

d) Movimiento; se logra cuando las tres propiedades anteriores (intensidad, color y distribución) pueden ser alternadas unas con otras en forma rápida o lenta. Esta propiedad trae como consecuencia en el público la manipulación de su atención sobre diversas partes del espacio escénico.<sup>41</sup>

Otro de los elementos importantes, que mencionaremos como parte fundamental para provocar el efecto psicológico es el

\* Esta teoría será aplicada más adelante en la propuesta para la representación escénica de una emisión de radio, video y teatro.

e) Factor de ilusión; emplearemos este término como:

1) Factor; lo que contribuye a causar un efecto ( en este caso en el espectador)<sup>42</sup>; 2) ilusión teatral; actúa cuando consideramos como real y verdadero lo que solo es una imitación de la realidad. La ilusión está vinculada al efecto de realidad producido por la escena y al reconocimiento psicológico e ideológico de fenómenos ya familiares para el espectador.<sup>43</sup> Respecto a la ilusión, Pavis explica:

Para crear la ilusión se tienen en cuenta los siguientes componentes del espectáculo:

#### I. MUNDO REPRESENTADO:

El lugar escénico naturalista donde todo se reconstruye, da marco a la representación ilusionista. La teoría extrema de la ilusión perfecta postulará la imitación de una acción y de un ambiente: el espectador tiene la impresión de asistir a un proceso real.

#### II. ESCENOGRAFÍA

Algunos escenarios son más aptos que otros para captar la ilusión: el escenario frontal a la italiana, que enmarca y pone en perspectiva los acontecimientos, será particularmente adecuado para producir efectos engañosos.

III. LA ANÉCDOTA. [llamada fábula y comprendida como la serie de hechos que constituyen el elemento narrativo de una obra]:

La fábula se organiza de tal forma que experimen-

tamos su lógica y su dirección sin prever completamente su conclusión. El espectador es capturado por el suspenso y no puede fijar su mirada fuera de la trayectoria trazada por éste.<sup>44</sup>

En el Glosario de términos de arte teatral, Ruiz Lugo define:

El ilusionismo significa identificar el teatro con la ilusión de que lo que sucede en escena es real; también amable y falso. El teatro ilusionista, equivale al aristotélico y realista hasta cierto punto, se basa en el postulado de que el teatro es el reflejo de la realidad, especialmente la exterior, y de que por lo tanto es posible crear en el escenario la ilusión de la realidad.<sup>45</sup>

Independientemente de los temas que se traten, de la pesadez de algunos detalles, de la forma de representarlos, la ilusión brota naturalmente de la circunstancia maravillosa de la atmósfera irreal, que da por resultado una catarsis donde el espectador imagina ser el personaje representado (excepto en la propuesta de algunos teóricos como Bertold Brecht, donde plantea que el público no se involucre en la trama); es una identificación, un deseo de apropiarse de ese "yo", pero también de diferenciarse de él.

La ilusión se ha convertido en una convención teatral que nos hace aceptar lo que se va a representar.<sup>46</sup>

Ahora bien, tomando en cuenta que el objetivo fundamental de la iluminación es provocar estados de ánimo, se ha decidido aplicar, de acuerdo a las necesidades de cada cuadro, los siguientes colores por el efecto que producen:

En la gama de los fríos: el azul, el violeta y verde.

En la gama de los cálidos: el rojo, el naranja y el amarillo, y una luz blanca para suavizar las tonalidades.

### 1.2.1 Radio.

Se habla de una propuesta de iluminación en radio, porque se plantea la grabación radiofónica como parte del espectáculo teatral que conforma el presente trabajo, así pues, "El padrino de mentiras", que es el primer cuadro de los tres que integran la obra, se adaptó a la radio y se planea crear en el escenario dos aparatos radiofónicos que representarán a cada uno de los personajes (el padrino y el niño); en el transcurso de la transmisión los veremos en el escenario y por supuesto como parte del espectáculo se establecerá el juego de luces.

Para llevar a cabo la representación total del espectáculo, el escenario estará dividido en seis áreas de la siguiente manera:

D.ARR.	C.ARR.	I.ARR.
D.AB.	C.AB.	I.AB.

Para la representación de este cuadro se utilizarán dos áreas específicas del escenario: 1a.- Derecha abajo (D.AB.) donde permanecerá ubicado el radio que representa al padrino; 2a.- Izquierda abajo (I.AB.) donde llegará a colocarse el radio

que representa al niño.

La primera área será iluminada por medio de un proyector emitiendo una luz amarilla para identificar al padrino; en la segunda área se iluminará de la misma forma que la anterior pero con luz en tono violeta para identificar al niño.

Con el propósito de darle animación a cada uno de los aparatos radiofónicos se introducirá en cada uno de ellos un par de luces para apoyar estados de ánimo. Para el padrino los colores rojo y amarillo; y para el niño naranja y verde fluorescente. Además se empleará una luz difusa en tono azul para crear un ambiente general.

La armonía de los colores, intensidad y movimiento, entre otros, será determinado por las necesidades del espacio, guión y director.

### 1.2.2 Video.

El cuadro "Una niña muy mala y un empleado muy ocupado", que es el segundo de la obra, se decidió adaptar al video. Antes es necesario hacer una pequeña explicación en lo que respecta a la iluminación en video.

Su desarrollo proviene directamente de la televisión que es lo que podría llamarse el primer antecedente del video tal y como lo conocemos actualmente. En video, así como en televisión, se trabaja generalmente con las dos clases de iluminación de teatro: la general y la específica. Si bien la iluminación



general da buenos resultados en cuanto a imagen electrónica, los directores de iluminación, viéndolo desde un punto de vista artístico, exigían algo mejor cuando comenzó a desarrollarse la luminotecnia en este campo.

Así, se comenzó a tomar mayor interés en producir luz y sombras, mayores contrastes, énfasis y acentos. Pero no por esto se ha dejado la luz que no produce sombras (general); en video se pueden combinar ambas sin perjuicio de la imagen.

La llamada "iluminación de acento" que se usa en video y T.V., corresponde a la llamada iluminación específica. Es aquí donde encontramos una subdivisión de luces y que son: la luz de modelado, la luz clave, la luz de realce y la luz de fondo.

La luz de modelado (o luz clave), viene comúnmente de una dirección definida motivada por una imitación de la luz del sol o de la luna, que puede llegar por una ventana o por encima de una pared. Las luces de modelado arrojan también formas y se añaden a las luces de realce, contribuyendo así a la calidad tridimensional de toda buena iluminación. La luz de fondo (o contraluz), como su nombre lo indica, cae sobre el actor desde arriba y algo detrás. Su finalidad es la de realzar las espaldas y el cabello además de separar al actor del fondo.

Debemos hacer énfasis en que la sensibilidad del video es muy diferente a la del ojo humano, y esto impone un mayor cuidado sobre la iluminación en general. Los problemas de afore son relativamente fáciles de solucionar con un simple encuadre adecuado.<sup>47</sup>

Regresando con la propuesta de iluminación para este segundo cuadro, se usarán luces de alto contraste que ya es un tipo de iluminación de acento, debido a que se necesita marcar las formas, los contrastes y diferenciar los lugares iluminados y los que no son tan iluminados; asimismo en otro extremo del cuarto se colocará una lámpara sobre un mueble pequeño para lograr un equilibrio en cuanto a las fuentes de iluminación.

La luz que imitará a la de la luna será dirigida a través de la ventana abierta del cuarto de la niña y tendrá una tonalidad azul-verdosa. Como apoyo a esta iluminación específica se colocarán en diversos puntos del cuarto luces difusas, que no provoquen sombras, de muy baja intensidad para lograr una buena imagen electrónica; estas luces difusas serán tanto azules como violeta, para crear el ambiente nocturno que se necesita en la propuesta.

No es necesario hacer muchos cambios de iluminación puesto que el cuadro se desarrolla en tres áreas básicas: el cuarto de la niña, el pasillo de la escalera y la sala de la casa, y únicamente se moverán las luces necesarias para lograr una vista clara de rostros para que no se pierdan entre las sombras.

Respecto al pasillo, se usará un contraluz para que se dibuje solamente la silueta de la niña, y conforme avanza ella, el color rojo destacará en las paredes, significando el inminente enfrentamiento con su padre Serafín.

En el área de la sala donde Serafín se encuentra bebien-

do, la iluminación será en base a luces de ambiente nocturno, pero enfatizando que época navideña por medio de algunos elementos decorativos, por ejemplo, el árbol navideño con luces centelleantes de colores. En esta parte los colores a resaltar son el rojo, el azul verdoso y el blanco de la siguiente manera: el rojo en apoyo a los diálogos entre la niña y Serafín, por la violencia implícita; el azul verdoso para ambiente nocturno y la luz blanca entrará con gran fuerza cuando ella abra la puerta de salida final, en un ángulo de 180°. Como complemento, el color violeta solamente podrá ser utilizado como luz de fondo o contraluz.

Debido a que en video se debe cuidar perfectamente la intensidad de la luz, se evitarán luces directas al lente de la cámara (por un posible daño al sensor de iluminación); en la escena final, la luz no deberá caer directamente sobre el objetivo (lente), pues la actriz que interpreta a la niña será utilizada como pantalla protectora. La razón por la que se usará este tipo de iluminación en las escenas finales, es porque se considera que la luz blanca frontal es convincente acerca de la salida de la niña al exterior, a algún sitio desconocido.

Referente al vestuario, el color blanco con que se ha vestido al personaje de la niña tiene una relación directa con su psique y apoyando la expresión de Serafín referente a que ella parece una "muñequita".

La razón más importante por la que se le vestirá de blanco es debido a que este color destaca entre los azules fríos

y tristes de las habitaciones. Además servirá para lograr el deseado efecto de "baño de luz" al servir de reflejante, a manera de espejo, en la última escena.

Serafín también será alcanzado por esta luz pero, al contrario de la niña, le lastimará la visión por su intensidad.

Al hacer una investigación respecto al maquillaje que se usa en televisión y video, nos encontramos con que a diferencia del teatral, el del video no es tan remarcado; esto se debe a que el registro de la cámara es más fiel en cuanto a reproducir los colores naturales de la piel.<sup>48</sup> El maquillaje no deberá ser excedido de los niveles naturales de la piel y servirá únicamente para enfatizar algunos rasgos deseados por el director. Para el papel de la niña se usarán colores cálidos, específicamente los llamados pastel (colores que incluyen una cantidad importante de blanco y que suavizan el tono a usar). Estos tonos en video darán una imagen natural a la piel de la actriz, agradable y de limpieza realzando la edad del personaje. Los colores a usar son el rosa y el salmón. El maquillaje de Serafín va dirigido a aumentar la edad del actor remarcando líneas naturales de envejecimiento, así como un bigote con pocas canas.

En cuanto al vestuario de Serafín, el color elegido es el café oscuro, tratado de darle una sobriedad sin llegar al luto.

### 1.2.3 Teatro.

Para la representación en teatro de "Una niña se colum-

piaba", se tomará en cuenta lo siguiente: uso de iluminación específica para darle volumen a los objetos escenográficos, utilería y al vestuario. Se tomarán en cuenta las leyes de la reflexión, transmisión y absorción\* para evitar cambios de color no deseados, y después de amplias pruebas de combinación de luces ambientales, de colores, sobre superficies de diferentes pigmentaciones, se procederá a aplicar la que sea ideal a nuestra propuesta escénica tomando en cuenta estos factores que en un determinado momento si no se visualizan pudieran alterarla.

Para lograr la atmósfera general se empleará el violeta, dirigido a la parte inferior de los paneles (blancos) que se utilizarán, para transmitir tristeza, misterio silencioso y profundo, tal como lo plantea Dan Bont; para reforzar estos estados de ánimo que se quieren proyectar, las diablitas apoyarán iluminando la parte superior en azul y un reflector con tono rojo se encargará de dar un acento complementario en contraste dirigido a alguna parte de la escenografía.

La iluminación general de este cuadro será un constante juego de los colores ya citados, sin llegar al abuso del tipo de una discoteca que se mencionó en la introducción; en la escena del aborto de Angelina, se usará en contraposición al texto que habla del rojo, colores fríos o no tan cálidos para no caer en la ilustración o en el cliché.

\* Ver referencia 36, y La iluminación en el espacio escénico; de Páez Ramírez, Gerardo; p.p. 53-55.

También se tomará en cuenta el color amarillo en momentos tales como el cambio de personalidad que sufre la niña en el baño, entre otros. De igual manera se tomarán en cuenta los colores ya mencionados en el cuadro número uno, además de los específicos para la iluminación en el rostro de los actores que son: rosa carne claro, lila mezclado con paja y salmón.

El actor será iluminado con una cantidad de luz que corresponderá al 75% de la iluminación total para lograr un realce en ellos, mantener la atención del público, así como evitar la fatiga visual que se consigue al cubrir grandes superficies con luz brillante.

Con respecto a los ángulos de iluminación se le dará luz al actor a 45° a la derecha e izquierda para lograr un efecto "natural"; un tercer haz iluminará la parte posterior a 55° de su nuca, con esto se crea un efecto de separación entre el escenario y el actor dándole un volumen propio.<sup>49</sup>

Si se toman en cuenta las anteriores teorías propuestas, se podrá llegar a establecer una comunicación teatral más directa con el público, aunándole música y efectos sonoros, de los cuales se hablará posteriormente.

## NOTAS

1. Páez Ramírez, Gerardo; La iluminación en el espacio escénico; (tesis) U.N.A.M.; México, 1992; p.2.
2. Ibidem. p.4.
3. Ibidem. p.5.
4. Macgowan, K. y Melnitz, W.; Las edades de oro del teatro; México, F.C.E., 1985 (Colección popular #54); p.19.
5. D'Amico, Silvio; Historia del teatro dramático; México, U.T.E.H.A., 1961 (tomo I); p.p.18-19.
6. Macgowan, K. ob.cit. p.16.
7. Macgowan, K. ob.cit. p.29.
8. Ibidem. p.4.
9. Bearo, W.; La escena romana. (Una breve historia del drama latino en los tiempos de la República); Buenos Aires, EUDEBA, 1964; p.156.
10. Páez Ramírez, G. ob.cit. p.7.
11. Baty, Gastón y Chavance, René; El arte teatral; México, F.C.E., 1983 (Colección popular #45); p.p.71-74.
12. Páez Ramírez, G. ob.cit. p.8.
13. Macgowan, K. ob.cit. p.p.61-65.
14. D'Amico, S. ob.cit. (tomo 2) p.6.
15. Macgowan, K. ob.cit. p.68.
16. Páez Ramírez, G. ob.cit. p.10.
17. Páez Ramírez, G. ob.cit. p.11.
18. Macgowan, K. ob.cit. p.p.153-160.

19. Shakespeare, William; Obras completas; México, AGUILAR, 1991 (Colección Grandes Clásicos, tomo I); p.p.32-33.
20. Macgowan, K.; ob.cit.; p.p.108-109.
21. Diccionario Enciclopédico Salvat Universal; Tomo 12; Barcelona, SALVAT, 1988; s/p.
22. Baty, Gastón y Chavance, René; ob.cit.; p.p.147-183.
23. Páez Ramírez, G. ob.cit. p.12.
24. Macgowan, K. ob.cit. p.234.
25. Ibidem. p.234.
26. Páez Ramírez, G. ob.cit. p.p.15-16.
27. Ruiz Lugo, Marcela y Contreras, Ariel; Glosario de términos del arte Teatral; México, TRILLAS, 1987; p.p.4 y 234.
28. Macgowan, K. ob.cit. p.300.
29. Diccionario Enciclopédico Salvat Universal Tomo 12; Barcelona, SALVAT...
30. La tramoya (técnicas de iluminación); Quest (Colección Aventuras en el mundo de la ciencia); Madrid, RIALP, 1991; p.p.289-292.
31. Ruiz Lugo, Marcela. ob.cit. p.234.
32. Whiting, Frank M.; Introducción al teatro; Minesota, Universidad de Minestota; p.380.
33. Páez Ramírez, G. ob.cit. p.p.34-35.
34. Heffner, Hubert C.; Técnica teatral moderna; Buenos Aires, EUDEBA, 1968; p.p.461-464.
35. Ibidem. p.460.



36. Bont, Dan; Escenotécnicas en teatro, cine y t.v.; Barcelona, LEDA, 1981; p.29.
37. Roberts, Reginald; Psicología del color; México, YUG, 1989; p.44.
38. Bont, Dan. ob.cit. p.p.32-33.
39. Heffner, Hubert C. ob.cit. p.464.
40. Ibidem. p.459.
41. Páez Ramírez, G. ob.cit. p.p.27-28.
42. Diccionario Enciclopédico Hachette Castell(tomo 5); p.896.
43. Pavis, Patrice; Diccionario del teatro (Dramaturgia, estética, semiología); Barcelona, PAIDOS, 1990; p.p.265-266.
44. Idem; p.266.
45. Ruiz Lugo, Marcela. ob.cit. p.124.
46. Pavis, Patrice ob.cit. p.267.
47. Hoffner, Hubert C. ob.cit. p.p.555-557.
48. Wardel, Douglas O.; Television production handbook; Pasadena, TAB BOOKS, 1981; p.132.
49. Páez Ramírez, G. ob.cit. p.120.

## 2. MÚSICA PARA LA ESCENA.

## 2.1. Antecedentes históricos.

Las investigaciones realizadas sobre la música para la escena han demostrado que ésta ha sido fundamental para las representaciones teatrales. La música fue conocida y practicada por los pueblos primitivos. El hombre imita, anima y aprende de los ruidos que le rodean, haciendo del sonido un arma;<sup>1</sup> descubre el uso de ésta, empleándola en ritos y ceremonias, transformándola en elemento de supervivencia.<sup>2</sup>

El hombre primitivo cree que los fenómenos naturales que ve, e ignora sus causas, son producidos por seres poderosos y abstractos, y para mantenerse en armonía con ellos, considera la música como el elemento más apropiado, además, de ser un elemento de expresión individual. Estas concepciones están llenas de simbolismos y contienen la esencia y vitalidad humana.

Los primeros datos concisos de la música, provienen de hace unos 3500 o 4000 años antes de Cristo, específicamente de Egipto en los relieves encontrados en las tumbas faraónicas, donde se aprecian a músicos tocando instrumentos como el arpa, la flauta y el sistro. También la música estaba ligada a prácticas mágico-religiosas como el culto a los muertos.

Poco a poco el desarrollo de la música se extendió hacia Alejandría, Mesopotamia, Creta y Fenicia. Con los hebreos la música fue eminentemente religiosa, tanto que los profetas emitían sus augurios al influjo de la música.

La música en el imperio romano se convirtió en adorno

social propio para fomentar la vanidad de algún personaje importante.<sup>3</sup>

Este elemento primordial no podía pasar desapercibido por la cultura occidental; remontándonos a la historia se sabe que Grecia es de los primeros pueblos que utiliza la música como elemento indispensable para la escena. Los primeros indicios de la musicalización en el drama griego son la presencia de algunos instrumentos, como los crótalos y los casacabeles de bronce, los cuales eran empleados para que el coro recitara con vehemencia sus parlamentos,<sup>4</sup> los cuales requerían acompañamiento musical y exigían ser cantados,<sup>5</sup> apoyados por un flautista que era un personaje principal dentro de la representación, lo que indica la presencia de la música; al respecto Gastón Baty dice:

La mímica, la simple declamación, el canto acompañado de la música y el recitativo sostenido por el son de la flauta completan, vigorosamente acusados, la armonía del conjunto (...). Concebían sus dramas en el equilibrio de sus elementos literarios, musicales y visuales, y concedían a cada uno de ellos igual valor.<sup>6</sup>

Con el transcurso del tiempo la mímica de los principales interpretes, y los pasos cadenciosos del coro, añadían sus medios expresivos a la palabra y a la música; ya con Eurípides, ésta evoluciona adquiriendo refinadas modulaciones; la música domina en el drama transformándolo en casi una ópera, y continúa avanzando hasta desligarse de la poesía y de la danza convirtiéndose en drama instrumental; así es como llegamos al final de la música en el drama griego teniendo como consecuencia la separación de sus diversos elementos (espectáculo, música, danza y literatura).<sup>7</sup>

Posteriormente, Grecia es conquistada por Roma y ésta última adopta su cultura, transformándola a sus necesidades, así pues, hablando particularmente de la música, la mayoría de las obras latinas se declamaban con acompañamiento musical; apoyándose por un músico que tocaba dos flautas, también se utilizaban cantores adiestrados que interpretaban los CANTICA o canciones, mientras que el actor acompañaba las palabras mediante gesticulación y a veces con la danza. Los actores recitaban combinando los DIVERBIA y los CANTICA acompañados con música compuesta, no por el poeta, sino por un músico. <sup>8</sup>

El elemento musical es muy gustado por los romanos, y tuvo en la pantomima un lugar relevante: se emplearon instrumentos como las flautas, las siringas, los címbalos, los salterios, los crótalos y las arpas sirias que formaban una orquesta la cual les acompañaba.

La transición que se da en la música de éste período, muestra algunas influencias sobre la Edad Media; G. Baty apunta lo siguiente:

La música progresó con el drama; como al principio, el texto provenía de las escrituras y el canto de la liturgia. El verso latino había aportado una melodía especial. El habla común introdujo el acompañamiento instrumental y la armonía. <sup>9</sup>

La música pagana o profana en la Edad Media fue representada básicamente por los juglares que eran acróbatas, prestidigitadores y músicos. Surgieron trovadores y troveros. Surgen las baladas, danzas, epístolas y sonetos. Los "misterios", representa

ciones teatrales (basados en la biblia), eran subrayados por medio del coro e instrumentos.<sup>10</sup>

Con la aparición del texto litúrgico, la música tiene que ser adaptada especialmente para éste, se dice que para cada representación se hacían citar hasta quinientos actores sin contar los coros y los músicos; por lo tanto, deducimos que la música sigue siendo importante para este tipo de representación.<sup>11</sup>

La aportación más grande de la Edad Media fue la polifonía, es decir, la combinación simultánea de varias melodías. Al terminar esta etapa, la forma musical más importante fue la Misa.<sup>12</sup>

Cuando el drama litúrgico comenzó a perder adeptos, el pueblo tenía sus canciones; los sanetti, las ballete y le canzoni que cantaban en toda ocasión y con los cuales se entretenía e ignoraba las representaciones litúrgicas. Fue entonces cuando la música vino a reanimar el interés por éstas últimas, haciendo surgir la ópera y el melodrama, que formarán parte de la música para la escena en el Renacimiento.<sup>13</sup>

La ópera es una representación dramática en que los actores en vez de hablar, cantan. El término nace del latinismo "opus" que significa obra. La orquesta en la ópera tiene como objetivo ambientar y subrayar la situación dramática, además, de sostener la voz. El antecedente de ésta es la tragedia griega.<sup>14</sup>

Posteriormente, la época isabelina era un momento de canto. Esto resultaba posible en virtud de condiciones musicales y culturales únicas; existía una estrecha relación entre poetas y músicos, así como un amor general por la música y la poesía. El

hecho de que hubiera música y canto en el drama isabelino se debió en parte a la tradición clásica;<sup>15</sup> en Las edades de oro del teatro, Macgowan comenta:

Se especula que las representaciones que realizaban en El Globo y en el Fortune eran muy complicadas e impresionantes pues aparte de la representación de la obra, se incluía también a la música. Existe el dato que Philip Hensolwe, un empresario teatral de la época, prestó dinero para la compra de instrumentos musicales ya que las direcciones escénicas no sólo pedían "preludios" a la entrada de reyes y generales, sino también música para acompañar cantos, danzas y aún escenas completas.<sup>16</sup>

Con lo anterior se concluye el Renacimiento en cuanto a música dando paso a un nuevo movimiento denominado Clasicismo, en donde ésta vuelve a jugar un papel determinante en la escena.

Una de las aportaciones del Clasicismo fue el surgimiento de la ópera-ballet junto a la comedia francesa, aquí los músicos y los poetas se unen para crear un nuevo estilo representativo.<sup>17</sup>

Durante este período surge en Francia la ópera cómica y en Italia la bufa, caracterizándose por admitir diálogos.<sup>18</sup>

Molière inventó una forma de comedia llamada "comedia-ballet," se dice que era tan espectacular que se reunieron un italiano llamado Torelli, que puso la maquinaria escénica, un arquitecto francés Le Brun y un músico al que se menciona simplemente como Lully, al que se le adjudica el haber escrito la música de estas comedia-ballet.<sup>19</sup>

La comedia-ballet, según Molière, debía reemplazar al ballet de la corte, y se componía de música, danza y poesía. La novedad aportada por Molière a esta clase de divertimentos consis

tió en que, se impuso una estructura en la cual la música y la danza se ordenaban sobre el relato inicial.

Al haber tenido, Molière, la precaución de introducir la música en la propia acción y no solo en los intermedios, no repercutía en la tonalidad general de la obra.<sup>20</sup>

Ya para el siglo XIX el teatro prestó mayor atención a la música, debido en parte a la influencia de un músico, Richard Wagner, al que se le llamó creador del drama musical. Su idea principal fue la de unir todos los elementos de la producción escénica en una unidad.

Se determina que Richard Wagner es el compositor más importante de esta época ya que sus propuestas influyeron e imperaron en el drama.

El drama lírico libera un tumulto interior que encuentra salida a la vez en el poema y en la partitura, ambos consustanciados. En la ópera de la época precedente, la música sólo tenía un fin en sí mismo. De ahora en adelante, no habrá sinfonía sin un tema dramático, ni expresión del drama fuera de la trama musical. Ya no basta dirigirse a la inteligencia, tampoco alcanzar el corazón: la música es el único lenguaje bastante fluido como para penetrar hasta el alma removiendo el inconsciente. Sólo ella podrá reestablecer el contacto místico entre el espíritu humano y la naturaleza.<sup>21</sup>

Wagner estudia cuales son las condiciones que permiten la unión y mezcla de la poesía, música, danza, pantomima y todas las artes ya imitativas que aspiran a seducir la vista incluyendo la puesta en escena. Explica que es en el teatro donde dicha alianza puede consumarse armónicamente.<sup>22</sup>

Wagner creó el Leit-motiv (motivo conductor), fórmula



musical que tiene como finalidad el evocar un personaje, un objeto, un sentimiento; el arte wagneriano renueva y amplifica, además, los recursos técnicos del lenguaje musical particularmente en la orquestación.<sup>23</sup>

Como punto de enlace entre el siglo XIX y XX destacan dos teóricos teatrales: Adolphe Appia y Gordon Craig, quienes plantean que la producción debe ser una fusión clara y limpia de escenografía, vestuario, movimiento y música con el fin de que ésta tenga mayor protección.<sup>24</sup>

Hablando específicamente de Appia, quien es músico ante todo, aspira a traducir escénicamente el ritmo musical. La proporción es indispensable si se quiere crear una armonía entre él, el actor y su marco; guiado por sus preferencias ve en el ritmo musical una especie de fuente de la que van a surgir las proporciones. Todos los movimientos del actor y sus pasos medidos por la música, confieren al tiempo musical una forma en el espacio, que determina todas las proporciones de la escenificación.<sup>25</sup>

En el primer tercio del siglo XX con Bertold Brecht surge una nueva propuesta teatral, teatro épico, el cual es definido como el que se orienta más hacia la razón que a los sentimientos del espectador, donde el mismo autor propone una dialéctica de la música de acuerdo al siguiente esquema:

#### OPERA DRAMATICA

La música está al servicio  
La música realza el texto  
La música da significación al  
texto

#### OPERA EPICA

Es intermediaria  
Comenta el texto  
Presupone el texto

## OPERA DRAMATICA

La música ilustra  
La música pinta la situación  
psicológica.

## OPERA EPICA

Toma posición  
Señala un comportamiento

A través de la cual se deduce que la música sigue teniendo relevancia dentro de la escena.<sup>26</sup>

Posteriormente Meyerhold propone, también, su criterio en cuanto a la actuación, al ritmo, a la música, a las líneas y los colores, es decir, al actor y al espectáculo.<sup>27</sup> Manifiesta que un solo director músico podrá montar una presentación dramática y que la música deberá ser la asignatura principal en la facultad de realización de la futura universidad teatral.<sup>28</sup> Al respecto se concluye la importancia y la necesidad de aplicar y tener nociones de la música dentro de la representación escénica.

Con el transcurso del tiempo se presentan nuevas corrientes teatrales apoyadas por la música, con características propias de la región, tales como: el Vodevil en Francia, la Zarzuela en España, el Music Hall en Norteamérica y el Teatro de Revista en México. Es innegable el papel importante que juega la música en la escena; y así tenemos que con el avance de la ciencia y la tecnología al finalizar casi el siglo XX es de gran relevancia dentro del campo de la cinematografía, antecedente directo del video, ya que la incorpora como un elemento acelerador de emociones en cualquier filme; su utilización en las películas se volvió clave a partir de lo que le podría sugerir a la imagen, haciendo ver o sentir cosas al espectador, que en realidad no existen. Un simple motivo musical puede sugerir una amplia gama de imágenes

en el cine, además, produce el leit-motiv para sugerir cosas, situaciones o para establecer determinadas atmósferas sonoras, que requieran dichas propuestas visuales.<sup>29</sup> Con esto se concluye en líneas generales la importancia de la música en escena a través del tiempo.

## 2.2. La instrumentación como elemento de la teatralidad.

Quizá el medio más antiguo para producir un ruido específico haya sido la voz, el silbido, el batir de las palmas, el golpear con los pies y los golpes de las manos en diversas partes del cuerpo. Podemos decir que éstos fueron los primeros elementos de instrumentación que existieron; con el avance de las civilizaciones, también fueron apareciendo los instrumentos musicales en la escena, como la lira con los griegos y las flautas con los romanos.

Con el transcurso del tiempo surgieron una gran variedad de objetos musicales, lo que dio pauta para que los investigadores de esta rama indagaran las propiedades de cada uno de ellos, llegando a definir al estudio de las características de los instrumentos como instrumentación.<sup>30</sup>

Es importante señalar las cualidades de la música ya que ésta es el resultado de la instrumentación.

La música es un medio de expresión cuyo elemento esencial de emisión es el sonido; expresa especialmente sentimientos, emociones y estados de ánimo. Cuando escuchamos una pieza musical,

la primera impresión que se experimenta corresponde a una sensación de alegría o tristeza.

En la apreciación de una obra musical existen tres gradaciones principales:

- a) La impresión general.- Se resume en un hecho simple y sencillo: la obra puede gustar o no como resultado de una sensación o estado de ánimo especial, condicionado naturalmente a experiencias y adquisiciones musicales anteriores.
- b) La comprensión.- El mayor conocimiento de la obra proporciona mejores elementos para apreciarla, es decir, el modo como está hecha; su realización, su intención y su belleza.
- c) La valorización.- Entrega factores suficientes para juzgarla debidamente con base a los elementos que se mencionan en el punto anterior, destinados para gozarla y apreciarla íntegra y plenamente.

#### Conceptos básicos de la música.

La música tiene un significado preciso desde el punto de vista ideológico; posee una motivación, una lógica, una realización que le da categoría de obra por sí misma; por lo tanto, es necesario familiarizarse con el estilo del compositor, además, se deben tener presentes los siguientes elementos:

- 1) El ritmo; es el orden y la proporción entre los sonidos que integran una obra musical, se manifiesta destacándolos en fuertes y débiles alternadamente.

- 2) La melodía; es una sucesión de sonidos distintos entre sí por su altura, intensidad y duración. Es uno de los más poderosos medios de expresión.
- 3) La armonía; es la producción simultánea de sonidos distintos, estudia la producción y sucesión de los sonidos simultáneos (acordes).<sup>31</sup>
- 4) Timbre; es por medio del cual podemos reconocer al agente emisor del sonido; nos permite diferenciar la voz humana de los instrumentos musicales y a los mismos hombres.<sup>32</sup>
- 5) La intensidad; es la mayor o menor fuerza con que se produce un sonido.

Estos elementos los incluye la orquesta sinfónica que es considerada como la agrupación más alta y representativa de la música culta occidental, la integran alrededor de cien músicos que tocan los instrumentos clasificados de la siguiente manera:

- A) Instrumentos de aliento: flautas, oboes, cornos, trompetas, flautín, etc.
- B) Instrumentos de percusión: tímpanos, triángulo, xilófono; entre otros; y por último:
- C) Instrumentos de cuerda: violines primeros, violines segundos, violas, violoncellos, bajos y contrabajos.

Aaron Copland, en su libro Cómo escuchar la música, define de acuerdo al registro de algunos instrumentos musicales los estados de ánimo que éstos pueden provocar, por ejemplo:

El violoncello; por su registro agudo puede ser penetrante

te y patético y al otro extremo de su extensión sonora expresa una profundidad serena, en su registro intermedio produce una calidad sonora seria, suave y casi siempre expresa algo de emoción.

El violín; crea una sonoridad aflautada de un encanto especial.

La viola; posee una sonoridad seriamente expresiva.

El oboe; de sonido nasal, es el más expresivo de los instrumentos de aliento y lo es de manera subjetiva.

El fagot; es uno de los instrumentos que más cosas diferentes puede hacer. Su registro más agudo tiene un sonido quejumbroso especial, y puede producir en su registro suave staccatos (nota musical corta) secos, grotescos de un efecto que se diría evocador de algún duende travieso.

La flauta; tiene un timbre blando, frío, fluido y suave como la pluma, pero en su registro más grave es sombríamente expresivo.

La trompeta; posee un sonido bello cuando se toca suavemente. Al igual del corno, tiene sus sordinas especiales que producen en el forte una sonoridad como de enfado, estridente, que es indispensable en los momentos dramáticos y una voz suave, dulce, aflautada cuando se toca piano (suave).<sup>33</sup>

La diferencia entre una trompeta y una flauta depende de su timbre, de su entonación o intensidad; básicamente la estructura de cada instrumento es distinta y la cantidad de aire y su movimiento en el interior hace que la trompeta y la flauta sue-

nen completamente diferentes. La estructura delgada y la embocadura breve de la flauta producen un sonido dulce y agradable al oído.<sup>34</sup>

El clarinete bajo; en su registro más grave tiene una calidad espectral que no se olvida fácilmente.

El trombón; posee un sonido noble y majestuoso. Los momentos de grandeza y solemnidad se deben a menudo al uso juicioso de este instrumento.

Los instrumentos de percusión, se usan para intensificar los efectos rítmicos, para realzar dinámicamente el sentido de clímax o para añadir color\* a los demás instrumentos; cuanto más se economicen y reserven para los momentos esenciales, más eficaces serán.

El xilófono, por ejemplo, produce sonidos débiles y similares al de una campana, de gran valor para el colorista, proporcionando más bien color que ritmo o ruido.<sup>35</sup>

Los coros, también catalogados como un instrumento más dentro de la instrumentación, que se unen en tiempos y contra-tiempos, logran de igual manera una ambientación dentro de la escena, pues hacen reaccionar al público ante el estímulo de la voz que expresa un sentimiento.<sup>36</sup>

Es muy importante el tipo de instrumentos que se utilizan

\* Color: En música es sinónimo de adornos o floreos. También lo es de timbre. Asimismo designa las propiedades armónicas y sonoras características de determinados acordes.  
Diccionario Xela de términos musicales. México, XELA, 1959. p. 44.

dentro de una melodía destinada a un montaje escénico, debido a que cada instrumento musical tiene cualidades como: timbre e intensidad, ritmo, melodía y armonía, como lo apuntamos anteriormente.

Los instrumentos citados son algunos de los que destacan dentro de la propuesta musical planteada para este trabajo, la cual será expuesta en el siguiente punto.

### 2.3. Planteamiento de la musicalización en radio, video y teatro.

Todos escuchamos la música según nuestras condiciones personales.<sup>37</sup> No se puede dar un significado definitivo y total a la música, así como al sonido que emiten los instrumentos, ya que éste último no siempre va a significar algo igual y convencional para todos.

Para apreciar la música intervendrán factores como la formación musical, la cultura, la sensibilidad, etc.

Si la música es expresiva y tiene un significado, entonces es un elemento esencial del teatro puesto que nos incita a la lástima, a la tristeza o a la alegría, produciendo sentimientos genéricos, también se refuerzan los parlamentos que escucha el público lo que da por resultado un estado de ánimo en la escena.

La percepción de la música se da en tres planos:

a) Plano sensual; es el modo más sencillo de escuchar por el puro placer que produce el sonido musical. Su atractivo sonoro crea una especie de estado de ánimo probablemente tonto,



pero placentero.

b) Plano expresivo; toda la música tiene poder de expresión, una más, otra menos, siempre hay algún significado detrás de las notas.

Cuanto más le recuerde, al público, la música un tren, una tempestad, un entierro o cualquier otro concepto familiar, más expresiva les parecerá.

La música dá en diversos momentos, serenidad o exhuberancia, pesar o triunfo, furor o delicia. Expresa cada uno de esos estados de ánimo, y muchos otros, con una variedad innumerable de matices sutiles y diferencias. Además, ni los temas ni las piezas musicales necesitan expresar una sola emoción. La música trae un significado expresivo.

c) Plano musical; la trama y el desarrollo de una obra teatral equivalen a un plano musical. El dramaturgo crea y desarrolla un personaje de la misma manera que el compositor crea y desarrolla un tema.

Estos tres planos se escuchan simultáneamente y sin pensar.

Tanto la intención que da una creación musical así como la audición implican una actitud que es subjetiva.<sup>38</sup>

Generalmente la música que se utiliza dentro de un montaje teatral es manejada como un elemento de relleno o simplemente como sustituto de una actuación, lo cual es un lamentable error en el que caen muchos directores. Conocer las cualidades de los instrumentos nos ayuda a saber elegir qué tipo de instrumentación

necesitaremos para un determinado montaje.

En las teorías de Adolphe Appia se hace hincapié en la interdependencia de la música; se esforzó por hacer que la música formara alrededor de sí misma un espacio de actuación. Del mismo modo crea la frase hablada y el gesto está asociado con ella; también genera movimiento que se mide por sus ascensos y descensos; según Appia, crea una decoración esencial.<sup>39</sup>

Esta es una parte importante del montaje escénico, ya sea en teatro, radio o video, y su creación de ambientes tanto físicos como psicológicos son fundamentales para tener una representación completa.

Por ejemplo, si utiliza dentro de una obra teatral una trompeta como fondo musical para una escena de gran tensión o dramatismo tendríamos que ver en primer lugar qué tipo de intensidad deberá llevar; así como distinguir su timbre, ya que no se percibe con facilidad debido a que el instrumento en cuestión puede tener un sonido pastoso\* a diferencia de otro áspero (dureza, rigidez); y así poder elegir la pieza musical de acuerdo a la escena.

El cello con timbre pastoso y entonación grave, apoyaría una tragedia, un melodrama o una pieza. Si lo aplicamos en una escena nostálgica, se creará un ambiente apropiado para el actor, pues éste se sentirá rodeado de la entonación y del timbre,

\*Pastoso: dicese de la voz o el sonido que, sin resonancias metálicas, es grato al oído. SCHOLLES, Percy A. Diccionario Oxford de la música. Barcelona, EDHASA/HERMES/SUDAMERICANA, 2a. Ed. V. 2 1984, p. 999

así como de la intensidad suave, provocando un mejor acceso al estado emocional del personaje, además, podría ayudar a crear un efecto catártico en el público, pues se crea una atmósfera adecuada para involucrar en la trama a la gente que vea la escena en cuestión.

Los coros infantiles imprimen cierta delicadeza dentro de la percepción humana. Nuevamente tenemos la mezcla de las cualidades de la música: la entonación es alta pero con una intensidad suave o media, de timbre armónico y brillante; quizá lo más apropiado para utilizar coros dentro de una escena teatral sea en momentos de sublimación del personaje principal o de gran heroísmo, pero todo esto depende de la concepción del director y el estilo de la obra.

Otra forma de aplicar la música dentro de un montaje escénico es la de elegir música cantada. En un caso específico en que sea necesario identificar una época, es útil manejar una canción apropiada del período a representar; para escenas alegres, en partes de tono alto y brillante de la obra, se puede apoyar la actuación de él o los actores con instrumentos a un ritmo acelerado, violines en entonaciones agudas, intensidades fuertes y timbres brillantes dan la idea de gran movilidad, y esto apoyará al actor a concentrarse en sus actividades escénicas, así como, hará que el público entre y participe en el juego escénico.

Aaron Copland hace un planteamiento sobre musicalización en el cine específicamente, sin embargo, éste es aplicable también en radio, video y teatro. Afirma que es una nueva forma

de música dramática relacionada con la ópera, el ballet y la música incidental para la escena, tomando en cuenta los siguientes criterios:

- a) Crea una atmósfera más conveniente de tiempo y lugar.
- b) Subraya refinamientos psicológicos: los pensamientos no expresados de un personaje a las repercusiones no vistas de una situación. La música puede influir sobre las emociones del espectador, haciendo las veces de contrapunto a lo que ve, con una imagen auditiva que indica lo contrario de las imágenes.
- c) Sirve como especie de fondo neutro para llenar los pasajes vacíos, como pausas de una conversación, además, este tipo de música puede entretajerse por debajo del diálogo.
- d) Da un sentido de continuidad; es decir, da unidad a un medio visual.
- e) Sostiene la estructura teatral de una escena y la redondea con un sentido de finalidad.<sup>40</sup>

Estos criterios serán utilizados dentro de cada medio para ambientar la representación.

Resultaría mejor componer la música exclusivamente para cada obra y de manera particular para cada escena empleando "sólo aquellos instrumentos que por su timbre exija la situación teatral y el ambiente de la escena a fin de que la música subraye el estilo de la obra";<sup>41</sup> sin embargo, por situaciones prácticas en el curso del trabajo motivo de esta tesina, se ha decidido adaptar la música considerando los elementos mencionados anteriormente.

La música, además de elemento de ambientación, es usado como medio sensibilizador del actor y como inductor del público, pues se ha elegido cuidando los criterios de selección de música que se han establecido de acuerdo a las necesidades de la obra y a la concepción que se tiene de la misma:

A) Análisis psicosocial del texto; analizando la psicología de los personajes, la tensión dramática de las situaciones y el tono general de la obra; ósto nos ayuda en la musicalización.

B) La edición de la música es básica para que la intensidad musical se empalme con la intensidad escénica, asimismo para que el tono dramático vaya acorde con el carácter de la misma.

Si se encuentra una pieza musical que se adapte a la concepción del director y al estilo de la obra, tendremos la creación de un ambiente único para el texto que se representa. Esto se debe en parte a la instrumentación que se utiliza en la pieza musical elegida.

Todo lo expuesto en este punto es la base para la aplicación de la música en cada uno de los cuadros.

Va se han aclarado ampliamente los parámetros que se utilizaron para la selección de la música, así como los efectos de cada instrumento y sus variantes; a continuación se expone en forma breve la aplicación sin entrar en amplias descripciones de lo que provoca cada uno, para no redundar. Este planteamiento aclarará la mitad de la interdependencia que hay entre aplicación y teoría, el porcentaje faltante se apreciará en el trabajo práctico, es decir, la representación.

En la lectura de la obra Los niños prohibidos, se percibieron emociones tales como: sentimiento de soledad, de inocencia, tristeza, melancolía y miedo; todos estos elementos se reflejan en los diálogos y monólogos que los personajes infantiles expresan en cada uno de los cuadros en que se divide la obra.

Cada niño tiene su propia forma de decir la verdad, pero siempre con un grado de inocencia, por esta razón la música que se ha escogido para Los niños prohibidos, pretende ser ilusionista\* e infantil que al mismo tiempo produce angustia y desesperación donde los personajes no encuentran una salida. Son composiciones recurrentes, es decir, cíclicas, cuyo tema se halla presente en cada uno de los cuadros de la obra y toma como principales elementos: coros, instrumentos de cuerda, viento y percusiones.

Para el planteamiento general de la obra se ha elegido un tema que se repite en cada uno de los cuadros, con algunas variaciones; la razón de ésto es que todos los personajes tienen características en común, se hallan unidos por un destino único que es el de no ser aceptados por sus padres.

La introducción general pertenece al compositor inglés Danny Elfman,<sup>42</sup> y es en esta pieza musical con sus variaciones sobre un mismo tema cuando se revela como un compositor vanguardista.

\*La ilusión teatral actúa cuando consideramos como real y verdadero lo que solo es una imitación de la realidad. La ilusión está vinculada al efecto de realidad producido por la escena y al reconocimiento psicológico e ideológico de fenómenos ya familiares para el espectador.  
Pavis, Patrice; Diccionario del teatro. Barcelona, PAIDOS, 1990, p.p. 265 y 266.

dista.\*

Al igual que la iluminación, con la música, también, se pretende sensibilizar a los actores y al espectador, ambientar física y psicológicamente la escena, subrayar momentos climáticos y darle unidad a la representación.

La utilidad y la adaptación de la música, se realizó partiendo principalmente de la impresión general, o como lo denomina Copland, el plano sensual, ya que se parte del simple placer al oír la melodía, considerando sus valores expresivos y emotivos que ésta proyectó, pues al escucharla fue agradable; de este punto se parte al plano expresivo donde ya se perciben los diferentes estados anímicos a través de los instrumentos de la pieza musical; y así concluir con el plano musical que es el resultado de los dos anteriores.

Los elementos psicológicos que se pretenden destacar en la representación por medio de la música son: prepotencia, miedo, inseguridad, seguridad, confianza, fantasía, violencia, desconfianza, depresión y angustia; los cuales serán aclarados en el capítulo cuatro, apoyados por los instrumentos musicales que destacan en la obra en general: arpa, violas, violines, cellos y contrabajo; xilófono, platillos y por último coros.

\* Vanguardia; nombre genérico con que se designan ciertas escuelas o tendencias artísticas nacidas en el siglo XX, tales como el cubismo, ultraismo, etc.//Con intención renovadora, de avance y exploración.

Diccionario Enciclopédico Hachette Castell; tomo 11.

### 2.3.1. Radio.

Antes de hablar de radio y de la propuesta musical que se plantea para el primer cuadro: "El padrino de mentiras", es necesario describir a grandes rasgos cual es la importancia y la función de la música dentro de una producción radiofónica, pues al igual que en teatro y video, aquí también cumple con el oficio de ambientar, pero además, es sumamente importante ya que lo primero que logra transmitirse por la radio es justamente música; con el transcurrir del tiempo también se elaboran otro tipo de programas como las dramatizaciones. En este punto se pretende que el radioescucha pueda experimentar alguna sensación o sentimiento a partir de escuchar la transmisión de este cuadro.

Con el conocimiento elemental de la música, del cual ya se habló anteriormente, podemos adentrarnos en el uso que se le da en el medio radiofónico, añadiéndole cinco funciones: la gramatical, que es el signo de puntuación para separar ideas, conceptos, párrafos, etc. Su posibilidad expresiva es la segunda función de la música, por medio de ésta podemos llevar a los oyentes a externar emociones, lo que nos ayuda a comentar lo escuchado.

La música también describe y esa es su tercera función, pudiendo decorar y describir lugares determinados que deseamos representar. Otra función de la música es la de permitirnos reflexionar, hay que aprovechar ésta función para que el oyente adopte esa actitud intelectual respecto a lo escuchado.

Por último, tenemos que la música cumple la función de



ambientar o acompañar las actividades de los hombres en lugares y situaciones determinados por la realidad social.

No es el caso emplear la música como un personaje más de la dramatización (aunque es válido) sino más bien como un elemento más de la misma; tampoco se trata de llenar huecos o ilustrar la representación; el trabajo previo a una realización radiofónica es demasiado rápido y pocas veces se cuenta con la posibilidad de trabajar más a fondo con los actores; en éste caso se emplea la música para hacer ensayos previos de sensibilización con los mismos y de este modo ayudarlos a abordar el personaje de la mejor manera.

La música que se ha elegido para el trabajo es una adaptación y sólo empleamos las fracciones musicales que creemos van a producir algún sentimiento o sensación en el escucha, esta música debe ser simultánea con el grado de intensidad dramática del texto, al igual que el video y en teatro; también en radio es una ventaja que los niveles de grabación puedan graduarse de tal manera que la música no vaya a sobrepasar el diálogo y éste se ensucie y se pierda; de esta manera puede cuidarse el texto, el mensaje, la voz del actor y sobre todo el efecto que se quiera producir en el escucha y en el espectador.

La música que fue elegida para este cuadro, además de apoyar, subrayar y sensibilizar, tratará de crear imágenes en el escucha; también armonizará y complementará la historia. Se marcan en el cuadro algunos contrastes entre música y texto, como es el caso de la introducción a este cuadro: la música empleada es

muy suave y también lenta, mientras que lo que encierra el contenido del cuadro resulta violento.

Se usó la primera variación del tema general de Danny Elfman para la introducción. El resto de las piezas pertenecen al compositor norteamericano Jerry Goldsmith,<sup>43</sup> y al italiano Ennio Morricone,<sup>44</sup> pues sus estilos se unen directamente a lo simbólico y poético de la obra; y en ocasiones hasta lo estremecedor por las imágenes musicales que manejan, dando la idea de algo angustiante y dinámico.

Otros instrumentos que también se usan para la evocación de emociones, específicamente en este cuadro, son: campanas tubulares, timbales, sintetizador, cencerro, clavecín y triángulo; trombones, flauta dulce y armónica; mandolina, guitarra eléctrica y bajo.

Para el final del cuadro que es bastante tenso, se emplea una música suave que al mezclarse con la voz del padrino y sollozos del niño logrará crear una sensación de desolación, impotencia y melancolía.

### 2.3.2. Video.

Cuando hablamos de musicalizar en video, nos referimos a apoyar la escena que se ve en el monitor con música a un nivel ambiental. Resulta difícil darle a oír al actor la pista sonora antes de su actuación frente a la cámara, pues el producto final, es decir, la post-producción, termina mucho tiempo después de

haber grabado la historia.

Para poder hablar acerca de la musicalización y su aplicación en el cuadro "Una niña muy mala y un empleado muy ocupado", es necesario establecer que lo que en cine se conoce como "la banda sonora" de la película, en video se le llama "sound track" o banda internacional, que es la que contiene exclusivamente la música y los efectos sonoros, a los que posteriormente se les añado las voces.\*

Específicamente hablando de la propuesta, es importante introducir al espectador en la historia. La música de introducción empieza suavemente con violines, violas, violoncellos y xilófono; y crean a partir del sonido de sus cuerdas, como Copland afirma, un estado de ánimo de serenidad, con un encanto muy especial del xilófono que, aunque solo sirve para dar "color" a la pieza, apoya la delicadeza del personaje de la niña a través de su imitación de campanas. Los coros complementan la fragilidad de la pieza musical.

La música que apoya la escena siguiente es abundante en instrumentos de percusión que intensifican el efecto rítmico de la misma, otorgándole una gran teatralidad. Los xilófonos, los bongoes, tumbas, tímboles y cocos generan un ritmo que es simultáneo con la tarea escénica de los actores.

La época en que se desarrolla la historia es en navidad y

\* Ferrés i Prats, Joan y Bartolomé Pina, Antonio; El video; enseñar video, enseñar con el video; México, G. GILI, 1991; p.p.30 y 135.

la música contiene los identificables cascabeles con que se relacionan las fiestas decembrinas; de esta manera se ubica la temporada.

Para la última parte del cuadro, la pista musical contiene instrumentos de percusión con gran intensidad, platillos y timbales, al igual que los instrumentos de aliento en donde destacan el trombón, la tuba y los cuernos ingleses que poseen un sonido majestuoso remarcando la grandeza y solemnidad del momento.

### 2.3.3. Teatro.

Para el último cuadro: "Una niña se columpiaba", se mezclaron tres compositores. El primero, nuevamente es Danny Elfman, para identificar a Los niños prohibidos, y el segundo es el compositor Ennio Morricone. La razón por la cual se escogió a este último, es que su música está más relacionada con los conflictos internos de los personajes, ya que usa instrumentos de cuerda y viento como cellos y violines, y es precisamente por esto que se adapta al personaje de Angelina, que se caracteriza por ser tortuoso, nostálgico, sensual y erótica; tiene la necesidad de poseer a su hombre.

Este último cuadro se caracteriza por su conflictiva interna muy profunda en sus personajes, pero sin llegar a caer en el melodrama. En tercer lugar también interviene la obra musical de Samuel Barber, el "Adagio para cuerdas"; ésta destaca porque está llena de melodía, con una austeridad de textura provocando

un estado de ánimo de introspección, la cual funciona para el momento climático, y son los violines los que se encargan de apoyar y destacar este momento como un juego de altibajos, de forte y piano, de lentitud y rapidez, que imprimen el acompañamiento justo a lo que está manifestando el personaje.

Para finalizar se presenta el tema introductorio de Danny Elfman, el vals infantil con una ligera variación y prolongada. Al igual que la obra que es cíclica, la música no tiene un desenlace propiamente dicho, tiene un final abierto, donde se podría continuar una y otra vez, dejándonos un sentimiento de incertidumbre.

## NOTAS

1. Orta Velazquez, G.; Elementos de cultura musical; México, TEXTOS UNIVERSITARIOS, 1972; p.53.
2. Macgowan, K. y Melnitz, W.; La escena viviente (historia del teatro universal); Buenos Aires, EUDEBA, 1966; p.1.
3. Orta. ob.cit. p.58.
4. Baty, G. y Chavanco, R.; El arte teatral; México, F.C.E., (Brevariario #45), 1983; p.21.
5. Heffner, Hubert; Técnica teatral moderna; Buenos Aires, EUDEBA, 1968; p.101.
6. Baty, G. ob.cit. p.30.
7. Ibidem. p.p.43-47.
8. Beare, W.; La escena romana. (Una breve historia del drama latino on los tiempos de la República); Buenos Aires, EUDEBA, 1964; p.p.146-147.
9. Baty, G. ob.cit. p.72.
10. Orta. ob.cit. p.p.124-131.
11. Baty, G. ob.cit. p.79.
12. Orta. ob.cit. p.131.
13. Baty, G. ob.cit. p.93.
14. Orta. ob.cit. p.157.
15. Beare, W. ob.cit. p.157.
16. Macgowan, K. y Melnitz, W.; Las edades de oro del teatro; México, F.C.E., 1985(Colección popular #54); p.174.

17. Baty G. ob.cit. p.144.
18. Orta. ob.cit. p.58.
19. Macgowan, K.;Las edades de oro del teatro; p.208.
20. Diccionario Gran Larousse; Barcelona, PLAZA & JANES, Vol.28, 1982; s/p.
21. Notas de clase de la materia Introducción a la música I; Facultad de Filosofía y Letras-U.N.A.M.
22. Schneider, Marcel; Wagner; Barcelona, BASCH, 1980; p.70.
23. Herce, Félix;Guía musical del radioyente (pequeña enciclopedia de la música); México, REPERTORIO WAGNER, 1946; p.46.
24. Macgowan, K.;Las edades de oro del teatro; p.305.
25. Baty, G. ob.cit. p.p.247-248.
26. Jiménez, Sergio y Ceballos, Edgar;Técnicas y teorías de la dirección escénica; México, UNAM-GACETA, Vol.1,1985; p.345.
27. Baty, G. ob.cit. p. 268.
28. Jiménez, Sergio. ob.cit. p.216.
29. Navar, José Javier; "La música como elemento acelerador"; Orbita; México, ORBITA, Vol.6, No.4 (Agosto 1992); p.p.28-29.
30. Orta. ob.cit. p.p.8,12 y 14.
31. Ibidem. p.p.33-34.
32. Vilar, Josefina y Villegas, Teodoro;El sonido de la radio (ensayo teórico práctico sobre producción radiofónica); México, UAM Xochimilco, P y V, IMER, 1988; p.168.
33. Copland, Aaron;Cómo escuchar música; México, F.C.E., (brevariario 101) 1992; p.p. 75-76.
34. Orta. ob.cit. p.p.33-34.

35. Copland, A. ob.cit. p.77.
36. Entrevista: Reyes Mancilla, Antonio y Ramírez, Francisco; (grado de maestría en música); Catedráticos de la Escuela Nacional de Música. 22-octubre-1992.
37. Copland, A. ob.cit. p.17.
38. Ibidem. p.p.17-23.
39. Jiménez, S. ob.cit. p.297.
40. Copland, A. ob.cit. p.p.189-192.
41. Wagner, Fernando; Teoría y técnica teatral; Barcelona, LABOR, 1974; p.p.213-214.
42. Véase apéndice de autores.
43. Véase apéndice de autores.
44. Véase apéndice de autores.



APENDICE DE AUTORES.

42. Elfman, Danny; nació y creció en la ciudad de Los Angeles, California, E.U.A.

Con un temperamento individualista, Elfman abandonó los estudios de secundaria a los dieciseis años y trabajando en lo que se le presentara, viajó a través de Europa. Una vez establecido en Francia, se sintió atraído por el alto grado innovador de los grupos musicales teatrales que tuvieron lugar en la década de los setentas, según sus propias palabras. Esto lo animó a estudiar a estudiar música y composición en música teatral.

En subsecuentes viajes a Africa amplió sus horizontes musicales, pero luego cayó enfermo víctima de malaria y hepatitis. Esto le forzó a regresar a Los Angeles donde formó un grupo de rock llamado "The mystic Knights of the Oingo Boingo" en el año de 1979. El grupo era una rara mezcla de estilo pop y de rock; tiempo después eran una banda con un decente nivel de ventas. Pero Oingo Boingo fracasó en poco tiempo. Es entonces cuando Elfman se perfiló como compositor para filmes al ser llamado por el director de cine Tim Burton, para escribir la música de la película "Pee-Wee's big adventure" en 1985.

Entre las influencias que ha tenido como escritor musical, admite que han tonido mucha importancia Ravel y Shostakovich. Él mismo define su estilo como un clasicismo surrealista, debido a sus estudios tanto en Inglaterra como en Francia.

Entre sus créditos como compositor para filmes se encuen

tran los siguientes títulos:

1985 Pee-Wee's big adventure.

1985 Weird Science.

1987 Beetlejuice.

1988 Scrooged.

1989 Nightbreed.

1989 Batman (versión 1989).

1990 Darkman.

1990 Dick Tracy.

1990 The Flash (serie de televisión).

1990 The Simpsons (serie animada de t.v.-Nominada al Emmy).

1991 Bad Luck.

1992 Batman Returns.

1993 Artículo 99.

Entre sus proyectos a futuro se encuentra un musical llamado "Little Demons" y una historia de fantasmas llamada "Julian".\*

\* A little dark night music; Starlog Yearbook; New York, STARLOG COMMUNICATIONS INTERNATIONAL, Julio, 1992; p.p.43-47 y '74.

43. Goldsmith, Jerry; compositor norteamericano. Sus primeras piezas musicales son conocidas desde los años setentas, dirigidas hacia un ambiente fílmico.

Entre sus trabajos más destacados se encuentran los temas:

- El agente de C.I.P.O.L. (Serie de t.v.).
- First blood (Rambo).
- First blood II (Rambo II).
- Al filo de la realidad (Twilight zone).
- Ganadores (Best Shot).
- Poltergeist (Juegos diabólicos).
- Poltergeist II (Juegos diabólicos II-El regreso).
- Total Recall.
- Bajos Instintos (Basic Instinct).\*

\* Información obtenida del compact Disc: Bond and Beyond; Jerry Goldsmith; TELARC CD-80251; 1991; track 8.

44. Morricone, Ennio; conocido en Europa pero relativamente desconocido en América, este compositor italiano ha escrito música para más de 349 filmes. Nacido el 11 de octubre de 1928 en Roma, creció rodeado de instrumentos musicales en una tienda que atendía su padre que se dedicaba a vender música (su padre tocaba la trompeta). Como resultado, Morricone empezó a componer pequeñas obras musicales a la temprana edad de seis años para luego acudir al conservatorio de Santa Cecilia de Roma, donde terminó el curso de armonía (que consistía de cuatro años) en aproximadamente seis meses. El 'maestro', como se le conoce en el ambiente musical en que se desenvuelve, escribió una gran cantidad de música para comedias italianas, francesas y americanas; para melodramas, películas de ciencia ficción y de gangsters; pero es mejor conocido por su trabajo para la cinta del finado director de cine Sergio Leone: El bueno, el malo y el feo, especialmente por la pieza "Marcha de los desesperados" con que es identificado dicho filme.

Morricone vive actualmente con su esposa María en la ciudad de Roma y tiene cuatro hijos.

La lista de trabajos realizados por Morricone que se escribo a continuación no es completa debido a la extensión de títulos; únicamente se mencionan las más representativas dentro del cine norteamericano y unas cuantas de países europeos.

1961 The facist.

1970 El ave con el plumaje de cristal.

1980 Island.

1986 La misión.

1989 Gringo viejo.

1990 Hamlet (versión de Zeffirelli).

1990 Pecados de guerra.

1991 Buggy.\*

\* Premiere: New York, K-III MAGAZINES, agosto 1991: p.p.106, 107, y 112. (Revista especializada en cine).

### **3. EFECTOS SONOROS PARA LA ESCENA**

### 3.1. Aplicación en radio, video y teatro.

Se considera que los elementos sonoros son un elemento para la representación escénica; sin embargo no se les ha dado el reconocimiento que merecen, ya que la información sobre el tema es insuficiente. Con esta carencia de datos se plantea el presente capítulo, definiendo inicialmente el término como aquellos efectos de sonorización que corresponden a objetos o hechos reales, así como a la representación imaginaria de objetos, eventos o espacios. Los efectos son especiales si pueden recrearse en el estudio, o proceder de la naturaleza si han sido grabados en locación. Los efectos sonoros juegan papeles importantes tales como ubicar un estado de ánimo, localizar el foco de atención, crear un espacio más allá del que se ve (un espacio en "off") y envolver las facultades imaginativas del público en la narrativa.<sup>1</sup>

Para aclarar el término efecto sonoro es preciso definir algunas características del sonido:

- a) Es abstracto, existe en el tiempo y ésta es la dificultad para investigarlo.
- b) Se halla regido por múltiples leyes y opera en diversos planos simultáneamente, en particular con estructuras sinfónicas y con el diálogo, de los cuales es difícil separar.
- c) Hay pocas aproximaciones prácticas para un esquema inicial de patrones sonoros.<sup>2</sup>

La terminología clasificada es limitada; las pocas defi-

niciones y términos de sonido son:

1) **Atmósfera discreta**; los puntos de sonido que hacen o realzan la textura de un fondo, hasta aquellos que llenan un espacio representacional y lo hacen parecer vivo, actual, real. Éstas incluyen el zumbido de insectos, el viento al soplar, el movimiento de la hojarasca y otros similares.

2) **Idiomas no hablados**: son los de origen gutural y sonidos nasales de humanos y animales que no son parte de un diálogo específico, pero no por eso dejan de dar presencia, tono y distancia al escucha. Esto incluye los ronquidos, bostezos, estornudos y sonidos similares.

3) **Interrupciones "Aurales"** (de ambiente): es el rango de sonidos que proveen señales de profundidad o señales de la posición relativa de un sujeto que se hallen en pantalla o fuera de la pantalla. Estos sonidos pueden ser de origen natural o artificial y considerados un efecto; por ejemplo el silbato de un tren o una puerta que se cierra.

4) **Acercamientos "Aurales"** (de ambiente): son aquellos sonidos que realizan un acercamiento al personaje, incluyendo los silencios que lo crean y preservan. Los sonidos de fondo son eliminados.

5) **Foco y densidad**: son los que revelan planos de acción (densidad de detalle) o que aíslan a un sujeto importante (nivel de intensidad) de un grupo de sujetos y sus sonidos de fondo. Las entonaciones musicales combinadas con gesticulaciones no verbales, así como los efectos sonoros generalmente son previstos



de una atención de foco.

6) Contenido espacial:

a) El espacio - ya sea teatral o cinematográfico - es definido por sonidos visibles, es decir, la fuente sonora es vista por el espectador.

b) El espacio se halla establecido por sonidos no vistos, es decir, la fuente sonora no es vista por el espectador.

7) Contenido emotivo: el sonido es usado de dos formas:

a) Sonidos no escuchados por los personajes; son la voz, música y efectos sonoros usados para crear y llevar un ritmo, una fantasía, estado de ensueño o presencias fantasmales.

b) Sonidos no escuchados por la audiencia; los sonidos son consecuencia de la acción o reacción de los personajes, que pueden tener respuestas cómicas o de horror, se dividen en:

I) Alucinaciones: sonidos usados para apuntalar acciones y reacciones de tipo mental o movimiento físico no vistos en la escena pero que operan en el dominio psíquico.

II) Alusiones: el sonido evoca una imagen que debe ser entendida por la audiencia como algo que el personaje percibe y entonces es comprendida por los espectadores que ya tienen datos del mismo.

8) Funciones narrativas:

a) Paralelismo; el sonido complementa la imagen.

b) Contrapunto; el sonido tiene un significado por sí mismo.

c) Actualizado; el sonido tiene un origen narrativo.

d) Comentativo; el sonido no tiene una historia sino una actitud direccional.<sup>3</sup>

La información anterior es complementada con una entrevista realizada en los Estudios Churubusco a un equipo profesional de técnicos en incidentales (efectos sonoros). Los hermanos Bernal, Mario y Pedro, con una trayectoria de 20 y 17 años respectivamente en este campo, y discípulos de Juan Baños, técnico que ha participado internacionalmente en este oficio, quien a su vez, aprende la técnica de producción de efectos, del señor Gonzalo Gavira, reconocido por las personas ya mencionadas como el creador de las técnicas empleadas por los hermanos Bernal.

Los efectos son trasladados por el señor Gavira de la radio al cine sonoro, adaptándose a las necesidades de cada uno de los diferentes medios; en la radio se emplea un script dentro del guión y en el cine tal como lo muestra la imagen, se aplica el efecto. Los hermanos Bernal explican que en estos medios hay más posibilidades de creación que en la televisión donde los efectos se producen de manera diferente, ya que se realizan al vapor sin ver previamente lo que se va a sonorizar, ocasionando un anacronismo.

Los hermanos Bernal comentan en la entrevista que su equipo de producción de efectos, está formado básicamente por materiales de desecho tales como botellas, tabiques, vidrios, chatarra de autos y todo lo que pueda producir sonido.

Con esta información se concluye que las técnicas de aplicación y creación no son definidas ya que existe un gran nú-

mero de formas para hacer un mismo sonido, a la vez que un mismo objeto sirve para efectuar diferentes sonidos.

Una vez agotada la información obtenida, se pasa al planteamiento de cada uno de los medios que se proponen en este trabajo; radio, video y teatro, donde se profundiza más en el primero debido a las características propias del mismo; en los restantes es más breve por cuestiones de concepción del director y porque así lo requiere el texto.

### 3.1.1. Radio: "El padrino de mentiras"

En el medio radiofónico todo lo que se puede producir es un efecto de sonido, ya que éste es justamente el elemento primordial de la radio.

El sonido como sensación, es el registro en el cerebro del hombre, de un fenómeno o un hecho que ocurre en el mundo que rodea al oyente; es también un aspecto físico, la vibración de los cuerpos que en un ambiente ideal, producen ondas que viajan en el espacio,<sup>4</sup> y la radio es el aparato que tiene como característica particular transmitir todo para el oído, dándole al radioescucha la posibilidad de emplear la imaginación y de despertar los sentidos a través de ella. Cuando el sonido llega al oído, se nos presenta en tres opciones o actos: el sonido voz, música y ruido (o efecto), los cuales en una interrelación directa y absoluta nos presentan la síntesis de un nuevo lengua-

je, el radiofónico;<sup>5</sup> así pues, cada uno de estos elementos son sumamente importantes para la transmisión radiofónica.

De este modo se puede decir que cada uno de los elementos que se emplean para la emisión de un programa, es un efecto de sonido a través del cual, el escucha experimenta diferentes emociones.

Hablamos de sonido voz o lenguaje de la voz, porque no es solo la palabra la que significa al oyente; la intención de quien emite la voz crea particularidades a través de la dicción y el matiz. Además, tenemos la multiplicidad de posibilidades expresivas por medio de sonidos no articulados en palabras y que en el contexto cultural del individuo poseen significación concreta.<sup>6</sup>

En este cuadro específico son dos voces las que actúan, el padrino; viejo decrépito que arremete en contra de su ahijado desquitando sus frustraciones, y el niño precoz y asustadizo que sufre y soporta las agresiones del adulto; se pretende que por medio de este efecto (voz) el escucha comprenda y sienta una historia que puede presentarse en la realidad, pero también es importante aclarar que para que se cumpla este objetivo, es necesario armar todo un escenario sonoro, que requiere de otros elementos que le sirvan para ambientar, ubicar, reafirmar o subrayar la dramatización, de tal modo que este cuadro abrirá con una "cortinilla musical" que hace el efecto de ubicación e introducción al toma que se presenta (de este efecto ya se habló en el capítulo de musicalización); aquí cabe aclarar el signi-

ficado del término cortinilla, llamado también, cortinilla acústica: es la utilización de música al abrir la escena; ésta sirve también para indicar que el programa ha concluido, ya que es el tema con el que se identificará dicho programa;<sup>7</sup> para este cuadro se emplea el tema musical The grand finale [sic] del compositor Danny Elfman.

Otro de los elementos es la ambientación, la cual se lleva a cabo a través del decorado sonoro; que debe servir en la escena para una mejor expresión, además de proporcionar la adecuada ambientación, lo anterior se logra con los elementos que caracterizan el espacio en el que se desarrolla la trama;<sup>8</sup> en este cuadro son dos esencialmente los lugares que se deberán decorar; el primero es un elevador de donde sale el niño, para lo cual se emplea el efecto de reverberancia que deberá dar la impresión de eco, en un lugar solo y vacío; el segundo es la oficina del padrino que se ambienta con una serie de sonidos que se denominan especiales tal como ya se estableció anteriormente ya que, se producen en el estudio.

Algunos efectos naturales para la radio se obtienen, de discos de efectos sonoros, pero por paradójico que parezca, al ser grabados no suenan reales; el micrófono los amplifica y los deforma hasta hacerlos irreconocibles, o se hace imposible aislar un sonido (el paso de un vehículo en la calle, el zumbido de una avispa, etc.) de todos los sonidos ambientales. Las compañías que producen discos de efectos sonoros tienen verdaderos laboratorios, donde los ruidos son tratados acústicamente pa-

ra que suenen naturales e incluso algunos son trucados.<sup>9</sup>

Ahora bien, así como hay sonidos tomados de discos, hay otros como los pasos y el abrir y cerrar de puertas, que siempre se producen en el estudio; efectos especiales como ya se explicó anteriormente. Para este fin, todo estudio de producción de radio debe estar equipado con la utilería necesaria como por ejemplo:

1) Una puerta metálica de un vehículo, adosada a la pared del estudio y por supuesto practicable, de modo que se pueda abrir y cerrar. No es tan frecuente tener este accesorio, pero es muy útil porque es un sonido que se necesita muy a menudo y, aunque existe efecto de puerta de auto grabado en disco, no se logra sincronizarlo.

2) Una cajonera; para abrir y cerrar cajones.

3) Un teléfono completo; para dar distintos efectos: levantar el auricular, girar el disco, etc. éste no necesita campanilla, ya que el sonido correspondiente se realiza con una chicharra instalada en el estudio que opera el técnico desde la consola.

4) Una puerta de utilería para el sonido de abrir y cerrarla.

Estos accesorios son algunos de los más complejos, existen también otros más ligeros y pequeños que son de gran utilidad para la decoración sonora, entre ellos se encuentran: vajillas, vasos, platos, tazas, cubiertos, botellas y jarras, para escenas en las que los personajes comen o beben, así como cace-

rolas para escenas que se ubican en la cocina.<sup>10</sup>

Así pues, en la oficina del cuadro "El padrino de mentiras" se deben producir sonidos como el manejo de papeleo, toclas de una sumadora, teléfono, tecleo de grabadora, entre los más importantes; de igual manera se emplean otros como pasos, golpes de objetos, pies que corren, etc. que se usarán para identificar la acción, los cuales, se llevan acabo en el estudio y por lo tanto son especiales.

En la radiodifusión se consideran asimismo, efectos sonoros los silencios o pausas que se emplean para marcar donde termina un acontecimiento y donde empieza la nueva escena, para ello, es necesario medir su tiempo de duración, de manera que no sea tan extensa pero tampoco tan breve, solo durará lo necesario para marcar el contraste entre escena y escena.<sup>11</sup> En ocasiones esas pausas pueden llenarse con música (puente), pero dependerá de la concepción que el productor y el director tengan sobre el programa.

También se emplean en este cuadro algunos efectos con pausas muy breves, con las cuales se marcan transiciones de tiempo en el texto.

Los efectos sonoros, tanto naturales como musicales no deben salir de golpe porque produce la sensación de brusquedad y se corta la continuidad del programa (excepto cuando éste sea el propósito) generalmente entra ligado al texto, pasa a primer plano de manera que el escucha lo identifique, y posteriormente salir con suavidad, controlándolo por el volumen desde la consola,

dando la impresión de que se aleja hasta desaparecer.<sup>12</sup> Este no es el mismo caso para los efectos especiales, ya que, generalmente son breves y precisos como: el golpe de una puerta que cierra, colgar el auricular del teléfono, solo por mencionar algunos.

En algunos casos resulta práctico y recomendable, mezclar entre sí los sonidos de una escena radiofónica, en lugar de hacerlo en la misma sala de control en el momento de la emisión; es posible así, aplicar formas de sonidos originales, sobre todo para los decorados sonoros,<sup>13</sup> ya que la radio recrea la realidad, no la copia, por lo tanto, esta realidad debe ser total en el proceso de producción, exceptuando los manejos informativos y noticiosos. El oyente identifica los sonidos y los asocia con una imagen ya conocida de su realidad<sup>14</sup> como el timbre de un teléfono o los pasos apresurados del niño en la oficina del padrino, en el caso de este cuadro. Así pues, se pretende recrear una realidad al oyente y que éste logre sentirla y vivirla por medio de lo que escucha.

### 3.1.2. Video: "Una niña muy mala y un empleado muy ocupado"

Los efectos de sonido correspondientes al video son los siguientes:

Se necesita crear un efecto ambiental nocturno durante todo el cuadro, y para lograrlo, se recurre a los efectos naturales de sonido, es decir, se tomó directamente de una locación



el ruido característico de los grillos en la noche. El sonido de estos insectos servirá para identificar a la niña y saber que ella se encuentra presente en un determinado lugar y tiempo.

Esta grabación de grillos, aparte de servir de atmósfera discreta, se empleará para crear un foco de atención sobre determinados fragmentos del video, tales como la aparición repentina de la niña en la sala de la casa, y en un momento de los monólogos de Serafín; así mismo, manejando un contenido emotivo, se escucharán como una alucinación de éste último por su estado de embriaguez.

El final contiene el sonido de unos niños jugando, enfatizando la salida de la niña; a su vez, a estas voces se le mezcló el sonido de los grillos creando una analogía entre las risas de los chiquillos y el "canto" de los insectos, provocando un contrapunto. Se debe destacar que al cerrarse la puerta en la recámara de la niña, el ruido de la mecedora y el ruido que se produce al destapar un refresco, entre otros, son parte de los sonidos ambientales.

### 3.1.3. Teatro: "Una niña se columpiaba"

Los efectos sonoros de este cuadro son naturales, ya que han sido grabados en locación y transportados a la escena.

A continuación se dará una breve explicación de la interrelación de los sonidos que se aplicarán en este montaje con las definiciones anteriores:

Efecto de lluvia y truenos; de acuerdo al esquema de patrones sonoros, estos efectos se hallan comprendidos en los de atmósfera discreta, ya que estos cumplen la función de realzar el espacio representacional e indica la existencia de un estado climático, lluvioso y con tormenta que ocurre en el exterior, además de contener un sentido emotivo y alusivo en determinados momentos.

En el efecto natural sonoro del canario existe un contenido espacial, ya que la fuente sonora (el canario) no es vista por el espectador. El sonido se repetirá en algunas ocasiones para hacer análogo el canario con la niña, algo similar a lo que ocurre en el video con la niña mala y el grillo.

Además, se incluirán efectos ambientales que se darán dentro de la misma representación como: el sonido de la televisión encendida, el rodar de las pastillas en el piso, una bofetada, el rechinar del columpio, la voz de Marilí en silencio, los silencios que producen el mismo encierro, entre otros.

A grandes rasgos estos son los efectos producidos para video y teatro; ya que como se explicó anteriormente están sujetos a las necesidades y características del guión.

## NOTAS

1. Zaza, Tony. Audio Design; Sound recording techniques for film and video. New Jersey, PRENTICE-HALL INC. 1991, p.105
2. Ibidem. p.p. 9-10
3. Ibidem. p.p. 15-25
4. Vilar, Josefina y Teodoro Villegas. El sonido de la radio. (Ensayo teórico práctico sobre producción radiofónica). México, UAM-X, PyV, IMER, 1988, p.166
5. Idem.
6. Ibidem. p.p. 166-167
7. Tiempo y espacio en la radio. 1060 (Boletín de programación mensual No.33), México, SEP. RADIO EDUCACION. Noviembre 1981, p.7
8. Ibidem. p.4
9. Resonancia. 1060 (Boletín de programación mensual No.34), México, SEP. RADIO EDUCACION. Diciembre 1981, p.2
10. Sonorización de un programa radiofónico. 1060 (Boletín de programación mensual No.11), México, SEP. RADIO EDUCACION, Enero 1980, p.p. 3-4
11. Tiempo y espacio en la radio... p.6
12. Ibidem. p.9
13. Ibidem. p.25
14. Vilar, Josefina. ob. cit. p.170

4. EL TEXTO DRAMÁTICO:  
LOS NIÑOS PROHIBIDOS  
DE JESÚS GONZÁLEZ DÁVILA

#### 4.1. El autor y su obra.

Jesús González Dávila nació en México D.F. en 1940; vive su infancia en el barrio de Santo Domingo, junto a la Lagunilla y la Merced, entre vecindades, edificios viejos, escuelas y tranvías.

En Coahuila vive su adolescencia, ahí estudia la secundaria, después regresa al D.F. y se instala en la colonia Narvarte.

Inicia la carrera de Derecho en la U.N.A.M. y posteriormente ingresa a la Escuela de Arte Teatral (EAT) del I.N.B.A. donde estudia actuación (1963-1965).

Su primer maestro de actuación fue Héctor Mendoza; participa por vez primera como actor en la célebre puesta de "La Buena Mujer de Se-Chuan", de Brecht, en La Casa del Lago; después actúa bajo la dirección de Jobert Darión en "El Diablo y el Buen Dios", de Sartre; y con Virgilio Mariel con "El principito".

En 1966 empieza a trabajar como actor de obras infantiles; en parques y jardines, más tarde fue maestro de teatro infantil y llegó a montar tres o cuatro espectáculos para niños, su grupo estaba integrado por huérfanos recluidos en los albergues de protección social del Departamento del D.F.; en ese momento se inicia como dramaturgo y escribe sus obras de niños.

Jesús González Dávila llega al teatro cuando estaban las mejores obras de los dramaturgos Hugo Argüelles, Emilio Carballido, Elena Garro y Héctor Mendoza, quienes lo influyen profundamente.

El teatro de la Nueva Dramaturgia (1978) proclama que éste debe ser un espejo de la realidad; los responsables de este movimiento se interesan en investigar los conflictos y en describir a los personajes cotidianos que forman la vida diaria. Lo que caracterizó a la Nueva Dramaturgia fue que apoyó con montajes de calidad a los autores desconocidos.

Los escritores de la Nueva Dramaturgia buscaron un lenguaje innovador. La manera de estructurar sus personajes es consecuencia de una formación universitaria, pero también de experiencias emocionales, de la exploración de sus propios límites y de vivencias sensuales; además, les toca vivir la época de los 60's donde impera la apertura sexual, la sicodelia, grupos musicales como The Beatles, The Doors, y la ruptura de prejuicios familiares, sociales y políticos.

A Jesús González Dávila le afecta particularmente el Movimiento Estudiantil del 68, ya que le aporta nuevas preocupaciones y es cuando decide dedicarse totalmente a escribir teatro dejando a un lado la actuación.

Jesús González Dávila descubre gente que sufre problemas inmediatos, los empieza a visualizar como personajes, nota que los prejuicios de la clase media no les permiten conocerse, sin premeditarlo estos impactos se plasman en sus personajes y revelan situaciones profundas.

En 1970 es premiado en el IV Festival de Bellas Artes y obtiene el premio "Celestino Gorostiza", con su obra La fábrica de los juguetes, el jurado estuvo integrado por Malkah Rabel y

Félix Cortés Camarillo.

Con estudios de Letras en la U.N.A.M. y egresado de la Escuela de Arte Teatral del I.N.B.A., también ha sido miembro de diversos talleres de creación dramática, principalmente bajo la supervisión de Vicente Leñero en 1977 y Hugo Argüelles en 1981.

Entre sus principales logros y reconocimientos se citan los siguientes:

- En 1970 participa en el Festival de Verano de Bellas Artes, es premiado con La fábrica de los juguetes, obra que resulta de su convivencia con los niños en los albergues.

- En 1971, el maestro Virgilio Mariel estrenó en La Casa de la Paz una alegoría fantástica de González Dávila: Siesocinde.

- En 1973, Emilio Carballido publica la farsa breve Los gatos en el libro Teatro Joven de México (tomo de obras en un acto de los dramaturgos desconocidos).

- Su obra Polo pelota amarilla, es ganadora de la medalla Nezahualcóyotl, Sociedad General de Escritores Mexicanos (SOGEM), en 1978.

Entre otras obras destacan:

- El pájaro caripocápote, 1979.

- La pantera de cartón y Siesocinde II, en 1980.

- Perdidos en la gruta, Los niños prohibidos y El infierno son los otros, en 1981.

- La noche de los bandidos, obra infantil estrenada en el teatro de Orientación en 1983.

- En 1984 estrena profesionalmente El jardín de las delicias, (José Estrada, SOGEM).
  - Estrena Muchacha del alma, U.N.A.M. 1985 y Amsterdam Boulevard, en 1986.
  - De la calle, recibe el premio Rodolfo Usigli en 1984; (temporada teatral del I.N.B.A., 1987-1988).
  - Los desventurados, premio Mexicali, 1986.
  - Sólanos, 1988; editada en Repertorio No. 22, Junio 1992.
  - El mismo día por la noche, premio Plural, abril 1992.
- Otras obras:
- El camino, 1969
  - Destroito, 1969
  - El pastel de zarzamoras, 1981
  - Crónica de un desayuno, 1986
  - Bianca Nieves I, 1986
  - Tiempos furiosos, 1990
  - California es una isla, 1992
  - Las perlas de la virgen, 1993

De 1992 a la fecha, coordina el Taller de Composición Dramática en la Escuela de Escritores de SOGEM en Coyoacan D.F.; en la Escuela de Actores, Andrés Soler, imparte clases de Dramaturgos Contemporáneos y trabaja en un proyecto de teatro histórico, elaborando una obra con sucesos de la Revolución, partiendo de la figura de Flores Magón.

Jesús Conzález Dávila. Entrevista. 15-Marzo-1992



#### 4.2. Análisis psicosocial y literario del texto.

Este tipo de análisis apoya la parte práctica y no es exhaustivo; sustenta la actuación de los actores, y la dirección de la representación general, también ubica a los personajes y apoya la propuesta de iluminación, música y efectos sonoros.

Cabe aclarar los términos empleados para establecer los parámetros del análisis psicosocial.

José Carrillo Martínez en su libro La Sociología define a la psicología como:

La ciencia que tiene por objeto el estudio de los fenómenos de la conciencia o anímicos.<sup>1</sup>

Por otra parte aclara el término sociedad como:

La comunidad total de los hombres: la humanidad, o complejo total de las relaciones entre los hombres.<sup>2</sup>

Aunque estas ciencias pueden ser aplicadas independientemente, se emplearán ambas de manera conjunta.

En el texto se encuentran una serie de constantes que nos determinan la conducta de los personajes; tales como:

- A) Clase social determinada (media).
- B) Ausencia de los padres como parte de una desintegración familiar que es el resultado de la desintegración social.
- C) La mentira que el adulto crea en el niño como convicción social.
- D) El rechazo y la prohibición; esto conduce a reflo-

xionar sobre el título de la obra y se piensa que debería estar entrecomillado pues tras éste se esconden en realidad los adultos prohibidos inmersos en una sociedad prohibida. El autor plantea que a estos niños se les ha prohibido la presencia de sus padres, el juego común del niño, pensar e imaginar lo que otros infantes piensan e imaginan, quejarse de sus padecimientos y dolores, y porque han carecido de una serie de derechos que como niños les corresponden; por eso ellos son algunos de tantos casos de niños rechazados que existen y seguirán existiendo en nuestra sociedad.

E) Son hijos no deseados.

F) El aborto.

Particularmente, en los personajes adultos se presenta la intoxicación, como una constante, manifestada de diferentes maneras en cada uno de ellos:

a) El padrino; (con los números).

b) Serafín; (con el alcohol).

c) Angelina; (con las pastillas).

También se encuentran símbolos constantes como:

1) El túnel, que se compara con el largo drenaje de una alcantarilla. Simboliza dentro de la obra al ser humano saliendo de éste para caer en otro similar, pero más pestilente, que es la vida, donde no puedo huir de su destino; entiéndase este término como un encadenamiento de los sucesos considerado como necesario y en ocasiones fatal.<sup>3</sup>

2) Espacios cerrados y oscuros, tal vez sin salida, como

el ser humano que camina y vive en un mundo oscuro, en lugares perdidos y en situaciones de las que difícilmente se puede liberar; solo avanza, como la degradación social.

3) El nacimiento; como una forma de regresión al vientre materno.

Hay otras constantes como la réplica "el que llora pierde" que determina una conducta machista; Octavio Paz en su libro El laberinto de la soledad comenta al respecto:

El macho representa el polo masculino de la vida. La frase "yo soy tu padre" no tiene ningún sabor paternal, ni se dice para proteger, resguardar o conducir; sino para imponer una superioridad, esto es, para humillar. El macho es el gran chingón. Una palabra resume la agresividad, impasibilidad, invulnerabilidad, uso descarnado de la violencia y demás atributos del macho: poder.<sup>4</sup>

Esta réplica es una represión del macho hacia el niño, ya que para él no deben existir las lágrimas en los hombres, pues ésta es una característica de las mujeres.

Ahora bien, se ha tomado información de personajes de otras obras del mismo autor para reafirmar la conducta de los niños que aparecen en esta obra; así pues se apunta lo siguiente como ejemplo:

Mar, de La fábrica de los juguetes y Julia de El verdadero pájaro caripocápote se relacionan con el personaje de la niña del cuadro "Una niña muy mala y un empleado muy ocupado". Por otra parte, Flor de La fábrica de los juguetes y Lili de El verdadero pájaro caripocápote se relacionan con la niña del cuadro "Una niña se columpiaba"; ya que existen elementos como el columpio, las muñecas, la tinta, las vendas y las gasas, así

como las reflexiones sobre Egipto y la reencarnación entre otras, lo que induce a pensar que es el mismo personaje.

Ahora se analizará independientemente cada cuadro.

#### 4.2.1. "El padrino de mentiras"

A través de éste cuadro observamos un sistema social que se quebranta y aniquila, una sociedad que ya no funciona y unos habitantes en crisis que son el producto de dicho sistema; así pues, encontramos tres personajes que nos reflejan las características típicas del habitante del Distrito Federal.

Los personajes son un niño, un padrino y una madre (soltera) aunque ésta última nunca aparece como un personaje real, de manera ficticia siempre está presente y juega un papel muy importante dentro del cuadro, ya que es el personaje que participa como pivote, y es ella la causa para que se desarrolle el enfrentamiento entre el padrino y el niño.

Evidentemente el niño es un ser no deseado, producto de las relaciones esporádicas entre el padrino y la madre; fue un producto del cual no se pudieron deshacer a tiempo en varias ocasiones y después resultó una carga y un obstáculo para ambos, sobre todo para el primero.

El niño nos muestra su sentir en este encierro en el que se vió de repente, sin premeditarlo; busca una salida que no encuentra, los personajes de La fábrica de los juguetes buscan una luz que no llega, los de El verdadero pájaro caripocápote inda-

gan una salida que tampoco encuentran, y sin embargo, el camino es arduo y los tropezones son muchos, por lo tanto, su necesidad de continuar es latente.

Es muy significativo que los diálogos del niño muestren ansiedad, esta psicosis colectiva que vive, este mundo que se ha creado, un mundo que tiene que colorear con mentiras porque es demasiado cruel.

Con la siguiente frase se ejemplifica lo anterior:

NIÑO: Me gustan las estrellas y me gustan las mentiras, a todos nos gustan las mentiras aunque digan que no.<sup>5</sup>

Al respecto Octavio Paz dice:

Mentimos por placer y fantasía, sí, como todos los pueblos imaginativos, pero también para ocultarnos y ponernos un abrigo de intrusos. La mentira posee una importancia decisiva en nuestra vida cotidiana, en la política, el amor, la amistad; con ella no pretendemos nadamás engañar a los demás, sino a nosotros. De ahí su fertilidad y lo que distingue a nuestra montira de las groseras invenciones de otros pueblos. La mentira es un juego trágico, en el que arriesgamos parte de nuestro ser. Por eso es estéril su denuncia. Nuestras mentiras reflejan simultáneamente, nuestras carencias y nuestros apetitos, lo que no somos y lo que deseamos ser.<sup>6</sup>

El niño es un ser condicionado por la sociedad, por su padrino, su madre, su medio ambiente, a sobrevivir a las agresiones y maltratos, sin que la madre proteste o lo defienda ya que el texto indica que es una mujer dominada y lacerada, que no es capaz de responder ni protestar, más conyugal que maternal, por decirlo de alguna manera, que acepta todo con tal de no perder a su pareja, y se somete porque es el esquema que le impone

la cultura de su clase social; es pues el prototipo de la mujer mexicana de los sectores populares.

Octavio Paz expone nuevamente:

La mujer ante el escaqueo erótico, debe ser "decente"; ante la adversidad, "sufrida". En ambos casos su respuesta no es instintiva ni personal, sino conforme a un modelo genérico. Y ese modelo, tiende a subrayar los aspectos defensivos y pasivos, en una gama que va desde el pudor y la "decencia" hasta el estoicismo, la resignación, la impasibilidad. El mal radica en ella misma; por naturaleza es un ser "rajado", abierto. Mas en virtud de un mecanismo de compensación fácilmente explicable, se hace virtud de su flaqueza original y se crea el mito de la "sufrida mujer mexicana".<sup>7</sup>

Consecuentemente su clase, su cultura y su medio hacen de ésta una mujer débil, al respecto Evelyn Reed reafirma:

Una de las principales características del capitalismo y de la sociedad clasista en general es la desigualdad de los sexos. Los hombres son los amos de la vida económica, cultural, política e intelectual, mientras que las mujeres tienen un papel de subordinadas e incluso de sumisas; recientemente la mujer ha comenzado a salir de la cocina y del cuidado de los niños para protestar del monopolio del hombre. Pero la desigualdad inicial permanece.<sup>8</sup>

En el texto se confirma esta actitud de la madre a través de una réplica del niño:

NIÑO: Me hacías vomitar y luego me dabas de cachetadas, embarrándome en la cara la medicina, la sangre y los mocos. Y mamá, (sollozante) con sus ojitos redondos y mojados, sin decir casi nada, porque te quería padrino. Deveras te quería.<sup>9</sup>

Por otra parte, la imaginación juega un papel importante en la conducta del niño, ya que la primera, en el ser humano es

determinada por las experiencias que vive, las cuales repite o transforma y aunque existen repeticiones que son agradables porque las experiencias han sido agradables también, están presentes las que han sido desagradables y a las que el individuo no se puede adaptar tan fácilmente en el transcurso de su vida cotidiana, y son justamente las experiencias de la infancia las que determinan al individuo en su vida futura; es por esto que el niño crea su propio mundo lleno de imaginación; no ignora cual es su situación real, la sabe, la conoce y la siente por medio de su cotidianidad.<sup>10</sup>

El padrino es el creador del niño, no sólo porque lo engendró, sino también porque ha sido él quien ha moldeado la conducta del pequeño según su propia conveniencia, lo cual se confirma en la réplica siguiente:

NIÑO: Antes, cada vez que decía una verdad, no faltaba quien dijera: ¡Shh!, o me diera un pellizco disimulado. Luego cuando me di cuenta de lo que sí les gustaba oír, pues lo decía; y a veces, hasta me daban un premio.<sup>11</sup>

Y ahora que ve su obra terminada y encaminada, solo puede rechazarla y despreciarla porque es su propia imagen, imagen que no acepta, que se niega a reconocer. Esta idea se afirma con lo siguiente:

PADRINO: Deberías traer en la espalda un letrero de: "Soy el mentiroso más grande de la tierra y apenas tengo diez años. ¡Precaución!".<sup>12</sup>

También se detectaron en el niño un cúmulo de miedos y de inseguridades que le han provocado sus padres, al mismo tiempo, recibía agresiones, amenazas e intimidaciones de parte del padri-

no, lo que le ocasiona un desequilibrio emocional. Ismael Vidalos en su libro Psicología general define el término miedo como:

La reacción afectiva de gran intensidad ante un peligro extremo real, puede dar lugar a una actitud pasiva o traducirse en la conducta de fuga; algunas de las causas son: la pérdida del sostén, estímulos novedosos y repentinos, amenazas o intimidaciones, entre otros.<sup>13</sup>

En nuestra sociedad la familia es uno de los factores más importantes en el desarrollo social del niño ya que representa su base y su sostén; si no existe familia no existe un apoyo, también ha perdido a su madre, entonces queda desprotegido; ha tenido también estímulos repentinos por parte del padrino cuando quería deshacerse de él, lo cual se confirma con el texto siguiente:

NIÑO: ¿Te acuerdas cuando ibas con mamá? Me tomabas el tiempo con tu reloj, y si me amarraba las agujetas pronto, hacías un acto de magia y me sacabas un peso de la oreja, ¿Te acuerdas?

PADRINO: Me acuerdo. No había otra manera de librarnos de tí.<sup>14</sup>

Estos estímulos por parte del padrino acentúan aún más su miedo; denotándose en la réplica:

NIÑO: ¡Qué miedo! ¡Qué miedo siento desde ahora en la mañana! Cuando el miedo se me viene encima, aprieto los ojos para que no se me meta en el cuerpo.<sup>15</sup>

El desarrollo emocional es parte de la naturaleza del ser humano y es inestable o estable según las situaciones que haya vivido; este juego de emociones provoca cambios en la conducta del niño despertando en él la ira, que es la única respuesta para echar fuera todo lo que ha guardado durante mucho tiempo;<sup>16</sup> el



enfrentamiento con el padrino ha sido inevitable, sólo alcanza a reaccionar como se lo marca el instinto reviviendo todo aquello que ha sido determinante en su corta vida.

NIÑO: ¡Padrino! ¡Padrinito de montiras!  
 ¡Dame la mano que me caigo! ¡Ay...! ¡Vuelvo a sentir como cuando todavía no nacía, pero ya sentía los dolores y los golpes! (gritando) ¡Mamá! ¡Estoy ciego, en un túnel oscuro, en una bolsa de agua espesa! ¡Mamá! ¿Quién me pegó antes de que naciera? Porque primero no querían y al último si quisieron que naciera, pero ya me habían herido muchas veces... ¡Mamá! ¡Cómo duele! ¡No los dejes! ¡Me van a matar! ¡Ven a ayudarme, mamá...!<sup>17</sup>

Observamos en las actitudes del padrino el prototipo del macho mexicano, el que abusa del más débil, aventajado siempre sobre quiones no pueden defenderse, mintiendo para ocultar sus "pequeños errores y sus detalles", ante la gente que lo conoce, ante la sociedad con la que quiere aparentar estar bien; de esta manera nadie podrá conocer su doble vida con la madre del niño.

PADRINO: ¡Ah licenciado Torres! Que bueno que llamaste. No. No es muy tarde. Te estaba esperando. ¿Yo? Estoy bien. Aquí jugando con mi ahijado. Ya sabes como son los niños, nunca se cansan de jugar.<sup>18</sup>

Octavio Paz analiza respecto al macho:

El atributo esencial del "macho", la fuerza, se manifiesta casi siempre como capacidad de herir, rajar, aniquilar, humillar. Nada más natural; por tanto, que su indiferencia frente a la prole que engendra. No es el fundador de un pueblo; no es el patriarca que ejerce la patria potestas; no es el rey, juez, jefe de clan. Es el poder aislado de su misma potencia, sin relación ni compromiso con el mundo exterior. Es la incomunicación pura, la soledad que se devora así misma y devora lo que toca.<sup>19</sup>

En conclusión podemos decir que la madre es la única que encuentra una salida, el suicidio; el padrino desesperado al no poder controlar esa situación que él mismo construyó solo tratará de adecuar, negar y amoldar a un comportamiento socialmente aceptado al niño; mientras éste seguirá caminando por sus túneles oscuros buscando inútilmente la salida.

#### 4.2.2. "Una niña muy mala y un empleado muy ocupado"

Los personajes que aparecen en este cuadro son: una niña y Serafín.

La niña es un personaje que ha vivido parcialmente aislada del mundo exterior. Mujercita solitaria que camina por su cuarto lleno de juguetes, creando amigos y compañeros de juego. Su única vía de escape es una realidad y una soledad impuesta que resulta ser su imaginación, su fantasía, en la cual se refugia y se ausenta de lo que tanto le lastima emocionalmente.

Pero, ¿por qué la niña confunde tanto su imaginación con la realidad?

Se sabe que la niña tiene un doble problema familiar: el primero se basa en la ausencia de la madre, y el segundo la hostilidad de su padre. Son dos carencias afectivas las que hacen que la niña trate de suplirlas con otros personajes y amigos. Le da un valor específico a cada cosa, y ésto le provoca, como a todos los niños, confundir la ficción con la realidad. El psicólogo Liublinskaia, teórico soviético del desarrollo infantil, aclara

ra:

¿Dónde está la frontera entre lo real y lo fantástico? Las ficciones de los pequeños nos dicen que en sus juegos reflejan no solo lo que existe, sino también lo que quieren. La ficción que los pequeños introducen en el juego es su ilusión en acción, es su esperanza, deseo y objetivo. De ahí que el juego sea muy emocional. El niño refleja los acontecimientos de la vida humana que desea extraordinariamente y que lo conmueven profundamente, matizados claramente con su sentimiento sincero. [sic]<sup>20</sup>

Entonces, la niña desea inconscientemente lo que siempre ha carecido. De acuerdo a lo anterior se deduce que ésta trata dentro de sus juegos de conseguir una madre sustituta; sabe que su progenitora la dejó con su padre desde que era bebé y ésta carencia es la que hace que ella sustituya su presencia por la de la luna, pues ésta refleja lo que desea extraordinariamente, como diría Liublinskaia. Y lo mismo sucede con los chapulines y su pelota de lunares morados, pues quiere tener amigos que compartan su soledad y sus juegos. Tiene pues, una necesidad de comunicación que ni siquiera ha logrado con su padre.

Es tanta su aversión por ella, que Serafín, dentro de su delirio alcohólico la ve como una muñeca despiadada, mecánica y cruel, caronte de sentimientos, la cual ha absorbido su vida. Y es por esto mismo que él califica a la niña como "mala", por otro lado se percibe que Serafín está acostumbrado a sufrir la represión, y descarga sobre la hija una serie de frustraciones; rechaza totalmente a la niña, pues su vida se ve alterada ante la llegada de una responsabilidad no deseada. Dentro de su machismo, éste no acepta que un hombre se haga cargo del cuidado de una

nña, pues le proyecta su inconformidad como padre debido a que es el reflejo de un acto inconsciente, y sin embargo es su realidad.

Retomando al personaje de la nña, es claro que tiene una vida interna muy activa, lo que se llama un mundo interior;21 se percibe una reflexión de ella que se hace patente a lo largo de este cuadro, pues elabora una serie de conjeturas que aún dentro de su mente infantil suenan completamente lógicas:

NIÑA: No me digas que vas a tratar de matarme, papá. ¿Cómo lo harías, si una muñeca no se puede morir? A lo mejor una vez sí era muñeca. Pero fue hace más de doce años, cuando me pusieron en una caja y me trajeron contigo por error. Ahora he crecido y tú no quieres darte cuenta. Pero quién te dijo que las niñas no piensan...? Cada vez que yo pienso tú me dices que soy mala. ¿Por qué?22

En la nña se advierte cierta adultez, lo que Adolf Busemann llama "madurez infantil", que se da entre los ocho y doce años, es en esta etapa en la que ella se encuentra. Y como una derivación de ésto, salen a relucir las preguntas inteligentes; como lo explica el autor:

Cualesquiera que sean las preguntas que hagan los pequeños, caracterizan una modificación de sus conocimientos o de su actitud hacia lo que les rodea.23

Finalmente, hay un cambio de actitud de la nña hacia lo que se encuentra alrededor suyo, incluyendo a Serafín, pues la nña pone en tela de juicio todo lo que su padre ha dicho usándolo como defensa de su actitud represiva; y más aún, le reclama su falta de cuidados, esto da como consecuencia la "huída" de ésta hacia una realidad desconocida a la cual tendrá que enfrentarse.

#### 4.2.3. "Una niña se columpiaba"

En este cuadro la ausencia de los padres da por resultado la desvalorización de la niña, ésta se desarrolla fuera del núcleo familiar, donde sus progenitores son sustituidos por una trabajadora social que cumple la función de niñera; es cuando la pequeña adquiere conciencia de su situación. La paternidad intenta ser sustituida por gastos suntuosos con lo que los padres creen haber cumplido su deber por el hecho de pagar más de lo necesario para el cuidado de su hija.

Ahora bien, empezando a analizar el aspecto psicológico de los dos personajes que aparecen en el cuadro (una niña y Angelina); se parte de que la niña se encuentra interna en un hospital y es vigilada día y noche por la niñera (trabajadora social), esto provoca que la niña adquiera un reflejo de autodefensa, debido también a que se encuentra totalmente aislada de un núcleo familiar y social, además, es víctima de las agresiones de Angelina. Es común en su edad que se comporte de tal manera que parezca que siempre está atacando y contradiciendo las indicaciones de la trabajadora social (autodefensa), pero esto no es mas que parte fundamental de su edad y, analizándolo detenidamente se concluye que dentro del desarrollo de la conducta, la niña se clasifica en la tercera infancia que comprende de los siete a los doce años y sus características principales son las siguientes:

Conductas típicas: actividad intelectual ordenada mediante la concentración y el

razonamiento, se presenta el equilibrio entre la mano y el cerebro la actividad simbólica, es la época de la disciplina externa, se orienta hacia el mundo de las cosas con clara conciencia de que son diferentes a su "yo". Evolucionan aptitudes psíquicas como su atención, memoria, imaginación y se van organizando los sentimientos sociales, morales, religiosos, estéticos.<sup>24</sup>

La niña a su corta edad hace descubrimientos aún no propios de una criatura. Para comprobar lo anterior se señalan algunas citas donde la niña tiene la capacidad de deducir el significado de las expresiones:

NIÑA: Señó: me está mirando con cara de teléfono.

ANGELINA: (Sonríe forzada) Precisamente estaba pensando en que tengo que hacer una llamada.<sup>25</sup>

En la siguiente cita la niña descubre su carencia maternal pues necesita forzosamente a la madre para sentirse protegida y es cuando trata de sustituirla por la trabajadora social:

NIÑA: Oiga señorita, ¿por qué no es usted mi mamá?<sup>26</sup>

Otro descubrimiento es el siguiente:

NIÑA: Eso digo yo; no debe doler mucho. Igual que si contiene la respiración, se te aflojan las piernas, se destraban las quijadas y te vas, como un globo con gas que se sale por la ventana para llegar hasta las merinitas nubes, como tomar mucha medicina. Solo hay que aprender a limpiar las manchitas rojas. ¿No?<sup>27</sup>

Estas son algunas de tantas interrogantes y soluciones provisionales que la niña hace respecto a su realidad y a su situación.

Desde el punto de vista parapsicológico\*, la cita anterior también se puede interpretar como una proyección astral (desdoblamiento del "yo" con respecto al cuerpo físico); ésta se desarrolla en tres fases: separación, verticalidad y alejamiento. En la primera el cuerpo astral se desprende del cuerpo físico y se eleva paralelamente sobre éste; en la segunda el cuerpo astral toma la posición vertical y por último, en la tercera fase comienza a alejarse sin respetar barreras materiales permaneciendo unido en todo momento por una cinta al cuerpo físico llamado "cordón de plata".<sup>28</sup>

La descripción que hace la niña es análoga a la práctica de una proyección astral.

Ahora bien, desde el punto de vista de la salud mental se intuye que la causa por la cual la niña se encuentra en el hospital es porque padece epilepsia; el término lo define el doctor José Nava Segura, de la manera siguiente:

La epilepsia es un síndrome neurológico en el que existe una descarga repentina y desordenada de un grupo de neuronas del cerebro o la parte alta del mesencéfalo, que provoca manifestaciones clínicas que pueden ser sacudidas musculares, alteraciones sensoriales o en las funciones cerebrales superiores.

\*Parapsicología: ciencia que estudia los fenómenos paranormales producidos por ciertos dotados y que no tienen ninguna explicación por parte de la ciencia tradicional. Los fenómenos paranormales son manifestaciones que producen ciertos dotados mediante una acción directa de su mente sobre la materia, sin explicación racional por el momento, o por la percepción extrasensorial (recepción de información a través de canales distintos a los medios sensoriales conocidos. Se considera a la telepatía, clarividencia como sus principales manifestaciones). Enciclopedia del ocultismo: las ciencias ocultas. Vol. 25, Madrid, QUORUM: 1987, p.p. 62 y 72

Las manifestaciones clínicas de la epilepsia pueden ser cambios conductuales, la presencia de ilusiones, alusiones, defectos de memoria.<sup>29</sup>

Otro síntoma de la epilepsia es que el enfermo puede empezar a comportarse de una manera extraña, como morderse o chasquear los labios, decir cosas incoherentes, jugar con la ropa y parece aún menos grave cuando éste se comporta como si estuviera soñando despierto; como lo demuestra la niña en el texto:

NIÑA: Cuando yo era más chiquita, lloraba tanto que me daba un espasmo y me desmayaba. Hasta que con una nalgada volvía a respirar. Me quedaba sin mover nada, ni las pestañas, ni la lengua; conteniendo la respiración hasta sentir que me iba, me iba sin peso.<sup>30</sup>

También se detecta que la niña al ser agredida por Angelina, quien toma dimensiones simbólicas, empieza a sufrir alteraciones psicológicas como son alucinaciones y hacer regresiones con hechos reales, como lo ejemplifica la siguiente réplica:

NIÑA: ¡No me apriete! ¡No puedo respirar! ¡Me falta aire! ¡Como cuando nací y unas manos enormes me hundieron en un mar de agua helada que me entró por la boca y la nariz! ¡Y todo me ardía por dentro y por fuera! ¡Suélteme! ¡Me ahogan! ¡Suélteme! Las manos me siguen empujando... El agua fría me quema la garganta... Todo está negro, como un túnel cerrado, como una alcantarilla sin fondo.<sup>31</sup>

Por último, después de sufrir un cambio de personalidad y expresión, da por consecuencia una transformación en su comportamiento; adoptando una postura que no le pertenece y a su vez es una ilusión momentánea para sentirse libre.

ANGELINA: Marilí...

NIÑA: ¿Qué pasó, Angelina? Mira nadamás



cómo te has puesto. Y cómo tienes el cuarto.  
Es una vergüenza.<sup>32</sup>

Por otra parte, la niña pasa a ser el instrumento de Angelina para desahogar su imposibilidad de realizarse plenamente como: no ser madre, no poder tener al lado al hombre que ama, estar aislada de la sociedad, no tener dinero, etc.; y para hacerla víctima de su propia neurosis.

Nuevamente, desde el punto de vista de la parapsicología se puede observar que cuando la niña manifiesta que le gustaría resbalarse por un túnel oscuro para ya no molestar, está hablando de una regresión en estilo simbólico que significa dos cosas:

- 1) El regreso al vientre materno (no haber nacido).
- 2) La muerte; ya que las personas que han fallecido clínicamente y reviven, hablan precisamente de un túnel oscuro y largo, perciben una luz que les atrae y sienten una calma y placer infinito.<sup>33</sup>

Otro fenómeno paranormal que se percibe en el texto es el de la reencarnación, el psicólogo norteamericano, Desmond Ruppert, da su punto de vista al respecto:

Hasta cierta edad el niño vive plenamente una especie de reencarnación. Viene al mundo desde alguna otra parte donde era otro. Conserva el recuerdo de aquello y su verdadera personalidad está fuertemente cargada de lo que ya antes fue en el pasado. Tiene recuerdos precisos de su vida anterior. ¡Quién sabe todo lo que tanto nos gustaría conocer sobre lo que sigue a la vida! Pero no está en condiciones de expresarlo o no se presta atención a sus palabras balbucantes que se consideran ineptitudes, imaginaciones infan-

tiles desprovistas de coherencia o fabulaciones. Pues bien en su primer lenguaje inseguro, precisamente antes que se instaure con el adulto el diálogo que romperá para siempre el cordón umbilical psíquico, cultiva intensamente los recuerdos de su vida anterior.<sup>34</sup>

Con lo anterior se apoya la cita siguiente:

NINA: Una vez nací en Egipto. Vivíamos a la orilla del Nilo; éramos muy pobres pero andábamos muy contentos. Otra vez nací en un palacio como el de la bella durmiente, ¿se sabe el cuento? Pero la última vez no me gustó, mi papá por poco choca cuando llevaba a mamá al sanatorio.<sup>35</sup>

Todo lo anterior es lo que respecta al análisis psico-social; a continuación se describirá el literario.

#### 4.2.4. Análisis literario.

Género: pieza; obra dramática en un solo acto. El texto Los niños prohibidos se encuentra dividida en tres cuadros. En la edición de la revista La Cabra se le llama "pieza negra"; el adjetivo, negra, se refiere en sí a la forma como está abordada la temática, a la crudeza de los hechos que se narran. La relación con la realidad es directa, el material es probable, la concepción del tema es formal, el efecto en el público es la catársis aristotélica y el tono es serio y cotidiano,<sup>36</sup> aunque también se percibe el tono farsico o irónico.

Temáticamente, los personajes de estos tres cuadros reflejan las contradicciones sociales e individuales a partir del análisis de las condiciones objetivas y subjetivas del hom-

bre. Para ellos la sociedad está fragmentada. Se percibe claramente una clase social media, los personajes adultos que luchan para sostenerse en una posición económica.

Acción; en los tres cuadros los niños se enfrentan a su nacimiento y rechazo (las acciones están referidas a la fragmentación de la sociedad en núcleos y clases sociales).

A partir del concepto de familia que establece el sistema en el que se desarrollan, los tres niños tienen que buscar su origen para conocerse y poder sobrevivir.

En cuanto a los personajes, son representativos de su clase, por lo tanto, prototipos (ejemplar original o primer molde en que se fabrica una figura. El más perfecto ejemplar y molde de una virtud, vicio o cualidad.)<sup>37</sup>, duales (concientes, por lo tanto, reflexivos y al mismo tiempo inconscientes).

Mensaje o idea general; los personajes descubren su realidad y tratan de transformarla.<sup>38</sup>

Lingüísticamente está escrita en prosa llana.

El estilo al que pertenece esta obra es Realismo Mágico, el cual se define de la siguiente manera:

Conjunta las dos notas principales que lo han dado su nombre; por un lado hunde sus raíces en el plano de lo real, de lo cotidiano, pero mezcla en éste lo insólito, lo maravilloso, modificándolo. En el realismo mágico lo real llega a tomar características de lo mágico y viceversa. Supone un enfrentamiento y una actitud distinta ante lo real que lo tradicional.

El realismo mágico difiere del surrealismo y de la literatura fantástica, porque no utiliza los motivos oníricos que son básicos al surrealismo, ni crea mundos imaginarios como la fantástica.<sup>39</sup>

Entre la disolución de la realidad (magia) y la copia de la realidad (realismo), el realismo mágico se asoma como si asistiera al espectáculo de una nueva creación. En esta clase de narraciones los sucesos, siendo reales, producen la ilusión de irrealidad.

Cormán Darío Carrillo, en su libro, El realismo mágico en la ficción hispanoamericana, llega a la conclusión de que son "mágico-realistas" todos los escritores que exploran la realidad de un mundo nuevo llegando al límite extremo de la fantasía sin caer en lo absurdo o en lo prodigioso.<sup>40</sup>

El autor nos plantea una situación real, matizada de recursos mágicos tales como:

"El padrino de mentiras":

- a) La regresión del niño al vientre materno.
- b) El lugar físico que se encuentra descrito como una caja forrada de franelas negras.
- c) La presencia inexplicable del niño en el lugar donde se encuentra el padrino (oficina).

"Una niña muy mala y un empleado muy ocupado"

- a) La entrada de la luna a la recámara de la niña.
- b) La transformación de la niña cuando sale de su cuarto y se enfrenta al padre.
- c) Los chapulines, como personajes dentro de la obra, así como la pelota de lunares morados.
- d) La salida final de la niña.

"Una niña se columpiaba"

- a) El trino del canario.
- b) El diálogo de Angelina con Marili.
- c) El cuarto cerrado, sin ventanas ni puerta de salida.
- d) El uso de la sangre como un elemento de juego.
- e) La metamorfosis que se produce en la niña al finalizar el cuadro.
- f) La ventana que dibuja la niña en una de las paredes; etc.

Aunque la obra está matizada por más elementos mágicos, propios del estilo, éstos son los que más destacan.

## NOTAS

1. Carrillo Martínez, José; La sociología: teorías, métodos, tecnicismos y problemas sociales; México, JOCAMAR, 1982, p.57
2. Ibidem. p.82
3. Diccionario Enciclopédico Hispanoamericano; Barcelona, PLAZA & JANES, 1980, s/p
4. Paz, Octavio; El laberinto de la soledad; 21<sup>a</sup>. ed., México, F.C.E., 1992, (Breviario 107), p.73
5. González Dávila, Jesús; Los sobrevivientes de la feria; México, ARBOL, 1989, p.132
6. Paz, octavio; ob. cit. p.36
7. Ibidem. p.p.33-34
8. Reed, Evelyn; Sexo contra sexo o clase contra clase; 2<sup>a</sup>. ed. México, FONTAMARA, 1987, p.83
9. González Dávila; ob.cit. p.140
10. Wolf, Werner; Introducción a la psicología; México, F.C.E., 1983, (Breviario 82), p.p.151-154
11. González Dávila; ob.cit. p.132
12. Ibidem. p.139
13. Vidales, Ismael; Psicología General; 3<sup>o</sup>. ed., México, LIMUSA, 1981, p.48
14. González Dávila; ob.cit. p.134
15. Ibidem. p.135
16. Vidales, Ismael; ob.cit. p.45
17. González Dávila; ob.cit. p.140

18. Ibidem. p.141
19. Paz, octavio; ob.cit. p.74
20. Osnaya Aurora y Victor Gutierrez L. de G. Antología: psicología y desarrollo infantil II; México, C.C.H. VALLEJO, 1983, p.44
21. Ibidem. p.p.289-290
22. González Dávila; ob.cit. p.148
23. Osnaya, Aurora; ob.cit. p.55
24. Vidales, Ismael; ob.cit. p.35
25. González, Dávila; ob.cit. p.158
26. Ibidem. p.160
27. Ibidem. p.163
28. Enciclopedia del ocultismo: las ciencias ocultas; Vol.2, Madrid, QUORUM, 1987, p.p.74-75
29. Nava Segura, José; Neurología clínica, 4ª. ed., México, UNION GRAFICA, 1981, p.p.311-312
30. González Dávila; ob.cit. p.155
31. Ibidem. p.166
32. Ibidem. p.173
33. Sherman, Harold; Vida después de la muerte, 17ª. ed., México, DIANA, 1990, p.76
34. Enciclopedia del ocultismo...; p.69
35. González Dávila; ob.cit. p.161
36. Notas de clase de la materia: Introducción a las teorías dramáticas; desde el punto de vista de Luisa Josefina Hernández, Catedrático en Letras de FyL-U.N.A.M.

37. Diccionario Enciclopédico...; s/p
38. Notas de clase de la materia: Dirección de actores I y II; desde el punto de vista de Soledad Ruiz Loza, Catedrático de Literatura Dramática y Teatro, FyL-U.N.A.M.
39. Preparatoria abierta: Textos Literarios II; México, S.E.P., 1989, p.458
40. Anderson Imbeert, Enrique; El realismo mágico en la ficción hispanoamericana y otros ensayos; Venezuela, MONTE AVILA, sin año, p.75-76



5. JUSTIFICACIÓN DE LA  
OBRA TEATRAL  
LOS NIÑOS PROHIBIDOS  
EN CADA UNO DE LOS MEDIOS  
-RADIO, VIDEO Y TEATRO-

La obra dramática Los niños prohibidos cuenta con tres cuadros, los cuales han sido adaptados a cada uno de los medios de acuerdo a la concepción del director y las facilidades técnicas que presenta cada uno.

Radio: "El padrino de mentiras"

Haciendo un poco de historia, se puede decir que uno de los primeros medios a través del cual pudieron llegar las dramatizaciones a los oídos e imaginación de la gente, fue justamente, el radiofónico, y éste presentó una opción para la distracción y entretenimiento de la población, sobre todo para aquella que tenía poco acceso a otro tipo de medios como el cine, el teatro o incluso la televisión, así pues, desde el momento que se sabe que es una dramatización, tiene características que pueden ser aplicadas perfectamente en la radiodifusión, ahora bien, para el presente trabajo se buscaron diferentes medios a través de los cuales se pudiera hacer llegar al público una historia que provocara en éste una serie de sentimientos e invitarlo probablemente, a la reflexión de la situación que se transmite, y por ser la radio un elemento que actualmente presenta otra opción, se decide tomarla, y realizar el ejercicio de la producción radiofónica, en donde el escucha tendrá que imaginar la situación que se le está presentando a través de lo que esta escuchando. En el cuadro "El padrino de mentiras", se encuentran características que sonoramente funcionan perfectamente

sin que se pierda la anécdota o se distorsione el mensaje del mismo. Estas características son por ejemplo: el timbre del teléfono, que no es necesario verlo ya que se identifica fácilmente en cuanto se escucha; o el talleo de una grabadora, o el movimiento de las hojas de papel; entre otras, pero también se pretende que el escucha se sensibilice a través de la imaginación y que sea capaz de crear una imagen en la mente de los lugares oscuros y tenebrosos de los que habla el niño, además, de sentir el dolor de los golpes de éste sin que se le proporcione al escucha una imagen visual.

Actualmente, debido al avance de la ciencia y la tecnología se le puede dar al espectador todo, o casi todo; como imagen y sonido a la vez, solo que en algunas ocasiones el espectador ya no escucha porque ha comprendido el mensaje visualmente y se olvida de la importancia que tiene el escuchar, y la radio le da la opción con el sonido de poder ejercitar sus facultades imaginativas y esta es otra de las razones por las cuales se eligió este cuadro para la práctica del presente, pensando que en el conjunto de la obra se le está dando al público la importancia de la imagen con el video y la importancia de estar aún más cerca de la situación que se le presenta con el teatro.

Video: "Una niña muy mala y un empleado muy ocupado"

La adaptación al video de este cuadro se debe a una serie de características sobresalientes en comparación a los de-

más cuadros de la obra.

El cuadro en particular contiene elementos visuales como los juguetes, la luna, los chapulines y la sopa, entre otros no menos importantes, que son esencialmente simbólicos y permiten a la cámara de video destacarlos detalladamente para interrelacionarlos con la actuación de los actores.

Por otra parte, el ambiente nocturno propuesto por el texto dramático, permite jugar con la estética de la iluminación, la composición fotográfica y con el lenguaje del origen cinematográfico para enfatizar y detallar los iconos mencionados anteriormente, además de permitir un acercamiento a las expresiones y actitudes de los intérpretes.

Originalmente, el cuadro establece dos espacios dramáticos: la recámara de la niña y una pequeña sala contigua; esto dio pauta para manejar locaciones y agregar tres espacios más que son el pasillo por donde sale la niña, de la recámara, las escaleras y el exterior de la casa donde viven los personajes, lo que hace que se establezca un lugar real; así la cámara otorga una visión completa del sitio y se va más allá de la cuarta pared. De esta manera la cámara enriquece el cuadro en cuestión.

Teatro: "Una niña se columpiaba"

Indudablemente lo que ha inclinado la balanza para decidir que determinado cuadro se maneje en tal o cual medio, es la predilección que ha tenido cada uno de los integrantes de esta

tesina por dichos medios, independientemente de las facilidades técnicas que proporciona para así hacerlo. ¿Por qué este cuadro en teatro? bien, existen las razones siguientes:

a) El texto antes que nada es escrito propiamente para teatro, por lo tanto, está en su medio ideal y todas sus características deben ser destacables. Además dentro de éste se incluirán la radio y el video; y se podrán aplicar tonos y matices junto con la imagen.

b) Este cuadro tiene características que se prestan para poner en práctica simultáneamente con la actuación los elementos de música, iluminación y efectos sonoros, que ya se han explicado ampliamente en el desarrollo del trabajo.

c) Finalmente, sin subestimar a los otros cuadros se consideró éste como uno de los que tiene más fuerza dramática, el que denuncia algo tan crudo como real, el aborto. Básicamente, son estos puntos los que se tomaron en cuenta para llevar este cuadro al medio teatral.

## **DATOS CONCLUYENTES**

Dada la naturaleza del trabajo teórico-práctico, se dan conclusiones parciales debido al planteamiento global, pues en la hipótesis, se establecía que diferentes elementos de ambientación escénica, en los distintos medios, surtirán efectos emotivos y de comprensión de texto tanto en los actores como en el público; por tal razón no puede haber una conclusión total, hasta que no se presente ante los espectadores.

En video, el cuadro "una niña muy mala y un empleado muy ocupado", que fue el primer medio que se realizó, se lograron los siguientes objetivos:

a) Música: aunque no es común trabajar en video la música junto con la creación del personaje, en este caso si se tuvo que hacer de ésta manera, obteniendo resultados positivos ya que se logró retroalimentar a los actores a través de la misma.

b) Iluminación: ésta en su momento también logra el propósito del presente trabajo; aplicada en el momento justo de la grabación, creando un ambiente adecuado de angustia, melancolía, soledad, entre otras, apoyándolas a través del contraluz, y otro elemento no previsto dentro del planteamiento teórico que es la luz de estrobo para simbolizar la luna y la transformación de la personalidad en la niña.

c) Efectos sonoros: este elemento tuvo un grado medio de dificultad en relación a los anteriores debido que en video éstos se deben insertar en post-producción; sin embargo, se contó con un sonido esencial que fue "el canto del grillo", para la creación del personaje de la niña e identificación del mismo por

el público; además de establecer una atmósfera escénica.

Después de la elaboración del medio anterior se produjo el programa radiofónico del cuadro "El padrino de mentiras"; obteniendo los siguientes resultados:

a) Música: aunque al igual que en video tampoco es común preparar a los actores antes de la grabación; para este trabajo fue necesario hacer ensayos preliminares semejantes a los de teatro, donde los actores se incontinentaron con la música y se les provocó diversos estados de ánimo los cuales fueron aplicados en la grabación final.

b) Iluminación: este elemento se utilizará como parte de la representación global del trabajo a nivel estético, y además se pretende provocar diferentes estados de ánimo en el público; así que esto se corroborará hasta el día de la representación. No hubo trabajo previo con los actores porque este elemento no es propio del medio.

c) Efectos sonoros: este elemento fue empleado para crear ambientes, subrayar el texto dramático, ubicar un espacio determinado y despertar en el espectador su sensibilidad auditiva e imaginativa, entre otras; lo que se comprobará también hasta la representación final.

Finalmente, en teatro, el cuadro "Una niña se columpiaba", los objetivos se cumplen de manera parcial debido a que el proceso de trabajo es más lento; sin embargo, en los ensayos se percibe un avance positivo en cuanto a la incentivación psicológica que produce la música, la iluminación y los elementos so-



noros en los actores; así como crear una atmósfera angustiante y melancólica; la segunda parte se dará en la realización de la práctica en donde el público jugará un papel importante para la comprobación de la hipótesis planteada.

Ahora bien, en líneas generales la música, la iluminación y los efectos sonoros constituyen una parte esencial de un montaje escénico desde la perspectiva del presente trabajo, ya que se considera que si faltara alguno de estos elementos o se aplicaran de manera inadecuada no daría resultados óptimos. Independientemente del uso práctico que se les está dando en este trabajo tienen un valor estético del cual se debe aprovechar su armonía para enriquecer la representación.

Por último se aclara que el texto dramático Los niños prohibidos únicamente es el medio para aplicar dichos elementos; sin embargo, éstos pueden ser aplicados en cualquier otra obra y su armonización dependerá de la concepción que tenga el director sobre la misma y la aplicación correcta de los elementos como se mencionó anteriormente.

**LIBROS Y DOCUMENTACIÓN  
CONSULTADOS**

1. Anderson Imbeert, Enrique; El realismo mágico en la ficción hispanoamericana y otros ensayos. Caracas, Venezuela; MONTE AVILA EDITORES; s/año, 200 p.p.
2. Baty, Gastón y Chavance, René; El arte teatral; México, P.C.E., 1983 (Colección popular No.45); 279 p.p.
3. Beare, W.; La escena romana (Una breve historia del drama latino en tiempos de la República); Buenos Aires, EUDEBA, 1964; 365 p.p.
4. Bont, Dan; Escenotécnicas en teatro, cine y t.v.; Barcelona, LEDA, 1981; 136 p.p.
5. Carrillo Martínez, José; La sociología: teorías, métodos, tecnicismos y problemas sociales; México, JOCAMAR, 1982; 378 P.P.
6. Copland, Aaron; Cómo escuchar la música; México, P.C.E. (Breviario No. 101), 1992; 218 p.p.
7. D'Amico, Silvio; Historia del teatro dramático; México, U.T.E.H.A., 1961 (III tomos).
8. Goldsmith, Jerry; "It's a long road from Rambo (First blood part two)", track 8; Bond and Beyond; CD-80251, TELARC, 1991, (Fonograma).
9. González Dávila, Jesús; Los sobrevivientes de la feria; México; ARBOL, 1989; 222 p.p.
10. Heffner, Hubert; Técnica teatral moderna; Buenos Aires, EUDRBA; 1968; 685 p.p.
11. Herce, Félix; Guía musical del radioyente (pequeña enciclopedia de la música); México, REPERTORIO WAGNER, 1946; 108 p.p.

12. Jiménez, Sergio y Ceballos, Edgar; Técnicas y teorías de la dirección escénica; México, U.N.A.M. -GACETA; Vol.1, 1985; 2 tomos.
13. Macgowan, K. y Melnitz, W.; Las edades de oro del teatro; México, F.C.E., 1985 (Colección popular No.54); 347 p.p.
14. Nava Segura, José; Neurología clínica; 4a.ed.; México, UNION GRAFICA, 1981; 472 p.p.
15. Navar, José "La música como elemento acelerador"; en Orbita; México, Vol. 6, No.4 (agosto 1992) Edición quincenal.
16. Orta Velazquez, G.; Elementos de cultura musical; México, TEXTOS UNIVERSITARIOS, 1972; 283 p.p.
17. Osnaya, Aurora y Víctor Gutierrez L. de G.; Antología: psicología y desarrollo infantil II; México, C.C.H. Vallejo, 1983; 2 tomos.
18. Páez Ramírez, Gerardo; La iluminación en el espacio escénico; (tesis) U.N.A.M.; México, 1992; 188 p.p.
19. Pavis, Patrice; Diccionario del teatro (Dramaturgia, estética, y semiología); Barcelona, PAIDOS, 1990; 605 p.p.
20. Paz, Octavio; El laberinto de la soledad; 21a.ed.; México; F.C.E., (Breviario No.107), 1992; 191 p.p.
21. Reed, Evelyn; Sexo contra sexo o clase contra clase; 2a.ed.; México, FONTAMARA, 1987; 350 p.p.
22. Roberts, Reginald; Psicología del color; México, YUG, 1989; 222 p.p.
23. Ruiz Lugo, Marcela y Contreras Ariel; Glosario de términos del arte teatral; México, TRILLAS, 1987; 252 p.p.

24. Schneider, Marcel; Wagner; Barcelona, BASCH, 1980; 181 p.p.
25. Shakespeare, William; Obras completas; México, AGUILAR; 1991 (Colección grandes clásicos); 2 tomos.
26. Sherman, Harold; Vida después de la muerte; 17a.ed.; México, DIANA; 207 p.p.
27. Vidales, Ismael; Psicología general; 3a.ed.; México, LIMUSA, 1981; 264 p.p.
28. Vilar, Josefina y Villogas Teodoro; El sonido en la radio (ensayo teórico práctico sobre la producción radiofónica) México, UAM Xochimilco, P. y V., IMER; 1988; 214 p.p.
29. Wagner, Fernando; Teoría y técnica teatral; Barcelona, LABOR, 1974; 365 p.p.
30. Wardel, Douglas; Television production handbook; Pasadena, TAB BOOKS, 1981; 304 p.p.
31. Whiting, Frank M.; Introducción al teatro; Minnessota, UNIVERSIDAD DE MINNESSOTA, 1972; 198 p.p.
32. Wolf, Werner; Introducción a la psicología; México, F.C.E., 1983 (Brevario No.82); 369 p.p.
33. Zaza, Tony; Audio design sound recording techniques for film and video; New Jersey, PRENTICE-HALL INC.; 1991, 286 p.p.
34. Diccionario Enciclopédico Salvat Universal; Barcelona, SALVAT, 1988; 20 tomos.
35. Diccionario Enciclopédico Hachette Castell; 12 tomos.
36. Diccionario Gran Larousse; Barcelona, PLAZA & Janes; Vol. 28, 1982; 1663 p.p.

37. Diccionario Enciclopédico Hispanoamericano; Barcelona, PLAZA & Janes, 1980; s/pags
38. Enciclopedia del ocultismo: las ciencias ocultas; Madrid, QUORUM, 1987; 26 tomos.
39. Resonancia; 1060 (Boletín de programación mensual No.34); México, SEP-RADIO EDUCACION, diciembre 1981; 32 p.p.
40. Tiempo y espacio en la radio; 1060 (Boletín de programación mensual No.33); México, SEP-RADIO EDUCACION, noviembre 1981, 32 p.p.
41. Sonorización de un programa radiofónico; 1060 (Boletín de programación mensual No.11); México, SEP-RADIO EDUCACION, enero de 1980; 32 p.p.
42. "La tramoya (técnicas de iluminación)"; Quest (Colección aventuras en el mundo de la ciencia); Madrid, RIALP, 1991; edición quincenal.
43. Notas de clase de la materia Dirección de actores I y II, desde el punto de vista de Soledad Ruiz Loza, catedrático de FyL-U.N.A.M.
44. Notas de la clase de la materia : Introducción a la música I; FyL-U.N.A.M.
45. Entrevista: Reyes Mancilla, Antonio y Ramírez, Francisco (grado de maestría en música); Catedráticos de la Escuela Nacional de Música. 22-octubre-1992.
46. Entrevista: González Dávila, Jesús; Dramaturgo y maestro en el Taller de Composición Dramática en la Escuela de Escritores de la S.O.G.E.M., Coyoacan, D.F., 15-Marzo 1992.

47. Entrevista: Hermanos Bernal; especialistas en incidentales cinematográficos; realizada en los Estudios Churubusco, noviembre de 1992.

## ANEXOS



## ANEXO 1. GUIÓN DE RADIO

1 LOCUTOR: Pizarra: Los niños prohibidos; de  
2 Jesús González Dávila...  
3 OP. ~~ENTRA MÚSICA: Introducción al~~  
4 ~~padrino de mentiras, SUBE Y BAJA A~~  
5 ~~QUEDAR EN FONDO.~~  
6 NIÑO: (REVER) ¿Quién se ha quedado den-  
7 tro de un elevador cuando se va la  
8 luz? (PAUSA) yo nunca. Pero desde  
9 esta mañana me siento así como en-  
10 OP. ~~SALE REVER~~ cerrado en un túnel oscuro. (PAU-  
11 SA) Bueno. Si yo pudiera alcanzar  
12 las estrellas me las colgaría en la  
13 cabeza y en los brazos. (ALEGRÍA)  
14 Así siempre habría luz por donde  
15 yo fuera.  
16 MÚSICA CONTINUA EN FONDO  
17 (NOSTÁLGICO) Y no andaría como  
18 ahora, tropezándome con todo. Me  
19 gustan las estrellas y me gustan  
20 las mentiras. A todos les gustan  
21 las mentiras aunque digan que no.  
22 Antes, cada vez que yo decía una  
23 verdad, no faltaba quien dijera:  
24 ¡sht!, o me diera un pellizco di-  
25 simulado. Decir mentiras es como  
26 cuando juegas. Tú sabes que el jue-

1 go es inventado, pero juegas a que  
 2 es cierto aunque sea mentira. Y  
 3 quien te ve no se enoja. "Esque es-  
 4 tá jugando el niño", dicen. (PAU-  
 5 SA) A mi me gustan las mentiras en-  
 6 teras, no las mentiras a medias.  
 7 Las mentiras negras y no las menti-  
 8 ras blancas. Las de pan y las de  
 9 azúcar, no las de mala leche. Por-  
 10 que las mentiras son para compar-  
 11 tirlas, no tiene chiste guardarlas  
 12 para uno solo.

13 OP. MÚSICA SUBE Y SALE

14 Efecto SE ESCUCHA INTERFON

15 PADRINO: Señorita no quiero que nadie me  
 16 moleste, ¿entendido? ¿no sabe si  
 17 dejé por ahí mis lentes? ¿no? en-  
 18 tonces, comuníqueme con el licen-  
 19 ciado Torres. ¿Cómo que ya se va?  
 20 Sí. Ya es hora...hasta mañana.

21 Efecto CIERRA COMUNICACION DE INTERFON

22 Efecto REvisa Papeles sobre el escritorio

23 PADRINO: "...La tasa de interés se incremen-  
 24 tó desproporcionadamente. Los ren-  
 25 dimientos se reducen y la carga  
 26 fiscal es más costosa"

1 OP. ENTRA MÚSICA EN TERCER PLANO Y  
 2 QUEDA EN FONDO.  
 3 NIÑO: (VOZ SIGILOSA) ¡Pst! ¡Pst! Padri-  
 4 no... Padrino...¿estos son tus an-  
 5 teojos?  
 6 Efecto GRABADORA QUE TECLEA  
 7 PADRINO: (SIN HACER CASO) ¡Lo que me falta-  
 8 ba! Meto la grabación de la junta  
 9 de accionistas, ¡y la cinta se rom-  
 10 pe! ¡Y...mis lentes...quebrados!  
 11 OP. MÚSICA DE FONDO ELEVA A CHISPAZO  
 12 Y CONTINUA EN FONDO.  
 13 PADRINO: ¿Y tú muchacho? ¿Qué haces aquí?  
 14 ¿A qué hora llegaste?  
 15 NIÑO: No me lo vas a creer, padrino,  
 16 ¿sabes lo que acaba de pasar cuan-  
 17 do venía en el elevador?  
 18 PADRINO: ¡¿Cuál elevador?!  
 19 NIÑO: El de aquí, de tu edificio. Cuando  
 20 se cerraron las puertas escuché una  
 21 respiración detrás de mí. Pero el  
 22 elevador venía vacío, ¿tú crees?  
 23 PADRINO: (MOLESTO) Lo que creo es que es  
 24 otra de tus mentiras. Andale, dime  
 25 a que veniste, y déjame en paz.  
 26 NIÑO: (SONRIENTE) Para que no se me

- 1 notara el susto yo puse cara de  
2 elevador.  
3 PADRINO: (INTOLERANTE) ¿Cara de elevador?  
4 NIÑO: Con la vista fija en los numeritos,  
5 que se prenden y se apagan.  
6 Efecto RUIDO DE PAPELEO  
7 PADRINO: ¡Bah! (SIN HACERLE CASO) "...si  
8 restamos la superficie de las áreas  
9 verdes, (PARA SÍ MISMO) el número  
10 de lotes se reduce, pero las cifras  
11 no concuerdan..."  
12 NIÑO: (INSISTE) Entonces miré para atrás,  
13 como no queriendo. Y que veo un se-  
14 ñor ahí parado, haciendo un ruido  
15 con la boca; como cuando chupas o  
16 cuando comes caña y haces 'cht'-  
17 'cht' (REPRODUCE EL SONIDO CON LA  
18 BOCA) (PAUSA) ¿Por qué me miras  
19 así, padrino?  
20 OP. DESAPARECE MÚSICA DE FONDO.  
21 PADRINO: Porque no me dejas trabajar. ¿Por  
22 qué no buscas algo útil que hacer?  
23 ¿O más bien, por qué no te vas?  
24 OP. MÚSICA: PUENTE DE TRANSICIÓN. SALE.  
25 NIÑO: Padrino...padrino...  
26 PADRINO: (ENFADADO) ¿Y ahora qué?

- 1 NIÑO: ¿Por qué no me voy...? ¿A dónde..?
- 2 PADRINO: Pues, a tu casa, claro. Con tu mamá,
- 3 NIÑO: No puedo, padrino. No puedo irme de
- 4 regreso. Estoy como en un túnel os-
- 5 curo, dónde solo se puede ir para
- 6 adelante, no para atrás. Desde que
- 7 desperté en la mañana, padrino; es
- 8 como si todo lo estuviera soñando,
- 9 o inventando...(PAUSA)
- 10 OP. CHISPAZO MUSICAL SUBRAYANDO EL
- 11 TEXTO.
- 12 NIÑO: (CONTINUA) Yo venía contigo para al-
- 13 go importante, pero, ya se me olvi-
- 14 dó...
- 15 PADRINO: Mientras te acuerdas, ¿por qué no
- 16 te pones a acomodar aquellos libros,
- 17 eh? o mejor, amarrate esas agujer-
- 18 tas y deja de inventar fantasías.
- 19 NIÑO: ¡Las agujetas!...cuando ibas con
- 20 mamá, me tomabas el tiempo, y si me
- 21 amarraba las agujetas pronto, me
- 22 sacabas un peso de la oreja.
- 23 ¿Te acuerdas?
- 24 PADRINO: Me acuerdo. No había otra manera de
- 25 librarnos de tí.
- 26 Efecto MARCA NÚMERO TELEFÓNICO.

1 PADRINO: ¿Licenciado Torres? sí, sí, ya se  
 2 que es muy tarde. Pero es urgente:  
 3 sobre el proyecto de mañana...  
 4 NIÑO: (INTERRUMPE) Padrino, padrino ya me  
 5 acordé, a qué venía. A traerte un  
 6 recado.  
 7 PADRINO: Efecto (VOZ EN FILTRO) ¿Eh...? no, ¿có-  
 8 mo? (MUY CONFUSO) los lotes no con-  
 9 cuerdan con...en la escritura...  
 10 muchas esquinas irregulares...  
 11 NIÑO: Cuando ibas por mamá y no entrabas  
 12 y nada más le tocabas el claxón;  
 13 ella se ponía muy nerviosa. Comen-  
 14 zaba a regañarme por todo.  
 15 PADRINO: Tú te encargas de eso, Torres. Yo  
 16 prefiero no ver al cliente ¿okey?  
 17 Efecto CUELGA TELÉFONO.  
 18 PADRINO: ¿Qué diablos decías de tu recado,  
 19 niño inútil?  
 20 OP. ~~ENTRA MÚSICA EN TERCER PLANO SUBRA-~~  
 21 ~~YANDO ACTITUD DEL NIÑO.~~  
 22 NIÑO: (AUSENTE) Mi mamá, mi mamá me ama,  
 23 mi mamá, mamá.  
 24 PADRINO: ¡Con un demonio!, ¡te estoy hablando!  
 25 ¿Y qué pasó con esas agujetas?  
 26 NIÑO: Ya voy, padrino. Ya voy. (PAUSA,

1 TRANSICIÓN)... El señor del eleva-  
2 dor, cuando lo ví, él se rio con-  
3 migo.

4 PADRINO: ¿Dónde estará la calculadora...?  
5 Tengo que restar otro porcentaje  
6 y...

7 NIÑO: Y cuando se rio, le ví los dientes  
8 de arriba, que le salían largos,  
9 largos, como en la película que vi-  
10 mos con mamá, ¿te acuerdas? pero  
11 ustedes no vieron lo mejor, cuando  
12 OP. ACORDE MUSICAL SUBRAYANDO le clavan la estaca. Que miedo  
13 siento desde ahora en la mañana.  
14 Cuando el miedo se me viene encima,  
15 aprieto los ojos para que no se me  
16 meta en el cuerpo. Pero cerrar los  
17 ojos es como quedarse ciego, porque  
18 no ves nada.

19 OP. ACORDE MUSICAL SUBRAYANDO.

20 NIÑO: Y de repente que se abren las puer-  
21 tas del elevador, que abro los ojos  
22 y ya estaba aquí contigo. Adentro  
23 de un túnel forrado de franela ne-  
24 gra, que dices tú que es tu ofici-  
25 na, pero que...

26 OP. SALE MÚSICA SIN SUBIR.



- 1 PADRINO: Basta, niño. Todo lo que dices no  
2 es real. La verdad es que estamos  
3 en mi oficina y que yo tengo mucho  
4 trabajo con estos números y...
- 5 NIÑO: (INTERRUMPE) ¿Te gustan mucho los  
6 números?
- 7 PADRINO: Los números son más útiles que tú,  
8 por ejemplo...y nunca mienten.
- 9 NIÑO: ¿Nunca, nunca? (PAUSA) ¿ni cuando  
10 les conviene? (PAUSA) y todos esos  
11 libros y papeles que tienes estan  
12 llenos de verdades?
- 13 ESTUDIO: Efecto PASOS DEL NIÑO QUE SE PASEA POR EL  
14 LUGAR.
- 15 PADRINO: (ORGULLOSO) Así es muchacho, los  
16 libros merecen todo nuestro respe-  
17 to.
- 18 NIÑO: Por aquí, por una bolsa del panta-  
19 lón debo traer el papel, el recado  
20 que te decía...
- 21 PADRINO: ¿Cómo? ¿Así que es cierto lo del  
22 mensaje?
- 23 NIÑO: Claro, padrino. ¿No te digo? ni  
24 caso me haces.
- 25 PADRINO: ¿De quién es el recado? ¿Quién lo  
26 manda?



- 1 NIÑO: Es que si estás enfermo mamá te quiere más, te da dulces de miel y se queda a dormir contigo.
- 2
- 3
- 4 OP. ENTRA MÚSICA EN TERCER PLANO. (PAUSA)
- 5 NIÑO: (COMO SI FUERA A LLORAR) ¡Mira padrino! ¡Encontré el papelito con el recado!
- 6
- 7
- 8 PADRINO: (GRITA) ¡Dámelo de una vez!
- 9 OP. GOLPE MUSICAL SIGUE EN FONDO
- 10 NIÑO: Ya me voy a amarrar las agujetas.
- 11 PADRINO: Olvida esas agujetas y dame eso, ¡con un demonio!
- 12
- 13 NIÑO: (NERVIOSO) Ay padrino, te pareces al vampiro del elevador.
- 14
- 15 OP. SALE FONDO, ENTRA PRIMERA PERSECUCIÓN
- 16 NIÑO: No te enojés, padrino...acuérdate cómo te queremos en la casa. Mamá te ha extrañado mucho. ¿Por qué ya no has ido a verla?
- 17
- 18
- 19
- 20 PADRINO: ¡Dáme ese papel o te lo quito a patadas, maldito!
- 21
- 22 NIÑO: Sí padrino...el recado...
- 23 PADRINO: (FRENÉTICO) ¡Dámelo! ¡Dámelo antes que te rompa la boca!
- 24
- 25 NIÑO: ¡No! por favor, no me pegues en la boca.
- 26

- 1 OP. SALE MÚSICA 1ª PERSECUCIÓN.
- 2 NIÑO: Mejor...mejor te lo leo.
- 3 OP. ENTRA MÚSICA EN TERCER PLANO MELANCO-
- 4 NIÑO: LICA. (LEVENDO) Y dice: "Querido
- 5 mio..." Mi mamá siempre te ha querido
- 6 mucho. ¿Tú no?, ¿por eso dejaste de ir
- 7 a la casa o...?
- 8 OP. SALE MÚSICA MELANCÓLICA, ENTRA SEGUNDA
- 9 PERSECUCIÓN.
- 10 Efecto GOLPES Y PASOS APRESURADOS.
- 11 PADRINO: ¡Si te agarro, soy capaz de matarte,
- 12 desgraciado!
- 13 NIÑO: (ANGUSTIADO) No, por favor. No me va-
- 14 yas a matar..., te voy, te voy a leer:
- 15 "Espero que comprendas que es mejor
- 16 así y no de otro modo". ¿Qué quiere
- 17 decir eso?
- 18 Efecto SE ESCUCHA UN GOLPE, AVIENTAN ALGO.
- 19 NIÑO: Con los libros no se juega.
- 20 Efecto SIGUEN GOLPES.
- 21 PADRINO: ¡Te romperé la boca! ¡Te quebraré los
- 22 dientes! ¡Te cortaré la lengua!
- 23 NIÑO: No...la misión de un padrino es pro-
- 24 teger y ayudar al ahijado cuando los
- 25 padres faltan...
- 26 Efecto GOLPES Y QUEJIDOS.





- 1 NIÑO: Y en la casa ya no hay nadie. Y me son-
- 2 té en el piso junto a la puerta, y es-
- 3 peré un largo rato. Y luego volví a
- 4 buscar, pero solo encontré este pape-
- 5 lito.
- 6 OP. \_\_\_\_\_ (SALÉ REVER)
- 7 NIÑO: Si mi mamá estuviera viva diría:
- 8 "HOLA", pero dice: "ADIOS" por eso vino
- 9 contigo, padrino.
- 10 OP. \_\_\_\_\_ GOLPE MUSICAL.
- 11 PADRINO: ¡Esta será la última mentira que digas!
- 12 OP. \_\_\_\_\_ ENTRA MÚSICA
- 13 NIÑO: (QUEJANDOSE) ¡Ay! por favor: ¡vine con-
- 14 tigo porque si ya no está mi mamá, tú
- 15 eres el único que conozco!
- 16 PADRINO: Deberías traer en la espalda un letrero
- 17 que diga: "soy el mentiroso más grande
- 18 de la tierra y apenas tengo diez años".
- 19 ¡¡Precaución!!
- 20 NIÑO: No me mordió el vampiro del elevador,
- 21 soy inofensivo. Solo estaba jugando...
- 22 ¡No me amarres las manos! ¡No me tapes
- 23 los ojos con esa tela negra!
- 24 PADRINO: (FRENÉTICO) ¡Vamos a jugar!, ¡a la
- 25 gallinita ciega!
- 26 OP. \_\_\_\_\_ ENTRA MÚSICA Y CONTINUA EN FONDO

- 1 NIÑO: (ANGUSTIADO) ¡No veo nada!, ¡cómo si  
 2 estuviera en un túnel oscuro, sin es-  
 3 trellas, sin luz! ¡No veo!
- 4 PADRINO: De eso se trata de que no veas, hiji-  
 5 to... (RIR DEMENCIAL)
- 6 NIÑO: ¡Cómo cuando era chiquito, que lloraba  
 7 en la noche! Y una mano me empujó has-  
 8 ta que me caí de la cama. Y seguí llo-  
 9 rando en el piso, mientras tú y mamá  
 10 brincaban en la cama divertidos...
- 11 OP. \_\_\_\_\_ CHISPAZO.
- 12 PADRINO: A la gallina ciega, vamos a jugar, a  
 13 ver a quien encontramos en este corral.
- 14 NIÑO: Efecto (REVER) El susto me duraba todo el día,  
 15 ¡no comía! ¡me sangraba la nariz!: "es  
 16 anemia" decías, era puro susto contigo  
 17 que me hacías tomar una medicina que me  
 18 revolvía el estomago.
- 19 OP. \_\_\_\_\_ SALE REVER
- 20 NIÑO: No me des tantas vueltas, porque me ma-  
 21 reo...
- 22 PADRINO: (RIÉNDOSE EN FONDO) ¡Ándele! ¡no sea  
 23 gallina y juegúelo a la gallina!
- 24 OP. \_\_\_\_\_ CHISPAZO
- 25 NIÑO: Hasta que me hacías vomitar, y luego  
 26 me dabas de cachetadas, embarrán-



1 dome en la cara la medicina, la sangre  
2 y los mocos. Y mamá, (SOLLOZANTE) mi  
3 mamá, con sus ojitos redondos, sin  
4 decir casi nada, porque te quería,  
5 padrino. Deveras te quería... ¡no quiero  
6 jugar padrino! ¡¡no!!  
7 PADRINO: (CANTURREANDO) ¡Este es el juego de los  
8 que tienen miedo! ¡De los que son  
9 gallinas y no pueden ser hombres!  
10 NIÑO: ¡¡Padrinito de mentiras!! ¡Dáme la  
11 mano! ¡que me caigo! ¡ay...! ¡vuelvo  
12 a sentir como cuando todavía no nacía,  
13 pero ya sentía los dolores y los gol-  
14 pes! (GRITANDO) ¡Mamá! ¡estoy ciego!  
15 ¡en un túnel oscuro, en una bolsa de  
16 agua esposa!  
17 PRIMER PLANO  
18 NIÑO: (TRANSICIÓN, SIN GRITAR) ¡MAMÁ! ¿Quién  
19 me pegó antes de que naciera? Porque  
20 no querían y luego si quisieron que  
21 naciera; pero ya me habían herido mu-  
22 chas veces...  
23 PADRINO RIE EN FONDO. NIÑO PASA A SE\_  
24 GUNDO PLANO (GRITANDO) ¡Mamá! ¡Cómo  
25 duelo! ¡No lo dejes me va a matar! ¡Ven  
26 a ayudarme, mamá!

1 PADRINO: ¡Ay! ¡Me mordiste la mano maldito!

2 ¡Ven acá! ¡No huyas!

3 Efecto SONIDO DE TROPEZONES Y COSAS QUE

4 CAEN.

5 Efecto SUENA TELÉFONO.

6 PADRINO: Pero el que perdiste fuiste tú, porque

7 el que llora, pierde!

8 Efecto TELÉFONO SIGUE SONANDO, LUEGO SE DES-

9 CUELGA.

10 PADRINO: ¡Ah! ¡Licenciado Torres! Qué bueno que

11 llamaste. No. No es muy tarde. Te

12 estaba esperando. ¿Yo? Estoy bien.

13 Aquí jugando con mi ahijado, ya sabes

14 cómo son los niños, nunca se cansan de

15 jugar. ¿Ya tienes las nuevas cantida-

16 des? Qué bueno. Tú me dictas y yo

17 apunto...

18 OP. MÚSICA FINAL MEZCLA CON SOLLOZOS DEL

19 NIÑO, HASTA EL SILENCIO TOTAL.

## ANEXO 2. GUIÓN DE VIDEO

**VIDEO: "UNA NIÑA MUY MALA Y UN EMPLEADO MUY OCUPADO"**

**PERSONAJES: UNA NIÑA**

**SERAFÍN**

ABRE EN FADE IN:

1) INT. CUARTO NIÑA

El cuarto de la niña con decoraciones infantiles algo descuidada. Empieza la música. Se aprecia la luz de la luna que entra por la ventana que da al jardín. El cuarto se halla en penumbra pero se alcanzan a ver en la pared cuadros ladeados; un poco más allá, la cámara descubre ropa amontonada sobre la cama y a lado, un buró con lamaparita. Entre las sombras se asoman muñecos de peluche, se hallan distribuidos por todos lados. Lenta-mente aparece una pelota de lunares morados que se encuentra en el piso, justamente junto a una mesita de trabajo con una pequeña silla. En la mesa hay un plato con sopa y una cuchara a su lado. Sobre la alfombra que cubre el cuarto aparecen unos pies que llevan puestos unos zapatos de niña color negro. La cámara sigue en su camino a los pies hasta que se detienen junto a la pelota morada. La cámara se abre lentamente para dejarnos ver a la niña mejor. Se arrodilla en la alfombra y toma con ambas manos la pelota.

NIÑA:

(voz en off)

Niña mala, niña mala que no quiere obedecer...  
Lo que pasa es que no sabe, que algo feo le  
pudiera suceder... Niña mala, niña mala... es lo  
único que oigo a todas horas. Como no me gusta  
la sopa entonces me tengo que quedar aquí  
sentada, horas y horas, hasta que me la tome...

Plano medio de la niña que sin dejar su pelota mira la sopa que tiene en la mesa. Toma la cuchara y empieza a moverla lentamente. De repente la suelta.

NIÑA:

(continúa voz en off)

Pero no me la tomo. Y luego me da sueño y me quedo  
dormida frente al plato de sopa, pero no me la  
tomo...

Abraza fuertemente la pelota de lunares morados y recarga la cabeza en ella.

Ah, sueño con chapulines o platíco con mi  
pelota de lunares morados...

Se levanta de la alfombra en una toma general a contraluz de la ventana y levanta con los brazos la pelota.

MÚSICA  
INTRODUCCIÓN

NIÑA:

A ver pelotita pinta, ¿por qué no me tomo la sopa? ¿Lo sabes tú? (FINGE LA VOZ COMO SI LA PELOTA HABLARA)... "porque te pondrías muy panzona, tan panzona, tan panzona como yo..."

La cámara se cierra lentamente sobre la niña que baja la pelota y la coloca sobre su estómago. La figura de ella se halla de perfil.

NIÑA(cont.):

(CON VOZ NORMAL) Pero una pelota y una niña no son dos cosas iguales. Aunque sean amigas. Aunque las dos sean de hule.

La niña se sienta al pie de la cama y pone a un lado la pelota pero la toca todavía con una mano. La cámara hace un trévela a derecha en plano medio.

NIÑA(cont.):

Antes me decían: "ya no comas tan aprisa, no te están correteando..." y entonces yo tenía que esperarme y comer despacio. Luego me decían: "No dejes nada en el plato. Acábatelo pronto. La comida no se desperdicia..." Niña mala, niña mala... si sigues portándote mal, un día te van a matar. Ya son tantas las tardes que me paso frente a un plato de sopa, mirando cómo nadan las letras de harina, cómo forman palabras que flotan entre las bolitas de grasa de la sopa fría.

La niña se levanta de la cama y se dirige a la ventana. Afuera, la luna brilla muy blanca. Ella mira la luna con cierto candor y muy seria. Luego, dirige la mirada hacia abajo, tratando de ver el jardín. Como no lo logra, se sube a la mesa que se halla con la sopa y la cuchara. No abre la ventana, mas bien pega la frente y ve hacia las plantas que se hallan abajo. Ve una pequeña plantita que tiene poco de haber echado al mundo una flor. Entonces sí abre la ventana.

NIÑA(cont.):

Allá afuera esa plantita debe tener hambre. Le va a gustar comer hoy sopa de letras...

(Termina voz en off)

Toma el plato de sopa que se halla en la mesa y con cuidado lo saca al aire por la ventana. En ese momento se abre la puerta de la recámara y aparece un hombre de cuarenta años, traje y corbata.

MUSICA

SALE

Con. Sec. # 1

La señala con el dedo de su mano izquierda. Su figura en contrapicada le hace ver más grande. La niña se asusta pero no tira la sopa.

SERAFÍN:

¡Ya te ví! ¡Ya ví lo que ibas a hacer!

NIÑA:

(FELIZ) ¡Abriste la puerta! ¡Qué bueno!

SERAFÍN:

¿Pero, que te has creído tú?

NIÑA:

¿Yo? Nada...

La niña se baja rápidamente de la mesa dejando la sopa en la mesa nuevamente, instintivamente se pone con las manos atrás y como en posición de firmes.

SERAFÍN:

Eso es. No eres nada. No eres nadie para querer salirte con la tuya, niña mala.

NIÑA:

Ya no me digas así.

Serafín comienza a recorrer el cuarto y luego se dirige a cerrar la ventana. La niña se refugia con su pelota.

SERAFÍN:

Mira: tú te tomas la sopa, y yo no te digo como no te gusta que te digan ch?

NIÑA:

¿Así que tengo que tomarme esa sopa que no me gusta, sólo porque estás enojado?

Serafín reacciona violentamente y grita a la niña que se aferra a su pelota con mas fuerza.

SERAFÍN:

Pero, cómo no me voy a enojar si sigues dejando entrar a todos los animalejos de allá afuera? Otra vez encontré cucarachas en el pan.

La niña reacciona molesta y luego se refugia con su pelota en una esquina del cuarto.

Cont. Sec. # 1

NIÑA:

!Yo no las pongo ahí!

SERAFÍN:

!No digas mentiras que no las puedo tolerar!

NIÑA:

(TÍMIDA)!Es que ellas buscan azucar y encuentran pan!

Serafín detecta con la mirada un chapulín sobre el buró. Se acerca a él tratando de matarlo. La niña se hace a un lado, preocupada por el chapulín.

SERAFÍN:

!Mira! !Ahí va otro grillo saltando!

NIÑA:

!No son grillos. Son chapulines!

SERAFÍN:

!Y la ventana! !Abierta como siempre!

NIÑA:

Son chapulines de Coyoacán. Son de buena suerte.

Serafín se pone a gatear y la niña le mira con extrañeza. De repente Serafín ve al chapulín posado sobre la colcha de la cama. La niña mira a Serafín y le dice que "nó" con la cabeza, suplicante; zoom in sobre ella.

NIÑA:

Son chapulines color mandarina con las piernas azules y la panza amarilla. Son amigos.  
!Ay papá!

Serafín por fin lo ha atrapado y de un solo golpe lo mata. Serafín sonríe triunfante.

NIÑA:

!Ay papá! !Lo dejaste embarrado sobre la colcha!

Ambos de perfil miran lo que queda del animalito. Hay un momento de silencio. Luego Serafín reacciona.

SERAFÍN:

!Anda tú! !No te quedes ahí con la boca abierta!  
!Rápido, trae algo con que limpiar ahí!



Con. Sec. # 1

La niña se ha quedado sin habla y mira fijamente al chapulín embarrado. Luego voltea a ver a Serafín con la boca abierta.

SERAFÍN:  
¡que cierres la boca, te digo!

NIÑA:  
Es que te respeto y te admiro tanto, papá...  
que la boca se me abre sola, sin darme cuenta.

SERAFÍN:  
(LEVANTÁNDOSE A LA PUERTA)  
Quisiera poder... ah, cómo quisiera poder  
desaparecerte de mi vista.

La niña mira al suelo como si fuera culpable de algo. Adopta una actitud triste. Luego, como si encontrara una solución sonríe a Serafín.

NIÑA:  
¡Puedo hacerme invisible si quieres! Solo  
cierras los ojos... ¡Y ya no estoy!

SERAFÍN:  
No, mejor me voy, cierro la puerta y ya no  
estás.

NIÑA:  
(PIDIÉNDOSELO SUAVEMENTE) No, papá...  
No me encierres otra vez.

SERAFÍN:  
Claro que sí. Hasta que te tomes esa sopa.

La niña en un último intento salta sobre la cama con su pelota hablándole en un tono de esperanza.

NIÑA:  
¡Mira! Si quieres brinco como pelota, o salto  
como chapulín, o me muevo como perrito, o me  
quedo quieta y callada como una muñeca. Pero  
si me dejas aquí... voy a llorar.

SERAFÍN:  
Como quieras. Solo acuérdate que... "el que  
llora pierde".

Serafín sale del cuarto dando un portazo. La niña queda arrodillada sobre la cama con su pelota. Se ve pensativa y ve con tristeza a la puerta. Lentamente la cámara la sigue cuando comienza a bajar de la cama y queda frente a la puerta. La cámara en picada la hace ver más pequeña.

Cont. Sec. # 1

NIÑA:

Eso sí. Llorar no sirve de nada. Las lágrimas no destapan las orejas ni hacen corazones blanditos. Las lágrimas no abren puertas... No. No voy a llorar.

Ella comienza a sollozar. Poco a poco, con la mano, toca la puerta. Seguimos el movimiento de la mano hasta que la acaricia. Deja de sollozar. Se pega completamente a la puerta con la cara a la cámara que se abre un poco sobre la cara de la niña.

NIÑA:

¡Ábreme papá! ¡Déjame salir, papá!...

La niña se arrodilla en la alfombra y trata de ver por debajo de la puerta por donde se cuele un poco de luz del cuarto contiguo.

NIÑA:

¡Papá! ¡Ábreme!

SERAFÍN:

(voz en off)

¡Que se calle esa niña! ¡Que le tapen la boca! ¡Que le corten esa lengua! ¡Está castigada!

-----  
2) CUARTO CONTIGUO (MISMA NOCHE)

2

Serafín se ha quitado el saco y la corbata. Las mangas de la camisa dobladas. Se encuentra sentado en un pequeño sillón. A su lado hay una mesita con una botella de ron. A lado, iluminando ambos, una lámpara de pie. La cámara nos muestra una habitación austera, no hay lámparas, ni cuadros. Serafín en una mano tiene una copa con un poco del ron de la botella la cual bebe efusivamente. Una vez que termina un trago, se sirve otro. Se ve acabado, amargado. Parece que hablará con personajes que no se ven.

SERAFÍN:

¡Bienvenidos compadritos! Bienvenidos. Vamos a brindar por la dicha de estos días tan especiales. Ustedes ya saben que soy un empleado muy ocupado, pero siempre en estas fechas me pongo sentimental. Las musiquitas navideñas me conmueven como a un chiquillo, sin poderlo evitar. Salud, compadritos. Porque eso sí, como dicen que dice el que dijo: "No hay apuro que se ponga duro, cuando se tiene cerca el apoyo seguro de un compadrito maduro". Salud, salud a todos.

Y-----MUSICA-----SALVA

Y-----MUSICA-----SALVA

3) CUARTO NIÑA (MISMA NOCHE) ----- 3

La niña se encuentra sentada en el suelo al pie de la cama. Con su pelota a lado.

NIÑA:

¿Ves pelotita mía? A mi me quiere matar por un chapulín, pero el deja entrar a cuanto borracho encuentra en la calle. (GRITA PARA QUE LE OIGA) ¡Ya papá! ¡Bien sabes que no hay nadie en la casa mas que tú y yó...!

4) CUARTO CONTIGUO (MISMA NOCHE) ----- 4

Cámara cerrada en Serafín que bebe rapidamente otra copa, su mirada se pierde en el vacío mientras con la otra mano trata de arreglarse el cabello. Se levanta un poco tambaleante del sillón y toma la botella de ron sirviéndose nuevamente.

SERAFÍN:

Los compadres han venido a traerme regalos; ya te imaginarás: calcetines, pañuelos y alguna corbata... Pero ni un solo portafolios. Y cómo necesito un nuevo portafolios. Mi real y verdadero compañero de todos los días. Donde guardo los papeles importantes, los documentos necesarios, las actas confidenciales, las firmas comprometedoras, los proyectos decisivos. Soy un empleado muy ocupado, y sin un buen portafolios, ay compadritos, ¿que sería de mí?

5) CUARTO NIÑA (MISMA NOCHE) ----- 5

La cámara toma de espaldas a la niña, que mira hacia la puerta reflexiva.

NIÑA:

(A LA PELOTA) A veces trato de portarme como pienso que a él le gustaría, pero siempre hay algo que no sale y todo se echa a perder.

Ella comienza a gatear y busca algo debajo de la cama. Mete el brazo y por fin saca un libro muy viejo. Seguimos las manos de la niña que le quitan el polvo al libro. Claramente se ve el título del libro: "Alicia en el país de las maravillas". Su cara refleja un interés por el libro.

Con. Sec. #5

NIÑA(cont.):

Me caigo en un charco y me ensucio la ropa; me tiro una carcajada y me castigan en la escuela; me enfermo de calentura y vomito la sopa. Total, el enojo de papá se destapa y llena toda la casa... Es cuando pienso que puede matarme y de veras siento miedo.

6) CUARTO CONTIGUO (MISMA NOCHE) ----- 6

Serafín  
Señorita hacia la puerta de la recámara de la niña y como si brindara levanta la copa al aire.

SERAFÍN:

Levantemos los vasos, compadritos y brindemos.  
Por ésta y todas las navidades que nos queden por delante.

De un solo trago se acaba la bebida, se limpia la boca con el brazo y se tambalea un poco más. Regresa a la mesita donde se halla la botella de ron que ahora se ve a menos de la mitad.

7) CUARTO NIÑA (MISMA NOCHE) ----- 7

La niña deja en la alfombra el libro y muy cerca está un conejo de peluche blanco, parece que mirara a la niña. De un rincón surge un chapulín de madera con ruedas. Se mueve solo y se detiene frente a la niña. Lo mismo sucede con la pelota de lunares morados, rueda lentamente hacia ella. La niña les habla como si fueran sus mejores amigos explicando...

NIÑA:

Es lo malo de haber nacido en diciembre. Todos festejan la navidad y nadie se acuerda de mi cumpleaños.

8) CUARTO CONTIGUO (MISMA NOCHE) ----- 8

SERAFÍN, ya tambaleante deja su vaso en la mesa.

SERAFÍN:

¡Y váya regalo que recibí aquella navidad! hace muchos años ustedes estaban aquí, cuando me trajeron aquella gran caja envuelta en papel celofán.

9) CUARTO NIÑA (MISMA NOCHE) ----- 9

NIÑA:

Como piel transparente de jirafa, decías.

MUSICA COROS

10) CUARTO CONTIGUO (MISMA NOCHE) ----- 10

Serafín se sienta completamente mareado en el piso y se recarga en la pared, sonriendo.

SERAFÍN:

Adentro venía el regalo: ¡Una muñeca!... pero compadritos, yo con tantas ocupaciones y compromisos, ¿a qué hora iba a atenderla? Me quedé nada más mirándola. ¡Qué broma tan pesada!... y en plena navidad. Me la mandó una amiga ocasional. De esas amigas que conoces en una borrachera y ni te vuelves a acordar. Hasta que te manda un regalito, ustedes entienden compadres, muy inesperado.

Va por otra bebida, se sirve el vaso lleno de ron y levanta al aire.

SERAFÍN (cont.):

¡Salúd!

11) CUARTO NIÑA (MISMA NOCHE) ----- 11

La niña acaricia a la pelota morada con su mano.

NIÑA:

Ay pelotita morada... yo digo que al principio él si me quería, pero no tenía tiempo para canciones de cuna, ni besitos por la noche. Así que de pañales y mamilas se ocupaban sirvientas de entrada por salida. Es que él ha sido un empleado muy ocupado.

12) CUARTO CONTIGUO (MISMA NOCHE) ----- 12

De repente SERAFÍN lanza contra la pared el vaso que se rompe en mil pedazos. Ya se encuentra borracho.

SERAFÍN:

¡Llévense esa muñeca donde no estorbe ni moleste! ¡Enciérrenla en el ropero o donde sea, pero que no la oiga llorar!

Cae al piso tendido boca arriba.

SERAFÍN(cont.):

Trabajo muy duro todo el día y necesito descanso cuando llego a casa.

Con. Sec. # 12

Se tapa con las manos la cara y se la frota.

SERAFÍN(Cont.):

Los niños son bestiecillas muy hábiles que acaban con la adrenalina de toda la familia, son demonios sin freno que se adueñan de los baños y de las cocinas a la menor oportunidad...y no entienden. Los niños nunca entienden. Cómo voy a malgastar mi poco tiempo libre amaestrando a un ser irracional? Tengo mi vida privada compadres.¿O es que un adulto no no tiene derechos?

Se levanta con dificultad aferrándose al sillón.Toma la botella de ron y toma a bocajarro.

13) CUARTO NIÑA (MISMA NOCHE) ----- 13

La niña se encuentra parada y camina lentamente a la ventana hasta que se queda parada bajo la luz de la luna.Sonrie cuando mira la luna.

NIÑA:

A veces una pelota puede parecer luna. O al revés. La luna se mete en tu cuarto y rebota por todas partes.

14) CUARTO CONTIGUO (MISMA NOCHE) ----- 14

Serafín regresa a la pared.Trae entre las manos la botella.

SERAFÍN:

Si hay algo que no puedo resistir,compadritos, es estar frente a un vaso vacío.Asi que,a llenar copas y a brindar de nuevo.Salud.

Bebe un gran trago de la botella.

15) CUARTO NIÑA (MISMA NOCHE) ----- 15

FULL DEL CUARTO:

NIÑA:

¿Sabes que me gustan las inyecciones?Son como un hilo finito que se te mete en la carne.Luego, al entrar el líquido se siente ay,ay,un calorcito que arde y me hace sudar de tanto que me gusta.

Quieres que te inyecte,peletita morada?No,tienes miedo de desinflarte, verdad?(PAUSA)Me acuerdo que cuando me enfermaba,él pedía permiso en el trabajo para quedarse a cuidar a su muñequita.Y me inyectaba. Una y otra vez.Me daba tantas medicinas que me mareaba. y soñaba despierta en que la luna reventaba en mil pelotas,como globos de colores.Recuerdo a mi papá sentado junto a mí. Y no sé si lo que más quería era que me aliviara o que me muriera de una vez.

---EFFECTO GRILLOS---

---MUSICA---

16) CUARTO CONTIGUO (MISMA NOCHE)

16

SERAFÍN:

Mientras yo me hacía garras entre tantas responsabilidades para destacar en mi trabajo, la muñeca que ustedes conocieron aquella Navidad fue creciendo, creciendo. Y un día descubrí que a todo puedes obligar a un niño, menos a comer. fue entonces cuando comenzó a querer hacer su voluntad.

17) CUARTO NIÑA (MISMA NOCHE)

17

La niña comienza a recorrer su cuarto acomodando algunos muñecos.

NIÑA:

Y fue cuando comenzaron las tardes largas y aburridas frente a los platos de sopa de poro y papa, de garbanzo, de estrellitas, de zancudos, de chapulines, de cucarachas color marrón.

SERAFÍN (VOZ EN OFF):

Salud otra vez compadres... porque ustedes y yo somos idénticos. Profesamos la misma mística, dar a la empresa nuestro máximo. Creciendo para un futuro próspero.

La niña se acerca a la puerta y apoya su frente en esta.

NIÑA:

¡Papá... ábreme por favor. El cuarto se me está haciendo cada vez más chiquito. Pronto ya no voy a caber dentro.

18) CUARTO CONTIGUO (MISMA NOCHE)

18

Serafín continúa sentado en el piso.

SERAFÍN:

Eso te pasa por leer Alicia en el país de las quien sabe qué... Acábate la sopa y abro la puerta, ya sabes...

19) CUARTO NIÑA (MISMA NOCHE)

19

La niña se halla recargada en la pared, junto se halla el conejo de peluche blanco y el libro de "Alicia en el país de las maravillas. A su otro extremo se ve un espejo de cuerpo entero donde se observa atentamente.

NIÑA:

Ojalá fuera cierto y no cuento eso de Alicia... De veras seré tan mala?

Pasa una mano por el rostro y trata de arreglarse el cabello; luego trata de estirarse la piel de las mejillas.

Cont. Sec. #19

La niña voltea a ver directamente la luz de la luna y es bañada por esta. La imagen se ve sobreexpuesta. Parece que habla con la luna.

NIÑA:

En la cara no se me nota... ¿Que pensarán de mi los chapulines? Se asustaron y se fueron por la ventana.

La niña ríe. Observa en el piso un chapulín que se halla junto a ella.

NIÑA (cont.):

Solo quedó conmigo ése, que le gusta pararse en el espejo, para estarse mirando la panza... Allá arriba la luna se va rodando como una bolita de alcanforina, a veces es roja, a veces es morada... ¿Quién dijo que las niñas grandes no lloran?

La niña está a punto de echarse a llorar, pero se logra contener.

NIÑA (Cont.):

Si siempre saque primer lugar en toda la primaria, ¿eso no cuenta? Mucho respeto a la familia y a la bandera. ¡Pero y mi miedo a lo oscuro? ¿Y mi asco por la sopa? ¿Y el terror estoy encerrada? ¿Cómo hacerle para quitarme todo eso? A lo mejor son cosas que todos sienten, pero no saben que decir y se lo callan.

Camina sollozante a la ventana. Se arrodilla con el libro entre sus manos. Las manos se aferran con fuerza al libro. La cámara poco a poco se cierra su rostro iluminado por la luna. Ha adquirido una expresión más seria. Se seca las lágrimas con el dorso de la mano.

NIÑA (cont.):

Cuando me doy cuenta de cosas, siento que la luna se mete en mis ojos y llena el pecho. Me siento fuerte. Siento que no soy mala, nadie lo es de veras. El planeta no podría ser bonito si estuviera dividido en buenos y malos así nada más.



Con. Sec. #19

Vemos que la niña se levanta de la alfombra. La luz de la luna ha vuelto a la normalidad. Con mucha seguridad camina a la puerta y la mira fijamente. El conejo blanco se halla junto a ella al igual que la pelota de lunares morados.

NIÑA (Cont.):

Ahora soy fuerte porque sé que somos iguales todos, y puedo abrir la puerta que sea.

Seguimos, con detalle su mano, que se eleva hacia la puerta y con una leve presión se abre con suma facilidad. Los ojos de la niña se hacen redondos por el asombro, y sonríe.

20) CUARTO CONTIGUO (MISMA NOCHE) ----- 20

Serafín se encuentra en la misma posición, sentado en el piso, recargado en la pared y con la cabeza metida entre sus brazos. Del cuarto de la niña, por la puerta abierta sale rodando la pelota de lunares morados, lentamente y golpea muy suave a Serafín, sacándolo de su abstracción. Levanta la cabeza y entre los efectos del alcohol trata de distinguir qué pasa. De repente ve ante sí a la niña, que lleva abrazado al conejo con un brazo.

SERAFÍN:

¿Qué estás haciendo? ¡Regresa a tu cuarto!

NIÑA:

Ya no quepo allá adentro.

SERAFÍN:

Obedéceme, niña mala. Soy tu padre.

La niña se encoge de hombros.

NIÑA:

Eso sí. Un papá compra ropa, paga la escuela... pero yo necesito más cosas.

SERAFÍN:

¡Te vas a tu cuarto, es una orden!

La niña comienza a ver a su alrededor.

NIÑA:

¿Como si fuera una muñequita de cuerda, así nada más?

Serafín trata de ponerse de pie, pero no puede y cae de lado.

MUSICA

Con. Sec. # 20

SERAFÍN:

Te vas arrepentir de hacerme enojar así.

La niña abraza más a su conejo. La pelota morada pasa junto a los pies de la niña y regresa al cuarto.

NIÑA:

No me digas que vas a tratar de matarme, papá.  
¿Cómo lo harías, si una muñeca no se puede morir?

Ella ríe y en su risa hay algo de mecánico. Serafín trata de taparse los oídos.

NIÑA:

A lo mejor una vez sí era una muñeca. Pero fue hace más de doce años, cuando me pusieron en una caja y me trajeron contigo por error. Ahora he crecido y tu no quieres darte cuenta.

Serafín logra levantarse poco a poco apoyado en la pared.

SERAFÍN:

Sólo quieres enredarme, malvada.

NIÑA:

Pero, ¿quién te dijo que las niñas piensan? Cada vez que yo pienso, tu me dices que soy mala, ¿por qué?

La niña se acerca más a Serafín, curiosa, como si nunca hubiera estado tan cerca de su padre. Serafín, en su delirio alcohólico comienza a atemorizarse.

SERAFÍN:

¡No te acerques más! ¡No soporto tus ojos de vidrio y tus pestañas de alambre! ¡No te quiero ver!

Serafín trata de alejarse de ella protegiéndose con el sillón. La niña lo sigue como si se tratara de un juego.

NIÑA:

No, no se vale decir "ya no juego". No puedes renunciar a ser papá, ni decir "mejor cambio de canal". Estoy aquí contigo y tienes que verme como soy, cómo voy creciendo. Mirame bien. Ya no me puedes meter en una caja de cartón, ni en un ropero con llave.

Con. Sec. # 20

Serafín cae debido a su estado y se arrincona en una esquina del cuarto.

SERAFÍN:

¡Atrás muñeca! ¡No me gusta cómo estás jugando!

NIÑA:

Tampoco puedes encerrarme en mi cuarto. La luna me ayudó a abrir la puerta y me he dado cuenta de lo fuerte que soy.

Ella camina hacia Serafín y con su mano libre trata de tocarlo.

SERAFÍN:

¡No te acerques más, porque no te quiero...!

NIÑA:

Ya lo sé, pero no puedes sacarme la vuelta haciéndote el enojado.

Serafín trata de verla de frente, pero con miedo. La niña parece que creciera a cada momento más y más.

SERAFÍN:

¡Basta yá! ¡Silencio! Si hasta ahora fuiste tratada como muñeca consentida, desde hoy pierdes todos tus derechos en esta casa, en esta familia.

La niña le mira fijamente.

NIÑA:

Eso quisiera, perderlo todo de tí, librarme de tus palabras que me han aterrado tantos años... con la idea de que soy la niña más mala de todas las niñas.

SERAFÍN:

Lo pierdes todo. No volverás a caminar en estos cuartos. Ni a tomar sopa de mis platos. Ni a festejar aquí las navidades. Ni... ni... Ya no serás beneficiada de mis seguros de vida. Pierdes los privilegios de una hija de familia, porque entiéndelo muy bien: si no te gustan mis condiciones, no te gusto yó...

Cont. Sec. # 20

La niña sonríe como solo lo hacen las caritas angelicales.

NIÑA:

¡Eso és! Tú lo dijiste, no me gustas tú. No me gusta tu apellido. No me gustan tus manos que me apretaron sin ternura tantas veces. Ni el olor rancio de tu ropa. Ni las lociones que te pones porque te las regalan. No me gusta que me digas "te-lo-dije-".

Ella se arrodilla frente a él para verlo mas de frente, a su nivel. Serafín se halla encogido en su rincón.

NIÑA(Cont.):

Eres un empleado muy ocupado, claro que sí... Y cuando te jubiles, nadie vendrá a decirte: "¿Cómo te va? ¿Cómo te sientes? ¡Sólo serás una mancha como el chapulín que aplastaste en mi cuarto!

Hay un ligero temblor en Serafín, algo de desquiciamiento.

SERAFÍN:

Por favor, obedéceme...

La niña se queda callada, tensa. De repente regresa a una actitud más suave. Se le dulcifica el rostro. Se ve tranquila. Serafín la ve, tembloroso, como si la desconociera.

NIÑA:

No me gustabas porque no te entendía. Ahora que te dije lo que pienso, te miro distinto.

Ella se levanta con su conejo abrazado.

NIÑA(cont.):

A lo mejor no tienes tanta culpa. Tal vez mi mamá me metió en una caja y me mandó contigo con una tarjetita de navidad. Y tu no supiste qué hacer con el paquete... ¡Ay, papá! Nunca seguiste las reglas de ningún juego, porque no sabes jugar...

Serafín la mira triste, tembloroso mientras la escucha.

NIÑA:

Solo te gusta el juego cuando vas ganando, pero tienes que reconocer que esta vez sí pierdes.

Cont. Sec. #20

Serafín se rebela a lo que le dijo la niña, cuando ve que ella descubre una puerta que no había visto antes. La niña se retira un poco atraída por la puerta.

SERAFÍN:

No muñequita, te equivocas. Yo gano, porque tengo la experiencia que te falta.

La niña vuelve a poner su atención en Serafín y voltea nuevamente a él.

NIÑA:

¡Date cuenta Serafín, no ganas porque no has descubierto nada, y yo sí. No soy una muñeca. No soy mala. Soy simplemente una niña.

SERAFÍN:

¿Conque eres una niña? Pues yo salgo ganando, porque cuando tu vas, yo como adulto ya vengo de regreso.

NIÑA:

¿Lo ves? La que gana soy yo, que nací después que tú.

Serafín la señala con el dedo energicamente.

SERAFÍN:

¡No me importa lo que pienses! ¡Gano poque gano! ¡gano porque no te oigo! ¡No te oigo nada!

Serafín se encoge sobre si mismo. La niña ya no le presta atención. Su mente está absorta en lo que habrá detras de esa otra puerta. Serafín la ve como desesperado. Ella se dirige a la manija de la puerta. Seguimos que lentamente toma el maneral y lo acciona. La cámara a espalda de la niña deja ver perfectamente que se abre la puerta y del otro lado hay una gran luz, muy parecida a la de la luna, pero más grande, más intensa. Serafín se deslumbra ante la inesperada cantidad de luz y trata de distinguirla. A duras penas lo logra. La cámara deja ver la expresión de la niña, sonriendo. Sin soltar a su conejo, voltea a ver a la cámara. Serafín parece consternado pero al mismo tiempo asombrado. La niña le sonríe.

NIÑA:

Bueno, me voy a buscar un lugar donde no regañen a las niñas malas por ser como son.

Cont. Sec. # 20

Ella camina dos pasos pasando la puerta. Serafín extiende una mano como si tratara de irese con ella. La niña voltea por última vez a verlo.

NIÑA:

¡Ah! Y si los chapulines te preguntan por mí, diles que me fuí con la luz, rumbo a la luna... o alguna tontería de ésas... un cuento cualquiera que se te ocurra.

Por fin la niña atravieza la puerta e inmediatamente se cierra detras de ella de golpe. Serafín es tomado por la cámara en picada haciéndolo ver muy pequeño, perdido en el cuarto, en un rincón.

No hay fin.

---

---

MUSICA FINAL  
SALIDA

### **ANEXO 3. LIBRETO TEATRAL**

## "UNA NIÑA SE COLUMPIABA"

## PERSONAJES:

Una niña

Angelina

La luz se recorta sobre una niña que se mece en un columpio.

NIÑA: Un chiste. Es un chiste. Esto es como un chiste que a unos se lo cuentan mal y no lo entienden. Y a otros se lo cuentan bien y se atacan de la risa. Un chiste. Un juego. La cosa es conocer las reglas. Pero a veces los que nos enseñan las reglas se aprovechan de los que no sabemos, para salir ganando ellos. (Una pausa) Cuando yo era más chiquita. lloraba tanto que me daba un espasmo y me desmayaba. Hasta que con una nalgada volvía a respirar. Luego me dejan en la cuna; y ahí me quedaba, bien quieta, oyendo cantar un pajarito que había en el corredor. Me quedaba sin mover nada, ni las pestañas, ni la lengua; conteniendo la respiración hasta sentir que me iba, me iba sin peso. Como si fuera humo flotando por el cuarto hasta llegar al techo. Nadie se daba cuenta. Al rato, volvía a respirar y poco a poco me regresaba el calor al cuerpo. (Pausa) Pienso que aquel pajarito cantaba de contento, aunque estuviera encerrado, porque la jaula no le importaba para nada. Me gusta oír cantar a los pajaritos; pero en un lugar como éste, quién va a poder encontrarse un pajarito. ¿verdad?

Se oye el trino de un canario. El lugar se ilumina para mostrar un cuarto de paredes blancas, una cama, un columpio y muñecas de trapo en desorden. Angelina, de 20 años, está recargada sobre la única puerta que hay en la pizca.

ANGELINA: ¿Qué pasó contigo? ¿Todavía sin ponerte la pijama?

NIÑA: (Bajándose del columpio) Ya voy, señorita Angelina.



ANGELINA: Aprisa niña. A poner tu cuarto en orden y a la cama.

NIÑA: (Recoge algunas muñecas) Yo creía que ya no iba a venir señorita.

ANGELINA: Ya mero no venía. Se me rompió un tacón y no hallaba dónde me lo arreglaran. Uy, pero si se enteran que faltó, mañana me reemplazan por otra; estoy advertida. ¿Ya merendaste?

NIÑA: Sí. Pero en mi bolsita tengo galletas, ¿quiere?

ANGELINA: ¿Cómo se te ocurre, tonta? Son puros carbohidratos, y con lo pasada de peso que estoy. Oye tienes algunas muñecas nuevas, ¿verdad? ¿Cuántas son ya?

NIÑA: Más de cien o más de diez. No las he contado. ¿Usted cuenta la gente que va por la calle?

ANGELINA: No es lo mismo, tontita. Pero, mira. Ésta ya se rompió.

NIÑA: Cuando se portan mal hay que pegarles, ¿no?. Otras están castigadas debajo de la cama.

ANGELINA: Bueno. Recoge también esos plumones y crayolas.

NIÑA: ¿A usted le gustan las muñecas, señorita Angelina?

ANGELINA: (Mientras arregla la cama) Claro que sí, preciosura...

NIÑA: Pero usted ya no es una niña.

ANGELINA: Claro que no, tonta.

NIÑA: No me gusta que me diga así.

ANGELINA: Que te diga cómo... ¿preciosura?

NIÑA: Si no quiere no me conteste, pero no me diga tonta.

ANGELINA: Ay, pero si sólo es una forma de hablar, tontita. ¿Ves? Es de cariño (sonríe forzada).

NIÑA: Piensan que estoy tonta; pero, ¿cómo se puede aprender a hacer las cosas bien cuando le amarran a una las manos?

ANGELINA: (Se acerca, la niña la evita) No seas tonta, este... Aquí no le amarran las manos a nadie.

NIÑA: Pues yo me siento como amarrada (y arroja contra la pared una muñeca).

ANGELINA: (Enérgica) Oye, berrinches conmigo, no. Recoge esa muñeca y ven para que te dé tu medicina.

NIÑA: (Titubea, luego va y recoge la muñeca) Medicina para dormir,

para que se me quite el coraje, para que me porte bien. Señó: yo no se ni para qué vino.

ANGELINA: (Trata de ser paciente) Mira, niña: éste es tu cuarto. Con tu camita, tu columpio y los juguetes que te gustan. ¿Qué más quieres?

NIÑA: ¿A poco usted no quisiera estar en otra parte?

ANGELINA: ¡A la cama!

NIÑA: En la cama me aburro más.

ANGELINA: Te falta tu medicina. (Que la niña rechaza) Aquí no no mandan las niñas; que no se te olvide.

NIÑA: Yo quería armar eso rompecabezas con mis papás, pero se tuvieron que ir no sé adónde. (Cede) Si, aquí los que mandan son los doctores. (Toma la medicina en cucharada) Señorita Angelina, ¿por qué no quieren que nadie me vea? Mis papás saben que puedo quedarme callada y quieta muchas horas, si me lo piden.

ANGELINA: (Le da tres capsulas) ¿Las masticas o quieres agua?

NIÑA: (Las conserva en la mano) Las mastico mejor, de una por una. Ya me va gustando el sabor de las verdes, ¿se acuerda que antes me daban asco?

ANGELINA: ¿Quieres ver un rato la televisión? (La enciendo).

NIÑA: Mis papás me trajeron esta bolsita nueva y frascos de tinta roja para mis dibujos. Mire.

ANGELINA: Por lo menos te entretienes y yo descanso un poco. (En la pantalla se ven rayas horizontales).

NIÑA: No se ve nada, ¿verdad? Así está desde ayer que una de mis muñecas se portó mal. Puras rayas y rayas. (Angelina se ha quedado absorta ante la pantalla) Oiga, ¿también tiene usted problemas para vivir?

ANGELINA: (respira profundo) No, yo no tengo problemas. (Va y apaga el aparato) Toma la pijama y póntela.

NIÑA: ¿Se siente tan encerrada como yo? Pero si acaba de llegar.

ANGELINA: La pijama, niña. (Se la pone en las manos).

NIÑA: Primero tengo que acostar a mi pajarito. (Saca un mono de peluche de debajo de la cama) Se llama "no-me-molestes-ahora";

usted ya lo conoce, lo puede saludar de mano si quiere. (La otra se sienta en la cama, se quita un zapato, se frota un pie) Seño: me está mirando con cara de teléfono.

ANGELINA: (Sonríe forzada) Precisamente, estaba pensando en que tengo que hacer una llamada.

NIÑA: ¿A su novio, señorita Angelina?

ANGELINA: Tengo que hablar con alguien o voy a explotar.

NIÑA: (Susurra) Pst, pst, alguien está detrás de la puerta, pero ni toca, ni entra.

ANGELINA: (Se agacha) No veo a nada...

NIÑA: ¿Por qué no va a ver?

ANGELINA: (Se levanta) Sólo que sea mi amiga Marilí.

NIÑA: Alguien viene a veces y se para detrás de la puerta. Le gusta oír lo que otros dicen, ¿verdad?

ANGELINA: (Llega a la puerta y sin abrir, habla hacia el exterior) ¿Marilí? Que bueno que viniste. ¿Cómo dices? Si hoy también me tocó. Con la misma niña. ¿Hablaste con Ernesto? (Pausa) Condenado, sabe que me gusta y a eso se atiene. (Ríe) Ay, no Marilí. ¿Cómo se te ocurre? ¿Ella? Pero si siempre anda en su nube...

NIÑA: (Se sube al columpio que pende casi sobre la cama) ¿Ernesto es su novio, señorita?

ANGELINA: Niña...no me molestes ahora.

NIÑA: (Se columpia) Como mi pajarito de peluche: "no-me-molestes-ahora" (Pausa) Una vez me llevaron en carro por la ciudad y ví llover en las calles. La lluvia forma un arroyo que corre por la orillado la banqueta hasta la alcantarilla. Y mirando el agua me quedé pensando; si también yo me fuera por ahí. A lo mejor sería lo mejor. Para ya no molestar. Irme suavcito, dejándome resbalar por un túnel oscuro y largo.

ANGELINA: (A la puerta) ¿Todo ese tiempo con el jefe? Ay Marilí. Te aprovechaste del Grand Marnier, como si te viera.

NIÑA: (Se mece más rápido) Señorita...Señorita...

ANGELINA: Marilí, déjame decirte. Fui con el doctor y resultó lo que temía. Dice que es seguro, así que tengo que pensar rápido.

NIÑA: (Se mece más rápido) Señorita...

ANGELINA: (sin voltear) ¿Qué quieres, niña?

NIÑA: ¿Usted piensa que podría llegar hasta las nubes en este columpio?

ANGELINA: ¿Cómo le hago, Marilí?

NIÑA: Oiga. ¿Por qué no platica conmigo, mejor que con esa puerta?

ANGELINA: Marilí, espérame ¿sí? Esta niña que no quiere dormirse. Pero no te vayas...

(Angelina apoyada en la puerta observa cómo la niña se columpia frenéticamente)

NIÑA: ¿Qué me ve, señorita?

ANGELINA: Que me recuerdas al pajarito de las caricaturas, al que siempre lo persigue un gato negro. (Pausa) ES suficiente. Bájate del columpio y a la cama.

NIÑA: (Obedece) Afuera hay un gato negro. Nunca lo he visto, pero a media noche maúlla y maúlla.

ANGELINA: (La acuesta) A dormir se ha dicho.

NIÑA: ¿Y si mejor inflamos globos para mi fiesta?

ANGELINA: Falta mucho para tu cumpleaños.

NIÑA: Mejor. Si comenzamos ahora, tendremos muchos. (La cubre con cobija y se sienta a su lado) Oiga, señorita. ¿Por qué no es usted mi mamá?

ANGELINA: Tonta.

NIÑA: No me diga así.

ANGELINA: Pues deja de decir tonterías y cierra los ojos.

NIÑA: No puedo.

ANGELINA: Sí puedes. Cierra los ojos o te apago la luz.

NIÑA: Usted trae algo escondido, seño. Cuéntemelo, ¿sí?

ANGELINA: ¿Algo escondido? ¿De dónde sacaste esa idea?

NIÑA: Hoy se porta diferente conmigo. Me contesta y hasta me sonríe... ¿Por qué?

ANGELINA: Hay cosas que todavía no comprendes.

NIÑA: Pues yo ya sé cómo nacen los niños.

ANGELINA: ¿Ah, sí? ¿Y cómo nacen?

NIÑA: Con la cara muy arrugada. ¿Va lo sabía?

ANGELINA: Todos nacemos así; iguales.

NIÑA: Iguales, no. Unos nacemos más enojados que otros, creo yo.

ANGELINA: ¿Tú te acuerdas cómo naciste?

NIÑA: Sobre todo de la última vez. ¿Que tiene, señora?

ANGELINA: Nada. Sólo un dolor de cabeza.

NIÑA: (Brinca sobre la cama) Una vez nací en Egipto. Vivíamos a la orilla del río Nilo; éramos muy pobres, pero andábamos muy contentos... Otra vez nací en un palacio; como el de la Bella Durmiente, ¿sabe el cuento? Pero la última vez no me gustó. Mi papá por poco choca cuando llevaba a mamá al sanatorio.

ANGELINA: ¿Y tú cómo sabes eso?

NIÑA: Me lo contaron.

ANGELINA: (busca en su bolso) Por aquí traía dos aspirinas.

NIÑA: Yo no quería nacer entonces, así que llegué con los ojos apretados y las manos así, bien cerradas.

ANGELINA: Eso también te lo contaron.

NIÑA: No; eso oí que platicaron mis papás con sus amigos. Que yo era una bobita muy linda, pero siempre con el ceño fruncido.

ANGELINA: Eso también se lo oíste decir a...

NIÑA: No eso me lo contó mi mamá una noche. Como se le habían acabado las pastillas, me contó un cuento para que me durmiera.

ANGELINA: Pues ahora te vas a dormir aunque no quieras.

NIÑA: ¿A poco me va a dar otro valium para niños?

ANGELINA: La que necesita valium soy yo.

NIÑA: ¿Por qué no me cuenta lo que trae adentro? A lo mejor así me duermo más pronto.

ANGELINA: Cómo eres necia.

NIÑA: Eso sí.

ANGELINA: Bueno, lo que traigo es una molestia en el estómago. Y... un zumbido en el oído. Y... una punzada detrás de los ojos. Las quijadas trabadas y un nudo en la garganta. La sensación de que me puede pasar algo horrible y nadie me podrá ayudar.

NIÑA: Yo puedo ayudarla, señorita Angelina.

ANGELINA: ¿Tú tontita?

NIÑA: Le puedo regalar todas las pastillas de mi frasco. También son buenas para el miedo. (Pausa) Pero lo que quiero es que me cuente el cuento de Ernesto.

ANGELINA: No.

NIÑA: Por favor.

ANGELINA: Si me prometes dormirte pronto.

NIÑA: (Con la mano en el corazón) Lo prometo.

ANGELINA: Bueno... pues había una vez...

NIÑA: (La interrumpe) No, así no comienza.

ANGELINA: Es cierto, así no. (Pausa) Lo conocí en una fiesta.

NIÑA: Así sí, señorita Angelina.

ANGELINA: Llegó a la fiesta repartiendo besos a todos, menos a mi amiga Marilí y a mí; que nos hizo a un lado y se siguió de largo hasta la cocina. Pero lo volví a encontrar horas después, cuando todos nos fuimos a ver amanecer en La Marquesa. Entre guitarras borrachas y tragos a pico de botella, de repente apareció junto a mí, asegurándome que recibir el sol desnudos, con aquel viento helado, era el mejor homenaje a la vida. (Pausa) Lo seguí viendo después. Estudiaba en la universidad; pero ya estaba hartado, según él. Me propuso que nos fuéramos lejos, a sembrar la tierra y a criar pollos. ¿Y tu carrera de medicina?, le dije... Total, que no tuvo el valor de hacerlo y ahora trabaja en el hospital.

NIÑA: Señor, ¿dónde le duele más?

ANGELINA: No sé si es el vientre o el pecho.

NIÑA: Será el diafragma, que dicen que está en medio.

ANGELINA: No, tontita. Son cosas de mujeres grandes.

NIÑA: He oído que una mujer ve las cosas de otro modo. Y también ya sé por qué... Las mujeres grandes tiran algodones por ahí, ¿verdad? Una vez vi uno. Es sangre, pensé; y me dieron muchas ganas de hacer pipí. ¿Es malo sangrar así?

ANGELINA: (Después de sonarse la nariz) ¿Cómo? ¿Malo? ¡Bah! No sabes nada, tonta. A veces como ahora, si pudiera sangrar sería un alivio grandísimo.

NIÑA: Eso digo yo; debe doler mucho. Igual que si contienen la respiración: se te aflojan las piernas; se destraban las quijadas. Y te vas, como un globo con gas, que se sale por la ventana, para llegar hasta las meritas nubes, como tomar mucha medicina. Sólo que hay que aprender a limpiar las manchas rojas, ¿no?

ANGELINA: A tu edad todo se ve como un juego, pero ya verás.  
¿Cuántos años tienes?

NIÑA: ¿Cuántos años? ¿En esta vida? ¿O sumando los años de las vidas que me acuerdo?

ANGELINA: No te hagas. Digo que tú también andarás por ahí, limpiando manchitas rojas.

NIÑA: ¿Es tan malo ser mujer?

ANGELINA: ¿Tú qué crees?

NIÑA: Se que a las niñas nos miran con lástima, como si algo nos faltara. Pero el cuerpo es lo de menos, ¿a poco no? Por dentro somos iguales. ¿O qué, habrá seres de primera y seres de segunda como en el tren? ¿Por qué hay cuerpo que son admirados y otros no? Yo digo que alguien por ahí se está equivocando al hacer cuerpos, ¿Eh? Como con eso de los príncipes azules.

ANGELINA: Al comienzo de todo, Ernesto me pareció un príncipe. Ahora lo veo como es. (Busca cigarros en su bolso) Yo le decía: "se me está retrasando la regla; tu, ¿que piensas?" Y él sólo repetía: ¿Otra vez? ¿otra vez?" El príncipe azul se desmoronaba suavemente, frente a mí; y quedaba por fin el verdadero Ernesto: confuso, temeroso, resentido, buscando las palabras menos feas para decir lo feo que estaba pensando. La máscara le quedó demasiado grande y lo vi, allá atrás, pequeño y estúpido, tratando de sostener su apariencia de ganador.  
(Pausa) ¿Y tú qué? ¿Nunca te vas a dormir, condenada?

NIÑA: Si señor. Ya voy. Pero dígame, ¿no es lo máximo tener un bebé?

ANGELINA: (Le da una bofetada) ¿Ves cómo no entiendes? ¡Sólo una retrasada mental puede decir eso!

NIÑA: (Llorosa) ¡No soy una retrasada mental...!

ANGELINA: ¡Como si lo fueras! ¿O qué? ¿Estuviste alguna vez en un jardín de niños adornado con florecitas? ¿O en alguna escuela activa con periódico mural? ¿A poco te llevan al cine de vez en cuando? ¿O a fiestas de cumpleaños? ¿Te vas de vacaciones o de picnic? ¿Sabes nadar? ¿Andar en patines? ¿O correr en bicicleta? (Ríe fuerte) ¡Nada de eso! ¡Te columpias aquí todo el día, con tu mono de peluche amarillo en los brazos; esperando que venga yo a ver que te pongas la pijama, tomes tus medicinas y te metas a la cama! (Pausa) Bueno, si no quieres, no te duermas. Pero la luz se apaga porque ya son las nueve. (Acciona el interruptor. Y en la penumbra sólo se ven siluetas)

NIÑA: (Luego de un silencio) Ayer supe que en las fábricas de seda agarran los capullos con los gusanitos adentro y los meten en el agua, para que se ahoguen. Así las crisálidas no destrozan el capullo y la seda no se rompe. Sacan seda más fina y la venden más cara; ahogando primero a los animalitos que la fabrican.

ANGELINA: (Al borde de la histeria) ¡Duérmete!

NIÑA: ¡Es que no entiendo!

ANGELINA: ¡Va entenderás un día! ¡Va crecerás!

NIÑA: (Se incorpora) ¡No quiero! ¡No quiero! ¡Cuando sea grande va a ser peor! (Patalea sin control)

ANGELINA: (La sujeta de las piernas) ¡Quieta! ¡Quieta si no quieres que te inyecte! ¡Necesitas estarte quieta para que te haga efecto la medicina y te duermas! (La niña trata de soltarse de las tenazas que son las manos de Angelina sobre sus tobillos)

NIÑA: ¡No quiero! ¡No quiero quedarme quieta como tonta haciéndome la dormida! ¡Y con un montón de pastillas debajo de la almohada, porque no me las he tomado desde quién sabe cuándo! (Escapa y salta de la cama; en efecto, por el cuarto se riegan muchas cápsulas de colores, como canicas.)

ANGELINA: ¡Ahora tomarás doble dosis de medicina! ¡Triple dosis! ¡Te haré tragar cuantas pastillas se me antojen!



(La niña corre a la puerta. Hace esfuerzos por abrir, pero es inútil. Angelina le dobla los brazos hacia atrás, e intenta arrastrarla de regreso a la cama.)

NIÑA: ¡Mis papás! ¿Por qué no viene mis papás? Ellos sólo dicen: "El doctor sabe más, hijita" y se van. Pero ya me cansé de pastillas y de agujas.

ANGELINA: ¡Cállate y obedece! (Siguen forcejeando)

NIÑA: Quiere dormirme para irse por ahí, ¿verdad? Quiere sacarse lo que la tiene enferma. ¿Pienso que no me he doy cuenta? ¡Su bebé...! (Angelina le da un fuerte golpe en la cara. La niña cae) ¡Eso! ¡Quiere salir de aquí para correr, con el bultito bajo el brazo! Con su crisálida envuelta en trapos con manchas rojas; buscando una calle oscura, en la noche lluviosa, para tirar el bulto en el arrollo. Y que la corriente se lo lleve hasta la alcantarilla más cercana.

(Angelina logra arrastrarla hasta la cama, sobre la que se establece una lucha desesperada.)

ANGELINA: ¡Te pondrás en calma! ¡Aunque no quieras!

NIÑA: ¡No quiero crecer! ¡No quiero saber más! ¡Si me duermo, mañana voy a despertar más grande y no quiero! ¡No quiero que me salga sangre! ¡Suélteme!

(Angelina consigue inmovilizarla y colocarle una camisa de mangas muy largas, que se esfuerza por atarle a la espalda.)

ANGELINA: ¡Con tus malditas crisis no vas a manipular a nadie!

NIÑA: ¡No me apriete! ¡No puedo respirar! ¡Me falta el aire! ¡Como cuando nací y unas manos enormes me hundieron en un mar de agua helada que me entró por la boca y la nariz! ¡Y todo me ardía por dentro y por fuera! ¡Suélteme! ¡Me ahogan! ¡Suélteme!

(Angelina consigue atar las mangas de la camisa a la espalda de la niña, quien sobre la cama es presa de convulsiones. Luego de un silencio, la niña sigue como en delirio.)

Las manos me siguen empujando... El agua fría me quema la garganta... Todo está negro, como un túnel cerrado, como una alcantarilla sin fondo...

(Le viene un acceso de tos, que se prolonga y luego se apaga. Silencio).

ANGELINA: No me lo tomes a mal, tontita. Pero recuerda que el que llora, pierde. (Luego se dirige a la puerta, y por la hendidura habla hacia el exterior) ¿Marilí? ¿Todavía estás ahí, amiga? Gracias por esperarme, te dije que no tardaba. (Pausa) ¿Ernesto quiere verme? Sí, claro. Me urge hablar con él. Por favorcito. Dile que tengo libre el resto de la noche. Que dónde nos vemos, ¿ok? te espero...

(Angelina se queda un momento como incrustada sobre la puerta. luego se le clava un fuerte dolor en el vientre que la obliga a doblarse hasta quedar de rodillas en el piso).

Afuera se oye el trino de un canario. Luego, el silencio otra vez. Lentamente, Angelina se levanta y se acerca a la cama donde la niña ha quedado en estado de shock y se muestra absolutamente dócil. Le quita la camisa de fuerza, que dobla y guarda bajo la almohada. Le da varias pastillas que la niña mastica mecánicamente. Luego la recuesta y tapa con la cobija.

Angelina contempla un momento lo que parece un sueño tranquilo. Mira a su alrededor, va y enciende una lámpara de pic, para crear otra área en el cuarto. Consulta dotonidamente su reloj. Finalmente decide poner en orden el lugar. Recoger las crayolas y algunas muñecas de trapo que va colocando sobre un juguetero que hay en la pared.

ANGELINA: A estas horas ya debería estar aquí la que me sustituye. (Pausa) A menos que haya conseguido un permiso y yo tenga que suplirla al turno que sigue. Pero, ¿por qué no me avisan? (Pausa) Ay, Ernesto. Si te hubieras atrevido. Si nos hubiéramos ido a Sinaloa a criar pollos o sembrar lo que fuera. (Pausa) El aborto es lo de menos. No sería la primera ni la última. Pero quiero que tomes tu parte de responsabilidad en esto. ¿Cómo es que me pasan estas cosas a mí? (Pega el oído a la puerta) Y Marilí que no viene. ¿Habrà localizado a Ernesto? Seguro que inventa cualquier pretexto para no verme. Pero esta vez no se

zafará fácilmente. (Grita por la hendidura) ¿Oíste condenado Ernesto? No será tan sencillo liberarte de mí; ni del mono que traigo cargando por tu culpa. (En voz baja) Maldito. Miedoso. Ernesto... ¿A quién diablos le puedo echar la culpa de algo así? Porque, aunque Ernesto diga que soy una idiota descuidada, entre anticonceptivos y abortos se me va casi todo el sueldo. (Da un manazo en la puerta) ¡Ya! ¡Mi turno terminó! ¡Que venga mi reemplazo! (Golpea hasta hacerse daño) Soy una pobre estúpida. Por un lado tiro mis propios bebés; y por el otro cuido niños ajenos. (Silencio) No, no viene nadie. El corredor está desierto, vacío. (Se oye el trino del canario) Y ese pájaro idiota, ¿a qué diablos le cantaré? (Deja de cantar) Siento que voy a volver el estómago. (Va hacia la pared de enfrente. Se recarga de espaldas. Se desliza hasta llegar al piso) Pero si no he comido nada desde ayer. Todo es repugnante. (Mira una píldora y la levanta) Una cápsula verde y amarilla; son sólo vitaminas. Pero esta otra debe ser el tranquilizante que la tonta debería tomarse con el desayuno. (Se la traga) Con el estómago vacío me hará efecto más pronto. Necesito dormir un rato, mientras me reemplazan. (Camina a gatas por el piso) Esta tiene tiamina, me va a hacer bien. Esta debe ser Benerba, y un Melleril-25. (Se las traga) Así, en seco. Si me viera Ernesto diría: "En todo se te nota lo principiante".

NIÑA: (Se sienta en la cama) Lo que no se me olvida es una recitación sobre los egipcios. ¿Quiere que se la diga?

ANGELINA: (Se sujeta el estómago) ¿Ya está protestando? (Encuentra otra pastilla) Esta amarilla es ácido glutámico, de algo me servirá. Con las pastillas me pasa como con los tragos. Después de la tercera o la quinta, ya no puedo parar. (le atacan temblores repentinos) ¡Qué frío hace! ¡Ay! Ojalá me duerma pronto... (Se recuesta en el piso).

NIÑA: Hace rato oí cantar al pajarito en el pasillo, pero ya no se oye nada.

ANGELINA: (Con voz grave) A lo mejor nuestro amigo el gato negro se

comió a ese tonto canario por fin. (Ríe).

NIÑA: Una vez si estuve en un jardín de niños; ahí conocí a la Pipis, ¿no le conté? La Pipis era una niña que todavía no tenía ni seis años; pero la educadora no aguantaba que anduviera moviéndose todo el tiempo y la amarraba a su silla, que era muy pesada. Para que aprendiera a quedarse quieta. Decía que era, ¿cómo decía?, muy dispersa. ¿Eso también es malo en una niña?

ANGELINA: Si tuviera un teléfono... Necesito hablar con Ernesto; oír su voz, su respiración su jadeo. Cómo me excitas, Ernesto. Con tus huesos anchos y tu... Me estremeces, al pensar en tu olor, en tu sudor, en tu saliva. (Tirada en el piso se frota el cuerpo con una muñeca de trapo).

NIÑA: Cuando la amarraban a la silla pesada, la Pipis se ponía a cantar y cantar toda la mañana. Yo ni salía a recreo con tal de oír las canciones que inventaba.

ANGELINA: (Gime) Oh, condenado Ernesto. No te vayas todavía; espérate, espérate. Dame más de tu aliento en mi cuello, de tu lengua en mi boca, de tus rodillas en mis... (se le ve desfallecer).

NIÑA: Cuando ya iba a ser la hora de salida, la educadora corría a desatar a la Pipis. Así, cuando venían por ella la encontraban jugando en el jardín como si nada.

ANGELINA: ¿Por qué tengo que arrastrar este cuerpo? Me resulta tan pesado a veces que lo siento convertido en una trampa. (Ríe) El cuerpo te juega bromas tan pesadas, como si tuviera su propio sentido del humor, y te resulta con cada sorpresa cuando menos lo esperas.

NIÑA: Cuando venían por la Pipis, ella ponía carita triste y dejaba de cantar. Yo creo que prefería estar amarrada a que la llevaran de regreso a casa... ¿Usted qué cree, señorita Angelina?

ANGELINA: Yo creo que, entre los quirófanos y la sala de recuperación, Ernesto se está tomando unos tragos a escondidas. (Sufre un espasmo. Se atraganta) ¡Marilí! ¡Ven a decirme que horas son!

(Otra convulsión la dobla) A las doce acaba mi turno. ¿O estaba mos empezando? La paciente ya cerró los ojos. (Se pone de pie) Reportando, todo normal. Ay, ya no siento mi cabeza. (Se va contrala pared y se golpea la cabeza) Para que el dolor me suba a la cabeza necesito golpear más fuerte. (Se golpea).

NIÑA: ¿Usted también se quiere morir?

ANGELINA: (Golpea su cabeza contra la pared) ¡Fuerte, más fuerte!  
¡Fuerte, más fuerte!

NIÑA: Ya no, señorita. Le está saliendo sangre.

ANGELINA: Ojalá fuera sangre, niña; pero sólo es tinta roja. ¡Ojalá pudiera sangrar por todo el cuerpo! (Se golpea) ¡Fuerte, más fuerte! (Un hilo rojo baja por su frente. Angelina se mira la mano manchada y se embarra el interior de los muslos) ¡El rojo es brillante! ¡El rojo es caliente! ¡Y el calor es amor! ¡La ¡La sangre es amor... (Embarra la pared. Sus dedos marcan rayas rojas sobre lo blanco).

NIÑA: Señorita. Está manchando mi cuarto...

ANGELINA: ¡Maldito blanco! ¡Estúpido blanco! ¡Que el rojo rebane las paredes y lo invada todo! ¡Ah, nunca el dolor me hizo tanto bien! ¡El furor de lo rojo se adueña de mí por entero! (Corre por la habitación) ¡Soy roja! ¡Soy sangre!

NIÑA: (En un rincón) Ya, señorita. Me da miedo.

ANGELINA: ¡Que venga Ernesto! ¡Que no venga si no quiere! ¡Tampoco importa si Marilí no está detrás de la puerta! ¡Siempre estaré sola! (Con mirada demente a la niña) ¡Fíjate bien! ¡Porque lo mismo va a pasar contigo!

NIÑA: (Con un grito agudo) ¡No...! ¡Yo no...!

ANGELINA: ¡Prisionera de tu cuerpo! ¡Prisionera de tus subidas y bajadas de sangre!

NIÑA: ¡Eso no tiene que pasarme a mí! ¡Yo puedo escaparme si quiero!

ANGELINA: (Ríe enloquecida) ¡No tienes escapatoria! ¡Estés donde estés, algún hombre se te va a subir encima y te va a dejar enferma, de una enfermedad que sólo se cura sangrando... ¡Sangrando! (Su rostro desfigurado, manchado como su ropa) ¡Dejemos

que brote, que fluya la sangre!;Ríos de sangre!;Manantiales de sangre!;Bienvenidos sean!;Que todo el cuarto se inunde de sangre y nos ahogue en su remolino!

(Angelina da de vueltas, salpica todo. Se va sobre la niña que la rechaza con terror. Angelina trastabillea. Se golpea fuerte contra el filo de la cama. Rueda por el suelo y queda inmóvil. Una pausa larga. La niña se acerca temerosa.)

NIÑA: ¿Esta bien...?(Silencio) No se vaya a morir aquí. No se muera, señorita. Yo la quiero. Pero usted, parece que se le olvidó mi nombre y sólo me dice: tonta, tonta.(Mira alrededor) ¿Será sangre de veras o nada mas tinta? Cómo voy a limpiar tantas manchitas rojas; cuánto algodón voy a necesitar. Yo no quiero seguir aquí. Quiero salir.(Una pausa larga. Toma un plumón rojo del piso) Si dibujo en la pared una ventana (lo hace).Lo bastante grande para que pueda salir por ahí. Así, redonda de arriba, con sus barrotes y un gran pasador. Eso es. Qué bien me salió mi dibujo de una ventana,¿verdad señorita?

ANGELINA:(Abre los ojos mecánicos, desorbitados)No podrás...No podrás...

NIÑA: ¿Por qué no? Ya tengo una ventana. Sólo hay que correr el pasador, y en cuanto abra, podré salir a ver las nubes que tanto me gustan.

ANGELINA:No podrás, niña tonta...No podrás.

NIÑA:(Después de tratar) ¿Por qué?¿Por qué no puedo?Si el pasador está ahí, bien dibujado y clarito.(Pausa);Seño...la puerta! Usted cree que estoy tan mal que no me doy cuenta, pero la puerta sí es real.Yo no la inventé.Ahí ha estado siempre,¿o no? (Corre a la puerta.)

ANGELINA:No verás ni el pasillo, ni el canario, ni la calle...Esa puerta no se abre.

NIÑA:(Forcejea inútilmente con la perilla. Luego se detiene y busca con la mirada por el cuarto);La bolsa!¿Dónde está la bolsa?

ANGELINA:(Con sarcasmo)¿La bolsita que dices que te regalaron,

cuando dices que vinieron, los que dices que son tus papás?

NIÑA: ¡NÓ! ¡La suya! ¿Dónde dejó su bolsa?

(Busca frenéticamente en el desorden. Arroja muñecos por todos lados, saca la bolsa de debajo de la cama.)

¡La encontré! ¡Señorita, aquí está su bolsa!

ANGELINA: Y afuera están los gatos negros, que comen pajaritos amarillos, cuando se atreven a salir de la jaula.

NIÑA: (BÚsca dentro de la bolsa) Yo no soy un pajarito. No me va a confundir más.

ANGELINA: Ese corredor no tiene luz. Es negro como una alcantarilla y puede arrastrarte hasta lo más profundo del drenaje.

NIÑA: Puede ser, señorita. (Saca un llavero y se lo muestra) Pero voy a ver por mí misma. ¿No cree usted que eso debo hacer?

ANGELINA: Mi trabajo es cuidar que no salgas; y el tuyo quedarte aquí. Hasta que sea tiempo de pasar a otra sala.

NIÑA: (Va a la puerta) Ya no voy a estar aquí. Quiero ver el cielo y sus nubes cuando pasan. Quiero ver las calles; la gente que cruza y se detiene en las esquinas. (Da vuelta a la llave y la puerta se abre.)

ANGELINA: (Canturrea ausente) "...sin involucrarme con ninguno, que no haya nada personal, el trabajo social es mi meta, ayudar a los niños es mi ideal..."

NIÑA: (Desde la puerta) Le dejo sus llaves en su bolsa de piel, tan suavcita y que combina tan bien con sus zapatos...

ANGELINA: (Canturrea) "...como trabajadora social soy la mejor del hospital..."

NIÑA: Esto... ¿Le dejo la puerta abierta? ¿o quiere que cierre al salir?

Angelina canturrea entre dientes. La niña sale y deja la puerta abierta.

La puerta no da al exterior, sino a un baño, del cual vemos lavabo y espejo. La niña se lava las manos y brazos aún manchados de rojo. Luego se pone una bata blanquísima que cuelga junto al espejo.

Se recoge el cabello sobre la cabeza. En su aspecto y expresión se produce un cambio muy notorio.

Lentamente regresa al cuarto donde Angelina, sentada on el suelo, sigue canturreando en voz baja.

La otra cierra la puerta tras de sí dando un golpe fuerte. Con el ruido, Angelina se estremece y voltea a ver quién acaba de llegar.)

ANGELINA: Marilí...

NIÑA: ¿Qué pasó, Angelina? Mira nada más como te has puesto. Y cómo tienes el cuarto. Es una vergüenza.

ANGELINA: (Profundamente apenada) Es que, creí que ya no ibas a venir, Marilí. Me desesperé; te estabas tardando tanto...

OSCURO FINAL