

**AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA, LA
REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL, Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL
TEXTO COMPLETO**

Puerto Colombia, 16 de octubre del 2025

Señores

DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECAS

Universidad del Atlántico

Cordial saludo,

Asunto: Autorización Trabajo de Grado

Yo, **VERÓNICA PATRICIA BURGOS CARMONA**, identificado(a) con **C.C. No. 1.143.170.317** de **BARRANQUILLA**, autor(a) del trabajo de grado titulado **LA VOZ DEL SUBCONSCIENTE: EXPLORACIÓN ACTORAL Y DIARIO DEL PERSONAJE N.N** presentado y aprobado en el año 2025 como requisito para optar al título Profesional de **MAESTRA EN ARTE DRAMÁTICO**; autorizo al Departamento de Bibliotecas de la Universidad del Atlántico para que, con fines académicos, la producción académica, literaria, intelectual de la Universidad del Atlántico sea divulgada a nivel nacional e internacional a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera:

- Los usuarios del Departamento de Bibliotecas de la Universidad del Atlántico pueden consultar el contenido de este trabajo de grado en la página Web institucional, en el Repositorio Digital y en las redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Universidad del Atlántico.
- Permitir consulta, reproducción y citación a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea en formato CD-ROM o digital desde Internet, Intranet, etc., y en general para cualquier formato conocido o por conocer.

Esto de conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables.

Atentamente,



Firma

VERÓNICA PATRICIA BURGOS CARMONA
C.C. No. 1.143.170.317 de BARRANQUILLA

DECLARACIÓN DE AUSENCIA DE PLAGIO EN TRABAJO ACADÉMICO PARA GRADO


Este documento debe ser diligenciado de manera clara y completa, sin tachaduras o enmendaduras y las firmas consignadas deben corresponder al (los) autor (es) identificado en el mismo.

Puerto Colombia, **16 de octubre del 2025**

Una vez obtenido el visto bueno del director del trabajo y los evaluadores, presento al **Departamento de Bibliotecas** el resultado académico de mi formación profesional o posgradual. Asimismo, declaro y entiendo lo siguiente:

- El trabajo académico es original y se realizó sin violar o usurpar derechos de autor de terceros, en consecuencia, la obra es de mi exclusiva autoría y detento la titularidad sobre la misma.
- Asumo total responsabilidad por el contenido del trabajo académico.
- Eximo a la Universidad del Atlántico, quien actúa como un tercero de buena fe, contra cualquier daño o perjuicio originado en la reclamación de los derechos de este documento, por parte de terceros.
- Las fuentes citadas han sido debidamente referenciadas en el mismo.
- El (los) autor (es) declara (n) que conoce (n) lo consignado en el trabajo académico debido a que contribuyeron en su elaboración y aprobaron esta versión adjunta.

Título del trabajo académico:	La voz del subconsciente: exploración actoral y diario del personaje N.N
Programa académico:	Arte Dramático

Firma de Autor 1:							
Nombres y Apellidos:	Verónica Patricia Burgos Carmona						
Documento de Identificación:	CC	X	CE		PA	Número:	1143170317
Nacionalidad:	Colombiana			Lugar de residencia:	Barranquilla		
Dirección de residencia:	Calle 47c #22-86						
Teléfono:					Celular:	3117282146	



FORMULARIO DESCRIPTIVO DEL TRABAJO DE GRADO

TÍTULO COMPLETO DEL TRABAJO DE GRADO	LA VOZ DEL SUBCONSCIENTE: EXPLORACIÓN ACTORAL Y DIARIO DEL PERSONAJE N.N
AUTOR(A) (ES)	VERÓNICA PATRICIA BURGOS CARMONA
DIRECTOR (A)	LIBARDO ANDRÉS ECHEVERRI BRAVO
CO-DIRECTOR (A)	NO APLICA
JURADOS	OLGA LUCÍA RUIZ MARIA ISABEL PIZARRO
TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TITULO DE	MAESTRA EN ARTE DRAMÁTICO
PROGRAMA	ARTE DRAMÁTICO
PREGRADO / POSTGRADO	PREGRADO
FACULTAD	BELLAS ARTES
SEDE INSTITUCIONAL	SEDE PATRIMONIAL
AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO	2025
NÚMERO DE PÁGINAS	57 PAGINAS
TIPO DE ILUSTRACIONES	TABLA Y FOTOGRAFÍAS
MATERIAL ANEXO (VÍDEO, AUDIO, MULTIMEDIA O PRODUCCIÓN ELECTRÓNICA)	NO APLICA
PREMIO O RECONOCIMIENTO	NO APLICA



**LA VOZ DEL SUBCONSCIENTE: EXPLORACIÓN ACTORAL Y DIARIO DEL
PERSONAJE N.N**

**VERÓNICA PATRICIA BURGOS CARMONA
TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE MAESTRA EN ARTE
DRAMÁTICO**

**PROGRAMA DE ARTE DRAMÁTICO
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO
PUERTO COLOMBIA
2025**

**LA VOZ DEL SUBCONSCIENTE:
EXPLORACIÓN ACTORAL Y DIARIO DEL PERSONAJE N.N**

TRABAJO DE GRADO
INVESTIGACIÓN -
CREACIÓN

ESCRITO POR
VERONICA P. BURGOS C.
PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRA EN ARTE DRAMÁTICO

ASESOR.
LIBARDO ECHEVERRI

UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO
FACULTAD DE BELLAS ARTES
PROGRAMA DE ARTE DRAMÁTICO
BARRANQUILLA, ATLÁNTICO

2025

AGRADECIMIENTO

Si me preguntas -¿Qué sientes en este momento? -“Demasiadas cosas”- respondo... con el corazón latiendo más rápido de lo normal-. ¿Y si sale mal? -No lo sabrás hasta intentarlo.

Nunca me había sentido segura al decirme aquellas palabras, lo más chistoso es que esas palabras son las que más les digo a los demás. Por primera vez las tomo en serio y deseo seguir tomándolas en serio por el resto de mi vida, aunque todo lo dicho, no parezca más que “votos matrimoniales”.

Fuera de chiste, gracias por aceptar esas palabras con valentía, gracias por decidir no rendirte, gracias por escuchar, gracias por seguir siendo tu; Gracias al Jazmín más bonito del Jardín, porque sin ese apoyo tal vez me hubiera rendido hace muchos años. Gracias Pedro Burgos por el amor incondicional que me has brindado, me recuerda lo importante que soy y de lo que soy capaz.

Gracias a mi asesor Libardo Echeverri por guiarme en un momento en el que no encontraba la luz, yo sé que al final de todo túnel hay luz, pero yo no encontraba el final de ese túnel.

Y por último, pero no menos importante, porque el amigo del sapo entra de sapo, muchas gracias a *Cofradía Teatral*, por abrirme sus puertas, por ayudarme a crecer, pulir y moldear todo lo que fui y seré en el teatro. Gracias a ustedes aprendí la realidad del teatro, vi demasiadas cosas y conocí a personas talentosas.

Solo me queda decir ¡GRACIAS!

CADA PEQUEÑO PASO QUE DAS TE ACERCA A TU

META, INCLUSO CUANDO NO LO PAREZCA.

CONFÍA EN TI Y SIGUE ADELANTE.

RESUMEN

Este trabajo de grado, titulado *La voz del subconsciente: exploración actoral y diario del personaje N.N.*, se desarrolló dentro del enfoque de investigación-creación y se centra en la construcción escénica del personaje N.N. en la obra *Los Gaticos: una historia infantil cruel y macabra*, escrita y dirigida por Nibaldo Castro Charris. La obra, versión libre del cuento de Álvaro Cepeda Samudio *Vamos a matar a los gaticos*, explora la infancia desde una perspectiva inquietante, en la que tres niñas juegan a matar a unos gatitos recién nacidos para, según ellas, evitarles el sufrimiento del abandono.

El estudio se enfoca en dos ejes centrales: por un lado, la dualidad de N.N. como personaje *presente/ausente* en la escena, ya que es visible para el público y está presente en el escenario, pero inexistente dentro de la diégesis de la obra; y por otro, la representación de los primeros indicios de psicopatía infantil a través de su comportamiento, ya que desde la psicología infantil, se ha demostrado que conductas como el maltrato animal pueden asociarse con rasgos psicopáticos. La metodología se articula en cuatro etapas: análisis dramaturgico, exploración actoral mediante ejercicios físicos y vocales, creación de un diario del personaje N.N y una reflexión final sobre el proceso. Este trabajo busca aportar herramientas prácticas para futuros actores que deseen abordar personajes simbólicos o psicológicamente complejos, y reflexionar sobre los límites entre lo visible y lo invisible en la escena teatral.

ABSTRACT

This undergraduate work, titled *The Voice of the Subconscious: Actoral Exploration and Character Diary of N.N.*, was developed under a research-creation approach and focuses on the stage construction of the character N.N. in the play *Los Gaticos: una historia infantil cruel y macabra* (*The kittens: A cruel and macabre children's story*), written and directed by Nibaldo Castro Charris. This play is a free adaptation of Álvaro Cepeda Samudio's short story *Vamos a matar a los gaticos* that explores childhood from a disturbing perspective, in which three girls play at killing newborn kittens in order to spare them the suffering of abandonment.

The study focuses on two central aspects: first, the duality of N.N. as a present/absent character—physically visible to the audience and present on stage, yet nonexistent within the diegesis of the play; and second, the representation of early signs of child psychopathy through their behavior. From the perspective of psychology, animal cruelty in early years has been associated with the development of psychopathic traits. The methodology is structured into four stages: dramaturgical analysis, acting exploration through physical and vocal exercises, creation of a character diary of N.N and a final reflection. This thesis aims to provide practical tools for (future) actors who wish to approach symbolic or psychologically complex characters and reflect on the boundaries between what is visible and what remains invisible in theatrical performance.

ÍNDICE

I.	¡Quiero recibirte por primera vez!.....	7
	I.1. Objetivos y metodología.....	8
	I.2. Contexto de la obra <i>Los gaticos: una historia infantil, cruel y macabra</i>	10
II.	¡Yo conozco el camino!.....	13
	II.1. Personajes simbólicos y abstractos en el teatro.....	13
	II.2. Presencia/Ausencia escénica.....	18
	II.3. Psicopatía del personaje infantil y su representación en el teatro.....	21
III.	¡Vamos a matar a los gaticos!.....	23
	III.1. Enfoques y técnicas utilizadas para la construcción de N.N.....	24
	III.2. Juegos infantiles como construcción de una partitura corporal.....	28
	III.3. N.N en escena: Evolución del personaje, repetir y fijar escenas.....	30
	III.4. Construcción de la imagen.....	33
	III.4.1. Casting.....	34
	III.4.2. Vestuario.....	35
	III.4.3. Maquillaje.....	36
	III.4.4. Utilería.....	37
	III.5. Diario de N.N. Construcción interna del personaje.....	38
IV.	No nos vamos a quedar con ninguno.....	41

Referentes.....	45
Anexo #1 Libreto completo de la obra.....	46
Anexo #2 Diario del personaje N.N.....	57
Material gráfico	
Tabla 1. Similitudes entre personajes simbólicos y abstractos	13
Tabla 2. Diferencias entre personajes simbólicos y abstractos	14
Figura 1. Imagen escénica de N.N	28
Figura 2. Casting de los personajes Marta, Doris y N.N	29
Figura 3. Vestuario de N.N. en la obra	30
Figura 4. Maquillaje de N.N	31
Figura 5. Utilería de N.N. en la obra	32

I. ¡Quiero recibirte por primera vez!

El teatro ha sido, a lo largo de la historia, un espacio de exploración de la psique humana, donde los personajes no solo representan identidades individuales, sino también estados emocionales, conflictos internos y dimensiones simbólicas de la experiencia humana. En este contexto, *Los Gaticos: una historia infantil cruel y macabra* presenta un desafío actoral particular con la existencia de N.N, un personaje que encarna el subconsciente de Marta y Doris y materializa en escena los primeros rasgos de psicopatía infantil.

En este trabajo, se enmarca el proceso de investigación-creación, donde se reconstruye a N.N, desde su dualidad como personaje *presente/ausente* en la escena; en este proyecto entendemos como personaje *presente/ausente* aquella figura que existe y está presente en el espacio escénico, pero cuya presencia dentro de la diégesis (mundo ficcional en el que transcurre la acción de la obra teatral) es puramente simbólica, eso quiere decir que el espectador y las actrices ven a N.N pero realmente el personaje no está físicamente con Marta y Doris.

N.N, abrió un campo de exploración sobre ¿Cómo se manifiesta actoralmente un personaje que es a la vez tangible e intangible en la diégesis de la escena?

Para abordar esta investigación, se desarrollará una herramienta fundamental: la creación de un diario del personaje, ¿Qué tipo de diario? Lo denominamos un diario ficcional-actoral. A diferencia de un diario íntimo personal, que es desde el punto de vista del actor, se escribirá desde la voz del personaje N.N, como si fuera su propio cuaderno secreto, su espacio de expresión subjetiva. N.N. es un personaje con características simbólicas y abstractas, físicamente presente en escena pero inexistente dentro de la diégesis de la obra. No es reconocida por los otros personajes (Marta y Doris), y funciona como una manifestación del

subconsciente infantil, representando impulsos oscuros, contradicciones internas y emociones no verbalizadas. Su lenguaje, su gesto y su relación con el juego la sitúan en un plano liminal entre lo real y lo imaginario, lo visible y lo invisible.

En ese sentido, el diario se inspira en la idea de un espacio donde N.N plasma lo que no pueden decir en voz alta: sus dudas, miedos, fantasías y silencios. Es, en esencia, una extensión de la subjetividad del personaje, construida no desde la lógica adulta, sino desde su imaginario infantil.

Este diario sirve como insumo principal para la investigación - creación. Barba (1995) sostiene que el actor puede transmitir aspectos ocultos del personaje a través de su presencia escénica y acciones físicas, revelando así una “vida secreta” que no se expresa mediante el texto hablado. Este diario precisamente construye esa vida secreta, permitiéndole a la actriz mostrar al espectador aquello que no se dice. Busca aportar a la comprensión del personaje N.N dentro de la obra y generar una herramienta práctica para futuros actores e investigadores interesados en la interpretación de personajes abstractos, simbólicos o psicológicamente complejos. A través de este proceso, se espera revelar las posibilidades del personaje N.N. y reflexionar sobre los límites entre lo visible y lo no visible en la construcción escénica.

I.1. Objetivos y metodología del trabajo

Este trabajo tiene como objetivo principal:

- Examinar la creación escénica del personaje N.N. en *Los Gaticos: una historia infantil cruel y macabra*, a través del desarrollo de un diario ficcional-actoral de N.N como insumo principal para potenciar la creación del personaje.

Para lograr este propósito, se han definido los siguientes objetivos específicos:

- Revisar las estrategias actorales utilizadas para la interpretación del personaje, investigando referentes teóricos y teatrales que abordan personajes simbólicos y su presencia/ausencia en escena.
- Explorar la gestualidad y los movimientos de N.N para identificar sus impulsos y motivaciones.
- Construir un diario ficcional-actoral de N.N que muestre sus pensamientos, emociones y acciones, utilizando dicho insumo para potencializar la creación del personaje en la escena.

Este estudio se enmarca dentro de un enfoque cualitativo, basado en la exploración práctica y la documentación del proceso creativo. La metodología combina el análisis activo del texto con la exploración del personaje, estructurado en las siguientes fases:

1. Análisis dramático de la obra: Se realizará un estudio detallado del texto de *Los Gaticos: una historia infantil cruel y macabra*, identificando el papel de N.N. en la historia y su relación con las protagonistas. También se revisarán referentes teatrales sobre personajes simbólicos y abstractos.

2. Exploración actoral de N.N: A través de ejercicios físicos y gestuales, se experimentará otra manera de representar a N.N en escena, poniendo especial énfasis en su dualidad como personaje *presente/ausente*.

3. Creación del diario de personaje: Se construirá un diario que refleje los pensamientos, emociones y conflictos internos de N.N., con el fin de profundizar en su psicología y su función en la obra.

4. Reflexión: Se analizarán los resultados obtenidos en la exploración, identificando qué fue lo más complejo y lo más fácil de representar a N.N.

Esta metodología permite una comprensión integral del personaje N.N, combinando la teoría con la práctica y proporcionando herramientas concretas para su interpretación.

I.2. Contexto de la obra *Los gaticos: una historia infantil cruel y macabra*

El teatro no sólo da vida a historias y personajes, sino que también permite la exploración de conceptos abstractos y simbólicos en escena. Algunos personajes trascienden su función narrativa para convertirse en símbolos de conflictos internos y dilemas psicológicos, este es el caso de N.N. en la obra *Los Gaticos: una historia infantil cruel y macabra*, escrita y dirigida por Nibaldo Castro Charris, versión libre del cuento *Vamos a matar a los gaticos* de Alvaro Cepeda Samudio. N.N es un personaje que representa un desafío actoral y escénico particular; su presencia es tangible para el público, pero inexistente en la realidad diegética de las hermanas, Marta y Doris. Llamaremos diégesis al relato o el mundo ficcional que el actor narra en escena. Entonces, la realidad diegética es aquella que los personajes Marta y Doris reconocen como real dentro de la obra. Todo lo que ellas ven, escuchan, sienten o creen que está ocurriendo en escena, forma parte de la diégesis. Dentro de esta diégesis N.N es el subconsciente infantil y opera como la voz interna que impulsa a las hermanas a tomar decisiones que desafían los límites de la moralidad. Su construcción escénica requiere un trabajo minucioso que explore la *presencia/ausencia*, su impacto en la narrativa y su relación con los demás personajes.

Este trabajo profundiza en la creación escénica de personajes simbólicos, un ámbito poco explorado en la práctica actoral, donde la mayoría de los personajes poseen una existencia definida dentro de la ficción. A través del análisis y la exploración actoral de N.N, se busca comprender cómo un actor puede dar cuerpo y voz a una entidad que, aunque no tiene una presencia real en la historia, influye en el conflicto y condiciona las decisiones de los personajes. La obra aborda un tema inquietante: los primeros indicios de psicopatía en la

infancia, fenómeno estudiado en la psicología infantil y que, en *Los Gaticos: una historia infantil cruel y macabra* se manifiesta a través de la influencia de N.N. sobre Marta y Doris. La crueldad hacia los animales en la niñez ha sido identificada como un predictor significativo de conductas violentas en etapas posteriores de la vida. Estudios indican que niños que maltratan animales podrían ser testigos o víctimas de abuso, y esta conducta puede ser una señal de desórdenes mentales. Este análisis permitirá comprender cómo el teatro puede representar la complejidad psicológica de la niñez y cuestionar la percepción de la infancia como un estado de pureza absoluta.

El desarrollo de este trabajo generará herramientas prácticas para la interpretación de personajes con una naturaleza conceptual y simbólica. La creación de un diario del personaje N.N y la exploración actoral proporcionarán metodologías aplicables para actores que enfrenten el desafío de dar vida a personajes similares en el teatro.

Por lo tanto, este estudio contribuye a la comprensión del personaje de N.N. y su impacto en la obra, además ofrece una propuesta práctica para la construcción de personajes simbólicos y abstractos en la escena, ampliando así los recursos actorales para la interpretación de personajes teatrales.

La obra *Los gaticos: una historia infantil cruel y macabra* es producida por la Fundación Cultural y Social Cofradía Teatral de Barranquilla. Desde su estreno, ha sido representada por más de cinco elencos y ha tenido temporadas permanentes, programadas en *casaTEATROcofradía*, además, cuenta con circulación a festivales, teatros y salas locales (Sala de teatro *Luneta 50*, Auditorio *José Consuegra*, Teatro *Amira de la Rosa*, Teatro de *Bellas Artes*) nacionales (*FestiCaribe*, *Teatrino Cartagena*) e internacionales (circulación en Mexico D.F). Su lenguaje escénico se caracteriza por una puesta en escena colorida y

minimalista, con actuaciones realistas, pero atravesadas por personajes simbólicos como lo es N.N.

Estructuralmente, la obra está dividida en tres escenas que corresponden a las tres fases que sugiere el título: lo infantil, lo cruel y lo macabro. En la primera escena, las tres niñas Marta, Doris y N.N, juegan incansablemente, recorriendo una serie de juegos tradicionales como “farin fan fon”, “la pasarela”, “el congelado”, “la lleva”, “chocolate pisa pie”, “que pase el rey”, “el lobo”, “los astronautas” y, finalmente, “matar a los gaticos”. Este último juego introduce una transición hacia la segunda escena, donde aparece el conflicto, las niñas justifican su deseo de matar a los animales como una forma de protección. En la tercera escena, los hechos se consuman y comienza una reflexión incómoda sobre la culpa, el deseo, la violencia y la responsabilidad moral.

Uno de los recursos más destacados de la obra es la ruptura de la cuarta pared. Las niñas interpelan al público, se ríen, lloran y se enfrentan directamente a lo que ven y lo que representan, obviando los límites entre lo que es un juego y lo que es realidad. A través de estos recursos, el espectador es conducido por un viaje que comienza en la ternura y culmina en la crudeza más inesperada.

El juego en la obra, funciona como el hilo conductor de toda la acción dramática. En la lógica de los personajes, todo es juego, y es dentro de esa estructura que se construyen las decisiones más radicales. La obra no impone un juicio sobre las acciones, sino que deja abierta la posibilidad de que el espectador interprete si las niñas actuaron desde la maldad, la ignorancia o la necesidad de establecer algún tipo de control sobre su mundo.

Como actriz, La obra ha sido profundamente significativa. Fue la primera obra en la que deseé actuar profesionalmente desde el año 2018. Por razones personales y de producción, no logré participar ese año. Sin embargo, en el 2022 ingresé a la producción como responsable

de iluminación, y fue en 2023 cuando finalmente pude interpretar a N.N., el personaje que siempre deseé habitar. Durante mucho tiempo llamé a esta obra “mi karma” porque creía que nunca iba a poder actuar en ella, y al final se convirtió en el punto de partida de mi crecimiento como actriz, mi trabajo de grado y una búsqueda artística más profunda.

Una de las escenas que mejor representa el carácter simbólico de N.N. ocurre cuando Doris la confronta por haberle dicho a Marta que no usara pantaletas. En lugar de asustarse o pedir disculpas, N.N. se ríe y dice: “tu mamita no sabe dónde queda nuestro escondite secreto”. Esa risa, esa irreverencia frente a la figura adulta y esa conciencia de tener un territorio propio al que los demás no pueden acceder, marcan con claridad su condición de personaje abstracto y simbólico. N.N. no solo juega con las reglas, sino que habita una dimensión distinta, donde lo prohibido no genera culpa, sino poder.

II. ¡Yo conozco el camino!

II.1. Personajes simbólicos y abstractos en el teatro

¿Qué es un personaje teatral?

Según Patrice Pavis (2000), “el personaje no es un ser ficticio preexistente al espectáculo, sino un producto de signos y convenciones, una figura de lenguaje y acción corporal que solo existe en y por la representación” (p. 288). Quiere decir que el personaje surge de la interacción entre el texto dramático, la interpretación actoral y la percepción del espectador. No debe entenderse como una persona ficticia, sino como un efecto de sentido producido por el conjunto de signos escénicos.

Esta concepción se alinea con lo que Erika Fischer-Lichte (2004) llama la “estética de lo performativo”, donde lo relevante no es tanto lo que el personaje dice o representa, sino cómo su cuerpo y presencia en el espacio generan significado para el espectador. En el caso del

personaje teatral N.N, esto resulta fundamental, ya que su valor está en la potencia de su presencia escénica: cómo mira, sus movimientos, su forma de habitar los silencios y la capacidad de activar en el público la duda: ¿Está realmente ahí? o ¿solo existe en el imaginario de las hermanitas?. De este modo, N.N se configura como un personaje teatral cuyo peso dramático proviene de la fuerza performativa de su corporalidad.

¿Un personaje simbólico?

El personaje simbólico no representa a un individuo con psicología definida, por el contrario, encarna una idea, emoción o concepto. Este tipo de personajes son comunes en dramaturgias no realistas, como el teatro simbolista, el teatro épico o el teatro del absurdo. Para Pavis (2000), un personaje simbólico “encarna conceptos o estados interiores más que una identidad individual”, eso quiere decir que se construyen por medios como la gestualidad, el lenguaje poético, la ritualidad o el silencio.

Un ejemplo clásico es el Fantasma del Rey en *Hamlet*, quien representa la culpa y el llamado al deber, o Godot en *Esperando a Godot*, cuya no aparición se vuelve símbolo del sinsentido de la espera. En estos casos, el personaje no necesita tener una biografía ni lógica psicológica para ser potente escénicamente.

¿Y el personaje abstracto?

El personaje abstracto va un paso más allá: ni siquiera busca representar una idea específica, sino que actúa como presencia escénica pura, figura sensorial o impulso escénico. Es habitual en propuestas performáticas, físicas o rituales. Antonin Artaud (1938) propone que el actor no debe representar, sino encarnar energías que sacudan al espectador desde lo profundo.

Para él, el personaje puede ser un “signo físico” más que un sujeto con historia.

La abstracción también se encuentra en obras como *Los ciegos* de Maurice Maeterlinck, donde los personajes no tienen nombre ni historia y existen como representaciones del miedo, la espera o la pérdida. En este sentido, el personaje abstracto se construye desde el gesto, el espacio y el ritmo, más que desde la palabra o el conflicto dramático.

- **Similitudes y diferencias**

Tabla 1

Similitudes entre personajes simbólicos y abstractos

ASPECTOS	SIMILITUD
Naturaleza no realista	Ambos se alejan del personaje psicológico tradicional, no buscan representar personas reales.
Representación	Representan ideas, conceptos, emociones, impulsos o fuerzas invisibles.
Presencia escénica	Su existencia dentro de la diégesis puede ser invisible para otros personajes. Su presencia contribuye más al sentido profundo o poético que a la acción lineal.
Expresión escénica	Puede no depender del texto, sino del gesto, la imagen o el sonido.

Impacto en el espectador	Acuden a la interpretación subjetiva del público al no comunicar verdades literales.
construcción escénica	Se apoya más en el cuerpo, el ritmo, la energía y la atmósfera.

Nota. Elaboración propia a partir de Pavis (2000), Maeterlinck (1890) y Artaud (1938).

Tabla 2

Diferencias entre personajes simbólicos y abstractos

ASPECTO	PERSONAJE SIMBÓLICO	PERSONAJE ABSTRACTO
RELACIÓN CON EL SIGNIFICADO	Representa una idea concreta (muerte, culpa, deseo, miedo, justicia).	Representa una fuerza o sensación general, sin significado fijo.
GRADO DE HUMANIDAD	Puede tener rasgos humanos estilizados o cierta psicología poética.	Carece de identidad individual; es presencia física, gesto o energía escénica.
EXPRESIÓN VERBAL	Puede hablar; utiliza lenguaje poético, simbólico	Puede ser silente o expresarse por medio de

	o metafórico.	gruñidos, sonidos, canto o ruido corporal.
FUNCIÓN NARRATIVA	Tiene una función dramática clara: guía, conflicto, catalizador.	A menudo no sigue una narrativa, sino que actúa como presencia sensorial o atmósfera.
PRESENCIA ESCÉNICA	Puede o no ser reconocida por los personajes, pero el público la percibe.	No existe dentro del drama, sino en lo físico o lo rítmico.
EJEMPLO	El fantasma de <i>Hamlet</i> .	Lucky en <i>Esperando a Godot</i> , <i>Los ciegos</i> de Maeterlink.

Nota. Elaboración propia a partir de Pavis (2000), Maeterlinck (1890) y Artaud (1938).

¿N.N personaje híbrido?

N.N. en *Los Gaticos: una historia infantil cruel y macabra* es un personaje híbrido, ya que se sitúa en la intersección entre lo simbólico y lo abstracto teniendo características simbólicas y abstractas. Aunque está presente físicamente en escena, no es reconocida en la diégesis por los otros personajes, lo que la convierte en una figura liminal: entre lo real y lo imaginado. Su función como proyección del subconsciente de Marta y Doris la inscribe como personaje simbólico, en tanto representa sus impulsos reprimidos, su necesidad de control, o incluso su

crueldad incipiente. Al mismo tiempo, su falta de identidad, su lenguaje corporal, su silencio y su mirada constante hacen de ella una figura abstracta, sin definición estable. También puede ser leída como una amiga imaginaria, figura común en la infancia pero que aquí adquiere una carga siniestra y psicológicamente compleja.

N.N. no actúa desde la palabra, sino desde el espacio: su sola presencia modifica la energía de la escena, afectando a las protagonistas sin necesidad de diálogo. Esta cualidad la vincula con los planteamientos de Fischer-Lichte (2004) y Grotowski (1968), quienes defienden que la presencia escénica puede generar significado más allá del texto, por medio del cuerpo vivo, la mirada, la respiración o la quietud.

Los personajes simbólicos y abstractos amplían las posibilidades expresivas del teatro contemporáneo. Desplazan la atención desde el texto hacia el cuerpo, el gesto, la imagen y la energía escénica. En el caso de N.N., estas cualidades se conjugan para construir una presencia escénica poderosa, ambigua y perturbadora, que refleja tensiones internas de la infancia y complejidades del inconsciente.

Analizar su creación desde estas categorías permite no solo profundizar en su dimensión actoral, sino también comprender cómo el teatro puede representar lo invisible, lo reprimido y lo inefable a través de figuras que no siguen las reglas del realismo, pero que impactan profundamente en el espectador.

II.2. Presencia/Ausencia Escénica

En el teatro contemporáneo, la noción de presencia escénica ya no se limita a la simple ocupación física del espacio por parte del actor. Más bien, se ha transformado en un concepto que implica energía, atención, conexión con el espectador y el uso consciente del cuerpo y el silencio. A la par, la ausencia también ha ganado valor como estrategia dramática y estética:

aquello que no se ve, no se escucha o no se reconoce puede tener una fuerza simbólica igual o mayor que la presencia visible.

En este sentido, la presencia/ausencia escénica no es una dualidad excluyente, sino una tensión dinámica. Un personaje puede estar físicamente presente pero diegéticamente ausente, o incluso ser una figura invisible pero emocionalmente dominante, como ocurre con personajes ausentes que afectan la narrativa.

En Estética de lo performativo, Fischer-Lichte propone que la presencia escénica es un evento performativo: no depende de lo que el actor dice, sino de cómo habita el espacio, cómo se relaciona con el público y qué energía emite su cuerpo vivo en escena. Para ella, “la mera presencia del cuerpo actoral genera significado” (Fischer-Lichte, 2004). En el caso de N.N, en *Los Gaticos: una historia infantil cruel y macabra*, esta reflexión adquiere un valor central, ya que su existencia como personaje se construye justamente en ese umbral entre lo visible y lo diegéticamente inexistente. Aunque las demás niñas no la reconocen dentro de la ficción, su cuerpo en escena, su presencia física, su movimiento, su mirada y su silencio genera un significado emocional y simbólico determinante para el desarrollo del conflicto. N.N. encarna una forma de presencia performativa que no depende del diálogo, sino de la vibración escénica de su cuerpo, de cómo afecta a las otras sin ser “vista” por ellas. Así, su ausencia diegética no anula su potencia dramática; por el contrario, la potencia. La figura de N.N. demuestra que lo invisible dentro del relato puede ser absolutamente visible y decisivo para el espectador, cumpliendo así una función activa desde la representación simbólica y desde la performatividad corporal.

La presencia escénica de N.N no busca una representación lógica o realista, sino una manifestación cruda del subconsciente, de lo no dicho, de lo reprimido. N.N. habita el escenario con una energía que perturba, que incomoda por su aparente inocencia y su

inquietante falta de empatía. No es necesario que actúe la crueldad desde lo explícito: su sola disposición corporal, su forma de mirar, de moverse y de intervenir el espacio desde el juego y el silencio, genera en el espectador una inquietud que trasciende la palabra. Tal como propone Artaud, el impacto de N.N. no se produce por lo que dice, sino por lo que evoca: la posibilidad de que la crueldad no sea ajena a la infancia. Su cuerpo ritualiza la violencia contenida, la pulsión de muerte disfrazada de juego, revelando zonas oscuras de la psicología infantil que, al ser presentadas desde lo escénico, sacuden al público de forma visceral y no racional.

La ausencia puede operar en distintos niveles:

- Ausencia física: el personaje no aparece en escena, pero se menciona o su presencia se siente (ej. Godot en Esperando a Godot).
- Ausencia diegética: el personaje está en escena, pero no es percibido por los demás, como una voz interna, espectro o figura mental. (N.N)
- Ausencia simbólica: lo que no se dice, lo que no se muestra, el silencio, el vacío. Muchas veces, estas ausencias crean una presencia más poderosa por lo que evocan.

N.N. es un ejemplo claro de personaje que habita la frontera entre presencia y ausencia:

- Está físicamente presente, interpretada por una actriz visible al público.
- Pero está ausente en la diégesis, pues no es reconocida ni nombrada por los protagonistas (Marta y Doris).
- Su función es simbólica y psicológica: representa el subconsciente, la crueldad reprimida, el impulso violento, o incluso una amiga imaginaria.

- Su poder no reside en el diálogo, sino en la tensión que genera en escena: su mirada, su desplazamiento, su vigilancia constante.

La presencia de N.N. no depende de la palabra, sino de la energía escénica que emite. Esa capacidad de afectar sin ser reconocida, de ocupar el espacio sin dominarlo, la sitúa dentro de la categoría de presencia/ausencia performativa.

II.3. Psicopatía del personaje infantil y su representación en el teatro

La psicopatía infantil ha sido tradicionalmente un tema tabú en las narrativas artísticas y sociales. La infancia suele asociarse a la inocencia, la ternura y la vulnerabilidad, por lo cual resulta perturbador pensar que un niño o niña pueda albergar emociones o comportamientos crueles, manipuladores o carentes de empatía. Sin embargo, desde la psicología del desarrollo, diversos estudios han demostrado que rasgos psicopáticos pueden manifestarse desde edades tempranas, especialmente en entornos donde hay negligencia emocional, violencia o falta de vínculos afectivos seguros (Frick & White, 2008).

El teatro, como espacio de exploración simbólica y ética, ha sido un medio poderoso para enfrentar esta dimensión inquietante de la niñez, permitiendo a los espectadores entrar en contacto con el lado oscuro de lo infantil a través de personajes que encarnan la crueldad, el deseo de control o la desconexión emocional.

La psicopatía infantil no debe entenderse como un diagnóstico clínico en sí mismo, sino como un conjunto de rasgos emocionales y conductuales que pueden predecir problemas más graves en la adultez. Entre ellos se encuentran:

- Baja empatía o insensibilidad ante el sufrimiento ajeno

- Manipulación o frialdad emocional
- Búsqueda de dominio o control sobre otros
- Conductas crueles, especialmente hacia animales (DSM-5, 2014)

Frick y White (2008) afirman que estos rasgos pueden aparecer en niños desde los 3 años y se vinculan con la falta de respuesta emocional ante el dolor de otros. Además, el maltrato, la negligencia o la falta de vínculos afectivos pueden potenciar estas respuestas.

En la dramaturgia contemporánea, se han abordado diversas figuras que encarnan esta dimensión oscura de la infancia. Uno de los ejemplos más relevantes es la obra “Cara de fuego” (1997) del alemán Marius von Mayenburg, donde el protagonista, un adolescente llamado Kurt, exhibe rasgos claros de psicopatía: insensibilidad, agresividad, desbordamiento emocional y una ruptura total con el mundo adulto. A través de él, Mayenburg presenta una crítica a la familia y a la sociedad que fracasa en contener esa oscuridad emergente.

Otra obra paradigmática es *Los Gaticos*: una historia infantil cruel y macabra, versión libre del cuento “Vamos a matar a los gaticos” de Álvaro Cepeda Samudio. Allí, dos niñas aparentemente tiernas enfrentan una decisión moral que revela su capacidad de ejercer violencia racionalizada. La psicopatía se manifiesta no sólo en los actos, sino en la justificación que construyen para ellos.

El personaje de N.N. puede entenderse como la encarnación simbólica de los primeros indicios de psicopatía infantil. No es una niña real, sino una fuerza escénica que representa el subconsciente de Marta y Doris. Su comportamiento es observador, frío, dominante. No actúa con crueldad directa, pero guía, impulsa o normaliza decisiones violentas, como la de matar a los gaticos “para evitarles el sufrimiento”.

Desde la actuación, N.N. no expresa emociones de manera convencional; su lenguaje corporal es contenido, inquietante, casi inhumano. Además, N.N. puede ser vista como una amiga imaginaria perversa, que lejos de brindar consuelo, alimenta impulsos destructivos. En este sentido, su presencia escénica es clave para visibilizar cómo el teatro puede representar lo negado socialmente: que la infancia no es un espacio puro, sino una etapa donde también pueden aparecer sombras, dilemas morales y deseos violentos.

La representación de la psicopatía infantil en el teatro contemporáneo permite reflexionar sobre el impacto de la sociedad en la formación de la infancia. A través de personajes como N.N., se pone en escena lo reprimido: el miedo a la monstruosidad interna, la fragilidad de los límites morales, y la posibilidad de que incluso los más inocentes puedan cruzar una línea irreversible. Esta dimensión simbólica y actoral enriquece la exploración de personajes escénicos complejos y desafía al espectador a enfrentarse con sus propias zonas oscuras.

III. Vamos a matar a los gaticos

III.1. Enfoques y técnicas utilizadas para la construcción de N.N

La construcción actoral del personaje N.N. en *Los Gaticos: una historia infantil cruel y macabra* se desarrolló a través de un proceso experimental de investigación escénica, diseñado por el director Nivaldo Castro Charris. Esta metodología de creación no se adscribe a una única escuela actoral, sino que articula herramientas y principios provenientes de diferentes tradiciones del teatro contemporáneo, especialmente de los sistemas de Konstantín Stanislavski, Bertolt Brecht y Peter Brook, sumados al análisis activo del texto dramático y la

improvisación estructurada. En este proceso, el cuerpo se convierte en el eje central de la exploración, permitiendo la emergencia del personaje desde el gesto, el ritmo, la acción física y la interacción con el espacio.

Técnicas teatrales aplicadas

El enfoque propuesto por el director se basa en el análisis activo del texto, técnica derivada del sistema de Stanislavski, que consiste en analizar el texto en acción, a través del cuerpo, los impulsos y la relación viva con los objetos, los silencios y los compañeros de escena (Stanislavski, 2007). Al implementar dicha técnica los ensayos no se reducen a la repetición de escenas, sino que se convierten en espacios para intensificar acciones, reacciones, conexión de personajes, experiencias del actor, además, permiten descubrir intenciones ocultas, pulsos de comportamientos y ritmos dramáticos internos que no siempre se revelan desde una lectura puramente intelectual.

Simultáneamente, se integran ejercicios de improvisación guiada, donde el texto se deconstruye para permitir la creación de nuevas dinámicas, sin empezar de cero. Estas improvisaciones no son libres, sino que parten de consignas específicas (una acción, un gesto, una imagen, una palabra clave) para activar respuestas corporales y emocionales, afianzando la conexión del actor con la atmósfera del personaje.

En el proceso de construcción del personaje N.N, se tomaron algunas de las nociones del sistema Stanislavski, pero adaptadas a un trabajo no naturalista, en coherencia con el carácter simbólico y abstracto del personaje. Una de ellas fue la atención y la concentración en las circunstancias dadas, entendidas como el conjunto de condiciones que conforman el mundo posible de la obra. En los ensayos de Los Gaticos, este principio se tradujo en la capacidad de entrar en el “lugar secreto” de Marta y Doris como si fuese un espacio absolutamente real, habitado por juegos, secretos y complicidades. De esta manera, la actriz debía sostener la

ficción con base en detalles concretos, como el acto de encender unas velas o la tensión en un juego infantil, que anclaban el trabajo en acciones creíbles, aunque no naturalistas.

Asimismo, se implementó la noción de memoria emotiva, entendida como la capacidad de revivir sensaciones o recuerdos que permiten dotar de autenticidad a la acción. En este caso, la memoria emotiva no se aplicó a experiencias dramáticas de la vida adulta, sino a evocaciones vinculadas a la infancia: la complicidad de un juego secreto, la risa contenida tras una travesura o la contradicción entre inocencia y transgresión. Estas evocaciones permitieron construir la dimensión lúdica y perturbadora de N.N., quien, aunque visible en escena, no responde a una psicología infantil realista, sino que encarna una fuerza simbólica vinculada al subconsciente de las hermanas.

En este sentido, las nociones de Stanislavski funcionaron como puentes metodológicos: ayudaron a enraizar la actuación en acciones y sensaciones verosímiles, para luego desviarse hacia un territorio de mayor abstracción, en el cual N.N. se sostiene más como una presencia escénica sensible que como un personaje psicológico tradicional.

De Brecht, se incorpora el distanciamiento entendido como la capacidad de impedir que el espectador se funda completamente con la ficción y, en cambio, se vea llevado a reflexionar sobre lo que ocurre en escena. En la construcción de N.N, este recurso se aplicó al proponer momentos en los que la actriz debía observar sus propias acciones, casi como si fuera un doble de sí misma. Esto permitió resaltar el carácter simbólico del personaje y marcar la diferencia con Marta y Doris, quienes sí se inscriben en un marco más realista. Así, N.N se configura como un espejo crítico, un impulso subconsciente que cuestiona la aparente inocencia infantil.

Finalmente, desde Brook se asumió el ensayo como un espacio de juego vivo, donde lo importante no es fijar una forma definitiva, sino descubrir constantemente nuevas

posibilidades a través del cuerpo, la voz y la imaginación. Esta noción se materializó en improvisaciones guiadas a partir de estímulos concretos: un gesto, una palabra, un objeto; que abrían rutas inesperadas de construcción del personaje. La búsqueda “viva” permitió que N.N se viva no desde una psicología rígida, sino desde la sensibilidad y la energía que emergen en cada ensayo.

Juegos infantiles e imaginario

De manera complementaria, aunque no central en esta etapa, se incluyeron ejercicios inspirados en juegos infantiles como estrategia para activar el imaginario escénico. No se trató de representar juegos específicos, sino de evocar el tipo de corporalidad, imprevisibilidad y lógica no adulta que caracteriza al juego libre. Estos elementos fueron fundamentales para que N.N. no se construyera como una figura rígida o “malvada”, sino como una presencia juguetona y ambigua, capaz de oscilar entre la compañía y la amenaza. Este aspecto será profundizado en el siguiente apartado del capítulo.

El trabajo físico también se centró en cómo generar presencia desde la ausencia diegética del personaje. Al no ser reconocido por los demás personajes en escena, N.N debe encontrar signos que le ayuden al espectador a identificar su ausencia dentro de la diégesis, y partiendo de ahí, lograr su presencia tangible en la escena teatral. Para esto se trabajaron:

- **La mirada como herramienta activa:** Existe una expresión popular que dice “Los ojos son la ventana del alma”, y en el caso de N.N, esta afirmación se vuelve especialmente significativa. La mirada fue trabajada como una extensión de su energía interior. No se limita en mirar a Marta o a Doris, sino que funciona como un recurso para atravesar al espectador, haciéndolo cómplice, o testigo incómodo. Pavis (2000) explica que la proxémica y la dirección de la mirada en escena son elementos significativos, ya que pueden establecer jerarquías, generar tensiones o marcar

distancias emocionales. En N.N, la mirada se convirtió en un acto de poder, ya que puede ser tierna, cómplice, cruel, infantil; en esa oscilación revela la naturaleza imaginaria del personaje, y al mismo tiempo lo humano.

→ **El uso del espacio:** Brook sostiene que el teatro solo necesita un actor que atraviese un espacio vacío para que se produzca un acontecimiento vivo, y esa fue la lógica con la que Nivaldo Castro concibió a N.N; cada uno de sus movimientos en el espacio deben construir un sentido. Ella no transita el espacio escénico de manera natural; lo habita, explora un secreto, mientras que sus desplazamientos generan la impresión de estar en otro lugar. Castro, al ser contador público de formación, disfruta su afinidad con la lógica y la medida; por ello, la puesta en escena exige una precisión casi matemática en el uso del espacio. Los tres bancos, que funcionan como escenografía, operan como ejes de coordenadas: puntos de referencia que ordenan entradas, salidas, niveles y trayectorias. Cada actriz debe sostener una conciencia espacial estricta para evitar colisiones o lesiones, respetando distancias, diagonales, curvas, y radios de acción compartidos.

→ **La respiración como ritmo interno:** Siendo la respiración un principio vital en el personaje, su indagación debe hacerse también desde un campo simbólico, dada la naturaleza de su construcción.

→ **El silencio como acción escénica:** tal como en cualquier partitura musical, el silencio hace parte clave de la composición armónica de la escena, desde el punto de vista rítmico, dramático, sonoro y visual. En este caso, el personaje explora el silencio como parte fundamental de su construcción desde todas las posibilidades mencionadas.

Inspirados por Grotowski (1968) y Fischer-Lichte (2004), se entendió que la presencia escénica no es una cuestión de protagonismo, sino de intensidad energética y apertura perceptiva. N.N. debía “estar” sin ser vista, “observar” sin ser parte de la escena, generando una tensión permanente en el ambiente.

La construcción actoral de N.N. exigió una práctica que desbordara los métodos tradicionales de creación de personajes. A través de un enfoque experimental que combinó elementos del teatro psicológico, épico y físico, se logró articular una figura escénica que se sostiene más por su presencia performativa que por su psicología dramática. Las influencias de Stanislavski, Brecht y Brook, unidas al trabajo animal y a la atmósfera infantil, dieron lugar a un personaje que habita el borde entre lo humano y lo simbólico, entre el juego y la amenaza, entre la escena y el subconsciente.

III.2. Juegos infantiles como construcción de una partitura corporal

En la obra *Los Gaticos: una historia infantil cruel y macabra*, toda la primera parte se construye exclusivamente a partir de una secuencia de juegos infantiles realizados por las tres protagonistas: Marta, Doris y N.N. Lejos de ser una introducción anecdótica, estos juegos componen una estructura dramática fundamental, en la que el universo de la infancia despliega su ritmo, lógica interna y atmósfera particular. A nivel actoral, esta elección escénica plantea un desafío: interpretar personajes que habitan el juego no como ficción, sino como realidad absoluta, donde las reglas se crean, se rompen y se transforman de forma impredecible.

Los juegos que aparecen en la obra “farin fan fon”, “la pasarela”, “congelado”, “la lleva”, “chocolate pisa pie”, “que pase el rey”, “el lobo”, “los astronautas” y finalmente “matar a los gaticos” marcan una progresión clara en el tono y el contenido: comienzan como dinámicas lúdicas reconocibles y van tornándose cada vez más inquietantes, hasta llegar al punto de

quiebre que da inicio al conflicto central. Esta escalada simbólica fue fundamental para la creación de la partitura corporal de N.N.

Desde lo actoral, cada juego fue explorado como una acción escénica, además de una forma para habitar el cuerpo y el espacio. En palabras de Jacques Lecoq (2001), el juego permite al actor “estar disponible para lo imprevisible”, condición esencial para interpretar a personajes que existen en la frontera entre lo real y lo simbólico. N.N., al formar parte activa de estos juegos, adopta múltiples cualidades corporales que oscilan entre lo ligero, lo ritual, lo agresivo o lo mecánico, según el tipo de juego y el momento escénico.

La progresión de los juegos en la obra traza una línea de tensión que también estructura la evolución física del personaje N.N, al inicio participa de manera fluida y “natural” en juegos como “la pasarela” o “congelado”, que evocan momentos de camaradería y los típicos juegos entre. Sin embargo, a medida que el juego se oscurece —en especial a partir de “el lobo”, “los astronautas” y el juego final “matar a los gaticos”—, N.N. se convierte en catalizadora del quiebre, tensionando la atmósfera con su presencia física, su ritmo, y su aparente control de la situación.

En este punto, el cuerpo de N.N. deja de ser una réplica de gestos infantiles para convertirse en una presencia inquietante, que guía, observa o encierra, sin necesidad de imponer su voz. Esta transformación se construyó mediante la repetición y marcación de gestos surgidos del juego, lo que permitió establecer una partitura física cargada de sentido, en la que cada acción tiene eco en lo anterior y prepara el paso a lo que vendrá.

El uso de juegos infantiles como eje estructural de la primera parte de la obra no solo define la dramaturgia de *Los Gaticos*, sino que constituye una herramienta central en la creación actoral del personaje N.N. Estos juegos funcionan como detonantes de estados físicos, emocionales y rítmicos que permitieron construir una partitura corporal ambigua, cargada de

tensiones simbólicas. A través del juego, N.N. se manifiesta como una figura que oscila entre lo infantil y lo amenazante, entre la compañera de juego y la fuerza que precipita el conflicto. Su presencia silenciosa, activa y observadora emerge con fuerza gracias a un trabajo escénico que transforma lo lúdico en lo siniestro.

III.3. N.N en escena: Evolución del personaje, repetir y fijar escenas

La construcción del personaje N.N. no partió de una caracterización tradicional ni de una psicología previamente definida. Al tratarse de un personaje híbrido, su desarrollo en escena se basó en una lógica de evolución física, a través de la repetición, la marcación escénica y la transformación progresiva de su corporeidad. Este enfoque permitió construir una figura escénica que no evoluciona desde lo dramático, sino desde la transformación de su presencia en el espacio y su efecto sobre las demás.

La repetición fue una herramienta esencial en los ensayos para establecer patrones corporales y gestuales que definieron a N.N. sin necesidad de palabras. Según Grotowski (1968), “la repetición no busca fijar una forma, sino liberar la verdad oculta en ella”. Bajo esta lógica, se trabajaron secuencias de movimientos recurrentes —miradas, desplazamientos, tensiones musculares, pausas— que se probaron una y otra vez hasta encontrar una frecuencia rítmica y energética que definiera la presencia escénica de N.N.

Estas repeticiones también permitieron identificar qué gestos y acciones producían una mayor reacción emocional en el espectador y en los otros personajes, ayudando a afianzar una identidad corporal única para el personaje. El objetivo no era mecanizar la escena, sino encontrar la partitura interna que sostenía su comportamiento escénico.

Paralelamente, se trabajó una marcación clara de puntos de inflexión en el comportamiento escénico de N.N., es decir, momentos en los que su energía o función se modifican en

relación con lo que ocurre en escena. A pesar de que N.N. no tiene parlamento directo, su cuerpo responde a los cambios dramáticos de forma intensa y precisa. Estas marcaciones fueron fundamentales para guiar la evolución del personaje en la obra.

Por ejemplo, tras el juego “el lobo”, se definió un cambio de tono: N.N. deja de jugar como una más y pasa a observar con mayor distancia y control, como si ya supiera lo que va a suceder. A partir del juego “los astronautas”, sus movimientos se vuelven más contenidos, más centrados en el eje, con menor participación directa, pero mayor intensidad en la mirada y el ritmo. Finalmente, en “matar a los gaticos”, N.N. se convierte en una figura casi ritual: no actúa como jueza ni ejecutora, pero su sola presencia legitima la decisión, lo que se expresa a través de su inmovilidad, su foco y la ocupación del espacio.

La evolución de N.N en escena se traduce corporalmente a través de variaciones en su desplazamiento, uso del peso, ritmo y mirada. Al inicio de la obra, su cuerpo se confunde con el de las otras niñas: participa en los juegos, imita, corre, ríe. Sin embargo, progresivamente va diferenciándose, adquiriendo un ritmo propio: más lento, más medido, más denso.

Este cambio fue construido desde lo físico, por medio de la observación interna de la partitura escénica y el diálogo constante entre el cuerpo y el espacio. La repetición permitió asentar ciertos movimientos que luego fueron modulados para adaptarse a los momentos clave de la obra. Esto generó una sensación de presencia en transformación, como si el personaje estuviera mutando en escena a medida que avanza la acción.

Una de las características más poderosas de N.N es su capacidad de estar sin actuar, de ocupar el espacio sin intervenir directamente, pero incidiendo en todo lo que sucede. Esta presencia silenciosa y atenta se construyó cuidadosamente con base en la marcación de acciones internas, como el uso de la mirada, la respiración, la posición en escena y el timing. Erika Fischer-Lichte (2004) plantea que el sentido teatral se genera también en la percepción

del espectador ante el cuerpo vivo del actor. En este sentido, la presencia de N.N. funciona como un espejo inquietante, que refleja y potencia los dilemas de las protagonistas sin necesidad de palabra ni gesto explícito.

La evolución escénica del personaje N.N, fue posible gracias a un proceso de exploración actoral centrado en la repetición, la escucha corporal y la marcación precisa de su comportamiento escénico. Esta estrategia permitió construir una figura simbólica y ambigua, cuya transformación no responde a un arco narrativo convencional, sino a una mutación energética y física. A través de este trabajo, N.N. se convirtió en un cuerpo escénico que contiene tensión, silencio y presencia, afectando la obra no desde la acción directa, sino desde el ritmo interno y la mirada constante que atraviesa todo.

III.4. Construcción de la imagen



Figura 1. *Imagen escénica de N.N en la obra “Los gaticos: una historia infantil cruel y macabra”*

Fuente: Cofradía Teatral (2024)

La imagen escénica del personaje N.N. en *Los Gaticos: una historia infantil cruel y macabra* fue construida con la intención de generar una presencia que no sea explícitamente revelada como irreal. No se trataba de definir a N.N. como fantasma, ni como una figura sobrenatural evidente, sino de sugerir sutilmente que su existencia no pertenece del todo a la lógica realista de la obra, sino al universo simbólico e interior de Marta y Doris.

III.4.1. Casting



Figura 2. *Casting de los personajes Marta, N.N y Doris en la obra “Los gaticos: una historia infantil cruel y macabra”*

Fuente: Cofradía Teatral (2024)

Desde el casting, el director Nivaldo Castro Charris buscó una actriz que, además de tener un dominio físico del espacio, tuviera una presencia visual particular: una piel clara que, combinada con medias blancas, zapatos blancos y gestualidad contenida, diera la ilusión de

flotación en escena. Esa blancura no es un adorno estético, sino un recurso escénico que refuerza la condición de N.N. como figura etérea, desplazada del mundo real. En mi caso, ese fue el primer criterio que definió mi asignación al personaje. Pero además, yo ya tenía una relación profunda con la obra: desde años antes conocía el texto, sus acciones físicas, la estructura completa y, de hecho, había sido quien realizaba la iluminación del montaje antes de ser actriz dentro de él. Esa familiaridad me permitió abordar el personaje con una sensibilidad particular: ya lo había observado desde fuera y lo había recorrido desde dentro.

III.4.2. Vestuario



Figura 3. *Vestuario de N.N en la obra “Los gaticos: una historia infantil cruel y macabra”*

Fuente: Cofradía Teatral (2024)

El vestuario fue otro componente clave en la construcción de la imagen de N.N. Mientras Marta y Doris visten vestidos rojos con flores blancas, N.N. lleva un vestido idéntico en diseño pero de color azul con flores blancas. Esta diferencia cromática sugiere de inmediato que N.N. no es hermana de las otras niñas, sino quizás una mejor amiga, una figura externa, o

incluso una amiga imaginaria. El azul, tradicionalmente asociado a lo mental, lo emocional y lo melancólico, permite marcar una distancia con el universo vital de las hermanas. A lo largo de la obra, el vestuario no cambia, pero se convierte en una herramienta expresiva. Por ejemplo, a N.N no le importa si su falda se sube, si se le ve la ropa interior o si su cuerpo se expone al público. Esa indiferencia escénica no busca ser provocadora, sino mostrar que en su mundo no existen los mismos límites corporales que rigen a los personajes realistas, lo que añade un matiz inquietante y roza la idea del voyeurismo escénico.

III.4.3. Maquillaje



Figura 4. *Maquillaje de N.N en la obra “Los gaticos: una historia infantil cruel y macabra”*

Fuente: Cofradía Teatral (2024)

El maquillaje, por su parte, no subraya su diferencia. Aunque por mi piel clara ya hay una distinción visual frente a las otras dos niñas (de piel más morena), el maquillaje es natural, uniforme con el de las demás. Esta decisión es coherente con una intención dramática central: no revelar al público desde el inicio que N.N. no es real, sino permitir que esa

intuición emerja poco a poco, a través de su comportamiento, su ritmo y su lenguaje corporal. Es un uso estratégico de la neutralidad estética: parecer parte del mundo infantil mientras se siembra la duda.

III.4.4. Utilería



Figura 5. Utilería de N.N en la obra “Los gaticos: una historia infantil cruel y macabra”

Fuente: Cofradía Teatral (2024)

En cuanto a la utilería, N.N. utiliza objetos específicos que están cargados de sentido simbólico y teatral. Uno de los más importantes es un cuadro que por un lado es blanco y por el otro, negro. Este cuadro funciona como un portal entre lo real y lo teatral: cuando N.N. lo usa, no solo se enmarca literalmente a sí misma, sino que también marca un cambio de código. Es en esos momentos que el personaje narra lo que escuchó de su abuela o da paso a una acción cargada de teatralidad. También porta un librito, un crucifijo de primera comunión, guantes blancos, velas y fósforos. Estos objetos no son accesorios ni decorativos: su uso está cuidadosamente integrado en la escena. Por ejemplo, las velas representan la vida de los gaticos, y encenderlas o apagarlas simboliza el acto de decidir sobre su destino. N.N. no pronuncia la sentencia, pero al apagar las velas, lo hace. Es una acción escénica potente, casi

ritual, que sustituye a la palabra con la imagen. Su relación con estos objetos no es funcional ni realista: ella no los necesita, los representa. Son extensiones de su universo simbólico.

La imagen de N.N. es, entonces, un trabajo integral donde cada decisión visual el cuerpo, el color, la actitud, los objetos se combinó con la construcción actoral. Su figura se consolidó como una presencia constante pero desplazada, una niña que parece jugar como las otras, pero que desde el inicio habita otro plano. No se construyó una identidad psicológica para N.N., sino una identidad escénica, cargada de ambigüedad, silencio y tensión. Así, su imagen no solo refuerza su condición simbólica y abstracta, sino que potencia su función como detonante del conflicto.

III.5. Diario de N.N. Construcción interna del personaje

Desde el inicio supe que N.N. no era un personaje que se pudiera construir solo desde afuera. Su corporeidad, sus silencios y sus gestos eran fundamentales, sí, pero necesitaba descubrir su voz interna, ese espacio secreto desde donde observa, imagina, se contradice y acciona sin ser vista. Por eso decidí crear un diario.

Escribir como N.N. fue encontrarme con una parte de mí que no siempre se expresaba: esa niña silenciosa, la que piensa demasiado, la que se divierte con lo que no debería. El diario me permitió darle palabras a lo que el cuerpo callaba. No buscaba ser poética ni simbólica, solo dejar que saliera lo que se sentía cuando nadie estaba mirando.

Una de las primeras entradas que escribí fue sobre la primera comunión:

“Las manos están frías. No sé si de emoción o de miedo... ¿y si por dentro tenemos manchas que no se ven? ¿Será que Dios las ve?”

Aquí descubrí que N.N. no es una niña vacía ni plana. Está constantemente haciéndose preguntas. Hay en ella una especie de conciencia moral distorsionada, como si comprendiera lo que es el bien y el mal, pero decide habitar el centro, ese lugar donde se puede mirar todo sin tomar partido. Lo más inquietante es que no hay culpa, solo curiosidad.

Esa misma curiosidad aparece en otra entrada:

“Ayer le dije a Marta que hoy no se pusiera pantaletas. Me miró con los ojos grandotes... pero luego de pensar un ratito... sonrió.”

Este fragmento me mostró el disfrute de N.N. frente a lo subversivo. No se trata de maldad explícita, sino de una fascinación por cruzar límites, por observar cómo los otros reaccionan ante lo incómodo o lo indebido. Es ahí donde N.N. toma poder: en las grietas de lo permitido, en las pequeñas decisiones que descolocan a los demás sin necesidad de gritar.

A medida que escribía estas entradas, empecé a notar una constante: el secreto como refugio y como arma. En el fragmento titulado “Lugar secreto”, Doris la confronta, la acusa, pero N.N. se mantiene firme:

“Quería hacerme sentir mal recordandome que es su hermanita y su mamá. Pero yo solo me reí.”

La risa aparece varias veces en el diario. A veces es una risa contenida, como un eco de complicidad con el espectador. N.N. disfruta estar un paso adelante. Me di cuenta de que su relación con el mundo no es afectiva, sino estratégica. No le interesa caer bien ni ser comprendida. Ella observa, sugiere, y luego desaparece detrás de su propio silencio.

Como actriz, este diario fue mi brújula emocional. No siempre sabía cómo debía actuar una escena, pero después de escribir desde N.N., entiendo mejor cómo se siente. Su cuerpo me

pide lentitud, pausa, control. Su mirada no buscaba contacto, sino información. Su presencia es como la de alguien que está escuchando una conversación en la que no debería estar, pero que ya sabe el final.

Este ejercicio me ayuda a sostener el personaje incluso cuando no estaba en el centro de la acción. Me enseñó que a veces el conflicto no se grita, se respira. Que el verdadero peso escénico no está en lo que se hace, sino en lo que se contiene. Que una niña que escribe cosas así, que se ríe bajito cuando las otras no la entienden, es más peligrosa que cualquier villano explícito.

Escribir el diario de N.N. fue, también, escribir partes de mí. Partes que no juzgo, pero que reconozco. Partes que no sabía que podían entrar en escena.

Este proceso de escritura íntima se inscribe dentro de lo que algunos autores han llamado “memoria emocional proyectada” (Barba, 1995), una forma de aproximarse al personaje desde la conexión emocional profunda, donde el diario funciona como un espacio de resonancia entre la actriz y la ficción. No se trata simplemente de inventar una historia de fondo, sino de habitar una voz interna, de encarnar pensamientos que luego se traducen en presencia escénica.

Además, el ejercicio del diario refuerza lo que Fischer-Lichte (2004) define como la estética de la performatividad, en la que el cuerpo del actor no solo representa, sino que produce sentido en el instante. El trabajo con el diario permite que la actriz no repita acciones preestablecidas, sino que responda desde una conexión viva, renovada en cada función.

Desde la pedagogía actoral, este recurso se alinea también con el concepto de “proceso interior” planteado por Stanislavski (2007), quien defendía que el actor debía descubrir el “sí mágico” del personaje: no fingir lo que siente, sino preguntarse “¿y si yo fuera esta persona

en esta situación?”. El diario me permitió responder a ese “sí mágico” con palabras, con dibujos, con silencios escritos.

A través de este ejercicio, descubrí que la voz de N.N. no es la de una niña malvada, sino la de una niña que no tiene un marco claro de lo que está bien o mal. Una niña que observa el mundo desde los márgenes, desde el juego, desde el deseo de perturbar sin ser descubierta. Y fue precisamente desde ese lugar ambiguo donde encontré su humanidad.

IV. No nos vamos a quedar con ninguno

A lo largo de este proceso, confirmé que el personaje N.N. no puede ser abordado desde una lógica actoral convencional. Su naturaleza simbólica, su condición de presencia/ausencia y su rol como representación del subconsciente de las otras niñas demandaron una creación escénica híbrida, donde lo corporal, lo emocional y lo visual debían convivir sin revelar de forma directa su significado.

Uno de los hallazgos más significativos fue entender que la presencia escénica no depende de la acción dramática, sino de la intensidad perceptiva. A través del trabajo con la mirada, el ritmo interno, la repetición de gestos mínimos y la exploración de silencios, fue posible construir una figura inquietante que no necesita hablar para incidir en el conflicto.

También resultó revelador el uso de juegos infantiles como estructura dramática y física. N.N. emerge desde ese universo lúdico, pero lo transgrede desde dentro, transformando el juego en un acto de poder y ambigüedad. Esa evolución corporal, trabajada desde la improvisación, la marcación y la escucha, permitió establecer una partitura escénica viva, flexible y densa.

Uno de los principales desafíos fue sostener un personaje que no es reconocido por los otros desde la lógica realista, pero que debe tener un impacto constante sobre lo que sucede. Lograr

esa presencia desde la ausencia implicó trabajar desde una energía contenida, sin perder claridad ni fuerza en escena.

Otro reto fue construir la dimensión emocional del personaje sin apelar al sentimentalismo, ya que N.N. no transita por el drama convencional. El diario del personaje fue fundamental en este punto: me permitió encontrar su voz interna, comprender su forma de pensar y sentir, y desde allí, dar sentido a su corporeidad.

Como actriz, aprendí a confiar más en el micro-gesto, en el poder del ritmo, en la fuerza del silencio. Descubrí que se puede construir un personaje complejo sin necesidad de palabras, solo escuchando el cuerpo, el espacio y el pulso de lo que se revela lentamente. Este proceso también me permitió ver que la ambigüedad no es una debilidad interpretativa, sino una forma profunda de presencia escénica.

En ese orden de ideas, a continuación se enuncian algunas recomendaciones para actores que trabajen personajes simbólicos, abstractos o híbridos.

- No busques definir el personaje con rapidez. La complejidad es parte de su potencia.
- Construye desde el cuerpo antes que desde la psicología. Lo simbólico se comunica en el gesto, el ritmo, la energía.
- El diario de personaje puede ser un recurso clave. No solo como ejercicio de escritura, sino como puente hacia la escucha emocional.
- Explora el silencio. Los personajes simbólicos muchas veces se imponen desde lo que no dicen, desde lo que su sola presencia desencadena.
- Evita la tentación de explicarlo todo. Parte de lo más poderoso de estos personajes

es que invitan al espectador a completar el sentido.

El presente trabajo me permitió sumergirme en un proceso profundo y sensible de creación actoral, donde el personaje de N.N. En *Los Gaticos: una historia infantil cruel y macabra* se reveló como una figura escénica cargada de complejidad simbólica, emocional y corporal. Alejada de los modelos tradicionales de construcción de personajes psicológicos, N.N. exigió una mirada distinta: más sensorial, más física, más abierta a la incertidumbre.

A lo largo del recorrido, comprendí que crear un personaje simbólico no implica alejarse de la verdad emocional, sino, por el contrario, encontrar nuevas formas de expresarla. Desde la repetición corporal hasta el trabajo con juegos infantiles, pasando por la escritura del diario, cada etapa fue configurando una presencia escénica que no puede explicarse del todo, pero que se siente, se impone y transforma el espacio.

Este proceso fue también una oportunidad para repensar como actriz. Descubrí que puedo sostener un personaje desde lo mínimo, desde el gesto, desde la pausa, desde la mirada. Aprendí a confiar en el cuerpo como portador de sentido, y en la ambigüedad como un recurso dramático legítimo y poderoso.

Asimismo, comprendí que el teatro nos ofrece personajes que representan e interpelan los límites entre lo real y lo imaginado, entre lo dicho y lo intuido. N.N habita precisamente ese umbral. Es niña y no lo es, es presencia y también ausencia, es espejo de una infancia que no es inocente, sino densa, contradictoria, viva. Con este trabajo no solo quise entender a N.N, sino habitarla. Llevarla al cuerpo, escucharla, dejar que se escribiera desde adentro. Y en ese intento, también me escuché a mí.

REFERENTES

- American Psychiatric Association. (2014). Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales (DSM-5). Asociación americana de psiquiatría.
<https://www.federaciocatalanatdah.org/wp-content/uploads/2018/12/dsm5-manualdiag-nsticoyestadisticodelostrastornosmentales-161006005112.pdf>
- Barba, E. (1995). La canoa de papel: Tratado de antropología teatral. Ediciones Artezblai.
- Brook, P. (2015). El espacio vacío. Ediciones Península.
- Castro Charris, N. (2023). Los gaticos: Una historia infantil cruel y macabra [Libreto teatral]. Versión libre del cuento de Álvaro Cepeda Samudio.
- Cepeda Samudio, Á. (1963). Vamos a matar a los gaticos. En Todos estábamos a la espera (pp. 43–46). Editorial Bedout.
- Fischer-Lichte, E. (2004). Estética de lo performativo. Ediciones Akal.
- Frick, P. J., & White, S. F. (2008). Research review: The importance of callous–unemotional traits for developmental models of aggressive and antisocial behavior. *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, 49(4), 359–375.
<https://doi.org/10.1111/j.1469-7610.2007.01862.x>
- Grotowski, J. (1968). Hacia un teatro pobre. Gedisa.
- Lecoq, J. (2001). El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral. Alba Editorial.
- Pavis, P. (2000). Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología. Paidós.
- Pavis, P. (2015). La puesta en escena contemporánea. Editum.
- Stanislavski, K. (2007). La preparación del actor. Alba Editorial.
- Von Mayenburg, M. (1997). Cara de fuego. [Traducción de Carsten Ahrenholz y Eva Marín Quijada]. C/ Sèquia Comtal, 11, entlo. 08018 Barcelona.

ANEXOS

- **Anexo 1. Libreto completo de la obra**

El presente anexo incluye el libreto completo de la obra *Los Gaticos: una historia infantil cruel y macabra*, escrita y dirigida por Nibaldo Castro Charris, versión libre del cuento “Vamos a matar a los gaticos” de Álvaro Cepeda Samudio. Este texto dramático constituye la base creativa y dramática sobre la cual se desarrolló todo el proceso de exploración actoral del personaje N.N., figura central de este trabajo de grado.

LOS GATICOS, una historia infantil cruel y macabra
Versión libre de *Vamos a matar a los gaticos* Álvaro Cepeda Samudio

Black Out

I ESCENA INFANTIL

Coro: ¡Santa María, madre de Dios ruega por nosotros pecadores, Ahora y en la hora de nuestra muerte, ¡Amén, Jesús! ¡Quiero Recibirte por primera vez, llena de alegría y convencida de que eres el mejor amigo, ¡amén, amén y amén!

Doris: ¡Vamos donde la señora Josefina!

Martha: ¡si vamos, le entregamos las tarjetitas y le pedimos moneditas!... ¡ay! ¡Yo tengo hambre, mejor comida!

Doris: ¡Si, tú le entregas la tarjeta: le dices ¡No me dé plata, deme comida!
(risas)

Martha: No... mejor vamos para...

Coro: ¡Si!

Doris: Cuidado, nos ven!

Doris: ¡Corran Martha, corran!

Coro:(Palmitas) una ronda infantil

PRIMER JUEGO:

(Allá ya en farinfanfo fanfo de roma parís veni veni, del tiempo del chicharrón charrón, mataron a Don Simón Simón, por aquí pasó un caballo caballo, con las patas al revés revés, y me dijo que contara que contara, del dos al dieciséis.) LA DE LAS PALMAS ALTERACIÓN

SEGUNDO JUEGO Juego de Desfile

Martha: Va pasando la señorita Barranquilla, moviendo su colita como la flor de patilla

Doris: Va pasando la señorita Atlántico con un hermoso vestido

Color... princesa

NN: ¡Bahh que mujeres tan feas! Ohh, ¡Pero quien viene por ahí! ¿Quién es esa mujer? (se sube a los bancos) lleva puesto un Hermoso vestido azul de cristales y su carruaje. ¡carruaje! y los caballitos. ¡Es la versión mejorada de la señorita Atlántico, la más bella! ¡La más bonita!

TERCER JUEGO:

el congelado (tate quieta) (TRAMPA) y Juego La lleva (desquite).

Marta y Doris: ¡congeladas! Quién es esa mujer (ambas). Es la versión empeorada de la señorita Atlántico.... (Aplausos) ¡y se come los mocos! (como si tuviera una bocina) Uy, y mira tiene piojos y le camina por las orejas...

CUARTO JUEGO:

Chocolate pisa pie – juego que pase el rey

N.N. :chocolate pisa pie...

Todas jugando: la tengo, un, dos, tres, chocolates pisa pie / **la tengo,** (pierde NN otra vez, la niñas acomodan los bancos para jugar “El rey”)

Que pase el rey que quiera pasar, el hijo del conde se queda atrás.

Doris:¡Perdiste!

QUINTO JUEGO:

Que ponga un huevo Bailando

Martha:¡Te toca una penitencia! (tararea)¡Pon un huevo!

Doris:¡Bailando!

SEXTO JUEGO.

El lobo – aullido

Doris:¡Se escuchan las brisas del bosque!

NN se levanta y hace como lobo: AULLIDO

Coro:¡Juguemos en el bosque mientras que el lobo está, lobo está!

NN:ALTERACIÓN DE LOS RITMOS

¡Me estoy levantando! / ¡Me estoy bañando! / ¡me estoy cambiando!

¡estoy buscando las llaves! / ¡Ya voy a salir! ¡Martha! / ¡Doris!

Doris:¡Eso / no se vale / porque / Martha/ te / dijo!

Martha y NN :Doris es mía, no ella es mía, es mía porque es mi hermana,
No, ella es mía porque es mi mejor amiga, ES MÍA, ES MÍA...

Doris:Yo no soy de nadie!!!

(Una pelea entre marta y NN)

Martha: ¡Mira el sol, que bonito

NN: ¡Yo soy el sol!

Doris: ¡Que sol tan feo! ¡Yo soy la luna y ella si es bonita PORQUE SE PARECE A LA GALLETA QUE ME REGALÓ MI TÍA TOÑITA!

Martha: Yo soy todas las estrellas

NN: Yo soy el sol, porque es más grande que la luna

Doris: Tú eres el sol porque siempre estás despeinada...

SÉPTIMO JUEGO:

Astronautas

Martha: Luna uno llamando, a luna dos

NN: Luna dos llamando a luna tres

Doris: Luna tres llamando a luna uno

NN: Veo muchos marcianos

Martha: Veo muchas estrellas

Doris: Nos estamos acercando al sol y perdemos energía

Todas: ¡ Mei dei! Recarga de poderes activada

Doris: Estamos aterrizando en un lugar

OCTAVO JUEGO: EI DESEQUILIBRIO

Martha/Doris: ¡Se cayó como una papaya!

Risas - silencio

Martha:¿Ahora a qué jugamos?

Silencio

Doris:Tengo una idea, vamos a matar a los gaticos

Doris:¡Vamos a matarlos! Yo sé cómo hacerlo

Martha:¡Sí!

NN:No, todavía no

Martha:Pero tu dijiste que teníamos que matarlos apenas nacieran,
Si no tu abuela los iba a regalar

NN:Yo sé lo que dije, pero todavía no

Martha:AJÁ... Entonces...

NN:Búsquense otro juego

Doris:¿Cuántos son?

NN:No sé, parece que hay cinco

Doris:¿Dónde están?

NN:En el ultimo cuarto. Los pusieron en la caja donde dormía
Teddy

Martha:¿Son bonitos?

NN: Yo no sé, yo no los he visto. Yo lo único que sé es que ya nacieron. Porque esta mañana lo estaba diciendo en la cocina nada más y nada menos que mi abuelita.

Doris: Y yo escuché a mi tía Anita

Martha: Y yo escuché a mi tío el gordo pipón

NN: Ya nacieron esos gatos, sáquenlos, sáquenlos

Doris: Yo también escuché a mi tía Anita ¡Ushh! Ya nacieron gatos, sáquenlos, sáquenlos que me dan alergia alergia ¡o mejor regalaselos a la señora Josefina. FASTIDIO, ASCO.

Martha: Mi tío el gordo pipón es el mejor, él hubiera dicho ¡ya nacieron esos gatos! sáquenlos

NN: Sáquenlos

Doris: Sáquenlos

Martha: Sáquenlos. ERUPTO. RISAS. SILENCIO.

NN: ¡Tengo una idea, vamos a subirnos al techo

Doris: ¡Sí! Vamos y jugamos a Tarzán ¿Quieres? ¿Quieres? Bueno. Voy a buscar las cosas

Martha: Yo no juego

NN: ¿Por qué no quieres jugar? PICARDÍA

Martha: Tu sabes. No como en el patio, no

NN: Ven Martha, juguemos

Martha: Ya te dije que no voy a subirme al techo

Doris: ¿Por qué no quieres subirte al techo?

Martha: Tú sabes... (A N.N)

Doris: Ella tiene miedo, juguemos tú y yo

Coro: Miedosa, miedosa, Martha es miedosa. Martha es miedosa...

.... Canción de los animales

Coro: Uno de esos animales, no es como nosotros, es diferente de todos los demás. Adivina cual es el diferente de nosotros, piensa bien y lo adivinarás

Martha: Yo no soy miedosa, me da pena

Doris: ¿Por qué te da pena?

Martha: Lo que pasa es que yo no me puse pantaletas

Doris: Ahora se lo voy a decir a mi mamá, ayer tampoco te pusiste pantaletas, yo te ví

Martha: Doris, si no le dices a mi mamá que yo no me puse pantaletas, entonces te presto mi cepillo de dientes de princesa...

Doris: Cuando yo le diga a mi mamá que tu no te pusiste pantaletas, me va a dar tu cepillo de dientes de princesa

Martha: Doris, si le dices a mi mamá que yo no me pongo pantaletas... (silencio) Entonces no matamos a los gaticos

NN: ¿Se lo vas a decir? Doris.

Doris: No. Vamos a matar a los gaticos. Yo sé por dónde es el camino

Llegan al espacio.... De espalda, buscan los gaticos, trueno. N.N. está entregando colocando los gaticos en los banco

II ESCENA CRUEL

Doris: ¿Cuántos hay?

NN: Uno... dos... tres... hay cuatro

Martha: ¿Y son bonitos?

NN: Si, son bonitos

Martha: ¿Y son suavécitos?

NN: Si, son muy suavécitos. Allá voy

NN: Pobrecitos, se asustaron. Ahora sí, uno para ti Doris, otro para Ti Martha, y dos para mi

Doris: Mira Martha, mi gatico tiene los bigotes largos como el señor de La tienda (risas) mira Martha, tu gato tiene los ojos azules, y el mío tiene un ojo azul y uno verde y es gris

NN: No, Doris, tu no te sabes los colores, no ves que tu gato es amarillo

Doris: Mira, mi gato me está saludando

NN: Mentirosa, los gatos no saludan ¿cierto Martha, que los gatos no saludan

Martha: Mira, mi gato me picó el ojo

NN: No, los gatos no pican el ojo

Juegan con ellos, ríen, los consienten y “el mío, tiene un vestidito de flores roja, y el mío también, son hermanitas”

(N.N. le ladra a uno)

Martha: A mi gato le salieron unos colmillos gigantes, y las va a mordera todas

NN: Mi gato bota fuego porque es un gato dragón

Doris: Mi gato se hizo popo. ¡y lanza!... no lanza nada (risas)

Doris: Yo quiero quedarme con el negrito

NN: No, tu no te vas a quedar con ninguno. Dijimos que los íbamos a matar a todos. Mira, así: aprietalos por el cuello así, ¿ves? Apriétalo bien fuerte por un momento, es fácil. Seco, seco, maraco seco, yupi ya, ya, ya yupi yupi yupi ya (canción de ronda infantil) ¿ves? Este ya está muerto. Mata tu este otro

Martha: Yo mejor me voy para mi casa, yo no quiero matar a ninguno

NN: No tengas miedo, no te van a morder, ¿no ves que ni siquiera tienen dienteitos

NN: Suelta ese ya Doris, ¿No ves que ya está muerto? Mata este otro

Martha: Doris, Doris, Doris

NN: ¡Martha! (gritando)

Doris: ¿Qué vas a hacer?

NN: A ponerlos otra vez dentro de la caja

Doris: ¿Y por qué no los enterramos en el patio, y les hacemos unaprosesión? Yo puedo traer unas cajitas, yo tengo en mi casa un montón de cajitas

NN: No, yo también tengo un montón de cajitas, no. vamos a ponerlos en la caja otra vez. Además, falta uno. Falta uno, falta uno, falta uno (cantando) Martha hazlo, Martha lo va a

hacer Martha lo va a hacer. ¡Nooooo! Doris lo va a hacer porque ella es la mejor, Doris, Doris, Doris, no, no, la mejor es Martha, Martha dame el gato, dame el gato ¡que me des el gato!

Desaparece N.N

Martha: ¡Doris!

Doris: Ven Martha, dámelo, ven hermana, vamos a dejarlo aquí, no te preocupes, no le va a pasar nada

Martha: No Doris, yo no lo quiero dejar solo

Doris: Te prometo que mañana volvemos a buscarlo

Martha: No Doris, yo me lo quiero llevar para mi casa

Doris: No Martha, mi mamá no nos va a dejar. Vámonos, que está lloviendo y nos vamos a mojar

Martha: No Doris ¡Dámelo!

Doris: No Martha, ¡vámonos que mi mamá nos va a regañar!

Doris: No Martha, mejor vete tú, yo me quedo con él

Martha: No Doris, tenemos que irnos

Doris: No Martha, yo lo voy a cuidar, ¿No ves que es un bebé?

Martha: No Doris, está lloviendo y tengo mucho frío, nos vamos a mojar

Doris: ¡No Martha, no, yo me voy a quedar con él porque él es un bebé!

Martha: ¡Nos vamos ya Doris!

Se cierra la puerta

III ESCENA MACABRO

Doris: FUE MI CULPA. Déjame entrar, Martha vamos a subirnos al techo

Martha: No, hace mucho frío

Doris: Pero yo quiero unos mangos tengo hambre

Martha: En la nevera hay galletas, ve y tráelas ¿por qué lloras?

Doris: Yo no estoy llorando

Martha: Si estás llorando

Doris: Yo no estoy llorando no me molestes

Martha: Tú no querías matar a los gaticos

Doris: Yo sí quería.

Martha: No tengas miedo, yo no le voy a decir nada mamá

Doris: Yo no tengo miedo

Martha: ¿Entonces por qué estás llorando?

Doris: Yo no estoy llorando, déjame entrar, Martha, yo no le voy a hacernada, yo en mi casa tengo un montón de cajitas ¿Te acuerdas quemí mamá nos regaló un montón de cajitas? Yo no le voy a hacer nada, Martha, déjame entrar, tengo hambre

Canción.

**Ahí va la serpiente de tierra caliente
Que cuando sonríe se le ven los dientes**

BLACK OUT

- **Anexo 2. Diario del personaje N.N**

N.N PRIMER DÍA

Hoy conocí a Marta y a Doris. Se parecen un poquito, pero no son iguales. Marta sonríe más, Doris frunce el ceño.

Me miraron raro cuando hablé. Como si no supieran si responderme o no. Como si estuvieran esperando que un adulto les dijera que sí podían.

Les pregunté si querían jugar. Marta dijo que sí primero. Doris tardó un poquito más. Yo sé que seremos buenas amigas.

PRIMERA COMUNIÓN

Las manos están frías. No sé si de emoción o de miedo. Mañana Marta, Doris y yo nos sentaremos ante Dios. Mi abuelita dice que es para que estemos limpias por dentro. Como cuando me baño y quedo radiante. Pero por momentos pienso... ¿y si por dentro tenemos manchas que no se ven? ¿Será que Dios las ve?

Todos dicen que es un día especial. Que recibiremos la sangre y el cuerpo de Dios, pero la hostia parece cartón y dicen que el vino raspa la garganta.

Marta dice que está emocionada. Doris no dice nada. Solo mira su vestido intentando adivinar de qué color es, o tal vez lo mira porque no quiere ensuciarse, mamá dice que si te ensucias antes de comulgar, Dios se pone triste. ¿Y si ya estamos sucias por dentro?

LUGAR SECRETO

Doris me miró feo hoy. Se subió al banco y me gritó:

—¿Por qué le dices a MI HERMANITA que no se ponga pantaletas?! ¡Le voy a decir a MI MAMÁ que tú le dices a mi hermanita que no se coloque pantaletas!

Doris gritaba mucho, quería hacerme sentir mal, quería recordarme que Marta es su hermanita y que su mamá es suya y no mía. Pero yo solo me reí. A mi no me importa que se lo diga a su mamita. Su mamita no sabe donde queda nuestro escondite secreto, nadie más lo sabe, solo Marta Doris y yo. Ahí no entran mamás, ni hermanas chismosas. Cuando estamos ahí, lo que diga Doris no nos importa porque en nuestro lugar secreto... solo importa jugar.

FÁN - FÓN / ¡NO SABE!

Marta y yo jugamos Farin Fan Fon. Nos cogemos de las manos, nos sentamos juntas y cantamos. Hay que hacerlo bien, porque si lo cantas mal, el juego no funciona.

Pero Doris siempre quiere jugar. Doris no sabe jugar. Cuando intenta jugar, lo hace mal. Se

traba, se ríe, pregunta mucho. No entiende que no es un juego cualquiera. Farin Fan Fon no es para cualquiera.

Marta dice que la dejemos jugar, solo lo dice porque es su hermana. A mi no me gusta jugar Fan-fon con Doris. ¡No sabe jugar!

Doris frunce la cara, parece que va a llorar y nos interrumpe justo cuando estamos contando. Ella siempre hace lo mismo.

SEÑORITA ATLÁNTICO

Hoy jugamos otra vez en la pasarela. Doris siempre quiere jugar a lo mismo. Siempre. Y siempre quiere ser la señorita Atlántico. Nunca me quiere dejar ser la señorita Atlántico, y yo si me sé los colores.

Doris siempre dice que su vestido es color princesa, pero ese color no existe, el color de su vestido es rojo. yo lo vi clarito con mis ojos.

Marta siempre es la Señorita Barranquilla. Camina bonito, mueve la mano como lo hacen las princesas y siempre mueve su colita como la flor de patilla. Yo a veces soy jurado, a veces carruaje, otras veces caballo. La próxima vez que Doris quiera jugar a lo mismo, voy a ser la versión mejorada de la Señorita Atlántico, la más bella, la más hermosa, la versión que sí se sabe los colores.

OHH - OHH

Hoy jugamos a Tarzán otra vez. Subimos al techo, nos agarramos fuerte y empezamos a gritar como animales. A Marta le daba miedo subir al techo pero logró subir, Doris se parecía a un mono. Yo era un orangután, uno que nadie ha visto nunca. Gritamos mucho, y nos reímos mucho más.

El techo es alto, y el viento pega fuerte en la cara, pero no da miedo si cierras los ojos y te imaginas que abajo hay árboles en vez de suelo. La próxima vez que juguemos, uno de estos animales, va a ser diferente a todos los demás. Quiero ver si se siente diferente balancearse así. Quiero ver si se dan cuenta.

¿CON, SIN?

Ayer le dije a Marta que hoy no se pusiera pantaletas. Me miró con los ojos grandotes, como si hubiera dicho algo prohibido. Pero luego de pensar un ratito... sonrió.

Lo más divertido es que esta mañana, cuando se sentó en la silla, se movió despacio, como si el vestido le hiciera cosquillas. Yo quería reírme fuerte, pero solo me tapé la boca, Me estoy riendo bajito porque si me descubren, dirán que soy mala. Pero no lo soy. ¿O sí?

Nadie se dio cuenta. Tío el gordo pipón le arregló el lazo del peinado y le dijo que estaba

preciosa.

Hoy en la noche le voy a decir que mañana tampoco se ponga pantaletas, estoy segura que otra vez va a sonreír. Mañana vamos a ¡jugar a Tarzán! Marta no sabe y estoy segura que Doris va a querer jugar conmigo. ¿será que Marta va a querer jugar con nosotras? Quiero ver si grita fuerte como un mono o si es miedosa y no se monta al techo.

MEJOR AMIGA

Hoy Marta me dijo que Doris es su hermana. Y que las hermanas juegan siempre juntas, yo eso lo voy a cambiar porque a mi no me importa que ustedes sean hermanas. Doris es mi mejor amiga, y las mejores amigas se cuentan secretos que no se cuentan las hermanas. Doris juega conmigo hasta cuando tú te cansas Marta.

Entonces, si yo soy la que juega con Doris cuando tú no quieres jugar,
si yo soy la que le dice palabras inventadas para reírnos,
si yo soy la que la ayuda a hacer trampa con los colores en la pasarela...

¿Entonces quién es su mejor amiga?

¡Yo! No tú, Marta.

Si mañana jugamos al chocolate pisa pie, yo te voy a pisar primero Marta.

Solo para que sepas cómo se siente que Doris y yo juguemos sin ti.