



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN ARTES TEATRALES

OBRA ARTÍSTICA

**Inocencia y perversión: Un estudio sobre la explotación infantil.
La construcción del personaje Fanny desde la puesta en escena
"Melancólica Medusa", de Jesús Humberto Florencia Zaldívar**

Que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Teatrales

Presenta:
Iliana Cristel Del Ángel Tufiño

Asesor:
Mtro. Jesús Humberto Florencia Zaldívar

Toluca, Estado de México, 2025

Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1. Análisis de la obra <i>Melancólica Medusa</i>	5
1.1 El mito de Medusa.....	6
1.1.1 Ovidio y la transformación de Medusa.....	6
1.1.2 Violencia, castigo y construcción monstruosa de Medusa.....	7
1.1.3 Medusa en Hesíodo: origen, mortalidad y violencia.....	10
1.1.4 Características psicológicas.....	14
1.1.5 Represión, civilización y control del cuerpo: Marcuse y Brown.....	20
1.1.6 Perseo, Atenea y el dispositivo heroico.....	24
1.1.7 Puente hacia el análisis actoral.....	26
1.1.8 Temas abordados en la obra <i>Melancólica Medusa</i>	28
1.2 El fenómeno de los niños estrella.....	31
1.2.1 El caso de Macaulay Culkin.....	33
1.2.2 El caso de Britney Spears.....	35
1.2.3 El caso de Lindsay Lohan.....	37
1.2.4 La industria del entretenimiento.....	39
1.2.5 Abuso y explotación.....	45
1.2.6 La industria del entretenimiento como escenario de abuso.....	48
1.3 La explotación infantil por medio de las redes sociales.....	56
1.3.1 Riesgos del uso de internet en los niños.....	58
1.3.2 ¿Por qué diablos mi hijo usa redes sociales sin mi supervisión?.....	60
1.3.3 Los peligros a los que están expuestos a través de estas plataformas.....	63
1.3.4 Instagram y el impacto en niños y adolescentes.....	65
Capítulo 2. La puesta en escena y la creación del personaje Fanny. Proceso de montaje de <i>Melancólica Medusa</i>.....	67

2.1 <i>Melancólica Medusa</i>	79
2.1.1 Género, tono y anécdota de la obra.....	81
2.1.2 Función dramática y simbólica de los Personajes: Fanny, Epifanía y Perseo.....	83
2.1.3 Estructura de la obra.....	85
2.1.4 Espacio escénico y dispositivos tecnológicos.....	87
2.1.5 Proceso del trabajo actoral en la creación del personaje.....	88
2.1.6 Trabajo actoral desde la técnica preexpresiva Barba & Savarese (1990): El Arte Secreto del Actor (Diccionario de Antropología Teatral).....	89
2.1.7 Influencia de Grotowski (1992): en la Creación Corporal y Emocional de Fanny.....	91
2.1.8 Influencia de Lecoq (2003)- <i>El Cuerpo Poético</i> (Una Pedagogía de la Creación Teatral) en la construcción física y poética de Fanny.....	94
2.1.9 Influencia de Bogart y Landau (2005)- <i>Viewpoints</i> en la relación espacial y compositiva de Fanny.....	96
2.1.10 Influencia de Stanislavski (1988)- <i>Un Actor se Prepara</i> - en la vida interior y los objetivos de Fanny.....	99
 Capítulo 3 . Proceso de montaje y estructura escénica de <i>Melancólica Medusa</i>	102
3.1 Producción de <i>Melancólica Medusa</i>	134
3.1.1 Escenografía.....	139
3.1.2 Vestuario.....	143
3.1.3 Maquillaje y peinado.....	156
3.1.4 Utilería.....	163
3.1.5 Musicalización.....	164
Conclusiones	166
Bibliografía	169
Anexos	
Texto dramático <i>Melancólica Medusa</i>	175

Inocencia y perversión: Un estudio sobre la explotación infantil. La construcción del personaje Fanny desde la puesta en escena “*Melancólica Medusa*”, de Jesús Humberto Florencia Zaldívar.

Introducción

En las primeras décadas del siglo XXI, especialmente a partir de la consolidación de las redes sociales en 2010, la sociedad contemporánea ha experimentado transformaciones importantes en la producción, el consumo y la difusión de contenidos. Plataformas como YouTube, Instagram, TikTok y Facebook han abierto nuevas formas de visibilidad, fama y éxito, creando espacios que se presentan como lúdicos, creativos y accesibles.

Sin embargo, dentro de estas dinámicas también se han ido configurando prácticas que, en ciertos casos, colocan a niños y adolescentes en situaciones de alta exposición y exigencia, lo que invita a reflexionar sobre las condiciones en las que se desarrolla su participación en estos entornos digitales.

Actualmente, muchos niños forman parte activa de la economía digital y, en algunos casos, se convierten en un apoyo económico relevante para sus familias. La exposición constante, la monetización de su imagen y la disminución de su privacidad han contribuido a que estas prácticas se perciban como oportunidades legítimas dentro del discurso del entretenimiento y el éxito.

Casos como el de Ilirian Kameraj, de 7 años, conocido como @ilirian_cooks; Brice González, de 9 años, con la cuenta @enkyboys; y Lara Campos, de 13 años, identificada como @soylaracampos_ y @LARACAMPOS, muestran cómo niños y adolescentes alcanzan una visibilidad masiva a través de contenidos creativos, musicales o interpretativos.

Estas experiencias reflejan una realidad en la que la infancia se integra cada vez más a dinámicas laborales y de exposición pública, lo que plantea preguntas importantes sobre los límites entre el juego, el trabajo y el bienestar infantil.

La explotación infantil, lejos de ser un fenómeno del pasado, ha encontrado nuevas formas de manifestarse dentro del contexto del capitalismo digital. En muchos casos, la participación de los niños en la industria del entretenimiento ocurre sin un marco legal suficientemente claro que regule sus tiempos, su carga emocional y su protección integral. El concepto de *kidfluencer* (Clark & Jno-Charles, 2025) permite comprender cómo estas prácticas pueden presentarse como actividades familiares, recreativas o formativas, aun cuando implican responsabilidades, presiones y expectativas propias del mundo adulto.

Un referente que permite observar estas dinámicas es el programa *Dance Moms*, dirigido por Abby Lee Miller, donde niñas eran expuestas a altos niveles de exigencia, competencia y evaluación pública. Más allá del formato televisivo, este tipo de producciones muestran cómo el entretenimiento puede convertirse en un espacio donde la infancia es observada, juzgada y presionada, generando entornos que impactan de manera profunda en el desarrollo emocional de las niñas involucradas.

A partir de la década de 2010, la figura del *kidfluencer* se consolidó a nivel global, normalizando la presencia constante de niños en espacios digitales. Su trabajo no se limita a aparecer frente a la cámara, sino que implica la construcción de una imagen pública, la participación en campañas, marcas y proyectos, y la adaptación a ritmos de producción que, en ocasiones, superan lo que correspondería a su etapa de desarrollo. Esta realidad invita a reflexionar sobre la necesidad de marcos de protección más claros que consideren no solo lo legal, sino también lo emocional y lo psicológico.

Dentro de este panorama, la hipersexualización infantil se presenta como una problemática especialmente delicada. La adopción de estéticas adultas, ciertos discursos y la búsqueda constante de validación a través de reacciones y likes pueden colocar a los niños en situaciones de vulnerabilidad. En algunos casos, estas dinámicas son promovidas o permitidas por adultos que, consciente o inconscientemente, priorizan el reconocimiento, la visibilidad o las oportunidades,

sin dimensionar del todo las posibles consecuencias en la construcción de la identidad infantil.

Además, la violencia hacia la infancia no siempre se manifiesta de forma física, sino que también se expresa en el plano emocional y psicológico. La sobreexposición, la presión por cumplir expectativas externas, la pérdida de la intimidad y la constante evaluación pública influyen en la manera en que los niños se perciben a sí mismos y construyen su identidad. Estas experiencias pueden dejar huellas profundas en su desarrollo emocional, social y en la forma en que entienden su propio valor.

Frente a este contexto, resulta necesario abrir espacios de reflexión sobre la manera en que la infancia está siendo representada, consumida y utilizada dentro de la industria del entretenimiento y las redes sociales. El arte y el teatro se presentan, así, como herramientas sensibles para visibilizar estas realidades, no desde el señalamiento, sino desde la posibilidad de generar empatía, escucha y conciencia colectiva.

En este sentido, el teatro ofrece un espacio de resistencia simbólica, visibilización y reflexión crítica a través de personajes que encarnan las consecuencias de estas experiencias. Fanny, personaje principal de la obra *Melancólica Medusa*, se construye desde la tensión entre la inocencia y las exigencias del mundo adulto.

A través de relaciones marcadas por la vigilancia, el control y la presión, tanto en el entretenimiento tradicional como en el digital, el escenario se convierte en un lugar donde el espectador puede reconocerse como parte de estas dinámicas, no solo como observador, sino también como participante dentro de una cultura de consumo.

La obra no propone una respuesta cerrada ni moralizante, sino una posibilidad de ruptura simbólica. El proceso de Fanny hacia la apropiación de su cuerpo y su voz representa un camino de resistencia, transformación y

reconstrucción, que permite imaginar otras formas de relación con la infancia, basadas en el reconocimiento de su dignidad, su derecho a la protección y su valor como sujetos, no como productos.

A partir de esta obra, los objetivos de mi investigación son analizar y profundizar en las complejidades del personaje de Fanny, comprendiendo cómo su historia refleja las experiencias de explotación, hipersexualización y violencia en la infancia dentro del contexto contemporáneo de la industria del entretenimiento y las redes sociales. Para ello, me basaré en fuentes académicas sobre explotación infantil, el fenómeno de los *Kidfluencers* (Clark & Jno-Charles, 2025), psicología infantil, derechos de la infancia y teoría teatral enfocada en la construcción de personajes.

El estudio del personaje incluirá su psicología, emociones, lenguaje corporal, interacción con otros personajes y el contexto escénico, fortaleciendo mi trabajo como actriz y permitiéndome construir una interpretación que busque generar empatía, reflexión y conciencia en el público.

Capítulo 1: Análisis de la obra *Melancólica Medusa*

El presente capítulo tiene como objetivo establecer el marco teórico y contextual que sustenta el análisis de la obra *Melancólica Medusa*, a partir de tres ejes fundamentales: el mito de Medusa, el fenómeno de los niños estrella y la explotación infantil a través de las redes sociales. Estos referentes permiten comprender los fundamentos simbólicos, sociales y culturales que atraviesan la propuesta escénica, así como las problemáticas contemporáneas que la obra pone en diálogo.

El mito de Medusa se aborda como un referente simbólico central para la construcción de la dramaturgia y la poética de la obra, en tanto encarna nociones vinculadas con la mirada, el castigo, la violencia, la transformación y la condición de lo monstruoso como resultado de una estructura de poder. A partir de diversas reinterpretaciones teóricas y feministas, este mito se resignifica como una figura que permite problematizar las dinámicas de control, vulneración y silenciamiento de los cuerpos.

Por otra parte, el análisis del fenómeno de los niños estrella y de la explotación infantil en plataformas digitales permite situar la obra en un contexto contemporáneo, evidenciando las formas actuales de mercantilización del cuerpo infantil, la hipersexualización y la normalización de prácticas de violencia simbólica y económica dentro de la industria del entretenimiento. Estos ejes no solo funcionan como antecedentes teóricos, sino como elementos que dialogan directamente con los conflictos, personajes y situaciones representadas en *Melancólica Medusa*.

De este modo, el capítulo establece las bases conceptuales necesarias para comprender el posicionamiento ético, político y estético de la obra, así como las decisiones dramáticas y escénicas que se desarrollarán en los capítulos posteriores, particularmente en relación con el trabajo actoral y la construcción psicofísica de los personajes.

1.1 El mito de Medusa

1.1.1 Ovidio y la transformación de Medusa

En *Las Metamorfosis*, Ovidio presenta a Medusa como una figura de gran belleza, destacando particularmente su cabello como su rasgo más admirable: “Clarísima por su hermosura y de muchos pretendientes fue la esperanza envidiada ella, y en todo su ser más atractiva ninguna parte que sus cabellos era: he encontrado quien haberlos visto refiera” (Ovidio, 1983:90). Este énfasis en la belleza funciona como punto de partida para comprender la lógica del castigo posterior, ya que el cuerpo de Medusa es construido primero como objeto de deseo y, posteriormente, como objeto de sanción.

Ovidio relata que Medusa es violentada por Neptuno dentro del templo de Minerva, y que, como consecuencia, la diosa transforma su cabello en serpientes: “Pero Minerva, indignada porque su templo fue profanado por Neptuno, que en él violó a aquella, le mudó en serpientes los cabellos. Ahora, la diosa aterra a los enemigos llevando sobre su pecho tales serpientes, obra suya” (Ovidio, 1983:76). Este episodio resulta especialmente significativo, ya que desplaza la responsabilidad del acto violento hacia la víctima, instaurando una lógica de culpabilización que atraviesa tanto el mito como múltiples narrativas contemporáneas sobre la violencia de género.

La transformación de Medusa en un ser monstruoso no solo altera su apariencia física, sino que también reconfigura su lugar simbólico dentro del relato: de mujer deseada pasa a ser figura temida, castigada y convertida en amenaza. De este modo, el mito evidencia cómo la violencia sexual no solo afecta al cuerpo, sino que también produce una marca social y simbólica que redefine la identidad de la víctima.

Asimismo, Ovidio señala que Minerva utiliza posteriormente la imagen de la cabeza de Medusa como instrumento de poder y protección, incorporándola a su égida: “Ahora también, cuando atónitos de espanto aterra a sus enemigos, en su pecho adverso, las que hizo, sostiene a esas serpientes” (Ovidio, 1983:90). Este gesto refuerza

la ambivalencia del personaje, ya que aquello que fue impuesto como castigo se convierte también en una fuente de poder, lo que permite leer a Medusa no solo como víctima, sino como figura que encarna una forma de resistencia simbólica.

1.1.2 Violencia, castigo y construcción monstruosa de Medusa

Esta situación puede interpretarse como una crítica a la forma en que la sociedad ha concebido históricamente la violencia contra las mujeres. Aunque Medusa no es responsable del acto cometido en su contra, es ella quien recibe el castigo, lo que evidencia un mecanismo de revictimización que sigue presente en la actualidad. La transformación de Medusa no solo implica una sanción divina, sino también un castigo simbólico, emocional, físico y social, que la convierte en portadora de una culpa que no le pertenece. Este desplazamiento de la responsabilidad hacia la víctima reproduce lógicas que aún persisten, donde se cuestiona la conducta, la vestimenta o las decisiones de las mujeres, en lugar de señalar directamente a los agresores.

Aunque Ovidio no nombra explícitamente a Medusa como un monstruo, la construcción del relato sugiere esta lectura a partir de los efectos de su transformación y de la reacción que provoca en los demás personajes. La presencia de las serpientes y el poder petrificador de su mirada configuran una imagen asociada al terror y a la amenaza, elementos que justifican narrativamente su eliminación: “Accede Perseo, y narra el modo como... había llegado a la casa de las gorgonas... Él, usando como espejo el bronce del escudo, había visto a Medusa, y aprovechando que dormía la había degollado” (Ovidio, 1983:76).

Sin embargo, a pesar de esta construcción monstruosa, Medusa conserva un cuerpo femenino, lo que mantiene activa la relación entre feminidad, sexualidad y castigo. Desde esta perspectiva, Medusa puede ser leída no solo como una figura temida, sino también como un símbolo de fuerza, belleza y resistencia. Su transformación no elimina su poder, sino que lo resignifica: la figura monstruosa se convierte en una forma de defensa frente a la violencia que ha sufrido. Esta ambivalencia —entre lo deseable y lo temido— evidencia cómo la sexualidad

femenina ha sido históricamente concebida como una amenaza que debe ser controlada.

Asimismo, el nacimiento de Pegaso y Crisaor a partir de su sangre introduce una dimensión simbólica en la que, incluso después de su muerte, Medusa continúa generando vida y protección: “de la sangre que brotara de su garganta, nacieron entonces Crisaor y Pegaso” (Ovidio, 1983:76). La cabeza de Medusa, utilizada posteriormente como arma, refuerza esta paradoja: “Pero cuando el número de los adversarios lo vencía, sacó, para que lo auxiliara, la cabeza de Medusa” (Ovidio, 1983:92). Esta dimensión permite leer a Medusa no solo como víctima, sino como una figura que, incluso en su aniquilación, conserva una agencia simbólica.

La belleza de Medusa, en este sentido, se inscribe dentro de una lógica ambivalente que asocia la sexualidad femenina tanto con el deseo como con el peligro. Esta ambivalencia contribuye a justificar su castigo, al presentar su atractivo como una amenaza que debe ser contenida. La transformación de Medusa en un monstruo puede entenderse, así, como una metáfora de la represión de la feminidad en un sistema patriarcal, en el que la mujer es simultáneamente deseada y castigada por aquello mismo que la hace deseable.

Desde esta lectura, el mito de Medusa se vincula directamente con las dinámicas contemporáneas de culpabilización de las víctimas de violencia sexual. La figura de Medusa encarna un dispositivo simbólico que desplaza la responsabilidad del agresor hacia la mujer, reforzando narrativas que responsabilizan a la víctima por el daño sufrido. Esta operación simbólica resulta fundamental para comprender por qué Medusa se convierte en un referente central para la construcción del personaje de Fanny, cuya experiencia de violencia, explotación y transformación corporal dialoga con esta tradición mítica de castigo, control y silenciamiento de la feminidad.

Simbolismo de Medusa, feminidad y poder

Helena Petrovna analiza el simbolismo de Medusa en relación con la feminidad y la sexualidad, proponiendo a esta figura como una representación de los aspectos duales de lo femenino, que integran tanto el poder creativo como el destructivo. Desde esta perspectiva, Medusa se configura como un símbolo de la energía femenina que puede ser simultáneamente temida y reverenciada. La serpiente, elemento central en su iconografía, es interpretada como signo de sabiduría, transformación y peligro, lo que refuerza la ambivalencia que históricamente ha acompañado a la representación de lo femenino. Petrovna sintetiza esta relación afirmando que “la Luna presidía sobre el nacimiento y la vida del niño; entre los egipcios fue Hekat (Hécate), la Diosa de la Muerte y la magia” (2015:99).

Petrovna (2015) señala que esta energía femenina ha sido frecuentemente malinterpretada y demonizada, lo que se refleja en figuras mitológicas como Medusa, cuya transformación en monstruo puede leerse como una forma de castigo simbólico hacia una feminidad percibida como amenazante. En este sentido, la autora vincula el principio femenino con dimensiones espirituales y creadoras, las cuales han sido desplazadas o reprimidas dentro de tradiciones patriarcales.

Por su parte, Helena Cixous retoma la figura de Medusa para cuestionar la construcción patriarcal de la feminidad, afirmando que “la mujer está siempre del lado de la pasividad” (1995:15) y que “Lo filosófico se construye a partir del sometimiento de la mujer. Subordinación de lo femenino al orden masculino que aparece como la condición del funcionamiento de la máquina” (1995:16). Desde esta lectura, Medusa se convierte en una figura que subvierte dicha lógica, al encarnar una energía femenina que no solo es temida, sino también portadora de potencia, deseo y afirmación.

Cixous propone una relectura de Medusa que dismantela su asociación exclusiva con la monstruosidad, afirmando que “Para ver a la medusa de frente basta con mirarla: y no es mortal. Es hermosa y ríe” (1995:21). Esta resignificación pone en evidencia cómo el miedo a Medusa puede entenderse como un miedo a la autonomía y al poder del cuerpo femenino. Asimismo, la autora señala que a las mujeres se les ha enseñado a temer su propio cuerpo y a rivalizar entre sí: “No han

tenido ojos para ellas mismas. No han ido a explorar su casa. Su sexo les asusta aún ahora. Les han colonizado el cuerpo del que no se atreven a gozar. La mujer tiene miedo y asco de la mujer” (Cixous, 1995:21). Del mismo modo, sintetiza la relación de la sociedad con la feminidad como fuente de temor: “Ellos dicen que hay dos cosas irrepresentables: la muerte y el sexo femenino. Necesitan que la feminidad vaya asociada a la muerte; ¡se excitan de espanto!” (Cixous, 1995:21-22).

Medusa encarna, de este modo, una figura de seducción y poder, cuya belleza no desaparece con su transformación, sino que se vuelve aún más inquietante. Su capacidad de atraer y, al mismo tiempo, destruir, puede interpretarse como una metáfora de la forma en que la sexualidad femenina ha sido construida como deseable y, simultáneamente, como una amenaza. Esta ambivalencia refuerza la asociación entre feminidad, peligro y control, elementos que atraviesan su representación mítica.

La monstruosidad de Medusa, simbolizada en las serpientes y en su mirada petrificante, también puede entenderse como una forma de protección. Su capacidad de petrificar a quienes la miran funciona como un mecanismo defensivo frente a la violencia, la explotación y el abuso. En este sentido, la imagen de Medusa puede ser resignificada como símbolo de defensa, resistencia y límite frente a la agresión.

En *Melancólica Medusa*, estos elementos simbólicos se trasladan al personaje de Fanny, quien, al igual que Medusa, es objeto de deseo, explotación y violencia, pero también desarrolla progresivamente mecanismos de resistencia y empoderamiento. La transformación física y emocional de Fanny, así como su capacidad de imponer límites dentro del sistema que la explota, dialogan directamente con la figura de Medusa como emblema de una feminidad que, aun desde la herida, se convierte en fuerza, defensa y confrontación.

1.1.3 Medusa en Hesíodo: origen, mortalidad y violencia

Hesíodo, en la *Teogonía*, señala que Medusa es una de las tres gorgonas, junto con sus hermanas Esteno y Euríale, hijas de Forcis y Ceto. A través de este relato, el autor proporciona información tanto sobre su origen como sobre algunas de sus características físicas: “A su vez Ceto tuvo con Forcis a las Grayas de bellas mejillas, canosas desde su nacimiento” (Hesíodo, 1978:83), lo cual forma parte del mismo linaje monstruoso descrito en el poema.

Uno de los elementos más relevantes del relato hesiódico es la distinción entre la mortalidad de Medusa y la inmortalidad de sus hermanas. Mientras que Esteno y Euríale son inmortales, Medusa es presentada como la única mortal de las tres, condición que resulta fundamental para comprender su destino dentro del mito. Este dato adquiere especial importancia, ya que en algunos relatos posteriores no siempre se enfatiza esta diferencia, a pesar de que constituye un elemento central para justificar la posibilidad de su muerte a manos de Perseo.

Hesíodo también alude al encuentro entre Medusa y Poseidón, el cual es descrito mediante un lenguaje poético que suaviza el carácter violento del acto: “Con ella sola se acostó el de Azulada Cabellera en un suave prado, entre primaverales flores” (Hesíodo, 1978:83). Esta formulación contrasta con lecturas contemporáneas que interpretan dicho episodio como una agresión sexual, evidenciando cómo el discurso mítico puede encubrir o romantizar la violencia ejercida contra la figura femenina.

Asimismo, el autor menciona la muerte de Medusa a manos de Perseo de manera indirecta, sin describir explícitamente el acto, pero sí señalando sus consecuencias, particularmente el nacimiento de Crisaor y del caballo alado Pegaso: “Y cuando Perseo le cercenó la cabeza, de dentro brotó el enorme Crisaor y el caballo Pégaso” (Hesíodo, 1978:83). Este pasaje subraya cómo incluso en la muerte de Medusa se produce un acto generativo, lo que refuerza la asociación de su figura con una potencia creadora que persiste aun después de su decapitación.

Desde esta perspectiva, el relato de Hesíodo configura a Medusa no solo como un ser monstruoso, sino como una figura atravesada por la violencia, la

mortalidad y la generación, elementos que complejizan su representación y permiten leer su mito más allá de una simple narrativa heroica centrada en Perseo.

Medusa en Apolodoro: mandato, dispositivo heroico y violencia legitimada

El tercer autor abordado es Apolodoro, quien ofrece una versión más desarrollada del mito de Medusa, particularmente en lo relativo al origen de la misión de Perseo y a los dispositivos divinos que legitiman su empresa. En esta versión, la diosa recibe el nombre de Atenea, y es Polidectes quien ordena directamente a Perseo traer la cabeza de la Gorgona, estableciendo así el marco político y de poder que da inicio a la acción heroica: “Polidectes pidió a los demás que buscasen caballos, pero de Perseo no aceptó caballos, sino que le ordenó traer la cabeza de la Górgona” (Apolodoro, 1985:94).

A partir de este mandato, el relato enfatiza el carácter organizado y asistido de la empresa heroica. Perseo no actúa de manera individual, sino que recibe la ayuda directa de Hermes y Atenea, así como de las ninfas, quienes le proporcionan los objetos necesarios para cumplir su misión, entre ellos las sandalias aladas y la kíbisis. Este conjunto de apoyos divinos configura un dispositivo de poder que coloca a Medusa en una posición de vulnerabilidad estructural frente a una acción que cuenta con la legitimación tanto humana como divina: “Ayudado por Hermes y Atenea, Perseo marchó al encuentro de las Fórcides... Estas ninfas tenían sandalias aladas y la kíbisis, que al parecer era un zurrón” (Apolodoro, 1985:94).

Apolodoro también reafirma la condición de Medusa como la única mortal entre las gorgonas, lo que justifica narrativamente que Perseo sea enviado a buscar específicamente su cabeza, y describe con mayor detalle su apariencia monstruosa: “Esta era la única mortal, por eso Perseo fue enviado a buscar su cabeza. Las Górgonas tenían cabezas rodeadas de escamas de dragón, grandes colmillos como de jabalí, manos bronceas y alas doradas con las que volaban; petrificaban a quien las miraba” (Apolodoro, 1985:95).

Finalmente, el autor describe de manera explícita la intervención de Atenea en el momento de la decapitación, guiando la mano de Perseo: “Perseo se detuvo junto a ellas aún dormidas y, guiada su mano por Atenea, volviendo la mirada hacia el escudo de bronce en el que se reflejaba la imagen de la Górgona, la decapitó” (Apolodoro, 1985:95). Este pasaje refuerza la idea de que la violencia ejercida contra Medusa no solo es permitida, sino activamente dirigida por una figura divina, lo que contribuye a legitimar simbólicamente su muerte dentro del orden mítico.

Tras la decapitación, nuevamente nacen Pegaso y Crisaor, reiterando el motivo de la generación a partir de la muerte de Medusa y confirmando que Poseidón fue quien la embarazó, aunque el texto no especifica las circunstancias de dicho acto. De este modo, la versión de Apolodoro consolida una lectura en la que Medusa aparece como un cuerpo sobre el cual se ejerce una violencia sistemática, autorizada y sostenida por estructuras de poder divinas y humanas, reforzando su función simbólica como figura sacrificable dentro del relato heroico.

Tema	Ovidio, Metamorfosis (Libro IV)	Hesíodo, Teogonía	Apolodoro, Biblioteca II, Libro 4
Origen de Medusa	No lo menciona	Hijas de Forcis y Ceto	Hijas de Forcis y Ceto
Belleza original	Sí, destacada por su cabello admirable	No mencionada	No mencionada
Violación de Poseidón	Sí, en el templo de Minerva	Sí, pero no explícita	No se menciona
Castigo de Atenea	Sí, convierte su cabello en serpientes	No	No
Apariencia monstruosa	Solo las serpientes	No	Llamadas “terribles”
Misión a Perseo	No se menciona	No	Polidectes lo envía
Muerte de Medusa	Sí, decapitada por Perseo	Sí, pero no detallada	Sí, sin muchos detalles
Nacimiento de Pegaso	Sí	Sí	Sí
Poder petrificador	Cabeza usada por Minerva	No	Perseo la utiliza

Cuadro 1. Comparativo Ovidio, Hesíodo, Apolodoro.

Medusa, cuyo nombre en griego puede traducirse como “guardiana” o “protectora”, ha sido interpretada no solo como una figura monstruosa, sino también como un símbolo de resguardo y defensa (Cortés & Saavedra, 2022:5). Asimismo, Robert Graves señala que el nombre de Medusa también puede asociarse con el significado de “la astuta”, lo que refuerza su carácter estratégico y su capacidad de supervivencia dentro de un entorno hostil (1985:143). Estas acepciones amplían la comprensión del personaje más allá de su representación tradicional como amenaza, permitiendo leer a Medusa como una figura que encarna mecanismos de protección, inteligencia y resistencia frente a la violencia y la persecución.

1.1.4 Características psicológicas

Las características psicológicas identificadas en las lecturas permiten establecer un perfil simbólico de Medusa, útil tanto para su análisis mítico como para la construcción del personaje desarrollado en esta tesis. A partir de estas fuentes, se reconocen diversos rasgos que articulan tensiones internas, mecanismos de defensa y configuraciones simbólicas vinculadas con el poder, la represión y la mirada del otro.

a) Ambivalencia entre la vida y la muerte, la belleza y la fealdad

La figura de Medusa encarna una ambivalencia fundamental entre vida y muerte, así como entre belleza y fealdad. Su mirada tiene el poder de provocar la muerte mediante la petrificación; sin embargo, de su cuerpo también brota vida, ya que, según la mitología, tras su decapitación nacen Pegaso y Crisaor. Esta dualidad permite interpretar que la muerte y la vida no se oponen de manera absoluta, sino que se encuentran entrelazadas como procesos simbólicamente complementarios.

Esta ambivalencia también se manifiesta en la tensión entre belleza y fealdad. Medusa es descrita como la más bella de las tres hermanas, particularmente por la hermosura de su cabello, el cual atrae tanto la admiración como el deseo de los dioses. Esta belleza, lejos de protegerla, se convierte en el detonante de su ruina, pues tras la agresión sexual de Poseidón en el templo de

Atenea, la diosa la castiga transformándola en un ser monstruoso. De este modo, la belleza aparece como un atributo vulnerable, susceptible de ser castigado y convertido en marca de condena. Desde esta perspectiva, la fealdad no solo representa decadencia, sino que también se vuelve un elemento fascinante y simbólicamente cargado, que redefine el lugar de Medusa como figura temida, pero también poderosa.

Un ejemplo de esta ambivalencia lo encontramos en la obra de Jean-Paul Sartre *El ser y la nada*, donde se aborda la mirada y la cosificación del otro. Sartre explica que, al ser mirado, el sujeto puede convertirse en objeto, perdiendo su condición de subjetividad para ser reducido a una cosa para el observador. La mirada de Medusa opera como una inversión radical de esta lógica, ya que quien intenta apropiarse visualmente de ella es literalmente convertido en objeto, evidenciando una respuesta simbólica frente a la cosificación: "Mi aprehensión del prójimo como objeto, sin salir de los límites de la probabilidad, remite a una captación fundamental del prójimo, en que éste no se me descubrirá ya como objeto sino como presencia en persona" (2009:162).

Desde esta lectura, Medusa puede interpretarse como una figura que devuelve la violencia de la mirada objetivante, transformando al observador en aquello que intentó hacer de ella: un objeto sin movimiento ni voz.

b) Poder y temor Medusa representa una figura de poder debido a su capacidad de petrificar con la mirada, lo cual la convierte en un ser temido. Este temor no proviene únicamente de su apariencia, sino de su capacidad para paralizar y anular al otro de manera definitiva. Paradójicamente, aunque es perseguida y finalmente asesinada, su poder no desaparece, ya que su cabeza continúa siendo utilizada como instrumento de protección: "Perseo dio muerte a muchos de sus adversarios, pero, al verse superado en número, recogió la cabeza de la Gorgona y convirtió en piedra a los doscientos que quedaban" (Graves, 1985:270). De este modo, Medusa trasciende su muerte y se transforma en un símbolo ambivalente de destrucción y resguardo,

reforzando su dimensión como figura de poder que persiste incluso más allá de su aniquilación física.

c) Atractiva y seductora Medusa también puede ser interpretada como una figura atractiva y seductora. A pesar de su transformación monstruosa, su poder simbólico sigue vinculado al deseo, la fascinación y lo prohibido. Su figura encarna una seducción peligrosa, que atrae y destruye, lo cual la sitúa como un objeto de deseo que no puede ser poseído sin consecuencias: "La transgresión no es la negación de lo prohibido, sino lo que supera y lo completa" (Bataille, 1997:67): "Tal es la naturaleza del tabú: hace posible un mundo sosegado y razonable, pero es, a la vez, un estremecimiento que no se impone a la inteligencia, sino a la sensibilidad" (Bataille, 1997:68).

d) Representación de la represión y el inconsciente Desde lecturas contemporáneas, Medusa ha sido reinterpretada como un símbolo feminista asociado con la resistencia frente a la opresión patriarcal. Olivia Mortis analiza el mito desde una perspectiva vinculada con la cuarta ola del feminismo, destacando cómo la figura de Medusa permite visibilizar dinámicas de poder, violencia de género y culpabilización de las víctimas: "El feminismo es un movimiento que cada día crece más en la sociedad... vislumbrar algunas aristas por las que seguimos luchando, principalmente agrupadas bajo las consignas 'que nos dejen de matar, de violar y de maltratar'" (Mortis, 2021, párr.1).

Medusa, desde esta mirada, deja de ser únicamente un monstruo para convertirse en una figura de resistencia, que encarna la respuesta simbólica frente a la cosificación, el sometimiento y el abuso. Su monstruosidad puede entenderse como una construcción impuesta por el sistema patriarcal, que transforma a la víctima en culpable y desplaza la responsabilidad de la violencia.

e) Ícono de la monstruosidad y la fealdad La transformación de Medusa en Gorgona después de haber sido violentada por Poseidón y castigada por Atenea ha sido leída como un ejemplo temprano de culpabilización de la víctima: "En el templo de Atenea, Medusa servía como sacerdotisa, pero aun así Atenea le dio el favor al patriarcado, convirtiéndola en una bestia del inframundo... y demostrar que el poder es cosa

de hombres y una mujer bella y poderosa es peligrosa para el sistema patriarcal" (Mortis, 2021, párr.3).

Asimismo, algunas reinterpretaciones contemporáneas han vinculado la figura de Medusa con lecturas feministas y queer, proponiéndola como símbolo de resistencia frente a las normas hegemónicas de género y sexualidad: "Como efecto de una performatividad sutil y políticamente impuesta, el género es un 'acto', susceptible de escisiones, autoparodia, autocrítica... revelando su carácter fundamentalmente fantasmático" (Butler, 1999:187).

Medusa, otredad, monstruosidad y construcción identitaria en Fanny.

La resignificación contemporánea de Medusa como símbolo de inclusión, resistencia y aceptación de la diferencia resulta especialmente pertinente para el análisis del personaje de Fanny en *Melancólica Medusa*. Al igual que la figura mítica, Fanny es construida dentro del sistema escénico y narrativo como un cuerpo deseado, explotado y posteriormente marcado por la violencia, lo que deriva en un proceso de transformación simbólica que la coloca en un lugar de otredad y monstruosidad.

La transformación de Medusa —de mujer mortal a criatura monstruosa— puede leerse como una metáfora de los mecanismos mediante los cuales el sistema patriarcal convierte a las víctimas en responsables, desplazando la culpa y construyendo identidades estigmatizadas. Este mismo mecanismo opera en el universo de la obra, donde Fanny es progresivamente configurada como un cuerpo utilizable, controlado y vigilado, cuya subjetividad queda subordinada a las miradas del agente, de la industria y de las figuras de autoridad que la rodean. Desde esta perspectiva, la monstruosidad no se presenta únicamente como deformidad, sino como un dispositivo simbólico de defensa y resistencia.

Así como Medusa petrifica a quienes la miran, Fanny, en su evolución dramática y escénica, comienza a devolver la mirada, estableciendo límites y ejerciendo control sobre los otros. Esta inversión de la mirada puede leerse como

una forma de reapropiación del poder, en la que el sujeto históricamente cosificado transforma su vulnerabilidad en una herramienta de confrontación.

La figura de Medusa permite, además, una lectura desde perspectivas contemporáneas vinculadas a la disidencia de género y las identidades queer. Su transformación corporal puede interpretarse simbólicamente como un proceso mediante el cual ciertos cuerpos son marcados como “anormales” o “monstruosos” por no ajustarse a las normas hegemónicas de género y sexualidad. En este marco, Medusa puede ser leída como una metáfora de los procesos de exclusión que enfrentan las personas trans y las disidencias sexuales, cuyos cuerpos y expresiones han sido históricamente patologizados, estigmatizados y convertidos en objeto de control social.

Siguiendo a Anzaldúa, la resignificación de figuras demonizadas —como Coatlicue— permite transformar la monstruosidad impuesta en un espacio de poder y transformación. Desde esta lógica, Medusa encarna una forma de resistencia simbólica en la que lo monstruoso deja de ser únicamente un estigma para convertirse en una identidad política: “Coatlicue es una ruptura en nuestro mundo cotidiano” (1987:46). “La lucha siempre ha sido interior, y se juega en los terrenos exteriores” (1987:87).

Desde esta perspectiva, la figura de Medusa ofrece un marco simbólico para analizar la construcción de la identidad de Fanny, mostrando cómo el cuerpo marcado por la violencia y la explotación puede transformarse en un espacio de agencia, visibilidad y resistencia frente a los dispositivos de control patriarcal.

Transición hacia el análisis actoral: mirada, erotismo y construcción de Fanny.

La construcción de Fanny en la obra se articula estrechamente con la mirada y el erotismo, que funcionan como herramientas dramáticas y simbólicas para explorar poder, vulnerabilidad y resistencia. La mirada no solo representa la percepción del otro, sino también la objetualización y el poder de quien observa. En este sentido, Medusa opera como espejo mítico de estas dinámicas: su mirada

petrifica, transformando a los observadores en objetos y evidenciando la violencia de la cosificación. Así, la mirada de Fanny refleja la experiencia de ser objetivada y, a la vez, su capacidad de ejercer agencia simbólica frente a ello.

El erotismo se articula con la mirada como un instrumento de seducción y poder. Georges Bataille afirma: "El erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte" (1997:15): "La continuidad de los seres permite superar la separación individual" (1997:26), y "La transgresión no es la negación de lo prohibido, sino lo que lo supera y lo completa" (1997:67).

Estas reflexiones permiten comprender cómo la relación entre vida, muerte, deseo y mirada se entrelaza en la construcción de Fanny. Su mirada, al igual que la de Medusa, se convierte en acto de confrontación y poder, mientras que el erotismo emerge como apropiación simbólica: el contacto y la atención intensifican la relación de control y vulnerabilidad, transformando la intimidad en un espacio de tensión y negociación entre sujetos.

El simbolismo del ojo, según Bataille, refleja la conexión entre percepción, muerte y placer: "El ojo, golosina caníbal... es objeto de tanta inquietud que nunca lo morderemos. El ojo ocupa un lugar importante en el horror, pues es el ojo de la conciencia" (1995:143).

De este modo, la mirada de Fanny revela y confronta, provocando un efecto emocional intenso. Funciona como seducción, control y defensa frente a la violencia, mientras que el erotismo le permite experimentar un espacio de libertad y autoconocimiento. El erotismo implica una disolución relativa del ser individual, según Bataille (1997), donde roles activos y pasivos establecen una intimidad compartida, desafiando la discontinuidad de la existencia individual y creando una experiencia de unidad vulnerable.

Así, la violencia se articula con el erotismo como expresión de pasión e intensidad, manifestándose simbólica, emocional o psicológicamente. Esta violencia no refiere a agresión física real, sino a transgresión frente a normas sociales que

regulan la sexualidad. Representa un acto de resistencia y confrontación: "Porque la pastilla no me aniquiló, porque me dejaste medio inconsciente para que pudiera reaccionar a lo que hacías conmigo" (Flores, 2024:13). *En adelante, todas las referencias de página de Flores corresponden al Anexo A*

En este fragmento, se evidencia cómo la protagonista ha sido víctima de los deseos de su agente, quien ejerce su erotismo a través de la violencia. La acción de drogarla para lograr sus fines, creyendo que no recordaría nada por su edad, tiene efectos que persisten hasta sus 23 años. Otro ejemplo del texto de Flores ilustra la manipulación y el abuso sexual: "...a un productor le gustaba que llevara falditas pequeñas para poder... mirar... a través de los descuidos... y en la primera oportunidad, se atrevía apenas a rozar... luego a tocar y... a fotografiar sus proezas" (Flores, 2024:38).

El erotismo permite así superar normas impuestas, afirmando la autonomía y la identidad: no se trata solo del placer físico, sino del reconocimiento del cuerpo y de la presencia del otro, de experimentar la existencia y el deseo en un mundo que intenta regularlos. Es una resistencia íntima que recupera la agencia y redefine los límites personales, un espacio donde la vulnerabilidad se convierte en fuerza y creatividad.

Por lo tanto, en la construcción actoral de Fanny, mirada, erotismo y violencia simbólica no son meros recursos expresivos, sino instrumentos para materializar las tensiones de Medusa: poder, deseo, represión y resistencia. La obra muestra cómo la vulnerabilidad puede transformarse en agencia, y cómo la otredad, históricamente marcada por la violencia, puede resignificarse como fuerza dramática y política. La monstruosidad y la seducción no son opuestas, sino complementarias, reflejando la complejidad del cuerpo y la identidad, así como la resistencia frente a la cosificación y la opresión.

1.1.5 Represión, civilización y control del cuerpo: Marcuse y Brown

Por su parte, Herbert Marcuse, en *Eros y la civilización*, explora la relación entre la represión sexual y la organización de la civilización moderna, argumentando que la sociedad capitalista reprime la sexualidad, la creatividad y los impulsos vitales con el fin de mantener un orden social y económico funcional. Para Marcuse, la civilización se construye sobre la renuncia a la vida instintiva, lo cual produce alienación y deshumanización: “La civilización se basa así en una renuncia a la vida instintiva” (...) “Esta civilización reprimida y represora es incapaz de controlar la agresividad que genera” (1983:12-13).

Desde esta perspectiva, la represión no solo regula el comportamiento, sino que también configura subjetividades adaptadas a un sistema que prioriza la productividad, el control y la disciplina. En *Melancólica Medusa*, esta lógica se manifiesta en la deshumanización del cuerpo de Fanny, particularmente en la manera en que su madre permite el uso de estupefacientes para mantenerla activa en sesiones, castings y proyectos, así como en la normalización de diversas formas de violencia.

Esta dinámica evidencia cómo el cuerpo infantil es instrumentalizado como recurso de trabajo y objeto de consumo dentro de una lógica que privilegia el rendimiento por encima del bienestar: “... pero eso no es posible, ¿verdad? Entonces finjamos que nada es verdad, que mi foto no aparece en ese catálogo de acompañantes y que no tengo un llamado a trabajar en... ¿Qué nombre se le da a la melancolía?” (Flores, 2024:31).

Marcuse también desarrolla el concepto del “principio de realidad”, mediante el cual los individuos aprenden a reprimir sus impulsos para adaptarse a las exigencias sociales. Este principio implica sustituir el placer inmediato por un placer diferido y regulado: “El principio de la realidad invalida el principio del placer: el hombre aprende a sustituir el placer momentáneo, incierto y destructivo, por el placer retardado, restringido, pero «seguro»” (1983:29).

Esta lógica resulta particularmente significativa para la construcción del personaje de Fanny, ya que su cuerpo se encuentra atrapado en una estructura que

exige disponibilidad constante, disciplina y obediencia, anulando la posibilidad de una relación libre y autónoma con el placer, el deseo y el descanso.

Marcuse introduce además el concepto de desublimación, entendido como una posible liberación de los instintos reprimidos. Sin embargo, advierte que en las sociedades modernas esta liberación suele ser controlada y funcional al sistema, manteniendo intactas las estructuras de dominación: “La ideología de hoy se basa en que la producción y el consumo reproducen y justifican la dominación...” (1983:100).

De este modo, la aparente liberación de los deseos no necesariamente conduce a la emancipación, sino que puede convertirse en otra forma de control, donde el cuerpo sigue siendo explotado bajo nuevas modalidades de consumo y exposición.

Eros y Tánatos: Norman Brown y el conflicto entre vida y represión.

Norman Brown, por su parte, retoma las nociones de *Eros* y *Tánatos* para profundizar en el conflicto entre el impulso vital y las fuerzas de represión que estructuran la civilización moderna. *Eros* representa la búsqueda del amor, la unión, la sexualidad y la vida plena, mientras que *Tánatos* simboliza la inmovilidad, la negación del deseo y la muerte psíquica. Brown sostiene que la civilización exige la supresión sistemática del deseo, el exceso de trabajo y la disciplina, lo que genera una forma estructural de sufrimiento: “La esencia de la sociedad es la represión del individuo, y la esencia del individuo es la represión de sí mismo” (2007:21).

Para Brown, la civilización se ha construido mediante sacrificios constantes de los impulsos primarios, lo que produce una internalización del sufrimiento y la renuncia al placer: “La civilización ha sido construida bajo la presión de la lucha por la existencia, con sacrificios en la satisfacción de los impulsos primitivos...” (2007:160-161).

Desde esta óptica, la verdadera liberación humana implicaría una reconciliación entre *Eros* y *Tánatos*, es decir, una integración consciente entre vida, deseo, finitud y muerte. Esta integración permitiría una existencia más auténtica, en

la que el sujeto no niegue sus impulsos vitales, sino que los reconozca como parte constitutiva de su experiencia: “Eros en la constitución de sus instintos... implica que la victoria del ego es una victoria de Eros o la Vida sobre la Muerte” (Brown, 2007:195).

Estas reflexiones resultan fundamentales para comprender el conflicto interno de Fanny, quien se encuentra atrapada entre el deseo de vivir, afirmarse y existir como sujeto, y una estructura que la empuja hacia la negación, la explotación y una forma de muerte simbólica. En este sentido, su cuerpo escénico se convierte en el espacio donde se manifiesta la tensión entre impulso vital y represión, entre deseo y control.

La serpiente, la ilusión y la percepción: Petrovna y el simbolismo

Bajo otros marcos simbólicos, la serpiente aparece como un elemento central asociado a la renovación, el cambio y la sabiduría. Asimismo, la mirada petrificante de Medusa puede interpretarse como una metáfora del poder de la percepción, mientras que la monstruosidad remite a la otredad y la alteridad.

En *La Doctrina Secreta*, Helena Petrovna señala que la serpiente es un símbolo de sabiduría, eternidad y del principio de ilusión (maya), en tanto atrae al espíritu hacia la materia: “La serpiente se convirtió en símbolo de la Sabiduría y emblema de los Logos, o los Nacidos por Sí Mismos, por ser ovípara” (2015:73).

Desde una perspectiva metafísica, Petrovna afirma que el universo mismo puede ser comprendido como una forma de ilusión, cuya percepción varía según los niveles de conciencia: “Desde el punto de vista de la metafísica más elevada, todo el Universo, incluso los Dioses, es una Ilusión (Mâyâ)” (2015:33).

Este planteamiento permite reforzar la lectura de Medusa como una figura que encarna no solo la monstruosidad, sino también el conocimiento, la transformación y la ruptura con las formas dominantes de percepción. En relación con Fanny, esta dimensión simbólica dialoga con su proceso de transformación

escénica, en el que el cuerpo deja de ser únicamente objeto de mirada para convertirse en espacio de conciencia, resistencia y resignificación.

1.1.6 Perseo, Atenea y el dispositivo heroico.

Retomando el tema de Medusa y los personajes que la acompañan, resulta fundamental analizar la figura de Perseo y el entramado de poderes que posibilitan su hazaña. Perseo es un héroe central de la mitología griega y romana, particularmente desarrollado en *La biblioteca* de Apolodoro. Es hijo de Zeus y Dánae, princesa de Argos, y su historia se encuentra marcada desde el origen por una profecía: su abuelo, Acrisio, recibe el anuncio de que su nieto será el causante de su muerte. En un intento por evitar este destino, Acrisio encierra a Dánae y a Perseo en un cofre y los abandona en el mar.

Perseo es descrito como un joven valiente que se enfrenta a diversas pruebas, entre ellas la misión impuesta por Polidectes, rey de Sérifos, quien le ordena traer la cabeza de una de las tres Gorgonas. Esta misión no puede ser comprendida únicamente como una hazaña individual, sino como una acción sostenida por una red de apoyos divinos y tecnológicos que hacen posible el triunfo del héroe.

Apolodoro narra que Perseo recibe la ayuda de Atenea y Hermes, quienes le proporcionan objetos fundamentales para cumplir su cometido: sandalias aladas, un casco de invisibilidad y un arma para enfrentar a Medusa. Atenea, diosa de la sabiduría y la guerra, cumple un papel central al entregarle un escudo reflectante, que le permite mirar a Medusa indirectamente y evitar ser petrificado: “Le dijo que no debía mirar a Medusa directamente, sino solo su reflejo, y le regaló un escudo brillantemente pulimentado” (Graves, 1985:268).

Hermes, por su parte, le proporciona una hoz de acero para decapitar a la Gorgona: “Con una hoz de acero recibida de Hermes llegó volando al Océano y sorprendió dormidas a las Górgonas, Esteno, Euríale y Medusa” (Apolodoro, 1985:94).

Además, Perseo obtiene de las ninfas estigias las sandalias aladas, la kíbisis y el casco de Hades, que le otorga invisibilidad: “Perseo acudió a donde las ninfas estigias, ya que estas poseían las sandalias aladas, las kíbisis y el casco de Hades; le dieron a Perseo el casco de invisibilidad para que pudiera acercarse a Medusa sin ser visto” (Apolodoro, 1985:94).

Este entramado evidencia que la victoria de Perseo no es resultado exclusivo de su valor individual, sino de una estructura de poder que lo respalda y lo protege. Desde una lectura crítica, esta configuración permite observar cómo el héroe actúa con el aval de las divinidades y con recursos extraordinarios, mientras que Medusa se encuentra aislada, dormida y sin posibilidad de defensa.

Desde esta perspectiva, la hazaña heroica puede ser leída también como una operación simbólica de control y eliminación de aquello que resulta amenazante para el orden dominante. La figura de Medusa encarna lo que desborda la norma: el deseo, la diferencia, la sexualidad y lo monstruoso. Su decapitación no solo representa una victoria, sino también la supresión de aquello que incomoda o cuestiona el sistema.

Correspondencias simbólicas con *Melancólica Medusa*

La obra *Melancólica Medusa* de Humberto Florencia retoma este simbolismo para explorar la complejidad de la identidad, así como diversas formas de explotación (moral, física, psicológica, social, laboral y económica) y la experiencia de la melancolía. La historia se centra en Fanny, un personaje andrógino atrapado en un entramado de opresión, abuso, manipulación y control.

En el Cuadro I, titulado “Little Blue Girl”, por Janis Joplin, se plantea la búsqueda de identidad de Fanny, quien se encuentra en un laberinto de espejos. Esta imagen escénica refuerza la fragmentación del yo y la dificultad para construirse como sujeto en un entorno dominado por la mirada, el control y la presión externa. Asimismo, se establece la relación entre Fanny y su madre, Epifanía, evidenciando las consecuencias del control, la explotación laboral y

sexual, así como el daño emocional y psicológico que estas dinámicas han producido.

En el Cuadro II, “Angel”, por Robbie Williams, se profundiza en la tensión entre opresión y resistencia. Fanny comienza a confrontar las dinámicas de abuso, al mismo tiempo que aparecen gestos de solidaridad y cuestionamiento. Epifanía se enfrenta a la ambigüedad de su rol como figura materna, y se plantea la necesidad de una intervención externa que permita romper el ciclo de violencia.

El Cuadro III, “Tainted Love”, por Marilyn Manson, marca un momento de aparente liberación, pero también de melancolía y pérdida. Fanny intenta imaginar la posibilidad de escapar del ciclo de abuso y acceder a una vida más segura, mientras emerge con mayor fuerza la pregunta por la responsabilidad de Perseo como figura de poder. Este cuadro subraya la necesidad de apoyo, protección y justicia para las víctimas, así como el impacto duradero del trauma.

Finalmente, en el Cuadro IV, “Here comes the rain Again”, por Annie Lennox, la atmósfera se torna más oscura y peligrosa. Fanny confronta de manera más directa la responsabilidad tanto de su madre como de Perseo, y se plantea la dificultad de encontrar una salida sin seguir deteriorando su salud mental y emocional. El conflicto alcanza un punto crítico, sugiriendo un desenlace marcado por la tensión entre supervivencia, memoria y justicia.

En el Cuadro V, “La monotonía”, por The Growlers, y en el Cuadro VI, “Three To Get Ready”, por Dave Brubeck, la obra profundiza en una reflexión crítica sobre la ética y la moralidad dentro del mundo del entretenimiento, particularmente en relación con la explotación de menores. Estos cuadros desplazan el foco del conflicto individual hacia una dimensión estructural, donde se evidencian las dinámicas normalizadas de abuso, silencio institucional y encubrimiento.

1.1.7 Puente hacia el análisis actoral.

Desde esta lectura, Fanny puede ser comprendida como una reescritura contemporánea de Medusa: un cuerpo marcado por la mirada, el control y la violencia, pero también por la posibilidad de resistencia, resignificación y agencia. Así como Medusa es convertida en monstruo para ser eliminada por el héroe, Fanny es construida como objeto dentro de un sistema que legitima su explotación.

Este paralelismo no solo opera a nivel narrativo, sino que se traduce en el trabajo actoral a través del cuerpo, la mirada, la tensión muscular, la relación con el espacio y la construcción de la vulnerabilidad y la resistencia escénica. De este modo, el mito deja de ser únicamente un referente teórico y se convierte en una matriz simbólica que atraviesa directamente la construcción física, vocal y emocional del personaje.

A través de estos momentos escénicos, la dramaturgia no solo cuestiona la responsabilidad de los personajes involucrados, sino también la de los sistemas que permiten, reproducen y legitiman estas prácticas. La obra plantea así la urgencia de reconocer a las víctimas, brindarles apoyo integral y generar mecanismos reales de protección y acompañamiento para la superación del trauma.

De este modo, *Melancólica Medusa* amplía su alcance simbólico al problematizar no solo la experiencia individual de Fanny, sino también las condiciones sociales, culturales y laborales que hacen posible la repetición de estas violencias, colocando en el centro la pregunta por la ética, la memoria y la responsabilidad colectiva.

Personaje / Fuente	<i>Melancólica Medusa</i> , Florencia	<i>Las metamorfosis</i> , Ovidio	<i>Teogonía</i> , Hesíodo
Medusa / Fanny	Fanny: víctima de explotación y abuso, vulnerable, débil, atrapada en un ciclo de sufrimiento; objeto de manipulación y control.	Medusa: trauma, dolor, resentimiento-ira, defensa extrema; psicología compleja y humana.	Medusa: ser arquetípico, fatalista, ambivalente (muerte que engendra vida).

Epifanía / Atenea	Epifanía: manipuladora emocional, controladora y dominante, frustrada, hipócrita, resentida, egoísta; falsa guía y mentora; utiliza su influencia para mantener a Fanny en la oscuridad.	Atenea: rígida, orgullosa, fría, estratégica; defensora del orden sagrado sobre la compasión.	Atenea: intelecto puro, disciplina, racionalidad, orden civilizatorio.
Perseo	Abusador y explotador; cosifica y objetualiza a Fanny, violento y opresivo; al igual que Epifanía, usa su influencia para mantener a Fanny bajo control; simboliza violencia y opresión.	Perseo: astuto, calculador, valiente; dependiente de la ayuda divina; heroísmo con ambigüedad ética.	Perseo: héroe arquetípico, sin psicología interna; voluntad pura, fuerza del orden.

Cuadro 2. Comparativo de características psicológicas de los personajes de la obra *Melancólica Medusa* con los personajes mitológicos.

1.1.8 Temas abordados en la obra *Melancólica Medusa*

La relevancia de los temas expuestos radica en su carácter contemporáneo y en su articulación directa con el mito griego, lo cual permite establecer un diálogo entre la mitología clásica y las problemáticas sociales actuales. Estos temas atraviesan toda la obra y estructuran el conflicto dramático desde una perspectiva crítica.

Abuso infantil: En el mito, la violación de Medusa en el templo de Minerva por parte de Poseidón puede leerse como una forma de abuso ejercido desde una posición de poder. Aunque el mito no explicita la edad de Medusa, su representación como joven y vulnerable permite una lectura que vincula este acto con dinámicas de abuso y revictimización. La posterior sanción contra Medusa, en lugar de contra

su agresor, evidencia un sistema que protege a las figuras de autoridad y culpabiliza a la víctima.

Esta lógica se refleja en la contemporaneidad en diversos casos documentados de abuso dentro de instituciones religiosas, donde las jerarquías de poder han operado como mecanismos de silenciamiento y encubrimiento. En la obra, el abuso infantil se hace explícito cuando Fanny confronta a su madre por haberla expuesto desde temprana edad a sus agresores: “Sin embargo, me entregaste... Era muy pequeña, pero ¿cómo podría olvidarlo?” (Flores, 2024:3).

Explotación económica: Aunque la transformación de Medusa no representa una ganancia económica directa para ella, su cuerpo y su cabeza son utilizados como instrumentos de poder y beneficio para otros. En el relato de Apolodoro, Medusa es reducida a un objeto valioso cuya cabeza funciona como trofeo y arma, reforzando su condición de mercancía simbólica.

Este mecanismo se replica en la obra cuando Fanny es presionada para aceptar trabajos con fines económicos, aun cuando ello implique su exposición y vulnerabilidad: “Déjame explicarte. Una cadena de tiendas nos contrató para que modelaras su lencería y ya no nos podemos echar para atrás. Tú sabes cuánto necesitamos este trabajo” (Flores, 2024:22).

Manipulación emocional: La intervención de Atenea, quien castiga a Medusa por la supuesta profanación del templo, puede interpretarse como una forma de abuso emocional ejercido desde una posición de autoridad. Esta dinámica de coerción psicológica se traslada a la obra en la relación entre Epifanía y Fanny, donde el discurso de la necesidad económica y el abandono funciona como justificación para la explotación: “... además, estábamos solas, siempre lo hemos estado. ¿Qué podíamos hacer? Sin dinero y con hambre” (Flores, 2024:4).

Violencia física: En el mito, la violencia física se manifiesta tanto en la violación como en la decapitación de Medusa. En la obra, esta violencia aparece de forma explícita desde el inicio, cuando Fanny presenta signos de agresión y se

normaliza su encubrimiento: “Además, con un poquito de maquillaje por aquí y por este otro lado, ocultaremos los moretones que te provocaste al caer por las escaleras... porque eso es lo que vamos a decir” (Florencia, 2024:2).

Explotación sexual: Medusa es convertida en objeto de deseo y abuso por parte de Poseidón, lo que puede leerse como una forma temprana de explotación sexual dentro del mito. En *Melancólica Medusa*, esta problemática se actualiza cuando Fanny es incluida en un catálogo de acompañantes y sometida a dinámicas de consumo sexualizado: “... entonces finjamos que nada es verdad, que mi foto no aparece en ese catálogo de acompañantes...” (Florencia, 2024:31-32), así como en los relatos de productores que fotografían y comparten su cuerpo sin consentimiento (Florencia, 2024).

Hipersexualización: La descripción de Medusa como una mujer bella y seductora antes de su transformación refuerza la hipersexualización de su cuerpo. En la obra, esta dinámica se reproduce a través del vestuario, el maquillaje y la exposición constante de Fanny en prendas mínimas y transparentes: “Desde entonces, ya modelaba en trajes de baño, apenas en unos pantis, en vestidos cortos o con transparencias” (Florencia, 2024:3).

Control y dominio: La transformación de Medusa puede entenderse como una forma extrema de control sobre su cuerpo y su destino, anulando su autonomía. De manera paralela, Fanny se encuentra bajo el dominio de su madre y su agente, quienes deciden sobre su trabajo, su cuerpo y su tiempo, incluso mediante el suministro de sustancias para prolongar su rendimiento: “Fanny, déjate de tonterías...” (Florencia, 2024:6); “Cuidado con lo que dices, estúpida...” (Florencia, 2024:15).

Objetivación y cosificación: Medusa es reducida a un objeto —su cabeza como trofeo—, lo que simboliza un proceso de deshumanización que legitima la violencia sobre su cuerpo. De forma análoga, Fanny es tratada como mercancía dentro de los circuitos de castings, sesiones fotográficas y catálogos, donde su valor es definido por la mirada ajena. Desde una perspectiva contemporánea, este proceso puede vincularse con la cosificación mediática, en la que el cuerpo se

convierte en objeto de consumo visual. Viña Beltrán señala que “en las redes sociales se muestran representaciones idealizadas de los cuerpos, lo cual repercute en que su uso se relacione con la autocosificación, insatisfacción corporal y sexualización de los usuarios” (Viña, 2023:1).

El mito articula tanto violencia simbólica (la transformación en monstruo) como violencia real (violación y asesinato), evidenciando cómo ambas dimensiones se entrelazan. En la obra, la identificación simbólica de Fanny con Medusa —a través de la mirada, el temperamento y la capacidad de confrontar al espectador— convive con una violencia real y explícita: sexual, física, emocional y económica. Esta superposición refuerza el carácter trágico del personaje y subraya los efectos devastadores de la explotación prolongada.

En conjunto, estos temas permiten establecer un puente entre la mitología clásica y las problemáticas contemporáneas, mostrando cómo *Melancólica Medusa* reescribe el mito desde la perspectiva de la víctima y no del héroe. La obra desplaza el foco hacia las dinámicas de abuso, explotación y cosificación, evidenciando cómo estos mecanismos producen melancolía, deshumanización y pérdida de agencia, al tiempo que cuestionan los discursos que históricamente han legitimado estas violencias.

1.2 El fenómeno de los niños estrella

¿Qué es el síndrome de los niños estrella?

La elección de este tema responde a su estrecha relación con las problemáticas abordadas en *Melancólica Medusa*, particularmente en lo que respecta a la explotación, la presión mediática y la pérdida de agencia en la infancia. El fenómeno de los llamados “niños estrella” permite analizar cómo la fama temprana, lejos de garantizar bienestar, suele estar acompañada de múltiples formas de vulnerabilidad.

El síndrome de los niños estrella se refiere a un conjunto de problemáticas emocionales, sociales, psicológicas, económicas y éticas que afectan a niños y adolescentes que alcanzan reconocimiento público dentro de la industria del entretenimiento. De acuerdo con Paracelsus Recovery, “el síndrome de la estrella infantil es un término utilizado para describir la problemática vida adulta de las antiguas estrellas infantiles. Se trata de un fenómeno complejo y lleno de matices” (2021:párr.7).

Este síndrome se caracteriza por altos niveles de estrés y ansiedad derivados de la presión constante por mantener la fama y cumplir con las expectativas de la industria, el público y los representantes. Estas exigencias suelen impactar negativamente en la autoestima y la construcción de la identidad, generando dificultades para establecer relaciones afectivas saludables con familiares y pares. En muchos casos, los niños y adolescentes son aislados de su entorno social con el objetivo de mantenerlos enfocados exclusivamente en su carrera artística.

Asimismo, diversos estudios señalan la presencia de conductas adictivas, consumo de sustancias y problemas de salud mental, como depresión, trastorno bipolar y “trastorno de estrés postraumático” (TEPT), como consecuencias frecuentes de la exposición prolongada a dinámicas de explotación, presión y control dentro de la industria del entretenimiento: “el síndrome de la estrella infantil sigue siendo un fenómeno incomprendido y estigmatizado, visto como el resultado de una mala toma de decisiones del individuo, más que como un signo de trastorno de estrés postraumático (TEPT)”. (Paracelsus Recovery, 2021:párr.4).

El origen de este síndrome suele estar vinculado a una combinación de factores, entre los que destacan la falta de apoyo emocional y orientación adecuada por parte de padres o representantes, así como la exposición constante a la crítica, la hipervisibilidad mediática y el juicio público. En muchos casos, los adultos responsables no cuentan con las herramientas necesarias para preparar a los menores frente a las dinámicas del medio artístico, lo que incrementa la vulnerabilidad emocional de los niños y adolescentes.

Este fenómeno afecta principalmente a quienes alcanzan la fama a edades tempranas, generalmente entre los 8 y 16 años. Como señala O'Connor, "los juicios de valor en torno a las estrellas infantiles son abrumadoramente negativos" (2006:125), lo cual refuerza los procesos de estigmatización y presión psicológica que acompañan a estas trayectorias.

Desde esta perspectiva, el síndrome de los niños estrella no puede entenderse únicamente como un problema individual, sino como un fenómeno estructural vinculado a las lógicas de consumo, explotación y espectacularización de la infancia, en las que el cuerpo, la imagen y el tiempo del menor son subordinados a intereses económicos y mediáticos.

1.2.1 Caso Macaulay Culkin: construcción de personaje y análisis de trayectoria

Macaulay Culkin alcanzó la fama muy joven gracias a *Home Alone* (1990). Su infancia y adolescencia estuvieron marcadas por la exposición constante a medios, el control de su padre-manager Kit Culkin y la presión de mantener un éxito precoz, lo que generó una experiencia emocional intensa y conflictiva.

Al inicio de su carrera, la idea general sobre Culkin era la del niño prodigio y "chico dorado" de Hollywood, pero entrevistas y análisis posteriores muestran otra realidad: ansiedad, falta de privacidad y conflictos familiares. Culkin mismo ha narrado: "De repente estaba viajando por el país encerrado en una habitación con un hombre que no me quiere" (Series Infinito, 2024, 8:12—8:25).

Al estudiar su trayectoria, se observan momentos donde su cuerpo y su voz (entendidas aquí como manifestaciones de estrés y presión) reflejaban emociones no resueltas, como miedo, frustración y necesidad de afecto. La emancipación legal a los 14 años y la decisión de separarse de su padre marcaron un punto de quiebre en su historia personal y profesional.

Culkin evidencia un patrón de tensión física y emocional: su descripción de acoso constante y sobreexposición mediática “No puedo recordar un momento donde la gente no me estaba acosando...” (Series Infinito, 2024, 8:59—9:06) revela una energía dispersa y un cuerpo bajo estrés crónico. Este patrón se modifica en etapas posteriores de su vida, donde logra estabilizar su voz, presencia y salud física.

Como actor, las decisiones que Culkin tomó —como reducir proyectos, emanciparse y priorizar su bienestar— reflejan ajustes conscientes en su “partitura” vital y profesional. Los ensayos de su vida lo llevaron a redefinir su ritmo, presencia y límites: desde cumplir cuatro películas en un año siendo niño, hasta manejar su carrera adulta con mayor autonomía.

Su experiencia permite analizar cómo la voz y el cuerpo del actor se integran con el espacio y el ritmo de vida impuesto por la industria: desde la sobreexposición mediática hasta la recuperación emocional con su familia y esposa Brenda Song (Entertainment Tonight, 2023, 3:28—4:05).

El recorrido de Culkin muestra un arco de transformación: de un niño bajo presión extrema y abusos familiares a un adulto con mayor control sobre su carrera, espacio personal y bienestar. Este caso ilustra cómo factores externos e internos influyen en la construcción de un personaje, tanto en la vida real como en la interpretación actuarial.



Imagen: referencia visual para mostrar un antes y un después del actor citado. Foto: Google.

1.2.2 Caso Britney Spears: construcción de personaje y análisis de trayectoria

Britney Spears es una cantante y actriz estadounidense que alcanzó la fama a una edad temprana, convirtiéndose en una de las estrellas pop más populares de finales de los 1990 y principios de los 2000. Su talento la llevó a protagonizar el show de Mickey Mouse y, posteriormente, a firmar un contrato discográfico que la catapultó al éxito con su sencillo...*Baby One More Time* a los 16 años. Sin embargo, detrás de su imagen pública de “princesa del pop” existían dificultades familiares, presiones mediáticas y un control extremo sobre su vida personal y profesional.

Desde su infancia, Spears enfrentó un entorno familiar inestable: su padre presentaba problemas de ira y mala gestión económica, mientras que su madre intentaba brindar apoyo. La fama temprana y la carga de responsabilidad financiera generaron un estrés constante. La cantante describe esta sensación de control externo: “Creo que mi vida está muy controlada; ya no hay emoción, no hay pasión” (Dieck, 2024, 4:19—4:23).

Durante estos años, Britney tuvo que equilibrar la fama, los ensayos rigurosos y la sobreexposición mediática, lo que impactó su salud mental, provocando ansiedad, depresión e insomnio. La presión era tal que su vida se volvió un constante “ensayo” de cómo debía comportarse, actuar y verse ante el público.

A medida que su fama crecía, también lo hacía el control de su familia, especialmente de su padre, quien llegó a obtener la tutela legal sobre Britney durante 13 años, limitando su libertad, acceso a amigos, celulares y dinero. La cantante relata: “No solo mi familia no hizo una maldita cosa, mi padre estaba dispuesto a ello, todo lo que me sucediera estaba aprobado por mi padre” (Lilith y sus misterios, 2021, 5:34—5:52).

Durante este periodo, Spears enfrentó brotes psicóticos, episodios de rebeldía y una intensa presión mediática que la hacían sentirse atrapada y vigilada constantemente, generando en ella una “partitura” emocional de estrés, miedo y ansiedad.

El control de la disquera y la tutela paterna actuaron como directores estrictos en su vida, imponiéndole horarios rigurosos y agendas de trabajo agotadoras. A pesar de sus problemas de salud mental, Britney debía cumplir con conciertos, grabaciones y apariciones públicas, lo que revela cómo el “ensayo” y la exigencia externa pueden moldear la expresión y energía de un actor, incluso en la vida real.

La capacidad de Britney para seguir trabajando, realizar shows y mantener su carrera a pesar de la tutela y la presión muestra una resiliencia excepcional. Su cuerpo y voz reflejaban tensión y cansancio, pero también una voluntad de sostener su papel público, equilibrando su identidad personal con la exigencia de su personaje de artista.

Durante los años de tutela, Britney aprendió a regular su energía y presencia en escena, aunque con un alto costo emocional. La recuperación de su libertad en 2022 le permitió reconectar con su cuerpo, su voz y su espacio personal, retomando el control sobre su vida y carrera: “Han sido increíblemente crueles conmigo y por eso me mudo a México” (Milenio Soft, 2024, 0:30—0:35).

El caso de Britney Spears ilustra cómo la fama precoz, el control familiar y la presión mediática afectan la construcción de un personaje, incluso en la vida real. Su trayectoria refleja un arco de transformación: de artista infantil bajo control y estrés extremo, a mujer adulta capaz de recuperar su autonomía y gestionar su carrera y vida personal. La evolución de Britney permite analizar la relación entre cuerpo, voz, espacio y ritmo, así como los efectos del abuso de poder y la tutela en la expresión escénica y emocional de un actor.



Imagen: referencia visual para mostrar un antes y un después de la cantante citada. Foto: Google.

1.2.3 Caso Lindsay Lohan: construcción de personaje y análisis de trayectoria

Lindsay Lohan es una actriz y cantante estadounidense que alcanzó la fama a una edad temprana gracias a su papel en Juego de gemelas (Meyers, 1998). Desde los tres años, comenzó a trabajar como modelo y extra en televisión, desarrollando un talento que la llevó a convertirse en una de las estrellas infantiles más reconocidas de finales de los 1990 y principios de los 2000. Sin embargo, su carrera y vida personal estuvieron marcadas por presiones familiares, mediáticas y dificultades emocionales.

Lohan creció en un entorno familiar complejo. Su madre, Donata Sullivan, excantante y bailarina, promovió sus oportunidades artísticas, mientras que su padre, Michael Lohan, presentaba conductas violentas y problemas legales, incluyendo detenciones por tráfico de información privilegiada. Desde temprana edad, Lindsay aprendió a equilibrar su talento y carisma con las demandas de la industria y la presión familiar, desarrollando habilidades interpretativas y disciplina profesional, pero también enfrentando un estrés emocional significativo.

Tras su paso por Disney y otros proyectos, Lindsay experimentó lo que se conoce como el “efecto chica Disney” o síndrome de estrella infantil: un patrón de éxito mediático seguido por crisis públicas y conductas autodestructivas. Al alejarse de la tutela de la empresa, Lohan tuvo libertad para tomar decisiones, pero esto coincidió con el inicio de problemas con el alcohol, las drogas y la ley, incluyendo

arrestos y periodos de rehabilitación. En palabras de la actriz: “Solo quería encontrar algo de paz” (Imagen Ficción, 2013, 0:23—0:50).

Estos episodios reflejan cómo la transición de control externo a libertad total puede afectar el desarrollo emocional y la construcción de la “partitura” personal de un actor.

La tutela de Disney y la supervisión familiar funcionaron como directrices estrictas que moldeaban su conducta, apariencia y desempeño. A pesar de la protección inicial, la independencia posterior expuso a Lindsay a los reflejos del mundo real, donde su vida privada quedó a la vista del público y la prensa. Esto generó un patrón de ensayo y error: aprender a manejar su identidad y decisiones sin supervisión constante, con consecuencias tanto legales como personales.

El desarrollo de Lohan evidencia cómo la fama y el control externo condicionan la expresión emocional y corporal. Su recuperación y búsqueda de estabilidad, mudándose a Dubái y formando una familia con Bader Shammam, muestran ajustes conscientes en su vida personal que le permiten integrar cuerpo, voz y espacio, y reconectar con su bienestar emocional.

Durante su juventud, Lindsay tuvo que mantener un ritmo intenso de trabajo, apariciones públicas y grabaciones, lo que afectó su salud física y emocional. Hoy, su vida más estable le permite regular su energía y presencia, lo que se refleja en sus regresos al cine y la televisión, como en *Un deseo de Navidad* (2022) y *Un viernes de locos 2* (2025).

El caso de Lindsay Lohan ilustra cómo el talento precoz y la fama temprana impactan la construcción de un personaje, tanto en la vida real como en la interpretación escénica. Su trayectoria revela un arco de transformación: de estrella infantil controlada y expuesta a la presión mediática, a adulta con autonomía, estabilidad familiar y reconexión con su carrera. Su experiencia permite analizar la relación entre control externo, desarrollo emocional y expresión artística, así como

los efectos del síndrome de estrella infantil en el cuerpo, la voz y la energía de un actor.



Imagen: referencia visual para mostrar un antes y un después de la actriz citada. Foto: Google.

1.2.4 La industria del entretenimiento

La industria del entretenimiento ofrece oportunidades para que niños y adolescentes desarrollen su talento, pero también implica riesgos significativos. Desde edades tempranas, los intérpretes se ven expuestos a presiones emocionales, físicas, sociales y económicas, y su simpatía e inocencia se convierten en herramientas de explotación que priorizan la rentabilidad sobre el bienestar del artista. Murshamshul (2018) señalan que “los niños como intérpretes han sido explotados por su simpatía, su inocencia y su capacidad de generar ingresos” (2018:1558), transformándose en máquinas de trabajo para padres, gerentes y público, mientras se les priva de experiencias propias y de una infancia normal: “las estrellas infantiles que entran en la industria del entretenimiento a una edad temprana a menudo son robadas de su infancia y ser transformados en máquinas para hacer dinero para sus padres y gerentes” (2018:1558). Esta dinámica de explotación y presión temprana se refleja tanto en la vida real de los intérpretes como en la ficción, evidenciando cómo el entorno influye en la construcción del personaje y en la expresión actoral.

Macaulay Culkin representa un ejemplo de cómo la fama precoz y la sobreexposición pueden afectar la vida y el desarrollo actoral de un niño. Desde los cuatro años, su vida estuvo marcada por largas jornadas de filmación, viajes

constantes y vigilancia extrema por parte de su padre, quien además era su manager. Culkin describe esta experiencia como un encierro emocional y físico: “De repente estaba viajando por el país encerrado en una habitación con un hombre que no me quiere” (Series Infinito, 2024, 8:12—8:25). La emancipación legal a los 14 años permitió que el actor recuperara el control sobre su dinero y decisiones, constituyendo un punto de quiebre en su autonomía personal y en la redefinición de su presencia escénica y corporal frente a la presión externa.

El caso de Britney Spears evidencia cómo la industria y la estructura familiar pueden consolidar un control prolongado sobre un intérprete, incluso en la adultez. Su éxito precoz, la intensa carga laboral y la tutela legal ejercida por su padre durante trece años condicionaron su vida personal, su expresión emocional y su desempeño artístico. Spears relata que su vida estaba completamente controlada, sin espacio para la emoción ni la pasión: “Creo que mi vida está muy controlada; ya no hay emoción, no hay pasión” (Dieck, 2024, 4:19—4:23). Durante este periodo, su cuerpo, voz y ritmo de vida fueron moldeados por la presión de cumplir con estándares de presentación, actuaciones y obligaciones contractuales, a pesar de los problemas de salud mental que enfrentaba. Su caso permite observar cómo la exigencia externa puede limitar la construcción de un personaje integral y auténtico, generando tensiones físicas y emocionales que repercuten en la interpretación.

De manera similar, Lindsay Lohan muestra las consecuencias del “efecto chica Disney” o síndrome de estrella infantil. Su talento y carisma le permitieron convertirse en una de las actrices infantiles más reconocidas, pero la transición a la independencia coincidió con problemas de descontrol, consumo de sustancias y conflictos legales. Aunque sus padres no ejercieron abuso intencional, la presión para mantener el éxito y el manejo de su carrera contribuyeron a decisiones autodestructivas, reflejando cómo la fama y la exposición mediática condicionan la vida y el desarrollo de un intérprete. Lohan describe su experiencia como una búsqueda de equilibrio y paz en medio del caos: “Solo quería encontrar algo de paz” (Imagen Ficción, 2013, 0:23—0:50). Su posterior reorganización personal y profesional, mudándose a Dubái y retomando su carrera de manera controlada,

evidencia la capacidad de un intérprete para reconstruir su “partitura” corporal, vocal y emocional.

Estos casos se reflejan también en la obra *Melancólica Medusa*, donde la protagonista Fanny enfrenta largas jornadas de trabajo, medicación y control absoluto por parte de su madre y agente, lo que afecta directamente su cuerpo, energía y voz: “Mamita, haré lo que tú quieras, pero hoy no. Necesito recostarme y dormir, aunque sea por un ratito... Ándale, ¿sí? Por favor. (Extiende los brazos): Mira cómo tiembla mi cuerpo. No lo puedo controlar” (Florencia, 2024:6). Este ejemplo escénico permite visualizar cómo la explotación y la presión moldean la expresión y el comportamiento del intérprete, al tiempo que evidencia los vínculos entre la industria, la familia y el desarrollo actoral.

En conjunto, estos casos muestran cómo la industria del entretenimiento y la estructura familiar influyen de manera decisiva en la construcción de un personaje, en la gestión del cuerpo y la voz, y en la regulación del espacio y el ritmo de vida del intérprete. La exposición mediática, la sobrecarga laboral y la falta de autonomía generan patrones de estrés, resiliencia y aprendizaje que afectan la interpretación artística y la vida personal, destacando la necesidad de estrategias de protección y acompañamiento para los intérpretes infantiles y adolescentes.

Estos casos permiten observar cómo la exposición temprana a la industria, la presión familiar y mediática, y la sobrecarga laboral no solo afectan la vida personal del intérprete, sino que también moldean su cuerpo, voz, energía y capacidad de presencia escénica. En términos de construcción del personaje teatral, estas experiencias evidencian cómo las tensiones externas y las limitaciones impuestas pueden condicionar la interpretación, el ritmo, la expresividad y la relación con el espacio escénico.

Al conectar estas dinámicas con *Melancólica Medusa*, se hace visible cómo la obra refleja la explotación, la sobreexigencia y la lucha por la autonomía de la protagonista, mostrando de manera dramática la forma en que un intérprete infantil o adolescente puede internalizar las presiones externas y transformarlas en su

partitura actoral, física y vocal, reforzando la importancia de considerar el contexto emocional y profesional en la construcción de cualquier personaje teatral.

El papel que juegan los niños en la industria del entretenimiento

La industria del entretenimiento, tanto en sus formatos tradicionales como en las plataformas digitales, tiene un doble rol: por un lado, ofrece oportunidades para que nuevos talentos se desarrollen profesionalmente y accedan a visibilidad; por otro, representa un riesgo significativo para niños y adolescentes, quienes quedan expuestos a presiones emocionales, físicas, sociales y económicas. Desde temprana edad, los menores son sujetos de la mirada pública y de la explotación, pues su simpatía, carisma e inocencia se convierten en elementos para generar ingresos, ya sea a través de películas, programas de televisión o contenido en redes sociales. Murshamshul señala que las estrellas infantiles “son robadas de su infancia normal y transformadas en máquinas para hacer dinero para sus padres y gerentes” (2018:1558), una dinámica que hoy se replica en plataformas como TikTok, Instagram, YouTube y Facebook.

En el contexto digital, surge el fenómeno del kidfluencing, definido como “negocio de redes sociales en el que los niños sirven como influencias de las opiniones o el comportamiento de la audiencia, fenómeno empresarial de rápido crecimiento en el que los padres construyen empresas alrededor de la simpatía de sus hijos” (Clark & Jno-Charles, 2025:35). En este modelo, los menores no solo se convierten en creadores de contenido, sino en productos y marcas, donde cada video, fotografía o interacción puede generar ingresos, validación social y notoriedad pública. La exposición temprana coloca a los niños en un espacio donde cualquier comentario o evaluación se vuelve una presión constante, afectando su salud emocional y su desarrollo integral.

Además de los riesgos emocionales, el kidfluencing puede implicar vulnerabilidad ante la explotación sexual y la normalización de la vigilancia constante, ya que los menores dejan de ser reconocidos como sujetos de derecho y pasan a ser objetos disponibles en un sistema digital que monetiza su imagen y

su comportamiento. Incluso se han reportado casos de redes ilegales que se aprovechan de la viralización de imágenes infantiles, lo que evidencia la necesidad de supervisión adulta y de conciencia ética respecto a la exposición de los niños.

Desde la perspectiva artística, la sobreexposición temprana tiene implicaciones directas en la construcción del personaje teatral. La presión externa, la constante evaluación pública y la exigencia de mantener una imagen determinada influyen en la manera en que el cuerpo, la voz, la energía y la presencia escénica se articulan. Así, al conectar estas dinámicas con la obra *Melancólica Medusa*, se hace visible cómo la explotación y sobrecarga laboral se internalizan en la interpretación del personaje, condicionando la partitura actoral y la relación con el espacio y el ritmo escénico.

La protagonista Fanny, obligada a trabajar largas jornadas y medicada para mantenerse activa, refleja cómo la presión familiar y mediática moldea el cuerpo y la voz del intérprete: “Mamita, haré lo que tú quieras, pero hoy no. Necesito recostarme y dormir, aunque sea por un ratito... Ándale, ¿sí? Por favor. (Extiende los brazos): Mira cómo tiembla mi cuerpo. No lo puedo controlar” (Florencia, 2024:6).

En conjunto, estos elementos muestran que la exposición mediática, ya sea en la industria tradicional o digital, condiciona la vida y la construcción del personaje de los intérpretes infantiles y adolescentes. La vigilancia constante, la presión por el rendimiento y la necesidad de mantener una imagen específica impactan en la expresión actoral, evidenciando la importancia de la ética, la protección y el acompañamiento responsable para garantizar un desarrollo artístico que respete el bienestar integral del niño o adolescente.

Explotación laboral infantil y limitaciones en el desarrollo de niños intérpretes

En la industria del entretenimiento infantil, la explotación laboral y económica constituye una problemática persistente. En muchos casos, los niños llegan a trabajar largas jornadas sin recibir una compensación adecuada ni contar con supervisión legal suficiente. Los padres, además de gestionar la carrera artística,

pueden exigir a sus hijos más de lo que corresponde a su edad, obteniendo beneficios económicos a partir de su trabajo. Aunque existen regulaciones destinadas a proteger a los menores —como límites de horario, exigencias educativas y control de ingresos— su aplicación y alcance varían según el país.

“Los niños artistas, entre ellos actores, cantantes, bailarines o atletas, constituyen una excepción a las restricciones generales del trabajo infantil establecidas por la Organización Internacional del Trabajo” (Murshamshul et al., 2018:1559). Como señala Murshamshul (2018), estos menores pueden recibir remuneración siempre que cuenten con permisos que regulen horas y condiciones laborales; sin embargo, diversos autores consideran que dichas excepciones no eliminan los riesgos asociados al trabajo infantil ni garantizan una protección suficiente.

A esta dimensión laboral se suma la afectación del desarrollo educativo y social. Los niños que participan intensivamente en la industria del entretenimiento suelen abandonar la escolarización tradicional o recibir educación fragmentaria en el set o en el hogar, lo que limita tanto su formación académica como sus experiencias de socialización. Actividades propias de la infancia —como el juego, la exploración y la convivencia espontánea con pares— son frecuentemente sacrificadas para cumplir con exigencias profesionales.

La presión por comportarse y desempeñarse como adultos puede interferir en la construcción de la identidad y en el desarrollo de habilidades socioemocionales. Asimismo, los menores pueden quedar fijados a los roles que interpretan o a la imagen pública que se construye sobre ellos, dificultando la formación de un sentido de sí mismos diferenciado del personaje o de la celebridad. La fama temprana y el trato excepcional que reciben pueden obstaculizar la construcción de relaciones auténticas con otros niños y, en algunos casos, favorecer actitudes egocéntricas o distorsiones en la percepción de sí y de los otros.

En conjunto, estas condiciones evidencian que la participación temprana en la industria del entretenimiento no solo implica riesgos laborales, sino también

limitaciones en el desarrollo integral del menor, afectando simultáneamente su educación, socialización e identidad personal.

1.2.5 Abuso y explotación en la industria del entretenimiento

La industria del entretenimiento también ha mostrado casos documentados de abuso físico, psicológico y sexual, donde las relaciones de poder desiguales y la falta de supervisión adecuada facilitan la victimización de los menores. Un ejemplo emblemático es el testimonio del actor Drake Bell, quien denunció públicamente los abusos que sufrió durante su etapa en Nickelodeon a manos de Brian Peck. Según el fragmento analizado por el canal ENMINUTOS (2024): “al despertar encontró a Peck abusando de él; Drake quedó en shock, sin saber cómo reaccionar ni cómo salir de esa situación” (ENMINUTOS, 2024, 20:23-20:40), el agresor manipuló la confianza de los padres y aprovechó su posición dentro de la industria para acercarse al menor bajo pretextos de ensayos y prácticas actorales, lo que le permitió perpetrar abusos de manera sostenida.

Bell describe cómo el agresor ejercía influencia directa para desacreditar la figura paterna, afirmando que los padres no debían ser representantes de los hijos y que los productores preferían que no estuvieran presentes en el set, según reiteró en la entrevista que le brindó a Yordi Rosado: “me decía que mi papa me robaba mi dinero y que los papas no debían ser representantes de los hijos, que los productores no querían que mi padre estuviera en el set” (2024, 47:02-47:22). Este tipo de estrategias son especialmente eficaces en la infancia, cuando la autoridad adulta no suele ser cuestionada. La obediencia inculcada desde la educación y la normalización de la violencia dentro del entorno laboral contribuyen a anular la capacidad crítica del menor, perpetuando el abuso mediante el miedo, el silencio y la culpa.

Desde la perspectiva de la construcción actoral, estos abusos y la presión constante afectan profundamente la psicología, el cuerpo y la voz del intérprete, elementos esenciales para la creación de un personaje. En *Melancólica Medusa*, la protagonista Fanny experimenta un entorno similar de control y explotación, donde sus límites físicos y emocionales son vulnerados, lo que impacta en su ritmo

escénico, gestualidad y capacidad de interacción con otros personajes. Este tipo de experiencias demuestra cómo la exposición a abuso y explotación en la infancia no solo marca la vida personal de los intérpretes, sino que también deja huella en su expresión artística, condicionando la forma en que habitan y construyen a sus personajes en escena.

La industria del entretenimiento ha evidenciado múltiples casos de abuso físico, psicológico y sexual, donde las relaciones de poder desiguales y la falta de supervisión facilitan la vulneración de los menores. Además de los casos de Drake Bell en Nickelodeon, Jennette McCurdy ha denunciado públicamente los abusos que sufrió durante su participación en series como *iCarly* y *Sam & Cat*. Desde muy pequeña, McCurdy enfrentó la presión de su madre para sostener una carrera actoral que le permitiera mejorar la situación económica de su familia, sometiéndola a dietas estrictas, ejercicio extremo y control constante, lo que derivó en trastornos alimenticios, ansiedad y depresión: “mi madre alentó y condicionó mi anorexia porque pensó que ayudaría a mi carrera y a mantenerme joven y bajo su influencia” (ABC News, 2022, 3:24-3:38).

A esto se suma la presión ejercida por figuras de autoridad dentro de la industria, como el productor Dan Schneider, quien abusó de la confianza de la menor y trató de silenciarla mediante incentivos económicos: “solo dije que no, que no está sucediendo. Eso me suena dinero para callar. No hacerlo, no aceptarlo” (ABC News, 2022, 7:46-7:51). Estos ejemplos muestran cómo la combinación de presión parental, explotación económica y abuso profesional genera un entorno donde los niños y adolescentes son tratados más como mercancía que como personas, anulando su capacidad de decisión y autonomía.

A lo largo de los casos revisados —Macaulay Culkin, Britney Spears, Lindsay Lohan, Drake Bell y Jennette McCurdy— se observa un patrón recurrente: la sobreexposición, el control económico y la presión por mantener la carrera profesional afectan la salud emocional, física y social de los intérpretes infantiles. Las consecuencias no solo se perciben en su vida personal, sino que también tienen

un impacto directo en su expresión artística, condicionando la manera en que habitan sus personajes.

En el contexto de la construcción actoral, estas experiencias permiten entender cómo los intérpretes pueden desarrollar patrones de defensa emocional, autocontrol corporal, tensión vocal y gestualidad rígida o forzada, elementos que luego se traducen en la creación escénica. En *Melancólica Medusa*, la protagonista Fanny enfrenta un entorno similar de control, sobreexigencia y manipulación, donde su cuerpo y voz se ven constantemente tensionados. Reflexionar sobre estos casos reales ayuda a comprender cómo la explotación infantil y la sobreexposición moldean no solo la psicología del intérprete, sino también la partitura actoral, evidenciando que el trauma y la presión vivida en la infancia repercuten en la forma en que un actor habita y construye un personaje en escena.

Problemas de salud mental e hipersexualización en la infancia actoral

La presión para rendir, las críticas constantes y la fama prematura pueden derivar en depresión, ansiedad y trastornos alimenticios, así como dificultades para adaptarse a una vida “normal”. Los niños intérpretes son manipulados emocionalmente para cumplir demandas laborales que exceden su edad, y llegan a asociar su autoestima exclusivamente con la atención mediática y la fama. Ejemplos como el de Macaulay Culkin muestran cómo la presión y el control ejercidos por su padre afectaron su desarrollo emocional: tras ganar la demanda de emancipación y alejarse de la industria por seis años, Culkin pudo retomar su educación y construir relaciones personales, pero los efectos de la sobreexposición y la represión fueron evidentes en su vida posterior.

Jennette McCurdy, por su parte, narra cómo la exigencia materna para mantenerse “joven” derivó en trastornos alimenticios, ansiedad y depresión. Solo tras la muerte de su madre y con ayuda terapéutica ha logrado avances significativos en su recuperación emocional, evidenciando cómo la presión parental y la sobreexposición laboral pueden marcar de manera duradera la salud mental de los actores infantiles. Estos patrones son consistentes con otros casos estudiados

en esta investigación, como Britney Spears y Lindsay Lohan, donde el control familiar y la exposición mediática temprana contribuyeron a la vulnerabilidad psicológica y la construcción de conductas autodestructivas.

Asimismo, la hipersexualización representa otra forma de violencia simbólica sobre la infancia actoral. Los niños, especialmente las niñas, son presentados en roles o contextos inapropiados para su edad, desde anuncios hasta producciones audiovisuales, perpetuando estereotipos de belleza y transformando al cuerpo infantil en objeto de consumo. En *Melancólica Medusa*, Fanny denuncia cómo su madre la viste con prendas inapropiadas y la expone ante la mirada de los “demonios”: “...en todas esas fotos se asomaban mis secretos de niña. La gente compraba la reproducción de mi cuerpo, no la ropa” (Floencia, 2024:3). Esta situación evidencia cómo la hipersexualización y la explotación mediática afectan directamente la percepción del cuerpo y la construcción de la identidad, tanto en la vida real como en la ficción.

La revisión de estos casos y situaciones permite establecer un paralelo con la construcción del personaje teatral. Los intérpretes que han vivido estas experiencias desarrollan patrones corporales y emocionales específicos: tensión física, autocontrol gestual, voces moduladas por ansiedad o miedo, y gestos defensivos o inhibidos. En *Melancólica Medusa*, la protagonista Fanny refleja estas marcas: su cuerpo y su voz son instrumentos tensionados por la sobreexigencia y la explotación, al igual que su manejo del espacio escénico y su relación con otros personajes. Este análisis demuestra cómo las experiencias de abuso, control y exposición temprana no solo afectan la salud y el desarrollo personal de los intérpretes, sino que también construyen la partitura actoral que habitan en escena, lo que conecta directamente con los objetivos de esta tesis sobre la relación entre trauma, cuerpo y voz en la creación escénica.

1.2.6 La industria del entretenimiento como escenario de abuso.

La relación entre la fama, el éxito en la industria del entretenimiento y la explotación infantil es un tema complejo y preocupante. En ciertos contextos,

algunos menores han sido víctimas de manipulación y abuso bajo la promesa de oportunidades profesionales, especialmente en sectores como el cine, la música y la moda. Este fenómeno evidencia la vulnerabilidad de los niños cuando factores como la ambición, el poder y el interés económico prevalecen sobre la ética y la protección infantil.

Casos documentados muestran cómo figuras con autoridad sobre los menores pueden aprovechar la cercanía profesional para vulnerarlos. Tal es el caso de Drake Bell, quien relató que durante su adolescencia un adulto en posición de confianza abusó de él, manipulando su entorno y alterando relaciones cercanas para mantenerse a solas con el menor: “esto se convirtió en su secreto, pues no podía decir que ya no quería ir a la casa de Peck porque levantaría sospechas” (ENMINUTOS, 2021, 20:39-20:45), situación que evidencia la importancia de supervisión y de la protección de los niños en entornos de trabajo profesional. De manera similar, en la obra *Melancólica Medusa*, el personaje de Fanny enfrenta situaciones de abuso dentro de la industria del entretenimiento. La narrativa muestra cómo la explotación no siempre es evidente, sino que puede presentarse a través de la presión profesional y la manipulación de la confianza, aspectos que permiten a ciertos adultos aprovecharse de los menores en contextos laborales, vulnerando su bienestar físico y emocional.

Este tipo de representaciones dramatizadas permite visibilizar una problemática real, subrayando la necesidad de establecer protocolos de protección, supervisión activa y regulación en la industria del entretenimiento, para garantizar que los niños puedan desarrollarse profesional y personalmente sin riesgos de explotación o abuso.

Exposición a ambientes de poder desequilibrado

En la industria del entretenimiento, los niños suelen ser percibidos como productos rentables, lo que los coloca en una posición de vulnerabilidad frente a adultos con poder económico, mediático o laboral. Productores, agentes y directores pueden manipularlos y coaccionarlos para obtener beneficios, utilizando

la promesa de fama o contratos importantes como herramienta de control. En *Melancólica Medusa*, esta dinámica se refleja en la relación de Fanny con su madre, quien la presenta como un objeto de explotación económica y sexual: “No es tan sencillo, mi cielo... y ya no tengo que explicarte cómo funciona el negocio. La sesión fotográfica sólo es parte del convenio. Luego tendrás que acompañarlos” (Florencia, 2024:22).

Esta escena evidencia cómo el abuso se normaliza dentro de la familia y cómo la presión por cumplir demandas económicas y profesionales afecta la formación emocional de Fanny. Desde el punto de vista actoral, esta internalización del miedo y la culpa se traduce en gestos, postura, ritmo y entonación, contribuyendo a la partitura actoral del personaje y mostrando cómo la violencia simbólica impacta su identidad escénica.

El silencio impuesto es otra consecuencia de estos ambientes: muchas víctimas no denuncian por miedo a represalias, exclusión laboral o dependencia económica de los abusadores. Tal como narra Drake Bell en su documental *Quiet on Set*, la manipulación por parte de su agente le hizo temer hablar, aunque finalmente logró obtener evidencia legal que permitió sancionar al agresor. Este tipo de experiencias muestran cómo los sistemas de poder dentro de la industria pueden perpetuar la impunidad y marginalizar a las víctimas, elementos que también se reflejan en la construcción dramática de Fanny.

Estas situaciones demuestran que la exposición de los niños a entornos de poder desequilibrado no solo afecta su seguridad y bienestar, sino también su desarrollo emocional y social, y que este impacto puede traducirse en recursos escénicos para la creación del personaje. La obra permite explorar estas tensiones desde la actuación, donde la corporalidad, la voz y las decisiones de ritmo reflejan la internalización de la explotación y la cosificación, convirtiendo el abuso en un material dramático que conecta directamente con la tesis sobre la vulnerabilidad y resistencia de Fanny en *Melancólica Medusa*.

Redes clandestinas dentro de la industria

La existencia de redes clandestinas en la industria del entretenimiento evidencia cómo la fama y la cercanía con figuras de poder pueden ser utilizadas para vulnerar gravemente a menores. Diversos casos documentados muestran que estas redes operan en entornos cerrados, con acceso restringido a las élites, donde los niños son introducidos bajo la apariencia de actividades profesionales, pero terminan siendo víctimas de explotación sexual. La red de Jeffrey Epstein es un ejemplo paradigmático: “jóvenes con perfiles específicos eran reclutadas y trasladadas a sus propiedades privadas en Florida, Nueva York, París o islas del Caribe, donde eran forzadas a ofrecer servicios sexuales a celebridades y empresarios” (Seisdedos, 2025, párr.7).

Aunque estas redes representan un extremo, la obra *Melancólica Medusa* refleja dinámicas similares en un ámbito más cercano y familiar. Fanny, por ejemplo, experimenta abusos dentro de su propio círculo de confianza, cuando su agente Perseo la somete y explota mientras ella está vulnerable: “Los adultos estaban borrachos, así que, aprovechando el alboroto y el entusiasmo, la mujer me condujo hasta su habitación. ¿Quieres que te ilustre cada detalle de lo que sucedió aquella noche?” (Floencia, 2024:19).

Este tipo de escenas muestra cómo los entornos de poder desequilibrado generan miedo, silencio y coerción, impidiendo que las víctimas puedan defenderse o denunciar. Los eventos privados y fiestas exclusivas funcionan como espacios donde la explotación se normaliza, y la presión psicológica se combina con incentivos de fama o dinero, como lo relatan casos mediáticos de artistas reconocidos.

Desde el punto de vista actoral y de construcción de personaje, estas experiencias permiten explorar la tensión entre vulnerabilidad e ingenio, la internalización del miedo y la desconfianza, así como la resistencia silenciosa del personaje ante un entorno opresivo. En el caso de Fanny, la exposición a estas situaciones de coerción y abuso familiar se traduce en gestos, respiración, ritmo y entonación que reflejan la tensión interna, la ansiedad y el trauma, elementos que

se convierten en recursos escénicos fundamentales para la representación de la vulnerabilidad infantil en la industria del entretenimiento.

Al considerar estos contextos de abuso y coerción, la obra no solo evidencia la explotación de los menores, sino que también permite un análisis profundo de cómo estos entornos afectan la construcción de identidad y de la partitura actoral, reforzando el vínculo entre la investigación sobre abuso infantil y la experiencia dramática de Fanny en *Melancólica Medusa*.

Falsas promesas de éxito: manipulación y control

En la industria del entretenimiento, los niños y adolescentes son a menudo manipulados mediante promesas de fama, contratos importantes o papeles destacados. Frases como “Si haces esto, te convertirás en una estrella” o “Así funcionan las cosas en esta industria” funcionan como mecanismos de control que generan dependencia emocional y obediencia hacia figuras de autoridad. Estas estrategias se convierten en herramientas de explotación, ya que los menores, movidos por la ilusión del éxito, aceptan situaciones que pueden comprometer su bienestar físico, psicológico o social (UNICEF, 2021).

En *Melancólica Medusa*, Fanny experimenta esta presión de manera directa: aunque los contratos que firma y los proyectos en los que participa parecen cumplir formalmente con lo prometido, también la colocan en condiciones extremas, obligándola a actuar y a someterse a situaciones de explotación. La obra no detalla incumplimientos contractuales, pero sí evidencia cómo la expectativa de cumplimiento se utiliza para legitimar abusos y control sobre su cuerpo y decisiones, mostrando cómo las promesas de éxito pueden ser un instrumento de coerción.

Desde el punto de vista de la construcción actoral, este tipo de manipulación permite explorar cómo la ilusión de recompensa y reconocimiento afecta la psicología del personaje, su forma de reaccionar ante la autoridad y su relación con el entorno. En el caso de Fanny, la presión por cumplir y la internalización de estas promesas generan tensiones corporales, expresiones de ansiedad, gestos de

resignación y pausas en la voz, elementos que permiten al actor transmitir la ambivalencia entre deseo de éxito y vulnerabilidad frente al abuso.

En este sentido, analizar las falsas promesas de éxito no solo ayuda a comprender las dinámicas de explotación en la industria del entretenimiento, sino que también ofrece herramientas para desarrollar la partitura actoral de Fanny, evidenciando cómo la manipulación y la presión influyen en la construcción de su identidad escénica y en la puesta en escena de la obra dentro de la tesis de *Melancólica Medusa*.

Familias cómplices o negligentes: explotación desde el hogar

En muchos casos, los propios cuidadores son actores activos o cómplices en la explotación de los niños en la industria del entretenimiento. Movidos por la ambición, la presión económica o la ilusión de éxito rápido, entregan a sus hijos a adultos que prometen convertirlos en estrellas, sin considerar los riesgos físicos, psicológicos o emocionales que esto implica. Este fenómeno evidencia que la vulnerabilidad infantil no solo se origina en agentes, productores o entornos profesionales, sino también en los espacios más cercanos y supuestamente protectores: el hogar.

En *Melancólica Medusa*, esta complicidad se manifiesta de manera explícita: Epifanía, la madre de Fanny, la expone a la prostitución y al abuso para obtener beneficios económicos, malgastando todo lo que Fanny ha generado durante más de una década. Este comportamiento maternal refleja cómo la búsqueda de poder y dinero puede destruir el desarrollo físico, emocional y mental de un menor, llevándolo a trastornos alimenticios, degradación social y vulnerabilidad frente a abusadores. La obra, a través de su narrativa y puesta en escena, muestra la decadencia de Fanny, evidenciando cómo su cuerpo, voz y emociones se ven deteriorados, mientras es tratada como mercancía por agentes y productores que abusan de ella sexualmente.

El final abierto de la obra invita al público a reflexionar sobre las consecuencias de estas prácticas: ¿Fanny logra sobrevivir y encontrar descanso? ¿Es internada nuevamente en un psiquiátrico? ¿Desarrolla una enfermedad mortal sin que nadie lo note? Estas preguntas subrayan la necesidad de empatizar con los menores explotados y reconocer que la ficción refleja situaciones que ocurren en la vida real. La obra visibiliza problemas que la sociedad y la industria del entretenimiento han normalizado: explotación laboral, abuso sexual, negligencia parental y falta de protección por parte de agencias y autoridades.

Desde la perspectiva de la construcción actoral, la complicidad o negligencia familiar ofrece herramientas para trabajar la tensión interna del personaje, la resistencia, la desesperación y la contradicción entre afecto y traición. La actuación de Fanny requiere integrar corporalidad, voz y expresión emocional para mostrar la complejidad de vivir bajo control absoluto, siendo simultáneamente hija y mercancía, víctima y sobreviviente.

Finalmente, la reflexión social que propone la obra subraya la urgencia de proteger a la infancia: garantizar educación, alimentación, salud y seguridad emocional; crear y hacer valer leyes estrictas que regulen la participación de menores en la industria; y responsabilizar a padres, representantes y agencias que permitan la explotación de los niños. Exponer estas problemáticas es un deber colectivo, tanto para artistas como para la sociedad en general, con el fin de recuperar la dignidad y la voz de quienes más lo necesitan: los infantes.

Exposición temprana a entornos sexualizados: la infancia en riesgo

En la industria del entretenimiento, los niños suelen ser introducidos desde edades tempranas a entornos sexualizados y conductas inapropiadas para su desarrollo. Esto incluye sesiones fotográficas con vestimenta provocativa, fiestas con adultos, consumo de sustancias y dinámicas de poder que los colocan en situaciones de vulnerabilidad extrema. Los menores, en muchos casos, son tratados como mercancía; su inocencia y capacidad de decisión se subordinan a los

intereses económicos o de control de adultos, quienes los utilizan para satisfacer deseos de personas con poder y acceso mediático.

En *Melancólica Medusa*, este fenómeno se manifiesta claramente cuando Epifanía obliga a Fanny a modelar lencería erótica, indicando explícitamente la necesidad de cumplir con los contratos y complacer a los empresarios: “Epifanía:...Una cadena de tiendas nos contrató para que modelaras su lencería y ya no nos podemos echar para atrás. Tú sabes cuánto necesitamos este trabajo” (Florencia, 2024:22). Fanny, consciente de la vulnerabilidad a la que es sometida, busca protección en su agente Perseo, reflejando la desesperación y la imposibilidad de escapar de estas dinámicas: “y cuando vuelva a ser una niña y me pidan modelar con esos trajes tan pequeños, entonces tú me rescatas y me llevas lejos, hasta donde nadie me pueda alcanzar ni a volver a mirar...” (Florencia, 2024:31).

Estos relatos dramatizan cómo la exposición temprana a la hipersexualización no es un fenómeno aislado, sino un problema sistémico en la industria del entretenimiento. La fama y la posibilidad de éxito profesional se utilizan como herramientas de control, normalizando prácticas abusivas y generando entornos donde el silencio y la complicidad son la norma. Los testimonios de actores y actrices infantiles muestran que, en muchos casos, los abusos nunca se denuncian por miedo a represalias, pérdida de oportunidades o dependencia económica de sus familias.

El abuso sexual infantil se manifiesta de distintas formas: contacto físico no consentido, explotación visual, pornografía infantil y abuso emocional relacionado con la sexualidad. La obra lo refleja también cuando Epifanía reprende a Fanny por “hacer berrinchitos”, ignorando su inocencia y necesidades como niña: “Fanny, déjate de tonterías. Ya no tienes 10 años como para estar haciendo esos berrinchitos estúpidos. Así que no me obligues a ponerme enérgica contigo” (Florencia, 2024:6).

La trata de menores representa la forma más extrema de esta explotación. La venta o entrega de niños con fines de explotación sexual, aunque aparente consentimiento, es siempre coercitiva, pues los menores carecen de autonomía y

están en una situación de vulnerabilidad total (UNODC, 2003). Fanny lo expresa de manera desgarradora: “Sin embargo, me entregaste... Era muy pequeña, pero ¿cómo podría olvidarlo?” (Florencia, 2024:3).

Más allá de la industria del entretenimiento, estas situaciones reflejan problemas estructurales como pobreza, falta de educación de calidad y salarios insuficientes para sostener a las familias, que hacen que los niños sean vistos como recurso económico. Si existieran empleos dignos y educación adecuada, muchas de estas formas de explotación podrían evitarse, reduciendo la presión sobre los menores y permitiendo un desarrollo integral.

Desde mi experiencia como futura actriz, he enfrentado jornadas extenuantes, sueldos mínimos y trabajos físicamente demandantes, sin recibir la protección adecuada. Esto me ha permitido comprender, aunque desde otra perspectiva, cómo los adultos con poder económico y mediático pueden ejercer control sobre menores, forzándolos a situaciones de riesgo. Si bien nunca he considerado recurrir a la prostitución, conozco casos cercanos donde la falta de alternativas económicas obligó a algunas personas a tomar decisiones extremas para subsistir.

Estos contextos exigen que la sociedad y la industria se responsabilicen, priorizando la seguridad, la educación y la dignidad de los menores. La exposición temprana a entornos sexualizados no solo daña el cuerpo y la mente del niño, sino que deja secuelas permanentes en su autoestima, identidad y capacidad de establecer relaciones sanas, mostrando que la fama nunca debería costar la infancia de nadie.

1.3 La explotación infantil por medio de las redes sociales

El uso de internet por parte de los niños y adolescentes plantea riesgos que van más allá del simple entretenimiento. La pregunta central que muchos padres se hacen es: ¿mi hijo puede navegar solo en internet sin que yo sepa lo que ve? ¿Tiene candados o filtros? ¿Lo estoy cuidando cómo debería? Son cuestionamientos que

surgen a diario, especialmente al observar los numerosos casos de niños engañados, contactados por pedófilos o víctimas de explotación en plataformas digitales. No se trata de un debate moral, sino de un asunto de protección real y práctica.

La investigación sobre mediación parental indica que la supervisión activa de los contenidos que consumen los niños constituye un factor protector crucial frente a los riesgos digitales. Esto incluye comunicación constante, establecimiento de normas claras y monitoreo del uso de internet (Grupo Comunicar, 2018:5; Núñez, 2019:3). No basta con entregar un celular o una Tablet para que el niño se entretenga mientras los padres descansan o trabajan; es necesario educar sobre los riesgos, fomentar la confianza y dialogar abiertamente sobre los peligros que pueden encontrar en línea.

El uso de redes sociales por parte de menores no es un acto neutro. Estudios recientes, como *More Skin, More Likes! Measuring Child Exposure and User Engagement on TikTok*, muestran que los contenidos donde aparecen niños generan un alto número de interacciones, aumentando su visibilidad y vulnerabilidad ante comentarios sexualizados o captación digital: “los niños y adolescentes reciben comentarios y solicitudes sexualmente explícitos” (Schirmer et al. 2024:2 pdf). Esto convierte la imagen infantil en un objeto de consumo, una tendencia que amplifica los riesgos de explotación y abuso.

Por ello, se recomienda que los padres no compartan información personal, fotos o videos de sus hijos en plataformas públicas. Lo que puede parecer un acto inocente y cotidiano puede ser aprovechado por redes de tráfico de personas o individuos malintencionados para construir un “catálogo” de menores, rastrearlos o incluso comercializarlos. La guía *Protecting Your Child’s Digital Footprint* (2024) advierte que cada publicación genera una huella digital que puede ser utilizada de manera incontrolable, incluyendo manipulación de imágenes mediante inteligencia artificial, suplantación de identidad y contacto con fines ilícitos: “advertencia: el siguiente video es inquietante, pero esencial para comprender las amenazas digitales a las

que se enfrentan nuestros niños” (*Protecting Your Child’s Digital Footprint*, 2024, párr. 3)

Además del riesgo individual, la exposición temprana a redes sociales tiene un impacto psicológico y social. Los niños pueden asociar su autoestima y valor personal con la cantidad de “likes” o comentarios que reciben, entrando en un ciclo de validación externa que puede generar ansiedad, estrés y vulnerabilidad emocional. La presión por aparecer o destacarse puede llevarlos a compartir contenidos inapropiados o a normalizar la exposición de su cuerpo y su vida privada.

En este contexto, es esencial que la educación digital se integre como parte de la crianza: enseñar a los niños a proteger su privacidad, identificar riesgos, entender que no todos los contactos en línea son confiables y fomentar el pensamiento crítico frente a la información y las interacciones que reciben. Asimismo, los padres y tutores deben mantenerse informados sobre las tendencias y juegos digitales más populares, así como sobre las herramientas de control parental y los límites de uso de internet.

La explotación infantil en redes sociales no es solo una amenaza teórica, sino un problema tangible que requiere atención, supervisión y educación constante. Los niños deben poder disfrutar de la tecnología y el internet de forma segura, mientras que los adultos asumen la responsabilidad de protegerlos, guiarlos y asegurar que su desarrollo y bienestar emocional no se vean comprometidos.

1.3.1 Riesgos del uso de internet en los niños

El internet es una herramienta poderosa que ofrece oportunidades educativas, de entretenimiento y de socialización; sin embargo, también representa un arma de doble filo cuando no se utiliza con supervisión adecuada. Los niños son particularmente vulnerables, ya que carecen de la experiencia y el juicio crítico necesarios para reconocer peligros potenciales. Entre los riesgos más significativos se encuentran:

1. Enemigos invisibles y exposición a contenidos inapropiados: Los niños pueden acceder accidentalmente o ser expuestos a imágenes o videos explícitos, violencia, discursos de odio o contenidos que fomenten conductas peligrosas. La curiosidad natural de los menores puede llevarlos a explorar temas que no comprenden, generando confusión, miedo o incluso imitación de comportamientos peligrosos.

2. Interacción con extraños: Muchos niños establecen contacto con personas que no conocen, ya sea en redes sociales, juegos en línea o plataformas de mensajería. Esto los pone en riesgo de acoso, manipulación o abuso por parte de adultos con malas intenciones. Los depredadores digitales pueden ganarse la confianza del menor mediante engaños, regalos virtuales o promesas de amistad, generando situaciones de riesgo que a menudo no son evidentes para los padres.

3. Ciberacoso: El ciberacoso, definido como el uso de dispositivos, aplicaciones y redes sociales para acosar, amenazar o humillar a alguien, puede afectar tanto a víctimas como a agresores (Quality Schools International, 2024:18). Los niños pueden recibir mensajes ofensivos, amenazas, rumores difamatorios o ser objeto de burlas públicas, afectando su autoestima, rendimiento académico y bienestar emocional. A la vez, algunos menores pueden replicar estas conductas, convirtiéndose en agresores, lo que refuerza la importancia de la educación digital y la guía parental.

4. Adicción al internet: El uso excesivo de internet puede derivar en conductas adictivas que afectan la salud mental y física. Se han documentado casos en los que los niños muestran irritabilidad, agresividad, aislamiento social, cambios en la alimentación y patrones de sueño alterados. La exposición constante a juegos, videos o redes sociales sin límites adecuados puede generar dependencia emocional y dificultades en las relaciones familiares y escolares.

5. Pérdida de privacidad: Los menores tienden a compartir información personal sin ser conscientes de los riesgos que esto implica. Una foto, un video o un comentario pueden revelar datos sensibles como ubicación, rutina diaria, escuela

o contexto familiar, que pueden ser utilizados por delincuentes o depredadores digitales. La creación de una huella digital temprana sin protección adecuada aumenta la vulnerabilidad de los niños frente a la explotación, el acoso o la manipulación en línea.

En conjunto, estos riesgos muestran que la exposición digital de los menores no es un asunto trivial. La supervisión activa, el establecimiento de normas claras sobre el uso de internet y la educación en seguridad digital son esenciales para proteger a los niños. Enseñarles a identificar comportamientos sospechosos, reforzar la comunicación abierta y fomentar un uso equilibrado de la tecnología puede ayudar a reducir significativamente los peligros a los que están expuestos en el entorno digital.

1.3.2 ¿Por qué diablos mi hijo usa redes sociales sin mi supervisión?

Hoy en día, los niños crecen en un mundo donde las redes sociales forman parte integral de su vida cotidiana. Según una encuesta del *Pew Research Center*, el 54% de los niños entre “13 y 17 años dicen que se sentirían cómodos hablando entre ellos sobre la salud mental del adolescente” (2025, párr. 2) utilizan redes sociales, y el 70% de los menores de 6 a 12 años usan YouTube. Estas plataformas pueden ser positivas: permiten a los niños conectarse con amigos y familiares, acceder a información y recursos educativos, y desarrollar habilidades sociales y de comunicación. Sin embargo, también esconden riesgos importantes: “la mayoría de los adolescentes atribuyen a las redes sociales el hecho de sentirse más conectados con sus amigos” (Pew Research Center, 2025, párr. 1).

Presión por mantener una imagen “perfecta”: los niños tienden a idealizar a influencers que muestran vidas llenas de lujos, éxito y diversión. Según la *American Psychological Association*, esto dificulta que distingan entre realidad y ficción, lo que los vuelve más propensos a imitar conductas poco saludables o a caer en engaños mediante cuentas falsas que se hacen pasar por artistas o figuras públicas: “las experiencias de los adolescentes en línea se ven afectadas en la forma que dan a sus

propias experiencias en las redes sociales y las características visibles y desconocidas integradas en las plataformas digitales” (APA, 2023, párr. 2).

Adicción y pérdida de tiempo: el uso excesivo de redes sociales puede afectar la concentración, disminuir el rendimiento escolar y generar dependencia emocional de la validación digital Pew Research Center (2022). Además, navegar sin supervisión los expone a riesgos psicológicos y a redes que utilizan imágenes y videos infantiles como catálogos para fines ilícitos, tal como ha ocurrido en páginas denunciadas y eliminadas posteriormente.

En definitiva, dejar que los niños naveguen solos en internet no es solo un problema de control: puede tener consecuencias profundas en su seguridad, bienestar y desarrollo emocional. La supervisión activa, la educación sobre riesgos digitales y la comunicación constante son esenciales para protegerlos de los peligros que acechan tras la pantalla.

El mal uso que le dan a las redes sociales los niños

Si bien las redes sociales ofrecen herramientas útiles para la búsqueda de tareas, el aprendizaje dinámico y la diversión educativa, no podemos ignorar que algunos niños las usan de manera inapropiada o dañina.

Por ejemplo, la publicación de contenido inapropiado o dañino, como imágenes o videos explícitos, así como prácticas de ciberacoso, se ha vuelto común. Muchos niños comparten fotos o videos de compañeros de clase, hermanos, primos o primas en situaciones ridículas o “graciosas”, sin ser conscientes del daño que pueden causar. Esto puede generar inseguridad, baja autoestima, vergüenza, miedo, rechazo o aislamiento. *UNICEF (2025)* señala que el ciberacoso y la humillación en línea tienen consecuencias emocionales graves y duraderas en niños y adolescentes, afectando su bienestar psicológico y desarrollo social.

La participación en comportamientos ciberdelictivos también es frecuente. La creación de chismes sobre un compañero o familiar, la difusión de rumores o la provocación de ataques colectivos a través del anonimato digital son algunas de las manifestaciones de este fenómeno. En ocasiones, estas acciones surgen como represalia ante la denuncia de algún acto de violencia, generando odio, amenazas o acoso continuo en línea.

Los niños y la tecnología

La tecnología forma parte integral de la vida de los niños desde edades muy tempranas. Teléfonos inteligentes, tabletas y computadoras se han convertido en herramientas casi indispensables, pero su uso excesivo trae riesgos importantes.

Pérdida de habilidades sociales y de comunicación: Aunque la timidez y las dificultades para socializar siempre han existido, hoy muchos niños permanecen ensimismados, pendientes de que no falle la tecnología o se interrumpa la conexión a internet, reaccionando con irritabilidad cuando esto sucede. La convivencia familiar también se ve afectada: los niños prefieren interactuar con dispositivos que con sus propios familiares. Recuerdo que en mi infancia jugaba con vecinas, primas y hermanas; cuando se iba la luz, encendíamos velas y nos contábamos historias, terminando asustadas, riendo o llorando juntas, mientras mi madre nos regañaba suavemente.

Hoy, en cambio, muchos niños muestran caras largas, irritabilidad y respuestas cortas como “aja”, “sí”, “no” o “no sé”. La *American Psychological Association* (APA, 2023) advierte que el uso excesivo de dispositivos digitales puede afectar el desarrollo de habilidades sociales, la comunicación cara a cara y la regulación emocional en niños y adolescentes.

En conclusión, aunque la tecnología y las redes sociales pueden ser herramientas valiosas para el aprendizaje y la conexión social, su mal uso o la exposición sin supervisión pueden derivar en daños físicos, psicológicos y sociales importantes. Por ello, es indispensable que los padres, cuidadores y educadores

acompañen, supervisen y eduquen a los niños en el uso responsable de estas herramientas, fomentando un equilibrio saludable entre lo digital y la vida real.

1.3.3 Los peligros a los que están expuestos a través de estas plataformas

Es fundamental que los padres y cuidadores sean conscientes de los riesgos que enfrentan los niños en redes sociales y tomen medidas activas para protegerlos. Esto incluye supervisar con quién interactúan, asegurarse de que no acepten solicitudes de extraños y que no compartan fotos, videos o datos personales. La explotación infantil a través de redes sociales es un problema creciente y alarmante, ya que cada vez es más común ver a menores generando contenido en plataformas como Instagram, Facebook, TikTok o YouTube. Además, aplicaciones de mensajería como WhatsApp y Snapchat se han convertido en vías utilizadas por depredadores para manipular y contactar a niños.

Child Helpline International (2022) define el grooming como “un proceso deliberado en el que un adulto establece una conexión emocional con un niño o adolescente con fines de abuso o explotación sexual” (*Child Helpline International*, 2022:1 pdf), utilizando estrategias que ganan la confianza de la víctima para obtener lo que desean de ella. Este fenómeno se combina con la distribución de material sexualizado, como imágenes o videos ilegales, facilitando la trata infantil, ya que los depredadores pueden identificar, atraer y contactar a menores vulnerables de manera rápida.

Ejemplos documentados de explotación infantil en redes sociales

La operación Sweetie: La organización holandesa Terre des Hommes creó un avatar digital llamado *Sweetie*, simulando ser una niña de 10 años, para infiltrarse en chats en línea y evidenciar cómo los abusadores contactaban a menores a través de internet. En apenas diez semanas, *Sweetie* fue contactada por más de 20,000 adultos con fines sexuales, lo que permitió identificar aproximadamente 1,000 posibles depredadores en 71 países y entregar sus datos a las autoridades competentes. Según *FAPMI* (2013), esta iniciativa demostró la escala del problema

de la explotación sexual infantil en línea y cómo los perpetradores, incluso detrás de la aparente anonimidad de la pantalla, actúan con facilidad.

Según *FAPMI* (2013), se estima que unos 750,000 depredadores de menores están conectados en internet en cualquier momento del día, muchos de ellos utilizando chats, redes sociales y plataformas de mensajería para acercarse a niños desde tan solo seis años de edad, con fines de abuso o explotación sexual.

Estos ejemplos muestran que la amenaza digital es real y constante, y que el simple hecho de dar acceso a internet sin acompañamiento puede exponer a los niños a situaciones de riesgo severas. Por ello, la supervisión activa, la educación digital y la comunicación abierta con los hijos son imprescindibles para protegerlos y enseñarles a navegar de manera segura en estos entornos virtuales.

Pornografía infantil y riesgos de explotación en plataformas digitales

El uso de plataformas digitales ha abierto nuevos espacios de interacción, pero también ha facilitado la exposición de menores a situaciones de explotación sexual y vulnerabilidad. Plataformas originalmente destinadas a adultos, como OnlyFans, han presentado incidentes donde menores lograron publicar contenido inapropiado, aun cuando la compañía implementa sistemas de verificación de edad estrictos. Durante el período de diciembre de 2019 a junio de 2024, se documentaron múltiples casos en los que material con participación de menores fue subido y compartido en la plataforma, evidenciando brechas en la protección de los más jóvenes (So 2024)¹.

Aunque la plataforma reporta voluntariamente los casos sospechosos a organizaciones especializadas en protección de menores, la presencia de contenido inapropiado sigue siendo motivo de preocupación, lo que subraya la necesidad de fortalecer políticas de supervisión y control cuando se trata de garantizar la seguridad de los niños y adolescentes.

¹ El caso referido ha sido documentado por otro autor y no pertenece al corpus de análisis del presente estudio.

Sexualización en plataformas de video corto

Redes de video corto, como TikTok, permiten que los menores suban contenido personal, y los algoritmos de recomendación pueden exponerlos a audiencias inapropiadas, aumentando el riesgo de contacto con personas con intenciones maliciosas o explotación. La exposición temprana a contenidos sexualizados, incluso cuando no son explícitos, puede influir en la percepción que los niños tienen sobre su propio cuerpo y en la adopción de conductas de autosexualización. Llanos-Rosales (2023) realizaron un estudio cuantitativo con niños de entre 7 y 9 años, y encontraron que una proporción significativa había participado en tendencias de baile o videos musicales que implicaban movimientos corporales sexualizados, evidenciando una relación entre la exposición a contenido de este tipo y ciertas manifestaciones de autosexualización en la infancia.

Estos casos muestran que, si bien las plataformas digitales ofrecen oportunidades de aprendizaje y socialización, también representan riesgos que requieren supervisión activa por parte de los adultos y políticas efectivas para proteger a los menores de la explotación y la exposición a contenidos inapropiados.

1.3.4 Instagram y el impacto en niños y adolescentes

Instagram es una de las plataformas de redes sociales más populares y su influencia en niños y adolescentes es significativa debido a su enfoque en imágenes, videos y conexiones sociales. Si bien ofrece ciertos beneficios, como la creatividad, la autoexpresión y el aprendizaje, también presenta riesgos importantes relacionados con la seguridad, el bienestar emocional y la exposición a contenido inapropiado. Viña Beltrán (2023) señala que en esta plataforma se observan representaciones idealizadas y sexualizadas de los cuerpos, lo que puede repercutir en la autoimagen, la insatisfacción corporal y la percepción de roles sociales, afectando de manera distinta según el sexo y la etapa de desarrollo.

Riesgos y problemas asociados

A pesar de los beneficios, el uso de Instagram puede generar riesgos importantes: Exposición de información personal: Las actualizaciones recientes de la plataforma activan por defecto la opción de compartir la ubicación en fotos, lo que puede poner en riesgo la privacidad de los menores si no se desactiva. Incluso cuando se evita compartir la ubicación, los metadatos de las imágenes podrían ser accesibles a terceros con conocimientos técnicos (Educo, 2018).

Ciberbullying: Instagram se ha convertido en un espacio donde el acoso escolar puede reproducirse y amplificarse. Los menores pueden ser víctimas de insultos, burlas y ataques constantes, afectando su bienestar emocional (2018, párr. 4).

Hábitos de consumo excesivo y compulsivo: El carácter visual y accesible de la plataforma puede fomentar un uso prolongado, que aunque no sea una adicción formal, puede generar efectos similares en la atención y concentración (2018, párr. 5).

Impacto en la salud mental: La exposición a imágenes editadas con filtros y cuerpos idealizados puede provocar comparaciones constantes, inseguridad y baja autoestima. Estudios de la *Royal Society of Public Health* y la *Universidad de Cambridge* indican que jóvenes que pasan más de dos horas diarias en redes como Instagram presentan mayor propensión a angustia, ansiedad y síntomas depresivos (2018, párr. 6).

Falta de privacidad en redes sociales

La falta de comprensión sobre las configuraciones de privacidad expone a los niños a riesgos importantes, como el robo de identidad, fraudes o acoso. Esto no solo depende de la conducta de los menores, sino también del acompañamiento de los adultos; actividades cotidianas como usar la banca digital o realizar trámites en línea generan un historial de información que puede ser registrado y usado con

finés comerciales o maliciosos (Kaspersky, 2025). En el entorno digital, los datos poseen un valor económico, y si ciberdelincuentes acceden a ellos, podrían ser vendidos en mercados clandestinos o utilizados para cometer delitos como fraude o suplantación de identidad (párr.7- *¿internet es una amenaza para privacidad?*).

En plataformas como Instagram, el diseño visualmente atractivo y los algoritmos que priorizan contenido idealizado han contribuido a moldear las percepciones de belleza, éxito y perfección, especialmente entre niños y adolescentes. Este efecto puede generar un deseo intenso de pertenencia a ciertos estándares sociales y afectar la autoestima y el bienestar psicológico.

Además, la exposición excesiva de información personal puede poner en riesgo no solo a los menores, sino también a sus familias. Situaciones como el secuestro virtual o el chantaje financiero se vuelven posibles cuando se comparte más información de la necesaria. Por ello, resulta fundamental que los padres y cuidadores supervisen de manera activa la interacción de los niños con las redes sociales, orientándolos sobre qué contenidos son seguros para compartir y cómo proteger su privacidad.

Capítulo 2: La puesta en escena y la creación del personaje Fanny. Proceso de montaje de *Melancólica Medusa*

En este capítulo se aborda el proceso de puesta en escena de *Melancólica Medusa* y la construcción del personaje de Fanny. Además, se muestra cómo los referentes teóricos y el trabajo práctico previo contribuyeron directamente a mi proceso actoral, permitiéndome comprender las motivaciones, tensiones internas y reacciones del personaje dentro de la escena. La información del capítulo 1 funcionó como base académica y práctica, que articuló cuerpo, acción y dramaturgia a lo largo del montaje.

Bloque 1: La puesta en escena

El propósito general al montar *Melancólica Medusa* fue construir un espacio escénico que permitiera exponer de manera clara y emocional la violencia simbólica

y estructural que atraviesa la vida de los personajes, en particular la de Fanny, así como la del sistema que la rodea. Se buscó explorar la tensión entre la vigilancia constante, el control externo y la resistencia interna, generando un dispositivo escénico en el que el cuerpo de los actores, los objetos, la luz y la tecnología se integraran para crear una experiencia que situara al espectador en un estado de alerta y reflexión.

Para esto me apoyé de las técnicas de Barba y Savarese en donde señalan que “el trabajo del actor para la interpretación del papel, vienen antes de la manifestación del sentido” (1990:168), lo que claro que refuerza la preparación previa a entrar a escena. Además, la puesta en escena no solo debía narrar la historia, sino hacerla sentir a través de la percepción física y emocional del espacio. Por eso es importante conocer la metodología con la que se va a trabajar para que se pueda reflejar en el espectador y trascienda el mensaje.

Asimismo, se abordaron problemáticas actuales que rara vez se representan o discuten: situaciones que, con el paso del tiempo, se han normalizado en la sociedad. Antes estas problemáticas se mostraban principalmente en televisión, cine o modelaje; ahora se han trasladado a plataformas digitales. Considero que es de suma relevancia abordarlas y hacerlas visibles. Por ejemplo, un anuncio que muestre a un niño, niña o adolescente hipersexualizado se percibe como normal, sin que se reflexione sobre el abuso, la explotación laboral y sexual, la comercialización del cuerpo joven, ni sobre los problemas psicológicos, mentales o físicos que esto genera.

Desde la primera escena, la intención fue que el público sintiera la violencia no solo física, sino también emocional: la presión que Fanny enfrenta al responder por las decisiones de su madre, el desgaste y la carga emocional que los menores soportan, y cómo esto puede llevarlos incluso a depender de sustancias para afrontar largas jornadas de trabajo. Se buscó generar una sensación de tensión, vigilancia y desasosiego, situando al espectador desde el inicio en el universo de Fanny y su constante exposición. Para lograr que esto sucediera tuve que recurrir a técnicas de Stanislavski en las cuales me apoyé para lograr que la escena fluyera

de manera orgánica, ya que recordé que en su libro *Un actor se prepara* relata: “En vez de andar de aquí para allá, me senté en una silla y representé sin gestos, movimientos o visajes. ¿Qué sucedió? Inmediatamente me confundí, olvidé el texto y mis entonaciones usuales” (1988:21).

Lo que me permitió explorar sensaciones, ritmos y tiempos a partir de decisiones concretas de espacio, iluminación, objetos y ritmo: la disposición del mobiliario y los objetos escénicos sugería un entorno vigilado y rígido; la luz focalizada sobre los personajes reforzaba la sensación de exposición y escrutinio constante; y los movimientos medidos y contenidos de los intérpretes transmitían una tensión psicofísica que anticipaba los conflictos de la obra.

La intención de romper la cuarta pared se manejó de manera puntual. Aunque no se rompe de forma constante, existen guiños con el espectador: los personajes, sobre todo Fanny, los involucran en ciertos momentos, dejándolos decidir si entrar al juego o no. Esto buscaba generar tensión y confrontación, provocando al público y despertando todo tipo de reacción: rechazo, incomodidad, empatía o conciencia frente a las problemáticas planteadas. Además, se dejaba abierta la interpretación del final: el espectador podía decidir, en su percepción, si Fanny muere o sigue sufriendo abusos.

Durante los primeros ensayos, me impactó cómo el espacio escénico y los objetos condicionaban inmediatamente la acción. A pesar de no ensayar siempre en el mismo lugar me fui adaptando a las necesidades de los personajes y eso me plantaba en el sitio cuando Stanislavski mencionó que ya no sucedía nada porque se había acostumbrado al espacio de ensayo “había descubierto un secreto: no permanecer mucho en un punto repitiendo siempre lo demasiado familiar” (1988:21), y eso me permitió no caer en rutina y navegar por otros andares.

La cercanía de los bancos, la luz focalizada sobre los personajes y la presencia constante de cámaras y pantallas definían la forma en que debía sostener el cuerpo y la respiración. Estas decisiones escénicas establecieron un marco de tensión y vigilancia que se convirtió en la base para la construcción de Fanny.

La organización del espacio (distribución del set, mobiliario, objetos simbólicos y distancia entre personajes) y el tiempo y ritmo de los cuadros marcaron pausas, tensión y desgaste físico. Cada cuadro tiene su propia atmósfera, y la continuidad del set sin cambios interrumpidos permitió mantener estable la tensión.

La iluminación acompañaba la atmósfera, reforzando cada emoción y situación planteada, mientras los dispositivos escénicos —cámaras, micrófonos y pantallas— condicionaban el movimiento y la expresión de manera consciente. Todo el equipo escénico funcionó como un cómplice del montaje, sin generar distracciones, permitiendo que la acción fluyera de manera precisa y medida.

Referentes teóricos para la puesta en escena: estos teóricos serán abordados a lo largo del capítulo, ya que son la base principal de construcción de personaje, temperamento y carácter de mi personaje Fanny.

Stanislavski (1988): la preparación del actor y el mágico sí.

Grotowski (1992): el actor como centro del proceso; la acción escénica genera emoción y tensión.

Pavis (1998): escenografía y dispositivos técnicos como sistemas activos de sentido.

Barba & Savarese (1990): cuerpo ritualizado como generador de significado; importancia de la energía escénica.

Lecoq (2003): exploración física de la emoción y su relación con el espacio.

Bogart & Landau (2005)

Estos referentes fueron fundamentales para estructurar la puesta en escena. Grotowski (1992) y Stanislavski (1988) proporcionaron herramientas para comprender cómo el cuerpo del actor podía convertirse en el generador principal de la acción y la emoción, mientras que Pavis (1998) ofreció la noción de la escenografía y los dispositivos técnicos como sistemas activos de sentido. Además, las perspectivas de Barba & Savarese (1990) sobre el cuerpo ritualizado y la energía escénica, junto con la aproximación física de Lecoq (2003), permitieron articular un

espacio que combinara presencia corporal, tensión interna y significación simbólica, asimismo Bogart & Landau (2005) apoyaron este proceso para la mejora de la conciencia espacial, temporal y grupal.

Bloque 2: La creación del personaje Fanny

Referentes simbólicos y conceptuales

En la construcción del personaje de Fanny, los referentes simbólicos fueron esenciales para orientar tanto la corporeidad como la emocionalidad del personaje. La figura de Medusa, con su transformación y el castigo injustificado que sufrió, se convirtió en un espejo que permitió explorar la experiencia de sometimiento, exposición y culpabilización que atraviesa Fanny. Esta relación simbólica proporcionó un marco conceptual que orientó mi trabajo actoral, permitiéndome traducir la violencia estructural y simbólica en acciones físicas y vocales concretas.

O como bien me ayudó Barba a asumir un cuerpo con intenciones claras, con movimientos que no son dudosos ni tímidos, un “*cuerpo decidido*” (1990:30) que ocupa el espacio con seguridad, sin pedir permiso, es un cuerpo que toma partido, que se compromete físicamente con la acción a pesar de que el personaje este inseguro emocionalmente, es decir que no es lo mismo caminar para ver qué pasa a caminar hacia un objetivo claro, y eso determino trazos seguros, cuando en los ensayos caminábamos sin un rumbo fijo, hasta que se puso un objetivo, ¿Por qué Epifanía se acerca a Fanny? ¿Por qué Fanny cambia de lugar? ¿Qué era lo que motivaba a que se acercaran o alejaran? Esto dejó claro que el cuerpo decidido que señala Barba era el punto clave para determinar una línea de partida y llegada.

Desde el inicio del proceso de montaje, comprendí que la historia de Fanny debía representarse mediante una corporalidad contenida y vigilada, donde cada gesto, mirada y desplazamiento respondiera a fuerzas externas que controlan y observan al personaje. Para eso tenía que liberar mi mente y relajar mi cuerpo sin desconectarlos no para generar habilidades, sino para quitar bloqueos, miedos, defensas o clichés expresivos lo que suponía un reto en cada ensayo, y entonces entendí que para lograr ese objetivo tenía que escuchar la propuesta de Grotowski

“la vía negativa”, en la cual establece que se tiene que liberar al actor para que el impulso interno pueda pasar directamente a la acción física, siendo así entonces que este entrenamiento ayude a despojarse de lo que no necesita y lograr una disponibilidad total del cuerpo-voz-impulso, permitiendo así una actuación orgánica, verdadera y comprometida: “el actor no debe preguntarse ya: ¿Cómo debo hacer esto?, sino saber lo que tiene que hacer, lo que lo obstaculiza. Tiene que adaptarse personalmente a los ejercicios para hallar una solución que elimine los obstáculos” (1992:94).

Inspirada en el mito, desarrollé una tensión interna constante, manifestada en posturas restringidas, movimientos mínimos y una escucha atenta del entorno, más que en una expresión emocional abierta y explícita. Este enfoque evidenció la vulnerabilidad y falta de autonomía del personaje de manera sutil pero contundente.

La contradicción entre lo que Fanny desea y lo que se le exige se convirtió en un eje central de su construcción. Cada movimiento y decisión corporal estaba condicionado por la presencia del otro, por la mirada y el juicio de quienes la rodean, reforzando la sensación de control externo y pérdida progresiva de identidad. La tensión entre obediencia y resistencia interna se transformó en un motor de su presencia escénica, determinando la economía de recursos expresivos y la intensidad de la energía que proyectaba en cada escena.

Los referentes simbólicos también orientaron la relación de Fanny con otros personajes. Por ejemplo, el vínculo con su madre se construyó a partir de la escucha desigual y la dependencia afectiva, donde Fanny aprende a actuar bajo el miedo a perder cariño y aprobación, reflejando cómo la ambición de los adultos y la precariedad del entorno moldean su comportamiento. Por otro lado, el personaje de Perseo encarna la lógica disciplinaria del sistema y representa el castigo simbólico, reforzando la tensión de sumisión y resistencia que atraviesa a Fanny.

Estos vínculos permitieron que la construcción del personaje no solo fuera interna, sino que se manifestara en la interacción física y emocional con los otros intérpretes: “muchos de los elementos básicos de los ejercicios físicos se han conservado pero están orientados para buscar un contacto: recibir los estímulos del exterior y la reacción a esos estímulos” (Grotowski, 1992:95); es decir, que en mi proceso dejaron

de ser únicamente un trabajo físico para convertirse en un entrenamiento de escucha y contacto. Más que ejecutar movimientos, comencé a poner atención en cómo mi cuerpo recibe los estímulos del espacio, de mis compañeros y del entorno, y cómo responde a ellos de manera inmediata. Esto me permitió estar más presente, más disponible y menos de “hacer bien” el ejercicio, para enfocarme en reaccionar desde un pulso real.

Finalmente, el contexto sociocultural y mediático influyó directamente en mi enfoque actoral. La obra expone cómo la industria del entretenimiento y las redes sociales cosifican cuerpos jóvenes, transformando la vida de Fanny en un espacio de vigilancia y consumo constante. Para traducir esto en escena, desarrollé una presencia corporal dirigida hacia el exterior, donde la forma, la tensión y la energía contenida comunicaban la vigilancia y el control a los que el personaje está sometido, sin depender de una expresión verbal o gestual explícita. De esta manera, los referentes simbólicos y conceptuales funcionaron como guía, integrando sentido, corporalidad y emoción, y sentando las bases para todo el trabajo posterior de creación del personaje.

Fragmentación de identidad y contradicción interna

La construcción de Fanny estuvo marcada por una fragmentación constante entre lo que desea y lo que el sistema que la rodea le exige. Esta contradicción interna se convirtió en el eje central de mi trabajo actoral, determinando cómo su cuerpo, voz y gestos debían operar en escena. Desde los primeros ensayos, comprendí que cada acción debía responder a una tensión interna sostenida: Fanny actúa bajo presión, limitando su libertad, pero conserva un hilo de resistencia que la mantiene viva frente a la vigilancia constante.

Para materializar esta dualidad, trabajé decisiones corporales precisas. La postura contenida, los desplazamientos medidos y los gestos mínimos reflejaban sumisión y control externo, mientras que pequeñas variaciones en respiración, mirada o energía escénica indicaban resistencia interna, frustración y descontento. Esta fragmentación se percibe no solo en la interacción con objetos y espacio, sino

también en la relación con otros personajes, especialmente con su madre y con Perseo, quienes representan la presión del sistema y el castigo simbólico.

El desarrollo de esta tensión interna se construyó gradualmente durante los ensayos. La proximidad de objetos, la iluminación focalizada y la presencia constante de cámaras y pantallas condicionaron mi atención y movimiento, potenciando la sensación de vigilancia y control. Cada decisión escénica, desde la colocación del cuerpo hasta la modulación de la voz, estuvo orientada a mostrar que Fanny no es completamente libre, sino un personaje atravesado por demandas externas y expectativas que limitan su identidad.

Asimismo, la fragmentación se reflejó en la construcción vocal y emocional. Al actuar bajo estas restricciones, aprendí a equilibrar contención y expresión, modulando la intensidad de la voz y la energía para evidenciar el conflicto interno sin recurrir a gestos exagerados o expresiones abiertas. Este trabajo psicofísico permitió que el espectador percibiera la tensión entre lo que Fanny quiere y lo que se le impone, generando empatía y conciencia sobre la presión que atraviesa un cuerpo infantilizado y cosificado. Tal como establece Grotowski: “el cuerpo debe por tanto estar como sin peso, ser tan maleable como plastilina de los impulsos, tan duro como el acero cuando actúa como apoyo, y capaz hasta de dominar las leyes de la gravedad” (1992:96), así en mi entrenamiento empecé a buscar un cuerpo más ligero, liberado de tensiones innecesarias, pero al mismo tiempo firme cuando la acción lo requiere. He trabajado en permitir que los impulsos internos modelen mi cuerpo, volviéndolo más flexible y disponible, sin perder la capacidad de sostén y fuerza. Este equilibrio entre ligereza y solidez me ha permitido explorar el peso, el desequilibrio y el control del centro, generando una mayor conciencia de la gravedad y de cómo jugar con ella en escena.

En suma, la contradicción interna de Fanny se convirtió en un recurso dramático central que articuló cuerpo, voz, emoción y espacio, transformando la fragmentación de su identidad en motor de acción y presencia escénica. Cada interacción, gesto y mirada comunica de manera sutil pero potente la lucha entre sumisión y resistencia, entre imposición externa y deseo interno.

Relaciones interpersonales y construcción del vínculo con otros personajes

El trabajo actoral con Fanny no solo se centró en su fragmentación interna, sino también en cómo se relaciona con los demás personajes, especialmente con su madre y Perseo. La construcción de estos vínculos fue fundamental para que el público percibiera la complejidad de la situación y comprendiera la lógica de sometimiento y resistencia que atraviesa la obra.

La relación con la madre debía reflejar simultáneamente dependencia y tensión. Por un lado, parece ofrecer afecto, pero su obsesión con el éxito de Fanny y la presión constante generan miedo y obediencia. Como actriz, trabajé estas dinámicas mediante escucha activa y respuesta contenida, modulando energía y gestos para evidenciar la desigualdad en la interacción.

Cada mirada, movimiento y silencio mostraba cómo Fanny actúa bajo influencia de un control que limita sus decisiones: “Los gestos expresivos son aquellos que pertenecen al mundo interior más que al exterior (del comportamiento); expresan sentimientos o significados que de otro modo no se manifiestan directamente (...) los Gestos de Comportamiento son prosaicos y los Gestos Expresivos son poéticos” (Bogart & Landau, 2005:49), esto me sirvió para diferenciar los gestos que realizo únicamente para cumplir una acción y aquellos que tienen una carga expresiva, pues no solo acompañan la acción, sino que revelan estados internos, tensiones y emociones que el personaje no siempre puede decir de manera directa.

La relación con Perseo representa el castigo y la disciplina simbólica del sistema. Su presencia refuerza la tensión y obliga a Fanny a sostener un estado de vigilancia y resistencia constante. Las interacciones demandaron trabajo físico y emocional preciso: cada gesto debía transmitir miedo, alerta y sumisión, pero también fuerza contenida que reflejara la lucha interna del personaje. La coordinación entre actores fue clave para distribuir la energía escénica de manera equilibrada, generando un conflicto verosímil, donde el cuerpo de Fanny es vulnerable y resistente simultáneamente.

El espacio escénico y los objetos también influyeron en la construcción de estos vínculos. La disposición del mobiliario, la cercanía de los bancos y la presencia de elementos audiovisuales condicionaron la manera en que los cuerpos interactuaban, potenciando la sensación de vigilancia y control. Cada desplazamiento de Fanny frente a su madre o Perseo se convirtió en un acto cargado de significado, donde distancia, postura y mirada comunicaban más que cualquier palabra.

Desde la perspectiva teórica, este enfoque se relaciona con Grotowski, quien concibe “el entrenamiento del actor como un proceso para superar resistencias y obstáculos personales con el fin de alcanzar una disponibilidad creativa” (1992:94), así como con Barba y Savarese (1990), en relación con la energía escénica la organización ritualizada de la acción. La interacción con otros personajes no solo desarrolló la narrativa, sino que permitió que mi cuerpo y voz funcionaran como vehículos de tensión y comunicación simbólica, haciendo visible para el espectador la dinámica de poder, vigilancia y resistencia de Fanny.

En resumen, la construcción de vínculos interpersonales articuló coherentemente cuerpo, emoción y dramaturgia, reforzando la credibilidad del conflicto y permitiendo que el espectador experimentara la complejidad de la vida de Fanny y la intensidad de sus relaciones.

Contexto sociocultural y mediático

El montaje de *Melancólica Medusa* se sitúa en un contexto marcado por la exposición mediática, la presión social sobre infancia y adolescencia, y la normalización de prácticas cercanas a la explotación simbólica y laboral. Comprender este contexto fue fundamental para construir la tensión interna de Fanny y tomar decisiones corporales y vocales que reflejaran su vulnerabilidad y resistencia, por ejemplo, de *un actor se prepara* “todos y cada uno de los momentos de la actuación deben estar basados en la verdad de la emoción sentida y en la acción que realiza el actor” (Stanislavski, 1988:125), esto fortaleció mi proceso y me brindó las herramientas para poder crear desde el sentido de la verdad cómo bien lo propone Stanislavski.

Aunque estas problemáticas históricamente se habían limitado a televisión, cine o modelaje, ahora se han trasladado a plataformas digitales, multiplicando su alcance y naturalizando la hipersexualización de cuerpos jóvenes. Anuncios, campañas y redes sociales generan una percepción de “normalidad” que oculta la violencia detrás del consumo de estas imágenes: abuso, explotación laboral y sexual, y consecuencias psicológicas, físicas y emocionales para los menores.

Este marco sociocultural condicionó mi proceso actoral: Fanny no es solo un personaje individual, sino la representación de un sistema que la utiliza y expone. Cada acción, gesto y mirada debía transmitir tensión, vigilancia y cosificación. La corporalidad contenida, desplazamientos medidos y escucha constante del entorno surgieron de la comprensión de este contexto, integrando lo social, mediático y simbólico en la construcción del personaje.

La presión que atraviesa Fanny no solo es externa; se manifiesta en la relación con su madre, que busca proyectar éxito y control, y con Perseo, que encarna el sistema que castiga y regula. Desde mi práctica actoral, este entramado social y mediático se tradujo en decisiones escénicas concretas: movimientos restringidos, tensión psicofísica sostenida y un ritmo corporal que refleja desgaste y vigilancia constante. La percepción del público debía ser inmediata: incomodidad, complicidad o alerta frente a la situación del personaje, estableciendo desde la primera escena una conexión emocional y cognitiva con su universo.

Transformación del personaje y desgaste físico y emocional

El proceso de construcción de Fanny implicó trabajar progresivamente su transformación, marcada por un desgaste físico y emocional que refleja la acumulación de presión, exposición y violencia simbólica a lo largo de la obra. Desde el inicio, la tensión interna del personaje se manifestó en la contención corporal, gestos mínimos y respiración medida, anticipando los estados de vulnerabilidad y agotamiento que se desarrollarían cuadro tras cuadro.

Cada decisión escénica, desde la disposición de bancos y objetos hasta la iluminación focalizada y la presencia de cámaras, condicionó cómo ocupaba el

espacio, sostenía la energía y respondía a los estímulos. Estos elementos actuaron como detonadores de la acción, generando un desgaste progresivo que se percibía física y emocionalmente, conectando directamente con la experiencia del espectador.

La evolución de Fanny reflejó el conflicto entre su deseo, identidad fragmentada y exigencias del sistema que la controla. Las pausas, la tensión acumulada y la disminución gradual de fuerza física simbolizan la pérdida de control sobre su cuerpo y voluntad. La corporalidad del personaje se transformó en un lenguaje que comunica abuso, vulnerabilidad y resistencia, integrando movimiento, gesto y energía en un estado de tensión constante.

Desde la práctica actoral, este desgaste se trabajó mediante ejercicios de respiración, conciencia corporal y repetición de cuadros que aumentaban gradualmente la intensidad física y emocional. El objetivo fue que la transformación de Fanny fuera verosímil, y que cada gesto, mirada y desplazamiento transmitiera la progresión del conflicto interno y externo. La presencia escénica debía mantener coherencia entre cuerpo, emoción y dramaturgia, consolidando la construcción del personaje a través del espacio, los objetos, la luz y la interacción con los demás intérpretes.

Recuerdo muy bien que Grotowski en su texto *hacia un teatro pobre* decía que lo más importante en el teatro es la actuación del actor no el complemento, y la relación que se genera entre actor y público, entonces, aunque si bien la escenografía me ayudó a reforzar la actuación todo estaba marcado por la energía corporal: “todo se concentra en un esfuerzo para lograr la “madurez” del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad” (1992:10), y esto me hizo recordar cuando solicité mi texto ya que mencione que no importaba un desnudo literal, sin embargo, el desnudo más fuerte de un actor siempre será el mental cómo bien lo menciona la cita, por eso Grotowski es uno de mis teóricos de mayor apoyo para este proyecto.

Con este análisis del proceso de creación del personaje Fanny, su fragmentación interna, relaciones interpersonales y contexto sociocultural, se

establece la base para abordar el subcapítulo 2.1. En él, se explorará la obra *Melancólica Medusa* en su conjunto, analizando cómo la estructura dramática, los cuadros escénicos y los elementos narrativos se articulan para sostener la tensión y la experiencia emocional que guía la puesta en escena.

2.1. *Melancólica Medusa*

Como actriz en formación, tuve claro desde el inicio de la licenciatura que la vía de titulación que mejor respondía a mi perfil y a mis intereses artísticos era la realización de una obra escénica. A lo largo de los tres años y medio de formación actoral y los cuatro años y medio de participación en distintas puestas en escena, fui conociendo diversas estilísticas teatrales, así como las formas en que los actores construyen su trabajo en relación con el contexto histórico, estético y escénico de cada montaje.

Dentro de estas experiencias, el realismo y las rupturas escénicas se consolidaron como las estilísticas con las que desarrollé mayor afinidad, ya que me ofrecieron un espacio de exploración amplio y, al mismo tiempo, me exigieron un nivel elevado de conciencia y precisión actoral. Sin embargo, gran parte de los personajes que interpreté durante la carrera presentaban una complejidad limitada y una cercanía considerable con mi propia personalidad. Si bien esto fortaleció ciertas herramientas técnicas, no representaba un desafío profundo en términos de transformación actoral. A partir de esta reflexión, surgió la necesidad de enfrentar un personaje que me obligara a salir de mi zona de confort, tanto a nivel emocional como corporal, y que implicara un riesgo real dentro de mi proceso como actriz.

Para ese proceso las técnicas de Barba, Grotowski, Stanislavski, Bogart y Lecoq se ajustaron a mis necesidades y me dieron las herramientas que me enfrentaron a retos actorales grandes, que me desafiaron profundamente, pues en cada ensayo descubrí una forma de retarme nuevamente y consolidar lo aprendido durante ese proceso.

Desde esta búsqueda, y con la intención de construir un personaje que respondiera a estas exigencias, consideré fundamental que el texto dramático se

desarrollara específicamente a partir de las necesidades del proyecto. Por esta razón, propuse al Mtro. Humberto Florencia, en su calidad de escritor, la creación de un texto original que contemplara las características del personaje que deseaba interpretar. Durante este proceso sostuvimos diversos diálogos en los que abordamos temas, inquietudes personales y cuestionamientos artísticos que deseaba explorar desde la escena. Estos intercambios se convirtieron en una base esencial para la construcción del universo dramático y del conflicto central de la obra.

A partir de estas conversaciones, se estableció una preocupación compartida en torno a la situación de los infantes y a las dinámicas de descuido, abandono y exposición a las que se han visto sometidos en los últimos años, particularmente en relación con el uso de nuevas tecnologías y plataformas digitales. Este tema se convirtió en el eje conceptual de la obra y definió el tono, el lenguaje y las tensiones que atraviesan a los personajes. Desde mi trabajo actoral, esta elección implicó asumir un posicionamiento ético y escénico claro, en el que el cuerpo y la acción se convierten en medios para visibilizar una problemática social contemporánea.

Una vez definido el tema, el proceso de escritura dio lugar a un texto dramático estructurado en seis cuadros, cada uno acompañado de una música inicial que introduce la atmósfera específica de la escena. Esta estructura influyó directamente en mi construcción actoral del personaje, ya que cada cuadro exigió una disposición corporal, un estado interno y un ritmo distintos, obligándome a transitar por diversas tensiones emocionales sin recurrir a transiciones convencionales. Asimismo, se estableció desde el inicio que la obra tendría un carácter serio y que no existiría la posibilidad de introducir la comedia, lo cual representó uno de los principales retos de este proyecto, al requerir una contención expresiva constante y una precisión en el manejo del tono escénico.

De esta manera surgió *Melancólica Medusa*, una propuesta escénica concebida desde las necesidades actorales del personaje principal y orientada a la construcción de una experiencia que confronta al espectador con una realidad que, aunque se encuentra a la vista, frecuentemente se elige no mirar. Este proceso

marcó un punto de inflexión en mi formación actoral, al exigirme un compromiso profundo con el personaje y con el discurso ético y estético que la obra plantea.

A partir de la concepción de *Melancólica Medusa* como un proyecto escénico construido desde las necesidades actorales y desde un posicionamiento ético frente a problemáticas sociales contemporáneas, la creación del personaje de Fanny se convirtió en el eje central del proceso. La estructura en cuadros, el tono serio del montaje y el universo simbólico desarrollado en el texto dramático establecieron las condiciones para una construcción actoral que exigió una integración constante entre cuerpo, emoción, espacio y dramaturgia.

En este contexto, el trabajo sobre Fanny no se limitó a la interpretación de un personaje, sino que implicó un proceso de investigación psicofísica y simbólica orientado a traducir en acciones escénicas concretas las tensiones sociales, familiares y mediáticas que atraviesan su historia. De este modo, la creación del personaje se articuló como un espacio de experimentación y transformación actoral, en el que cada decisión corporal, vocal y energética respondió tanto a las exigencias del texto como a las problemáticas éticas y estéticas que sustentan la propuesta escénica.

Este enfoque dio lugar al desarrollo de los ejes que se abordan en el siguiente bloque: los referentes simbólicos y conceptuales, la fragmentación de identidad, las relaciones interpersonales, el contexto sociocultural y mediático, así como la transformación progresiva y el desgaste físico y emocional del personaje, los cuales conforman la base del análisis de la creación de Fanny.

2.1.1 Género, tono y anécdota de la obra

La obra *Melancólica Medusa* se inscribe dentro de un registro trágico contemporáneo, en el que los personajes de Fanny, Epifanía y Perseo forman parte de un sistema de relaciones atravesado por la ambición, la explotación y la normalización de la violencia dentro de la industria del entretenimiento. Más que presentar únicamente un conflicto individual, la propuesta escénica construye un universo dramático que evidencia dinámicas estructurales de poder, sostenidas

en la promesa del éxito y en la instrumentalización de los cuerpos, particularmente del cuerpo joven, como mercancía dentro de una lógica de consumo y control.

La anécdota inicial, situada en el espacio doméstico de Fanny y Epifanía, funciona como un dispositivo dramático que anticipa el conflicto central de la obra. Este espacio, lejos de representar un ámbito de protección, se configura como una extensión del sistema de explotación, donde la preparación del cuerpo de Fanny para la mirada externa evidencia la interiorización de las lógicas de control. La espera de las figuras externas —el fotógrafo y el productor— no solo activa la acción, sino que establece desde el inicio una tensión entre expectativa de éxito y desgaste corporal y emocional, configurando el eje dramático que atraviesa el desarrollo de la obra.

El tono trágico se manifiesta en la construcción de un destino que se presenta como progresivamente ineludible. La dramaturgia articula un recorrido en el que las decisiones de los personajes y las condiciones estructurales no conducen a una resolución reparadora, sino a un deterioro sostenido que culmina en un desenlace fatal. Este rasgo vincula la obra con la tradición trágica, no desde un modelo clásico, sino desde una relectura contemporánea en la que el destino se encuentra determinado por sistemas de poder, económicos y mediáticos que condicionan la acción de los personajes.

La atmósfera se organiza a través de una estructura en cuadros que intensifica de manera gradual la tensión dramática y acentúa la decadencia física y emocional de los personajes. La ausencia deliberada de recursos cómicos refuerza la densidad del tono y sostiene una experiencia escénica centrada en el desgaste, la angustia y la exposición de la violencia normalizada. De este modo, el género y el tono no solo definen la estética de la obra, sino que operan como estrategias dramáticas que conducen al espectador hacia una confrontación ética y emocional con el conflicto planteado.

Este planteamiento cumple con las tres unidades aristotélicas que son los principios clásicos del teatro y se atribuyen a la interpretación de la poética de

Aristóteles. La unidad de acción: la obra tiene una historia principal sin tramas secundarias importantes, todo está relacionado al mismo conflicto central.

Unidad de tiempo: la acción transcurre en un lapso de 24 horas. Lo que sucede en escena se debe sentir cómo si todo fluyo en un solo día.

Unidad de lugar: la obra se desarrolla en un solo espacio o en lugares cercanos entre sí. No se cambia de país, ciudad o locaciones.

Estas reglas dan verosimilitud y concentración dramática. Aunque a lo largo de la obra se generan sutiles rupturas de la cuarta pared, en las que los personajes reconocen la presencia del público a través de miradas, comentarios o acciones que desestabilizan momentáneamente la ficción. Estos guiños no buscan anular la convención teatral, sino tensionarla, invitando al espectador a ocupar una posición más activa y consciente frente al relato.

2.1.2 Función dramática y simbólica de los personajes: Fanny, Epifanía y Perseo

Los personajes de *Melancólica Medusa* se articulan como figuras que encarnan distintos niveles de un mismo sistema de violencia, control y explotación dentro de la industria del entretenimiento. Fanny, Epifanía y Perseo no funcionan únicamente como individuos con historias personales, sino como representaciones de dinámicas estructurales que sostienen la cosificación del cuerpo joven, la normalización del abuso y la instrumentalización del deseo de éxito.

Fanny, como personaje protagónico, concentra en su cuerpo las múltiples formas de violencia que atraviesan el sistema: física, psicológica, emocional y económica. Su función dramática no se limita a la de víctima, sino que opera como eje de visibilización de un mecanismo que utiliza el cuerpo joven como mercancía. La construcción del personaje evidencia cómo la exposición constante, la sexualización y la presión por cumplir con estándares impuestos producen un deterioro progresivo que se manifiesta tanto en su corporalidad como en su estado emocional. Fanny se convierte así en un cuerpo atravesado por el control, cuya

fragilidad es, paradójicamente, el elemento que incrementa su valor dentro del sistema.

Epifanía representa la figura mediadora entre el sistema y el cuerpo de Fanny. Su función simbólica se sitúa en la ambigüedad entre el rol materno y el rol de gestora, lo que genera una tensión ética central en la obra. A través de este personaje se evidencia cómo el discurso del sacrificio, del amor materno y de la búsqueda de estabilidad económica puede operar como justificación de prácticas de explotación. Epifanía encarna una lógica de control que se ejerce desde lo íntimo y lo afectivo, reforzando la idea de que la violencia no siempre se manifiesta de forma explícita, sino también mediante dinámicas de dependencia, manipulación emocional y normalización del daño.

Por su parte, Perseo cumple la función de agente directo del sistema de vigilancia, registro y disciplinamiento. Como fotógrafo y productor, su presencia articula el vínculo entre el cuerpo de Fanny y su circulación como imagen y mercancía. Simbólicamente, Perseo representa el dispositivo que captura, selecciona y comercializa el cuerpo, convirtiendo la mirada en un instrumento de poder. Su relación con Fanny refuerza la lógica de sometimiento, pero también introduce la complejidad del ciclo de violencia, al evidenciar cómo quienes ejercen el control han sido, en muchos casos, atravesados previamente por experiencias de abuso.

La ambigüedad en torno a la identidad de género de Fanny refuerza el planteamiento central de la obra: la violencia no se dirige exclusivamente a un género específico, sino al cuerpo joven como objeto de consumo. Esta indefinición funciona como un recurso dramático que amplía el alcance simbólico del conflicto, desplazándolo de una problemática individual hacia una reflexión estructural sobre la explotación de la infancia y la adolescencia en contextos mediáticos y de entretenimiento.

En conjunto, los tres personajes configuran un sistema cerrado en el que la fama, el éxito y el dinero operan como promesas que justifican el daño. La dramaturgia expone cómo la monetización de la imagen, particularmente en

plataformas digitales, intensifica la lógica de exposición constante y convierte el deterioro físico y emocional en un espectáculo. De este modo, Fanny, Epifanía y Perseo no solo desarrollan la acción dramática, sino que encarnan una red de relaciones de poder que sostiene el conflicto central de la obra y refuerza su dimensión ética, social y política.

2.1.3 Estructura de la obra

La obra se sitúa en un contexto contemporáneo, al abordar problemáticas directamente vinculadas con las plataformas digitales y las redes sociales, espacios en los que se promueven ideales de belleza, perfección y lujo como sinónimos de éxito. Estas plataformas generan, además, la ilusión de una vida fácil y de una obtención rápida de dinero, elementos que funcionan como motores fundamentales de las acciones de los personajes y del desarrollo del conflicto dramático.

A partir de esta condición contemporánea y digital, la puesta en escena fue concebida para adaptarse tanto a espacios al aire libre como a foros cerrados, permitiendo una flexibilidad en su presentación. Asimismo, la obra se aproxima a una experiencia cercana al teatro inmersivo, en la que la proximidad con el público resulta fundamental. Esta cercanía elimina la distancia tradicional entre escena y espectador y busca generar incomodidad, confrontación y una participación activa del público, quien se ve involucrado de manera directa en la violencia que se expone en escena.

La estructura de la obra no responde a la división clásica por actos, sino que se organiza por cuadros. Esta elección dialoga con la lógica de consumo de las plataformas digitales, donde los contenidos se presentan de manera fragmentada, breve y altamente visual. Cada cuadro funciona como una unidad autónoma que, al mismo tiempo, contribuye al desarrollo progresivo del conflicto general. Esta fragmentación responde a una temporalidad discontinua que busca mantener la atención del espectador en un contexto donde los estímulos visuales son constantes y efímeros, como ocurre en las redes sociales, cuyos contenidos suelen tener duraciones breves.

Desde una lectura aristotélica, la trama de la obra no se articula principalmente a partir del suspenso, ya que el conflicto ha sido expuesto previamente; sin embargo, su desarrollo se construye a partir de los elementos de la peripecia, la anagnórisis y el desenlace. La peripecia se manifiesta cuando el aparente éxito y ascenso de Fanny dentro de la industria del entretenimiento se transforma en un deterioro físico y emocional irreversible. Aquello que inicialmente se presenta como una oportunidad y una posible salvación económica se convierte progresivamente en la causa de su caída.

La anagnórisis ocurre cuando Fanny toma conciencia de su condición de objeto dentro de un sistema que la explota. Este reconocimiento no opera como un acto de liberación, sino como una comprensión dolorosa de la imposibilidad de escapar de dicho sistema. A diferencia de otras estructuras dramáticas en las que la anagnórisis abre la posibilidad de un cambio, en *Melancólica Medusa* este momento reafirma el carácter trágico de la obra y la inexorabilidad del destino del personaje.

El desenlace se presenta como coherente con el desarrollo de la trama y con las decisiones de los personajes. El final es fatal y verosímil, ya que no rompe con la lógica interna de la obra ni con el contexto en el que se inscribe. Epifanía mantiene su ambición y control, Perseo perpetúa la violencia desde su posición de poder y Fanny, atrapada dentro del sistema, no logra escapar de su destino. De este modo, el final no busca ofrecer una solución moral, sino evidenciar las consecuencias de un sistema que se alimenta del cuerpo y la fragilidad de jóvenes, niñas y adolescentes.

En términos de verosimilitud, los personajes responden a comportamientos reconocibles dentro de la industria del entretenimiento y del ecosistema digital contemporáneo. Desde sus características particulares, cada uno aporta al tema central de la obra: la explotación, la normalización de la violencia y la mercantilización del cuerpo joven. La interacción entre los personajes a lo largo de los distintos cuadros refuerza progresivamente estos temas, permitiendo que el conflicto avance de manera orgánica hasta su resolución trágica.

2.1.4 Espacio escénico y dispositivos tecnológicos

El espacio escénico en *Melancólica Medusa* no funciona únicamente como un contenedor físico de la acción dramática, sino como un dispositivo activo que participa en la construcción de sentido y en la producción de violencia simbólica. La puesta en escena integra elementos tecnológicos como cámaras, pantallas y sistemas de iluminación que operan no solo como recursos técnicos, sino como extensiones del sistema de control, vigilancia y exposición que atraviesa el universo ficcional de la obra.

La presencia de cámaras en escena establece un régimen de observación constante que transforma a los personajes en cuerpos permanentemente visibles. Este mecanismo dialoga con la lógica de las redes sociales y de la industria del entretenimiento digital, en las que la exposición continua se convierte en una condición necesaria para la validación, el reconocimiento y la obtención de capital simbólico y económico. La cámara deja de ser un instrumento neutral y se convierte en un agente de poder que selecciona, encuadra y jerarquiza los cuerpos, reforzando dinámicas de dominación y objetualización.

Las pantallas funcionan como superficies de mediación que duplican y fragmentan la presencia escénica. A través de ellas, el cuerpo del actor se ve simultáneamente en su materialidad y en su representación mediada, generando una tensión entre lo vivo y lo virtual. Esta duplicación produce una distorsión perceptiva que subraya la pérdida de control del personaje sobre su propia imagen, ya que su identidad es constantemente reinterpretada y consumida por el dispositivo técnico y por la mirada del espectador.

La iluminación, por su parte, no se limita a cumplir una función estética, sino que actúa como un mecanismo de selección y exposición. Los cambios de luz marcan zonas de visibilidad y de ocultamiento, estableciendo jerarquías entre los cuerpos y señalando quién puede ser visto y quién puede ser borrado momentáneamente del campo perceptivo. La luz se articula así como un dispositivo de control que contribuye a la construcción de una atmósfera de vigilancia permanente.

La relación espacial con el público refuerza esta lógica de control y confrontación. La cercanía física, característica de la propuesta inmersiva, elimina la distancia convencional entre escena y espectador, colocando al público en una posición ambigua: simultáneamente testigo, cómplice y consumidor de la violencia representada. De este modo, el espacio escénico no solo representa un sistema de explotación, sino que lo reproduce simbólicamente, involucrando al espectador dentro de su funcionamiento.

En conjunto, el espacio y los dispositivos tecnológicos configuran una dramaturgia visual y sonora que opera como un sistema de poder autónomo dentro de la puesta en escena. Estos elementos no ilustran el conflicto, sino que lo producen activamente, convirtiéndose en agentes dramáticos que condicionan las acciones de los personajes y refuerzan el carácter trágico de la obra. Así, el espacio escénico en *Melancólica Medusa* se constituye como un territorio de exposición, vigilancia y control, en el que el cuerpo joven es convertido en mercancía visual y sonora dentro de un circuito de consumo constante.

2.1.5 Proceso de trabajo actoral en la creación del personaje Fanny.

El proceso de trabajo actoral para la construcción del personaje en *Melancólica Medusa* se desarrolló a partir de una investigación práctica centrada en la integración del cuerpo, la voz, el espacio y el ritmo, entendidos no como elementos aislados, sino como dimensiones interdependientes de una misma partitura escénica. Este enfoque permitió que el personaje no se construyera únicamente desde una psicología interna, sino desde una lógica físico-vocal que dialoga directamente con el sistema de exposición, vigilancia y control propuesto por la puesta en escena.

En relación con la estructura fragmentada por cuadros, el trabajo actoral se organizó también de manera discontinua, privilegiando la construcción de estados, impulsos y calidades de energía específicas para cada unidad escénica. Esta metodología permitió abordar cada cuadro como una situación autónoma, con una partitura propia de acciones físicas y vocales, que al mismo tiempo se articula dentro del arco trágico general del personaje. De este modo, el actor no busca una

continuidad psicológica lineal, sino una coherencia energética y rítmica que sostiene la progresión del conflicto.

2.1.6 Trabajo actoral desde la técnica preexpresiva Barba y Savarese (1990): *El Arte Secreto del Actor (Diccionario de Antropología Teatral)*.

Mi trabajo actoral en la construcción de Fanny partió, antes que nada, de transformar mi corporalidad cotidiana hacia una corporalidad escénica extra-cotidiana. En mi vida diaria, mi cuerpo tiende a la relajación y a una postura encorvada y funcional; en cambio, el cuerpo del personaje se construyó desde una presencia más amplia, extendida y organizada. Los brazos y las piernas permanecían abiertos, alejados del propio cuerpo, y la espalda se sostenía erguida sin rigidez. Sin embargo, en ciertos momentos el cuerpo podía colapsar hacia una encorvación profunda, evidenciando el cansancio y el peso interno del personaje.

Este tránsito corporal responde a lo que Barba y Savarese plantean cuando afirman que “lo que el actor busca en este caso, es un cuerpo ficticio, no una personalidad ficticia” (1990:32). En mi proceso, la creación de Fanny no surgió de “actuar emociones”, sino de modificar el eje, la tensión y la organización energética de mi cuerpo hasta que apareció otra fisicalidad distinta a la mía.

La energía del personaje se concentraba principalmente en el centro y en la mirada. Todo surgía desde una zona visceral, que impulsaba la acción, mientras los ojos funcionaban como un eje de proyección constante hacia el otro. La mirada se volvió el símbolo más fuerte de Fanny: nunca soltaba al oponente, nunca daba la espalda. Esto dialoga con la idea de que “los ojos son como una segunda columna vertebral del actor... son los ojos los que muestran que está decidido y lo hacen estar decidido” (Barba & Savarese, 1990:32).

A lo largo del proceso, comprendí que la energía de Fanny debía sostenerse en una tensión contenida. Al inicio, esa energía estaba retenida y vigilante, como si algo estuviera a punto de estallar en el interior. Posteriormente, se volvía expansiva y dominante, invadiendo el espacio y a los otros cuerpos. Este tránsito confirma lo que Barba describe como la dinámica en la que “la primera fase de la acción está

determinada por la oposición entre una fuerza que tiende desarrollarse y otra que la retiene; posteriormente esa fuerza se libera hasta alcanzar un punto culminante, para luego detenerse frente a una nueva resistencia” (Barba & Savarese, 1990:30). En Fanny, esa oposición se manifestaba como contención y expansión, suavidad y agresividad, quietud externa y caos interno.

Las oposiciones corporales fueron una base fundamental del personaje. Podía permanecer aparentemente inmóvil mientras el interior estaba agitado; mostrarse dulce e inocente en un momento y agresiva en otro; sostener una mirada fija mientras el cuerpo se desplazaba o temblaba en tensión. Incluso a nivel personal, yo sentía la necesidad de relajarme, pero el personaje no me lo permitía. Esa contradicción constante generó la fisicalidad particular de Fanny. En este sentido, el estado corporal que buscaba se acerca a lo que los autores denominan la expresión de estar decidido: “la expresión de estar decidido, combina acción y pasión, e indica una enérgica disponibilidad para la acción, que no es ni pura pasividad ni pura actividad, sino un estado en el que aparece vivo: Está decidido” (Barba & Savarese, 1990:30).

El eje corporal también se transformó de manera significativa. Mi eje cotidiano es medio-bajo y relajado; el de Fanny era más alto, contenido y energético, como si la cabeza estuviera sostenida por un hilo o un globo. Sin embargo, ese eje no era estable: tendía a desplazarse hacia delante, cargado por el dolor y el cansancio. En momentos de crisis o ante la presencia del agresor, el eje se rompía y el cuerpo colapsaba. Así, el personaje se construyó desde un equilibrio precario entre sostenerse y caer.

La calidad de tensión que sostenía como actriz era constante: alerta, animal, vibrante y latente. No se trataba de rigidez, sino de una activación permanente disponible para la acción. Incluso en quietud, el cuerpo permanecía vivo. Barba y Savarese explican que “por una parte, el actor proyecta una cantidad de su energía en el espacio, por otra retiene más del doble dentro de sí, para crear una resistencia que se opone a su acción” (1990:104). Esta idea se volvió central en mi trabajo, porque la

presencia de Fanny surgía justamente de esa energía contenida que no terminaba de liberarse.

Por eso, aun cuando el personaje no se desplazaba, la presencia se mantenía a través de micro-movimientos: una pierna que temblaba como tic nervioso, los dedos agitados, la respiración violenta, la mirada fija. El silencio nunca era pasivo; el cuerpo detenido seguía alerta. La quietud, en Fanny, no significaba descanso, sino tensión sostenida. El espectador percibía entonces dolor, desesperación, impotencia y vulnerabilidad, como si algo estuviera a punto de quebrarse.

En este sentido, el trabajo preexpresivo me permitió construir un cuerpo escénico distinto al mío: más amplio, más tenso, más presente y más peligroso. Un cuerpo que, incluso sin moverse, estaba decidido.

2.1.7 Influencia de Grotowski (1992) en la creación corporal y emocional de Fanny

El trabajo desde Grotowski me llevó primero a entrenar la contención, la vigilancia y la resistencia corporal a partir del control del peso, de tensiones musculares sostenidas y de desplazamientos limitados en el espacio. Este entrenamiento me permitió explorar un cuerpo restringido y en estado de alerta constante, tanto en mí como actriz como en la construcción de Fanny. Desde este enfoque dejé de pensar en lo que tenía que hacer y, sobre todo, en cómo debía hacerlo, porque ese control mental previo limitaba mi creación.

El entrenamiento corporal se apoyó en principios vinculados a la *vía negativa*, propuesta por Grotowski (1992) en *Hacia un teatro pobre*, entendida como un proceso de eliminación de tensiones innecesarias y de hábitos expresivos automatizados. Más que la acumulación de técnicas externas, el trabajo se centró en la disponibilidad del cuerpo, permitiendo que las acciones surgieran desde impulsos orgánicos y no desde una construcción meramente ilustrativa del personaje. Esta búsqueda favoreció un estado de vulnerabilidad escénica coherente

con la exposición extrema a la que el personaje es sometido dentro del universo de la obra.

Este planteamiento me permitió reconocer los bloqueos que no me dejaban explorar plenamente dentro de la ficción. Al principio mis emociones quedaban contenidas por barreras internas, pero al trabajar desde la *vía negativa* entendí que el entrenamiento psicofísico fue determinante para que las acciones del personaje surgieran con mayor fluidez, facilitando un acceso más libre y orgánico a los estados emocionales en cada escena. Esto coincide con la idea de que Grotowski “buscaba un cierto método de entrenamiento capaz de darle objetivamente al actor una habilidad creativa, enraizada en su imaginación y en sus acciones personales” (1992:94). En ese sentido, comprendí que el trabajo no consistía en añadir recursos externos, sino en eliminar impedimentos internos: “Esto es lo que significa, la expresión *vía negativa*: un proceso de eliminación” (1992:94).

Algo que tengo muy arraigado como actriz son mis propias barreras internas: el miedo a equivocarme, a hacer demasiado y que esté mal. Sin embargo, al comenzar a sentir y entender al personaje, y al permitirme explorarlo desde todo el cuerpo —incluida la voz—, esos bloqueos dejaron de ser un obstáculo y pasaron a formar parte de la creación. Mi cuerpo tiene resistencia, y el personaje supo aprovecharla a su favor; así, mis bloqueos mentales se transformaron en materia expresiva que se transfirió a Fanny, generando las acciones necesarias para la interpretación.

A partir de este enfoque descubrí que mi cuerpo es capaz de provocarse dolor desde la mente y de generar estados físicos reales en una ficción: temblores, fatiga, respiraciones violentas o imperceptibles, impulsos de agresión o de resistencia. Comprendí que el cuerpo puede reaccionar de manera orgánica a estímulos imaginarios con la misma intensidad que a estímulos reales, ya que “los ejercicios están orientados para buscar un contacto recibir los estímulos del exterior y la reacción a esos estímulos” (Grotowski, 1992:95).

En Fanny, esta organicidad se manifestó especialmente en la mirada —salvaje, enajenada, ensimismada— y en pequeños gestos corporales que

permanecían activos incluso en la quietud. El dolor del personaje no era solo físico, sino emocional y psicológico; se percibía la fatiga, el odio y la desesperación contenidos. Fanny era profundamente vulnerable a las palabras del otro, aunque no siempre lo mostraba; solo se quebraba cuando las agresiones tocaban zonas que no podía defender.

Hubo momentos en el proceso en que sentí que Fanny aparecía por sí misma. Se manifestaba en sueños o pensamientos nocturnos, y en los ensayos — especialmente en febrero— había ocasiones en que ella actuaba y yo solo ponía el cuerpo. Sentí que el personaje me contenía y me sostenía, como si tuviera una presencia propia que utilizaba mi corporalidad para expresarse. Esta experiencia reforzó la sensación de que el actor no “construye” desde afuera, sino que permite que el personaje emerja desde capas profundas del propio ser.

El trabajo me movió emocionalmente de manera intensa: me generó vulnerabilidad, fragilidad e impotencia frente a las verdades que atraviesan la obra y la industria del entretenimiento que la rodea. También produjo una conexión personal con Fanny, ya que identifiqué resonancias con experiencias intrafamiliares propias. Sin embargo, esta cercanía no me paralizó; por el contrario, se convirtió en impulso creativo y en fuente de verdad escénica.

Aunque el término teatro inmersivo se desarrolla posteriormente, los principios propuestos por Grotowski en *hacia un teatro pobre* constituyen un antecedente fundamental de estas prácticas. Su reorganización del espacio escénico y la eliminación de la distancia convencional entre actores y espectador buscaban generar una relación directa, íntima y activa, en la que el espectador se ve implicado físicamente en el acontecimiento teatral (Grotowski, 1992). En este sentido, la estrategia espacial del montaje dialoga con estas nociones al situar al espectador en una posición de cercanía que intensifica la experiencia de vigilancia, exposición y participación.

Desde mi experiencia, Grotowski me brindó herramientas para crear de manera consciente y arriesgada: una conciencia corporal activa, la posibilidad de eliminar bloqueos emocionales y la capacidad de dejar de pensar en mí para pensar

en el personaje. Comprendí que la actuación no surge de fórmulas rápidas, sino de un proceso profundo y elaborado, donde el actor se expone con honestidad, amor y responsabilidad hacia sí mismo y hacia sus compañeros. En este sentido, entendí también que el entrenamiento consiste en confrontar los propios límites, ya que “el actor debe descubrir las resistencias y los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un medio de sobrepasar los impedimentos personales” (1992:94).

2.1.8 Influencia de Lecoq (2003)- *El Cuerpo Poético (Una Pedagogía de la Creación Teatral)* en la construcción física y poética de Fanny

El trabajo desde Lecoq me permitió explorar la corporalidad de Fanny a partir de la animalidad y de cualidades de movimiento específicas. Los principales referentes fueron los felinos, las serpientes y los osos. De los felinos tomé la agilidad, la cautela y la precisión del cazador: movimientos silenciosos, optimizados para el ataque y el ahorro de energía, apoyos laterales de las patas y saltos contenidos pero potentes. De la serpiente exploré el movimiento ondulatorio lateral, las curvas que recorren el cuerpo de la cabeza a la cola y el desplazamiento rectilíneo lento y directo, así como el impulso contra obstáculos. Del oso incorporé la pesadez, la lentitud amenazante y la potencia latente de un cuerpo grande que puede pasar de la calma a la agresividad.

Estos animales se adaptaban profundamente a la personalidad de Fanny: cazadora en ciertos momentos, silenciosa, territorial y con una fuerza contenida que podía volverse violenta. Si tuviera que definirla desde Lecoq, Fanny sería principalmente una víbora —por su desplazamiento sigiloso y su capacidad de atacar sin ser percibida— y también un gato —por su autonomía, agilidad y capacidad de defensa—, con momentos de oso cuando el dolor la volvía pesada y devastada. Esta exploración confirmó que “el análisis de los movimientos de los animales nos conducen más directamente hacia el cuerpo del hombre al servicio de la creación del personaje” (2003:133), ya que la animalidad permitió acceder a impulsos físicos más orgánicos que una construcción psicológica directa.

El trabajo espacial también cambió desde esta mirada. Fanny utilizaba los tres niveles: el alto cuando enfrentaba a su agresor, el medio cuando estaba sometida ante la presencia materna y el bajo cuando acechaba o perseguía. No permanecía fija en el centro, sino que ocupaba todo el espacio, incluso entre los espectadores, en proscenio y detrás del set. Cuando sentía temor, el cuerpo se contraía y se refugiaba en la silla como territorio seguro. Esta variación de niveles y trayectorias permitió que la corporalidad del personaje fuera dinámica y expandida, coherente con la idea de que la preparación corporal no impone formas, sino que “debe ayudar a cada uno al alcanzar la plenitud del movimiento” (Lecoq, 2003:104).

El ritmo corporal de Fanny era múltiple: pesado, lento, súbito, sostenido y explosivo. Esa combinación generaba una presencia impredecible, como la de un animal herido que puede permanecer inmóvil y, de pronto, abalanzarse. Las partes del cuerpo que más “hablaban” eran los ojos, las manos, la respiración, la columna, la cabeza y los pies; incluso la boca y la lengua participaban en la expresión. Desde Lecoq comprendí que el gesto escénico no es mecánico, sino que nace de una motivación interna, ya que “en teatro, ejecutar un movimiento nunca es un acto mecánico, debe ser un gesto justificado, puede serlo por una indicación, por una acción o incluso por un suceso interior” (2003:104).

Las imágenes corporales que definieron al personaje fueron las de un animal herido y furioso, con temor, un cuerpo erizado como gato, desecho, lastimado, hueco y perplejo. Esta imaginería permitió que el dolor de Fanny se volviera visible de manera poética, incluso en la violencia. El cuerpo no solo mostraba sufrimiento, sino también resistencia y voluntad de supervivencia.

Lo que Lecoq me permitió como actriz fue comprender que Fanny no era solo una persona herida, sino un animal que, aun cazado y lastimado, conserva fuerza y capacidad de reacción. La animalidad abrió la imaginación física y me permitió transformar el cuerpo en múltiples estados. Esto fue fundamental, por ejemplo, en la escena de seducción frente a la cámara, donde el personaje entra en un juego sensual y perverso: el cuerpo se vuelve fluido, provocador y placentero, y la acción con la muñeca y el chocolate adquiere una dimensión erótica y animal.

Desde esta perspectiva, el cuerpo de Fanny se volvió poético en momentos de máxima intensidad: cuando expresaba su dolor, cuando se abalanzaba contra su agresor o cuando se autolesionaba. La violencia no aparecía como mero realismo, sino como una acción cargada de imágenes físicas y de sentido interno. En este proceso confirmé también que la animalidad parte de apoyos concretos del cuerpo, ya que “la búsqueda del cuerpo animal comienza por los puntos de apoyo” (Lecoq, 2003:133), lo que permitió que la transformación fuera orgánica y no ilustrativa.

Así, el enfoque de Lecoq aportó a la creación de Fanny una dimensión física imaginativa y simbólica, donde la animalidad, el ritmo y la poética del movimiento hicieron visible su dolor, su furia y su instinto de supervivencia.

2.1.9 Influencia de Bogart y Landau (2005)- *Viewpoints* en la relación espacial y compositiva de Fanny.

El trabajo desde Viewpoints (es una filosofía traducida a una técnica para (1) entrenar a los artistas; (2) conjunto de edificios; y (3) crear movimiento para el escenario) (2005:10 PDF), me permitió comprender a Fanny no solo como una corporalidad individual, sino como un cuerpo en relación constante con otros cuerpos, con el espacio y con el público. La relación espacial del personaje con los otros intérpretes estaba marcada por una cercanía extrema y una invasión permanente: Fanny casi nunca se encontraba sola, siempre era perseguida, observada o dominada por su madre y su agresor. La distancia prácticamente no existía; la proximidad física y visual sostenía la sensación de vigilancia constante. Incluso cuando intentaba esconderse, era encontrada.

Esta dinámica cambió cuando llegó el momento de la cacería: ahí la dirección se invirtió y Fanny pasó de ser perseguida a perseguir. Sin embargo, incluso en esa inversión, la proximidad seguía siendo la base de la relación. El cuerpo del personaje se construyó desde esa tensión entre huida y acecho, dominio y sometimiento, lo que generaba una presencia reactiva y alerta frente al movimiento de los otros. Esto se relaciona con la noción de reacción espontánea del Viewpoints, donde el intérprete permite que su acción surja a partir del estímulo externo: “Esta

reacción física, espontánea al movimiento fuera de ti (...) deje que la decisión de moverse o quedarse quieto, se tome cuando otros lo afecten” (Bogart & Landau, 2005:42).

La relación con el público también se volvió directa e incómoda. Fanny no solo lo involucraba con la mirada o pequeños gestos, sino con la cercanía física real: se escondía entre los espectadores durante el juego de la cacería y los incluía en las confrontaciones. El público se transformó en parte del espacio de acción y, en ciertos momentos, en su resguardo. Esta utilización del espectador como territorio amplió la composición espacial del personaje y reforzó la sensación de exposición.

En términos de tiempo, Fanny era un cuerpo principalmente reactivo: a veces lento, otras normal o súbito, dependiendo del estímulo del otro. Su movimiento surgía como oposición, espejo, eco o tensión frente a los demás cuerpos. Esta cualidad de respuesta inmediata se vinculó con la escucha escénica y con la conciencia del tiempo de la acción, ya que el entrenamiento en duración permite percibir cuándo una acción necesita sostenerse o cambiar: “Pide conciencia de cuánto tiempo permanece en esa acción (...) practicar la duración aumenta la capacidad del intérprete para sentir cuánto tiempo es suficiente para que algo sucede en el escenario” (Bogart & Landau, 2005:40).

Las trayectorias espaciales de Fanny eran variadas: rodeos, diagonales, curvas, líneas rectas e irrupciones. No se desplazaba de manera neutra, sino que el recorrido mismo expresaba su estado interno: acecho, huida o ataque. La relación con la arquitectura escénica era muy clara. La silla funcionaba como lugar seguro y también como espacio de sensualidad; la cámara generaba simultáneamente dolor y seducción. El set no imponía límites restrictivos, sino que se adaptaba al personaje y le permitía atravesar el espacio e incluso al público. Los bordes escénicos no se sentían como fronteras rígidas porque la acción se expandía hacia los espectadores.

Hubo momentos en que Fanny dominaba completamente el espacio: se adueñaba de la escena y del público con su presencia física, como si la arquitectura misma estuviera organizada en función de su cuerpo. Esto evidenciaba que la

composición espacial del montaje estaba profundamente articulada con el personaje, especialmente porque era quien más recorría y activaba el espacio.

El trabajo con el aquí-ahora fue fundamental. Los Viewpoints me ayudaron a no pensar en elementos externos y a concentrarme únicamente en lo que sucedía en escena. Desarrollé una escucha corporal precisa hacia los otros intérpretes y la capacidad de reaccionar instantáneamente ante estímulos o imprevistos. Si ocurría algo inesperado, podía integrarlo en la acción escénica sin romper la continuidad, manteniendo la presencia y la comunicación activa. Este entrenamiento reforzó la precisión del movimiento y la conexión grupal, lo que incrementó la sensación de vida escénica compartida.

Algo que este enfoque me dio de manera particular fue la improvisación, tanto actoral como espacial. En los ensayos surgían acciones que no estaban en el texto, y eso me obligaba a responder desde el momento presente, manteniendo coherencia con la situación dramática. También ocurrían cambios accidentales en el trazo, y debíamos sostener la escena desde la escucha colectiva. Así, comprendí que los gestos del personaje podían oscilar entre lo cotidiano y lo poético, ya que “los gestos de comportamientos son aquellos que pertenecen a la vida (...) los gestos expresivos son aquellos que pertenecen al mundo interior (...) los gestos de comportamientos son prosaicos y los gestos expresivos son poéticos” (Bogart & Landau, 2005:49).

Desde esta perspectiva, el trabajo de Viewpoints amplió la expresividad de Fanny al situarla en una red de relaciones espaciales y temporales vivas, donde cada acción surgía del contacto con el otro y con el entorno escénico. En ese sentido, el enfoque puede entenderse como una herramienta que incrementa la expresividad y la composición del actor dentro de la escena, ya que “se puede practicar por sí mismo, o como una herramienta para aumentar la expresividad general o impulsar un momento” (Bogart & Landau, 2005:37).

Así, Bogart y Landau aportaron a la construcción de Fanny una conciencia relacional del espacio, del tiempo y del grupo, permitiendo que el personaje existiera

no solo como corporalidad individual, sino como fuerza que afectaba y era afectada por todo el acontecimiento escénico.

2.1.10 Influencia de Stanislavski (1988)- *Un Actor se Prepara*- en la vida interior y los objetivos de Fanny

El trabajo desde Stanislavski me permitió comprender con claridad qué quería Fanny en lo más profundo: liberarse. Su deseo esencial era ser amada, vista y respetada. Anhelaba descanso, alimento, afecto y una vida sin violencia. Quería que su madre la mirara con amor, que alguien la abrazara y que su existencia fuera reconocida como la de una persona y no como la de un objeto. También deseaba venganza: que sus agresores pagaran por el daño y que le devolvieran su inocencia, su infancia y su tranquilidad. En el fondo, Fanny quería escapar del dolor, del maltrato y de la humillación para poder ser feliz y dejar de sentirse invisible.

Estos deseos se traducían en acciones físicas concretas. Miraba fijo, caminaba directa hacia sus agresores u objetos, sonreía con sarcasmo, seducía a la cámara, al público y al propio espacio. Se resistía al contacto y a la humillación, atacaba con palabras y con el cuerpo, evitaba quedarse sola con su agresor y rechazaba la objetificación y la hipersexualización. Sus acciones siempre estaban dirigidas a defenderse, resistir, confrontar o reclamar su derecho a existir.

La conexión emocional con el personaje surgió principalmente desde la empatía y la imaginación sensorial. Me colocaba en su situación, comprendiendo el maltrato intrafamiliar, el rechazo materno y la violencia vivida. Imaginaba su dolor, su frustración y su desesperación, así como su necesidad profunda de ser amada. También existía un vínculo personal directo, ya que compartía experiencias de violencia laboral, de género, psicológica, física y económica, e incluso aspectos relacionados con la relación con el cuerpo y la alimentación. Ese paralelismo generó una identificación profunda: Fanny y yo compartíamos heridas, lo que facilitaba comprender su lógica emocional sin necesidad de forzarla.

En escena, la verdad del personaje surgía de creer plenamente en lo que le ocurría. Sentía su dolor y reaccionaba a lo que los otros intérpretes decían o hacían

en el momento presente, sin imponer emociones externas. La vivencia nacía del aquí-ahora y de la relación real con la situación escénica. En este sentido, el estado interno sostenía incluso la quietud física, ya que “con frecuencia, la inmovilidad física es el resultado directo de un estado de intensidad interna (...) en la escena es necesario actuar, ya sea externa o internamente” (Stanislavski, 1988:47).

Mientras el cuerpo actuaba, el mundo interno de Fanny estaba lleno de pensamientos e imágenes: imaginaba cómo sería su vida con libertad, descansar sin miedo, despertar de esa pesadilla y encontrar un espacio donde pudiera gritar y existir sin opresión. Ese flujo interno alimentaba cada acción y sostenía la intensidad emocional aun en silencio.

La voz también se transformaba desde ese estado interno. A veces quería gritar, pero el propio personaje lo impedía, generando una tensión que descolocaba el sistema corporal. La voz transitaba entre registros graves, medios y agudos, siempre cargada de dolor, rabia y coraje. No era solo emisión sonora, sino la prolongación del conflicto interno.

En escena, Fanny se sentía más vivida que representada. Era una voz que necesitaba ser expresada y visibilizada. No era solo un personaje ficticio, sino la encarnación de muchas realidades silenciadas. Desde la conciencia y el amor, aparecía como una vida dañada que exige ser vista. Esta vivencia reforzaba el objetivo actoral de denunciar la violencia estructural y evidenciar la vulnerabilidad infantil y femenina que la obra expone.

Lo que Stanislavski aportó a la creación fue la claridad de objetivos y la lógica emocional que sostenía toda la acción. Permitió comprender que, aun sin grito o explosión externa, el dolor podía estar plenamente presente en la vida interior. Así, la construcción de Fanny integró acción física, emoción y pensamiento en una unidad orgánica donde cada gesto respondía a un deseo profundo y verdadero.

La relación con el espacio escénico y con el público se trabajó desde una lógica de exposición constante. La cercanía física con los espectadores exigió una escala de actuación precisa y una economía de gestos que intensificara la

vulnerabilidad. Esta proximidad convirtió la escena en un acto de confrontación directa: mi cuerpo, como el de Fanny, se ofrecía a la mirada, al juicio y al consumo, reproduciendo en el plano escénico las dinámicas de exposición que la obra denuncia. En esa cercanía, la presencia no podía relajarse; el cuerpo permanecía en alerta, contenido, sosteniendo un dolor que no se representaba, sino que se habitaba frente al espectador.

El proceso de ensayo se construyó a partir de pruebas, ajustes y retroalimentación constante del director, privilegiando decisiones que nacieran del cuerpo y la voz antes que de una elaboración intelectual. En este recorrido, el trabajo desde Jacques Lecoq me permitió comprender que la energía de Fanny residía en la contención: en micro-tensiones, resistencias y oposiciones internas que hacían visible su fragilidad y su violencia. El personaje comenzó a organizarse corporalmente como una presión acumulada que nunca termina de liberarse.

La partitura actoral se fijó como una estructura flexible, capaz de adaptarse a distintos espacios sin perder coherencia interna. Integró acciones físicas, ritmos y modulaciones vocales acordes a la lógica fragmentada de la obra y a la presencia de los dispositivos tecnológicos. Más que una secuencia cerrada, se configuró como un sistema vivo sostenido en una energía contenida constante: un cuerpo que se contrae, se protege y resiste. Cuando Fanny sufría, algo se quebraba también en mi cuerpo; la emoción no se actuaba, ocurría.

En conjunto, el trabajo actoral se constituyó como una respuesta directa al dispositivo escénico y dramático de *Melancólica Medusa*. No se trató solo de encarnar un personaje, sino de habitar un sistema de exposición y control que condicionaba mi cuerpo, mi voz y mi presencia. En ese tránsito, Fanny dejó de ser alguien que yo interpretaba y se volvió una presencia alojada en mí: una voz vulnerable y furiosa que necesitaba ser dicha.

En síntesis, este capítulo estableció el marco escénico, dramático y actoral desde el cual se construye *Melancólica Medusa*, así como los principios que orientaron la creación de Fanny. El análisis permitió evidenciar cómo la propuesta articula una crítica a la exposición, la violencia y la mercantilización del cuerpo joven

en la contemporaneidad, y cómo la integración entre teoría y práctica sostuvo el proceso de investigación-creación. Desde mi experiencia, comprendí que la verdad del personaje emergía del cuerpo antes que de la representación: en la tensión, la contención y la presencia. Estos elementos abren el paso al análisis del proceso de montaje escénico y actoral desarrollado en el capítulo siguiente.

Capítulo 3: Proceso de montaje y estructura escénica de *Melancólica Medusa*

En este capítulo se expone el proceso de realización de la obra *Melancólica Medusa*, mostrando cómo la propuesta escénica se concretó desde la práctica. Se detalla el recorrido del montaje, desde la planificación inicial hasta la construcción del personaje y la exploración del espacio, la voz y el cuerpo, resaltando cómo cada decisión se articuló con los fundamentos teóricos presentados en el Capítulo 2.

El propósito es evidenciar cómo los referentes y conceptos analizados previamente se aplicaron de manera concreta en los ensayos y en la puesta en escena, permitiendo un proceso creativo integral que vincula teoría y práctica. Asimismo, se busca mostrar cómo cada etapa del proceso permitió ajustar la propuesta inicial a la realidad escénica y a las necesidades de los intérpretes, asegurando la coherencia conceptual y expresiva.

A partir de esta perspectiva, el capítulo se organiza en dos grandes secciones: primero, el proceso del montaje, que describe las etapas previas a la práctica escénica; y posteriormente, la realización o construcción escénica, donde se presentan los hallazgos, ajustes y resultados obtenidos durante los ensayos y la ejecución de la obra.

Sección 1: Proceso del montaje: construcción en ensayo

A. Proceso de preproducción y preparación

El proceso de montaje de *Melancólica Medusa* se configuró desde una lógica de creación progresiva, en la que la puesta en escena emergió directamente del trabajo actoral en ensayo. Al inicio, el texto se abordó desde lecturas compartidas que funcionaron como detonantes de acción, más que como estructuras fijas. A partir de estas lecturas comenzaron a surgir trazos, estímulos, respuestas físicas y

emocionales, en un espacio de improvisación abierta que permitió que las primeras escenas se construyeran desde la experiencia viva de los intérpretes.

En esta primera etapa, el director otorgó libertad para proponer desplazamientos, acciones y relaciones, lo que favoreció que las decisiones escénicas nacieran del encuentro entre texto, cuerpo y vínculo actoral. Posteriormente, el proceso se orientó hacia una depuración progresiva, en la que las acciones que habían surgido de manera intuitiva se pulieron, ajustaron y fijaron en función de la coherencia dramática y la claridad de lectura escénica. De este modo, la puesta no se impuso al actor, sino que se fue revelando a partir de lo que el actor hacía aparecer en escena, en consonancia con la idea de que la significación teatral se construye en la interacción entre sistemas escénicos y no únicamente desde el texto.

Las indicaciones de dirección se orientaron principalmente hacia la expresividad contenida del personaje, privilegiando la corporalidad, la mirada y la tensión interna como vías de manifestación emocional. Asimismo, se enfatizó la necesidad de que cada acción física dialogara con el texto, de modo que palabra y movimiento constituyeran una unidad significativa. Esta exigencia se relacionó también con la disposición espacial del público —no frontal, sino envolvente— que requería una actuación expandida hacia todas las direcciones del espacio, evitando zonas muertas de visibilidad y sosteniendo la presencia en 360 grados.

Durante el proceso, varias escenas atravesaron transformaciones importantes, especialmente aquellas en las que la estructura dramática proponía cambios súbitos de situación y vínculo —de la discusión con la madre a la aparición del padre, y posteriormente al encuentro con el fotógrafo—. Estos saltos exigieron ajustes rítmicos y energéticos que se fueron afinando en ensayo hasta lograr transiciones capaces de sostener la fragmentación sin perder continuidad emocional.

El montaje también incorporó hallazgos actorales surgidos en laboratorio. Un ejemplo significativo fue la redefinición de la entrada de Fanny: inicialmente planteada desde una acción simple, evolucionó hacia una secuencia coreográfica

vinculada a una canción que dialogaba orgánicamente con el texto posterior. Este ajuste fortaleció la construcción del personaje y densificó la relación escénica con la madre, evidenciando cómo las propuestas actorales podían modificar la estructura de la puesta cuando revelaban una verdad escénica más precisa.

El diálogo entre dirección y actuación se sostuvo en un intercambio constante, en el que las propuestas no eran restringidas sino probadas, transformadas o integradas según su resonancia con la lógica del montaje. Esta apertura favoreció que el personaje creciera simultáneamente en su dimensión emocional y en su inscripción espacial, consolidando una construcción compartida.

En este sentido, la relación entre actor y puesta se configuró de manera bidireccional. Por un lado, la puesta surgía de la necesidad expresiva que el personaje encarnaba; por otro, la actriz debía adaptarse al dispositivo escénico para hacerlo visible. Fanny y yo nos encontramos en ese cruce: yo me acerqué a su experiencia, pero también ella me condujo hacia zonas de mí que no conocía. El montaje se convirtió así en un espacio de descubrimiento mutuo, donde personaje y actriz se fueron revelando simultáneamente hasta construir una presencia escénica común.

B. Diseño escénico y planificación

De manera paralela al proceso de investigación y exploración inicial, se desarrolló una etapa de diseño escénico y planificación que permitió traducir el concepto general de *Melancólica Medusa* en decisiones prácticas vinculadas al espacio, la música, la iluminación, el vestuario y la escenografía. Esta fase tuvo como propósito establecer un marco organizativo y estético que orientara el desarrollo del montaje y facilitara la coherencia entre la propuesta conceptual y su futura materialización en escena.

Las decisiones sobre iluminación, sonido y escenografía se realizaron considerando tanto la atmósfera emocional de cada cuadro como la dinámica de los personajes, buscando que cada elemento reforzara la narrativa y la expresividad de la obra. Los elementos escénicos no se concibieron como recursos aislados, sino

como componentes integrados al lenguaje escénico, en diálogo con los planteamientos teóricos desarrollados en el Capítulo 2. De este modo, el diseño escénico funcionó como un soporte para la acción actoral, favoreciendo la construcción de atmósferas, ritmos y relaciones espaciales que posteriormente serían profundizadas durante la realización escénica.

Asimismo, la planificación permitió organizar las etapas de ensayo, definir objetivos específicos para cada fase del proceso y establecer criterios de seguimiento y ajuste. Esta estructura aseguró que el montaje avanzara de manera progresiva y consciente, en la que cada decisión escénica respondiera tanto a las necesidades expresivas de la obra como a los principios metodológicos que sustentaron el proceso de creación.

C. Lineamientos iniciales de trabajo actoral

Una vez establecidos los ejes conceptuales y el diseño general del montaje, se definieron los lineamientos iniciales de trabajo actoral que orientarían el proceso de exploración y construcción del personaje. Estos lineamientos funcionaron como un marco metodológico que permitió organizar el entrenamiento físico, vocal y relacional, sin fijar resultados cerrados, sino estableciendo criterios de búsqueda y exploración escénica.

En esta etapa se plantearon como ejes centrales la disponibilidad corporal, la conciencia energética, la relación entre acción física y estado interno, así como la integración de cuerpo, voz y espacio como un sistema expresivo unitario. Estos principios se articularon con los referentes teóricos del Capítulo 2, particularmente con las propuestas de Eugenio Barba, Jacques Lecoq y Anne Bogart, que se asumieron como herramientas para guiar la práctica, más que como modelos a reproducir de manera literal.

Asimismo, se establecieron criterios para el trabajo vocal, entendiendo la voz como una extensión del cuerpo en acción y como un elemento fundamental para la construcción del personaje. De igual manera, se definieron lineamientos para la relación con el espacio y con los otros intérpretes, priorizando la escucha, la

presencia y la capacidad de adaptación como aspectos esenciales del trabajo escénico.

Estos lineamientos iniciales permitieron delimitar un campo de exploración claro, dentro del cual la práctica actoral pudo desarrollarse de manera consciente y articulada, preparando el terreno para la fase de realización y construcción escénica, donde estos principios serían puestos en acción, profundizados y transformados a partir de la experiencia en los ensayos.

Sección 2: Realización o construcción escénica

Exploración física y vocal

Manifestación de los principios de Barba & Savarese (1990)- *El Arte Secreto del Actor (Diccionario de Antropología Teatral)* en la construcción corporal de Fanny

Los principios de la antropología teatral propuestos por Eugenio Barba y Nicola Savarese se manifestaron en la construcción escénica del personaje Fanny principalmente a través de la noción de “*cuerpo decidido*”, la tensión dinámica, la dramatización de fuerzas y la activación de la mirada como eje de presencia. Estos elementos no se abordaron únicamente como conceptos teóricos, sino como experiencias físicas concretas que estructuraron la energía, la intención y la calidad de presencia del personaje en escena.

El principio de “*estar decidido*” implicó predisponer el cuerpo a la acción desde el centro energético —abdomen y pelvis— como origen del impulso y de la estabilidad. Desde esta activación central, la energía se expandía hacia la espalda, los hombros y las extremidades, generando firmeza y claridad en el movimiento. La respiración profunda y constante favorecía la expansión de la energía hacia el espacio escénico, permitiendo que el cuerpo se alineara en cada decisión, desde el apoyo firme de los pies hasta la dirección de la cabeza y la mirada. De este modo, la presencia de Fanny se construyó como un recorrido físico integral: “*estar decidido*” no se configuró únicamente como un estado mental, sino como una organización corporal total que determinaba la energía perceptible del personaje a

lo largo de las escenas. En este sentido, Barba y Savarese señalan que “el actor debe aprender a organizar su cuerpo de manera que cada acción nazca de un impulso claro y total, capaz de comprometer todo el organismo” (1990:34).

La tensión dinámica y la oposición se hicieron evidentes en los momentos en que surgía un conflicto entre el impulso del personaje y los bloqueos internos de la actriz. En escenas que implicaban seducción o contacto físico, emergía una resistencia corporal asociada al temor de invadir o incomodar al otro intérprete. Esta resistencia se traducía en rigidez abdominal, contención del impulso y retracción del cuerpo, generando una sensación de presión interna que interrumpía la acción. En el personaje, esta oposición se manifestó como impotencia, duda y represión: Fanny parecía querer avanzar —gritar, golpear, llorar o confrontar— pero su propio cuerpo se lo impedía. Así, la tensión entre deseo y miedo se volvió visible escénicamente como lucha interna, coherente con la violencia estructural que atraviesa al personaje. Al respecto, Barba explica que “la presencia del actor nace de una tensión orgánica entre fuerzas opuestas que mantienen el cuerpo vivo y en estado de alerta” (1990:55).

La dramatización de fuerzas y los objetos imaginarios se trabajaron mediante asociaciones animales y cualidades energéticas opuestas. En estados de vulnerabilidad, Fanny se percibía como un animal pequeño y frágil, capaz de ser herido con facilidad; en estados de violencia, emergía una energía expansiva y dominante, capaz de destruir con la sola mirada. Estas imágenes modificaron la calidad del movimiento: los desplazamientos podían volverse cautelosos y contenidos o, por el contrario, precisos y contundentes. Los objetos escénicos también adquirieron carga simbólica; por ejemplo, la silla funcionó como elemento de seducción, provocación o defensa, ampliando el campo de acción física del personaje. Esta construcción responde a lo que los autores denominan “dramatización de las fuerzas”, entendida como la capacidad del actor para hacer visibles energías internas a través del cuerpo: “el actor no representa objetos o emociones, sino fuerzas en acción que atraviesan su cuerpo y lo transforman” (Barba & Savarese, 1990:78).

La mirada operó como “segunda columna vertebral”, sosteniendo la decisión y la presencia incluso en momentos de contención corporal. La mirada de Fanny se mantuvo directa y frontal, nunca evasiva, imponiéndose frente al agresor, la madre o el sistema que la controla. En escenas de confrontación, la firmeza de la mirada permitió que, aun cuando el cuerpo estuviera tenso o restringido, la acción se percibiera cargada de intención y resistencia. De este modo, la energía del personaje podía transmitirse incluso en la quietud, generando tensión perceptible para el espectador. En coherencia con ello, Barba y Savarese afirman que “la energía del actor se concentra y se proyecta en la dirección de la mirada, que orienta y sostiene la acción escénica” (1990:92).

El trabajo con estos principios permitió comprender la presencia escénica como una construcción interna que se expande hacia el exterior. La energía no dependía de la intensidad visible o del volumen expresivo, sino de la organización corporal profunda: desde el centro hacia las extremidades, desde la respiración hacia el espacio y desde la mirada hacia la relación. Así, fue posible sostener la atención del espectador incluso en la inmovilidad o en acciones mínimas, confirmando que la presencia escénica se configura como una cualidad energética y perceptiva antes que meramente técnica o formal.

Jerzy Grotowski (1992) *Hacia un Teatro Pobre*: vía negativa, organicidad y vulnerabilidad escénica

En la fase de realización de *Melancólica Medusa*, el entrenamiento actoral se articuló de manera directa con los principios de Jerzy Grotowski, particularmente en relación con la vía negativa, la organicidad de la acción y la exposición del intérprete. Este enfoque orientó el proceso hacia un trabajo de despojamiento progresivo, en el que la construcción del personaje no se sostuvo en la acumulación de recursos expresivos, sino en la eliminación de tensiones, hábitos y bloqueos que obstaculizaban la disponibilidad psicofísica.

En mi proceso, uno de los principales obstáculos fue la dificultad para sostener la concentración y permanecer en un estado de presencia continua. La tendencia a la distracción, la risa nerviosa y la tensión corporal constante operaban

como barreras que impedían la conexión profunda con el personaje y con los estímulos escénicos. En este sentido, el trabajo no consistió en “agregar” herramientas actorales, sino en desmontar estos automatismos y resistencias internas. Tal como señala Grotowski, “el actor debe descubrir las resistencias y los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un medio de sobrepasar los impedimentos personales” (1992:94). Desde esta perspectiva, el entrenamiento se orientó a quitar bloqueos mentales, destensar el cuerpo y abandonar la imposición voluntarista sobre el personaje, favoreciendo una creación basada en la aceptación de estímulos y en la disponibilidad para el juego escénico.

Este proceso de eliminación se hizo especialmente evidente cuando el texto dejó de ser una preocupación consciente. Al memorizarlo plenamente, desapareció la anticipación mental de la acción y surgió una relación más orgánica con la situación escénica. En ese momento, la frontera entre actriz y personaje se volvió más porosa: las acciones comenzaron a emerger sin imposición y Fanny apareció como una presencia integrada al cuerpo de la actriz. Esta experiencia se vincula con la vía negativa descrita por Grotowski como “un proceso de eliminación” (Grotowski, 1992:94), en el que la organicidad no se construye, sino que se revela al retirar aquello que la obstruye.

Asimismo, el entrenamiento psicofísico permitió confrontar resistencias corporales concretas localizadas principalmente en las piernas, el centro y los brazos, zonas que tendían a debilitarse o rigidizarse. La repetición de ejercicios, el trabajo sobre la resistencia física y la superación del cansancio generaron una transformación progresiva de la energía escénica: el cuerpo comenzó a sentirse más ligero, disponible y receptivo. En este sentido, el entrenamiento no operó como técnica formal, sino como proceso de desbloqueo psicofísico, coherente con la concepción grotowskiana de que los ejercicios buscan “sobrepasar los impedimentos personales” (1992:94).

Esta disponibilidad favoreció el paso de una actuación ilustrativa a una actuación reactiva. Al inicio del proceso, las acciones de Fanny eran pensadas y controladas; posteriormente, al confiar en el equipo, en el texto y en la situación,

surgieron desde la escucha y la reacción inmediata. Las respuestas dejaron de ser planificadas y comenzaron a emerger desde el acontecimiento escénico. Grotowski sostiene que el entrenamiento se orienta a “buscar un contacto: recibir los estímulos del exterior y la reacción a esos estímulos” (1992:95). En mi experiencia, este principio se manifestó cuando el cuerpo reaccionaba antes que el pensamiento, generando una organicidad en la que la actriz permanecía relajada mientras el personaje se manifestaba tenso y contradictorio, atravesado por el conflicto entre deseo y represión.

La *vía negativa* también condujo a una profundización en la vulnerabilidad escénica. Las zonas más difíciles de exponer en Fanny no fueron corporales, sino internas: su fragilidad, su dolor y su autopercepción como objeto. Escenas en las que el personaje revelaba haber sido manipulado o regresaba a la infancia activaron una exposición emocional intensa que afectaba tanto al personaje como a la actriz. Sin embargo, permitir esa exposición transformó la comprensión del trabajo actoral: la vulnerabilidad dejó de percibirse como riesgo personal y se convirtió en una necesidad ética y estética para evidenciar la violencia que atraviesa al personaje. Este tránsito coincide con la concepción grotowskiana del actor como un ser que se revela en escena mediante el despojamiento de defensas.

El contacto activo con los estímulos escénicos constituyó otro eje del proceso. Al inicio existía resistencia para aceptar las acciones del agresor y de la madre; posteriormente, la confianza en el trabajo colectivo permitió recibirlos como impulsos generadores de acción. El cuerpo comenzó a reaccionar de manera involuntaria —temblores, activación nerviosa, alteración respiratoria— evidenciando una conexión profunda con la situación dramática. Esta respuesta confirma la perspectiva psicofísica de Grotowski, quien señala que el entrenamiento no interviene funciones aisladas, sino que busca una reacción integrada del organismo: “no queremos trabajar directamente con la respiración, sino corregirla indirectamente mediante ejercicios... de naturaleza psicofísica” (1992:95).

Como resultado, la escucha escénica se transformó de manera significativa. Dejó de basarse en la espera del texto ajeno para convertirse en percepción activa

del ritmo, la energía y las acciones de los otros intérpretes y del espacio. La actuación se desplazó de la ejecución individual a la relación viva, fortaleciendo la organicidad del conjunto escénico.

En términos personales, este proceso permitió reconocer resistencias profundas: la dificultad para jugar, la duda sobre la propia capacidad y la tendencia a contener la energía corporal. El trabajo desde la *vía negativa* permitió atravesar estas limitaciones y descubrir una actuación basada en la veracidad, la honestidad y la escucha activa. La presencia escénica dejó de concebirse como resultado externo de la técnica y comenzó a experimentarse como una construcción interna que se proyecta hacia afuera mediante el cuerpo disponible.

En síntesis, la incorporación de los principios de Grotowski en la realización escénica de *Melancólica Medusa* favoreció la emergencia de una actuación orgánica y vulnerable, en la que el personaje de Fanny se manifestó como una presencia atravesada por tensiones reales y reacciones psicofísicas auténticas. La *vía negativa* permitió eliminar bloqueos y revelar impulsos, mientras que el entrenamiento psicofísico fortaleció el contacto con el entorno y con los otros intérpretes. De este modo, el trabajo actoral se configuró como un proceso de despojamiento y revelación, coherente con la exposición extrema que define la experiencia escénica del personaje.

Konstantin Stanislavski (1988) Un Actor se Prepara: acción interna y vida interior en la quietud escénica

En la fase de realización escénica de *Melancólica Medusa*, el trabajo sobre la acción interna permitió comprender la presencia de Fanny no solo desde el movimiento visible, sino desde la vida interior que sostenía el comportamiento escénico. A partir de los principios de Konstantin Stanislavski, la actuación se orientó hacia la activación de procesos internos que permanecieran activos incluso en momentos de quietud o contención física, reforzando la densidad emocional del personaje en escena.

Stanislavski señala que: “Con frecuencia la inmovilidad física es el resultado directo de un estado de intensidad interna. La esencia del arte no reside en sus formas externas sino en su contenido espiritual. En la escena es necesario actuar, ya sea externamente o internamente” (1988:47).

Desde mi experiencia escénica, esta noción se manifestó de manera clara en los momentos en que Fanny permanecía aparentemente inmóvil frente a la observación, el control o la confrontación de los otros personajes. Aunque el cuerpo mostraba una quietud visible, internamente se desplegaba una intensa actividad emocional: impulsos de huida, grito, defensa o colapso que debían permanecer contenidos. Esta contradicción generaba una tensión sostenida en el centro corporal y en la respiración, mientras la energía se concentraba en la mirada y en pequeños ajustes posturales. La inmovilidad dejaba de ser pasividad y se transformaba en una acción interna perceptible.

En estos estados, el sistema nervioso del personaje se encontraba alterado, con emociones de furia, desesperación y miedo que circulaban sin poder exteriorizarse plenamente. La respiración se volvía más densa y controlada, el abdomen permanecía activo y la musculatura sostenía una disponibilidad latente para la acción. De este modo, la quietud escénica funcionaba como contención del impulso, permitiendo que el conflicto interno de Fanny se hiciera visible sin necesidad de movimiento amplio.

Asimismo, la escucha de los otros personajes activaba procesos imaginativos y afectivos que sostenían la vida interior del personaje. Mientras escuchaba a la madre o al agresor, emergían pensamientos de impotencia, deseo de huida, autodevaluación y anhelo de una vida distinta. Estas acciones internas modificaban la calidad de la mirada y la energía corporal, generando variaciones sutiles en la presencia escénica: en algunos momentos la mirada se vaciaba, en otros se volvía amenazante, desafiante o profundamente dolida.

Este trabajo permitió distinguir entre la mera quietud y la “quietud viva”. Cuando el cuerpo simplemente se detenía, la energía escénica descendía y la presencia se volvía neutra; en cambio, cuando la acción interna permanecía activa,

aun sin movimiento visible, la tensión, la intención y la emoción sostenían la percepción del personaje. La quietud se convertía entonces en un estado de inminencia, como si algo estuviera por ocurrir, intensificando la atención del espectador.

En diversas escenas —especialmente aquellas de confrontación o vigilancia— Fanny debía contener impulsos de grito, ataque o colapso emocional. Estas emociones ocurrían principalmente en el interior del personaje y solo se manifestaban externamente mediante la tensión corporal, la respiración visible y la intensidad de la mirada. Esta contención otorgaba mayor densidad trágica a la presencia escénica, ya que el público percibía la violencia emocional sin que esta se descargara de forma explícita.

A partir de este proceso, la presencia escénica dejó de comprenderse como resultado del movimiento o de la acción externa, y pasó a entenderse como consecuencia de la vida interna del cuerpo. Incluso en inmovilidad, cuando el impulso, la respiración y la intención permanecían activos, la presencia de Fanny se volvía más intensa y perceptible. La energía contenida generaba mayor tensión que la acción abierta, confirmando que el espectador percibe la actividad interna del actor.

De este modo, la aplicación de los principios stanislavskianos en la realización escénica permitió consolidar una actuación basada en la acción interna sostenida, donde la quietud se convirtió en un espacio de alta intensidad emocional y la vida interior del personaje se manifestó como eje central de la presencia escénica de Fanny.

Jacques Lecoq (2003) *El Cuerpo Poético (Una Pedagogía de la Creación Teatral)*: en la construcción física y la estructura escénica de Fanny

El trabajo corporal de Fanny dentro del montaje de *Melancólica Medusa* se organizó a partir de una lógica física clara: un cuerpo contenido en tensión central con desplazamientos mínimos. Esta organización no surgió únicamente de la exploración emocional del personaje, sino de la manera en que su cuerpo se

configuró en el espacio escénico, en su eje, en sus tensiones y en sus trayectorias. En este sentido, el enfoque pedagógico de Jacques Lecoq resultó fundamental para comprender que el personaje no se construía solo desde lo interno, sino desde su forma física visible y repetible en la escena.

Desde el proceso de montaje, el cuerpo de Fanny se estructuró principalmente en piernas, abdomen, brazos y cabeza, con variaciones entre retracción y expansión según la situación escénica. La cualidad dominante era la contención, que en distintos momentos se manifestaba como rigidez, fragmentación, contracción o inestabilidad. Esta combinación generaba una corporalidad tensa y quebrada que organizaba la presencia del personaje incluso en quietud. Como plantea Lecoq, “el cuerpo del actor se convierte en la materia principal de la expresión dramática” (2003:39), lo que implica que la forma corporal ya es portadora de significado escénico.

En relación con el espacio, Fanny no lo habitaba de manera neutra: lo invadía, lo bordeaba o fijaba puntos específicos, lo que generaba trayectorias abruptas, contenidas, rectas y cortadas. Sus desplazamientos nunca eran fluidos; siempre aparecían interrumpidos o tensos, como si el cuerpo dudara entre avanzar o retraerse. Esta cualidad organizó la partitura física del personaje dentro del montaje, ya que establecía un patrón reconocible de movimiento y de ocupación espacial. En términos de Lecoq, “la forma del movimiento revela el estado del personaje” (2003:78), lo que se hacía visible en la manera en que Fanny se desplazaba sin soltarse completamente en el espacio.

El ritmo corporal también fue un elemento estructurante. Fanny se sostenía en un tempo explosivo contenido, lento-tenso, bloqueado e irregular. Esto generaba una presencia física cargada, en la que la energía parecía siempre retenida. A lo largo del montaje, esta corporalidad evolucionó hacia mayor tensión, fragmentación y colapso, lo que reforzaba la lectura escénica del deterioro del personaje. Lecoq señala que “el ritmo interno del cuerpo determina la calidad de la presencia” (2003:54), y en Fanny esta cualidad rítmica se volvió un rasgo constante de su identidad física en escena.

Incluso en quietud, la presencia del personaje se sostenía desde la postura, el eje, la tensión y la forma. El abdomen activo y la mirada fija funcionaban como núcleos recurrentes de la partitura corporal, permitiendo que el personaje fuera reconocible aun sin desplazamiento. Esta organización física también definía su relación con otros cuerpos: Fanny se oponía, se endurecía o se retraía, configurando una dinámica de resistencia corporal frente al entorno. Desde la perspectiva de Lecoq, “la actitud física define la relación del personaje con el mundo” (2003:92), lo que en el montaje se manifestaba en la oposición constante del cuerpo de Fanny.

En síntesis, el principio corporal que definió la estructura escénica del personaje fue el de un cuerpo contenido en tensión central con desplazamientos mínimos. Este principio permitió fijar una partitura física coherente a lo largo de la obra y organizar la presencia de Fanny dentro del espacio escénico. Así, el trabajo con Lecoq no solo influyó en la actuación, sino en la construcción estructural del personaje dentro del montaje, ya que su forma corporal, su ritmo y sus trayectorias se convirtieron en elementos compositivos de la escena.

Trabajo con el espacio y la relación con otros intérpretes

El trabajo con el espacio escénico y la relación con los otros intérpretes constituyeron un eje fundamental dentro del proceso de realización de *Melancólica Medusa*, ya que permitieron profundizar en la construcción de la presencia escénica y en la calidad de la interacción dramática. Este abordaje se desarrolló desde una concepción del espacio como un elemento activo, en el que cada acción corporal genera relaciones, tensiones y significados, más allá de una ocupación meramente funcional del escenario.

Desde la perspectiva de Jerzy Grotowski, se priorizó la disponibilidad física, la intensidad y la organicidad de la acción como bases para la presencia escénica. Este enfoque se vincula con la concepción del entrenamiento como una vía negativa, entendida no como acumulación de técnicas, sino como un proceso de eliminación de resistencias, ya que, como señala el autor, “la nuestra es una vía negativa, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos” (1992:11). De

este modo, cada desplazamiento, cambio de nivel y modificación del centro de gravedad se trabajó como un medio para permitir que el impulso interno se transformara orgánicamente en acción visible, reforzando la coherencia entre cuerpo, energía e intención escénica.

Esta centralidad del trabajo actoral se articula con la afirmación de Grotowski cuando señala que “consideramos que el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor” (1992:9). Desde mi proceso, esta idea reafirmó la comprensión de que la construcción del personaje no dependía de recursos externos, sino del desarrollo de una técnica corporal y energética que me permitiera sostener la acción con precisión, conciencia y disponibilidad, colocando al cuerpo como eje principal de la creación escénica. Asimismo, esta perspectiva me llevó a considerar cada acción como un acto relacional, en consonancia con la afirmación de que “nuestras producciones son investigaciones minuciosas de la relación que se establece entre el actor y el público” (Grotowski, 1992:9), lo que implicó que mi cuerpo, mi energía y mi atención estuvieran permanentemente modulados por la presencia del espectador.

En articulación con este enfoque, se retomó la noción de energía extracotidiana propuesta por Eugenio Barba (1990), intensificando la calidad de las acciones y potenciando la visibilidad escénica del personaje. En escenas como la caza a Perseo, la manipulación consciente de los centros de gravedad, la activación energética y la atención constante a la relación con los otros intérpretes favorecieron la construcción de un estado de alerta, tensión y disponibilidad, haciendo que la interacción se percibiera orgánica y significativa dentro del espacio escénico. Esta concepción se vincula con lo señalado por Barba y Nicola Savarese cuando afirman que “en toda tradición teatral existe un lenguaje para decir si el actor funciona para el espectador o no... en Occidente a menudo se denomina energía, vida o simplemente presencia del actor” (1990:90). Desde mi proceso, esta afirmación reforzó la idea de que la energía no es solo una sensación interna, sino una cualidad perceptible que

se construye a través de decisiones físicas concretas y que permite que el personaje sea leído con claridad por el espectador.

Asimismo, el trabajo se apoyó en la ruptura del equilibrio cotidiano como vía para generar una presencia intensificada, en consonancia con la siguiente afirmación: “La búsqueda de un equilibrio extracotidiano exige un mayor esfuerzo físico; pero es en función de este esfuerzo que las tensiones del cuerpo se dilatan y el cuerpo del actor nos parece vivo incluso antes de que el actor empiece a expresarse” (Barba & Savarese, 1990:115). En mi experiencia, el trabajo sobre centros de gravedad inestables, posturas de tensión y desplazamientos no habituales permitió que el cuerpo se mantuviera en un estado de alerta constante, haciendo visible una energía sostenida que fortaleció la tensión dramática y la organicidad de la escena.

Desde el enfoque de Anne Bogart y los Viewpoints, el trabajo espacial incorporó una conciencia activa del tiempo, el ritmo, la duración y la arquitectura, elementos que influyeron directamente en la composición de las acciones y en la relación entre los cuerpos en escena Bogart & Landau. En este proceso, el tempo se abordó como un eje fundamental de modulación expresiva, ya que, como señalan las autoras, “Tempo: se puede practicar como una herramienta para aumentar la expresividad general o impulsar un momento o escena” (2005:37). A partir de esta concepción, el trabajo escénico utilizó el tempo como un recurso para intensificar determinadas acciones, generar contrastes rítmicos y potenciar momentos clave, contribuyendo a una construcción dinámica de la dramaturgia física.

De igual manera, la atención a la duración permitió profundizar en la percepción del tiempo escénico, en tanto que, como se establece en los Viewpoints, “duración: La duración le pide que sea consciente de cuánto tiempo permanece en esa acción y/o tempo. Practicar la duración aumenta la capacidad del intérprete para sentir cuánto tiempo es suficiente para que algo suceda en el escenario” (Bogart & Landau, 2005:40). Este principio favoreció una escucha temporal más fina, evitando decisiones automáticas y promoviendo una permanencia consciente en la acción, lo cual fortaleció la claridad y el impacto de cada acontecimiento escénico.

Asimismo, la respuesta cenestésica se incorporó como una vía para activar una relación corporal directa con los estímulos externos, tal como se define en los Viewpoints: “respuesta cenestésica: es tu reacción física espontánea al movimiento fuera de ti. Deje que la decisión de moverse o quedarse quieto se tome cuando otros lo afecten” (Bogart & Landau, 2005:42). En la práctica, este enfoque permitió que las decisiones físicas surgieran desde la afectación real por el otro, fortaleciendo la organicidad de la interacción y favoreciendo una composición colectiva basada en la escucha corporal y la interdependencia entre los intérpretes.

Finalmente, el trabajo con el gesto articuló distintos niveles de significación, considerando que, según los Viewpoints, “Los Gestos de Comportamiento son aquellos que pertenecen a la vida cotidiana... Los gestos expresivos son aquellos que pertenecen al mundo interior más que al exterior” (Bogart & Landau, 2005:49). Esta distinción permitió construir una dramaturgia física que transitó entre lo cotidiano y lo simbólico, enriqueciendo la expresividad del personaje y ampliando los niveles de lectura del material escénico.

En diálogo con estos enfoques, los principios de Jacques Lecoq se manifestaron en la escucha corporal y en la adaptación del cuerpo al entorno, favoreciendo una relación dinámica entre el intérprete y el espacio, en la que cada modificación del entorno o de la disposición escénica generaba ajustes físicos y energéticos en el personaje Lecoq. Esta concepción se vincula con la idea de que “en teatro, ejecutar un movimiento nunca es un acto mecánico, debe ser un gesto justificado... por una acción o incluso por un suceso interior” (2003:104), lo cual refuerza la noción de un cuerpo que responde activamente tanto a estímulos externos como a impulsos internos.

Asimismo, Lecoq plantea que “la preparación corporal no aspira alcanzar un modelo corporal... Debe ayudar a cada uno al alcanzar la plenitud del movimiento” (2003:104), lo que sustenta un entrenamiento orientado a la disponibilidad, la precisión y la economía del gesto, favoreciendo una relación orgánica entre el cuerpo, el espacio y la acción dramática. Por otro lado, el trabajo con el cuerpo animal como herramienta pedagógica, en tanto que “el análisis de los movimientos de

los animales nos conduce más directamente hacia el cuerpo del hombre al servicio de la creación del personaje” y que “la búsqueda del cuerpo animal comienza por los puntos de apoyo” (Lecoq, 2003:133), fortaleció la conciencia de peso, equilibrio y relación con el suelo, aspectos fundamentales para la adaptación del cuerpo al espacio escénico.

Finalmente, la afirmación de que “la relación de espacio entre ellos decide la situación” (Lecoq, 2003:198) refuerza la construcción del personaje en diálogo constante con los otros cuerpos, confirmando que el espacio no solo contiene la acción, sino que la determina y la transforma, haciendo del entorno un agente activo en la dramaturgia corporal.

Este trabajo espacial no solo fortaleció la presencia individual del personaje, sino que también contribuyó a la construcción de una dinámica grupal coherente, basada en la escucha, la respuesta a los estímulos del otro y la adaptación constante a las acciones compartidas. Así, el espacio se consolidó como un componente activo del proceso de montaje, en estrecha relación con el cuerpo y la voz, y como soporte fundamental para la construcción del sentido escénico y de la interacción dramática.

Construcción del personaje

1. Construcción del personaje en el proceso de ensayo

La construcción del personaje de Fanny se desarrolló como un proceso progresivo, articulado a partir de los ensayos, las exploraciones físicas y vocales, la retroalimentación de la dirección y los ajustes escénicos derivados de la práctica. Este proceso permitió que el personaje evolucionara desde una concepción inicial principalmente emocional hacia una configuración integral, sostenida desde el cuerpo, la voz, el espacio y la partitura actoral. Se trató de un trabajo consciente de investigación–creación, donde cada descubrimiento en escena fue incorporado y reelaborado dentro del proceso de ensayo.

Durante los primeros ensayos, el trabajo se centró en el reconocimiento del texto, el espacio escénico y las escenas correspondientes a los primeros cuadros. La repetición se convirtió en una herramienta fundamental para comprender al

personaje, identificar qué se dice, desde dónde se dice y con qué intención. Este procedimiento permitió medir tiempos, definir desplazamientos, establecer relaciones espaciales entre los intérpretes y generar una primera estructura de la partitura actoral.

A través de este proceso fue posible identificar momentos de tensión, pausas necesarias y cambios de ritmo que contribuyeron a la depuración de la partitura actoral de Fanny. Asimismo, se evidenció que la falta de memorización del texto interfería en los impulsos escénicos, ya que el uso constante del libreto interrumpía la continuidad de las acciones y afectaba la conexión con el momento presente.

Conforme avanzaron los ensayos, el trabajo se orientó a evitar “correr” el texto, privilegiando la comprensión de la finalidad de cada parlamento y permitiendo que las circunstancias detonaran distintas corporalidades y matices vocales. Este proceso aportó mayor profundidad expresiva, así como una relación más directa entre actriz y personaje.

Debido a que el montaje se desarrolló en un espacio de teatro inmersivo en configuración circular, se trabajó de manera específica el enfoque de la mirada hacia el público, la orientación corporal y los marcajes precisos con intención dramática. Esto permitió abandonar desplazamientos arbitrarios y construir recorridos escénicos con sentido, favoreciendo la escucha del otro y la atención a los estímulos generados por el cansancio físico y emocional.

Las indicaciones del director fueron determinantes para afinar la precisión de las acciones físicas, la claridad de las relaciones entre los personajes y la lectura general de cada escena. A partir de estas observaciones, se realizaron ajustes en tiempos, trayectorias, focos de atención y calidades de presencia escénica. Asimismo, se realizaron ajustes escénicos relacionados con la disposición del espacio, los desplazamientos y la interacción con los elementos escenográficos. La configuración circular del espacio implicó modificar direcciones corporales, enfoques de la mirada y puntos de apoyo escénico, con el fin de mantener una comunicación constante con los distintos sectores del público y reforzar la lógica del teatro inmersivo.

Durante el proceso se exploraron distintas propuestas interpretativas en relación con el temperamento, la intensidad emocional y la expresividad corporal del personaje. Estas pruebas incluyeron variaciones en el volumen vocal, el ritmo de las acciones y la calidad de las reacciones, con el fin de identificar las opciones más coherentes con el tono general del montaje. Varias propuestas fueron descartadas o modificadas al generar lecturas distintas a las buscadas por la puesta en escena. Este proceso de prueba y ajuste permitió afinar la actuación hacia una mayor contención, evitando recursos excesivamente expresivos y priorizando una actuación sostenida desde la tensión interna y la acumulación emocional.

2. Exploración física y definición de la partitura

Las exploraciones físicas se enfocaron en la contención corporal, el peso del cuerpo y la restricción del movimiento, lo que permitió definir una calidad de movimiento específica para Fanny. Dicha calidad se caracterizó por desplazamientos limitados, posturas cerradas y una economía de acciones físicas que reflejaba tanto el cansancio físico como el desgaste emocional del personaje.

Se implementaron calentamientos que llevaban al cuerpo a estados de cansancio extremo y dolor muscular, facilitando la creación de corporalidades extracotidianas. Este estado permitió detonar tensiones y liberarlas a través del cuerpo, centrando la fuerza principalmente en las piernas y manteniendo un nivel medio-bajo, asociado a una necesidad de estabilidad y carga energética.

Asimismo, se trabajó mediante la repetición de acciones físicas, caminatas con diferentes calidades de peso y ejercicios de atención a la mirada, con el fin de integrar la sensación de vigilancia constante en el comportamiento escénico del personaje. Estos ejercicios contribuyeron a consolidar patrones físicos recurrentes que luego se incorporaron a la partitura actoral.

Se incorporaron también ejercicios de resistencia y fatiga corporal, como la permanencia en posiciones incómodas y desplazamientos prolongados, con el objetivo de generar un estado real de agotamiento físico. Este cansancio fue utilizado como detonante para la construcción emocional del personaje, permitiendo

que las reacciones surgieran desde un estado corporal concreto y no únicamente desde la intención intelectual.

Asimismo, los ensayos contribuyeron al desarrollo de una conciencia del sistema de comportamiento físico y mental, transitando del estado cotidiano al estado extracotidiano. Esta transición permitió establecer coherencia entre el estado corporal y mental, favoreciendo la proyección expresiva, la activación sensorial y la verosimilitud escénica, fortaleciendo la relación actriz-personaje.

A través de la repetición sistemática y el trabajo de precisión, se fue estableciendo una partitura actoral definida, en la que quedaron fijados los desplazamientos, acciones físicas, pausas, tiempos y relaciones espaciales de cada escena. Este proceso consolidó una estructura clara del comportamiento escénico del personaje, favoreciendo la estabilidad del trabajo actoral y garantizando la repetibilidad de las acciones sin perder la vivacidad del momento presente.

La integración de la voz, el cuerpo, el espacio, el ritmo y la música se trabajó de manera progresiva durante los ensayos, entendiendo estos elementos como un sistema interdependiente. La música funcionó como eje estructurante del ritmo, influyendo en la duración de las acciones, la velocidad de los desplazamientos y la intensidad de ciertos momentos. El trabajo vocal se ajustó para sostener una calidad de emisión contenida, acorde con la corporalidad del personaje, mientras que el cuerpo respondió a las exigencias espaciales y rítmicas del montaje. Esta integración permitió que la actuación se construyera desde una lógica orgánica y coherente, reforzando la atmósfera general y la dinámica del espacio escénico.

3. Transformación y hallazgos del personaje

En su concepción inicial, Fanny fue pensada como un personaje frágil, defensivo, emocionalmente apagada y marcada por el abandono, la violencia y la falta de protección familiar. Se concebía como una figura cansada, solitaria y encerrada en sí misma, atravesada por la sensación de no ser amada y de ser utilizada como objeto dentro de un sistema de relaciones violentas.

Las exploraciones y el trabajo práctico permitieron transformar esta percepción inicial. A través del cuerpo y la voz, Fanny se reveló como una figura más fuerte, imponente y retadora, cuya resistencia se manifestaba incluso en el desgaste. Este cambio implicó reconocer que la construcción del personaje requería un involucramiento físico profundo, que modificó su ritmo, sus tensiones musculares y su manera de habitar la escena.

A lo largo de los ensayos, el personaje experimentó modificaciones constantes tanto en su comportamiento emocional como en su relación con el espacio y con los otros personajes. Estos cambios respondieron a descubrimientos físicos, vocales y dramáticos, permitiendo complejizar al personaje e integrar matices, contradicciones y sutilezas que enriquecieron su verosimilitud.

Una de las principales dificultades del proceso fue sostener la tensión interna del personaje sin recurrir a una expresividad emocional abierta. Este reto exigió un trabajo constante de contención, control del impulso y regulación de la energía escénica. Este desafío se transformó en un hallazgo actoral, ya que permitió desarrollar una mayor precisión en la escucha, una economía de recursos expresivos y la capacidad de sostener estados prolongados de tensión. Estos elementos fortalecieron la coherencia del personaje y contribuyeron a una actuación sólida y consistente a lo largo del montaje.

La práctica también permitió descubrir capas no previstas en la concepción original, particularmente en la conexión corporal y vocal con el personaje, generando una mayor implicación personal en la defensa simbólica del personaje y en la visibilización de las violencias que atraviesan su historia.

Manifestación de referentes teóricos en el personaje

En la construcción escénica del personaje de Fanny se hizo visible la articulación de diversos referentes teóricos que incidieron tanto en la organización física del cuerpo como en la estructuración de la acción y la presencia escénica durante el proceso de montaje.

Eugenio Barba & Savarese (1990): energía extracotidiana y nivel preexpresivo

En la construcción del personaje de Fanny se hizo visible la influencia de Eugenio Barba a través de la conciencia constante de la energía extracotidiana, particularmente en la tensión corporal, la alteración del equilibrio y la economía del movimiento. Este trabajo se inscribió en el nivel preexpresivo, entendido como la base del comportamiento escénico, ya que, como señala Barba, “la antropología teatral es el estudio del comportamiento escénico pre-expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles” (1990:15). En Fanny, este nivel se manifestó en una corporalidad que se mantiene activa incluso en momentos de aparente quietud, sosteniendo una presencia escénica tensa y vigilante.

Desde esta perspectiva, el cuerpo del actor fue entrenado para sostener un equilibrio permanentemente inestable, en tanto “las técnicas extra-cotidianas se basan en la alteración del equilibrio, cuya finalidad es un equilibrio permanentemente inestable, con un alto costo de energía” (Barba & Savarese, 1990:21). En el personaje de Fanny, esta inestabilidad se tradujo en apoyos corporales desplazados, microajustes constantes del peso y una postura que sugiere contención y alerta, lo que refuerza escénicamente su estado de tensión interna y su relación con un entorno de vigilancia y control.

Asimismo, el trabajo energético se apoyó en el principio del derroche controlado, ya que “las técnicas extra-cotidianas no respetan los condicionamientos habituales del uso del cuerpo, y el uso de la energía es en exceso para obtener un resultado mínimo” (Barba & Savarese, 1990:19). En Fanny, este principio se manifestó en acciones aparentemente mínimas —como un cambio de mirada, una pausa o un desplazamiento reducido— sostenidas por una alta carga energética interna.

En coherencia con este enfoque, el personaje fue construido desde la noción de cuerpo ficticio, entendiendo que “lo que el actor busca no es una personalidad ficticia, sino un cuerpo ficticio” (Barba & Savarese, 1990:32). En el caso de Fanny, esto implicó una reorganización física del cuerpo que la distingue de la corporalidad cotidiana del actor, mediante tensiones específicas y oposiciones musculares que construyen una identidad escénica marcada por la contención, la resistencia y la vulnerabilidad simultáneas.

Este trabajo condujo al desarrollo de un estado de presencia activa o “*estar decidido*”, donde el cuerpo sostiene la atención antes incluso de transmitir significado narrativo Barba & Savarese (1990). En Fanny, este estado se manifestó como una disponibilidad corporal constante que mantiene viva la escena incluso en el silencio.

Jacques Lecoq: forma corporal y escucha del movimiento

De Jacques Lecoq se manifestó principalmente la escucha corporal y la transformación del estado interno hacia una forma externa clara, permitiendo que el cuerpo guiara la construcción del personaje más allá de una lógica puramente psicológica. En este sentido, Lecoq afirma que “en teatro, ejecutar un movimiento nunca es un acto mecánico, debe ser un gesto justificado...” (2003:104). Esta concepción se reflejó en Fanny, ya que cada desplazamiento o pausa estuvo motivado por un impulso interno concreto.

Asimismo, el autor señala que “la preparación corporal... debe ayudar a cada uno a alcanzar la plenitud del movimiento justo” (Lecoq, 2003:104). En el trabajo con Fanny, este principio se manifestó en la búsqueda de una economía del gesto, depurando tensiones innecesarias para permitir que la acción emergiera con claridad.

Finalmente, la relación cuerpo-espacio se articuló con la noción de apoyos, ya que “la búsqueda del cuerpo animal comienza por los puntos de apoyo” y “la relación de espacio entre ellos decide la situación” (Lecoq, 2003:133). En Fanny, esto se tradujo en una forma específica de habitar el espacio y responder físicamente al entorno escénico.

Anne Bogart: composición espacio-temporal

Los principios de Anne Bogart se reflejaron en el manejo del tiempo, el ritmo y la relación con el espacio, configurando una dramaturgia física basada en la composición escénica. Bogart y Landau señalan que “el tempo se puede practicar como una herramienta para aumentar la expresividad” (2005:37). Este principio se manifestó en la variación consciente de velocidades corporales que intensificaron momentos dramáticos.

Asimismo, en relación con la duración, las autoras plantean que “la duración... aumenta la capacidad del intérprete para sentir cuánto tiempo es suficiente para que algo suceda en el escenario” (Bogart & Landau, 2005:40). Esto permitió sostener acciones y silencios hasta alcanzar su peso dramático.

Por otro lado, la respuesta cenestésica —“la reacción física espontánea al movimiento fuera de ti” (Bogart & Landau, 2005:42) — favoreció decisiones corporales activadas por los otros intérpretes, fortaleciendo la organicidad relacional en escena.

Finalmente, la distinción entre gesto cotidiano y expresivo Bogart & Landau permitió que acciones reconocibles se transformaran en gestos cargados de interioridad, integrando lo cotidiano y lo simbólico en la poética corporal del personaje.

Konstantin Stanislavski: acción física y lógica interna

La influencia de Konstantin Stanislavski se evidenció en la articulación entre acción física, objetivos y estados internos, favoreciendo una actuación orgánica donde la emoción surgió como consecuencia de la acción. El autor señala que “en la escena es necesario actuar” (1988:47). En el proceso de Fanny, esto se tradujo en la atención constante a lo que hacía físicamente en escena como generador del estado interno.

Asimismo, Stanislavski afirma que “la inmovilidad física es el resultado directo de un estado de intensidad interna” (1988:47). Este principio permitió que momentos de quietud estuvieran cargados de tensión y sentido.

Finalmente, al señalar que “la esencia del arte... reside en su contenido espiritual” (Stanislavski, 1988:47), el autor refuerza la acción física como vehículo de la vivencia interna, integrando cuerpo y emoción en la construcción del personaje.

Jerzy Grotowski: impulso y presencia intensificada

Finalmente, los principios de Jerzy Grotowski se manifestaron en la entrega física y la intensidad de la presencia escénica. El autor afirma que “el aspecto medular

del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor” (1992:9). En Fanny, esto se tradujo en precisión psicofísica y compromiso corporal.

Asimismo, Grotowski sostiene que “la nuestra es una vía negativa... la destrucción de obstáculos” (1992:11). Este principio se manifestó en la liberación de hábitos y resistencias corporales para permitir una respuesta más orgánica.

De igual manera, señala que “el impulso se convierte en reacción externa” (Grotowski, 1992:9), lo que permitió que las acciones de Fanny surgieran directamente del impulso interno.

Finalmente, cuando afirma que “el cuerpo se quema... y el espectador sólo contempla impulsos visibles” (Grotowski, 1992:11), se evidencia una actuación sostenida por la continuidad del impulso más que por la forma externa, generando una presencia de alta intensidad escénica.

En conjunto, estos referentes permitieron comprender la construcción de Fanny como un proceso psicofísico integral en el que la organización energética del cuerpo (Barba & Savarese), la forma y la escucha del movimiento (Lecoq), la composición espacio-temporal (Bogart & Landau), la lógica de la acción (Stanislavski) y la intensificación del impulso (Grotowski) convergieron en una presencia escénica sostenida desde la tensión interna, la contención expresiva y la relación activa con el espacio y los otros cuerpos en escena.

Dispositivos escénicos

Primera, segunda y tercera llamada

La estructura escénica de *Melancólica Medusa* inicia con la primera, segunda y tercera llamada, concebidas no únicamente como avisos previos a la función, sino como acciones escénicas autónomas que introducen al espectador en el universo de la obra desde la actuación. Cada llamada funciona como un micro-espacio teatral en el que los personajes se presentan mediante acciones específicas, diseñadas para captar la atención del público y establecer la atmósfera inicial.

El proceso de creación de estas llamadas comenzó desde la primera sesión de ensayos. Cada actor propuso una acción vinculada con su personaje, y en mi caso, trabajé en cómo mi cuerpo y mi voz podían comunicar dicha acción de manera auténtica, ajustándola y refinándola progresivamente bajo la guía del director. Estas acciones no tienen una duración fija, aunque se estimó un tiempo aproximado de entre treinta segundos y un minuto y medio por llamada, lo que permitió desarrollar flexibilidad escénica y entrenar la capacidad de sostener la atención del público de manera orgánica.

Primera llamada

En la primera llamada se presenta Perseo, tanto en su rol explícito como fotógrafo, como en su dimensión simbólica de figura paterna para Fanny. A través de su acción, se establece desde el inicio una relación de poder y control, anticipando el tipo de vínculo que mantendrá con la protagonista a lo largo de la obra. Esta presentación inicial busca generar tensión inmediata, situando al espectador en un estado de alerta frente a los acontecimientos que seguirán.

La acción de Perseo activa desde el inicio una atmósfera de vigilancia, exposición y dominio. Su presencia no se limita a una función narrativa, sino que se inscribe corporalmente en el espacio, marcando una jerarquía clara entre quien observa y quien será observado. La respiración, el ritmo de la acción y la ocupación del espacio contribuyen a construir una sensación de amenaza latente, aun antes de que Fanny aparezca en escena.

Desde mi lectura del proceso, esta llamada permite establecer un primer nivel de tensión psicofísica, donde el cuerpo del actor y su relación con el espacio funcionan como dispositivos que producen significado escénico. La integración de gesto, voz, desplazamiento y ritmo sostiene una presencia que prepara al espectador para una dinámica de control que atravesará toda la obra.



Imagen 1. Proceso de montaje primera llamada *Melancólica Medusa*. Perseo. Foto: Iliana Tufiño.

Segunda llamada

En la segunda llamada, Fanny se presenta ante el público mediante una serie de ejercicios físicos que la conducen a un estado de agotamiento progresivo. Estas acciones permiten evidenciar su desgaste corporal, así como la ansiedad y desesperación que experimenta al sostener un chocolate, objeto que funciona como detonante simbólico de deseo, culpa y control.

A medida que crece la tentación, Fanny se contiene, resistiéndose a consumirlo, no por una decisión autónoma, sino por el miedo a decepcionar a su madre. Esta lucha se manifiesta corporalmente: el aumento de la respiración, la tensión en los brazos y el abdomen, la rigidez progresiva y la dificultad para sostener la acción evidencian un conflicto interno que se traduce directamente en el cuerpo. Desde el inicio, el personaje aparece marcado por la autocensura y el sometimiento, anticipando el conflicto central de la obra.

El chocolate, como objeto escénico, no funciona solo como utilería, sino como un estímulo físico y emocional que provoca respuestas psicofísicas concretas. La acción sostenida de resistir genera un estado de tensión continua que permite que el cuerpo de Fanny comunique ansiedad, culpa y deseo sin necesidad de palabras, estableciendo un vínculo directo entre acción, emoción y presencia escénica.



Imagen 2. Proceso de montaje segunda llamada *Melancólica Medusa* Fanny. Foto: Iliana Tufiño.

Tercera llamada

En la tercera llamada, Epifanía se presenta ante el público mediante una acción de inspección constante sobre el cuerpo y el comportamiento de Fanny. Desde este primer contacto, se establece una violencia sutil pero persistente, motivada por la sospecha de que su hija oculta algo. Epifanía observa, cuestiona e invade el espacio de Fanny, intentando descubrir aquello que percibe como una amenaza a su control.

Esta inspección construye una dinámica de vigilancia que se manifiesta a través de la cercanía física, la mirada, los desplazamientos y la invasión del espacio personal. La imposibilidad de Epifanía para develar aquello que sospecha intensifica su comportamiento violento, reforzando una relación de dominio, control y poder que se inscribe corporalmente en ambas intérpretes.

Para Fanny, esta interacción activa un estado constante de alerta: el cuerpo se retrae, la respiración se vuelve más superficial y la energía se concentra en la contención. La tensión no se expresa únicamente en gestos visibles, sino en estados corporales sostenidos que hacen perceptible para el espectador una violencia que, aunque no siempre explícita, resulta profundamente invasiva. Esta llamada consolida desde el inicio la dinámica madre-hija como una relación atravesada por la vigilancia, el miedo y el control, estableciendo un tono que se desarrollará a lo largo de los cuadros posteriores.



Imagen 3. Proceso de montaje *Melancólica Medusa* Epifanía. Foto: Iliana Tufiño.

Primer y segundo cuadro

Primer cuadro

En el primer cuadro, Fanny se encuentra junto a su madre, Epifanía, preparándose para recibir al fotógrafo y productor. La acción comienza inmediatamente con la agresión física y simbólica de Epifanía, estableciendo desde el inicio la dinámica de violencia y sometimiento que atraviesa la obra. Ambas están solas en escena, inmersas en una discusión donde Fanny se muestra visiblemente cansada, sumisa y físicamente debilitada, mientras Epifanía ejerce control sobre su cuerpo y comportamiento.

La escenografía, presente desde las llamadas, permite que el espacio se perciba como un lugar de vigilancia constante. La acción de Epifanía, al preparar a Fanny para la sesión de fotos, opera tanto en un plano literal como simbólico: el cuerpo de Fanny es corregido, disciplinado y dispuesto para ser exhibido. Esta situación definió mi trabajo actoral desde una lógica de contención física, donde cada postura, gesto y desplazamiento responde a una lógica interna de control y vulnerabilidad.

Para construir la escena, desarrollé acciones físicas mínimas pero sostenidas: inmovilidad controlada, reducción del espacio corporal y repetición de pequeños ajustes. Cada gesto tenía justificación en la interacción madre-hija y no era una ilustración externa del conflicto. Esta precisión permitió que la emoción emergiera de la acción física, manteniendo la veracidad escénica y la coherencia del personaje. La postura cerrada, el tono muscular bajo y la restricción deliberada del movimiento generó un estado corporal sostenido de vulnerabilidad y sumisión, reforzando la violencia implícita sin necesidad de agresiones explícitas.

Segundo cuadro

En el segundo cuadro, la figura del padre de Fanny se introduce únicamente a través de su voz desde fuera de escena, reforzando su carácter de presencia ausente pero dominante. La voz del padre funciona como estímulo externo que invade el espacio escénico y afecta directamente el comportamiento corporal de Fanny, provocando tensiones internas, cambios en la respiración y ajustes sutiles en la postura, como desplazamientos mínimos del centro de gravedad, rigidez en la columna y contracciones involuntarias.

Estas respuestas físicas no son gestos visibles, sino estados corporales acumulativos que preparan al personaje para los cuadros siguientes. La violencia se inscribe en el cuerpo, generando una transformación interna que no depende de la intención consciente de mostrarla, sino de la reacción natural del cuerpo frente a la presión del entorno.

Desde mi experiencia, esta escena permitió explorar cómo la voz y la presencia ausente pueden condicionar toda una acción corporal. Cada micro-movimiento, ajuste en la postura y reacción física contribuyen a construir un cuerpo que comunica tensión, miedo y vigilancia constante, reforzando la sensación de amenaza sin necesidad de contacto directo. El cuerpo de Fanny se convierte así en un territorio intervenido, donde la violencia estructural se hace tangible y la emoción surge de manera orgánica a partir de la acción sostenida en el espacio escénico.

Tercer, cuarto y quinto cuadro

Tercer cuadro

La escena inicia con la sesión de fotos entre Fanny y Perseo, sin transición suave desde la discusión familiar previa, generando un contraste marcado. Este inicio sereno funciona como un “engaño escénico”: la tensión no desaparece, sino que se desplaza de manera subterránea.

Desde mi enfoque actoral, abordé este cuadro con una energía contenida y controlada, mostrando obediencia y disponibilidad a pesar del desgaste físico y emocional acumulado. La contención no implicó neutralidad, sino que mi cuerpo funcionó como un reservorio de tensión latente, lista para estallar según lo requiera la dramaturgia. Cada gesto, cada desplazamiento y cada ajuste corporal reflejaban el control impuesto por la situación, manteniendo la credibilidad y el sentido dramático.

Cuarto cuadro

En este cuadro, la contención se rompe y Fanny entra en un estado de desborde físico y emocional. El agotamiento extremo dificulta cualquier control racional, y las provocaciones constantes de los otros personajes detonan la

aparición del “monstruo” interior de Fanny: un cuerpo que pasa de disciplinado a dominante, capaz de generar miedo incluso en Epifanía y Perseo.

Durante los ensayos, experimenté cómo reorganizar conscientemente el cuerpo —modificando equilibrio, distribución del peso y tono muscular— para generar una presencia intensa y perturbadora. Los cambios de humor y energía se tradujeron en variaciones físicas concretas: pérdida progresiva de estabilidad, disminución del tono muscular y fragmentación del movimiento. Estas transformaciones no fueron un recurso ilustrativo, sino la consecuencia orgánica del desgaste energético acumulado, lo que fortaleció la veracidad escénica y la tensión dramática.

Quinto cuadro

El quinto cuadro muestra el desgaste máximo de Fanny. Aunque mantiene un dominio simbólico sobre la escena, su cuerpo ya no responde con la misma eficacia. La tensión se mantiene en un equilibrio precario entre poder y colapso, evidenciando que la violencia ejercida y devuelta deja un costo irreversible en el cuerpo.

Cada gesto, respiración y micro-desplazamiento refleja la intensidad del conflicto, comunicando al público la fragilidad física y emocional del personaje. El cuerpo se convierte en un lenguaje escénico autónomo, donde el agotamiento, la tensión y la energía mantienen la comunicación dramática incluso cuando la acción verbal se reduce. Este cuadro permite evidenciar cómo la construcción psicofísica del personaje no depende únicamente del texto, sino de un entrenamiento integrado de cuerpo, voz y acción.

Final de la obra

En el desenlace, Fanny permanece sentada para iniciar el ensayo de lo que será su canal de YouTube. Prepara sus diálogos frente al público, evidenciando que, incluso en su estado más vulnerable, continúa siendo utilizada como producto, reforzando la exposición de la violencia sistemática ejercida sobre ella.

Desde mi trabajo actoral, abordé esta escena con acciones mínimas pero significativas: postura encorvada, manipulación de objetos del set y repetición de gestos de preparación del contenido. Estas acciones sostenidas generaron un estado interno de vulnerabilidad y agotamiento, permitiendo que la emoción surgiera de manera orgánica y no por búsqueda racional de sentimentalismo.

La disposición del cuerpo en el espacio escénico se trabajó considerando que cada elemento —la silla, la cámara simbólica, la distancia con el público— actúa como estímulo físico que condiciona la acción. La presencia de Fanny se mantiene perceptible a través del cuerpo, la respiración y la tensión interna, aun cuando el movimiento es mínimo, convirtiendo el desgaste y la fragilidad en lenguaje escénico y no en signos meramente narrativos.

A nivel energético, la intensidad interna se sostuvo pese a la quietud aparente. El cuerpo permanece activo, atento a estímulos internos y externos, haciendo tangible para el espectador la fatiga, la tensión y el control que Fanny ejerce sobre sí misma para sobrevivir en un entorno opresivo.

El final se plantea como abierto, dejando al público la posibilidad simbólica de salvar o liberar al personaje según lo que la obra le provoque. Esta decisión traslada la responsabilidad ética al espectador, obligándolo a posicionarse frente a la violencia presenciada. Así, la acción física, la presencia escénica y la energía del actor funcionan como herramientas que conectan al público con la conciencia ética y emocional de la obra, reforzando el impacto y la carga dramática de la puesta en escena.

3.1 Producción de *Melancólica Medusa*

Espacio escénico y organización del montaje

La producción de *Melancólica Medusa* no se concibe como un dispositivo sencillo, sino como una propuesta austera y cuidadosamente articulada, en la que cada elemento cumple una función dramática y simbólica específica. La decisión de evitar una escenografía excesiva responde a una elección estética y conceptual, buscando que el montaje requiera una organización precisa de espacio, objetos,

cuerpo, luz y dispositivos audiovisuales, de manera que todos estos elementos se integren al trabajo actoral y al relato dramático.

Debido a la naturaleza de la problemática que aborda la obra, relacionada con la explotación infantil y su actualización en plataformas digitales, se buscó que el espacio escénico remita de manera directa a un set de grabación, reforzando la idea de que la vida privada de los personajes está constantemente expuesta y mediada por la mirada ajena. Desde mi enfoque actoral, esta disposición me obligó a adaptar cada acción física al espacio, reconociendo cómo la proximidad de objetos, la iluminación y la disposición del mobiliario condicionan la respiración, el ritmo y la colocación del cuerpo.

Cada elemento del set funciona como detonador que activa decisiones corporales y energéticas, potenciando la autenticidad de las acciones y reforzando la interacción entre personajes y público. Por ejemplo, la cercanía del mobiliario obligó a ajustar la postura y el desplazamiento, mientras que la luz focalizada sobre Fanny condicionó la intensidad de la mirada, la respiración y la energía interna, haciendo que cada gesto y acción vocal emergiera desde el cuerpo en relación directa con el espacio.

La escenografía se construye a partir de elementos visibles y funcionales desde el inicio de la obra, evitando transformaciones complejas entre cuadros. Esto permite que el espectador identifique el espacio como un lugar de producción de imágenes, donde cada acción física y vocal se convierte en vehículo de significado. La ausencia de cambios drásticos refuerza la sensación de continuidad, alineándose con una lógica de exposición permanente del espacio escénico.

Desde una perspectiva teórica, esta concepción del espacio remite a Patrice Pavis, quien señala que “la escenografía para los griegos era el arte de adornar el teatro y el decorado pintado que resultaba de esta técnica” (1998:164). Esta definición histórica permite comprender la escenografía como un primer nivel de organización visual, en el que el espacio cumple una función estética y compositiva, estableciendo un marco reconocible para la acción dramática.

Asimismo, Pavis explica que “la escenografía consistía en dar al espectador los medios para localizar y reconocer un lugar neutro (palacio, plaza) universal, adaptado a todas las situaciones y capaz de ubicar abstractamente al hombre” (1998:164). Esta concepción amplía la función del espacio escénico más allá de la ornamentación, al entenderlo como un dispositivo de orientación simbólica que permite al espectador situar la acción en un contexto reconocible, aunque abstracto. De este modo, la escenografía se configura como un sistema activo de significación que organiza la percepción del lugar, la acción y las relaciones escénicas, funcionando como un mediador entre el espectáculo y la experiencia del espectador.

Asimismo, esta concepción del espacio dialoga con el planteamiento de Jerzy Grotowski, quien afirma que “consideramos que el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor” (1992:9). Esta afirmación desplaza el eje de la teatralidad desde la acumulación de recursos escenográficos hacia la centralidad del cuerpo y la presencia del intérprete, entendiendo el espacio como un dispositivo que potencia —y no sustituye— la acción viva del actor.

Desde esta perspectiva, la organización espacial no solo condiciona el movimiento, sino que se convierte en una herramienta expresiva central, ya que obliga al actor a mantener una presencia activa y consciente en todo momento, articulando cuerpo, respiración, movimiento y energía. En consecuencia, incluso las acciones mínimas o contenidas adquieren una densidad significativa, al sostenerse desde una tensión psicofísica constante, coherente con la exigencia grotowskiana de una actuación basada en la entrega y la disponibilidad total del intérprete.

Asimismo, Grotowski subraya que sus producciones constituyen “investigaciones minuciosas de la relación que se establece entre el actor y el público” (1992:9), lo cual permite comprender el espacio escénico como un campo relacional antes que como un simple marco visual. En este sentido, la disposición del mobiliario, la luz y los objetos no funcionan como ornamento, sino como elementos que intensifican la exposición del cuerpo de Fanny y refuerzan la dinámica de observación, control y exhibición que estructura el universo escénico de la obra.

Finalmente, esta configuración espacial se vincula con la búsqueda grotowskiana de una actuación sostenida en la “desnudez total” y en la “exposición absoluta de su propia intimidad” (Grotowski, 1992:10), entendida no como exhibicionismo, sino como una entrega psicofísica que convierte al cuerpo en el principal soporte del acontecimiento teatral. De este modo, la escenografía, lejos de competir con el actor, se subordina a su presencia, funcionando como un marco que potencia la intensidad, la vigilancia permanente y la centralidad del cuerpo como núcleo de producción de sentido en escena.

Iluminación y elementos audiovisuales

La iluminación en *Melancólica Medusa* se diseñó como un instrumento activo de la dramaturgia, capaz de modificar la percepción del espacio, intensificar la tensión y marcar la atención del espectador. Desde los primeros ensayos, se identificó que la luz no solo delimita la visibilidad, sino que actúa como un generador de energía escénica, condicionando el cuerpo del intérprete y la dinámica de las acciones, en línea con los principios de Grotowski sobre estímulos externos que activan la intensidad y la disponibilidad del actor.

El uso de focos dirigidos sobre Fanny permitió destacar su presencia y situarla como eje central del conflicto, reforzando la sensación de vigilancia y exposición constante. Las variaciones de intensidad, color y ángulo de luz contribuyeron a marcar transiciones entre los distintos cuadros, acentuando los estados emocionales y energéticos del personaje. Por ejemplo, luces más frías y focalizadas intensificaron la percepción de tensión y aislamiento durante los momentos de sometimiento, mientras que los cambios hacia tonos cálidos o difusos acompañaron la vulnerabilidad y el agotamiento físico, amplificando la carga emocional de la escena.

Los elementos audiovisuales, como cámaras y pantallas cumplieron una función dramática clave, articulándose con la escenografía y la acción corporal. Su presencia constante transformó el espacio en un set de grabación, exponiendo al público la vida de Fanny y materializando la violencia simbólica y mediada que atraviesa la obra. Esta mediación tecnológica condicionó directamente mis

decisiones actorales: cada gesto, mirada y desplazamiento debía ser consciente del encuadre, la proximidad y la focalización, reforzando la tensión psicofísica y la economía de recursos expresivos.

Desde la teoría, estos elementos pueden relacionarse con Patrice Pavis, quien señala que “el teatro es una maquinaria con la que se puede jugar, más próxima a los juegos de construcciones para niños que al fresco decorativo. El dispositivo escénico visualiza las relaciones entre los personajes y facilita las evoluciones gestuales de los actores” (1998:140).

Esta concepción permite comprender los dispositivos audiovisuales no como simples apoyos técnicos, sino como componentes activos de la dramaturgia, capaces de organizar las relaciones escénicas y de modificar la lógica del movimiento y de la actuación. En este sentido, las cámaras y pantallas no solo registran la acción, sino que la reconfiguran, imponiendo nuevas formas de presencia, control y exposición del cuerpo, lo que incide directamente en la construcción del personaje y en la forma en que el público percibe y consume la imagen de Fanny.

Barba y Savarese destacan que “la luz y los objetos son estímulos que potencian la energía extracotidiana del actor, transformando su disponibilidad y presencia escénica” (1990:71). La integración de iluminación y elementos audiovisuales no solo facilita la visibilidad, sino que se convierte en un componente estructural de la tensión dramática, amplificando la presencia del personaje y reforzando la relación cuerpo-espacio-público.

Esta perspectiva resalta que los elementos del escenario no son meros soportes, sino actores de la dramaturgia misma: cada luz, objeto o espacio puede generar significados, condicionar movimientos y modular la atención del espectador. La disponibilidad del intérprete frente a estos estímulos requiere un trabajo consciente y físico que mantiene la energía y la coherencia de la acción, transformando incluso lo aparentemente mínimo en un vehículo expresivo cargado de sentido. En un espectáculo teatral, las acciones comprenden: “tanto lo que los

diferentes actores hacen o dicen, como los sonidos, ruidos, luces y cambios del espacio” (Barba y Savarese, 1990:70).

La trama se construye mediante el encadenamiento y la simultaneidad de acciones, de modo que todas las relaciones e interacciones entre los personajes, elementos escénicos y recursos técnicos conforman un texto integral.

La presencia simultánea de múltiples acciones, junto con la interacción entre actor, objeto y luz, genera un tejido vivo que no puede ser reducido a una transcripción o grabación. Esto evidencia que la dramaturgia es tanto física como simbólica, y que cada elemento escénico actúa como mediador activo de la experiencia del espectador.

3.1.1 Escenografía

Escenografía y adaptación del espacio

Inicialmente, se propuso al dramaturgo que la obra pudiera representarse tanto en espacios abiertos como en foros cerrados. Por ello, la escenografía se concibió desde un inicio como un dispositivo flexible, construido con materiales duraderos que permitieran su adaptación a distintos contextos escénicos. Sin embargo, durante el proceso de producción se decidió que la definición del set sería responsabilidad del propio equipo creativo, buscando elementos precisos que respondieran de manera directa a las necesidades del montaje.

La escenografía no se planteó como un mero decorado, sino como un espacio funcional y dinámico que acompañara la acción dramática y la evolución de los personajes. Desde mi práctica actoral, este planteamiento condicionó mi manera de ocupar el espacio, moverme y colocar el cuerpo, obligándome a ser consciente de cómo cada elemento afecta la postura, el centro de gravedad, la respiración y la relación con los demás intérpretes.

En *Melancólica Medusa*, el espacio escénico se configura como un lugar de exposición constante: los cuerpos permanecen visibles y vulnerables, y los objetos escénicos participan activamente en la acción, reforzando la sensación de vigilancia, control y sometimiento. Por ejemplo, los dos bancos presentes adquieren

significados simbólicos claros: uno ocupado por la presencia-ausencia del padre de Fanny, y otro utilizado por ella durante la sesión de fotos. Su uso continuo condiciona posturas, desplazamientos y jerarquías de poder, integrándose de manera orgánica a la dramaturgia escénica.

La permanencia del set desde la primera llamada hasta el final de la obra intensifica su función dramática, eliminando la posibilidad de transición neutral o descanso visual. Cada elemento funciona como detonador de decisiones corporales y energéticas, fortaleciendo la coherencia simbólica y la verdad escénica de la interpretación.

Desde una perspectiva teórica, esta concepción se vincula con Jerzy Grotowski, quien sitúa “el espacio como un estímulo activo que potencia la disponibilidad y la intensidad del actor” (1992:9), al afirmar que el núcleo del hecho teatral reside en la relación viva entre intérprete y entorno escénico. En este sentido, la escenografía no sustituye la acción, sino que la intensifica, obligando al actor a mantener una presencia psicofísica constante.

Asimismo, esta noción dialoga con Patrice Pavis, para quien la escenografía constituye un sistema de significación que organiza la percepción del lugar y de las relaciones escénicas, permitiendo que el espacio genere acción y sentido dentro del montaje: “la escenografía consistía en dar al espectador los medios para localizar y reconocer un lugar neutro (plaza, palacio) universal, adaptado a toda las situaciones y capaz de ubicar abstractamente el hombre eterno...” (1998:164). Desde esta perspectiva, los elementos del set en *Melancólica Medusa* operan como signos activos que estructuran la dramaturgia corporal y las jerarquías de poder visibles en escena.

De este modo, la escenografía no solo organiza el espacio físico, sino que se integra al relato dramático como un agente activo, articulando cuerpo, acción y significado en cada cuadro de la obra.



Imagen 4. Referencia del set fotográfico, escenografía de la obra *Melancólica Medusa*. Ilustración de Mercado Libre.

Funcionalidad y adaptación de la escenografía

Desde las primeras pláticas con el director, se planteó la necesidad de una escenografía funcional, práctica y adaptable, capaz de trasladarse a distintos espacios sin que ello implicara un armado complejo o pesado. Esta decisión respondió tanto a la movilidad del proyecto como a la necesidad de mantener un montaje ligero, eficiente y viable en términos de tiempo y esfuerzo, considerando que la obra podría presentarse en espacios abiertos o cerrados.

El director también enfatizó la importancia de cuidar el presupuesto, evitando gastos innecesarios y priorizando decisiones que permitieran economizar sin comprometer la calidad de la puesta en escena. Inicialmente se consideró construir la escenografía de manera artesanal; sin embargo, al evaluar los costos de sets profesionales, se encontraron opciones asequibles que además ofrecían la ventaja de ser reutilizables en futuros proyectos.

Bajo esta lógica, el set no se concibió solo como un recurso escenográfico para *Melancólica Medusa*, sino como una inversión a largo plazo. Se optó por adquirir un set ya elaborado, fácil de armar y transportar, lo que permitió que los ensayos y el trabajo actoral se desarrollaran desde el inicio en condiciones muy

cercanas a las de la representación final. Esto facilitó la exploración del espacio, el movimiento y la interacción con los objetos escénicos.

Desde mi perspectiva como intérprete, contar con un espacio estable me permitió integrar la escenografía como parte activa del entrenamiento corporal y vocal, ubicando el cuerpo en coordenadas precisas y ajustando desplazamientos, posturas y gestos según las características del set. Cada elemento se convirtió en un estímulo que condiciona la acción, la respiración y la energía, generando una relación dinámica entre cuerpo y espacio.

De esta manera, el diseño escenográfico no solo respondió a criterios prácticos, sino que se constituyó en un agente dinamizador de la acción dramática. La integración del set permitió que cada movimiento, gesto y desplazamiento tuviera justificación tanto física como dramática, reforzando la coherencia simbólica y la verdad escénica de la interpretación.



Imagen 5. Ensayo con el set de grabación. Foto: Iliana Tufiño

Consideraciones presupuestales y funcionalidad del set

Debido a que el presupuesto destinado a la producción no era amplio, se buscó un set accesible económicamente, pero que al mismo tiempo fuera resistente y funcional, capaz de soportar la intensidad física y emocional de las escenas. Contar con un set robusto permitió evitar preocupaciones por posibles rupturas, caídas o accidentes que pudieran interferir con la acción escénica, asegurando que el trabajo corporal y vocal de los actores se desarrollara de manera fluida y segura.

Para reunir los recursos necesarios y cubrir los gastos de escenografía, vestuario, maquillaje, utilería y otros elementos de producción, se realizaron actividades paralelas, como trabajos adicionales y venta de productos. Esto permitió

obtener el capital necesario para garantizar la correcta ejecución de la puesta en escena y el desempeño óptimo de los intérpretes en términos de espacio, objetos y seguridad.

Desde mi práctica actoral, contar con un set estable fue determinante para integrar la escenografía como un elemento activo del entrenamiento corporal y vocal. La seguridad del espacio permitió explorar desplazamientos, posturas y gestos sin restricciones, sosteniendo la energía escénica y la veracidad de las acciones físicas incluso en escenas de alta intensidad. En este sentido, el espacio funciona como un activador de la acción, generando presencia escénica y articulando de manera coherente cuerpo, acción y dramaturgia (Grotowski, 1992).

La elección del set, por tanto, no solo respondió a criterios económicos y de funcionalidad, sino que facilitó directamente la construcción del personaje y la dinámica dramática, permitiendo que cada acción se desarrollara en condiciones óptimas de seguridad, estabilidad y coherencia escénica.

3.1.2 Vestuario como extensión del cuerpo y mediador dramático

Como señala Pavis, el vestuario funciona como “la segunda piel del actor” (1998:506), y al convertirse en traje teatral se somete a procesos de ampliación, simplificación, abstracción y legibilidad, permitiendo que el personaje sea identificado y leído con claridad por el espectador. En *Melancólica Medusa*, estos principios guiaron tanto las decisiones de montaje como la construcción del personaje.

Desde mi práctica actoral, el vestuario condicionó directamente la corporalidad de Fanny. La elección de texturas, cortes y volúmenes determinó la postura, el rango de movimiento y la manera en que el cuerpo habitaba el espacio escénico, reforzando estados de contención, vulnerabilidad o rigidez según las exigencias dramáticas de cada cuadro. Así, el vestuario dejó de ser un simple complemento visual para convertirse en un elemento activo que dialoga con la acción física y facilita que cada gesto y desplazamiento del personaje se integre orgánicamente a la dramaturgia.

Los procesos de abstracción y simplificación del vestuario permitieron concentrar la atención del espectador en los rasgos esenciales del personaje, evitando una caracterización naturalista. Su diseño comunicó el conflicto interno de Fanny y su constante exposición, más que reflejar un contexto realista específico.

Durante el montaje, surgieron ajustes al diseño inicial que fortalecieron la construcción del personaje. En diálogo con el director, se realizaron modificaciones que acompañaron la evolución de Fanny, considerando la carga simbólica de su carácter andrógino y dejando abierta su interpretación al espectador. Por ejemplo, aunque el texto sugería que Fanny debía vestir como Liza Minnelli o un personaje de cabaret, estas referencias se reinterpretaron desde una lectura escénica y no ilustrativa, enfatizando su carácter performativo y transformando el vestuario en un dispositivo que evidencia tanto la construcción identitaria como la violencia simbólica a la que está sometida.



Imagen 6. Primera propuesta del texto y del director para el personaje de Fanny. Foto: Google.

Ajustes y adaptación del vestuario según la construcción del personaje

Posteriormente, la idea inicial del vestuario fue modificada para aproximarse más a la identidad del personaje, imaginando a Fanny como un niño o niña que no estuviera vestido de manera explícita como tal, pero que presentara rasgos masculinos sutiles. Esta decisión respondió a la necesidad de reforzar la ambigüedad de género y la complejidad identitaria del personaje, sin recurrir a una caracterización ilustrativa o caricaturesca.

A partir de esta necesidad dramática, se plantearon nuevas propuestas de vestuario y el director compartió referencias visuales que orientaron la elección de cortes, texturas y combinaciones de prendas. El diseño final se adaptó constantemente durante los ensayos para garantizar que cada prenda favoreciera la movilidad, la postura y la expresión corporal del personaje.

Estos ajustes permitieron que el vestuario se integrara orgánicamente a la construcción de Fanny, condicionando cómo ocupaba el espacio, sostenía la energía en escena y potenciaba la tensión dramática, reforzando la percepción del espectador sobre la exposición y el control a los que está sometido el personaje.



Imagen 7. Propuesta de vestuario por parte del director de la obra *Melancólica Medusa* para el personaje de Fanny. Foto: creada con AI desde Google.

Elección final y ajustes de color: reforzando la identidad del personaje

Del conjunto de propuestas visuales, el vestuario elegido definió con claridad la fragilidad, ambigüedad y exposición constantes de Fanny. Al dialogarlo con el director, coincidimos en que reflejaba de manera efectiva la dimensión simbólica y emocional del personaje, equilibrando su inocencia aparente con la violencia latente de su entorno.

Para evitar que la lectura visual resultara plana, se buscó generar un contraste cromático que mantuviera la carga simbólica sin idealizar al personaje. La falda se eligió en color salmón y la blusa en rosa bebé, creando una apariencia infantil y dulce, pero incorporando un matiz más crudo y realista. Esta elección reforzó la dualidad de Fanny: la imagen construida para el público frente a la violencia, desgaste y vulnerabilidad que habitan su cuerpo e identidad.

Desde la práctica actoral, estos tonos, volúmenes y texturas condicionaron mi postura, mis desplazamientos y la manera de sostener la energía en escena.



Imagen 8. Ilustración creada por Iliana Tufiño a través de la aplicación Canva, con imágenes de Google.

Investigación visual y referencias estéticas

Una vez definida la necesidad de que Fanny vistiera con un estilo particular, se decidió mandar a realizar el vestuario siguiendo la indicación del texto de que debía lucir como una muñeca japonesa. A partir de esto, realicé una búsqueda de referencias visuales que llamaran mi atención y que dialogaran con la idea planteada, evaluando cómo cada propuesta podía influir en la corporalidad, postura y gestualidad del personaje.

Durante varias pláticas con el director surgió la referencia de las chicas conocidas como lolitas, un estilo caracterizado por su estética infantilizada, detallista y cuidadosamente construida. Esta referencia se consideró pertinente como punto de partida visual, ya que permitía enfatizar la infantilización de Fanny y la exposición constante a la que está sometida, reforzando su dimensión simbólica dentro de la obra.

Las imágenes seleccionadas funcionaron como soporte conceptual para la construcción del vestuario definitivo, permitiendo que cada elemento —cortes, colores, volúmenes y texturas— dialogara con la acción física y la energía del personaje. Desde mi práctica actoral, estas referencias orientaron la manera en que ocupé el espacio y sostuve el cuerpo de Fanny, asegurando que la estética elegida potenciara la coherencia entre vestuario, gesto y emoción, y fortaleciera la percepción del espectador.



Imagen 9. Referencia de las lolitas. Imagen de Google.

Selección y análisis de referencias visuales

Durante la investigación de vestuario para Fanny, busqué distintas referencias visuales, incluyendo propuestas de cosplay, que me permitieran explorar una imagen infantilizada, cuidada y aparentemente inocente, coherente con la temática y la carga simbólica de la obra. Estas referencias ofrecieron posibilidades concretas para el diseño del personaje, reflejando la exposición y vulnerabilidad que atraviesa Fanny.

De todas las propuestas encontradas, seleccioné aquellas que resultaron más funcionales y evocadoras para la construcción escénica. Descargué estas imágenes y se las envié al director, con el objetivo de analizarlas en conjunto y tomar decisiones que fortalecieran la coherencia entre el vestuario, la corporalidad y la dramaturgia.

Desde mi perspectiva actoral, este proceso de selección y análisis permitió anticipar cómo cada vestuario influiría en el movimiento, la postura y los gestos del personaje, integrando el diseño de manera activa en el trabajo psicofísico. Así, el

vestuario dejó de ser únicamente un recurso estético para convertirse en un instrumento que potencia la acción, la emoción y la presencia escénica.



Imagen 10. Referencias para elegir vestuario a Fanny. Fotos: Mercado Libre.

Decisión final del vestuario

Tras revisar y analizar las referencias visuales en conjunto con el director, decidimos que la opción número uno era la que mejor respondía a las necesidades del personaje. Esta elección no se basó únicamente en criterios estéticos, sino en cómo el vestuario podía potenciar la corporalidad, la acción y la presencia escénica de Fanny, permitiendo que cada gesto, postura y desplazamiento dialogara con su estado emocional y los conflictos dramáticos de la obra.

Desde mi práctica actoral, contar con esta propuesta final me permitió integrar el vestuario como un mediador activo entre cuerpo, emoción y dramaturgia, reforzando la coherencia entre diseño escénico y construcción del personaje.



Imagen 11. Revisando la calidad y resistencia de la tela y las medidas, ya que no se tomaron porque fue un pedido internacional. Foto: Iliana Tufiño.

Ajuste final del vestuario: integración de la crinolina

Aunque la opción seleccionada respondía a las necesidades básicas del personaje, sentí que al vestido aún le hacía falta un elemento que completara la construcción de la imagen de Fanny. Por ello, decidí incorporar una crinolina, con el objetivo de generar mayor volumen y presencia escénica.

Este ajuste permitió que el vestuario luciera más estructurado y llamativo, reforzando la idea de una figura casi artificial, cercana a la de una muñeca, y destacando la exposición constante del personaje frente al público. Desde mi trabajo actoral, la crinolina modificó sutilmente mi postura, desplazamientos y centro de gravedad, condicionando la manera en que sostenía la energía en escena y cómo interactuaba con el espacio y los otros personajes.

De esta manera, la incorporación de la crinolina no solo respondió a un criterio estético, sino que se integró al proceso psicofísico del actor, contribuyendo a la coherencia entre cuerpo, vestuario y dramaturgia.



Imagen 12. Referencia visual para complementar el vestuario de Fanny para la obra *Melancólica Medusa*. Foto: Mercado Libre.

Estrategia escénica: uso progresivo del vestuario

Durante uno de los ensayos, reflexioné sobre el hecho de que el vestuario se mostraría desde el inicio de la obra, lo que podría reducir su impacto visual inmediato. Para mantener la fuerza dramática del personaje, propuse al director que en el primer y segundo cuadro Fanny utilizara una bata, reservando el vestido principal para la sesión de fotos.

La intención de esta decisión era cubrir progresivamente el vestuario y revelar su apariencia en el momento de mayor relevancia escénica, potenciando su valor simbólico y visual dentro de la dramaturgia. Esta propuesta fue analizada y aceptada por el director, integrándose de manera efectiva al montaje final.

Desde mi enfoque actoral, esta estrategia permitió que el vestuario actuara como un elemento dramático activo, condicionando mis movimientos, gestos y energía en escena, y reforzando la coherencia entre acción física, construcción del personaje y discurso escénico.



Imagen 13. Referencia visual para cubrir el vestuario real de Fanny. Foto: Mercado Libre.

Selección y ajuste del calzado

Para el calzado de Fanny se optó por unos zapatos de piso, conocidos como bailarinas, en un tono rosado con brillos. Esta elección respondió a las exigencias físicas del personaje, ya que Fanny realiza movimientos constantes a lo largo de la obra, por lo que era fundamental que el calzado fuera cómodo y funcional,

permitiendo sostener la energía y los desplazamientos sin interferir en la acción escénica.

La búsqueda del calzado adecuado fue intensa, pero finalmente se encontró un par que cumplía con los criterios estéticos y prácticos necesarios. Al estar agotados en el color elegido, y dado que este tipo de bailarinas es muy demandado, no había disponibilidad en mi talla. Para resolverlo, adquirí un par más grande y lo ajusté con plantillas, asegurando que la comodidad, el soporte y la ejecución escénica no se vieran afectados.

Desde mi práctica actuarial, este proceso evidenció la importancia de integrar todos los elementos del vestuario al trabajo físico del personaje, considerando cómo el calzado influye en la postura, el equilibrio, los desplazamientos y la expresividad corporal.



Imagen 14. Zapatos para fanny. Foto: Iliana Tufiño

Ajuste cromático del vestuario: medias

Como parte del complemento del vestuario, inicialmente se contemplaron mayas en color rosa; sin embargo, evalué que el uso excesivo de este tono podría saturar la imagen del personaje y restar claridad a la composición escénica.

Decidí sustituirlas por medias blancas, lo que permitió que el color del vestido resaltara con mayor precisión y que los demás elementos del vestuario no se diluyeran al compartir la misma gama cromática. Esta modificación, aparentemente sutil, reforzó la legibilidad visual del personaje y mantuvo la atención del espectador en los elementos esenciales de la construcción escénica de Fanny.

Desde mi trabajo actoral, este ajuste tuvo un impacto directo en la percepción del personaje, ya que contribuyó a que la imagen y postura corporal dialogaran coherentemente con el espacio, la luz y los demás elementos del vestuario, consolidando una presencia escénica clara y consistente.



Imagen 15. Referencia de las medias blancas que serán parte del vestuario. Ilustración Google.

Complemento superior: camisa de niño

En la parte superior, debajo del vestido, Fanny llevará una camisa de niño de manga larga en tono amarillo, con la intención de neutralizar los tonos rosados del vestuario y reforzar la apariencia andrógina que se busca proyectar al espectador.

Esta decisión no solo responde a criterios estéticos, sino que también condiciona la postura, la percepción del cuerpo y la interacción con el espacio, ya que cada capa de vestuario afecta el rango de movimiento, la respiración y la energía corporal del personaje. Desde mi enfoque actoral, la camisa complementa la construcción de Fanny, potenciando su imagen de fragilidad y exposición, y permite que el vestuario funcione como mediador entre cuerpo, personaje y dramaturgia.



Imagen 16. Referencia para complementar el vestuario de Fanny. Ilustración de Google.

Vestuario de Epifanía: símbolo de poder y control

Para Epifanía, madre de Fanny e interpretada por la actriz Sandra Macedo, el texto inicial sugiere licras deportivas; sin embargo, durante el proceso de creación del personaje, la actriz amplió esta referencia a partir de una lectura más profunda de su psicología y función dramática. Epifanía fue concebida como una mujer tipo “buchona”, cuya imagen está construida desde la exageración y la exhibición: un cuerpo intervenido, cuidado de manera obsesiva y utilizada como símbolo de poder, control y estatus.

El uso del animal print en el vestuario refuerza estas características, no solo de manera estética, sino también simbólica. Este patrón visual remite a una figura depredadora, que caza, posee y domina, reflejando la dinámica de control que mantiene sobre su hija. A través de la elección de prendas, el personaje comunica su necesidad de imponerse y ser el centro de atención, tanto dentro de la ficción como frente al espectador.

El contraste con Fanny resulta igualmente significativo. Mientras la protagonista se presenta infantilizada, frágil y andrógina, Epifanía aparece hipersexualizada y excesiva, evidenciando de manera inmediata la violencia simbólica y la jerarquía de poder que atraviesa la obra. De este modo, el vestuario funciona como herramienta dramática, articulando identidad, acción y relación de poder, y contribuyendo a que la lectura de los personajes y sus conflictos sea clara y coherente para el público.



Imagen 17. Referencia vestuario Epifanía. Ilustración Google.

Complementos del vestuario de Epifanía

Uno de los complementos del vestuario de Epifanía, interpretada por Sandra Macedo, consistió en el uso de prótesis de silicona para el busto, con el objetivo de reforzar la apariencia “buchona” del personaje. Asimismo, se incorporaron esponjas para acentuar la cadera y el volumen corporal, en concordancia con la imagen de una mujer marcada por múltiples intervenciones estéticas. La adquisición y ajuste de estos elementos se integraron al proceso de producción del vestuario, garantizando su funcionalidad y comodidad para la actriz.

Estos complementos no solo cumplen una función visual, sino que también inciden directamente en la corporalidad y el movimiento de la actriz. La prótesis y las esponjas condicionan la postura, la distribución del peso y el centro de gravedad, modificando la manera de caminar, gesticular y ocupar el espacio.

Además, el vestuario funciona como una extensión del cuerpo y un signo visual legible, reforzando la construcción del personaje y proyectando su carácter dominante, exhibicionista y depredador de manera clara para el espectador. En este sentido, los complementos no son meros accesorios, sino herramientas dramatúrgicas y actorales que permiten a la intérprete habitar físicamente la psicología de Epifanía, sosteniendo tanto la acción como la tensión simbólica entre madre e hija.



Imagen 18. Referencia corporalidad Epifanía. Ilustración Mercado Libre.

Vestuario de Perseo y del padre

El personaje de Perseo, fotógrafo y agente de Fanny, interpretado por Eliasib Harim, también asume la voz del padre, emitida desde fuera de escena. Aunque el texto dramático no especifica su vestimenta, tanto el director como el intérprete llevaron a cabo un proceso de búsqueda y conceptualización, entendiendo que su apariencia debía comunicar aspectos psicológicos y dramáticos esenciales.

Para el personaje del padre, cuya presencia se manifiesta únicamente a través de la voz y las sombras, el vestuario se reduce a una silueta indefinida, reforzando su carácter ominoso y ausente. Esta decisión potencia la acción escénica al generar un estímulo físico invisible: el actor que representa a Fanny reacciona a la voz sin necesidad de la presencia física del padre, evidenciando cómo el cuerpo puede transmitir tensión, miedo y sumisión a partir de estímulos externos. Así, el padre opera simbólicamente desde lo invisible, consolidando su poder de control y violencia latente sobre Fanny.

En contraste, el vestuario de Perseo como fotógrafo se vuelve más explícito. La elección de un chaleco color beige con cintas genera una imagen desordenada y perturbadora, sugiriendo una mente fragmentada y un comportamiento inestable. Esta configuración visual se traduce en un impacto directo sobre la corporalidad del actor, condicionando su desplazamiento, postura y gestualidad para reflejar simultáneamente la aparente profesionalidad del medio artístico y su participación activa en la explotación de Fanny. El vestuario contribuye a hacer legible la ambigüedad moral de Perseo, evidenciando su doble rol como victimario y colaborador de la opresión, sin necesidad de recurrir a explicaciones externas o textuales.

De esta manera, tanto el padre ausente como Perseo en escena muestran cómo la construcción del personaje se articula mediante la relación entre vestuario, acción corporal y espacio escénico, fortaleciendo la veracidad y la densidad dramática de la obra.



Imagen 19. Referencia para el vestuario de Perseo; es solo una idea, ya que en realidad usará un chaleco con tiras, pero se pretende que sea similar a esta camisa de fuerza. Ilustración: Mercado Libre.

Calzado de Perseo

El calzado de Perseo, compuesto por botas negras desgastadas, refuerza la construcción de un personaje marcado por el abandono, el cansancio y la corrupción del entorno en el que se desenvuelve. Este elemento no solo aporta al impacto visual, sino que condiciona directamente la postura, el equilibrio y el desplazamiento del actor, modulando la manera en que su cuerpo ocupa el espacio escénico.

El calzado se convierte en una extensión del cuerpo del actor, funcionando como un dispositivo que hace legible la historia interna del personaje a través de la acción física. De esta manera, incluso un detalle aparentemente menor como las botas se transforma en un instrumento de construcción dramática, reforzando la presencia oscura y perturbadora de Perseo y la tensión que genera en la dramaturgia.



Imagen 20. Referencia del calzado para Perseo. Ilustración: Google.

3.1.3 Maquillaje y peinado

Peinado

El texto dramático especifica que, al asumir el carácter de Medusa, Fanny debe aparecer con el cabello rojo, largo y rizado, del cual simbólicamente brotan serpientes. Esta imagen funciona como una metáfora directa del monstruo que habita en ella, construido a partir de la violencia, el abuso y la explotación constante a los que ha sido sometida.

Sin embargo, realicé una adaptación en el peinado, optando por trenzas con puntas rizadas, generando una apariencia deliberadamente despeinada. Las trenzas remiten al control, la disciplina y la corrección constante ejercida por la madre sobre Fanny, mientras que las puntas rizadas simbolizan lo indomable, lo que no puede ser contenido.

Visualmente, el peinado evidencia la dualidad del personaje: por un lado, la imagen infantilizada y cuidada presentada al exterior; por otro, la monstruosidad que se gesta internamente y que emerge progresivamente. Esta transformación se refuerza con el desgaste físico y emocional acumulado a lo largo de la obra, haciendo del cabello un dispositivo narrativo y expresivo que acompaña la construcción integral de Fanny hacia su desenlace trágico.



Imagen 21. Referencia visual para peinado de Fanny, en la obra *Melancólica Medusa*. Foto: Google.

Estas fueron las primeras propuestas de peinado que le presenté al director al momento de leer la obra, y desde entonces se decidió mantener esa línea estética. Para los ensayos iniciales, opté por realizar el peinado directamente en mi cabello, adquiriendo el material necesario para las trenzas africanas. Encontrar el tono de rojo adecuado fue un proceso complicado, ya que no correspondía a los

colores comunes; tras buscar en distintos lugares, finalmente lo encontré y encargué más material.

El día que se realizó el peinado, permanecí aproximadamente trece horas en la estética, dado que mi cabello era muy corto. La estilista concretó el diseño utilizando seis paquetes de material para las trenzas, lo que generó una carga física considerable: el peso del cabello provocaba dolor de cabeza y fatiga constante. Mantener el peinado durante cerca de un mes resultó difícil por el volumen y la incomodidad.

Desde una perspectiva psicofísica, esta experiencia influyó directamente en mi trabajo actoral. La tensión y el cansancio corporal provocados por el peinado se integraron de manera orgánica al estado de Fanny, reforzando la sensación de opresión, agotamiento y vulnerabilidad que atraviesa su cuerpo a lo largo de la obra.

Al considerar la continuidad del montaje y el cuidado físico necesario, propuse al director la opción de utilizar una peluca, decisión que permitió mantener la imagen escénica del personaje sin comprometer mi bienestar ni el desarrollo del proceso creativo. Esta elección demuestra cómo los elementos externos, como el peinado, no solo cumplen una función estética, sino que articulan cuerpo, emoción y acción escénica, integrándose al proceso actoral de manera coherente y orgánica.



Imagen 22. Referencia visual para peinado de Fanny, en la obra *Melancólica Medusa*. Foto: Iliana Tufiño.

Por esta razón, realicé el pedido de una peluca, la cual tuvo que ser adquirida internacionalmente, ya que en México no encontré un color, tamaño o textura que se ajustara a las necesidades escénicas del personaje. Una vez que llegó, se la

mostré al director para su revisión y análisis, y tras evaluarla en el contexto del espacio, la acción y la interacción con los demás elementos de la puesta en escena, se aprobó su integración definitiva al montaje.

Esta decisión no solo resolvió una cuestión práctica, sino que también tuvo un impacto directo en mi trabajo actoral. La peluca permitió mantener la propuesta estética de Fanny, asegurando coherencia visual y funcionalidad, y al mismo tiempo protegió mi bienestar físico, evitando el desgaste y la tensión que interferirían con el desarrollo de los estados emocionales y corporales del personaje.

Desde la perspectiva actoral, la peluca condicionó la postura, la gestualidad y la relación con el espacio, funcionando como extensión del cuerpo y facilitando la emergencia de estados físicos auténticos. Asimismo, permitió sostener la intensidad escénica sin que la incomodidad física interfiriera, integrando la voz, la respiración y la presencia de manera coherente con el personaje. De esta manera, la peluca no se limita a un recurso estético, sino que se convierte en un instrumento funcional y expresivo, articulando cuerpo, emoción y acción dentro del montaje.



Imagen 23. Referencia visual para peinado de Fanny, en la obra *Melancólica Medusa*. Foto: Iliana Tufiño.

No obstante, al probármela, el material de la peluca no terminó de convencerme, ya que no proyectaba la intensidad ni la crudeza que Fanny requiere en escena. Por ello, decidí trenzarla, retomando la idea de un cabello trabajado, tenso y estructurado, que dialoga directamente con la violencia contenida y la transformación constante del personaje. A partir de esta decisión, le propuse al director integrar serpientes al peinado, coincidiendo con su indicación de adquirir una diadema u otro accesorio con estas figuras.

La incorporación de las serpientes no solo remite de manera explícita a Medusa, sino que se convierte en una extensión física del conflicto interno de Fanny, evidenciando un cuerpo cargado de castigo, exposición y vigilancia constante. Este elemento condiciona mi postura, tensión muscular y desplazamiento en escena, funcionando como estímulo que facilita la emergencia de estados corporales auténticos y sostenidos. Asimismo, permite modular la energía interna para mantener coherencia entre la acción, la respiración y la proyección escénica, haciendo que el peinado, más que un accesorio, actúe como un instrumento expresivo y narrativo que potencia la dimensión trágica y perturbadora del personaje.



Imagen 24. Referencia visual para peinado de Fanny, en la obra *Melancólica Medusa*. Foto: Iliana Tufiño.

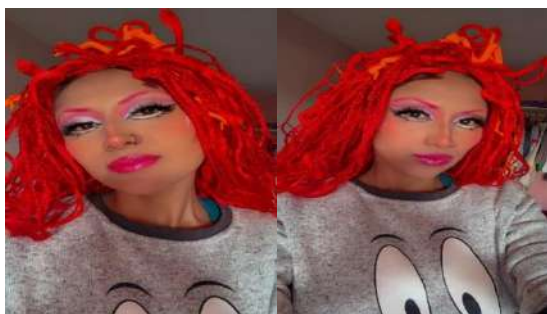


Imagen 25. Referencia visual para peinado de Fanny, en la obra *Melancólica Medusa*. Foto: Iliana Tufiño.

Fanny no necesita mantener un peinado perfecto, ya que es Epifanía, su madre, quien decide cómo debe verse ante los demás; en este sentido, el peinado funciona como extensión del control que se ejerce sobre su cuerpo. Sin embargo, a medida que el personaje se transforma a lo largo de la obra, su apariencia comienza a fracturarse y adquiere un aspecto más cercano al de un espectro. Las serpientes dejan de estar ordenadas, reflejando visualmente su desgaste físico y emocional.

Este desacomodo no solo tiene un valor estético, sino que se convierte en un signo corporal de ruptura, evidenciando la pérdida de la imagen infantil construida por la madre y marcando el tránsito de Fanny hacia un estado de deshumanización y extrañamiento, en consonancia con su vínculo simbólico con Medusa. La transformación del peinado condiciona la postura, la tensión y los movimientos, permitiendo que el cuerpo exprese de manera orgánica la fractura interna del personaje. De este modo, el peinado se consolida como un instrumento narrativo y expresivo, más allá de su función estética inicial, articulando cuerpo, emoción y acción dramática.

Maquillaje

El maquillaje de Fanny funcionó como un instrumento más de construcción del personaje, integrando la dimensión visual con el trabajo corporal y vocal. La dualidad buscada —apariencia de muñeca frente a presencia inquietante— condicionó directamente mi actuación: el maquillaje infantilizado, con piel limpia, mejillas suaves y rasgos delicados, reforzaba la fragilidad y sumisión iniciales, mientras que los elementos más oscuros y marcados señalaban la tensión interna y el potencial de transformación del personaje.

El color verde de los ojos se convirtió en un detonante simbólico que orientó mi trabajo actoral. Al ser un signo visual de Medusa, condicionaba mi mirada, postura y gestualidad: el cuerpo respondía a la percepción de poder que emanaba del personaje, incluso en situaciones de aparente inocencia.

Asimismo, el maquillaje permitió sostener una presencia escénica activa aun en momentos de quietud. Cada gesto mínimo —un parpadeo, una inclinación de cabeza, una mirada lateral— se volvió significativo dentro del espacio escénico, haciendo tangible la transformación del personaje y generando un efecto de perturbación en el espectador, incluso sin necesidad de palabra.

De esta manera, el maquillaje no solo construyó la imagen externa de Fanny, sino que potenció su carácter, moduló mi corporalidad y articuló la interacción con

el espacio y la audiencia, consolidándose como un recurso expresivo y dramático que integró cuerpo, emoción y acción en un mismo proceso creativo.



Imagen 26. Referencia visual para maquillaje de Fanny, en la obra *Melancólica Medusa*. Foto: Google.

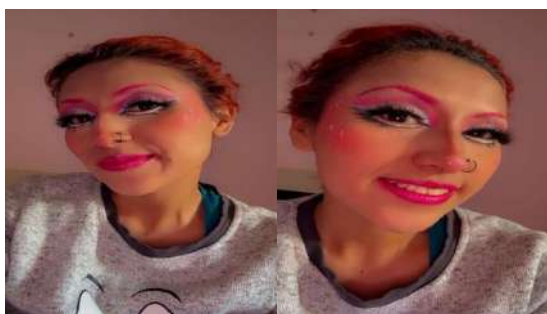


Imagen 27. Referencia visual para maquillaje de Fanny, en la obra *Melancólica Medusa*. Foto: Iliana Tufiño.

El color verde de los ojos, definido como un verde fantasía, se convirtió en un elemento central para la construcción de Fanny. Esta elección, propuesta por el director por su capacidad de impacto, no solo establece un signo visual que revela el poder latente del personaje, sino que también condiciona directamente mi trabajo actoral. La mirada verde impone tensión, genera alerta en el espectador y anticipa la transformación de Fanny, incluso antes de que el personaje sea consciente de sí misma.

En términos de construcción escénica, la mirada funciona como un instrumento activo de la dramaturgia: a través de ella se manifiesta la amenaza contenida en un cuerpo infantilizado, reforzando la dualidad de ternura y monstruosidad que define al personaje.

Además, bajo el diseño de iluminación, el verde resalta con mayor fuerza, haciendo que los ojos capten inmediatamente la atención del espectador y provocando incomodidad y tensión. Cada gesto mínimo que acompaña la mirada — un parpadeo, una inclinación de cabeza, un desplazamiento sutil del peso— se vuelve significativo, evidenciando la transformación interna de Fanny y su capacidad de ejercer presencia escénica sin palabras.

Así, el color verde no solo refuerza la identidad simbólica del personaje, sino que articula cuerpo, emoción y acción, consolidando la construcción psicofísica de Fanny y potenciando su efecto dramático sobre el espectador.

3.1.4 Utilería

Según Pavis, “los materiales escénicos son los signos utilizados por la representación en su dimensión de significantes, es decir, en su materialidad” (1998:283). Esto implica que cada objeto presente en escena posee un valor semiótico más allá de su función práctica, actuando como símbolo y generador de sentido dentro de la representación teatral. En *Melancólica Medusa*, esta concepción orientó la selección de la utilería, priorizando elementos que pudieran condicionar la acción, la postura y la energía de los personajes, integrándose de manera orgánica a la construcción psicofísica de Fanny.

Cada objeto —vasos old fashioned, maleta, mesa, maquillaje, chocolate, entre otros—. Estos elementos no se usaron como ilustraciones, sino como detonadores de acción y emoción auténtica: manipular el chocolate, por ejemplo, generaba tensión y autocontrol; la mesa y la maleta condicionaban la colocación del cuerpo, la respiración y los gestos, activando respuestas físicas y emocionales genuinas. Ensayar con la utilería permitió interiorizar la relación de Fanny con cada objeto, comprendiendo que su manipulación, caída o resistencia contribuye directamente a la narrativa del personaje y fortalece la veracidad escénica.

En mi trabajo actoral, la utilería se convirtió en una extensión del cuerpo y un instrumento de expresión. Cada objeto permitió explorar contención, ansiedad, resistencia y despliegue de energía: sostener el chocolate sin ceder a la tentación

activaba micro-acción corporal que reflejaban autocensura y miedo, mientras interactuar con la mesa o el maquillaje modulaba ritmo, postura y relación con los demás personajes. De esta manera, los objetos no solo acompañaron la acción, sino que articulaban cuerpo, emoción y significado, consolidando un lenguaje escénico integral.

Cada elemento condiciona y potencia el trabajo actoral, articulando espacio, objetos y cuerpo al mismo nivel que la palabra, fortaleciendo la densidad simbólica y la coherencia de la obra.

3.1.5 Musicalización

La obra *Melancólica Medusa* se estructura en seis cuadros escénicos, cada uno de los cuales inicia con una canción seleccionada de manera precisa por el dramaturgo y director de la producción. La música no se coloca al azar; cada pieza fue elegida considerando incluso el minuto exacto de reproducción, con el objetivo de marcar el inicio de cada cuadro y reforzar la atmósfera emocional desde el primer momento.

La selección musical actúa como un significante sonoro que guía la percepción del espectador, anticipa el clima emocional de cada escena y amplifica la intensidad de la situación dramática. Siguiendo a Pavis, la música se integra al sistema de signos del espectáculo no como acompañamiento ilustrativo, sino como un elemento que orienta la lectura del espacio, del cuerpo y de la acción escénica, reforzando la dimensión simbólica de la puesta en escena: “música utilizada en la escenificación, tanto si ha sido compuesta adrede para la obra o tomada de composiciones ya existentes, tanto si constituye una obra autónoma como si solo existe por referencia a la escenificación” (1998:306). Este planteamiento evidencia que la música no se limita a un efecto decorativo, sino que participa activamente en la construcción de sentido.

En la práctica actoral, la musicalización se convirtió en una herramienta de referencia interna que condiciona la energía, el ritmo y el tempo de mis acciones. Cada canción no solo establece la atmósfera de la escena, sino que prepara mi cuerpo y disposición emocional, ayudándome a sostener estados de tensión,

contención o desborde según lo requiera la dramaturgia. Así, el sonido funciona como un estímulo externo que activa la memoria corporal, regula la respiración y genera microacciones físicas coherentes con el carácter de Fanny.

Además, la música actúa en diálogo con la escenografía, la utilería y la iluminación, generando un entorno sensorial completo que guía tanto al actor como al espectador. Por ejemplo, el inicio del tercer cuadro con Tainted Love de Marilyn Manson intensifica inmediatamente la tensión y anticipa la sesión de fotos entre Fanny y Perseo, condicionando mis movimientos, postura y nivel de energía corporal antes de que la acción explícita comience.

De esta manera, la musicalización potencia la construcción dramática, favoreciendo la coherencia entre cuerpo, emoción y espacio, y reforzando la carga simbólica de cada escena.

Las canciones elegidas para cada cuadro son:

Cuadro 1: Little Blue Girl – Janis Joplin

Cuadro 2: Angel – Robbie Williams

Cuadro 3: Tainted Love – Marilyn Manson

Cuadro 4: Here Comes the Rain Again – Annie Lennox

Cuadro 5: La Monotonía – The Growlers

Cuadro 6: Three to Get Ready – Dave Brubeck

Cada pieza establece el estado emocional de los personajes y refuerza la tensión dramática, funcionando como un disparador interno para la acción escénica. De esta forma, la música se convierte en un recurso escénico activo que condiciona mi trabajo actoral y la percepción del espectador, fortaleciendo la credibilidad, intensidad y veracidad de la puesta en escena.

Conclusiones

Uno de los motivos que me llevaron a solicitar un texto al Mtro. Jesús Humberto Florencia Zaldívar fue su capacidad para transformar la palabra en un espacio donde pueden emerger los relatos que nos atraviesan como sociedad. Sabía que con él podría acercarme a aquello que me inquietaba y que necesitaba ser nombrado.

Mi propósito no es cambiar el mundo, sino dar forma poética a aquello que muchas veces está frente a nosotros y que, por diversas razones, aprendemos a ignorar. El teatro me permite mirar, detenerme, reconocermelo y reconocer al otro. Me ofrece un espacio para pensar, sentir y observar con mayor profundidad aquello que nos duele y que, a veces, preferimos no mirar.

Existe una urgencia por volver la mirada hacia lo que ocurre afuera. Lo que sucede en el mundo no es ajeno a nosotros: nos afecta, nos atraviesa y nos involucra. En un contexto donde la empatía parece diluirse y el contacto humano se debilita, se vuelve necesario recuperar la capacidad de sentir con el otro y de reconocernos como parte de una misma realidad.

Las noticias y los espacios digitales muestran, de manera constante, historias de niños que han sido violentados, abandonados o expuestos a múltiples formas de daño. Estas narrativas, que se repiten día tras día, revelan una infancia atravesada por el dolor, la soledad y la falta de protección. Más allá de las cifras y los titulares, se trata de vidas, de cuerpos pequeños cargando realidades que no les corresponden.

Este trabajo no busca señalar culpables, sino abrir una pregunta colectiva: ¿qué lugar le estamos dando a la infancia dentro de nuestra sociedad? ¿Cómo estamos acompañando, cuidando y sosteniendo a quienes dependen de nosotros? Pensar en la infancia implica también preguntarnos por nuestras propias responsabilidades como adultos.

Desde este lugar, *Melancólica Medusa* surge como un espacio para encarnar estas preguntas. El personaje y el proceso creativo me permitieron alzar la voz por

quienes ya no están y por quienes continúan atravesando realidades marcadas por la violencia, el silencio y el abandono. El teatro se convierte así en un lugar para nombrar, sentir y acompañar, más que para juzgar.

A través de esta investigación, fue posible visibilizar cómo ciertas prácticas dentro de la industria del entretenimiento y las redes sociales han normalizado formas de exposición y explotación infantil. Desde lo escénico, el cuerpo del personaje permitió traducir estas experiencias en un lenguaje poético que busca generar empatía, conciencia y reflexión, sin recurrir al morbo ni a la espectacularización del dolor.

Este proyecto no pretende ofrecer soluciones definitivas, sino abrir un espacio sensible de resistencia simbólica. Un espacio donde el teatro funcione como un acto de memoria, de cuidado y de posibilidad, recordando que la infancia merece ser protegida, escuchada y reconocida como un territorio de dignidad.

El proceso de investigación escrita y de creación escénica realizado en este proyecto ha contribuido de manera significativa a mi desarrollo profesional como actriz, al fortalecer la articulación entre el análisis teórico y la experiencia corporal en escena. La elaboración del trabajo escrito me permitió profundizar en la comprensión conceptual del personaje y de las problemáticas que atraviesa, clarificando sus motivaciones, su contexto simbólico y las tensiones dramáticas que lo configuran; mientras que el trabajo escénico posibilitó encarnar dichas reflexiones en acciones físicas concretas, en calidades de energía y en una presencia escénica sostenida. Esta integración entre pensamiento y acción amplió mi capacidad de construir personajes desde una base consciente, orgánica y ética, consolidando herramientas interpretativas transferibles a futuros procesos actorales.

A través de la propuesta escénica se buscó transmitir al espectador la experiencia interna de vulnerabilidad, resistencia y vigilancia que atraviesa el personaje, así como evidenciar las formas de violencia simbólica y estructural que operan sobre su cuerpo y su subjetividad. La contención física, la tensión interna y la economía del movimiento permitieron que la escena se cargara de una intensidad latente, orientando la percepción del público hacia el conflicto interno más que hacia

la acción externa. De este modo, el trabajo aspiró a generar empatía crítica, visibilizar dinámicas de opresión naturalizadas y provocar una lectura sensible sobre la fragilidad y la fuerza coexistentes en el personaje.

Bibliografía

Libros digitales / PDF

- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: The new mestiza*. San Francisco, Estados Unidos: Aunt Lute Books.
- Apolodoro. (1985). *Biblioteca clásica* (M. Rodríguez de Sepúlveda, Trad.; J. Arce, Intro.; C. Serrano Aybar, Rev.). Madrid, España: Gredos.
- Barba, E., & Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor: Diccionario de antropología teatral*. Ciudad de México, México: Escenología.
- Bataille, G. (1997). *El erotismo* (A. Vincens & M. P. Sarazin, Trad.). Barcelona, España: Tusquets Editores.
- Bataille, G. (1995). *La historia del ojo* (M. Glantz, Trad.). México: Ediciones Coyoacán.
- Bogart, A., & Landau, T. (2005). *The viewpoints book: A practical guide to viewpoints and composition*. Nueva York, Estados Unidos: Theatre Communications Group.
- Brown, N. (2007). *Eros y Tánatos* (F. Perujo, Trad.). Barcelona, España: Belloch S.L.
- Butler, J. (1999). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura* (A. M. Moix, Pról.; M. Díaz-Diocratez, Rev. Trad.; A. M. Moix, Trad.). Madrid, España: Anthropos; Comunidad de Madrid, Consejería de Educación, Dirección General de la Mujer; Universidad de Puerto Rico.
- Florencia, H. (2024). *Melancólica Medusa*. Toluca, Estado de México: Inédita.
- Graves, R. (1985). *Los mitos griegos. Vol. I* (L. Echávarri, Trad. L. Graves, Rev.). Madrid, España: Alianza Ed. S.A.
- Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*. Ciudad de México, México: Siglo XXI Editores.
- Hesíodo. (1978). *Teogonía* (A. Pérez Jiménez & A. Martínez Díez, Trad.). Madrid, España: Gredos S.A.
- Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral* (J. Hinojosa & M. Del Mar Navarro, Trad.). Barcelona, España: Alba Editorial.

Marcuse, H. (1983). *Eros y la civilización* (J. García Ponce, Trad.). Madrid, España: Sarpe, S.A.

O'Connor, J. (2006). *The cultural significance of the child star*. Londres, Reino Unido: Routledge.

Ovidio Nasón, P. (1983). *Metamorfosis* (A. Ruiz de Elvira, Trad.) [Edición digital basada en la edición de Bruguera, 1983]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/metamorfosis-0/> [PDF]. Recuperado el 20 de noviembre de 2025.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología* (J. Melendres, Trad.). Barcelona, España: Editorial Paidós.

Petrovna Blavatsky, H. (2015). *La doctrina secreta* (Vol. 2): Síntesis de la ciencia, la religión y la filosofía. Sociedad Teosófica Española. <http://sociedadteosofica.es> [PDF]. Recuperado el 10 de diciembre de 2025.

Quality Schools International. (2024). *Child Safeguarding and Protection Handbook: Guidelines and protocol for fostering a safe school environment for children and youth* (2024-2025 Ed.). <https://resources.finalsite.net/images/v1724921749/qsiorq/azgltr7nykdf4ax5k8cn/QSIChildProtectionHandbook.pdf> [PDF]. Recuperado el 10 de diciembre de 2025

Sartre, J.-P. (2009). *El ser y la nada: Ensayo de ontología fenomenológica* (J. Valmar, Trad.) [PDF]. Losada. <https://elartedepreguntar.wordpress.com/wp-content/uploads/2009/06/sartre-jean-paul-el-ser-y-la-nada.pdf>. Recuperado el 28 de octubre de 2025.

Stanislavski, C. (1988). *Un actor se prepara* (Edición consultada: 2005; Año original: 1936). Ciudad de México, México: Editorial Diana.

Artículos de revista / Hemerografía

Clark, D. R., & Jno.-Charles, A. B. (2025). The child labor in social media: Kidfluencers, ethics of care, and exploitation. *Journal of Business Ethics*, 201, 35–62. Recuperado el 9 de diciembre de 2025.

Cortes, A. A., & Saavedra, E. C. (2022). Reflexiones sobre la técnica: El mito de Gorgona como la Medusa moderna. *Trilogía Ciencia Tecnología Sociedad*. Recuperado el 17 de diciembre de 2025.

Child Helpline International. (2022). *Grooming*. <https://childhelplineinternational.org/wp-content/uploads/2022/10/Grooming-ES.pdf>. Recuperado el 4 de enero de 2026.

Grupo Comunicar. (2018). Mediación parental del uso de Internet en el alumnado de Primaria: Creencias, estrategias y dificultades. *Comunicar*, 54, 71–79. <https://www.redalyc.org/journal/158/15853852007/>

Recuperado el 5 de enero de 2026.

Llanos-Rosales, B. R., Orozco-Marín, P. S., Peña-Loaiza, G. X., & Rojas-Preciado, W. J. (2023). TikTok y YouTube: Visualización de contenido sexualizado y autosexualización infantil [Actas de conferencia]. *Conference Proceedings UTMACH*, 7(1), 108–120. <https://doi.org/10.48190/cp.v7n1a9>. Recuperado el 5 de enero de 2026.

Núñez, J. C. (2019). Control parental del uso de Internet durante la adolescencia: Evolución y diferencias de género. *Revista Iberoamericana de Diagnóstico y Evaluación - e Avaliação Psicológica*, 2(51). <http://www.redalyc.org/journal/4596/459661106003/>. Recuperado el 4 de enero de 2026.

Murshamshul, M. K., Udin, N. M., Ghadas, Z. A. A., & Mohd Shahril Nizam, M. R. (2018). Child entertainment industry: An analysis from the employment regulations perspective. *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences*, 8(12). Recuperado el 9 de diciembre de 2025.

Sitios web / Mesografía digital

American Psychological Association. (2023). Health advisory on social media use in adolescence [Sitio web]. <https://www.apa.org/topics/social-media-internet/health-advisory-adolescent-social-media-use>. Recuperado el 5 de enero de 2026.

Pew Research Center. (2025, 22 de abril). Teens, social media and mental health [Sitio web]. <https://www.pewresearch.org/internet/2025/04/22/teens-social-media-and-mental-health/>. Recuperado el 9 de diciembre de 2025.

Pew Research Center. (2022, 10 de agosto). Teens, social media and technology 2022 [Sitio web]. <https://www.pewresearch.org/internet/2022/08/10/teens-social-media-and-technology-2022/>. Recuperado el 5 de enero de 2026.

Schirmer, M., Voggenreiter, A., & Pfeffer, J. (2024). More Skin, more likes! Measuring child exposure and user engagement on TikTok. *arXiv*. <https://arxiv.org/abs/2408.05622>. Recuperado el 05 de enero de 2026

UNICEF. (2025). Infancia, adolescencia y bienestar digital: Una aproximación desde la salud, la convivencia y la responsabilidad social. [Sitio web]. <https://www.red.es/es/area-prensa/notas-prensa/uno-de->

cada-diez-ninos-y-ninas-reconoce-haber-sufrido-ciberacoso-y-uno-de?utm_source. Recuperado el 9 de diciembre de 2025.

UNICEF. (2021). Child safeguarding in the entertainment industry: Protecting children from exploitation and abuse [Sitio web]. <https://www.unicef.org>. Recuperado el 4 de enero de 2026.

UNODC. (2003). Trafficking in children: A global review [Sitio web]. https://www.unodc.org/documents/treaties/Special/2000_Protocol_to_Prevent_2C_Suppress_and_Punish_Trafficking_in_Persons.pdf. Recuperado el 9 de diciembre de 2025.

Videos de YouTube

ABC News. (2022, 10 de agosto). Jennette McCurdy shares the stories behind memoir “I’m Glad My Mom Died” [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hkqXK7nsvW0>. Recuperado el 08 de diciembre de 2025.

Dieck, F. (2024, 19 de junio). Britney Spears | Las 2 versiones de la misma historia | Documental [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=qEuWz0PTQ-s>. Recuperado el 7 de diciembre de 2025.

Dieck, F. (2025, 14 de marzo). La MALDICIÓN de las ESTRELLAS INFANTILES | Lindsay Lohan | Documental [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rudN-VuNF-k&t=2s>. Recuperado el 07 de diciembre de 2025

ENMINUTOS. (2024, 12 de mayo). QUIET ON SET + EPISODIO ESPECIAL: El Turbio Documental de Nickelodeon [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Vk3PUjXzMtE>. Recuperado el 08 de diciembre de 2025.

Entertainment Tonight. (2023, 4 de diciembre). Macaulay Culkin makes Brenda Song CRY with Walk of Fame speech [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=V0rsM0i31bl>. Recuperado el 07 de diciembre de 2025.

Imagen Ficción. (2013, 20 de agosto). Lindsay Lohan acepta que es una adicta ante Oprah Winfrey [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=By3eS5tgMfs>. Recuperado el 7 de diciembre de 2025.

Lilith y sus misterios. (2021, 25 de junio). Audio completo de Britney Spears en la corte subtitulada en español [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=6FnmCjZkRk>. Recuperado el 07 de diciembre de 2025.

Milenio Soft. (2024, 4 de diciembre). Britney Spears se muda a México, ¿por qué y a dónde se instalará? [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=dyHT9xSy280>. Recuperado el 7 de diciembre de 2025.

Rosado, Y. (2024, 27 de marzo). LA VERDAD sobre BRIAN PECK | Drake Bell | La entrevista con Yordi Rosado [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3lb29Fole3U>. Recuperado el 08 de diciembre de 2025.

Series infinito. (2024, 25 de diciembre). La triste historia detrás de Macaulay Culkin, la estrella de Solo en Casa [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QjbfP1yEi4E>. Recuperado el 6 de diciembre de 2025.

Artículos web / Sitios informativos

Educo. (2018, 6 de junio). Los riesgos de Instagram para los adolescentes (y niños) [Sitio web]. <https://www.educo.org/blog/los-riesgos-de-instagram-para-los-adolescentes-y-ninos>. Recuperado el 10 de diciembre de 2025.

Seisdedos, I. (2025, 15 de noviembre). Qué son los papeles de Epstein que Trump no quiere divulgar y cuánto material queda por salir [Sitio web]. <https://elpais.com/internacional/2025-11-16/que-son-los-papeles-de-epstein-que-trump-no-quiere-divulgar-y-cuanto-material-queda-por-salir.html>. Recuperado el 9 de diciembre de 2025.

Kaspersky. (2025). Internet y la privacidad personal: tu protección y la de tus datos [Sitio web]. <https://latam.kaspersky.com/resource-center/threats/internet-and-individual-privacy-protection>. Recuperado el 10 de diciembre de 2025.

Mortis, O. (2021, 14 de mayo). El mito de Medusa como ícono feminista y Atenea como la primera traición de género – Zamora [Entrada de blog]. UNIVA. <https://www.univa.mx/zamora/el-mito-de-medusa-como-icone-feminista-y-atenea-como-la-primera-traicion-de-genero/>. Recuperado el 20 de noviembre de 2025.

Paracelsus. (2021, 15 de junio). ¿Por qué tantas estrellas infantiles desarrollan TEPT? [Sitio web]. Paracelsus Recovery. <https://paracelsusrecovery.com/es/blog/por-que-tantas-estrellas-infantiles-desarrollan-tept/>. Recuperado el 24 de noviembre de 2025.

Protecting Your Child's Digital Footprint: A Parent's Guide to Online Privacy in the Age of AI. (2024, 3 de noviembre). Secure Children's Network. <https://securechildrensnetwork.org/your-childs-digital-footprint-and-a/>. Recuperado el 4 de enero de 2026.

Trabajos académicos / PDF

Viña Beltrán, A. (2023). Hipersexualización en redes sociales: Comparación entre sexos (Trabajo de Fin de Grado). Universidad de Oviedo, Repositorio institucional DIGIBUO. https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/66305/tfg_AdrianaVi%C3%B1aBeltr%C3%A1n.pdf?sequence=5 [PDF]. Recuperado el 10 de diciembre de 2025.

Anexos

Anexo A. Texto de *Melancólica Medusa*- Original (Las páginas citadas en este trabajo corresponden al texto dramático localizado en el anexo).

MELANCÓLICA MEDUSA

Humberto Florencia

Personajes:

1. Fanny, delgada, no supera los 23 años, de aspecto andrógino.
2. Epifanía, la madre, quien vive su propio mundo infantil.
3. Perseo, quien podría ser el padre, un acosador o el representante.

Set de sesión fotográfica, por lo que basta con un fondo negro, quizás una pared enladrillada. Si se prefiere, podría tratarse de una locación específica como un parque o un edificio colonial. Aunque todo ocurre durante una noche.

Sentada, mirando intensamente hacia su infierno, Fanny se deja peinar por su madre; sus cabellos son rojos, largos y rizados; lleva puesto un traje idéntico al de Liza Minnelli en Cabaret. Con la diferencia de que Fanny tiene un moretón en un ojo.

Por su parte, Epifanía se viste con licras deportivas, de colores llamativos. Epifanía contrasta por la blancura de su piel, por el tinte de diferentes colores en su pelo, sus labios y uñas de las manos; por la abundancia de anillos y pulseras; por el tamaño de sus senos.

Epifanía es jovial y robusta. Mientras que Fanny parece un cadáver viviente.

I. “Little Blue Girl”, por Janis Joplin.

EPIFANÍA: Cariño, ya quita esa cara de becerro en el matadero. No quiero que andes dando una mala impresión cuando te hagan las pruebas.

FANNY: Estoy cansada. Los ojos se me cierran y el cuerpo me pesa demasiado, como si Dios se estuviera recargando sobre de mí. ¿No podríamos dejar la audición para otro día?

EPIFANÍA: Cómo crees, mi niña. Los promotores nos cobraron un dineral para conseguirte una oportunidad, y si les cancelo, perderemos nuestros ahorros y la posibilidad de regresar a los espectáculos. Y no queremos que eso suceda. (Luego de un ligero jalón de cabello y le la protesta): ¿Verdad que nos vamos a portar bien?

FANNY: Sí, mamita, lo que tú digas.

EPIFANÍA: Además, con un poquito de maquillaje por aquí y por este otro lado, ocultaremos los moretones que te provocaste al caer de las escaleras... Porque eso es lo que vamos a decir.

FANNY (buscando un recuerdo): Trataba de alcanzar un... ¿qué era? Un gato... (disfruta la maldad): para ahorcarlo, para quitarle la piel, para escuchar sus maullidos... (vuelve a su inocencia): para acariciarlo, para sentir su tranquilidad... (de nuevo en maldad): y me fui acercando lentamente para asustarlo... (entristecida): pero la sorprendida fui yo... porque, de pronto, el gato dio un chillido... (en una especie de autismo): ...que me asustó y entonces, eso hizo que callera por las escaleras...

EPIFANÍA: En verdad, no puedo creer que seas tan descuidada. Un día de estos te vas a matar, mi niña.

FANNY: Perdón... Lo bueno es que siempre estarás conmigo para cuidarme.

EPIFANÍA: Siempre, mi cielo, eso nunca lo dudes. Soy tu madre y mi obligación es protegerte. Por lo mismo, quiero que me digas, ¿qué debes hacer delante del fotógrafo?

FANNY (rompe la seriedad): Mostrarme exitosa y segura de mí misma.

EPIFANÍA: Y nunca romperse, querida. Recuérdalo bien. Un rostro demacrado y sufrido no es un buen negocio... A la gente le gusta comprar ilusiones. Tú representas todo lo que anhelan y que jamás obtendrán... Entonces, ¿en qué quedamos? ¿Qué debes hacer?

FANNY: Ser encantadora y sonreír con sensualidad... (siente la mirada recriminatoria de su madre), con naturalidad, pero demostrando quién es la que domina la situación. Soy una diosa y me tienen que admirar.

EPIFANÍA: Te encargo que no me descuides al productor. La última vez se puso como loco y hasta nos corrió de su oficina.

FANNY: Porque lo amenazaste.

EPIFANÍA: No aguanta nada.

FANNY: Con unas tijeras. Le dijiste que se lo cortarías si nos volvía a proponer desnudos.

EPIFANÍA: Tenías trece años. Eso hubiera sido aberrante; es-es-es algo que no podía permitir. Cómo podría yo exponer a mi propia hija... Mi niña, tan inocente y entregarla a los cerdos.

FANNY (alza la voz): Sin embargo, me entregaste... Era muy pequeña, pero ¿cómo podría olvidarlo? (Impide que Epifanía proteste): Mami, tú misma decías que los ángeles estamos hechos para domesticar a los perversos... Desde entonces, ya modelaba en trajes de baño, apenas en unos pantis, en vestidos cortos o con transparencias... (Epifanía intenta acariciarle el rostro, pero le retira la mano con brusquedad): En todas esas fotos se asomaban mis secretos de niña. La gente compraba la reproducción de mi cuerpo, no la ropa.

EPIFANÍA: Eso no es cierto. ¿Acaso crees que soy una tonta? ¿Te parece que no entiendo la diferencia entre el arte y lo depravado? Soy tu madre y no sería capaz de hacerte daño... Además, estábamos solas. Siempre lo hemos estado... (Derrotada): ¿Qué podía hacer? Sin dinero y con hambre.

FANNY: Lo sé. No te estoy culpando. Pero una cosa es lo que tú quieres para mí y otra las intenciones de esa gente... Mamá, ya debieras entender que no tengo talento para la actuación o el baile, y canto espantosamente.

EPIFANÍA: Cuántas veces tengo que repetirte que eres maravillosa y que nadie te diga lo contrario. En ningún lugar pasas desapercibida. Cuando vamos por la calle, todos voltean a verte.

FANNY: Porque soy un fenómeno. Me miran por morbo, porque saben lo que hice cuando era niña.

EPIFANÍA: ¡Que no! Lo que tú hiciste fue detener los latidos del demonio. Saliste en las principales revistas de moda. Fuiste una niña prodigio y lo sigues siendo; por algo te llamaron para participar en películas y telenovelas.

FANNY: Sí, es verdad. A lo mejor no soy mala.

EPIFANÍA: Fanny, mi niña, tú eres una diosa y las diosas...

FANNY: Mami, no me hagas repetir esas palabras.

EPIFANÍA: ...y las diosas... Dilo fuerte para que todos se enteren.

FANNY (no convencida): Nacimos para ser admiradas... y también para que nos menosprecien... (dolida) y para ser odiadas. Cuántos insultos no hemos escuchado. ¿En verdad, qué hicimos para ganarnos sus rencores?

EPIFANÍA: Deja de preocuparte por esas cosas. Mejor piensa en todo lo hermoso que te ha sucedido. Los viajes, la ropa, la fama...

FANNY: ...y cada una de las veces que ingresé de emergencia al hospital.

EPIFANÍA (con fastidio): ¿Por qué insistes en amargarnos la existencia? Por eso debes comer lo suficiente y sin exagerar; además de hidratarte y de tomar tus suplementos, para que no te den esos desmayos que tanto me asustan.

FANNY: Perdóname, no quise preocuparte. Prometo que ya me voy a portar bien.

EPIFANÍA: Aunque vayas de rodillas con la Virgen, de nada servirán tus promesas si continúas dándole importancia a la gente mala.

FANNY (fascinada, observa hacia un punto distante): Es que... sus miradas y sus gritos me persiguen a todos lados. Y sus silencios son los más espantosos... Pareciera como si, al instante de que me observan, les arrancara el espíritu.

EPIFANÍA: Te preocupas demasiado. Relájate y disfruta esta nueva etapa de tu vida. Vas a ver que nos irá bien y que nunca más volveremos a la pobreza. Acuérdate que somos exitosas y que, mientras nos mantengamos juntas, nada malo nos puede suceder.

FANNY: Tengo miedo. Hoy no quiero que nadie venga a verme. Diles a los productores que vengan otro día. Por favor, no los dejes que se acerquen a mí.

EPIFANÍA: Fanny, déjate de tonterías. Ya no tienes diez años como para estar haciendo esos berrinchitos estúpidos. Así que no me obligues a ponerme enérgica contigo.

FANNY: Mamita, haré lo que tú quieras, pero hoy no. Necesito recostarme y dormir, aunque sea por un ratito... Ándale, ¿sí? Por favor. (Extiende los brazos): Mira cómo tiembla mi cuerpo. No lo puedo controlar.

EPIFANÍA (seria, sin exaltarse, le propina dos fuertes manotazos): ¿Ya ves que sí puedes tranquilizarte? Y no me chilles o te acomodo otros dos fregadazos.

FANNY (recomponiéndose): No es necesario, ya estoy bien.

EPIFANÍA: A ver, párate firme... Qué esperas, muchacha. Seca esas lágrimas y deja los requiebros para los mediocres... Quiero verte como lo que eres, segura y con las ganas de comerte el mundo. Dime, ¿quién eres?

FANNY (insegura): Una mujer cabrona... Una mujer a la que se le tienen que arrodillar. Única, formidable, irremplazable.

EPIFANÍA: Y, sobre todo, eres mi hija; la niña más hermosa y que no cambiaría ni por todo el oro del mundo. Eres una de las pupilas de Dios.

FANNY: Soy el alfiler que le atraviesa el ojo.

EPIFANÍA: Eres el sueño que más lo entusiasma.

FANNY: A mí se me hace que soy la piel que se le llaga y que lo vuelve imperfecto.

EPIFANÍA: ¡Pues ahí tienes, mi cielo! Qué mejor prueba. Eres poderosa.

FANNY: Entonces, por qué me siento tan débil.

EPIFANÍA: Porque no comes bien, mi niña. Mírate nada más, estás muy delgada... Te la pasas todo el día con agua y manzanas, y eso no está bien... Voy rápido a la cocina y en seguida te traigo un sándwich gigantesco, para que no vuelvas a sentir hambre.

FANNY: Espera, no te vayas, no me dejes sola. Ellos podrían llegar en cualquier momento.

EPIFANÍA: ¿Quiénes? ¿Te refieres al fotógrafo y al productor?

FANNY: A Ellos. A los que convierto en estatuas de piedra. No los conozco, pero sé que permanecen ahí, mirándome... Mami, ¿tú crees que soy mala? Si me dices que no le hago mal a nadie, te creeré.

EPIFANÍA: Confórmate con saber que eres un sueño... y nada más. (Suenan timbres o tocan a la puerta con insistencia): Eso es tener mala suerte. Justo cuando esperamos al promotor se le ocurre venir a tu padre. (Epifanía se dirige al otro extremo).

II. "Angel", por Robbie Williams

(Tímida, Fanny queda petrificada en un solo lugar. Buscará algo a su alrededor mientras escucha la discusión de sus padres).

EPIFANÍA (molesta): ¿Qué haces aquí?

VOZ DEL PADRE: Vine a ver a mi hija, a mi hija y a ti; a las dos.

EPIFANÍA: No-no-no-no-no. Lárgate de mi casa. El juez te tiene prohibido que te nos acerques.

VOZ DEL PADRE: Ábreme, por favor. Le traje un regalo a Fanny... Te amo, Fina; las amo a las dos.

EPIFANÍA: Estás borracho y así como andas podrías golpearnos.

(Fanny se tapa los oídos, está asustada. Sin tirarse al suelo, se acucilla en posición fetal. Trata de contener un gemido de profunda tristeza; se debatirá con varias sensaciones, como el miedo, la desesperación, el coraje).

VOZ DEL PADRE: Prometí que no volvería a suceder. Créeme... Estoy levantando la empresa y en menos de un año, seguro que multiplicaré las ganancias... y para conseguirlo, necesito estar bien contigo... y con la niña.

EPIFANÍA (luego de un breve silencio): ¿Qué nos trajiste? (El interés hace que se muerdan los labios).

VOZ DEL PADRE (alentado): Un par de vestidos; un estuche de maquillajes europeos para Fanny, y una sorpresa que te va a encantar... (Breve silencio): Son unos aretes con una incrustación de brillantes... No me digas que no quieres verlos; yo sé que te gustan las joyas.

EPIFANÍA (mordiéndose las uñas): ¿Ahora sí me tratarás bien y me cuidarás? Últimamente me he sentido muy sola...

VOZ DEL PADRE: ...y eso no es bueno. Por eso regresé, para estar con ustedes y para que volvamos a ser una familia... A Fanny le hace falta un padre.

EPIFANÍA: No sé... ¿Me prometes que dejarás de beber?

VOZ DEL PADRE: No tengo que prometerte nada porque llevo más de tres meses sin probar una sola gota de alcohol.

EPIFANÍA: Se acabaron los golpes y los insultos.

VOZ DEL PADRE: Fina, he cambiado.

(Arrodillada, Fanny se lleva las manos a la boca para reprimir un grito. Sus jadeos de angustia se irán intensificando).

VOZ DEL PADRE: ¿Qué dices? ¿Me abres la puerta? (Pausa).

EPIFANÍA: ¿Trajiste dinero?

VOZ DEL PADRE: Más de lo que te puedas imaginar.

EPIFANÍA: ¿Cuánto? (Juguetona y ambiciosa): Cuánto-cuánto-cuánto.

VOZ DEL PADRE: Tendrías que abrirme la puerta para saberlo.

EPIFANÍA (seductora): Tendrás que deslizar algunos billetes por debajo de la puerta para considerar si dejo que me veas.

VOZ DEL PADRE (pícaro): No tengo que pagar para verte. Me basta con entrar en internet. Existen lugares que aún conservan tus fotografías y videos... De ti y de Fanny.

(Fanny se jaloneará el pelo hasta alborotarlo y erizarlo. Incluso se arranca algunos mechones. Lejos de experimentar dolor, enfurece).

VOZ DEL PADRE: Por cierto, ¿cuándo comenzamos a vestirla como una mujercita? No recuerdo que siempre haya sido una niña.

EPIFANÍA (seria): Porque las niñas cambian, crecen. ¿Cómo puedes tú saber de esas cosas si nunca te has preocupado por nosotras? ¿Te digo algo? Llévate tus regalos y tu dinero, no te necesitamos.

VOZ DEL PADRE (burlón): ¡Uy, qué frase tan emotiva! ¿En dónde la escuchaste? No creo que haya sido en las telenovelas, sino de tu madre.

EPIFANÍA: ¿Por qué me haces esto? Te burlas de mí cada vez que nos vemos y yo no hice otra cosa más que amarte.

VOZ DEL PADRE (molesto): No repitas lo que aprendiste en tu infancia.

EPIFANÍA (derrotada): ¿Me amas?

VOZ DEL PADRE: No. (Larga pausa). Pero, te busco porque... tú siempre pides más dolor y eso me hace sentir tan vivo.

(Fanny abandona el espanto para asumir la maldad).

EPIFANÍA (frágil, a punto de abrir la puerta): Prométeme que te portarás bien, que serás bueno y gentil.

VOZ DEL PADRE (maligno): Prometo que te arrancaré el alma a mordiscos deliciosos. Permíteme entrar y lo intentaremos una vez más.

(Epifanía entreabre, lo que aprovecha para introducir un brazo e impedir que cierre la puerta. Forcejean hasta que Epifanía lo muerde y el Padre retrocede).

VOZ DEL PADRE (furioso): ¡Que me dejes entrar! Te juro que, si no me abres, la vas a pasar muy mal. Ya no me importa si luego me condenan a prisión. Si no lo haces por las buenas, por el otro camino te arrancaré la piel... (Maligno): No me provoques, Epifanía... Ándale, mi dulce cerdita, sé lo que tú quieres... lo que ambas quieren, y yo se los puedo proporcionar... (Paternal perversidad): ¿No es verdad Fanny? Porque yo sé, mi niña hermosa, que me escuchas. Tú quieres que papito te cuide, te siente en sus piernas y te cuente un cuento. ¿No es verdad? Dímelo. Pídemelo y por dios que atravieso esa puerta.

(Durante la provocación del Padre, Epifanía se derrumba al suelo, llorando y repitiendo: no, no, no. Por su parte, Fanny fue transformándose y adopta una fisonomía espeluznante, mirando intensamente hacia el frente. Pareciera que, en lugar de cabellos, de su cabeza brotan serpientes. A pesar de lo tremebundo de su aspecto, el tono de su voz es inocente, infantil).

FANNY: Papito, no me dejes sola.

VOZ DEL PADRE: ¿Fanny? Sabía que tú sí me querías. (Se escuchará que intenta traspasar la puerta).

FANNY: Estoy muy sola. La gente me maltrata y me humilla; además de mirarme como si fuera un ser monstruoso. Pero yo sé que sólo tú me quieres.

EPIFANÍA: Cariño, no sabes lo que estás diciendo. Ese hombre te hizo mucho daño.

FANNY (con voz maligna, serena y espectral): Eso ya lo sé, pero es tiempo de que miremos al diablo de frente. (De nuevo en tono inocente): ¡Pero ya se acabaron todos los males! Papá ha regresado a casa... (Neutro): Dejémoslo pasar... (Epifanía obedece).

PADRE: Ahora sí, par de putitas, van a saber lo que es un hombre de verdad.

(Apenas se alcanza a ver al Padre porque, súbitamente, todo oscurece).

III. “Tainted Love”, por Marilyn Manson

(Sesión fotográfica. Con el cabello exaltado, Fanny luce alegre, segura, sin temores. Epifanía observa desde un rincón; su semblante acompañará cada momento, expresando fastidio, ambición o miedo, tratando de no intervenir en la prueba).

PERSEO: Eso es, sonríe a la cámara... Tus seguidores esperan verte esplendorosa, magnífica, radiante, y no los vas a decepcionar.

FANNY: ¿Podríamos descansar un ratito? Me duele la espalda y los pies.

PERSEO: ¿Qué te sucede, ni niña? ¿Ya te rendiste? Eso jamás. A ver, coloca una de tus manos en la cintura y con la otra juguetea con tu pelo...

FANNY (sin dejar de sonreír): Tengo muchas ganas de llorar.

PERSEO (finge no escucharla): Muy bien. Ahora, que tus palmas formen una mariposa en la entrepierna yyy... ¡Suéltalas para que vuelen! Hermoso. Me encantas. Eres única... De conseguir ese contrato, me tendrán que dar una bonificación.

FANNY (anteponiéndose a la protesta de la madre): Comamos algo. Me parece que merezco un premio. ¿Qué tal un chocolate?

PERSEO: Confórmate con una manzana.

FANNY (apartándolo, le suplica): Porfavorporfavorporfavor.

PERSEO: Cómo crees. Podrías convulsionar.

FANNY (sigue modelando, pero lejos de su madre, quien procura escuchar la conversación): Esa historia se la inventaron cuando no quise participar en la campaña de Chocolates Emperador.

PERSEO: Mentiras o verdad, quién puede saberlo. Lamentablemente para ti, firmamos un contrato en el que no puedo proporcionarte ningún alimento. Lo siento, muñequita, tu madre cuidó cada detalle y si desobedezco los acuerdos, podría demandarme.

FANNY (ruda): ¿Desde cuándo eres tan cobarde? ¿No eras tú el que me suministraba esas pastillitas que me ayudaban a permanecer despierta? Ahora no te estoy pidiendo nada extraordinario, sólo regálame un dulce. Siento que en cualquier momento me puedo desvanecer.

(Fanny tratará de seducirlo, pero evitando que su madre la descubra. Intentará con besos a la distancia, o recargando ambas manos sobre uno de sus hombros y aprovechando para susurrarle algo al oído y que no escucharemos; o recorriendo la lengua por sus propios labios; o realizando movimientos sensuales al recorrer sus manos por su cuerpo).

PERSEO: Cómo es que te acuerdas de las pastillas si tan sólo eras una niña.

FANNY (coqueta): Porque no soy tonta. (Transición): A ver, pon a trabajar esa cámara. ¿Y si te muestro algo de piel? (Expone la espalda, que cubre de inmediato sin dejar de reír de manera infantil): Pero nomás tantito. No vaya a ser la de malas y que al diablo se le antoje. (Lo encara amenazante, incluso su voz se escucha grave): Porque la pastilla no me aniquiló, porque me dejaste medio inconsciente para que pudiera reaccionar a lo que hacías conmigo.

PERSEO (temeroso): Te juro que lo hacía por tu bien. Estaba asustado porque te desmayabas con frecuencia y porque podría sucederte algo peor...

FANNY: ¿Metiendo las manos entre mis ropas? (A punto de quebrarse): Tenía trece años. Siempre fue tu mejor pasatiempo... y aún siento tus dedos sobre mi cuerpo.

PERSEO (desconcertado): Entiéndelo, Fanny... Cumplía órdenes del productor.

FANNY: ¿Lo dices en serio? (Al notar que Epifanía trata de escucharlos, vuelve a sonreír y obliga a Perseo para que se alejen): ¿Qué sucede contigo? No me digas que ya se te acabó la

creatividad. Ven, hagamos algunas tomas cerca del fuego. (Se trata de una fogata artificial como parte del decorado). Las únicas órdenes que cumplías eran las de tus instintos. Lo sé porque nadie como yo conoce la forma en la que miras.

PERSEO: Soy un fotógrafo profesional, soy un artista, ¿cómo quieres que mire?

FANNY (perversa): Por medio de un lente, no con los ojos del sátiro.

PERSEO: Tú no comprendes.

FANNY: Bueno, explícamelo.

PERSEO (dirigiéndose a la madre): Epifanía, ¿me podrías traer un poco de agua? ¡No! Espera; que sea algo más estimulante. ¿Qué tal un whisky?... Doble. Todavía mejor, como si estuvieras vaciando tu alma en un vaso.

(Epifanía obedece, en tanto que Perseo extrae de su camisa un carruco de marihuana; lo enciende y le da una prolongada chupada. Agradece la bebida, la que apura de un trago).

PERSEO: Esto está delicioso. Tú sí comprendes las necesidades de un hombre. (Vuelve a llenarle el vaso): En verdad que, si mi vida no fuera tan complicada, te pediría que te casaras conmigo.

(Perseo concluye el contenido de su vaso y se lo devuelve a Epifanía para que vuelva a llenarlo. Perseo le ofrece el carruco a Fanny quien lo rechaza, por lo que le da la última bocanada para luego arrojar la bacha. Le renuevan la bebida, lo que logra fortalecerlo).

PERSEO: No tienen idea de lo que se están perdiendo... Me refiero al whisky y al cigarrito, por supuesto. (Bebe).

FANNY: ¿Te parece? Mírame... No como el fotógrafo o el artista que presumes ser, sino como el hombre que se atreve a arrancarle las alas a los arcángeles como si se tratara de moscas.

PERSEO: Estás loca. ¿Y sabes qué? Tú y tu madre están acabadas. De mi cuenta corre que nadie te vuelva a contratar. (Apura su bebida). Gracias por el trago. ¿Cuánto debo? (Extrae de su bolsillo un fajo de billetes).

FANNY (anteponiéndose a su madre): Nada. Llévatelos. Conociéndote tantito, no deben ser tuyos... O me equivoco. Seguro que te los dieron como anticipo para promover a otra niña...

PERSEO: Tú no sabes nada. (Intenta huir).

FANNY: ¿Y si contara todo lo que sucedió?

(Súbitamente, Perseo se abalanza en contra de Fanny para sujetarla del cabello. Fanny conserva una actitud retadora, contrario a Epifanía quien retrocede asustada).

PERSEO: Cuidado con lo que dices, estúpida. Yo no me ando con cuentos... Lo mejor será que sigamos trabajando como hasta ahora... Nos conviene a todos.

(Perseo está agitado. Fanny, continúa retándolo. Transcurren algunos instantes, en los que Perseo la suelta para observar su cuerpo. Intenta tocar sus caderas, pero Fanny lo evita de un manotazo; ahora busca los senos, y recibe el mismo castigo. Perseo retrocede).

PERSEO: ¿Por qué no eres buena conmigo? Tan buena y dócil como la primera vez... ¿Ya no lo recuerdas? Tú y yo éramos muy buenos amigos... (Al notar la angustia de Epifanía y la creciente furia de Fanny, le rehúye. Sin embargo, encuentra una nueva estrategia): De acuerdo, si dejamos todo en el pasado, te regalo ese chocolate que me pediste.

FANNY: O mejor aún, podría contarle mi historia a uno de esos periodistas que les encanta el escándalo. ¿Cuánto me podrían pagar por la información?

PERSEO: A ti, nada. Ellos se llevarían todo el prestigio y el reconocimiento, sin olvidarse de la recompensa por haberlo denunciado.

FANNY: Entonces, corrijo la pregunta: ¿a cuántos podría destruir?

PERSEO: A ninguno. O quién sabe, quizás a ciertos perversos anónimos, a un par de sacerdotes y a ese amigo tuyo que trabaja en la universidad.

FANNY (provocándolo): ¿Y a ti?

PERSEO (evadiéndola): A todos aquellos que han perdido el alma al convertirse en estatuas de piedra frente a una pantalla...y sólo por atreverse a mirarte.

FANNY: Sólo me interesas tú. Desde la primera fotografía tus pupilas estaban repletas de sangre y de un deseo que jamás he vuelto a descubrir.

PERSEO: Estás mintiendo. ¿Cómo podrías recordarlo? Eras muy pequeña... y con los antidepresivos. (Sabe que habló de más. Fanny expresa fiereza): De acuerdo, tienes derecho a tu venganza. Habla con las autoridades y lo confesaré todo.

FANNY: ¿Así de sencillo? ¿Piensas que al ir a la cárcel o perder tu trabajo se resuelve el desprecio que me tengo a mí misma? Perseo, yo sólo soy un grano de arena en el continente de los leprosos.

(Epifanía trata de intervenir, pero Fanny logra aplacarla con una maligna sonrisa y colocando su índice en los labios de su madre. Modificará sus expresiones para dedicarle a Perseo su furia contenida).

FANNY: Aunque tuvieras un millón de vidas, jamás terminarías de pagar por el dolor provocado en contra de una sola niña.

PERSEO (con picardía): ¿Una niña? Qué frase tan emotiva proveniente de un muchacho. (Aprovecha el desconcierto de ambas): Perdónenme si a veces no distingo la personalidad de los pequeños... A esa edad, todos se parecen.

FANNY: Te escucho y pareciera que te remitieras a tu propia infancia.

PERSEO: Al contrario, estuve rodeado de privilegios, mis padres me trataban como si fuera un príncipe.

FANNY: Resaltaban tus errores, por pequeños que fueran. Te cuestionaban por ser temeroso, por llorar en las noches, porque no fuiste lo suficientemente machito como para enfrentar a los que abusaban de ti en la escuela.

PERSEO (nervioso): Hablas puras tonterías. Mejor me largo de este chiquero y ojalá que nunca más nos volvamos a encontrar.

FANNY: Ya nadie quiere contratarte, excepto para fotografiar a jóvenes talentos... ¿No es así como las llaman? Perseo, nosotras somos tu oportunidad de reivindicarte.

PERSEO: Te, equivocas. Soy un fotógrafo y un promotor muy importante. Trabajé como corresponsal de prensa cubriendo el combate contra el narcotráfico, fui el asistente cinematográfico de... ahorita no recuerdo su nombre, pero es un director reconocido. Te lo voy a demostrar. Por alguna parte guardo una de sus tarjetas con su firma. (Perseo busca en su cartera con desesperación, pero está vacía, por lo que decide tirarla al suelo).

FANNY: Te engañas solo. Hiciste que la belleza fuera maligna y astillaste la inocencia... Te voy a contar algo que nadie sabe o a nadie le importa: Me cuesta mucho trabajo mantenerme despierta, muchas veces quisiera permanecer dormida un largo tiempo y cuando alcanzo a dormir, sólo por unos instantes, despierto de golpe y con una horrible sensación de espanto... Me la paso ansiosa, triste, ausente, y sólo puedo medio controlar los temblores del cuerpo cuando como chocolates.

(Epifanía contrastará el dialogo reaccionando con temor, en ocasiones con disgusto, con vergüenza, con indignación).

PERSEO: Mejor me voy.

FANNY: Espera. Todavía no termino de sincerarme y necesito que alguien me escuche...
(Con desenfado): ¿Sabes una cosa, Perseo? Si Dios existiera, ya te habría depositado miles de gusanos en el interior de tu cuerpo para que te fueras pudriendo lentamente.

PERSEO: Bien, compartamos el dolor. ¿Te tranquilizaría, aunque sea un poco, si te dijera que también abusaron de mí?

FANNY (rotunda, aunque Epifanía se compadezca): No.

PERSEO: Era muy pequeño y no recuerdo qué edad tenía, cuando... vas a sorprenderte de lo que te voy a contar, pero es verdad. Sucedió durante una fiesta en casa de unos familiares...

FANNY: No quiero escucharte.

PERSEO: Los adultos estaban borrachos, así que, aprovechando el alboroto y el entusiasmo, la mujer de mi tío me condujo hasta su habitación. (Perverso): ¿Quieres que te ilustre cada detalle de lo que sucedió aquella noche?

FANNY: Cállate.

PERSEO: ¿Por qué? Tu madre me ha perdonado. Mírala...

FANNY: Estás mintiendo.

PERSEO: Te juro que sí sucedió.

FANNY: Esa historia te la contó mi madre.

PERSEO: Cómo podría mentir sobre lo que yo mismo he vivido.

FANNY: Porque Epifanía, mi amada madre, es la tía de ese relato.

(Pausa en la que a Perseo no tiene más remedio que sonreír aceptando su hipocresía. Con el índice y el pulgar se rodea la boca. Continúa la trayectoria hasta colocar la mano alrededor de su propio cuello).

PERSEO: Creo que no tengo nada que hacer aquí. (Recoge sus cosas). Además, tengo mucha sed y me hace falta más que un trago para calmarla.

FANNY: ¿A dónde piensas ir?

PERSEO: Donde sea, pero lejos de aquí. ¿Acaso no se dan cuenta? Este lugar apesta a muerto.

FANNY: Saliendo de aquí irás a ver a tu patrón para garantízale un rebaño de chamaquitas, dóciles y dispuestas a triunfar.

PERSEO: Jamás volverás a trabajar en el cine, mucho menos en televisión y olvídate de las revistas de modas... Sólo vine a hacerte un favor, para ayudarte, pero ¿no te has dado cuenta de que te has convertido en un monstruo?

FANNY (desconcertada): ¿Yo? ¿Un monstruo? Te equivocas. Mi madre me ha dicho que la gente me admira y que me quiere.

EPIFANÍA (dolida, rompe el silencio): Mi niña... mi niña hermosa.

FANNY: ¿Lo oyes? Soy hermosa y por eso me buscan, porque muchas quisieran parecerse a mí... (Para sí misma): Sin importar los sacrificios, porque al final, nada se compara con el éxito...

PERSEO: Fanny, ¿te sientes bien? Estás muy pálida.

FANNY (igual): Porque las madres no se equivocan... no se pueden equivocar. ¿Verdad, mami? (Asustada): ¿Mami? ¿En dónde estás? No me dejes sola...

EPIFANÍA: Aquí estoy, mi cielo. Mamá jamás te abandonará. (Pero no alcanza a llegar hasta ella).

FANNY: Diles que ya no me miren. Sus ojos me queman... Por favor, quiero que se vayan... ¿Y por qué estoy vestida así? (A Perseo): ¿Por qué me tomas fotos con esta ropa interior?

EPIFANÍA: No te asustes, mi cielo. No es nada malo. Perseo es un fotógrafo profesional y no es la primera vez que viene a trabajar con nosotras.

FANNY: No me importa, quiero que se vaya. ¿No entiendes que su mirada me lastima? (A Perseo): Ya hiciste lo tuyo, ahora vete.

EPIFANÍA (seria): Perseo se tiene que quedar.

FANNY (rogando): Pero por qué...

PERSEO (siniestro, murmura para que sólo Epifanía la escuche): A ver qué historia le cuentas. De paso, ya deberías explicarle por qué su cuerpo es diferente al del resto de las niñas.

FANNY: Eso ya lo sé... Porque mi cuerpo no asimila los alimentos, porque cada día que transcurre me siento muy débil, porque a veces pienso que soy otra persona.

EPIFANÍA: Eso se te pasará pronto. Te prometo que, cuando terminemos con la sesión de fotografías, nos iremos de viaje a la playa. ¿Qué te parece? Nos instalaremos en un hotel de lujo con todos los servicios incluidos.

FANNY: ¿Y me podré comer un chocolate?

EPIFANÍA: Todos los que se te antojen. Pero antes tienes que ser una mujercita muy fuerte y profesional. Endereza esa espalda y sonríe, que la cámara capte lo perfecta que eres... Eso es, mi cielo. Eres un ángel y los ángeles fueron creados para deslumbrar a la humanidad.

FANNY: Y no hay hombre que pueda destruir a un ángel.

EPIFANÍA: Entonces, demuéstroles que el mundo te pertenece.

PERSEO: ¿Engañándola de nuevo? No dudo que pretendas llevarte a Fanny de viaje, pero ¿cuál es el hotel en el que se hospedarán? Déjame adivinar; en donde se paga bien por una joven y discreta compañía.

FANNY (a Perseo): Bien, estoy lista. Comencemos antes... antes de que el cansancio sea más fuerte que yo. Si debo sacrificarme para que mamá me quiera y para ganar un cachito de felicidad, pues que así sea...

EPIFANÍA (recuperando la atención de su hija): Déjame explicarte. Una cadena de tiendas nos contrató para que modelaras su lencería y ya no nos podemos echar para atrás. Tú sabes cuánto necesitamos este trabajo.

FANNY: ¿Otra vez en ropa interior? No, eso no. Tú me dijiste que eran fotos para un casting... (Intentará salir, pero Perseo le impide el paso).

EPIFANÍA: No es tan sencillo, mi cielo... y ya no tengo que explicarte cómo funciona el negocio. La sesión fotográfica sólo es parte del convenio. Luego tendrás que acompañarlos.

FANNY (débil): No lo haré. Esta vez me niego a obedecerte.

PERSEO: Lo mejor será que nos pongamos a trabajar. Fanny, ya conoces la rutina... Sonríe, quiero que te veas feliz delante de la cámara...

FANNY: Pero no lo soy.

PERSEO: Eso qué importa cuando tu público te adora.

(A partir de este momento, Fanny comenzará a aceptar la seducción de la cámara).

EPIFANÍA: Cariño, no tienes nada de qué avergonzarte. De entre todas las niñas que audicionaron para el modelaje, sólo unas cuantas fueron seleccionadas. Tienes suerte de que te hayan elegido.

FANNY: Pero no soy la mejor y tú siempre me has dicho que debo sobresalir de entre todas las demás; que me debo exigir no convertirme en una simple gota entre toda la lluvia, y si lo fuera, lo mejor sería secarme.

(Epifanía sabe que Fanny está a punto de quebrarse, por lo que tendrá que ser rotunda y controlada).

EPIFANÍA: Basta ya de estarse quejando. Eso déjase a los ineptos. No te eduqué para que llores cuando se presentan las calamidades.

FANNY (disciplinada): Nadie nos ha regalado nada. Siempre hemos luchado juntas.

EPIFANÍA: Se nos presenta una grandiosa oportunidad para continuar siendo hermosas a los ojos de un público. Pronto dejarás de ser niña, y tenemos que prepararnos para los nuevos tiempos.

FANNY: Sí, mami, lo que tú digas.

EPIFANÍA: Entonces, a levantar la cabeza y mirar de frente.

IV. “Here comes the rain again”, por Annie Lennox

(Sesión fotográfica que primero transcurrirá con movimientos lentos y eróticos, en donde Fanny se mece el pelo y al bajar las manos recorre el contorno de su cuerpo. Sobre su hombro, dirige la mirada hacia la cámara, regalando una inocente sonrisa. Se sienta en cuclillas, con expresiones serias, con las piernas separadas y mordiéndose los labios.

Por su parte, Epifanía se deja envolver por el ambiente. Estimulada por lo que observa, mantiene una mano alrededor del cuello y con la otra se envuelve en un abrazo).

PERSEO: Encantadora. En verdad que eres única, mi niña... He conocido a muchas, pero ninguna como tú.... Eso es, regálame una sonrisa y demuéstreme todo tu esplendor... Muchas veces, tus expresiones son semejantes al de las serpientes, consiguiendo que tu sola presencia despierte todo tipo de fantasías. A muchos les fascina descubrir al demonio que los habita.

FANNY: ¿Y cuál es el tuyo?

PERSEO: Tú.

FANNY: ¿Por eso viniste a destruirme?

(Cambia la actitud de Fanny, ahora se muestra agresiva. Como si se tratara de una serpiente, lanza dentelladas, lo que provoca el temor de Perseo. Epifanía quisiera huir, para no ser testigo de lo que se ha salido de control).

FANNY (sin perder la maldad, los bordes de sus ojos se han enrojecido, como si no hubiera dormido o como si estuviera drogada): ¿Me tienes miedo?

PERSEO: ¿Por qué lo tendría?

FANNY: Entonces, ¿por qué evitas mirarme?

EPIFANÍA: Terminemos con las pruebas; ya ha sido suficiente por hoy.

FANNY (enérgica, con voz potente): Tú no te metas. (Temerosa, Epifanía se arrincona y por un instante, Fanny endulza la voz): ¿En qué nos quedamos? ¡Ah, sí! (Se dirige a Perseo con severidad): Encontraste, en el interior de mis ojos, la forma de tus miedos más profundos.

PERSEO (anteponiendo la cámara como un escudo, pero sin dejar de fotografiarla): No sé de qué me hablas.

FANNY (definida por la maldad, su voz se escuchará con cierta rispidez): Eres débil... Demasiado endeble. Como la mayoría que sólo me buscan para tratar de poseerme... Pero, yo no le pertenezco a nadie. (Dulcifica la voz): ¿O sí, mami? (De nuevo el tono grave): Al igual que tú, otros vinieron para cubrir de llagas la inocencia, y lo consiguieron, pero terminaron convertidos en piedra; sus ojos quedaron imposibilitados para parpadear; sus pupilas se congelaron frente a miles de cuerpos desnudos.

PERSEO (sin dejar de fotografiar): Sigue así, Me encanta tu nuevo temperamento. Ven, acércate a la cámara e intenta destruirme.

EPIFANÍA: Dejemos las cosas como están; te estás haciendo daño.

PERSEO: Eres una bestia encantadora. Me fascina que domines la situación. Ahora, ven por mí. Demuéstrame de lo que eres capaz.

FANNY (la maldad la guía): Pero qué valiente te has vuelto últimamente. Mmm... no, no es valor. El servil siempre lo será. Lo que percibo en ti es otra cosa. ¿Qué será? (Juguetona, da vueltas a su alrededor): Tú-loquequieres-es... ¿Tocarme? No, porque se te acabó el entusiasmo... Entonces, ¿qué puede ser? (Intenta seducirlo. Ríe como una niña inocente). ¡Ah, ya sé! Si te acercas, te lo diré al oído para que nadie se entere de tu secreto... Lo que tú siempre has querido es ser como yo. (Le da un mordisco en la oreja).

PERSEO: ¿Qué te pasa? Eres un animal.

FANNY (burlona): Nnnooo. Yo. Soy. (Desenfadada): El horror. Así de simple... ¿O no, mami?

EPIFANÍA: El horror comenzó cuando, por tu propia voluntad, te ofreciste para acompañar a un hombre poderoso y salvar a una de las niñas que asistieron a la audición.

FANNY: Pero nada importó. Más tardaría aquel hombre en transpirar el alcohol ingerido aquella noche, que la niña en solicitar una nueva oportunidad. Me entristecería si no fuera porque he perdido la capacidad de sentir compasión.

EPIFANÍA: Pero estás llorando.

FANNY (secándose las lágrimas con fuerza): Sólo prolongué lo inevitable. Eso debe ser lo que hacemos los monstruos. La gente no quisiera mirarse en nosotros, pero los seducimos. Nos temen, pero en nosotros se depositan todas las calamidades... No sé cómo explicarlo, pero en la mirada de aquella niña, había mucho miedo, pero era mucho más fuerte su deseo de ser una artista... como yo.

EPIFANÍA: Porque lo eres.

FANNY: Porque lo soy; gané ese concurso de jóvenes talentos. Me esforcé muchísimo para destacar del resto de las niñas, ¿te acuerdas mami?

EPIFANÍA: Lucías hermosa con ese trajecito de fantasía, pero lo que más valoraron los jueces fue tu simpatía y tu encanto.

FANNY: Tuve que bajar de peso para entrar en ese vestido. Pero valió la pena porque muchas de las concursantes estaban enormes.

EPIFANÍA: Eran unas pequeñas cerdas.

FANNY: ¡Unas marranas!

EPIFANÍA: ¡Espantosas!

(Ambas ríen divertidas por sus ocurrencias. Por su parte, Perseo no ha dejado de fotografiarlas).

FANNY (seria): Me sometí a un régimen estricto y llegué a estar casi en los huesos.

EPIFANÍA (casual): No exageres. Sólo eran unos kilitos por debajo de tu peso.

FANNY (repentinamente feliz): Pero logré bailar mejor que todas mis compañeras. Cantaba tan hermoso que formé parte de aquel grupo juvenil. ¿Cómo se llamaba?

PERSEO: Rehilete y creo que ya todas se retiraron.

FANNY: Una se casó con un empresario, la mayor de todas desapareció y la que siempre sonreía, la encontraron ahorcada en el baño de un hotel de paso... (entrará en desconcierto), y bueno, aún sigo yo, intentando mantenerme como artista. Aunque a veces pienso que jamás fuimos reales, que esas cuatro cantantes eran otras personas y que yo las veía por la televisión.... (A Epifanía): Rehilete jamás existió. Busco y pregunto por todas partes y nadie las conoció. ¿Y sabes por qué?

Porque Rehilete fue una fantasía tuya para hacerme creer que yo era una niña estrella... Lo que me hace suponer que toda mi vida ha sido una invención... y si nada existió, entonces ¿quién soy?

EPIFANÍA: Estás confundida, eso es todo. Ahorita te traigo tus medicamentos y de paso, busco todos los discos, en donde apareces en las portadas y para demostrarte que fuiste, no, que eres una niña talentosa.

FANNY: Espera, ya me siento mejor. Quédate conmigo y terminemos la sesión fotográfica.
(A Perseo): Óyeme, tú. ¿Por qué guardaste la cámara si aún no terminamos?

PERSEO: ¿En serio? ¿En verdad quieren continuar con toda esta farsa? (Intenta salir).

FANNY (con energía): Tú te quedas.

PERSEO: Oblígame.

FANNY (sonríe): No es necesario. Puedes largarte si eso es lo que quieres. Pero tú has venido hasta aquí por tu propia voluntad. De lo que se alimenta tu espíritu es de un instinto más fuerte que el miedo a morir... Aunque, si no me equivoco, tus miedos son intensos.

PERSEO: Si tuviera miedo no permanecería con ustedes.

FANNY: Tienes miedo, pero buscas ser como los dueños de tu voluntad. (Pícara): ¿O no? Tu más grande anhelo siempre ha sido comerte a una niñita. (Juguetona): “¿Lobo, estás ahí?” (Corre a buscar un escondite). Si me encuentras, seré tuya.

PERSEO (duda): ¿En serio?

FANNY (seria y saliendo de un lugar que Perseo no se esperaba): Claro que no. (Vuelve a esconderse). Pero no te creas que no conozco tus más secretas intenciones (ríe con maldad). “¿Lobo, estás ahí?”

PERSEO: Te lo advierto, no juegues conmigo.

FANNY (jugando desde las sombras): ¿O qué? ¡OquéOquéOqué! (Risas malignas compartidas por su madre).

PERSEO: Podría destruirte...

FANNY (burlona, en su escondite): Uuuy, qué miedo. (Divertida, la madre repite la frase, aunque Fanny se vuelve retadora): Inténtalo.

PERSEO: Te cortaría el cuello. Tú no tienes idea de cuánto pagarían por tu cabeza.

FANNY: Tú no me asustas. Mi desnudez tiene mayor importancia que la muerte.

PERSEO: No te confíes demasiado. ¿Sabes cuántas jovencitas, tan hermosas como jamás te lo imaginarías, aparecen en los basureros despojadas de la piel? Sería lamentable que tú fueras una de tantas.

FANNY (desde la oscuridad, con un susurro siniestro): Lo que te obliga a cometer el crimen por tu propia mano. (Epifanía huye asustada hacia un rincón). Nada te complacería tanto como trazar una línea de sangre alrededor de mi cuello. (Asomándose en un sitio apartado y sin que Perseo se entere): Igual que una embestida viril, penetrarías mi carne hasta lograr arrancarme la cabeza. (Antes de ser sorprendida, vuelve a ocultarse): Con la diestra me sostendrías de los cabellos, mientras que los dedos siniestros jugarían con mi intimidad.

PERSEO: ¿Me estás pidiendo la muerte? (A Epifanía): ¿Es en serio? (No hay reacción). No, eso no lo puedo hacer...

FANNY (ruego infantil): ¡Ándale, no seas malo! (Con tono provocador): Como si no lo hubieras hecho antes.

EPIFANÍA: ¿O prefieres que yo lo haga mientras continúas fotografiando?

PERSEO: Lo que me proponen es enfermizo.

EPIFANÍA: No lo sé. ¿Lo es?

PERSEO (nervioso, buscará la salida): Tú también eres responsable de lo que le sucede a Fanny. Acuérdate de todas esas ocasiones que la obligabas a trabajar hasta quedar agotada. Luego, ¿a quién llamabas a medianoche para que te ayudara a controlar sus crisis nerviosas? ¡A mí! ¿Y cuántas veces no te ayude para que no la internaran en una clínica?

FANNY: Muchas y te lo agradezco. Por esa razón, hoy te necesito fuerte, porque hoy tengo que morir.

PERSEO: Ustedes dos están locas.

FANNY: Miedo... De nuevo esa sustancia que te vuelve taaan hombre. Sssí... hay algo en el ambiente que me enchina la piel. Ni la lujuria podría ser una droga más deliciosa... (Pícara): Perseo, ¿en verdad me temes o es que me sigues deseando?

PERSEO: Al contrario, me preocupas.

FANNY: ¿Sientes lástima por mí?

PERSEO: De cierta manera sí...

FANNY (burlona, retoma la afirmación para prolongar el siseo): Ssssí. ¡Me temes, me temes, me temes! (Apareciendo por la espalda de Perseo): Conozco tus debilidades. Aunque los cuerpos infantiles se cotizan a un buen precio, y yo he crecido, mírame, aún puedo provocar los instintos más oscuros... Como los tuyos porque, de lo contrario, no habrías venido hasta mi casa.

PERSEO: Te equivocas; yo solamente las vine a ayudar.

EPIFANÍA (sorprende a Perseo y Fanny aprovecha la distracción para desaparecer): Entonces toma esas malditas fotos y ya deja de estar chillando.

FANNY (cantando): ¡Me tiene miedo, me tiene miedo, me tiene miedo!

EPIFANÍA: Lo que en realidad quieres es tocarla, que sea tuya y para nadie más. Pero tus jefes no te lo permitirían, porque ellos no comparten el sabor de la carne cruda. Nunca se hartan y saben comerciar hasta con los cuerpos agusanados.

PERSEO: Saben que he venido, sin engaños, sin hipocresías.

FANNY (juguetona, reaparece con una sonrisa diabólica): Para comerme mejor.

PERSEO (volviendo a utilizar la cámara como un escudo): De acuerdo, terminemos de una vez, hay ejecutivos que esperan recibir esas fotografías.

FANNY (seria y enfrentándolo): ¿Cómo piensas entregárselas, si la cámara está vacía? Olvidaste colocarle una memoria para almacenar las imágenes. (Sarcástica): Qué terrible descuido para un fotógrafo profesional.

PERSEO (acepta con una sonrisa): Tramposa; en verdad que eres un demonio.

FANNY: Como no tienes idea. (Colocando las manos sobre sus hombros): Pero eso no significa que no podamos divertirnos... Finjamos que ese artefacto funciona y que puedes retroceder el tiempo hasta el momento en el que me tomaron la primera fotografía.

PERSEO: Ojalá pudiera.

FANNY (ruega): Ándale, ¿sí? (Sujeta las manos de Perseo para que dirija la cámara hacia su rostro): Y cuando vuelva a ser una niña y me pidan modelar con esos trajes tan pequeños, entonces tú me rescatas y me llevas lejos (lo suelta), hasta donde nadie me pueda alcanzar ni a volver a mirar... Por favor, ayúdame. (Entristece): Pero eso no es posible, ¿verdad? (Le seca una lágrima). Entonces finjamos que nada es verdad, que mi foto no aparece en ese catálogo de acompañantes y que no tengo un llamado a trabajar en... ¿qué nombre se le da a la melancolía?

EPIFANÍA: Entretenimiento para adultos. Pero es que hoy comienzas a...

FANNY (cubriéndole la boca a su madre): No digas nada. (Luego le da un tierno beso en la boca). Shhh... Así sabe mejor la tristeza. (Rompimiento): Pero ¿en qué me quedé? (Sarcástica): ¡Cómo pude olvidarlo! (Ahora Perseo es quien se oculta): ¿No me digas que el cerdito quiere esconderse de mí?

EPIFANÍA: No se esconde, es parte de su trabajo.

FANNY: Eso ya lo sé, pero déjame tratar de ser fuerte, al menos por esta vez. Hoy tengo que parecer salvaje para que me puedan comprar. (Vuelve a ser cazadora): Porque el cerdito tiene miedo. (Trata de captar el aroma en el ambiente): Lo percibo. Nada se compara con la esencia del pánico... Perseo, aprovecha la situación y tómame una foto.

(Sin ser visto, la presencia de Perseo se descubre por medio de un flashazo y del mecanismo fotográfico).

FANNY: Sssí, muy astuto... Pero no tardaré en encontrarte, porque transpiras odio y deseo; porque esas son las esencias que te delatan y que penetran en mis instintos. (Respira profundamente tratando de localizar a Perseo): Mmm... delicioso. Percibo en ti un cierto aroma de espanto, de un pánico irreparable... Porque así hieden los mezquinos, los que se disfrazan de héroes para simpatizarles a los dioses.

(Sin sorprender, Perseo se para delante de Fanny y la deslumbra con un flashazo de la cámara).

FANNY: Imbécil, ¿qué haces?

PERSEO: Tu debes conocer esas cosas de los disfraces o de las personalidades cambiadas... Tú eres un hombrecito precioso y por eso me enviaron a buscarte.

EPIFANÍA: Eso es mentira, nadie lo puede probar.

PERSEO (tomándole una foto a Epifanía, pero la distancia no permite que la deslumbre): Te equivocas. Ustedes dos saben de lo que estoy hablando. Además... el ojo de la cámara fotográfica es testigo de todas sus transformaciones.

EPIFANÍA: Entonces muestra tus evidencias y saca provecho del morbo colectivo.

PERSEO: A su tiempo.

FANNY (con el semblante furioso): No tiene nada. Por eso vino esta noche, para buscar la manera de exponerme y de vender mi imagen como si yo fuera un monstruo. (Se entenece): Pero ¿verdad que no lo soy, mamita?

EPIFANÍA: No mi niña, claro que no. (Digna, a Perseo): Mejor vete. Me parece que ya es muy tarde y lo mejor será que nos dejes solas.

PERSEO: ¿Así nada más? Antes quiero que me paguen. No me he pasado toda la noche en este cochinerito como para no recibir mi recompensa. En verdad, ¿no se dan cuenta que este lugar apesta a humedad y a descomposición?

EPIFANÍA: Antes no lo notabas. Quizás porque ahora formas parte de la peste.

PERSEO: Mi dinero y me largo de inmediato.

EPIFANÍA: Las fotografías y te pagamos.

PERSEO (furioso): ¡No tengo las malditas fotografías! (Con menos intensidad): Pero necesito, o más bien, necesitamos ese material para seguir existiendo. Corrijo, para continuar viviendo de tu imagen. Tú no lo sabes, pero tienes muchos seguidores en las redes sociales que preguntan por ti.

EPIFANÍA: ¿De qué tonterías hablas? Jamás hemos intentado abrir cuentas en ninguna parte. Para esas cosas se necesita del internet y en ocasiones, ni siquiera nos alcanza para pagar la luz.

PERSEO: Pero eso no significa que no pueda hacerlo cualquiera por ustedes... Fanny, no te imaginas la cantidad de personas que te admiran.

FANNY: ¿Y por qué tendrían que admirarme? ¿Por someter mi infancia a las pastillas que lograban mantenerme despierta durante las horas de modelaje? ¿O desde que la televisión los alimentó de maldad cuando transmitía cada instante de mi internado en el psiquiátrico?

PERSEO: Aunque no lo creas, así funcionan los engranajes de la gran maquinaria del entretenimiento. Con la diferencia de que la televisión sólo es local, pero las redes tienen un alcance ilimitado. Ya no importan los idiomas, sino las imágenes. El ojo es el mismo en cualquier parte del mundo si lo sabes astillar adecuadamente. Por cada mirada petrificada, atenta a la pantalla, se puede ganar mucho dinero.

EPIFANÍA: ¿Cuánto?

PERSEO: Lo que ustedes quieran.

EPIFANÍA: ¿Fama? ¿Comeremos en lugares elegantes? ¿Viajaríamos por el mundo?

PERSEO: Algo mejor que eso, tendrán la voluntad de la gente. ¿Y saben lo mejor? Fanny ya no tendría que acompañar a nadie, en ninguna oficina, en ningún lugar privado para cerrar los contratos. Bastaría con realizar los videos de manera adecuada... y para eso me seguirán necesitando.

EPIFANÍA (más por curiosidad): ¿Tendría que seguir vistiendo con esas ropas transparentes para despertar los instintos? ¿De nuevo tendría que entusiasmar a las muchas serpientes del deseo?

PERSEO: Eres toda una epifanía, primor. Así son las reglas del juego y no ha existido un dios que las pueda modificar.

FANNY: Entonces, no quiero seguir siendo parte de ese mundo. Nadie puede obligarme a ser la fantasía que calcina el espíritu.

PERSEO: Si así lo prefieres... De todas maneras, hay una legión de jovencitas, mucho más hermosas y atrevidas, que suplican por una oportunidad... Cuando se abre una llaga, nada impide que se siga extendiendo... Eres libre de elegir la manera de morir, pero ¿cómo pretendes pagarme?

EPIFANÍA (llevándose a Fanny a un rincón): Intentémoslo. Parece un trabajo sencillo que podemos hacer en casa y sin arriesgarnos a que nos golpeen. Acuérdate de aquella ocasión en la que...

FANNY: Prefiero morir de hambre.

PERSEO: No seas fatalista. El mundo es un latido intenso a punto de estallar y lo que nosotros le ofrecemos, es un instante de alivio. Aunque ofrezcamos mentiras o fantasías atrapadas en una cápsula de cristal, no deja de ser un remedio para el *endemoniamiento*. ¿Entiendes lo que te digo?

FANNY: Sí. Lo entiendo. Encerramos a los monstruos en lo más profundo de nuestras debilidades para que alguno de ellos domine a los demás. Suponemos que la lujuria será más poderosa que las ganas de asesinar, pero no es así.

PERSEO (aplaudiendo): Bravo, la niña tiene ideas propias y sentimientos. (Serio): Pero ya basta. Si no tienen dinero para pagar, puedo aceptar una joya o cualquier cosa de valor. Cuando eras famosa, tuviste admiradores que te daban regalos valiosos.

EPIFANÍA: Que debimos vender para costear las dietas, el gimnasio, las clases de ballet, los tratamientos de belleza...

PERSEO: Se rindieron a la vanidad, ¿y qué obtuvieron a cambio? Cicatrices horrendas por todo el cuerpo a causa de tantas cirugías. (A Epifanía): De ti podría entenderlo, pero ¿cómo pudiste herir a tu propia hija?

FANNY (severa): Si quieres enfrentar a alguien, dirígete a mí, pero sin agacharte... (Sostiene el rostro de Perseo con ambas manos): Recibirás tu paga, aunque ya no sé qué puedo ofrecerle a un ojo convertido en piedra... Si hemos visto y participado en negocios que endurecen el alma, ahora ya

no tenemos permitido llorar. ¿No es así? (A Epifanía): ¿Por qué lo hicimos? Porque, de cierta manera, lo disfrutamos.

EPIFANÍA: Porque necesitábamos sobrevivir.

FANNY: Porque buscábamos la fama.

PERSEO: Porque sobran los cazadores de persiones.

EPIFANÍA: Estábamos muy solas; necesitábamos que alguien nos protegiera.

PERSEO: Esperen, ¿me están repitiendo los diálogos de una telenovela? En verdad son patéticas. ¿Saben? Mejor no me paguen, pero no quiero volver a verlas.

FANNY: Te convencimos y eso significa que podemos regresar a los medios. Tú mismo lo dijiste cuando hablamos por teléfono.

PERSEO: Les mentí... Tuve que hacerlo para ganarme algunos billetes y largarme al norte, porque allá sí valoran el tipo de arte que realizo... En cambio, ustedes, ustedes están acabadas. Se ven horrendas. Fanny perdió la simpatía de niña... Dense cuenta que, si no dan lástima, transmiten miedo.

EPIFANÍA: Eso no es cierto. Fanny conserva su inocencia. Debieras ver que su cuarto está repleto de muñecas y juguetes. Su armario parece una tienda repleta de vestidos con colores alegres y todo el día se la pasa cantando... (A Fanny): Cuéntale cuando fuimos a la feria y lo mucho que nos divertimos...

FANNY (pícara): O algo mejor, podría contarle historias oscuras. ¿Qué te parece?

PERSEO: ¿Qué pretendes?

FANNY: Contar y atraer a la gente para que me vean... Me podrías ayudar gravando un video y subirlo a las redes. ¿No dijiste que aún tengo seguidores? Pues colócame al alcance de todos, que sientan que puedo ser suya y que soy tan vulnerable como cualquiera.

EPIFANÍA (aplaudiendo y dando brinquitos como una niña consentida): Sí, sí, parece buena idea. Además, podrías aparecer con esos vestidos con los que te pareces a una muñeca.

PERSEO: Suena atractivo... y no sólo eso. Jugáramos con la posibilidad de que eres un niño.

FANNY: Podría contar diferentes anécdotas con actores y músicos.

PERSEO: Espera, esas cosas sólo funcionan si revelas un nombre, no el de cualquier *comeperros*, sino de alguien muy importante para involucrarlo en... no sé, en la posibilidad de una relación sentimental contigo, cuando apenas eras una niña.

FANNY (derrotada): Es que así sucedió. Por aquel entonces, al productor le gustaba que llevara falditas pequeñas para poder... mirar... a través de los descuidos... y en la primera oportunidad, se atrevía apenas a rosar... luego a tocar y... a fotografiar sus proezas. Fotografías que luego compartía con sus amigos. Amigos que luego me buscaron para que modelara arropada con transparencias.

EPIFANÍA (sin tomar en cuenta el reciente dolor de su hija, como si se tratara de una distracción): Uuuy, mi niña. Tuviste mucho trabajo por aquel entonces, pero valió la pena, porque te conocían en todo el país.

FANNY (ríe con ironía): ¿A mí o a las transparencias que utilizaba? Todavía conservo algunas prendas y mi cuerpo sigue siendo el mismo. ¿Qué les parece si las volviera a utilizar?

PERSEO: Tu tiempo como seductora de serpientes ha terminado.

EPIFANÍA: Pero las serpientes siguen vivas, ¿o no? Las serpientes siempre tienen apetito y buscan su alimento en la clandestinidad. ¿O me equivoco?

FANNY: Y yo puedo seguir siendo el silbido que las desespera.

PERSEO: ¿En serio pretenden continuar? A pesar de todo el dolor irreparable, ¿quieren seguir respirando entre los muertos?

FANNY: Porque sólo entre los muertos; los malditos y los perversos, podré seguir existiendo. Sólo se puede resurgir del dolor causando uno aún más grande. Y eso es lo que más quiero.

EPIFANÍA: Tienes razón Perseo, mejor vayámonos a descansar. (Toma el rostro de Fanny con ambas manos): Mi niña, te ves muy pálida y no me gustan las cosas que se te están ocurriendo.

FANNY (enérgica, se quita la caricia): Suéltame. Si no me vas a ayudar, mejor vete.

EPIFANÍA: Está bien, haré lo que tú me pidas.

FANNY (a Perseo): ¿Crees que podemos seguir explotando una imagen de inocencia?

PERSEO: Estás loca, enferma.

EPIFANÍA: Enferma. Sssí, eso es... (Ganando en confianza): Ya no eres una niña pequeña, aunque podríamos trabajar otra imagen... como si fueras una muñeca.

FANNY (en un susurro que no escuchan): Es que sí estoy enferma.

EPIFANÍA: Te vestirías con ropas de fantasía y buscaríamos la manera de transformar tu rostro, para que fascine y trastorne a quien te observe.

FANNY (igual): Mi piel se está reseca, y no podría utilizar la brocha del maquillaje sin provocarme una herida.

PERSEO (igual): Esa idea no se te acaba de ocurrir; ya la venías pensando desde antes. Pero me gusta... Sí, ¿por qué no?, hagámoslo. Voy a mi departamento por otra cámara y regreso en un par de horas...

FANNY (susurro triste): ¿Me podrían dar un chocolate?

EPIFANÍA: Corre. Mientras, yo arreglo la habitación para que de la apariencia de una casa de muñecas y Fanny... ¿en dónde te metiste? (tan sólo la había perdido de vista). Ahí estás. No juegues conmigo, niña.

FANNY: No, mamá.

EPIFANÍA: Arréglate y ponte el vestido que utilizaste para la publicidad de las muñecas Lulú. (Encantada): ¿Recuerdas? Tú ibas a representar una hermosa Pandora.

FANNY: Por favor, no me obligues a ponerme ese vestido de nuevo. Me veía ridícula. Nadie creyó que parecía una princesa. Hubieras visto a la gente que estuvo en la audición. Se reían de mí, todos se rieron.

EPIFANÍA (con dignidad): No te estoy preguntando tu opinión. Te pones el vestido y se acaba la discusión.

FANNY: Está bien, como tú digas.

EPIFANÍA (no es chantaje, está convencida): Cariño, tú sabes que todo esto es por tu bien. Muchas veces elegimos la belleza sobre el estómago. Nos hemos sacrificado tanto que ahora no podemos echarnos para atrás.

FANNY (seria): Entiendo. Te prometo que no vuelve a suceder.

EPIFANÍA (dándole un beso forzado): Así me gusta. Siempre tan linda y salvaje.

PERSEO: Está amaneciendo, cuando regrese les traigo algo para desayunar.

FANNY (aún desconcertada): No, mejor aprovechemos la mañana.

PERSEO: Llevamos varias horas sin dormir y sin comer nada.

FANNY: Con un chocolate será suficiente para recuperar las energías... (Ninguno reacciona): Bien, entonces explícame cómo funciona eso de las redes sociales. (Recibe el abrazo de su madre, ahora se muestra orgullosa).

PERSEO: No es nada complicado... Ya tenemos la temática: quedamos que trabajaremos tu imagen andrógina y que estás en un proceso... no, mejor en un tratamiento para transformarte en una muñeca...

EPIFANÍA: ¡Que sea una muñeca japonesa!

PERSEO: Perfecto. Entonces concentrémonos en tus monólogos.

FANNY (fría): Hola, mi nombre es Fanny y estoy a punto de morir.

PERSEO: Lo siento, hay canales en donde no te permiten convocar a la muerte. (Voltea a su alrededor): También necesitamos la ambientación adecuada y listo.

FANNY: ¿Puedo comer un chocolate durante la grabación?

PERSEO: Te puedes comer al mundo entero, si lo apeteces. Por lo pronto, imagínatelo mientras ensayamos. Estaré cerca de ti y fingiremos que estamos realizando el video.

V. “La monotonía”, con The Growlers

(Conforme avance el ensayo, Fanny modificará su estado de ánimo; de la frialdad inicial, pasa a las sonrisas; al principio forzadas, pero la confianza le permitirá ser más natural. A partir de ese momento, toma un objeto cualquiera, como un cepillo o una muñeca tipo Barbie y juega con la posibilidad de que se trate de un chocolate. Lo muerde, lo saborea, sobre sexualiza el objeto).

FANNY: Bienvenidos a mi canal. Me llamo Fanny y en esta ocasión les demostraré que se puede ser feliz a pesar de que se te desprenda la piel a pedacitos.

PERSEO: Momento, no le puedes decir eso a tu público.

EPIFANÍA: Déjala que improvise. Apenas es un ensayo y ya ves que el diablo sabe saborear la melancolía de los depravados.

PERSEO: De acuerdo, ingresemos entonces a la más oscura de las cavernas y enfrentemos al monstruo que representa nuestras debilidades más perversas.

FANNY (a sus seguidores): Tengo veintitrés años y desde los trece me dedico al modelaje. Muchos me recuerdan como actriz infantil y cantante del grupo Rehilete, pero ahora deben estar sorprendidos al contemplar en lo que me he convertido: Un monstruo.

PERSEO: ¿Por qué no la detienes? Se podría salir de control.

EPIFANÍA: Déjala, ella sabe lo que hace; ella es fuerte; ella es mi muchacha.

FANNY: Infatigable, trabajaba durante largas jornadas sin descanso... Si me mantenía despierta fue gracias a... (a Perseo): ¿Puedo hablar de las sustancias que ingería? (Perseo y Epifanía asientes). A partir de esos años, adquirí un trastorno alimenticio. Mi alimentación consistía en manzanas, lechuga y mucha agua. Con el paso del tiempo, mi estómago se fue haciendo chiquitito. Tan chiquito que podía llenarse con un grano de arroz. (Sonríe): Así que, ya se imaginarán que una nuez podía bloquear toda mi existencia.

(Como en una coreografía, Perseo sigue fingiendo que está grabando y Estefanía la motiva de cerca para que continúe hablando, incluso imita sus movimientos que, como se sabe, es un juguete-golosina sexualizados).

FANNY (seria): Por eso, ustedes comprenderán el motivo por el que debieron cortarme cinco centímetros de intestino. ¿Les parece cruel lo que les confieso? No, si consideran que somos una legión de chamaquitas que requerimos ser sometidas a esa operación para seguir viviendo... Pero fui feliz, porque tengo una madre que me cuida...

EPIFANÍA: Así es mi cielo, sigue hablando y cuéntales lo unidas que somos.

FANNY: Somos las mejores amigas. Otro día les contaré cuando mi madre también quiso ser modelo, pero no lo logró... (cambiará de humor): y por eso me acompañaba, estaba pegadita a mí para que realizara a la perfección cada movimiento de baile y cada entonación de voz. Mi madre quería que fuera perfecta y lo consiguió.

PERSEO: ¡Suficiente, Fanny está a punto de entrar en una crisis!

FANNY (terrible): Déjales a los cerdos que chillen cuando serán desollados. (Digna): Yo soy una diosa que inspira temor y deseo, deja que los mediocres se masturben delante de la reproducción de mi imagen.

EPIFANÍA: Muy bien, mi cielo. Repite cada una de las palabras que te he enseñado... Así que, “ahora merezco un lugar en sus corazones...”

FANNY: Ahora merezco que... tengan compasión de mí.

EPIFANÍA (enérgica): Te ordeno que repitas después de mí (con tono fingido): “Mis amores, ahora merezco su amor infinito”. (Fanny permanece petrificada por unos instantes).

FANNY: “Mis amores...” Ya no puedo más. (Cae fulminada).

PERSEO: Esto no me gusta, voy por un médico.

EPIFANÍA (rotunda): No. Tú te quedas hasta que todo termine.

PERSEO: Es tu hija, se puede morir.

EPIFANÍA: Es mi creación y el arte no puede morir.

FANNY (convulsionando): Mami, no me dejes sola.

EPIFANÍA (abrazándola en el suelo): Nunca, nunca, nunca; hasta el mismísimo infierno te acompañaré.

(Desesperado, Perseo no sabe qué hacer. Por su parte, Epifanía levanta el rostro hacia el cielo. Así permanecen congelados mientras que todo oscurece).

VI. “Three to get ready”, por Dave Brubeck

(Durante el anterior oscuro, se escucha un tecleo de computadora. El set fotográfico se ha reducido, para intentar realizar un close up. El equipo debe contribuir para concentrarnos en el rostro de Fanny, como si estuviera en el interior de un monitor).

FANNY: Creo que todos ustedes ya me conocen. Me parece que no tiene importancia que les repita mi nombre. Posiblemente, cuando observen este video, ya estaré muerta... ¿Quién lo puede saber? Agradezco a todos su apoyo y sus palabras invitándome a comer. ¿Saben? Peso treinta y cinco kilos y ya estoy mejorando. Mi madre me aconseja y me dice que pronto volveré a la normalidad... Pero, lo que ella no sabe es que de vez en cuando me como un chocolate. Muchas veces hasta cinco, porque el chocolate me anima y me ayuda a no sentirme fea. Mándame tu historia y, por un chocolate, te cuento cuáles son los miedos que te obligan a buscarme en la red. Hasta el próximo video y no olvides darle like y suscribirte.