



Uno o la trashumancia de los sueños.

Proyecto de creación escénica, que toma como base metodológica “Las siete claves del teatro Mágico” y desde allí emprende la búsqueda de la micro poética del director - autor

Joan Steban Jiménez Hincapié

Tesis de maestría presentada para optar al título de Magíster en Dramaturgia y Dirección

Asesor

Wilder Alexis Lopera Gómez Magíster (MSc) en Dramaturgia y Dirección

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Maestría en Dramaturgia y Dirección

Medellín, Antioquia, Colombia

2022

Cita	(Jiménez Hincapié, 2022)
<p>Referencia</p> <p>Estilo APA 7 (2020)</p>	<p>Jiménez Hincapié, J. (2022). <i>Uno o la trashumancia de los sueños. Proyecto de creación escénica, que toma como base metodológica “Las siete claves del teatro mágico” y desde allí emprende la búsqueda de la micro poética del director – autor</i> [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.</p>



Maestría en Dramaturgia y Dirección, Cohorte III.

Grupo de Investigación Artes Escénicas y del Espectáculo.

Centro de Investigación Facultad de Artes.



Centro de Documentación Artes

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

A mi compañera Julia Marín y a mis hijos Amaru y Elián.

Agradecimientos

Agradezco a mis padres por no desistir a pesar del infortunio que es la vida, a mis amigos, al grupo de teatro Exosto, su director Carlos Julio Duque quien me introdujo en el antiquísimo arte de la mentira, a mis maestros de la academia: Víctor Viviescas, Carlos Araque, Carolina Vivas, Sandro Romero, Eliecer Cantillo, Ignacio Rodríguez, Andrés Rodríguez, José Assad. A mi director y maestro Juan Carlos Moyano Ortiz, quien me develo la realidad del artesano, del mago, del alquimista, del ser y del dios que se habita al hacer teatro. Al grupo Teatro Tierra, al grupo TeatronacienT. A mis colegas, compañeros. Kelly Ditel, Camilo Sánchez, Tania Granda, Ana Rodríguez, Felipe Ortiz, Antonio Cobos, Juliana Meneses. A los maestros guías en la maestría: Víctor López, Eduardo Sánchez, Mauricio Célis, Javier Gutiérrez, Sandra Camacho, Marleny Carvajal, Pedro Miguel Roza, Arístides Vargas, Inés Stranger, José Sanchis Sinisterra. Cuyas frases son y serán luces para el camino. A los actores que me acompañaron en este laboratorio, taller montaje: Susana Quiroz, Marlon Restrepo, María Ovalle, Simón Montoya, Sofía Benavides, David Vélez y a Julia Marín, actriz y compañera de vida por su paciencia, sus enseñanzas y su amor. A tantos familiares y amigos que me dieron la mano entre las vicisitudes de este viaje sin retorno que es soñar, escribir y hacer teatro. Gracias.

Tabla de contenido

Resumen	7
Abstract	8
Introducción	9
1 Planteamiento del problema	10
La pregunta.....	10
1.1 Antecedentes	10
Trashumancia de un poeta. Punto de partida.	10
2 Justificación.....	20
3 Objetivos	21
3.1 Objetivo general	21
3.2 Objetivos específicos	21
4 Marco teórico	22
Memorias metodológicas	28
Imagen generadora	29
Primera fase: La convocatoria y la bienvenida	32
Segunda fase: Acondicionamiento y reconocimiento.....	34
Tercera Fase: Las siete claves del teatro mágico.	37
Primera clave: El desarraigo	38
Segunda Clave: La ecuación biológica:	38
Tercera clave: Unidad equilibrio-desequilibrio:	39
Cuarta clave: El espacio interior:	39
Quinta clave: El espacio exterior:	40

Sexta clave: La dimensión plástica del cuerpo.....	40
Séptima clave: La dimensión sonora:.....	41
Cuarta Fase: Laboratorio de montaje.....	42
Quinta Fase: Montaje.....	47
Sexta Fase: Temporada de estreno.....	65
Séptima Fase: Reflexiones y proyección.....	68
6 Resultados.....	70
7 Conclusiones.....	76
8 Recomendaciones.....	79
Referencias.....	82
Anexos.....	83

Lista de figuras

Figura 1 Esquema.....	24
Figura 2 Proceso.....	25
Figura 3 Imagen de partida.....	30
Figura 4 Flyer convocatoria	32
Figura 5 Acondicionamiento.....	34
Figura 6 Taller. Las siete claves del teatro mágico.....	37
Figura 7 Laboratorio de montaje.....	42
Figura 8 Entrenamiento grupal.....	44
Figura 9 Montaje	47
Figura 10 Cronograma	48
Figura 11 El yo.....	50
Figura 12 Inspiración pictórica	63
Figura 13 las crestas rojas	65
Figura 14 Función Teatro Pablo Tobón Uribe	68
Figura 15 Esquema.....	76
Figura 16 Tareas para el siglo de José Sanchis Sinisterra.....	81

Resumen

En el siguiente documento se expone la bitácora de un viaje, el proceso de la creación escénica, de un montaje teatral, “Uno o la trashumancia de los sueños” que fue desarrollado bajo el objetivo de la búsqueda y reconocimientos de la micro poética del director-autor. La dramaturgia de la obra y la imagen generadora está inspirada en un viaje realizado entre 2009 y 2010 por siete países de Suramérica, que tenía como objetivo extraer experiencias de viaje para hacer el primer montaje del grupo colombiano TeatronacienT, dicho montaje tendría por nombre “UNO”. La base metodológica del proceso de montaje parte del trabajo de “*Las siete claves del teatro mágico*”, metodología de entrenamiento y aproximación de los actores e intérpretes al quehacer teatral, desarrollada por el grupo colombiano Teatro Tierra, bajo la dirección del maestro Juan Carlos Moyano Ortiz, del cual el autor hizo parte durante trece años. De este proceso se resalta el concepto de “corpogramas” que permitió cualificar el montaje y que, sin duda, será fundamental para los nuevos procesos creativos del director-autor. En este documento se plasma adicionalmente el desarrollo de la preproducción, la producción y la posproducción como vías hacia la materialización escénica de un concepto o idea, hasta la circulación de la pieza, considerando la obra de teatro como un organismo que se nutre y crece con el devenir de las funciones y la sinergia del convivio.

Palabras clave: desarraigo, trashumancia, corpogramas, uno, las siete claves del teatro mágico, micro poética

Abstract

In the following document, the logbook of a trip is exposed, the process of a stage creation, of a theatre assembly, "Uno o la trashumancia de los sueños" that was developed with the objective of search and recognition of the director's and author's micro poetics. The dramaturgy of the play and the generating image is inspired by a trip made between 2009 and 2010 through seven South American countries, which had the purpose of extracting travel experiences to make the first production of the Colombian group TeatronacienT, and which would have the name "Uno". The methodological basis of the staging process is based on the work of "*Las siete claves del teatro mágico*", a training and approaching methodology for actors and performers to the theatrical work, developed by the Colombian group Teatro Tierra, directed by master Juan Carlos Moyano Ortiz, which the author joined for thirteen years. From this process, the concept of "corpograms" stands out, which allowed qualifying the assembly process and which will undoubtedly be fundamental for the new creative processes of the author/director. In this document, the pre-production, production and post-production processes are additionally reflected as ways towards the scenic materialization of a concept or idea until the circulation of the piece (work), considering the play as an organism that grows and is nourished with the evolution of the performance and the synergy of coexistence.

Keywords: uprooting, transhumance, corpograms, the seven keys to magic theater, micro poetics

Introducción

Llegué al teatro con la idea de aprender a volar, y así fue, el teatro me permitió ver y sentir las alas de la creación desplegarse a lo largo y ancho de la imaginación, ahora bien, eso no era suficiente, tendría que entender el movimiento de las angustias y las necesidades que conllevan al levantamiento del cuerpo, su dinámica y la palabra para sorberse el aire, el ritmo de las imágenes internas y externas que le imprimen la terquedad de cada aleteo, la metodología de los vientos y los discursos para volar en manada ya que así se llega más lejos, la apuesta de los horizontes, solo así se puede llegar a algún puerto, el discurso de las bitácoras o las distintas formas de aleteo, en otras palabras aprender a hacer teatro.

En 2008 nace de idea de crear un grupo de investigación teatral llamado TeatronacienT, para su desarrollo se hizo un viaje por Suramérica con la intención de recoger materiales para su primer montaje, que se llamaría Uno. Solo catorce años después y como motivo del trabajo de grado de la Tercera Cohorte de la Maestría en Dramaturgia y Dirección de la Universidad de Antioquia, el montaje sale a la luz, solo que ya no es el primer montaje del grupo TeatronacienT.

La búsqueda que subyace en el siguiente trabajo está fundamentada en la construcción y definición de una metodología, de una forma poética para hacer de una idea, imagen inicial, un montaje teatral desde el punto de vista del director-autor; sin dejar a un lado los otros papeles que debe asumir quien pretende hacer teatro en nuestro país. Dentro de este documento encontrarás las líneas que describen mi acercamiento con el teatro, las bases de búsqueda, los maestros en el camino, idea y metodología de montaje, los hallazgos, las dificultades, la bitácora de un proceso que quizás no tiene más que la intención de aclarar el camino de quien desea sobre cualquier dificultad llevar a escena un sueño.

1 Planteamiento del problema

La carencia de procesos metodológicos que le permitan al director-autor hacer un reconocimiento de la micro poética como objeto de indagación para el desarrollo de una propuesta escénica, que como persona del ámbito teatral desea aportar al sector de la ciudad y al país.

La pregunta.

“Haced, empero, que la parte de la acción sea grande, puesto que se viene para ver y se quiere ver a toda costa.”

(Goethe, 2013, p. 5).

“¿Cómo emprender un viaje creativo, que le apuesta a la construcción de una micro poética donde prima la composición desde la dramaturgia de la imagen y que se centra en la creación de la puesta en escena de “Uno o la trashumancia de los sueños?” Joan Steban Jiménez.

1.1 Antecedentes

Trashumancia de un poeta. Punto de partida.

“Una mano en la tradición y otra en la oscuridad”

Javier Gutiérrez.

A continuación, me permitiré narrar en primera persona, en tanto que la información que comparto hace parte de mi historia personal. Esto lo hago con la intención de esclarecer el sentido de la ruta de creación que he emprendido para la construcción de esta obra y en el mismo trayecto creativo, reconocer mi poética, su estado y sus posibles derivas.

Nací el 11 de mayo de 1980 en el hospital militar de Bogotá, toda mi niñez la viví en Madrid, Cundinamarca, un pueblo pequeño de paso cercano a la capital. Criado por mi madre que había llegado por azares de la vida a vivir allí con su primer esposo, con el que tuvieron cinco hijos. El último hijo, Fernando, mi hermano mayor, jamás conoció a su padre, pues este murió de un infarto antes de que él naciera. A mi madre, le legaron el trabajo de su difunto esposo, de cocinera en la Fuerza Aérea, la base militar del pueblo. Ella tuvo que enviar a sus cinco hijos para Caicedonia, Valle, donde vivía su madre, mi abuela, y allí estuvieron hasta que cada uno creció lo suficiente para volver a donde mi madre. Yo no los conocí sino después de mis cinco años. De mi niñez recuerdo, la escasez, la soledad, los perros callejeros que encontraba siempre para espulgar.

Estudí en escuelas y colegios públicos. Nunca fui muy bueno para estudiar, prefería fugarme a vagabundear. Pocos amigos, más bien un solitario que pasaba las horas convocando una especie de magia, en el paisaje, en los santos heredados por el catolicismo de mi abuela. Un explorador de sensaciones, un inquisidor de lo absurdo en un pueblito de paso olvidado por todos. Fue hace ya 25 años que mi amigo Edwin, ya difunto, golpeó a mi puerta muy entrada la noche, el rostro descompuesto, ungido, transformado, para decirme con voz entrecortada, que había encontrado la razón de existir, el rostro de Dios, el camino para aprender a volar. Entonces empezó el viaje, este que sigo navegando, interminable, fatigable, alentador y creador, en cada paso, cada aleteo, es zigzagueante, sube y baja, doloroso, placentero, y sin duda ha sido mi forma para aprender a vivir, a decir y sentir lo indescifrable.

Para entonces conocí al grupo de teatro *Exosto*. Dirigido por Carlos Julio Duque, director y dramaturgo. Con ellos tuve la oportunidad de iniciarme en el teatro haciendo las luces, el maquillaje, la utilería y finalmente como actor, después de que mi amigo Edwin muriera dejándome su papel de Tiresias en la obra *Edipo Rey* de Sófocles. *Citerón* se llamó, una puesta en escena para

la calle, con zancos, fuego, máscaras. Un lenguaje que para mí en ese entonces era novedoso, revelador, ya que siempre había creído que el teatro se hacía solo en un espacio cerrado, donde un actor solo dice un texto a otro.

La calle demandaba una fuerza y una concentración profunda, en el cuerpo y en la voz. Ahora reflexionando, *Citerón* fue un montaje, con una dramaturgia de acciones corales corporales detallada, rigurosa, con una conquista de la imagen, por la composición que le da relevancia al cuerpo, que ruge con el espacio como una expresión exaltada de lo extra cotidiano. Reconozco en esta propuesta lo esencial del compromiso con las indagaciones técnicas corporales que posibilitaban el desarrollo de un lenguaje alterno a la literalidad y que permiten una lectura múltiple, de símbolos, de gestos, generando un sentido para entender de otra forma la fábula de la obra.

Posteriormente montamos *A puerta cerrada* escrita por el filósofo, novelista, dramaturgo francés, padre del existencialismo Jean Paul Sartre. Algo totalmente diferente a la primera propuesta, una puesta en escena para espacios convencionales, una pieza dramática donde se daba total énfasis a la acción, a la voz, al pensamiento de los personajes, una cuestión más interna, fundamentada en el imaginario del actor. Ahora pienso que esa posibilidad de haberme acercado al teatro desde lo externo, quiero decir desde las luces, el vestuario y la escenografía me hizo reflexionar sobre la puesta en escena, la composición y su dramaturgia.

Esto me permitió observar un posible camino creativo en relación con esas dos esferas y tipos de lenguaje para la creación escénica. Por un lado, el cuerpo y la imagen, lo que para entonces nombraba configuración externa, y por el otro, la emoción, la psiquis, el personaje, lo interno, o configuración interna. La combinación de esas dos formas podrían ser una poética posible para abordar la creación escénica.

Nuestro objetivo no es crear un nuevo tipo de Misa, sino una relación de tipo de la isabelina que ligue lo privado y lo público, lo íntimo con lo abigarrado, lo secreto y lo abierto, lo vulgar y lo mágico. Para esto necesitamos una multitud tanto adentro del escenario como en el público y, dentro de esa multitud, individuos que trabajen en la escena y ofrezcan su verdad más íntima a los individuos que forman el público, para compartir una experiencia colectiva con ellos. (Grotowski, 1981, p.7).

Respecto a esta cita, en el grupo *Exosto*, éramos conscientes y perseguíamos aquella mística, del “*Actor Santo*” claro está con cierta ingenuidad, buscamos actuar sin perdernos en la representación, cuidando la energía y la expresión para contribuir a la sinergia experiencial, a ese convivio íntimo que plantea Jorge Dubatti, con el espectador.

Años después terminando la academia, en una clase de “Historia del Teatro Colombiano” dictada por el maestro Jorge Prada, hubo una pregunta generalizada, ¿Cuál es la identidad del teatro colombiano? En la clase se discutió mucho esta pregunta, no sólo porque ese concepto de identidad, sacado de las temáticas que abordaban las obras del teatro colombiano que habían sido motivo de estudio en clase, sino también por la estética de estas, su configuración poética, el tipo de discurso que les facilitaba llegar de forma contundente al tipo espectador colombiano, esa compleja diversidad socio cultural.

La conclusión de aquellas indagaciones fue que la identidad contemporánea de nuestro arte teatral, es una mixtura de contenido y forma, entre lenguajes y la poética del discurso, algo arraigado en el drama estudiado por Peter Szondi y que todavía no hemos podido reconocer en el teatro ritual, diferente al antropológico que suscita Eugenio Barba, más bien uno que se crea y vive en las calles y los campos, que se nutre con lo ancestral, chamánico, que escapa de los cánones

européistas, que se presenta de forma eficaz a cualquier espectador. Vale aclarar que mi interés no es resolver ese enigma tan complejo de la identidad del teatro colombiano, pero si, encontrar un camino poético teatral que aporte a la identidad contemporánea del teatro colombiano como director-autor.

Haciendo la pesquisa para entender esa tipología de poética escénica, me encontré con una obra que para mí es el inicio de esta búsqueda, *El Enano* del grupo colombiano Teatro Tierra. Claro está que había visto otras obras: *De caos y de cacaos*, *Soma Mnemosine* del Teatro La Candelaria, que me llamaron la atención por lo mismo; por la forma de una narración fragmentada, episódica, con personajes de trazos simples y profundos, tiempos y lugares no definidos que soportaban la coherencia de las acciones dando diversos sentidos. Estas obras me removieron el imaginario, los sentidos, escapando de la forma básica y racional de hacer teatro, me permitieron comenzar a indagar sobre una posibilidad creativa teatral.

Ubicando a un lado el concepto formal, técnico de representación o mejor dicho de la actuación, en que los actores de la Candelaria y del Teatro Tierra son profesionales, y haciendo énfasis en los materiales con que se componen las imágenes, luz, escenografía, vestuario, sonoridad, encontré similitudes que componían el discurso poético. Primero, la sencillez escenográfica. Un barril, una mesa, una silla, que comprometía la acción física, al cuerpo del actor a un riesgo constante, a una concentración delicada, a un relacionamiento performático, presente, activo, vivo, simbólico al relacionarse con los materiales escénicos y con el espacio, lo que les permitía explorar lo polisémico de cada acción de los personajes en escena. Estos montajes le apostaban de sobremanera a la poética de la imagen como canal perceptivo, sensorial y comunicativo con el espectador.

Ver *El Enano* para mí, fue una revelación. Que una obra pudiese transmitir tanto, ficcionar tanto con tan poco. Había visto los trabajos de Pina Bausch, de Tadeusz Kantor, de Bread and Puppet, -en videos claro está- y me parecían asombrosos y lejanos esos tipos de poéticas europeas y norteamericanas, que han sido referentes en nuestro quehacer teatral, y encontrarlo en una sala del centro de Bogotá, encendió el deseo y la necesidad de explorar esa tipología de poética.

En esencia, la imagen es el motor del discurso, donde se ve al actor tan involucrado en el drama, que podríamos verlo inmerso en ese “realismo psicológico” que plantea Stanislavski, pero con una alteridad, con una presencia del cuerpo en constante tensión expresiva, lo que posteriormente Eugenio Barba nos definiría como “*equilibrio precario*”. Actante al asecho, descubriéndose a sí mismo y al personaje en la escena, con una suerte constante de improvisación que termina de forma contundente en la composición de imágenes que no solo nos hablan de manera formal, lineal de la fábula de la obra, sino que van más allá, a las fibras del inconsciente, dando especificidad a lo universal del tema.

Por ejemplo, en la obra “Los cinco entierros de Pessoa” de la cual hice parte como actor, el personaje de Pessoa niño, levanta su mano con un pañuelo para despedir a su madre que se iba a vivir a África del sur, dejándolo con la abuela en Portugal. Lo específico sería la tristeza de Fernando niño tras la partida de su madre, lo universal nos hablaría del abandono que configuraría de manera general la psiquis de cualquier niño por la ausencia de sus padres. Esto es posible si el actor, profundiza en la acción de levantar el pañuelo con todo el sentir orgánico del cuerpo, llevando la tensión desde la mano con que se despide hasta la planta de los pies, dicha tensión producirá en el actor una dimensión plástica en desequilibrio, logrando así transmitir, que más allá de la despedida de Fernando por su madre, está el peligro doloroso de la ausencia de protección de las figuras paternas en la construcción psicológica de un individuo en su niñez.

Un año después, por motivos de azar o causalidad, Juan Carlos Moyano, director del grupo Teatro Tierra, llega a la academia a dirigir el trabajo de grado del grupo del que hacía parte, *La Vorágine*, novela de José Eustasio Rivera, una obra literaria casi imposible de teatralizar, cuyo proceso creativo, de laboratorio y montaje se desarrolló con un único elemento escénico, 15 tablones de tres metros de alto, por 30 centímetros de ancho, y un peso de 10 kilos, por 5 meses, en un parque para estrenar en un teatro, sin ser directa o clara la metodología para los actores estudiantes, que nunca supimos lo que hacíamos hasta el estreno. Yo, solo 5 años después y más de 100 funciones logré entender todos los conceptos que había detrás de ese proceso, de esa obra.

Después fui invitado a formar parte del grupo Teatro Tierra. Herederos de la tradición del teatro de grupo, el laboratorio constante, el riesgo creativo, la reflexión permanente como método constructivo del trabajo escénico, toman materiales para la creación escénica de la literatura, la poesía y la crónica, basan su exploración y creación en la poética del objeto, que es la forma teatral en que se pone en relación la acción dramática, los personajes y los elementos escénicos para lograr construir una narrativa donde el objeto adopta otras identidades y utilidades, es metáfora, símbolo dentro del universo semiótico de la obra. Esta forma teatral tiene sus orígenes en el Dadaísmo más específicamente en el Ready-Made propuesto por Marcel Duchamp quien consideraba que todo objeto debe estar traspasado por un concepto-idea, para permitir una apreciación poética. Peter Schuman en *Bread and Puppet* o Philippe Genty con su compañía, en sus propuestas escénicas hicieron desarrollo de dichas formas.

Allí permanecí por más 13 años, y fue ahí, que mediante la práctica constante puede afianzar mi camino como actor, explorar ese tipo de lenguaje escénico y especular sobre mi camino como director. Participé en obras como *La montaña de los signos*, *Los ejércitos*, *Los cinco entierros de Pessoa* entre otras. Específicamente estos trabajos me permitieron recalcar una

metodología y poner a prueba los preconceptos que me iban arrojando cada pregunta. Tiempo después le oí hablar a Juan Carlos Moyano de “*Las siete claves del teatro mágico*” llevaba con Teatro Tierra 8 años, cuando se abrió una puerta donde podía entrever una teoría que servía de metodología para abordar y preparar el material esencial en la creación de ese tipo de obras, me refiero a los actores, fundamentales en la creación de esa tipología poética.

Una a una profundizamos en las siete claves, los siete fundamentos, el saber acumulado vertido en una metodología propia, para transmitirlo a nuestros congéneres y a la gente de teatro que venga luego. Nos dimos cuenta de que habían transcurrido casi cuarenta años desde que el joven profesor inició el camino con un método que no termina de ser construido pero que resulta de utilidad en la capacitación necesaria para enfrentar el trabajo de tablas. No es una doctrina ni una propuesta rígida. Al contrario, es un conocimiento pluriverbal que el Teatro Tierra ha reunido. Más de 30 espectáculos de nuestro grupo ayudan a comprender la eficiencia del método de trabajo pre expresivo. Es una incursión y un adiestramiento en esa parte del fenómeno teatral que está detrás de una puesta en escena. Aquello que los espectadores no ven pero que sienten porque el método permite condensar la fuerza y la armonía, el claro oscuro de los significados de una poética dramática que parte del ser humano, sus virtudes y sus conflictos. (Moyano, 2014)

Para entonces iba aclarando ciertos conceptos necesarios para asumir el timón de la creación escénica:

1. La creación de un grupo con una disciplina constante y criterios de búsqueda semejante, para lograr desarrollar el lenguaje del discurso poético.

2. Cierta mística que permita abordar cada encuentro como algo superior a la cotidianidad, que se alimenta de ella, pues es ella quien nos empuja hacia la creación y a ella retornamos transformándola en poesía.
3. La consecución de recursos creativos y físicos para llevar a cabo el montaje, desde la temática de la obra, material creativo y de investigación, hasta el espacio de ensayo.
4. Un cronograma preciso de trabajo desde el primer encuentro, con el tema de la obra, el trabajo de mesa, la exploración en el entrenamiento, el montaje de escenas hasta el estreno.
5. La gestión, venta de funciones, temporadas, festivales entre otros, que le permitan a la obra, desarrollarse y evolucionar en su lenguaje, en su poética, desentrañándose a sí misma en relación con el espectador, en la evolución de los actores con la acción y con los personajes, afianzamiento del pensamiento y la palabra.

La experiencia adquirida durante esos años, sin duda marcaron en mí, el interés de explorar formas teatrales con una presencia actoral que escapara de la acción dramática referenciada en el personaje y la obra, y se situara más en el presente de la composición escénica, dicha forma teatral “En el nuevo teatro” que según Hans-Thies Lehman, define como (posdramático) “no se habla de “acción”, sino de “estados” y no se habla de “dinámica dramática” sino de “dinámica escénica”. El estado es una figura estética del teatro que muestra una figura, más que una historia, aunque actúen en ella actores vivos”. Lo que en principio me inquietaba era una creación escénica más visual, donde se hiciera realce a los materiales, las texturas, las formas, los colores, las sonoridades, más cercana a lo performático, posdramático “No es casualidad que muchos artistas del teatro posdramático provengan de las artes plásticas. Así, el teatro posdramático es un teatro de estados y de formaciones escénicamente dinámicas”. (Lehmann 2013, pp. 100-119-120).

En 2008, me tomé una licencia del grupo Teatro Tierra, para permitirme dar unos pasos en mi búsqueda. Fue así como nació TeatronacienT, el laboratorio teatral con el que actualmente hago mis procesos de creación. Se hizo un proyecto “Viaje por la memoria suramericana” cuya finalidad era vivir la experiencia de viajar y retomarla para crear una obra llamada “UNO”. Con cuatro montajes, e impulsados por el sueño, salimos, mi compañera Diana Pabón, actriz del grupo Teatro Tierra y egresada de la ASAB, a hacer una gira por Suramérica. Después de un año de travesía, de experiencias profundas, encuentros místicos con la muerte, el miedo, la revolución, hasta con nosotros mismos, regresamos, nos separamos y solo quedó el proyecto de llevar a cabo dicho montaje.

Es ahora, para profundizar en mi búsqueda, que en esta maestría me propuse reunir y concretar desde mi ontología una poética en la escena a través de tres rutas abordadas, así como creador: las experiencias de una vida familiar, el conocimiento de una vida artística con unos grupos y referentes que han impactado mi formación profesional, y del viaje, con uno de los amores de mi vida, recorriendo una parte del mundo, yendo a una Suramérica naturalmente barroca, llena de aventura e inspiración. Cada una y las tres rutas juntas se convirtieron en imagen cuerpo, imagen palabra y en abstracto, hicieron parte de la imagen generadora para “Uno, o la trashumancia de los sueños”.

2 Justificación

“Si el teatro ha sido creado para permitir que nuestras represiones cobren vida, esa especie de atroz poesía expresada en actos extraños que alteran los hechos de la vida, demuestra que la intensidad de la vida sigue intacta, y que bastaría con dirigirla mejor” (Artaud, 2001, p.11)

¿Qué importancia tendría trazar un camino entre puntos sin el interés primordial de andarlo, a la espera de poder reconocer el papel del creador, su responsabilidad y su micro poética? Con este proyecto pretendí reconocermelo, hablar de mi propia metodología, mi forma de crear un diálogo con los actores y escribir desde la escena, cuando no existe un texto pre-escénico, y así el medio teatral de la ciudad, del país, capta a un nuevo dramaturgo que desde su discurso aporta a ese contexto de creadores y que, además, está reconociendo la experiencia de maestros, que hoy en día aportan al quehacer escénico colombiano.

Cierto es que la finalidad de esta propuesta fue el montaje de “Uno o la trashumancia de los sueños” sin embargo, lo que resultó realmente importante fue la sustancia de dicho proceso, la búsqueda poética del propio camino, las pesquisas metodológicas, la experiencia sistematizada, que dejó una cartografía ontológica de los sucesos que permitieron materializar dicho sueño. Esto podrá ser útil para quienes deseen asomarse al proceso en busca de un posible camino para el montaje teatral de cualquier obra, de análisis, de investigación al proceso creativo desde la actuación, la puesta en escena, y de la gesta y la gestión de ese organismo vivo que es la obra de teatro, que parte de un sueño, se alimenta en un viaje, se analiza en una maestría, se construyó en un proyecto, y revive cada vez que se levanta el telón.

3 Objetivos

3.1 Objetivo general

Realizar la puesta en escena de “Uno o la trashumancia de los sueños” aportando a la búsqueda de una micro poética del director-autor, que indaga en la composición de la dramaturgia de la imagen, tomando como base “Las siete claves del teatro mágico” metodología de entrenamiento para actores y actrices.

3.2 Objetivos específicos

1. Crear un entrenamiento para la escritura escénica de “Uno o la trashumancia de los sueños” tomando como referencia la metodología de *“Las siete claves del teatro mágico”*
2. Identificar los hallazgos en la búsqueda de la micro poética del director-autor de la obra “Uno o la trashumancia de los sueños”
3. Sistematizar el laboratorio de montaje, a través de herramientas como bitácoras, registros en video y fotografías, entrevistas, cronograma, etc.
4. Crear una dramaturgia literaria consecuente a la experiencia del laboratorio y la imagen generadora.
5. Gestionar la preproducción, la producción y la posproducción del montaje.
6. Presentar la puesta en escena de “Uno o la trashumancia de los sueños”

4 Marco teórico

Para abordar este proyecto de investigación y creación, me vi en la necesidad de volver a los orígenes teóricos y metodológicos que han trazado en cierta manera mi proceso creativo como actor y mis inicios como director. En esta parte del proyecto referencí unos autores, pero siguen apareciendo otros que aportaron a este crisol, a la búsqueda de mi micro poética en la instancia de la creación de la puesta en escena “Uno o la trashumancia de los sueños”

Según José A. Sánchez (1999) con la crisis del drama a finales de XIX y el resurgimiento de las nuevas vanguardias en todas las aristas del arte, la filosofía, el desarrollo científico y tecnológico en el siglo XX, aparecen nuevos modelos escénicos que pretenden alejarse en cierta medida de la tradición occidental, dando inicio a nuevas propuestas y metodologías donde predomina el cuerpo y la imagen, procurando desvanecer las formas y los géneros dando realce a otros lenguajes escénicos adyacentes al teatro como la música, la danza, lo audiovisual, lo plástico, con los cuales se fundamenta la imagen teatral y dentro de ella una elemento como la partitura gestual. Será un referente inicial para abordarlo, y dar a entender que es un concepto que se tendrá que ampliar en tanto el paso a paso de la creación arroje y pida material al respecto.

Jerzy Grotowski (1970) plantea en *Hacia un teatro pobre* un laboratorio constante de investigación escénica en que el elemento esencial es el actor/actriz, al que se le pide no aprender sino desaprender, eliminar los bloqueos físicos y mentales para lograr esa relación cercana con el espectador, esa simbiosis energética ritual, mágica que es el acto de la presentación, donde ambos, actor y espectador se reconocen y construyen.

Antonín Artaud (1978) en *El Teatro y su doble*, problematiza el teatro de la crueldad, el cual tomaremos como referencia metodológica y filosófica en la forma de abordar el teatro de

experiencias sensoriales, una forma de teatro que inquiete a los espectadores de manera contundente y directa, dándole realce a la expresión, al gesto, indagando los distintos lenguajes que integran el quehacer escénico fuera de lo formal y textual, además, convoca a los espectadores a un rito mágico que mueva las entrañas, que parta del instinto y las necesidades básicas, como el hambre, el miedo, el amor, el orgasmo, entre otros.

Eugenio Barba (1990) en *El arte secreto del actor* aborda el trabajo con el actor, su cuerpo y memoria, sus raíces, la historia de cada actor es fundamental, de cierta manera explora las escrituras del cuerpo empírico y metódico a través del juego y los procesos culturales a los que ese cuerpo del actor ha sido expuesto, permitiéndonos configurar esa ética cultural identitaria de nuestro lenguaje teatral y de nuestra poética. De igual manera entender conceptos como la “pre-expresividad”. “La antropología teatral indica un nuevo campo de investigación: el estudio de comportamiento pre-expresivo del ser humano en situación de representación organizada” (Barba, 1992, p, 26).

Para hablar de la pre-expresividad, hay que tener en cuenta los principios que establece Eugenio Barba al respecto, tomando como referencia esencial el Sats “impulso y contra-impulso”, el punto de partida y llegada que tiene en sí el gesto expresivo, cargado de tensión y distensión, anima (suave) y animus (fuerte), como dos fuerzas energéticas que entran en constante oposición. Esto es lo que debe considerarse como pre-expresividad o como gesto pre-expresivo, en el que el cuerpo y la mente del actor o actriz se preparan o entran en el estado extra-cotidiano que requiere la escena.

“*Las siete claves del teatro mágico*” de Juan Carlos Moyano, aunque de esto no se ha publicado nada, parten de un estudio detallado y configuran una metodología, producto de la práctica constante y la investigación directa con el escenario, un esquema de trabajo puesto a

prueba por más de 25 años y más de 30 montajes. Es un sistema de entrenamiento y modelación, de conciencia y de creación que prepara al actor y a la actriz para una construcción escénica orgánica, que les instruye en una forma del pensamiento mágico al margen del racionalismo occidental, construyendo individual y colectivamente una ética al quehacer escénico y un compromiso sensible y consciente con su territorio y su tiempo.

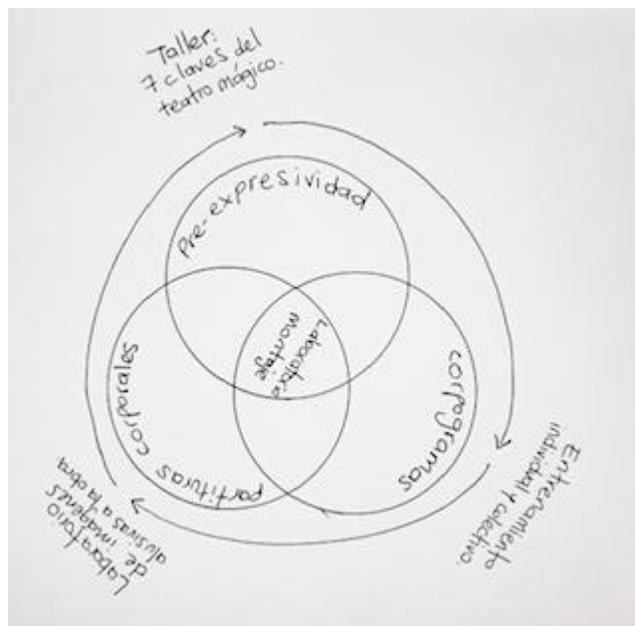


Figura 1 Esquema

Asumiremos en este estudio tres conceptos fundamentales que permitirán comprender el laboratorio de creación de escena, los cuales se triangulan, se complementan y se dinamizan entre sí, permitiendo su desarrollo.

El primero de ellos es la “**pre-expresividad**” que es todo aquello que antecede la expresión artística característica e indiferentemente de cada forma de representación, de cada cultura. Que según Barba contiene tres fases de trabajo laboratorio:

- La personalidad del actor, su sensibilidad, su inteligencia artística, su individualidad social que vuelven a cada actor único e irrepetible.
- La particularidad de la tradición escénica y del contexto histórico-cultural a través de los cuales la irrepetible personalidad del actor se manifiesta.
- La utilización del cuerpo-mente según técnicas extra-cotidianas basadas sobre principios-que-retornan transculturales. Estos principios-que-retornan constituyen aquello que la Antropología Teatral define como campo de la pre-expresividad. (Barba, 2005, p. 27).

El segundo concepto es “**corpograma**” que es el gesto corporal que compromete cuerpo-mente, y que transita en la escena, que traza símbolos desde el imaginario del actor o la actriz orgánicamente y se proyecta a los espectadores con un sentido evocativo, producto de acciones circunstanciales y narrativas.

El tercero concepto es “**partitura corporal**” que es la identificación del cuerpo-mente en escena, es la codificación consciente de la presencia escénica. Adicionalmente, es la secuencia orgánica de gestos espontáneos de situaciones vividas o ficcionales producto de la reiteración, la organización de corpogramas que permiten encaminar la poética del montaje.

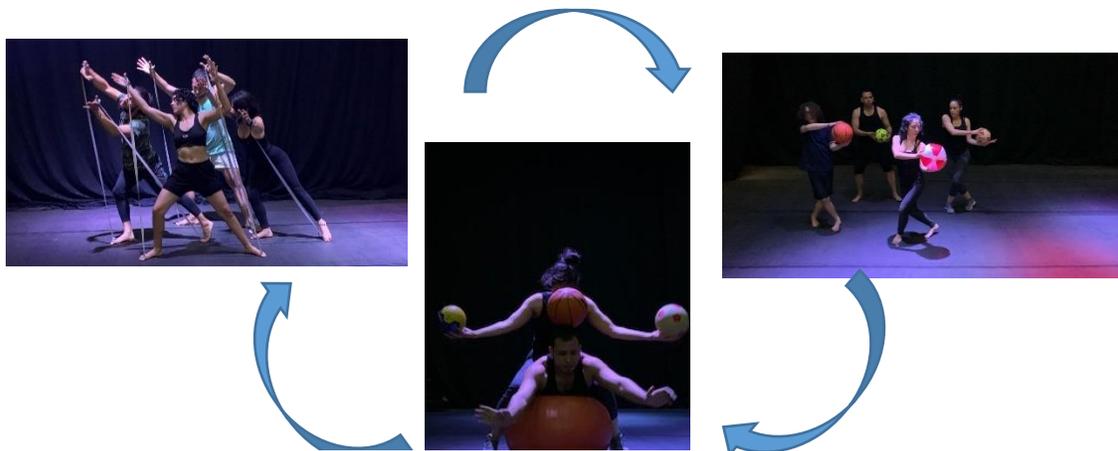


Figura 2 Proceso

Cuadro de referentes conceptuales para abordar el proceso de montaje.

Autor	Concepto	Definición
José A. Sánchez	Cuerpo e imagen/ partitura corporal	Para la codificación de un tipo de teatro en que la imagen sea producto de la acción escénica del actor o la actriz, es fundamental, necesario, hacer una fusión entre la acción repetitiva o coreográfica y una acción vivida o interpretada, se hace necesaria la estructuración de partituras corporales, gestuales que den fundamento a las imágenes.
Jerzy Grotowski	Teatro Pobre	Es una forma de abordar el teatro desde la esencia de la representación que estaría sentada en el actor, su presencia, su acción, dejando a un lado, o restando importancia a los demás elementos escénicos, como la escenografía, los vestuarios, la utilería.
Antonín Artaud	Teatro de la Crueldad	Tipo de teatro que pretende mover en el espectador un profundo impacto emocional. Sus características podríamos definir las así:

		<p>1) El objetivo del teatro es atraer la atención general. La obra dramática debe dejar una huella en el espectador mediante el deslumbramiento del espectáculo teatral.</p> <p>2) Además del lenguaje hablado, utiliza otros medios de expresión que van más allá de las palabras: las entonaciones, los movimientos, los gestos, las actitudes, sonidos, gritos, luces, onomatopeyas.</p> <p>3) El escenario está organizado como algo misterioso, jeroglífico. Presenta las imágenes del sueño en el cerebro, el gusto por el crimen, las obsesiones eróticas, el salvajismo, el sentido utópico de la vida y de las cosas.</p> <p>4) Aborda temas acerca de la creación, el devenir, el caos, el hombre, la sociedad, la naturaleza y los objetos. Las escenas violentas y chocantes son las predilectas para captar la atención del público.</p> <p>5) Se preocupa más por el golpe emocional que por la trama misma.</p> <p>6) En cuanto a la vestimenta, evita el ropaje moderno, porque ciertos ropajes milenarios, de empleo</p>
--	--	--

		ritual conservan una belleza y una apariencia reveladoras, por su estricta relación con las tradiciones de origen.
Eugenio Barba	Pre-expresividad	Es una sicotécnica que parte de antropología teatral del actor, que trabaja el cuerpo- mente del actor o la actriz, mediante unos principios, que le permite, reconocer la interculturalidad que habita y desde allí, lanzarse a la representación con una presencia extra cotidiana.
Juan Carlos Moyano	Corpograma	Este concepto es extraído de la metodología de entrenamiento para actores y actrices “las siete claves del teatro mágico” que plantea una forma de códigos corporales, asociados a la acción escénica cuerpo-mente que pretenden plasmar símbolos, metáforas alusivas, sugestivos dentro de la semiótica del universo de la obra a montar.

Memorias metodológicas

Imagen generadora

Este concepto “imagen generadora” lo tomé como referencia del maestro argentino Mauricio Kartún, cuando en sus diferentes escritos y entrevistas, lo define diciendo que es la hipótesis de que hay algo más: una creación... “Es una imagen que hace parte de un universo y de la cual hacemos relieve, que además tiene conexión con un mundo personal y genera abundancia de materia poética” (Dubatti, 2009, p. 23).

La “Trashumancia” es sin duda la sustancia de la cual se bebió, la materia a la que se le hizo especial relieve, ya que es el efecto y la causa de peregrinar para encontrar el alimento necesario. La humanidad antes de constituir las urbes era nómada y quizás fue el camino, los paisajes andados, o el tiempo empleado en ello, lo que le permitió entender el movimiento del mundo y a ellos mismos.

Todo héroe tiene un viaje iniciático. Jesús, Bolívar, El Quijote, Peer Gynt, El Principito, comienzan el viaje para satisfacer el hambre de respuestas, calmar la angustia de la duda, trasegando el camino y sorteando los obstáculos van encontrando respuestas fundamentales para su destino como héroes. “Trashumancia” Es sin duda la palabra y el concepto que determinó el laboratorio de montaje. El grupo entró en una dinámica de trashumancia con un equipaje lleno de dudas que soltó, que reconoció y abandonó, y desde ahí, anduvo en el vacío, la ausencia, el desapego, para encontrarse con la creación escénica de “Uno o la trashumancia de los sueños”.



Figura 3 Imagen de partida

Nota: Cima de la isla del sol en el lago Titicaca.

Trashumantes de los sueños.

En la Isla del sol, al subir último peldaño del viaje
Solo necesitábamos levantar los brazos aplomados
Para sentir a los dioses. A nuestros pies, desnudos,
con la contrahuella de todos los paisajes,
El basto lago que devoraba la tierra
Fundiéndose rutilante con el firmamento sin respuestas.

Todo en Uno...

El equipaje vacío, las palabras gastadas
Solo el viento elocuente giraba entre nosotros
Procurándonos la vida, recordándonos la muerte
Celebrando el destino

De ser...

Prematuros trashumantes de los sueños.

...Y de un epitafio del poeta Antonio Machado:

“Y cuando llegue el día del último viaje,
Y esté al partir la nave que nunca ha de
Tornar, me encontraréis abordo ligero de
Equipaje, casi desnudo, como los hijos
De la mar”

Dentro del proceso de dirección tendríamos dos conceptos muy en cuenta. El primero de Grotowski “Teatro pobre” en que sería de vital importancia la acción del actor o la actriz, más que demás elementos de la escena. El segundo, la definición de Artaud de “Teatro de la Crueldad” dentro de la poética, o su fin, el de generar asombro profundo dentro de los espectadores. Este proceso de creación tuvo una ruta de viaje dividida en siete fases, cada una concatenada a la siguiente. El procedimiento de cada fase se articulaba con la anterior entendiendo que el montaje fue un proceso orgánico que escapaba de las estructuras previamente planteadas en el proyecto. “Uno o la trashumancia de los sueños” tuvo 7 fases desde la convocatoria hasta el estreno, tomó 17 semanas, 48 sesiones de trabajo en el escenario. El laboratorio se desarrolló totalmente en el Teatro Municipal Lido. Es así como traigo a continuación, la memoria de cada una de las metodologías desarrolladas para cada fase del proceso del montaje.

Primera fase: La convocatoria y la bienvenida

Figura 4 Flyer convocatoria

El 15 de mayo se publicó en redes sociales personales y del grupo TeatronacientT, la convocatoria para el taller laboratorio de montaje en Facebook, Instagram, YouTube. Al cierre 3 de junio, había solo 2 personas inscritas, varios se habían comunicado por teléfono, pero pretendían que el taller fuera remunerado, ya que era parte de un proceso pedagógico, hubo en esta primera etapa, varios inconvenientes ya que la agenda planteada en el cronograma del proyecto planteaba 3 sesiones semanales, el horario se decidió que fuera entre las 9 y las 12 A.M. Sin embargo, para los interesados no se ajustaban a los horarios, así que tuvimos que dar dos semanas de convocatoria más para poder, por lo menos reunir 10 o 12 integrantes.

Por fortuna para el proyecto, por ese entonces me encontraba en seminario de montaje con el maestro Pedro Miguel Roza, quien nos solicitó, invitar actores y actrices para desarrollar unos ejercicios de dirección actoral. Yo, que poco conocía actores de la ciudad Medellín, o mejor dicho los actores de la ciudad poco conocían mi trabajo como director, no tenía la fuerza para generar el

interés en el proyecto, sin embargo, el seminario me permitió conocer actores y actrices y que ellos conocieran un poco mi metodología de trabajo, fue allí donde pude convocar a 2 actores y una actriz con los que terminaría desarrollando el montaje, ellos a su vez invitaron a otros tantos, en su mayoría estudiantes de artes escénicas de la Universidad de Antioquia.

Para entonces ya había perdido 3 semanas de laboratorio de montaje, que estaban planteadas en el cronograma, así que me dispuse a modificar a 5 sesiones semanales, y los encuentros se harían de 4 a 7 P.M. Horario en que por lo regular había disponibilidad. Ahora bien, el otro problema sería ¿Dónde hacer los encuentros? Necesitaba un espacio amplio y adecuado para hacer trabajo de cuerpo, un espacio en que 12 personas pudieran trabajar tranquilamente, en un principio pensé en los espacios de la universidad, pero no me podían prestar todos los días, ni era seguro establecer un cronograma definido, y así, igualmente con los espacios que tienen los teatros con escuela, el Pequeño Teatro, Teatro Popular de Medellín, Etc.

Pude establecer diálogos con la Secretaría de Cultura para el préstamo de un espacio en el Edificio Vásquez, pero el espacio no era adecuado, desesperado busqué al secretario de cultura Álvaro Narváez, quién me dio la opción de utilizar el Teatro Lido, que prácticamente estaba abandonado, en un proceso de mantenimiento, desocupado durante 3 meses. La responsabilidad del aseo y la seguridad corría por mi cuenta. Cada vez que uno asume un proceso de creación con el corazón, hay un algo mágico en el quehacer teatral que conspira para que esas ideas y sueños se materialicen en convivio, creo fielmente en eso, y fue así como sucedió este montaje, la magia y la inspiración nos tomó haciendo, no solo con el cuerpo sino también con el corazón.

Para el primer encuentro, dar la bienvenida, fue muy difícil, el teatro estaba completamente oscuro, no había luces, y llevaba mucho tiempo deshabitado, el escenario era un desierto, por el polvo. Había un hueco en el techo, todo estaba mojado. Así que hicimos una reunión en el vestíbulo

del teatro, un atentado a las expectativas de los actores y de las actrices que recién llegaban, fueron 6 los primeros que asistieron al llamado. Con ellos se habló del proyecto, se les contó sobre la génesis y el sueño, y se les mostró, como un ilusionista, a dónde llegaríamos con el proceso. Leímos la primera parte del proyecto y ajustamos compromisos como una pareja ante el altar, que llevaríamos a cabo ese sueño que ya no era solo mío, era de todos y todas.

Segunda fase: Acondicionamiento y reconocimiento.



Figura 5 Acondicionamiento

Para poder habilitar el escenario del teatro Lido para el trabajo corporal, hubo que dedicarle un día entero a la limpieza y el mantenimiento, afortunadamente La Corporación Trasescena se sumó al proyecto, y dispuso de una iluminación para el escenario, ellos se encargarían de la iluminación de la obra. Esta fase del proyecto tendría como duración dos semanas, diez sesiones. A la primera sesión práctica llegaron quince personas, en su mayoría estudiantes de artes escénicas de la Universidad de Antioquia, después de una breve introducción procedimos, con un juego colectivo y unos ejercicios de calentamiento corporal, además de unos ejercicios de entrenamiento

y para terminar unos ejercicios actorales, el objetivo, era reconocer los cuerpos de los actores y las actrices en la acción.

Puntualmente arrancamos la fase de reconocimiento (pre-expesivo, primer concepto a explorar), del grupo de actores a nivel físico, quinestésico, psíquico. Trabajo desde lo individual a lo colectivo. Dividido en cinco partes 1) Saludo y conexión: En círculo se respira al unísono, primero mirándose a los ojos, reconociéndose. Posteriormente se cierran, se toman de la mano izquierda abajo (recibe) Derecha arriba (Da); se agudiza la imagen interna del cuerpo, la postura desde la planta de los pies hasta la coronilla, los ejes que atraviesan el cuerpo, las tensiones, la relación de la respiración con la distensión. Luego el espacio externo, visto con el oído, desde los sonidos más lejanos hasta llegar al propio corazón, una forma de percibir el movimiento de la sangre y con esto el movimiento de los demás compañeros. Al abrir los ojos se saludan un abrazo prolongado. 2) Juego. Para esta parte de la sesión hicimos un juego, preferiblemente un juego de infancia, (la lleva, soldados libertados, congelados, etc).

La idea es activar el cuerpo y la mente quinestésica, energética y lúdicamente. 3) Entrenamiento. En este punto se trabajará expresamente en las cualidades corpóreas (resistencia, flexibilidad, fuerza, equilibrio y lateralidad) articulando colectivamente con la espacialidad, la escucha y el ritmo. 4) Para este momento el objetivo era el trabajo plástico del cuerpo, la capacidad de adaptación e improvisación física y mental, al término de este ejercicio se hicieron muestras de cada uno de los actores y las actrices. Esta secuencia de ejercicios solo se planteó en esta primera fase del taller laboratorio, cada día se abordaron diferentes ejercicios que cumplieran con el objetivo planteado. 5). Al terminar cada sesión, siempre cerramos con un círculo de palabra para conversar sobre las inquietudes y los hallazgos.

El promedio de edad de los asistentes al taller era entre los 17 y 25 años, cuerpos atléticos, entrenados, actitudes ávidas de conocimiento, pero carentes de experiencia, lo que desde la primera sesión planteó una dificultad superior para lograr finalizar el proceso en un montaje. Al final de la primera sesión, como lo hicimos durante todo el proyecto, se hizo un círculo de palabra, para escuchar las percepciones del grupo. Afortunadas todas, sin embargo, de los 15 asistentes, ya se veían ciertos rostros de agotamiento, aunque no lo manifestaron. Desde el principio se solicitó, total concentración, una hora y media de trabajo entre la bienvenida, el juego y el calentamiento, 15 minutos para tomar agua y café, 45 minutos de entrenamiento y 20 minutos de improvisación, 10 minutos de diálogo de cierre. El tiempo era llevado con cronómetro. Creo ahora, que el método les pareció demasiado rígido, mucha información y exigencia.

Para la segunda sesión llegaron diez personas, los otros cinco, al ser estudiantes activos, tenían clase, parciales. Procedimos con la práctica habitual, al terminar la sesión en el círculo de palabra, el grupo, manifestaba, empezar a encontrar una comunicación, empatía y organicidad de los ejercicios y la energía grupal. Al terminar la primera semana, ya solo asistían siete de los quince, al cerrar la sesión en el círculo de palabra, manifestaban agotamiento, que ese nivel y ese horario no les permitía recuperarse.

Al principio, cuando comenzamos el proceso, fueron muchos asistentes, casi diez por encuentro, pero el tiempo y el rigor corporal fue dejando a los que realmente queríamos hacer parte del montaje. Mi motivación fue creciendo paulatinamente con la obra, al principio iba en busca de un grupo que me proporcionara un entrenamiento, al igual que las ideas de Joan me movían a mantenerme, luego cuando fui viendo la energía sincrónica grupal y el trato de todos los roles, me fui sintiendo más a gusto y finalmente la disciplina

y la constancia hicieron mella en mí, era el lugar indicado. (Restrepo Marlon, 2022, bitácora del montaje)

Al terminar la segunda semana de la segunda fase, eran solo cinco actores y actrices los que permanecían. Para ese entonces ya había visualizado un equipo de siete personas para desarrollar el montaje, sin embargo, con los cinco que quedaban, comprometidos y muy profesionales podríamos dar a luz la obra.

“La pre-expresividad fue decisiva, era un trabajo corporal muy arduo, dinamizado por juegos con pelotas, atención, tiempo corporal y grupal, con partituras corporales dadas a través de imágenes. El cuerpo se calentaba demasiado, la respiración era agitada y la energía pedía caer, pero siempre se mantenía. Tres horas de lunes a viernes fue el comienzo de todo y así se mantuvo”. (Restrepo Marlon, 2022, *Bitácora de montaje- Uno o la trashumancia de los sueños*).

Tercera Fase: Las siete claves del teatro mágico.



Figura 6 Taller. Las siete claves del teatro mágico

Durante siete sesiones trabajamos cada una de las claves, tomamos como punto de partida la exploración de dicho método para, posteriormente ponerlo en dialogo con otras metodologías y así realizar un entrenamiento eficaz para el montaje desde el estudio específico y general del grupo. Cada una de las claves fue transformándose y definiéndose en procura del montaje y de esa manera se fue construyendo un lenguaje que contenía el universo propio de la obra, que se traducía en el camino hacia la poética mía como director. A continuación, una breve descripción de cada una de las claves.

Primera clave: El desarraigo

Comienza con el reconocimiento de limitaciones y tensiones innecesarias en los cuerpos de actores y actrices. Luego, mediante ejercicios y estados de percepción inducidos a través de la respiración y la concentración, se trabaja en el desapego de esquemas que restringen la función expresiva y minimizan el potencial interpretativo. Es un trabajo que consiste en abandonar en la escena los hábitos cotidianos que se incuban en la reiteración de las costumbres y que suelen parecer recursos siendo realmente impedimentos. Es difícil para las personas deshacerse de sus lastres, que suelen adquirirse a temprana edad, no pocas veces asociados con experiencias traumáticas o ambientes desfavorables para el desarrollo de lo expresivo. En cierto modo, como entes ciudadanos, adquirimos moldes y modelos que merman los niveles de concentración y comunicación. El desarraigo de límites y la apertura de las puertas de la percepción. Tal vez el encuentro con las verdaderas raíces, cósmicas y terrígenas.

Segunda Clave: La ecuación biológica:

Es un reconocimiento progresivo del ritmo personal, partiendo de la percepción del torrente sanguíneo como melodía detectable en las arterias carótidas, en relación con la percusión que marca el corazón. Es indispensable que un actor o una actriz conozca su propia magnitud rítmica, los

impulsos primordiales que mueven su organismo biológico y anímico. Es detectarse a sí mismo, a través del tacto en el cuello y la respuesta rítmica de todo el cuerpo. En cierto modo, en la conciencia del pulso y el impulso, desde el ser natural, biológico, en la acción física, en la quietud y el movimiento. La plenitud expresiva solo puede obtenerse mediante el autoconocimiento, la meditación y la ejercitación del ritmo personal. Es el reconocimiento del yo orgánico en reposo y en movimiento. Un estado pre-cultural.

Tercera clave: Unidad equilibrio-desequilibrio:

Mediante ejercicios nos acercamos al manejo del cuerpo dinámico en relación con la unidad dialéctica equilibrio-desequilibrio. Se trabaja el equilibrio mínimo y el desequilibrio controlado para conocer el equilibrio precario, ese estado donde se aprovechan las fuerzas físicas de oposición para constituir la unidad armónica. Se trata de encontrar un punto entre el movimiento y la inmovilidad para obtener el máximo de expresión con el mínimo de acción. Al fin y al cabo, el cuerpo humano es una cantera de tensiones y distensiones, pesos y contrapesos, pulsaciones, impulsos y reacciones, que al entrar en estado expresivo pueden utilizar las leyes de la gravedad y las levedades de la ingravidez, un ejemplo claro de esta tercera clave las encontramos en las figuras yoguis como la del árbol, en que la tensión es equilibrada con la distensión y la gravidez con la levedad.

Cuarta clave: El espacio interior:

Ejercicios que permiten acrecentar la capacidad de percepción para profundizar en una exploración interior que busca ampliar las proporciones expresivas, la relación con las fuentes personales, sensibles y primordiales, que registran componentes conscientes e inconscientes que fundamentan la necesidad, precisamente, de expresarse más allá de temores y vacíos.

“En cierto modo, del manejo de los espacios interiores del ser dependen los manejos de los espacios exteriores del actor o de la actriz. Se trata de habitar el mundo interior y de conseguir desplazarse por diversas áreas de la sensibilidad, desde lo físico hasta lo subjetivo de las emociones. La pérdida de temores facilita el encuentro con la magnitud que cada persona y cada artista necesitan despertar. Suele pasar que el mundo interior es un laberinto desconocido que nos aterra y que en la vida cotidiana preferimos evadir o recorrer con los ojos cerrados. En esta clave se parte del cuerpo exterior para profundizar en el cuerpo interior, del movimiento intenso a la quietud, de la conciencia a lo inconsciente-intrauterino”. (*Moyano, 2006*)

Quinta clave: El espacio exterior:

Partiendo desde lo interno, infundiendo exploración al inicio del movimiento, se inició el descubrimiento del universo exterior, trabajando la orientación en el espacio, el reconocimiento de direcciones y enfatizando en los ángulos expresivos del cuerpo. Movimiento, mirada, plexo, pelvis, rodillas y los referentes exteriores, fijos y cambiantes. Desplazamientos individuales y grupales, recorriendo la topografía geométrica de la escena: líneas, diagonales, círculos, espirales, rectángulos, puntos, contrapuntos, entre fuerzas de comunicación acrecentada. Reconocimiento de los planos escénicos y de las funciones expresivas. Fortalecimiento de la presencia, la plasticidad y la escucha o la capacidad de estar en relación con los otros y con el espacio escénico. El escenario como universo y la acción escénica como acontecimiento.

Sexta clave: La dimensión plástica del cuerpo

En el laboratorio desarrollamos el lenguaje de las imágenes, esencialmente visuales, buscando la expresión de la metáfora y la composición a partir de los cuerpos y las relaciones que establecen con objetos. Esto requiere de un trabajo esforzado con el uso del cuerpo y con las

relaciones físicas y poéticas que se generan. El asunto es muscular y nervioso y explora las sutiles conexiones entre el estiramiento y la contracción, enfatizando en el manejo de la espina dorsal y en la polivalencia del torso y las extremidades. Se detiene en la función de las articulaciones y del sistema nervioso para verter las frecuencias emotivas, psíquicas, sensibles que le dan sentido a lo físico y le entregan significado a los juegos gésticos y corporales. Es el manejo de códigos que se definen como un alfabeto orgánico, para procesar lenguajes y suscitar ambientes, situaciones, caracteres y simbologías. En el laboratorio de trabajo se practican simetrías dinámicas, extensiones y relajamientos; se aprende a construir *corpogramas* y *corpografías* para darle al cuerpo cierta capacidad de composición y de *escritura* anatómica que deriva en el hallazgo de la dimensión plástica de las acciones físicas.

Séptima clave: La dimensión sonora:

La imagen sonora es el componente complementario indispensable para que la dimensión plástica cobre peso específico y apoye la experiencia sensible de la atmósfera, se trabaja el cuerpo como emisor y receptor de frecuencias sonoras, de lenguajes articulados y no articulados, verbales y no verbales. Resuenan las cavidades corporales al ritmo de la respiración y la columna de aire se convierte en el eje de la acción física de la voz, que nace, se potencia, se proyecta y se integra al todo sonoro de la escena. La voz como fuerza física, sutil y portentosa. Así mismo, el silencio y su elocuencia es imprescindible en el universo sonoro del escenario. Es la puesta en escena de sonidos y palabras, de silencios y movimientos sonoros: la música de las acciones físicas.

Cuarta Fase: Laboratorio de montaje.*Figura 7 Laboratorio de montaje*

Esta fase del proceso nos tomó 25 sesiones, (corpogramas, segundo concepto) diez más de las que habíamos considerado en el cronograma inicial. Debido a las inconsistencias del equipo de actores, de igual manera a la búsqueda constante de imágenes y corpogramas, que pudiesen nutrir el universo narrativo de la pieza, para este momento era ya una certeza que, como elemento significativo de la obra, trabajaríamos las esferas. El equipo de trabajo ya se había consolidado en siete personas. Modificamos la estructura de los encuentros, comenzamos directamente con un calentamiento asociado a la concentración, la kinesia, la presencia escénica y la escucha, la comunicación y por supuesto la búsqueda constante de los corpogramas.

El concepto de corpograma es tomado del laboratorio con el grupo Teatro Tierra, y hace referencia a esos gestos corporales, parciales y totales, que contienen en sí múltiples significados, plurales, sintéticos, metafóricos, alusivos a acciones situacionales que permiten una narración concreta o lectura polisémica. Por ejemplo, un corpograma recurrente es el cuerpo tendido en

posición fetal, desde el nombre ya nos sugiere ese gesto del cuerpo antes de nacer, pero la lectura que ese gesto conlleva nos habla del cuerpo temeroso, frágil y vulnerable.

Los corpogramas van anclados en la búsqueda del universo semiótico de cada obra explorada, sin embargo, pueden ser abordados en el laboratorio o en el entrenamiento personal o grupal para codificar y estudiar los corpogramas individuales, producto de la exploración de la memoria emotiva. El corpograma o corpografía, lo podemos asociar a los ideogramas orientales, ese tipo de escritura de símbolos que hablan de una idea y que, al juntarse con otro ideograma, permiten lecturas más amplias y metafóricas que escapan del orden racional, al sentido estricto occidental.

La codificación de los corpogramas me permitía construir una dramaturgia de la imagen asociada a la obra y a la vez, reconocer ciertas dinámicas expresivas recurrentes de los actores y las actrices. El ejercicio inicial del laboratorio: en un círculo en el centro del escenario equidistantes se ubican los actores y las actrices, cada uno con una esfera entre los pies, después de una respiración conjunta, la persona nombrada, toma la esfera y comienza un circuito de pases entre los demás miembros del grupo, la esfera, debe volver a quien en principio la lanzó, seguirá la esfera repitiendo el circuito ininterrumpidamente, se nombrará a otra persona, que integrará la esfera que ha estado a sus pies al circuito ya establecido, en este punto, el actor o la actriz, en principio tendrá dos tensiones claras, una pasiva y una activa, la pasiva es de quien recibe la esfera, esto determina la reacción ante una acción definida, recibir la esfera sin dejar caer, y la activa, es enviar la esfera puntualmente al receptor con la acción de que él o ella la reciban adecuadamente sin permitir que caiga.

El ejercicio avanzará hasta que todas las esferas que habían estado en los pies de los actores, actrices, estén en el circuito del movimiento. Para entonces, el grupo habrá entrado en una dinámica comunicativa profunda, ya que el éxito del movimiento descrito se traduce en una acción acentuada en el ritmo, el movimiento y la escucha. El actor y la actriz tendrá una tercera tensión que es la mirada periférica, la apertura del cuerpo y el oído al fluir del circuito esférico. Entre la recepción y el lanzamiento se van a evidenciar dos instantes de tensión, dichos instantes serán precisos dentro del juego para permitir la evocación, permitir la construcción de corpogramas, que en principio no estarían asociados al universo de la obra, sino a la acción del juego.



Figura 8 Entrenamiento grupal

El actor o la actriz más que producir una tensión específica, debe fluir con la acción y la reacción entre la recepción y el lanzamiento de la esfera, asombrarse, redescubrirse, claro está, sin descuidar por un momento las 3 tensiones antes mencionadas. Una vez habiendo adquirido el ritmo en el circuito colectivo, integraremos la voz, un canto de una o dos estrofas máximo, preferiblemente un canto sin sentido alguno, al integrarse el canto, sin perder los elementos

ganados, sin romper el circuito de lanzamientos, desintegraremos paulatinamente el círculo, buscando desplazamientos por el espacio. Esto llevará a una amplitud de la escucha, de la vista, del cuerpo, del manejo del espacio.

Terminaremos volviendo al círculo, prevalecerá el canto, cada actor o actriz con las esferas en las manos, del ritmo heredado del canto, articularemos un movimiento, se nombra a una persona que propondrá un movimiento del cual los demás harán coro, se busca que el movimiento sea progresivo y se traduzca en otro, que el coro, se apropie de los movimientos. Cada uno de los miembros del grupo pasará a proponer. Para terminar, volveremos al círculo, ojos cerrados, el canto apenas audible, luego un simple susurro, al final una respiración. Este ejercicio inicial, me permitió, avanzar rápidamente en la conexión grupal, en el quehacer del laboratorio. Cuando el grupo llegaba ya sabía cuáles eran las tareas y las búsquedas; igualmente este ejercicio develó las dificultades de cada uno, sobre todo en la concentración, con varios actores logramos articular todo el ejercicio hasta el final.

Después del ejercicio de calentamiento y un breve descanso. Procedíamos a explorar, los corpogramas en relación con los viajes, la trashumancia, los sueños, los paisajes, las situaciones, los personajes; establecíamos premisas de búsquedas experienciales, personales, el último viaje realizado, el paisaje más relevante visto dentro los viajes, el lugar a dónde siempre quiso ir, las personas con quien estuvo o con quien quisiese estar.

Estas premisas se traducirían en una improvisación colectiva, en un orden previamente establecido, cada actor o actriz improvisaría lo que el paisaje mental le proponía, claro está, en relación con la esfera, y los demás cuerpos. Al terminar la improvisación, se pedía a cada uno de actores, actrices, nombrar y recuperar aquellas acciones o imágenes que habían sido relevantes dentro de la improvisación, buscar hacia el interior por qué y posteriormente crear una secuencia

con 5 o 7 de estas imágenes, el trabajo era individual, después volvíamos al trabajo de coro, en que la secuencia de imágenes ya depurada era integrada por el colectivo.

De esta forma trabajamos individualmente, en duetos y tríos, permitiendo desentrañar una suerte de códigos, corpogramas, que nos permitieran graficar el universo de la obra. Cuando ya habíamos integrado la metodología del laboratorio, para mí búsqueda y el montaje, había encontrado insumos de las escenas, los paisajes eran cada vez más claros, así que las improvisaciones ya estaban dirigidas a los espacios específicos de las escenas, para esto tomamos referentes fotográficos, paisajísticos, sonoros que nos permitieran aclarar la dimensión de los corpogramas. Los corpogramas, no solo involucran plástica del cuerpo, también su voz, y todo lo sonoro que con él se puede producir, la energía expresiva que pueda evocar, siempre y cuando se traduzca en un código semántico específico, un universo temático, deseo o necesidad del director-autor.

Al cierre de la fase de laboratorio, eran muchas las propuestas de paisajes, de situaciones, de personajes, sin embargo, el tiempo apremiaba, teníamos que empezar a depurar, para establecer las secuencias del montaje. En este punto, se pudo evidenciar, que el grupo de actores, actrices, empezaban a agotarse de las secuencialidades de las sesiones, cierto era que el resultado al terminar cada sesión no era el mismo, pero manifestaban en el círculo de palabra que prevaleció hasta el final del proceso, agotamiento, y necesidad de avanzar. Lo que me hace pensar que una etapa de entrenamiento y de laboratorio difícilmente puede superar las 16 semanas.

Quinta Fase: Montaje*Figura 9 Montaje*

Para el desarrollo de esta fase, (partitura corporal, tercer concepto), el compromiso era tener el texto escrito, un trabajo enorme adicional, finalmente se logró, pero no era suficiente, ya que la manipulación de todo el material extraído del laboratorio, el trabajo de texto, de personajes y la presión del tiempo, demandaban un riguroso trabajo con cada parte del proceso, un cumplimiento estricto del cronograma de trabajo, así que se plantearon compromisos cerrados con cada uno de los miembros del equipo y con todo el colectivo, nadie fallaría, ya que todos teníamos tareas concretas para cada día. Se creó un cronograma de montaje, con reparto, trabajo por escenas, lugares y horas, hasta el día del estreno y cierre de la temporada.

CRONOGRAMA DE MONTAJE: UNO O LA TRASHUMANCIA DE LOS SUEÑOS

Día		LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	
Semana							
1)	Agosto 29 a septiembre 2	4 -7 pm (Lido) Escena VII	4 - 7 pm (Lido) Escena VI	4 - 7 pm (Lido) Escena V	9am - 12m (Lido) Escena II	4 - 7 pm (Lido) Escenas I y IV	
2)	Septiembre 5 al 9	4 -7 pm (Lido) Escena III	9am - 12m (Lido) Escena VII	4 - 7 pm (Lido) Escena IV	9am - 12m (Lido) Escena V	4 - 7 pm (Lido) Escena IV	
3)	Septiembre 12 al 16	4 - 7 pm (Lido) Escenas I, II y III	4 - 7 pm (Lido) Escenas IV y V	4 - 7 pm (Lido) Escenas VI y VII	4 - 7 pm (Lido) Escenas I, II, III y IV	4 - 7 pm (Lido) Escenas V, VI y VII	
4)	Septiembre 19 al 23	9am - 12m (Lido) Escenas I, II, III y IV	9am - 12m (Lido) Escenas V, VI y VII	9am - 12m (Lido) Pasón general	9am - 12m (Lido) Pasón general	9am - 12m (Lido) Pasón general	SÁBADO
5)	Septiembre 26 a octubre 1	1 - 4 pm (Hora 25) Pasón general	9 am - 4 pm (Hora 25) Dos pasones generales	TODO EL DÍA ESTRENO	2 - 10 pm Análisis SEGUNDA FUNCIÓN	2 - 10 pm Análisis TERCERA FUNCIÓN	4 - 10 pm Análisis CUARTA FUNCIÓN

REPARTO:

UNO: Susana

LA SOMBRA: Julia

EL YO: Simón

ECÓLOGO: Marlon

SISTEMA TODOPODEROSO: Sofía y David

LA CHOLA: María

LEO: David

LA MAYOR: Julia

EL PACO: Marlon

EL FLAITE: Simón

LA EMBARAZADA: María

EL NIÑO: Sofía

EXTRANJERO 1: Marlon

EXTRANJERO 2: Sofía

CORO DE YAHOOS: Todos

CRESTAS ROJAS: Todos

Figura 10 Cronograma

Finalmente, a pesar de los compromisos, los actores fallaron al cronograma, no se logró un cumplimiento total, hubo discusiones, peleas, hasta despidos, pero prevaleció el trabajo, se limaron asperezas y se procedió con el montaje. Previamente habíamos tenido acercamientos y conversaciones con los artistas plásticos, con el músico y el iluminador, pero ya teniendo claro el derrotero, el texto y el cronograma, comenzamos a materializar las ideas de vestuario, la escenografía, la musicalización y la iluminación de cada una de las escenas.

En esta fase, cambiamos la metodología de los encuentros, comenzamos con un breve calentamiento con las esferas, leíamos las escenas a trabajar, claro está que los actores y actrices ya debían venir preparados, con una lectura previa y con los acercamientos a los personajes. Procedíamos a una improvisación, sobre una estructura rescatada de los laboratorios, se designó a un actor o actriz específica para que asumiera, desde adentro, la coordinación de cada escena, esto

con la intención de sistematizar, memorizar las secuencias de corpogramas que aparecieran. Comenzaba a improvisar el coordinador actor o actriz, y le sucedían los demás, la secuencia, mutaba, se enriquecía, afloraba con cada pasón de la secuencia, se reorganizaba.

En ese momento tomamos las secuencias sonoras propuestas por el músico que nos servían de referencias rítmicas, esto ayudó mucho a la organización y organicidad de los movimientos. Empezamos a esbozar en grueso la configuración de cada escena, a esbozar los personajes, a encontrar relaciones entre ellos, entre los paisajes, a aclarar situaciones. Primero con cada escena, luego escenas pares.

Para llegar a la dramaturgia de la obra, se hizo necesario hacer una disección dentro de los componentes del sistema dramático, recapitular toda la experiencia del viaje que surgió de la imagen generadora. De esta recopilación de acontecimientos, tomar las neurálgicas y trazar una línea en el desarrollo de la fábula, constituir claramente el drama y la trama. Claro está que los acontecimientos vividos se transforman en ficción algo como autobiografía ficcional o de autoficción, donde termina siendo más fuerte la ficción que lo vivido, pero siempre en presencia del narrador que en el caso de “Uno o la trashumancia de los sueños” sería “El yo” un personaje muñeco, que acompañaría a la protagonista (Uno) de comienzo a fin. Fue así, como se produjo la materia escrita de la obra, dividida en 7 cuadros, después de pasar por los componentes básicos de las estructuras dramáticas:

La fuente:

En 2009-2010, se realizó el proyecto “Viaje por la memoria suramericana” el objetivo era recoger material para hacer una obra teatral, ese proyecto fue motivado por un sueño. En el sueño, viajaba al sur buscando una respuesta, terminaba perdido y angustiado en un bosque denso de árboles gigantescos. Fue así como después de 10 meses de preparar el viaje lo iniciamos, mi pareja

de ese momento y yo, un viaje al encuentro de nosotros mismos. En el viaje tuvimos muchas experiencias místicas, físicas, teatrales, a las que ahora acudo para este proyecto de montaje.



Figura 11 El yo

Imagen inicial:

En la Isla del Sol en la Laguna Titicaca en Bolivia, una mujer en la cima de una montaña, con un paisaje de espejo infinito a sus pies, acurrucada llora mientras dice:

- ¡Esto soy yo! Este paisaje, esta basta soledad, ¡este grave silencio!

Teniendo como antecedente el sueño inicial, fue ahí donde se despertó la idea, la necesidad de hacer de lo vivido en el viaje, una experiencia teatral.

Título:**Uno o la trashumancia de los sueños.**

La primera palabra UNO, hace referencia al número inicial, al primero de todos, igualmente lo tomamos como la ópera prima, basada en una experiencia de viaje. UNO, es a su vez el concepto de encuentro consigo mismo, la totalidad de UNO. Según el Glosario de Filosofía.

Uno: Término con el que nos referimos a la unidad primordial del ser como "lo uno". Lo uno representa, en este sentido, la identidad, la simplicidad y la uniformidad del ser, en contraposición a "lo otro", a lo múltiple, a la diversidad, respectivamente. En este sentido utiliza el término Parménides de Elea, refiriéndose al ser como "lo uno", reflexión que será continuada por Platón y por los neoplatónicos y, posteriormente, para la filosofía cristiana. El tratamiento de "lo uno" ha sido objeto de consideraciones ontológicas y lógicas, fundamentalmente, en la filosofía antigua. En la filosofía moderna se adoptará una posición preferentemente gnoseológica, llegando a adquirir su estudio una importancia considerable en filosofías como la hegeliana, con el tratamiento dialéctico que hace de la unidad de los opuestos. (Foucault José y Renyé Michell. (2005). Webdianoia.)
<https://www.webdianoia.com/glosario/display.php?action=view&id=303&from=action=search%7Cby=U>

Así mismo la trashumancia de los sueños. Trashumancia que es el viaje del rebaño en busca de mejores pastos, hace referencia a la peregrinación en busca de alimento para subsistir y los sueños, estado en que estamos dormidos, pero a su vez vivimos como si estuviésemos despiertos, hace referencia a la necesidad de vivir otras realidades para poder subsistir.

Tema: *Un viaje iniciático.*

Para confrontar los miedos y replantear los paradigmas heredados del rol de mujer en los diferentes ámbitos sociales. Desde que empezamos a oír historias de seres mesiánicos que han instruido a las sociedades en el desarrollo espiritual y del pensamiento, siempre nos encontramos con que todo héroe afronta las dificultades de un camino, un viaje, un periplo, un calvario: Cristo, Buda, Simón Bolívar, Antonín Artaud, otros desde la literatura como: Ulises, El Quijote, Peer Gynt, El Principito. Al parecer los mitos, las leyendas y hasta la historia, fundamenta la evolución del ser humano a partir de un viaje, externo o interno, que confronta al héroe y le revelan el camino.

Argumento:

UNO, María José, mujer de 26 años, cuya vida está aparentemente resuelta, sufre una terrible pesadilla y, sin más argumento que responderse a la pregunta ¿para qué existir? decide empacar su vida en una ligera mochila e iniciar una peregrinación al sur, en busca de la respuesta a la angustia, suscitada en el devaneo de los sueños, una pesadilla en la que ella era mutilada, decorada y erigida reina del mundo entero. Inicia su viaje con paisajes y redescubrimientos para apaciguar los delirios del alma turbia.

UNO se enfrentará a diversas situaciones de toda índole, con personajes compuestos de fantasías y realidades, algunos surgidos de la roca y la coca, otros que la han esperado durante todo el viaje. En un lenguaje onírico, metafórico, paisajístico donde cualquier cosa puede suceder, el sino dramático la llevará al encuentro de la verdad que sólo reposa en ella misma y su otro yo, dándole sin esperarlo ya, el sosiego anhelado y replanteándole el esquema paradigmático de su vida acartonada, así como su rol de mujer, dejando sólo visos conscientes de otras posibles realidades.

Acción dramática:

Comprendiendo la acción dramática según Hegel como el lugar en medio de circunstancias, conflictos y colisiones. La acción recae sobre UNO, que como personaje principal de la pieza, vivirá la transformación de ser una mujer orgullosa y bella, de vivir una vida cómoda y segura, que le permite pararse ante los demás con desprecio y soberbia, a quedarse sin nada, solo ante la presencia de su propia sombra, vieja con la piel curtida por los años, mendiga en los campos abiertos.

Unidad de tiempo.

Tomando dos definiciones de seis que hace Patrice Pavis de “el tiempo” en su diccionario del teatro, en que hay un tiempo *extra-escénico* o dramático y un tiempo *escénico* o tiempo del espectador, decimos que la obra transcurrirá en cuadros donde iremos avanzando en el tiempo extra-escénico del personaje Uno. Pasarán, desde el inicio hasta el final de la obra, 70 años. La narración tiene un tiempo lineal, tendrá elipsis, dando saltos progresivos entre escenas que nos permitirán evidenciar la transformación del personaje. Se espera que para el tiempo escénico la duración sea de 70 minutos.

Unidad de espacio.

Tomando como referencia el concepto de espacio que Jean-Pierre Ryngaert y Julia Sermón, presentan en su libro (El personaje teatral contemporáneo: descomposición y recomposición) en que plantean dos tipos de espacialidades una, perteneciente a la biografía del personaje y otro en el que el personaje se construye, decimos: el primer cuadro se desarrollará en un espacio onírico perteneciente al personaje, los seis cuadros restantes se desarrollarán en paisajes geográficos de países de Suramérica: El Cajas en Ecuador, Playa de los Cayos, Huacho en Perú, Desierto de Arica,

Chile, Parque de Concepción en Chile, Ruinas Quilmes, Catamarca, Argentina y la Isla del Sol, en el Lago Titicaca, Bolivia, ajenos al personaje que influyen dentro del drama.

Circunstancias dadas.

Según Stanislavsky, es todo aquello en que debe creer el actor. Decimos que el origen de la obra se remite a la experiencia de viaje realizado en 2008-2009, en cada uno de los países visitados, cada una de las personas conocidas, las situaciones que fueron neurálgicas y dejaron huella sirviendo de insumo para la construcción de eventos, o sucesos para construir la trama en que se desarrollaría la acción dramática.

Trama.

La trama de tipo narrativo, que según Aristóteles establece la urdimbre del drama del personaje, entre el inicio, nudo y desenlace, fue concebido por siete cuadros:

Cuadro 1: se abre la puerta miedo (en un lugar onírico)

- 1) **UNO**, en total regocijo, recrea los instantes que la hicieron feliz, ocurre en cualquier lugar donde UNO, sin aquilatados paradigmas, fue ella misma.
- 2) Aparecen en acto ceremonioso, los *Yahoos guiados por una Sombra*, un coro de juglares arquetipos de religión y modernidad, que después del ritual, toman a UNO, la nombran reina todopoderosa, la mutilan, le cosen los ojos, le cortan la lengua y le queman los oídos, y con un canto la erigen como símbolo de su civilización.
- 3) UNO despierta en el mismo lugar en el que comenzó, está sola, sólo una voz desde lejos la llama, quizás su madre, su padre, su prometido (ven al sur, sigue el camino de la cruz, al espejo del lago, ven al sur). Los *Yahoos* entran de nuevo de la misma manera en que lo hicieron la primera vez. Esta vez, UNO, trata de huir al verlos, llena de angustia, perdida, danza en un laberinto sin salida, el coro siniestro la alcanza, la manosea, un forcejeo se instaura hasta que

el sonido de una campana lejana petrifica al coro y ella, exhausta, sigue en una lucha por escapar, rompiendo las paredes de dicha ilusión. Huye.

- 4) Despierta con el miedo aun en la piel, confrontada por la visión, decide empacar su vida en una mochila y huir, emprender el viaje hacia el sur como le sugería la voz en su sueño.

Cuadro 2: encuentro ecólogo (Amanece, El Cajas, Cuenca, Ecuador)

- 1) UNO, terminando de subir a la cima más alta del páramo, descarga su maleta que se ha hecho pesada, se descalza, mirando al horizonte y buscando respuesta llama. Contesta su eco, que le responde y le indaga. UNO insatisfecha, se calza, recoge sus cosas y cuando decide partir, aparece el **Eco-logo**.
- 2) El Eco-logo un extranjero, científico en todas las disciplinas, filosofía, teología, ingeniera, química, electrónica y política, acompañado de un **Androide** que frecuentemente le corrige, se encuentran en esta tierra, adecuando un artefacto, el HAARP, para descubrir y patentar cada territorio del sur; ve en UNO un elemento funcional y pretende esclavizarla, al ver que no puede, la duerme, se lleva y roba todas sus pertenencias, como botín de estudio.
- 3) Al despertar uno, se encuentra sola e indignada, empieza a discutir con su eco que ya no le responde, entra en paranoia, furor, miedo e incertidumbre. Aparece una sombra que mima los movimientos de UNO sin que ella se dé cuenta, finalmente decide marchar. La sombra se queda un instante en la escena. Black out.

Cuadro 3: la Chola´s secret. (Atardecer, playa de Huacho- Perú)

- 1) Entra la Chola con vestimentas rudimentarias y con movimientos glamurosos, como en una pasarela, se emperifolla para un ritual ancestral entre perfumes, maquillaje, esencias, velas, piedras, etc.

-
- 2) Aparece UNO maltratada, hambrienta y sedienta, al ver a la Chola se dirige a ella para solicitar ayuda, la Chola y su amigo **Lio**, un león marino, que la esperaba, la recibe con regaños por su tardanza, le da de comer y de beber mientras hablan.
 - 3) (Anochece) Uno y la Chola preparan una fogata mientras hablan del futuro al que UNO se enfrentará, el acecho de la sombra que la persigue. La Chola hace jurar a UNO que, al cantar el gallo, ella seguirá su camino pase lo que pase.
 - 4) UNO duerme, mientras la Chola canta y danza ante la hoguera, un ancestral rito. Entre las tinieblas aparece la Sombra, que ataca a la Chola, compasando la danza ritual, la Chola muere, o duerme, la Sombra se marcha o queda imperceptible en la escena.
 - 5) Canta el gallo, UNO se despierta, observa a la Chola tendida, pretende despertarla para despedirse, pero se arrepiente, se marcha en silencio. Black out.

Cuadro 4: las crestas rojas (en el ocaso, desierto de Arica-Chile)

- 1) **Las crestas rojas**, una ronda de duendes aparece de todas partes, todos cantan y gozan magníficamente, sin medida en todos los placeres, discuten a la vez en su orden jerárquico, mientras esperan a la reina, a la elegida, la mesías, que llegará para iluminar el mundo en la conciencia irracional de los sentidos.
- 2) Llega UNO trasformada con atavíos indígenas. Cuando las crestas rojas la ven, saltan de júbilo y le hacen mil preguntas, su procedencia, su estirpe, su pasado, su futuro, etc. mientras otros le hacen toda clase de pruebas. Maravillada con tan peculiares criaturas permite todas sus acciones.
- 3) Las crestas rojas la llaman reina, la elegida, le traen toda clases de bebidas y comidas, de colores y sabores. Cuando UNO se dispone a comer, el líder de las crestas rojas manda a que le quiten las ropas que la vistan a la moda, que le tatúen las cejas, los labios, que delineen sus

ojos y los cambien por esmeraldas, que cambien sus senos por 2 esbeltos diamantes, que en vez de piernas de humano le pongan piernas de flamenco, que en vez de cabello plumas de papagayo y pavo real etc.

- 4) UNO lucha con los fanáticos duendes, se fuga. Después del acabose aparece la Sombra, preguntando por una reina.

Cuadro 5: el amor y el caos (al amanecer, en una playa de Chiloé, Chile)

- 1) Varias personas se encuentran veraneando, un Joven irreverente, una Mujer embarazada, un oficial discontinuado. Se broncean mientras hablan de cosas inconexas, como si nadie escuchara a nadie, sólo se ven las intenciones, el joven pretende a la mujer, el oficial al joven y la mujer embarazada al oficial.
- 2) Llega UNO, que se entromete en el triángulo amoroso y comparte historias con la Mujer embarazada, el Joven y el Oficial se enfrentan a UNO, buscando querrela, ella los enfrenta protegiendo a la mujer embarazada, que rompe fuente.
- 3) Aparece la Sombra y comienza un sismo de magnitud 7, por 7 minutos, el Joven y el Oficial son aplastados por las cosas que caen, la Mujer está dando a luz mientras la Sombra se dirige a UNO para abrazarla. Cuando UNO toma al recién nacido en brazos, la Sombra cambia de dirección y abraza a la Mujer que muere. Todo es calmo, silencio, UNO arrulla y canta al recién nacido que llora.
- 4) Cae la noche y los difuntos se levantan para comenzar una batalla por cada objeto y pensamiento de que son dueños. Dándose muerte una y otra vez, cuando perciben a UNO, que tiene en brazos al recién nacido, se abalanzan sobre ella, pero la Sombra se interpone, UNO huye. Black out.

Cuadro 6: el canto de la muerte. (atardecer, Ruinas Quilmes, Salamanca-Argentina)

- 1) Subiendo la montaña con un niño a cuestas, UNO se dirige a su hogar, le cuenta felizmente al niño sobre su pasado, su casa, su familia, su barrio. Prepara la cena.
- 2) Llega una mujer mayor, compuesta, pulcra y serena, es la Sombra. Le pregunta si le invitará a comer, habla con ella sobre dios y el hombre, discute con UNO sobre la causalidad, sobre la historia de UNO, sobre su procedencia y sus decisiones. Le reclama volver, entregar al recién nacido. El niño se despierta y llora.
- 3) UNO la enfrenta, La mujer le dice, que no es a ella a quién ha venido a buscar, sino a la nueva criatura, que no ha debido nacer. hay una confrontación en la danza de la muerte donde sale victoriosa UNO. La mujer al caer desaparece, UNO al dirigirse al niño, éste ya no se encuentra en su chanela, se oye a lo lejos un coro de niño llorando.
- 4) UNO con gran melancolía increpa al destino y a los Dioses, decide enfurecida continuar su camino.

Cuadro 7: el despertar. (amanece, El Lago Titicaca-Bolivia)

- 1) El **Extranjero** discute con su compañero androide, y toma fotos a la maravilla de la que es dueño, penden de su cuello collares de cabezas reducidas. Lleva un sombrero de plumas al estilo carnaval.
- 2) Al aparecer UNO (96 años), un alma en pena, pero con la mirada realizada, le toman fotos mientras ríen a carcajadas al ver el nuevo espécimen, UNO se ríe con ellos, mientras le profesa el inconformismo de su alma. Comienza a llover y esto hace que el extranjero se duela y atormente por el agua que lo moja, sale huyendo despavorido entre lamentos.
- 3) Uno canta a la lluvia, al viento, a la tierra y al gran lago, en donde busca su imagen en el reflejo del agua. Cuando por fin se encuentra, aparece ella joven que la invita a entrar en el lago,

mientras habla con su otro yo, sobre las historias vividas y sobre las respuestas obtenidas, no como verdades supremas, sino como verdades en preguntas.

- 4) UNO vieja se desvanece en el agua, mientras la Joven, Busca el reflejo de su rostro en el lago, canta iniciando el retorno.

Personajes:

UNO: Mujer de 26 años que, durante el transcurso de la obra, irá envejeciendo

SOMBRA: Alter ego de Uno

EL YO: Muñeco actor. Acompañante de Uno.

ECÓLOGO: Hombre científico, extranjero, atiborrado de objetos, inquisidor.

CHOLA: Mujer vieja y en exceso glamurosa, mística chamana.

LIO: León marino, amigo íntimo de la Chola.

IRREVERETE: Joven de 21 años, con movimientos y palabras fragmentadas,

MUJER EMBARAZADA: Niña de 15 años, casi una muñeca.

OFICIAL DESCONTINUADO: Hombre mayor andrajoso, dejado.

EXTRANJEROS: Pareja del futuro.

LAS CRESTAS ROJAS: Duendes, sacados de leyendas o de la imaginación.

YAHOOOS: Coro de seres antropomorfos sin rostros, autómatas, altamente sincronizados.

Género:

Esta propuesta podríamos enfocarla como un drama absurdo ya que en el sentido básico drama, trata de los problemas de las personas, de los conflictos internos psicológicos, y absurdo por la ruptura de los arquetipos y las formas, de los espacios, de las leyes físicas y verosímiles.

El texto:

Después de filtrar la estructura se concluye:

Primer cuadro: Entre sueños y pesadillas.

Se plantea la introducción a la obra desde El yo, un rapsoda, personaje, actor muñeco, que instala la narración-ficción y desde ahí, el dilema, entre la realización canónica de la protagonista “Uno” incrustada en la sociedad contemporánea, y su búsqueda permanente de lo espiritual, la realización intelectual de su ser, lo que la lleva a decidirse por la aventura incierta de un viaje hacia el sur, abandonándolo todo, hogar, familia, amigos, amores y profesión.

Cuadro segundo: El Ecólogo.

Iniciado su viaje, encontrándose en tierra extranjera, alejada del hogar, la cama cálida, el desayuno en la mesa, Uno, se descubre asombrada por los paisajes, pero atribulada por la angustia de la incertidumbre, por el sosiego que no tiene o no quiere tener. Allí se encuentra con un extranjero, científico conocedor de todo lo que la ciencia pueda desentrañar, que anda patentando todo para el sistema todo poderoso al cual sirve. Uno ve en el científico quizás una luz para sus dudas, pero el ecólogo solo ve en ella un sirviente más. Uno, rechaza el conocimiento, el Ecólogo se marcha despojando a Uno de sus únicas pertenencias, la mochila y sus zapatos.

Cuadro tercero: La Chola’s secret.

Siguiendo su descenso al sur, Uno se encontrará con la Chola, una mujer mayor con un conocimiento ancestral superior, que pretenderá instruir a Uno en el misterio de la naturaleza y de los universos posibles, pero Uno, siendo sorda quizás por la soberbia de su inmadurez o por ego de su poco conocimiento, rechazará cualquier invitación de la Chola. Para esta escena se plantea un obstáculo en la realización del objetivo de Uno, y es que está siendo perseguida por una sombra, que atenta con ella y sus propósitos.

Cuadro cuarto: Las crestas rojas.

Cansada del viaje, y perdida por el desierto chileno, Uno, llega a donde las crestas rojas, interrumpiendo un ritual de emancipación, de revolución. En esta escena, Uno creará encontrar la razón de su viaje, al ser considerada la idea misma materializada, la mesías de la revolución feminista. Uno, accederá, pero al enterarse que la única forma de cumplir su sino es el sacrificio, renunciará, huyendo despavorida de aquel encuentro. El yo, que hasta ese momento había estado presente silente, interviene narrando un poco la desventura de habitar las situaciones ridículas que nosotros mismos concebimos, anecdotizando la situación de Uno, y volviéndose a introducir en la ficción.

Cuadro quinto: La catástrofe

Habiendo perdido toda esperanza de redención de sí misma, Uno llegará a un paisaje, como todos, desconocido, en esta ocasión un paisaje urbano, fashionista, clasista, que deja entrever las jerarquías sociales. Allí tratando de integrarse a algo en lo que es una extranjera, será sorprendida por la tragedia, por la sombra que acecha sus pasos, que no solo devasta todo, sino que deja en ella un nuevo propósito de viaje, dejará entre sus brazos un recién nacido cuya madre ha muerto.

Cuadro sexto: El Réquiem

Para esta escena, haremos un salto en el tiempo. Uno, sigue peregrinando, pero ya no sola, peregrina con un niño, han pasado 7 años. Ella lo asume como su hijo sin aceptarlo, van de regreso a casa de Uno, lo lleva a conocer su país, su nueva familia. Se prepararán para recibir la noche, ya que al día siguiente deben continuar el camino. Aparecerá la sombra que ha seguido en el transcurso de la obra a Uno. Con la diferencia que en esta ocasión Uno la ve. Esta sombra será muerte, que no viene por Uno, sino por el niño. Uno, devastada, angustiada por la pérdida de ese ser que era su nuevo propósito, reta a la muerte, desea morir, más no puede y se obliga a sí misma a continuar.

Cuadro séptimo: El amanecer.

En esta escena hacemos otro salto en el tiempo, han pasado 70 años desde que Uno salió de su casa. Ahora vieja, con el conocimiento y la experiencia de ese viaje sin retorno, se integra a una comunidad, a su cultura, quizás allá ha encontrado su sitio. Hablará con el yo, como único ser que la acompaña y la entiende, remilgará de todo, como siempre lo ha hecho. De nuevo la visitará la sombra. Esta vez no es la muerte, es ella misma, quizás su supra conciencia, que de nuevo la cuestiona, le reclama por su insatisfacción constante, sus afirmaciones erradas, sobre las dudas resueltas. La invitará para integrarse en ella misma, reconociendo que no hay más camino que la ausencia de todo, que no hay más que conceptos vacíos, filosofía inútil a la medida de la muerte.

La composición espacial:

Ya que el desarrollo de los corpogramas y la concatenación de estos arrojaban ciertas coreografías, me dispuse a dividir el escenario en 3 planos. Un plano frontal, proscenio donde pondríamos de manifiesto lo liminal entre la ficción y la narración, en este plano, el yo, instalará la obra y la cerrará y Uno manifestará sus devaneos. Un plano medio del escenario, para la integración del plano narrativo y ficcional, los encuentros con los personajes y su desarrollo se plantean en este plano. Y un plano atrás, donde se pretenden poblar los paisajes, e insinuar el devenir. Al tratarse de un viaje, quisimos trazar caminos de luz, diagonales, cruces de caminos, trochas, senderos, por las que transite específicamente Uno.

Los movimientos corales y corporales a su vez, se desarrollaron en dos sentidos, en contracción y en dispersión por el espacio, con varias características, lineales, circulares, y diásporas. Preferiblemente en cánones, todo sumado al desarrollo necesario de los corpogramas, que nos suscitarán a emociones, situaciones y espacialidades.

Composición plástica:

Figura 12 Inspiración pictórica

Nota: The Saints of Hampstead Heath. Leonora Carrington [Óleo y lámina de oro sobre lienzo]

Para la composición plástica recurrimos al estudio de las surrealistas mexicanas Remedios Varo y Leonora Carrington. Ya que ellas transitaban, paralelamente, por un viaje hecho exilio, por los misterios ancestrales indígenas, por el sincretismo del mundo europeo y mesoamericano, por ser extranjeras en un lugar cuya exuberancia les heredaría unas formas y unos colores que les permitirían comunicar todo ese universo surreal interno con el mundo entero.

Desde los corpogramas tomamos las anatomías ingravidas, los elementos, y signos sacralizados, a su vez las formas y gestos prehispánicos que en la pintura de Remedios como en la de Leonora se ponen de manifiesto. Desde los vestuarios, las texturas, los colores y los trazos que iban pintando cada cuadro y develando cada uno de los personajes.

Las esferas, sphaira, o pelota que significa para jugar, que intervienen como escenografía, como material semiótico de la obra, al representar en sí la unidad, la totalidad, una superficie de revolución, en que todos los puntos equidistan de un centro, es intervenida con color y textura

permitiendo asociación con los espacios oníricos surrealistas que emergen de la memoria hacia un presente ficcional. Desde las luces, la contraposición y la sobreposición de planos, los claroscuros que dejan entrever y que insinúan la realidad, la materialización de la luz ambiente que instala geografía y temporalidades, así mismo el volumen de los cuerpos y de los objetos.

Composición sonora:

De la sonoridad, exploramos en escena, los cantos, los coros, aquello que alude a las tribus, a los guetos, los clanes, a los ritos y actos ceremoniales colectivos. De igual manera navegamos por las sonoridades de los paisajes que iban apareciendo dentro de la búsqueda de los corpogramas para cada escena, un reto ya que cada cuadro se instalaba en una geografía. La música de la obra tenía dos características y tres intenciones, las características eran, lo nativo cultural y lo electrónico.

Dentro de lo nativo cultural explorar la cultura musical de cada territorio y desde ahí desentrañar las armonías para después, desde lo electrónico componer beats acompasados y disonantes que alteren del sonido las formas. Para este caso, hicimos exploraciones y encontramos fascinante la manera en que el sonido altera la calidad del movimiento. Al someter la música a la estructura, secuencia de corpogramas previamente establecido, había una alteración en la energía expresiva que permitían ver una alteridad de las estructuras.

Por otra parte, las intenciones de la música deberían nutrir la acción de la escena desde: 1) afuera hacia adentro: es decir apoyar la imagen paisajística instalada en el escenario, con sonidos ambientes, o sonidos instrumentales, musicales, folclóricos que insinúen la geografía. Un ejemplo claro es el tiple carranguero, para nosotros los colombianos, nos lleva directamente a Boyacá, como la marimba de chonta nos lleva al Chocó.

Así mismo, las sonoridades ambientes que, pasadas por el filtro electrónico pueden transformarse en música, por ejemplo, el canto de un grillo, que se vuelve beat. 2) potenciar la

acción dramática: esto quiere decir aportar desde la sonoridad y la música a resaltar ciertas acciones neurálgicas de la obra, por ejemplo, al entrar la muerte, o cuando ella decide emprender el viaje, cuando es reconocida como la mesías de las crestas rojas, etc. 3) acompañar la instalación de los paisajes por los que viaja Uno, el transitar de los cuadros de la obra, a través de las secuencias de corpogramas alterando tiempo y espacio, como un juego surrealista.

Sexta Fase: Temporada de estreno.



Figura 13 las crestas rojas

Parecería que esta es la última fase del proceso, sin embargo, para mi proyecto fue la primera, ya que al tener la materialización del puerto a donde quería llevar este navío de obra, siempre hubo una presión inconsciente de todos los elementos que implican el montaje para llegar a la temporada. Sé, por experiencia que muchos procesos de obra no salen a la luz, y no solo porque no sea esa su intención, sino porque al no tener un compromiso que los ciña al cumplimiento de un cronograma y unos objetivos, los laboratorios y procesos se dilatan, la energía se dispersa y el estreno nunca llega. Por esa razón para mí, en mi camino en el quehacer escénico, sí el objetivo es

montar una obra, siempre habrá una fecha a la cual llegar, y para eso, es importante un cronograma de trabajo, unos objetivos y una metodología, un camino poético.

Dar a luz a una obra teatral en nuestro país es un periplo que se debe asumir con todo el amor, con la conciencia de que no es un trabajo fácil. En mi experiencia he trabajado como actor, luminotécnico y en otras ocasiones como director, pero nunca había asumido la dirección y coordinación de todo un proyecto con una metodología tan ajustada, es decir, con tiempo y objetivo precisos. Cualquier desajuste en el cronograma implicaría una desventura para el estreno, y debo decir que es extenuante, agotador, muchas veces quise desistir, hacer simplemente la dramaturgia de la obra, pero desde la primera sesión los compromisos estuvieron planteados, no había escapatoria, esa es otra razón para establecer compromisos de estreno.

Hubo que gestionar muchas cosas, ya no solo era la idea loca del artista, el sueño, la necesidad expresiva, el talento a mostrar, era la materialización de esa idea. En nuestro país la industria del entretenimiento avanza a pasos agigantados, para el cine y la televisión, inclusive para música y la danza, sin embargo, para teatro la realidad es otra, gestar una obra implica otros frentes de gestión y de producción, del cual conocen muy poco los prospectos de directores en nuestro país. Y digo los directores pues, en mi experiencia son en ellos en los que recae la producción y montaje de las piezas teatrales y no están preparados para esos modelos de producción. Hay muchas cosas en qué pensar, desde el recurso económico para la producción, hasta la hidratación de los actores. Eso impide que la energía sea únicamente puesta en la investigación base del laboratorio.

Cierto es que este montaje es parte de un proceso pedagógico, pero afuera de la academia es la misma realidad, es difícil comprometer a un equipo de trabajo, crear un grupo que con el tiempo pueda cualificar una poética, ya que el mercado demanda actores y actrices por horas, por proyectos cuya duración es de días. Quizás el teatro en Colombia logró unos hallazgos importantes

en la década de los sesenta y setenta, precisamente porque todos los miembros del grupo se disponían a alimentar esa creación colectiva, pero ahora la realidad es más oscura para los directores, creadores.

Para la producción de la obra desde el inicio hasta el estreno, sin ser esta la última etapa, fue primordial el cronograma, este fue la guía para cada acción, la convocatoria, la gestión de los espacios, los entrenamientos, el laboratorio, el montaje, etc. Cada día tenía un objetivo por cumplir, pero dentro de esos objetivos había especificidades, planteadas en los procesos de preproducción, producción y postproducción.

En preproducción encontramos, el diseño del cronograma, planteamiento de la propuesta a desarrollar, metodología, la convocatoria desde el diseño hasta la difusión, gestión de espacio, idoneidad y disponibilidad, posibles aliados para el desarrollo del proyecto en la producción o la posproducción, desde esta etapa se establece posibles aliados con el montaje, entidades, empresas, artistas; para este proyecto, la Corporación Trasescena, El Teatro Pablo Tobón Uribe, JakyRoca Vestuarios, Afrochromatic.

En la producción, el diálogo con todos los artistas creadores, actores, plásticos, músicos e iluminadores, y las entidades aliadas con el proyecto es fundamental, para lograr establecer compromisos y objetivos planteados desde el cronograma, en el laboratorio, la bitácora de investigación y referencia, con proceso de montaje de la obra, recursos, tiempo y registros.

En la posproducción, encontramos importantísimo un elemento que debe ser considerado desde la producción y es el registro de la obra: video, fotografía y trabajo de imagen; de esto dependerá en mayor medida el éxito de la difusión y comercialización de la obra. La necesidad creativa y expresiva del director escapa a los cánones del mercado, sin embargo, hacer una obra para que sea vista por varias personas, solo sucederá si tiene un buen portafolio, un buen registro

fotográfico y de video que le permita trascender la opinión pública, aunque es cierto también, que el voz a voz, la opinión de los primeros espectadores es el papel más importante. Así que, hay que hacer un gran trabajo de montaje, de igual manera de registro y mercadeo de la obra. Por fortuna para “Uno y la trashumancia de los sueños” terminada la temporada de estreno, ya hay teatros que desean tenerlo dentro de su programación, así que tendremos Uno para rato.

Séptima Fase: Reflexiones y proyección.



Figura 14 Función Teatro Pablo Tobón Uribe

Ciertamente el estreno no fue el final del proceso, se sigue construyendo la obra, que se alimenta con cada función, integrado las voces y la energía de quien la ve. Los actores y las actrices descubren en cada presentación eso que no es posible ver, entender y sentir a primera vista, la palabra reposa en la acción, los personajes ganan volumen, en la convención y la verosimilitud, el ritmo de las escenas encuentran la sintonía orgánica, las distintas artes dialogan armónicamente, se armonizan, y así seguirá hasta última función, hasta que se decida dar un paso al lado del proyecto, por esa razón es importante entrar de nuevo en diálogo con todo el equipo creador, para reflexionar sobre la experiencia, nombrar los hallazgos y las dificultades de cada participante.

Es fundamental que el equipo se apropie de la creación, de ese hijo colectivo, para que prevalezca en el tiempo, supere la fragilidad de esta primera etapa, ya que necesitará funciones para desenvolver toda su belleza poética. Se tendrán que programar encuentros para ensayar y encuentros para la gestión, en festivales, temporadas y compras de funciones por parte de entidades privadas.

6 Resultados

Mirando hacia atrás, después de la temporada de estreno de la obra en el teatro La Hora 25, realizada del 27 de septiembre al 1 de octubre de 2022, encuentro acertados los planteamientos teóricos y metodológicos, desde el cronograma, la gestión de espacios, la convocatoria, el primer encuentro, el taller de las siete claves, el laboratorio de montaje, el montaje mismo hasta la primera función, las maneras que encontramos de sortear los obstáculos que fueron apareciendo, sobre todo con la ausencia parcial de integrantes del equipo o el estado de ánimo con que se asumía cada sesión.

El proceso deja un camino, una bitácora para el devenir creativo, un aprendizaje estructurado, desde la forma en que se hizo la imagen de la convocatoria, la gestión de los espacios de trabajo, de cómo establecer diálogos con los otros artistas, el músico, la vestuarista, el iluminador, y demás artistas que intervienen en la creación, porque en gran medida es de ellos el material expuesto en la obra, desde la recepción de los actores y las actrices, hasta establecer compromisos con ellos mismos, y con el grupo para el montaje, todos son pequeños caminos que confluyen en una gran vía que lleva hasta los aplausos de los espectadores, y quizás más allá, pues es solo cuando se sedimenta el proceso, que podemos encontrar la riqueza de lo compartido.

Establecer una forma de entrenamiento puede ser en principio la base del encuentro con los actores, sin embargo, la misma estructura de los encuentros va tomando una forma única que solo se dará cuando la energía de las actrices y actores entren en dialogo, ya que las necesidades como las búsquedas conducen por distintos caminos. En este punto el director debe permitirse escuchar y leer la energía individual, para poder orientar los ejercicios y el discurso grupal, hablar si es necesario con cada uno, posteriormente, darle voz al colectivo después de cada sesión para que

ellos manifiesten su sentir y pensamiento al grupo. Ya que son una bomba de tiempo que atenta contra el ejercicio creativo, los malentendidos y la falta de comunicación.

Las ideas, las sensaciones y todos esos materiales que nutren los nuevos procesos de montaje, son una ilusión con muy poca forma si no se cultiva en la mente y en el corazón de los artífices acompañantes del proceso, el éxito está en la comunicación, el diálogo y la escucha. Ceder hasta donde la ética teatral establecida, en el primer encuentro lo permita. Fue así como se pudo llevar a cabo este montaje. Hubo un momento, segundos antes de hacer el primer pasón frente al asesor, en que el grupo entró en discordia por una malinterpretación en la comunicación, dos actrices discutieron, esto alteró todo el grupo, efectivamente el pasón fue un desastre total, después de mucho trabajo, todo se fue a la basura, simplemente porque los actores y actrices no pudieron sortear el impase energético que produjo el entrenamiento.

El elenco está compuesto por cinco actores y actrices profesionales de academia y un actor y una actriz, empíricos, artistas de circo. Posterior al pasón, tuve que reflexionar hondamente la forma de afrontar el problema, todo el discurso metodológico, poético, en este punto del proceso no tenía sentido, si bien había servido para empoderarlos en el proceso de montaje, era el momento de sacar, al amigo, padre, juez, profesor y claro está a el director y llegar a un concilio entre las partes y convocar al grupo entero, para que entre todos pudiésemos resolver los altercados y concentrarnos en lo que realmente era importante, el estreno de “*Uno o la trashumancia de los sueños*”.

Posteriormente a la sesión de acondicionamiento que era muy importante para reconocer el material cuerpo mente de los actores y actrices, fue muy importante el taller de *Las siete claves del teatro mágico* sobre todo una clave, la primera que caló en todos y todas y que concatenó con la idea de la trashumancia. “El desarraigo”, la primera clave que tiene como objetivo, reconocer en

el cuerpo y en la mente las tensiones para así poder abandonarlas, esto quiere decir, dejar de ser el paradigma que hemos construido para abordar el proceso creativo, entrar en el umbral de un viaje, “vaciar el cuenco” como el punto de partida. Esto dispuso a los actores y las actrices en otro plano, en un plano en que el proceso grupal empezaba a ser su proceso personal, lo que hizo que se asumiera con compromiso, más allá de las exigencias del director.

Con la llegada de las siete claves del teatro, también retorna a mi vida una necesidad espiritual gigantesca. Desde el comienzo ya el dolor me cubría el cuerpo desde los dedos de los pies hasta mi último cabello de la cabeza, entonces corté estos últimos y continúe, escuchaba del teatro mágico y del budismo una enseñanza que no debía dejar pasar “soy lo que estoy pensando” entonces ya no dolía tanto, pero las tensiones crecían y me volvían a decir “revisate, respira, suelta”. El desarraigo. Aprender a soltar es una tarea que aún no resuelvo del todo, sin embargo, es importante para que exista este teatro, además del desarraigo, un cierto agarre o anclaje para que sea posible -pensaría- sino estaría muerto, de ahí las demás claves que nos ayudarían a comprender la comunicación y la verdad en este lenguaje. A partir de este momento enloquecí, uní mis comprensiones espirituales y ancestrales, comenzamos a imaginar los sures y mi imaginación evocaba a mi pasado, mi tierra, mi raíz, estas claves parecían traídas por el mesías, de pronto todo tenía sentido, el universo en la escena, el otro en mi periferia, en mi cuerpo, en mi vacío. (*Sofía Benavides- Bítacora de montaje-Uno o la trashumancia de los sueños*).

Uno de los grandes hallazgos fue poder entender la forma de consolidar una poética al momento de poner en escena una necesidad expresiva. El caso de “Uno o la trashumancia de los sueños” que, como resonancia filosófica y empírica de un viaje, se instala en el imaginario y golpea

la inquietud hasta traducirse en una obra viva puesta en el escenario. Las siete claves del teatro mágico me resultaron efectivas como taller de apertura para explorar un concepto que no está del todo definido, pero que aportó a la codificación de mi lenguaje escénico, y desde ahí un diálogo con los actores y las actrices, a mí poética como director-autor; este concepto es el de *corpograma*, grafía del cuerpo. Cada obra, texto, o material que se somete al proceso de creación escénica, teatral y dramática, tiene un universo semiótico que es posible explorar y codificar a través del laboratorio corporal, individual y colectivo para desentrañar el o los corpogramas de dicho universo.

Fue así, que desde la primera clave “El desarraigo” propuesto en la metodología de “Las siete claves y del teatro mágico” y bajo el concepto de “trashumancia” se empezó a abordar el trabajo corporal, rítmico, plástico, sonoro, sensible, expresivo, diegético, que como resultado nos pudiese arrojar los corpogramas contenidos en ese universo. Todas y todos en el laboratorio confirmaron dichos hallazgos, los asumieron como suyos y por ende de la obra que creaban.

A la segunda semana comenzamos a ver Las siete claves, para ello, en el primer encuentro iniciamos con dos cintas cada una amarrada, de los pulgares de los pies a los de las manos. No sabíamos a qué nos enfrentábamos cuando debíamos mantener las manos extendidas y el cuerpo comprometido para que aquellas cintas, que tenían el largo de los pies juntos hasta los brazos en una horizontal, se mantuvieran todo el tiempo tensionadas. Primero comenzamos por exploración de movimientos: de qué era y no capaz el cuerpo con esta condición. De allí salían posiciones corporales bastante dicentes que luego el director comenzaría a llamar *corpogramas*. Conocimos el cuerpo, sus capacidades, jugamos con algunas estrategias de cardumen y seguimiento y hasta quisimos interpretar con esta condición, todo esto lo llamamos el desarraigo, una de Las siete claves del teatro mágico. De allí siguieron cada día de la semana una explicación mucho más rápida, con el peso, los

componentes sonoros, improvisaciones y demás, pero la que más me caló en mi trabajo actoral fue aquella del desarraigo. (*Marlon Restrepo-Actor-Bitácora de montaje Uno o la trashumancia de los sueños*).

Al finalizar esta etapa del proceso laboratorio, el último día de temporada de estreno en el teatro La Hora 25, se hizo un conversatorio, para evaluar la percepción del público. El primero en hablar, se presentó como publicista y comunicador, dijo que le había parecido que a la obra le faltaba sintaxis en la fábula, sin embargo, otro respondió que, para él, era lo valioso de la propuesta, que era como un sueño, un viaje, como el de Alicia, como el del Principito. Que le recordaba a uno de sus tantos viajes, que le hablaba de los miedos constantes de existir, y que lo invitaban a trashumar. La obra no termina, sigue hablando y construyéndose, crece en forma y sentido ya que cada encuentro con los espectadores nutre de una sustancia metafísica, cuántica a la acción ficcional y poética de los actores y actrices, del músico, de la vestuarista, el iluminador y por supuesto del director, una acción siempre viva.

Esta puesta en escena que nos invitó a ir de la mano de UNO y de todos los otros personajes a realizar un viaje a uno mismo, al origen, a la consciencia, al mundo onírico, lúdico y espiritual; que nos hacen sentir los actores desde su precisión y contundencia en cada uno de sus roles, desde las luces con un diseño que nos evoca a distintas atmosferas y espacios, con vestuarios y escenografías tan pertinentes para la obra y con la música en vivo tan acertada que hace vibrar nuestros corazones y nos invita al ritual.

Agradecer a ese viaje por Suramérica de donde parte la obra, a esos tantos años en los que se iba construyendo y materializando la idea.

Gracias por el riesgo, por la rigurosidad y la disciplina que se ve en la puesta en escena con cuerpos y voces entrenados para ese realismo mágico que presenciamos.

Gracias por mostrarnos un poco más de tu corazón y de tu espíritu. Por mostrarnos tu pregunta en el escenario. Gracias porque vimos teatro. Gracias por hacer danzar nuestros corazones. (*Carola Martínez Bandera-directora del Teatro La Hora 25*).



Fig. 10 Coronación

El día primero de octubre de 2022, en el teatro La Hora 25 de la ciudad de Medellín, se realiza la última función de la temporada de estreno de *Uno o la trashumancia de los sueños*. Los comentarios fueron afortunados dentro del público, al terminar cada función se hizo un foro, y se pudo evidenciar lo profundo que había calado entre los espectadores. Una obra teatral desarrollada en 3 meses de trabajo, en 7 cuadros, con 7 actores y actrices, con 28 esferas de diferentes tamaños, cuya duración es 70 minutos, al parecer todo alineado dentro del enigma de lo numérico, así se sucede en la magia del teatro, un hermetismo misterioso creativo justo del universo de los dioses.

Referente a los tres conceptos tomados como pilares para el desarrollo de montaje. (pre-expresividad, corpograma y partitura corporal) en relación con el taller de las *siete claves del teatro mágico*, *el entrenamiento individual, colectivo y el laboratorio de imagen* sobre las circunstancias dadas en torno a la configuración semiótica del montaje, me deja una ruta, una metodología para abordar nuevos procesos que culminen en un laboratorio de montaje.

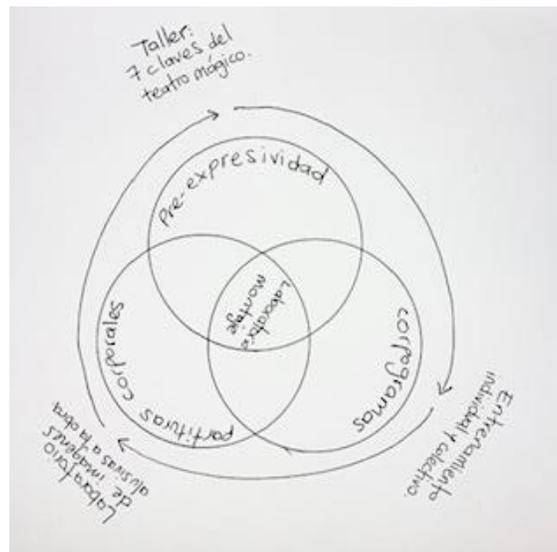


Figura 15 Esquema

Queda una dramaturgia de la obra, como síntesis de una autobiografía y la ficcionalidad que emerge producto de todo el proceso de montaje. (*ver anexos*). Queda una metodología, un camino poético maleable sugerido para desarrollar cualquier montaje, una experiencia que nutre el devenir creativo del director-autor.

7 Conclusiones

Las conclusiones de este viaje creativo, que inició por allá a mediados de 2008 con un sueño, provienen en principio, de la total satisfacción por haber materializado una obra cuyo sentido es poder definir, entender un camino, una poética, como director-autor en el quehacer teatral. Adquirir y reconocer un lenguaje para poder expresar mi sentido e inquietud como ser que habita este tiempo y espacio, que tiene unas responsabilidades como artista en la sociedad. La labor del artista, y principalmente la del director que se dispone al timón para llevar una obra teatral a buen puerto sorteando todas las dificultades que esto implica, termina siendo una labor altruista.

Se hace latente la necesidad de volver al teatro de grupo, para poder desarrollar a profundidad una estética, una poética fundamentada en la investigación y el laboratorio. Por otro lado, es necesario sumar a los grupos de teatro otros profesionales, que se unan al director, los actores y actrices. Los artistas plásticos, los músicos, los iluminadores, profesionales en el campo de la producción, en la gestión y mercadeo hacen grandes aportes que nos permiten sistematizar y cualificar los procesos creativos y así ser más competitivos en un mercado, sin importar el contenido de las obras, esto ayudaría a dignificar la profesión de los artistas teatrales.

Además, una herramienta fundamental para la producción de un montaje escénico, si no la más importante, es el cronograma de trabajo, en el que se debe incluir una fecha de estreno establecida desde el inicio del proceso, ya que tener esta fecha en mente le va dando sentido a cada etapa que se planea en el cronograma y genera un sentido mayor de responsabilidad y cumplimiento de los acuerdos que se establecen en el equipo de trabajo. De lo contrario se corre el riesgo de abortar por el camino.

Es de vital importancia para los proyectos creativos teatrales, la comunicación con los demás artistas que intervienen en la creación. Crear lazos afectivos, de empatía que permitan

sortear las dificultades de la materia humana, cuya fragilidad pone en riesgo constante cualquier creación. Como director, el laboratorio es la parte escénica de la creación, que demanda mayor atención, pues es allí donde surgen todos los materiales, las vetas de las que emergen los chispazos de genialidad y el mapa para enrutar los materiales poéticos.

De mi camino poético, *las siete claves del teatro mágico* como metodología para abordar los procesos de creación es funcional, sobre todo por la primera clave, el desarraigo, una clave bastante budista en su concepto, pero muy útil para introducirse en la creación desprovisto de miedos, de taras, de nudos, de tensiones, de complejos. Las demás claves entran a armonizar el cuerpo, la mente y los sentidos en disposición a la creación. Algo que me alegra mucho es haber llegado a la noción de los corpogramas, seguiré indagando en mi propia búsqueda la codificación de esas formas, signos corporales y sonoros que se traducen de forma sintética, contundente en imagen con coherencia y sentido que se traduce en paisajes, situaciones etc.

La receptividad de los intérpretes a la didáctica que expone el director es afortunada y permite un diálogo en la construcción poética de la obra, que desde el primer encuentro establece los parámetros éticos con el proceso, que permite una sistematización del trabajo corporal y del laboratorio, a su vez, el empoderamiento creativo de todo el equipo permite sortear las dificultades externas como el tiempo, el recurso físico, o internas, como los conflictos del miedo, del ego y las fallas de comunicación en el grupo.

Este trabajo me invitó a tomar unos referentes como punto de partida y extraer de ellos un bagaje conceptual y una ruta metodológica posible, de los que pude apropiarme para ir estableciendo mi propio discurso, tejiendo entre referentes múltiples para encontrar o por lo menos pretender o continuar en la búsqueda de esa poética propia y el camino con esta obra, *UNO o la trashumancia de los sueños* es solamente uno de los aportes a esta búsqueda en la que algún día se

definirá o tal vez no. Concluyo que se debe estar un poco loco, un poco testarudo y muy enamorado para seguir haciendo teatro en este tiempo, en este país.

8 Recomendaciones

A quien se asoma a este documento en procura de encontrar alguna pista para su proceso creativo, le recomiendo lea con atención la primera parte de este documento, ya que no es posible distanciar el proceso creativo e investigativo del ser ontológico que pretende la creación, somos dioses, enfermos, pero dioses.

A los académicos, que hay esferas, estados en el teatro cuya definición no es posible, porque convergen en dichos estados unas potencias energéticas, hasta místicas a las cuales nuestro conocimiento racional, cartesiano no ha podido acceder, ni accederá, pues al parecer el entendimiento o la comprensión, están más relacionados con la percepción que con la razón.

A los artistas teatrales, a volver a trabajar en grupos, atender un poco contra el ego de cada uno y depositar en el acto creativo la efervescencia del ritual colectivo. De mirar al teatro, este arte ancestral, primigenio, milenario con ética y con amor.

A los funcionarios y a quienes pueden intervenir en estos procesos creativos, crear estructuras de producción potentes que faciliten la investigación y la creación a un nivel realmente profesional.

A los prospectos de directores o directoras, que una vez trazado el camino y puesto el navío en mar, sostengan con mano de acero el timón, pero con un guante de seda, que le permita entender a la tripulación que tu carácter es recio y suave, sean humanos, más que artistas, sobre todas las cosas humanas, y nunca, nunca desistan de los propósitos.

A los actores, actrices, bailarines y escenotécnicos, entender este como un texto que da cuenta de una entre infinitas experiencias y rutas a la creación.

Y una última recomendación que tomo y cito, no es de mi parte, sino del último encuentro con un hombre notable de teatro, el maestro José Sanchis Sinisterra quien de su puño y letra escribió:

- TAREAS PARA EL SIGLO XXI
- Legado teatral del siglo XX
- El subtexto y la palabra insuficiente
 - La deconstrucción del personaje
 - La atenuación de la fábula
 - La dramaturgia fragmentaria
 - La teatralidad "perimimética"
 - La hibridación de los códigos
 - El retorno de la coralidad
 - El discurso narratúrgico
 - Hacia un teatro predramático
 - El ritual
 - La fiesta
 - La juglaría

Figura 16 Tareas para el siglo de José Sanchis Sinisterra

Referencias

Antonín, A. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edición Edhsa.

Barba, E. Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor*. Editorial Pórtico.

Breyer, G. (2005). *La escena presente*. Ediciones infinito.

Carrington, L. (1997). *The Saints of Hampstead Heath* [Óleo y lámina de oro sobre lienzo].

Colección privada <https://www.sothebys.com/buy/c4879dc7-6dbb-4786-85f6-60bf8830724d/lots/b02aa4b1-aa53-449d-bbdb-2ff491b398f1>

Fouce José & Renyé Michell. (2005). *Diccionario de Filosofía*. Webdinoia.

<https://www.webdianoia.com/glosario/display.php?action=view&id=303&from=action=search%7Cby=U>

García, S. (1994, 2002) *Teoría y práctica del teatro I, II*. Bogotá: Teatro La Candelaria. Editorial Idartes.

Grotowski, J. (1981). *Hacia el teatro pobre*. Siglo XXI editores.

Kartún, M. (2009) *“En la cocina” apuntes de desmontaje de “Ala de criados”* Conjunto la Habana, núm. 153.

Lehman H. (2013) *Teatro posdramático*. Ediciones Paso de Gato.

Pavis, Patrice. (1998) *Diccionario Teatral*. Editorial Paidós.

Ryngaert, Jean-Pierre y Sermón, Julia. (2016) *El personaje teatral contemporáneo: descomposición y recomposición* Toma Ediciones y Producciones

Sánchez, José. (2002). *Dramaturgia de la Imagen*. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

Sarrazac, J. (2013). *Léxico del drama moderno*. Ediciones Paso de Gato.

Stanislavski, K. (2019). *La construcción del personaje*. Alianza editores.

Anexos**Anexo 1. Texto de la obra****UNO
O LA TRASHUMANCIA DE LOS SUEÑOS****PERSONAJES:****UNO****La Sombra****El Yo****Eco****La Chola****Lio-León marino****La Mayor****La Embarazada****El Paco****El Flaite****El Niño****Extranjero 1,2****Coro de Yahoos****Coro de Crestas Rojas****Cuadro 1.****Entre sueños y pesadillas.**

El Yo: (Entrando contrariado, dirigiéndose a la trasescena). ¡Maldición! ¿Cuándo vas a dejar de joderme? Esa bendita idea de poder ser, definirse, realizarse, un desgaste inútil de los tiempos modernos, un despilfarro de los filósofos, esos poetas enfermos... **(Descubriendo al público).** ¡Ah, ya están aquí! Confieso que no los escuché llegar... nada raro en ustedes, siempre al acecho, como gatitos cazando mariposas. Bueno, qué puedo decirles. Yo soy, El yo. Un papel, un personaje... bueno, eso creo que soy. Soy o estoy... Presente ficcional... Soy actor como ven, un muñeco destinado al juego. Vivo y muero con la frecuencia de la representación al servicio del mejor postor, sea Dios, o un simple fundidor. Un cuerpo objeto expuesto para satisfacer el morbo y tratar de llenar el vacío de los traumas de

quienes me ven... **(Ríe)** mentiras, eso lo dice quién me maneja, no yo, que soy El yo, de ustedes, y vengo a contarles la historia de UNO... O simplemente, es uno de esos tantos viajes que hacemos por la vida... ¡Sean bienvenidos!

UNO: (Entra jugando, niña enamorada de toda ilusión, danza y canta de un lado para otro) Todo lo que veo soy, todo lo que siento, nada es imposible a la grandeza de mis sueños. La vida misma me sonrío, fluye en mí la energía de los astros, me viste una verdad suprema, soy feliz porque soy... **(Danza. Pausa).**

(Aparece coro de Yahoos, seres informes. Acechan, rodean, persiguen a UNO).

Yahoos: ¡Oh, tú! La más grande y benévola, razón en cada pensamiento y acto, ven y danos tu gloria con el instinto puro de la verdad. Ven, serás nuestra Diosa materia, nuestro cuerpo venerable.

1: Ven conmigo, lo tendrás todo, te serviré en todo, todos los placeres de la carne, los puros y los mundanos, te saciaré en éxtasis, vente ya conmigo.

2: Ven, conmigo encontrarás todo el conocimiento, toda la razón, las afirmaciones, la lucidez de la estética, el saber en la palma de tu mano, la ciencia, la filosofía, serás la luz que guíe a la humanidad entera. Todos los humanos te servirán.

3: Todo lo que tengo te lo ofrezco, los diamantes más grandes, barcos repletos de oro, continentes enteros, océanos, te titularé la luna si eso deseas, pero ven conmigo Diosa de toda materia.

4: Conmigo nada te faltará, pues no precisarás de nada, ya todo será tuyo en el infinito cosmos del universo, sabrás de los enigmas de los arcanos, los misterios del espíritu, trascenderás a regiones solo aptas para los Dioses. Ven, renuncia a todo a tu cuerpo corrupto, a todo lo que te condena a la gravedad, a los deseos, ven.

5: No escuches las palabras necias de los condenados en los pecados, la única verdad es la de Dios todo poderoso, su iglesia es tu único hogar, entrégate a él, pues ya le perteneces desde tu bautizo. Ven, purgaremos tu cuerpo a fin de que cumplas tu condena, estarás esta noche entre los arcángeles y los santos.

Yahoos: ¡Oh, tú! La más grande y benévola, razón en cada pensamiento y acto, ven y danos tu gloria con el instinto puro de la verdad. Ven, serás nuestra Diosa materia, nuestro cuerpo venerable.

(Acechándola frenéticamente hasta el hastío, transformándola en una imagen de adoración).

(Uno, deteniendo la danza siniestra).

Uno: ¡Basta ya! No quiero ser nada, no quiero complacer a nadie, déjenme en paz. **(Pausa)**. Sentí en mis sueños la liberación, cómo si en los bosques del sur me ofrecieran el cumplimiento intelectual y sensible de mi ser... ¿pero qué sur, qué bosques? Los sueños son solo pedazos de enigmas, piezas de un rompecabezas de millones de fichas...**(Pausa)**. No puedo seguir aquí, la costumbre me atormenta, es una angustia que alimenta mis ganas de suicidio. Que desperdicio esto de vivir sometida a la cotidianidad, la rutina, a la familia, mi madre, Juan, mis hermanas, y Santiago, mi amor...**(Pausa)** Sus promesas no pueden ser razón para quedarme. ¡O me suicido o me marchó...!
(Pausa) ¿...Y la universidad, la carrera, vas a perder todo por un sueño insensato? ¡Vamos UNO, controla tus pensamientos...! Mañana todo irá mejor. **(Pausa)** ¿Qué es todo, qué es mejor? A la mierda con todo... abandonaré todos los deberes, incluso los que no exigen, todos los hogares incluso los que no fueron míos, viviré de los recuerdos y de la incertidumbre presente **(Pausa)** Me marchó.

(Toma a El Yo que ha estado en el proscenio, arregla la maleta, se despide de los seres amados, sale).

Uno: En varias ocasiones, a lo largo de mi vida, me ha sucedido que cuando quiero librarme de ciertas circunstancias de las cuales me siento oprimida, me veo súbitamente rodeada por otras del mismo orden. Arranco del cuello una mano que me ahoga y la otra mano viene con una cuerda con la que casi me estrangulo... **(Pausa)** El dilema más grande es aventurarse a vivir, escoger entre el sueño que insulta a la inteligencia, o el acto que provoca náuseas a la sensibilidad. Nací en un tiempo en que nadie cree en nada, por la misma razón por la que los viejos creían en todo, sin entender por qué. Somos y seremos esclavos, el yugo, la necesidad de creer, exista o no.

(Sale).

Cuadro II.

EL Ecólogo.

Cajas, Ecuador. Amanece.

(Uno, llega o despierta).

UNO: Una parte del cielo ya se ha abierto; Se logra ver más allá de las montañas; el horizonte tiene cara de mujer, y el resto del paisaje lo reconozco como mío, un retrato de infancia. ¿Pero en qué estaba yo pensando antes de perderme viendo? No sé. ¿Voluntad? ¿Esfuerzo? ¿Vida? El aire frío es sano, el canto de las aves alentador... Pero no hay sosiego. ¡ah, no lo habrá nunca en el fondo de mi corazón! La cama cálida, la mesa servida, el abrazo de mi madre, los besos de Santiago. Memoria de infancia diseminada ante el vasto paisaje que no me pertenece. No hay sosiego, no hay ni siquiera deseo de tenerlo. **(Gritando)** ¡Ay de mí!

Eco: Ay, ay, ay de mí, de mí, de mí, ay...

UNO: (**Sorprendida, jugando**) ¡Hola!

Eco: Hola, hola, hola..

UNO: ¿Alguien me escucha?

ECO: Alguien me escucha, me escucha, escucha, cucha, chacha...

UNO: ¿Quién eres?

ECO: Quién eres, qué eres, eres, seres...

UNO: ¡Tengo sed!

ECO: Tengo sed, ego sed, sed, ser...

UNO: ¡Tengo hambre!

Eco: Tengo hambre, ego hambre, hombre...

UNO: (**Riendo**) ¿Dios, porque me has abandonado?

Eco: Dos, me has abandonado, donado, dado, hado.

UNO: ¿Por qué repites todo lo que digo?

Eco: Lo que digo, lo repites, lo que digo, lo digo y repites...

UNO: ¡Me encuentro sola!

Eco: Me encuentro sola, sola encuentro sol...

(Uno, se queda pensativa, mira a todos lados buscando algo. Se descalza olfateando largamente los zapatos, qué cuidadosamente los ubica cómo una pintura).

UNO: (**a El Yo**) A mí siempre me gustó la pintura... Feliz se puso mi padrastro cuando le conté... el mismo oficio del papá, dijo... y después era imposible hacerle entender qué no era la brocha gorda la que me gustaba... (**Sacando desde el morral, mochila o algo parecido, un cartapacio con dibujos**) ¡La belleza en la perfección de la Mona Lisa! Cuando se la mostré a mi madre, decía que era igualita a la tía Mery... qué falta de respeto con el arte, con la sensibilidad, con el género... (**Contemplando el dibujo, reflexionando**)... Es difícil entender el arte cuando es del alma... tengo alma de artista (**mirando con atención el papel dibujado**) ¡Frustrada...!

Eco: Frustrada, frustrada, frustrada...

UNO: ...Ahora solo soy un eco recalcitrante en las cumbres frías y puntiagudas de esta tierra extranjera, lejos de casa. (**Arrugando el dibujo y lanzándolo contra el eco**). Toma, te lo regalo.

Eco: Toma te regalo, regalo, halo regalo...

UNO: ¡Ya!

Eco: Ya, ay, ya.

UNO: (Ríe).

Eco: (Ríe).

UNO: (Canta).

Eco: (Canta).

(Uno, se detiene, se sienta y el eco sigue cantando).

UNO: Nada mejor para animarme que el eco de mi propia voz en tierra extranjera, es cómo discurrir con la conciencia... ¿y qué te dice la conciencia? ...Eres una torpe, subir hasta el punto más alto para divisar otra posibilidad. ¡No hay más posibilidades! Eres lo que eres y estás en un desierto.

Eco: Cierto, desierto, cierto.

(Prepara su equipaje de caracol, se pone los zapatos e inicia el descenso)

UNO: ¡Bueno amigo eco, adiós!

Eco: ¡Adiós, adiós, dios... Espera!

UNO: (Sorprendida) ¡Hola!

Eco: ¡Hola, hola, espera, ya llego!

(Aparece el Eco, venido de un lugar lejano con atuendos modernos, llega analizando a UNO, profundamente, toma nota)

Eco: Humanoide subdesarrollado, desnutrido, con nivel racional y conceptual bajo, piel fortalecida para los trabajos a campo abierto, pupilas dilatadas para ver largas distancias, color escandinavo, dientes sin caries, cabellos provenientes de la península ibérica, tamaño asiático... Ya. Este es un buen espécimen para cargar, un buen producto de la simbiosis genética interracial de los tiempos de la colonización. ¡Patentado! **(A UNO, esforzándose por hacerse entender)** Ahora tú ser mía, venir conmigo...

UNO: Hola, me llamo María José, ¿Y tú?

Eco: ¡Ah, hablas! better... Mi nombre es: Doctor, Adam Hegel, ecólogo.

UNO: y... ¿Qué hace usted aquí?

Eco: Estoy aquí para explorar, definir, rotular y patentar todo lo que se encuentra a mi alrededor, para que sea mío...

(Descubriéndose, cae luz sobre él) ¡Oh, perdón sistema todopoderoso! Perdón, nuestro, sí nuestro... **(mira con desconfianza a todas partes)** ¡Y tú pequeña, ¿Qué haces por este páramo baldío?

UNO: ...Bueno, busco.

Eco: ¿Buscas qué?

UNO: Nada realmente.

Eco: ¿Qué es lo que buscas pequeña, algún tesoro, un mineral, una hierba medicinal? ¿Qué? (**Inquisidor**) ¿Sabes algo que quizás yo no sepa, que el poderoso sistema no sepa?

UNO: No, no, ni yo misma lo sé. Solo voy al sur buscando la respuesta a la pregunta que yo ya no sé cuál es... Un sueño, una dolencia, una carencia, la desventura de vivir... Bueno, y no me vayas a preguntar porque hacia el sur, sólo sé que, en mi sueño, de allí me llamaban.

Eco: (**Ríe**) ¿El Sur?... pero sí allí no hay nada, solo hay grandes lotes para la extracción de recursos, muchos ya los hemos patentado, son míos (**Luz sobre él**) Nuestros, ¡Oh, perdón sistema todo poderoso! Nuestro. No pierdas tu tiempo tratando de resolver los enigmas básicos de los sueños, lo que sueñas son simples manifestaciones del subconsciente, el miedo que sufres como ser inferior a la aceptación, eso es todo, simple. Abandona tus dudas y vente conmigo. Yo seré tu amo y tú serás mi esclava. Ya eres... (**Mirando para todos lados**) Nuestra. Ayúdame a cargar esto (**Toma la maleta de uno**). Yo te recompensaré con pan, agua y... quizás te pueda enseñar algo, la dimensión cuántica de la materia, la profundidad de los agujeros negros de la conciencia, la distancia entre los universos paralelos, la cifra del número imaginado... (**Pausa**) Finalmente, yo terminaré siendo tu esclavo y tú serás mi ama. (**Ríe**)(**Haciendo toda una exposición de objetos**) ...Ven mira, esto se llama espejo, (**Se mira y se acicala**) ¡Vamos, andando!

UNO: ¡No! No iré con usted, usurpador, mercachifle, parásito, viene con la presunción de descubrir, de colonizar, pero lo único que quiere es robar, explotar, asesinar, váyase a la mierda...

Eco: (**Apuntando con un extraño aparato, parecido a un crucifijo**) ¡Cállate, subordinada! A ti nadie te ha permitido hablar, obedece ya mismo, o te mandaré directamente a las llamas del infierno de la ignorancia con mi arma, evangelizer2000, hazlo ahora mismo, porque eres mía... (**Luz sobre él, azotado, cae de rodillas**) Nuestra, nuestra, nuestra, ¡oh, poderoso sistema, oh, magna ciencia, ilustre dogma! ¡No! No he sido yo, mi fe se debilita bajo los influjos de ese ser, ha sido ese ser insignificante cuyo poder increíble corrompe todo... ha sido esa, ese animal sin costumbres, ni fe... (**Luz sobre él**) vienen por mí, me consideran un traidor, ¡oh, ser insignificante, ayúdame! sí preguntan, fuiste tú quien pretendía apoderarse de todo. Ayúdame, ellos lo saben, lo escuchan todo y vendrán por mí, me arrancarán la lengua, en cambio de ti, solo se reirán, por favor pequeña, yo igual prometo siempre ayudarte...

UNO: (Sonriendo) Basta de patetismos, aquí, nadie nos oye, nadie nos ve, solo estamos tú, yo y este muñeco...

Eco: (Agónico) ¡No, Oh ciencia, divina sabiduría, ¡oh, iluminados! ¡Han venido por mí, el devorador de almas ya está aquí... ¡NOOO!

(Aparece con la bruma un ser amorfo, de múltiples rostros, de múltiples voces, acecha al Ecólogo, que entre gritos y teorías es consumido por la niebla)

UNO: (Incrédula) Tantas veces he visto esto, desaparecer entre la bruma las verdades más inciertas. Desaparecer, a tantos y tantas por menos. En mi país, solo este año, ya son 1.400 los desaparecidos... es fácil caer en la indiferencia... **(Pausa)** ¿Y mi maleta? **(Toma sus zapatos, se lamenta, gritando)** ¡Hola! **(Nadie responde)** Eco, Ecoooo, mi maleta, mis cosas, mis dibujos... ¡Hola...! **(Aparece la sombra, que sigue a Uno hasta la salida).** **(A El Yo)** ¿Qué hacer ahora? solo Me quedan los zapatos y tú, que solo eres un muñeco inútil, por lo menos pudieras hablar... ¿qué hacer, volver, seguir? **(Pausa)** A veces soy el eco y el abismo en que esa voz muere. **(Pausa).** Seguiré el viaje... hasta la muerte de ser necesario.

(Sale).

ESCENA III.

LA CHOLA'S SECRET.

Playa de Huacho, Perú. Atardecer.

(Sonido de fuertes olas que chocan con una playa cubierta de rocas redondas. Entra la Chola como en una pasarela, en actitud de ritual y belleza, con atuendos entre rústicos y fashionistas, le sigue un hombre con aspecto de león marino, o mejor dicho un león marino con aspecto de hombre. Se tienden en la playa, ella se aplica una mascarilla de pepino, descansan, ella canta. Aparece UNO, mojada, cansada y hambrienta).

CHOLA: (Descubriéndola) ¡Por fin llegaste, llevamos una eternidad esperándote! Pásame la toalla, la qué está sobre la piedra grande, a siete pasos de tu lado izquierdo, del derecho no, del izquierdo. ¡Ya! Entonces estás retrasada: 7 días, 1 hora y 7 minutos. ¿...Qué ha pasado? No me digas, no me digas, ya sé, el Eco, devorador de almas, **(Ríe)**. ¡Ay, hijita! Toma, sécate y come, en la mochila tengo pan, carne, palta, aceitunas, y además chicha de maíz morado, ¡riquísima! Pero siéntate mijita, descansa, **(Cambiano de súbito)** Pero sólo 7 horas, sólo tenemos hasta el amanecer, porque en la puerta del sol te estará esperando ella, puntualmente con la respuesta... **(Ríe)**. ¡Ay, Mentiras! creerás que estoy loca... no me conoces, verdad. Soy Jaddy pero llámame Chinita o Cholita, o como quieras, bueno... bienvenida, espero disfrutes de este entorno, seré tu guía, no tu mamá, solo tu guía, pero suelta la mochila muchacha, que tu cuerpo no crecerá más... bueno, come, sécate, siéntate, ten, vamos come, no te avergüences, y... ¿cómo te llamas?

UNO: (**Saliendo del asombro, come y bebe**) María José.

CHOLA: UNO.

UNO: (**Asombrada**) Si, ¿Cómo lo sabe?

CHOLA: Está escrito en tu ropa.

UNO: Todos me dicen UNO, porqué fue la primera palabra que grité al nacer. Un llanto racional y numérico (ríe). ¿Y... todo lo que dijo usted antes, también inventaba?

CHOLA: ¿Tú qué crees?... ¡Pero come, bebe, come! Y después me acompañarás a ver el atardecer y te mostraré, al Ai-Apaec, el decapitador de almas; Pero no, no tienes que temer, todo esto es parte del viaje, también te presentaré a mis hijos, qué están en el mar.

UNO: ¿Nadando?

CHOLA: ¡No!

UNO: ¿Pescando?

CHOLA: ¡No!

UNO: ¿Buceando?

CHOLA: ¡No! ¡Ya niña, déjame hablar! No están nadando, ni pescando, ni buceando como te lo imaginas. Mira ¿Ves esos pequeños cayos? (**Enternecida**) ¡Hola mis chiquitos! Mamita pronto estará con ustedes... ellos se ofrendaron a la luna, para guardar la costa de la furia de la serpiente del mar. Bueno, después lo haré yo también, y formaremos un hermoso arrecife familiar... pero antes tengo que hablar contigo, te estaba esperando...

UNO: (**Sorprendida**) ¡Ah! bueno señora Jaddy, yo solo estaba de paso, me tengo que ir...

CHOLA: ¿Te asustaste? (**Ríe**). Lo primero que tienes que aprender es qué todo es posible. Mira ese león, viene solo a verte, (**el león marino, se yergue**) ¡Lio! Acicálate (**Lio, lo hace**) Sí, es UNO. (**Lio, aplaude y gira alrededor**)

UNO: (**Incómoda**);Perdón señora, me voy!

CHOLA: (**Llora, el león también**). Así son todos los hijos, te esfuerzas por alimentarlos y al final se van, o se los llevan. (**con gesto dramático, cae al piso, el león la sigue**).

UNO: ¡Señora usted está loca, levántese por favor!

Lio: ¡Au, au, auuuuu, uuuuu, aaaauuuu au u u!

CHOLA: (**Consolando al león**) Tranquilo Lio, ella no ha querido ofendernos. En el fondo de su corazón sólo está asustada ¡Ay, María José! no te comportes mal, ¡acuérdate lo que te dijo tu mamá!

UNO: (**Reflexiona**) ¿Y usted sabe lo que ella me dijo?

CHOLA: No, pero tú me lo dirás.

UNO: Bueno... ¡Qué ayudara siempre a quién lo necesitara! Pero usted señora, está perfectamente, loca ¡Discúlpeme!

CHOLA: Yo te necesito... cómo tú me necesitas a mí. Estamos predestinadas. Anda, ayúdame a ponerme en pie... Uno, los sueños son la guía para encontrarse uno mismo... (**Ríe**) Tu intuición te ha traído hasta aquí, pero la intuición está sujeta a las circunstancias. (**Ríe**) Pásame la chicha que tengo sed, y dale ya un pan a ese león pedigüeño e interesado para que se largue, es como todos los animales, sólo nos usan para su satisfacción, cuando ya tienen lleno el buche y el sexo se largan, cuídate de ellos... (**UNO, Saca un trozo de pan que le da a Lio, quien va a proscenio**) Vamos a preparar una fogata, porque es noche de luna llena, estará bastante clara y fría.

UNO: (**Desconcertada obedece**) Bueno ¿usted por qué me dice todo eso?

CHOLA: (**Iniciando un ritual**) Porque estoy loca, o bueno, lo estuve, ¡pero al fin ha llegado el momento! Mírala, mírala... no es hermosa, Cuando jóvenes, danzábamos al ritmo del tambor y las olas del mar, pisando fuerte las rocas de playa undívaga, ebrios de dicha y de chicha (**Ríe y canta mientras bebe**)

UNO: ¿Quién es usted?

CHOLA: Ya te dije, la Chinita, o la cholita, o lo que quieras seré, pero no importa quién soy, sino quién eres tú, o más bien qué buscas... O más bien a qué le temes (**Ríe**)

UNO: ¿Y... usted sabe lo que busco?

CHOLA: ¿Me crees bruja, o qué? Sólo estoy loca de amor, o lo estuve. (**Ríe, baila, bebe**) Eso sólo lo sabes tú. Ves ese halo de luna allende, eso soy yo, un simple sueño más de tu necesidad.

UNO: ¿Y... sabe a dónde tengo que ir?

CHOLA: Tampoco lo sé, yo realmente no sé nada, hablo por hablar, nunca aprendí a leer, ni a escribir y solo sé que el universo es una esfera de múltiples caras, que nace y muere en el palpitar de un gran ser, y que tú, eres la única que labras el destino y que solo tú, decides si tiene un fin (**Ríe**).

UNO: Y... ¿Sabe de dónde vengo?

CHOLA: Déjame ver ...así, de la nada, de un simple sueño de tus padres, eres engendrada por una madre, oficinista de casa y por un padre ausente. (**Ríe**).

UNO: (**Con coraje**) Soy más que eso, soy más que la hija de alguien, soy una mujer autónoma, que piensa, que siente, que tiene el poder de decidir sobre las palabras y las acciones. Discúlpeme señora, pero no puedo perder más tiempo... me voy...

CHOLA: No se puede perder algo cuando no se tiene nada, dices perder el tiempo, pero el tiempo te ha perdido a ti. No seas tan testadura, contempla el mar, mis hijos, la luna que se yergue iluminando el Ai-Apaec, crees que a ellos les importa el tiempo. A ti y a mí ese señor tiempo nos abandonó cuando decidimos abrir los ojos. A ti debería preocuparte es algo más.

UNO: Escúcheme señora, ya estoy cansada de sus discursos baratos, si sus hijos la abandonaron por cansona, no es mi problema, si su marido se fue con otra debe ser porque usted es insoportable, pero no me va a atormentar con todos sus traumas de vieja solitaria, así que adiós. (**Lio, lanza una risotada**).

CHOLA: (**A Lio**) ¡Tú, no te rías, morsa pendeja...! Te entiendo niña, así es la juventud, atrevida y altiva. Bueno, buen viaje, pero llévate algo de comer, que no encontrarás un alma viviente en por lo menos... muchas horas. Camina a prisa, con cuidado y por favor no mires a atrás. La sombra te sigue los pasos. Anda, vete, no pierdas más de eso que ya no tienes, tiempo. Chau Uno.

(**Sale UNO, mientras Lio hace una danza girando sobre sí mismo, la Chola danza, canta**).

Chola: ¡Oh, gran Ai Apaec que te vistes con los velos de la luna! Hijos míos, que me contemplan desde el umbral de la muerte, la niña no me ha podido escuchar, muchas veces para el pan no hay hambre, o para la palabra oído dónde reposar. En fin, mi momento ha llegado (**Con solemnidad, estira la mano a Lio, que se acerca a ella y comienzan una danza cueca, mientras se funden en la sonoridad del mar**) Allá voy hijitos míos, siento como mi carne imaginada se disuelve en el mar, pronto estaré con la memoria de ustedes, decapitada por una oz de luz, por la misma sombra; Aquí voy, aquí voy.

(Salen).

Uno: Si pudiera ser todo tan sencillo... como ese colibrí que vuela sin querer, sin saber por qué... **(Pausa)**. Vengo huyendo del miedo de ser lo que otros quieren que sea, el exilio ha sido mi propia decisión, quizás sea la única y verdadera desde que nací. **(Pausa)** Pero es mía, en su totalidad. “Quien quiere marrones aguanta tirones” decía mi abuela, la sabia de la familia que el abuelo nunca dejó hablar, viejo canalla... como todos los dioses. **(Pausa)** Que no me vengan con cuentos, ni con misterios, no me hablen a mí de ritos, ni de ancestros, tampoco de religiones, no quiero dogmas sobre mí, ni tildes sobre mi nombre, ¡Qué nombre, ni qué apellido! **(Pausa)** La realidad es esta que vivo, las ropas húmedas y sucias que habito... para comer hay que trabajar, para vivir hay que luchar... despierta y presente como el jaguar... **(pausa)** No puedo continuar... algo que no quiero entender me habita, es otra, un alter ego que me confronta desde el silencio, una voz que me increpa desde el sentir, mis pies atrapados entre la rigidez del zapato nunca han andado, no he vivido sino desde mis ropas hacia fuera, negando sentir más allá de los tejidos de hilos, carnes y nervios... me dice, que desde donde vengo, no partí, qué hacia dónde voy, ya he estado, que de este, otros paisajes en otros mundos, que soy mujer y hombre, que soy Uno y todos... no puedo más, no puedo más... Me siento perseguida por no sé qué presagio de muerte, como una vaga dolencia que no se materializa en dolor, un vacío en el espíritu, un cansancio certero que pretende un sueño profundo **(Pausa)**.

ESCENA IV.

LAS CRESTAS ROJAS.

Desierto de Arica, Chile. Amanece.

(Una asamblea de mujeres duendes, Las Crestas Rojas, cantan y gozan magníficamente de todos los placeres, mientras se organiza la llegada de la elegida).

CORO: Que traigan vino, que traigan viandas, que traigan todo lo que enaltece al cuerpo, que suene la música y que todas bailen, que la fiesta durará hasta que la luna nos anuncie la guía.

La Mayor: ¡Ya la Pachamama ha abierto sus piernas, se ha roto la fuente, su hija ya está en camino, el llanto de la pequeña estremecerá al mundo iniciando la nueva era! Disfrutemos hijas hasta que llegue la hora, pues la batalla contra los falos está cerca, esta guerra será la última, el oráculo anuncia la victoria. El mundo volverá a ser de nosotras.

Coro: Que traigan vino, que traigan las viandas, que sacrifiquen a los machos, que arda la hoguera, el tiempo es justo con nosotras, nuestra voz se alzará hasta el cielo, caerán los Dioses, solo quedarán las Diosas.

(Entra Uno, como equivocándose de escena).

Uno: ¡Uy, perdón! **(Saliendo).**

La Mayor: ¡Alto ahí! Deténganla. ¿Qué haces aquí? Nos han enviado una espía. **(A UNO)** Arpía desgracia de tu género, ¿acaso te han enviado para revelar nuestros secretos?

UNO: **(Tratando de responder).**

La Mayor: ¡Cállate! Representación misma de la desgracia, usando el traje que ellos te han impuesto. Desvístanla, báñenla, y púrguenla, será nuestra esclava, usaremos su conocimiento a nuestro servicio.

UNO: ¡Perdón señora! Yo me he equivocado de lugar, no soy lo que piensa, no soy ninguna espía de nada, ni de nadie.

La Mayor: ¿Entonces quién eres?

UNO: **(Pausa).**

La Mayor: ¡Al cepo, desvístanla...! **(Pausa, descubriendo el lunar de Uno en el pecho).**

CORO: **(Sorprendidas, caen de rodillas)** ¡Es ella! Ella es, la hija de la tierra, la luz de la luna.

La Mayor: ¡Perdóname, perdónanos, oh, diosa de diosas, verbo hecho carne! Te has presentado en cuerpo común y no te hemos reconocido. Por favor no desates sobre nosotras tu ira, somos tu legión, tu ejército, tu iglesia, somos Las Crestas Rojas, hemos estado esperando por centurias tu llegada y estamos a tu servicio. **(Pausa).**

UNO: ¿Tienen agua?

La Mayor: Traigan agua, frutas y vestidos, esta es nuestra Diosa, nuestra guía... **(Le traen un banquete, la visten con raros atuendos).**

UNO: (Asombrada, complacida). (Pausa). Una vez más señora, creo que se equivocan, yo andaba perdida en el desierto, vi la cueva, pero solo estoy de paso; eso sí, gracias por la comida, me han salvado...

La Mayor: Pero eres tú la que has venido a salvarnos a nosotras, a recuperar este mundo que se ha consumido en la ambición de los Falos. **(Pausa)** Tranquila hija, el misterio divino obra de forma extraña, estaba escrito, te ha sometido a peregrinar en el desierto, para que entendieras el dolor que padecemos nosotras las mujeres, a lo largo de nuestra existencia... Pero, poco a poco lo entenderás.

UNO: Lo cierto es que, persiguiendo un presagio los sueños me han traído, voces que anunciaban la luz, la revelación en los bosques del sur...

La Mayor: Este no es precisamente un bosque, pero nuestros cuerpos son árboles de vida, conectadas a la entraña de la madre tierra y proyectamos nuestro pensamiento femenino al mundo, al universo.

UNO: ¿Entonces era aquí donde tenía que llegar?

La Mayor: Nosotras somos Las Crestas Rojas del Sur. Ya lo ves, ya lo descubres, era aquí a donde tenías que llegar, este es tu territorio, tu reino, tu trono y nosotras somos tu ejército.

UNO: Entonces eran sus voces las que en sueños me llamaban. **(Pausa)** Pero no sé qué hacer, no sé qué decir.

La Mayor: Por lo pronto no digas nada, come, descansa. **(Pausa)** Ya todo está escrito. Nos guiarás a la guerra final contra los Falos, retomaremos el poder, el control entero del país, del continente y del mundo. Nuestro género será la única bandera. Serás una iglesia para todos, tu cuerpo y tu sangre, la comunión de todos los pueblos.

UNO: (A El Yo) ¡Ves! Yo siempre te dije que era más que la mujercita de la casa, la hija de mami, la amante de turno, el vientre para engendrar... Siempre sentí que era importante... **(Enaltecíendose)** Yo soy UNO, la redención del mundo, la luz de todas las mujeres... **(Pausa)** Y entonces... ¿Qué sigue?

La Mayor: (Dirigiéndose a todas, histéricas) ¡Que la noticia llegue a todos los lugares del planeta, la guerra ha empezado, nuestra mesías ya se encuentra en el púlpito! Daremos inicio al ritual. (A Uno) ¡Oh, diosa del placer y la conciencia! Tu sacrificio será el estandarte para la rebelión, tu cuerpo en partes será llevado a cada latitud del mundo,

tu sangre será el elixir que de ánimo a las tropas y tu corazón la luz que nos guiará en los tiempos oscuros... **(A todas)**
¡Que viva por siempre Uno, nuestra diosa!

UNO: ¡Alto! **(Silencio total, a La Mayor)** ¿Quieres decir que yo estoy aquí solo para ser sacrificada?

LA Mayor: Así es.

UNO: Entonces, ¿Nada tiene que ver ni lo que pienso, ni lo que pueda decir?

La Mayor: Nada.

UNO: Entonces, me rehúso... Yo su diosa, lo ordeno, paren el ritual. No habrá sacrificio.

(Todas ríen)

La Mayor: No podemos detenernos, estaba escrito que tendrías miedo, que te arrepentirías, es el misterio divino. No hay camino atrás... **(A todas)** La hora ha llegado, que comience la celebración, que preparen la misa del sacrificio, la fiesta del recogimiento durará los siete días, después será nuestra última y divina cena.

(Comienza la gran fiesta, nadie escucha a UNO).

UNO: Pero yo soy Uno, la Diosa, la guía, escúchenme, tengo en mí la última palabra...

(Acompañan a UNO al trono, bailan, cantan, beben).

Coro: Que traigan el vino, que traigan las viandas, que la diosa UNO ya está aquí, que arda la hoguera, el tiempo es justo con nosotras, su sangre nos dará la fuerza, su cuerpo la razón suprema y el corazón la luz a nuestra batalla.

EL Yo: (Al público) Todo lo desagradable que nos sucede en la vida, papeles ridículos que hacemos, malos gestos que tenemos, todo debe ser considerado como mero accidente externo, incapaz de alcanzar la esencia de nuestro ser. Cuando entendemos eso alcanzamos eso de los místicos, estamos protegidos no sólo del mundo sino de nosotros también. El retorno nos consuela de todo. No actuar nos lo da todo. Imaginar más que la acción. Cualquiera puede ser un dios en sueños... Y cada uno de nosotros quiere ser un dios. Tenemos todo lo que no perseguimos pero soñamos. **(Pausa, a Uno)** ¿Qué haces ahí? Muévete, no seas estúpida, deja que las reformadoras se reformen ellas mismas en la embriaguez de sus discursos, huye mientras puedas, renuncia, ¡Da la curva Uno, sálvate a ti misma! ¡Sálvame!

(UNO huye. Las Crestas Rojas, al ver la ausencia de su mesías enloquecen, se asesinan.

UNO: (Andando) Por este desierto de mi viaje, mi última ilusión de ser una estrella de buena fortuna se desvanece en polvo, mis ejércitos soñados derrotados sin haber sido, mi iglesia sin luz destruida por no poder ser. **(Pausa)**. Me da náusea en la inteligencia que alguien crea que puede alterar alguna cosa agitándose... La violencia, sea cual sea, para mí es la forma más clara de la estupidez humana. Todos los revolucionarios son estúpidos, también todos los reformadores. Solo que un poco menos y menos incómodos. **(Sale)**

ESCENA V.

CATÁSTROFE.

Concepción, Chile. Verano, anochece.

(En un parque, El Paco, El Flaite y La Embarazada, toman los últimos rayos de sol, se acechan entre sí sin alcanzarse nunca, se hablan sin escucharse, poco a poco se irá más rápido. El Paco al Flaite, El Flaite a La Embarazada, La Embarazada al Paco).

El Paco: Uf´ta fuerte el care gallo po!

El Flaite: Weon esa mina está cuántica po!

La Embarazada: Uf concha de tu madre esta lección está pelua po!

(Se desplazan).

El Paco: Qué estaí pensando chorocho weon culiao?

El Flaite: Oí, querí pololear conmigo?

La Embarazada: Sos weon, hablaí pura cabeza de pescao!

(Se desplazan).

La Embarazada: Andái po a cuentiarse a otra mina por ahí, este weón culiao si estai pesao po.

El Paco: Cacháis po la weva, weon, andái por ahí de ñongoso molestando a las minas tratando choriar, no te pongais de pesao weon po. Muevete de aquí apretaí cachete po o querí desaparecer en el mar po weon!

El Flaite: Ese Paco weon culiao con la wuata a la raja estai pesao po, la weva está cuántica po. uf´ta fuerte el care gallo po!

(Se desplazan).

El Flaite: Esa arma estai filete y yo aquí, puro dando la hora, querei pololear conmigo po?

La Embarazada: Adai weon que te fuitei al cacho. Uf, se me ha echo la yegua, esto ta súper fome po!

El Paco: Uf'ta fuerte el care gallo po! Uf, Concha de tu madre, me estaí llamando la mano que aprieta.

(Se desplazan).

El Paco: Si po, ya po, no po ya te fuiste al cacho po!

La Embarazada: Qué pasa weon me estay subiendo al columpio! este weon culiao, andai de choroso, solo andái de pato por ahí weón, cachai po la weva. (Se queja)

El Flaite: No arruguí po es súper fome vamo al tiro al bar por un terremoto y un choripan con palta po.

(Se desplazan).

La Embarazada: Oí weon échate una manita de gato po

El Paco: Uf'ta fuerte el care gallo po

El Flaite: Yapo estoy pal gallo, puta que la cagué me tiene achaca esta cuestión po!

(Aceleran la persecución alternando textos, cuando están a punto de alcanzarse entra UNO, todos a la posición inicial, inician el diálogo inconexo)

El Paco: Uf'ta fuerte el care gallo po!

El Flaite: Weon esa mina está cuántica po!

La Embarazada: Uf esta lección está pelua po!

UNO: !Hola! (Los tres la observan, cada uno con su respectiva intención)

¿Alguien, por favor me puede decir dónde estoy?

El Flaite: Mira que weva, no ma que mina mas cuántica po, andáis más perdida que el teniente bello po!

UNO: ¡No entiendo!

El Paco: Lo que estai tratando de decir el Fleite ñangoso weon culiao ese es querei pololiar contigo po, pero nopo, tenéis que estar ojo al charqui por quise weon culiao es un choroso po, cachai po?

UNO: ¡No comprendo!

La Embarazada: No prestéis atención a ninguno de estos culiaos po, hablan solo weva das pura cabeza de pescado po, vamos al tiro de aqui po, cae la noche y a estos weon culiaos no restai nada po, si que le apetece las extranjeras, cachái po?

UNO: Discúlpeme, ¿dónde estamos?

EL Paco: Uf weón culiao, te están pellizcando la uva weón, ma encima no me saqueí pica que yo te apaño po.

El Flaite: (Agresivo) Que estai haciendo po? Te fuiste al cacho po, la weon barsa ya po, me estai subiendo al columpio po? No cachai que la mina ya es mía po?

La Embarazada: Yapo ñangoso concha de tu madre dejai la weva échate una manita de gato weon po.

UNO: ¡Uf, está tremendo este sol! Disculpen, ¿dónde estamos?

El Paco: (Riendo) Te estai weviando la mina cuántica po, concha tu madre po.

El Flaite: (Sacando la navaja) Me estai sicopateando la concha de tu madre po, cabrona te tejaré bien culia po, te fuiste al cacho po **(Se lanza sobre UNO)**

La Embarazada: (Gritando) Concha de tu madre weon, que se me viene el niño, yapo!

(Terremoto. UNO asiste a la mujer embarazada, El Paco y El Flaite tratan de huir, son aplastados. UNO recibe a la criatura, la cubre con sus ropas, mientras su madre muere (Pausa). Entra la sombra, que pasea por entre los cadáveres, se acerca a UNO y al niño, que llora desconsolado, (Pausa). Sale).

UNO: (Cantando) Duerme mi pequeño, no vale la pena despertar... No he muerto. Vivo, cadáver vivo, sintiendo, y mi pensamiento es sentimiento vacío. Nube de polvo de una civilización en ruinas. Hemos caído en un agujero negro... Me arrepiento y me culpo de todas las cosas que me sucedieron, y me culpo y me arrepiento de todas las cosas que no me sucedieron, de todo me culpo y me arrepiento pues sigo viva, con la muerte a mi alrededor y con este retoño de vida entre mis brazos... **(Cantando)** Duerme mi pequeño no vale la pena despertar...

ESCENA VI.

REQUIEM.

RUINAS QUILMES, SALAMANCA ARGENTINA. NOCHE.

(UNO, Preparando la cena, en la hoguera, contando historias al pequeño que juega su alrededor con El Yo).

UNO: El tiempo transcurre rápido, siento que apenas fue ayer la primera vez que te tuve en mis brazos. Yo cuando tenía tu edad vivía en un pueblito llamado Cunday.

El Niño: ¿Cunday? **(Ríe)**

UNO: Si, Cunday, ¿por qué te ríes?

El Niño: Tiene nombre de verdura...

UNO: Cierto, tiene un nombre chistoso. Allí vivía con los abuelos, descendientes de los indios Pijaos, ellos me enseñaron sobre la lengua de la naturaleza y los astros.

El Niño: Y, ¿Por qué ya no lo hablas?

UNO: Lo olvidé. Cuando entre a la escuela, los profesores me prohibieron hablar de eso, y las personas tienden fácilmente a olvidar, digamos que somos olvidos con breves lapsos de recuerdos.

El Niño: Mai, ¿Cuándo iré a la escuela?

UNO: (Cariñosamente) Ya te he dicho niño que yo no soy tu madre... Irás a la escuela cuando llegemos a mi país, a nuestra nueva casa. Teníamos que esperar a que estuvieras listo para el viaje. Me imagino la cara de sorpresa de mi madre; Se pondrá furiosa por no contarle... **(Pausa)** Aunque, no sé si aún me esperan, no sé si saben que aún sigo viva...

El Niño: ¿Uno, y cuánto nos falta para llegar?

UNO: No sé, los caminos son inciertos... **(Pausa)** Ya va a estar la cena, ¿Quién tiene hambre?

El Niño: ¡Yo!

(Sirve la cena. Optan posición de oración, pausa).

El Niño: Mai... Uno, sígueme contando de tus abuelos...

UNO: Cuando tenía siete años, tuvimos que irnos de la finca, unos hombres malos nos sacaron de ahí, llegamos a la ciudad, donde mi madre. Ella trabajaba en la ciudad, vivía con Juan, el padre de mis hermanas.

El Niño: ¡Uy, pero tu familia es súper grande! ¿Por qué no me habías contado antes?

UNO: Cada cosa tiene su tiempo, y ahora es el momento que conozcas a tu nueva familia, tu nuevo hogar. Bueno... eso sí, sí nos sonríen las estrellas. **(Pausa)**.

El Niño: ¿Por qué las estrellas, que tienen que ver con nuestro camino a casa...?

UNO: Es un decir, ya que nosotros no podemos controlar todas las cosas que pudiesen suceder durante el viaje, por eso nos aferramos a la idea de la suerte, la buena fortuna, el azar, el misterio divino...

El Niño: ¿El misterio divino, qué es eso? **(Pausa)**.

UNO: ¿Ya terminaste tu cena? Recuerda que saldremos muy temprano para aprovechar la mañana y alcanzar a llegar al próximo pueblo antes del mediodía.

El Niño: ¿Qué es el misterio divino?

UNO: Bueno, ya. Enjuágate la boca y abrígate bien, que la noche está fresca...

El Niño: ¿Qué es el misterio divino?

UNO: ...No sé bien, algo que nos está vedado a saber porque somos incapaces de creer ciegamente en algo, o en alguien... ¡Bueno ya!

El Niño: ¿Y tú, crees en algo? **(Pausa)**.

UNO: ...Sí.

El Niño: ¿En qué crees?

UNO: ...En la muerte.

(Pausa. Entra la sombra, se para al lado del niño).

UNO: Bueno, basta de filosofía. Nos vamos ya a dormir mi pequeño, mañana será otro día, otros paisajes, otra historia que contar...

El Niño: Mai... **(Ríe)** Uno, te amo, gracias por cuidarme y enseñarme tantas cosas...

UNO: ¡Ya, a dormir! yo también te quiero niño, duerme bien y sueña bonito, que tendremos mucho tiempo para hablar, para enseñar y aprender...

El Niño: ¿Me cantas una canción...?

UNO: Claro que sí, pero cierra tus ojitos... **(Canta)** Duerme mi pequeño, no vale la pena despertar... **(Reconoce a la sombra, sigue el canto mientras acaricia la cabeza del niño, que se queda dormido).**

UNO: **(Procurando no despertar al niño)** ¿Quién eres? ¿Qué quieres?

La Sombra: **(Celebrando)** ¡Al fin puedes verme...! ¡Existo por fin, para ti! Hola UNO, que grato es poder conversar contigo.

UNO: ¿Quién eres? ¡Respóndeme!

La Sombra: ¿No lo sabes, no lo intuyes, no adivinas...? **(Pausa)** ¿No, nada? Eso es muy triste pequeño mía, y dices creer en mí.

UNO: ¡No me respondas con preguntas! Habla de una vez, ¿Quién eres? ¿Qué quieres?

La Sombra: Estaba buenísima la cena... ¿Quién soy, ¿qué soy, ¿qué quiero? Pues bien, ante tu escasez de conocimiento, de lógica, de intuición y de fe... te lo diré. **(Histriónica)** Yo soy tu sombra, la vida misma, el día y la noche, el fuego y el agua, el amor y el miedo, alfa y omega, el reloj de arena que cuenta cada respiración tuya, y la de todos los seres que en el universo viven... soy, por decirlo así, ¡La diosa! Esa que un día deseaste ser... **(ríe).**

UNO: No te entiendo. Basta de comedias ridículas, ve al grano...

La Sombra: ...Pero tranquila niña, ese mal genio te matará, hay que vivir más relajados, pues no sabes cuándo llegará tu hora...

UNO: (Tomando un cuchillo, amenazante) ¡Habla de una vez!

La Sombra: (Pausa) ...Soy la muerte, la parca, la pelona, el misterio divino, el esqueleto con la oz ¡Buuuu! Uy, qué feo, que falta de imaginación...

UNO: No me tomes por tonta... ¿Quieres robarnos? anda, llévate lo que quieras, todo, si es que te hace falta... pero vete, déjanos en paz...

La Sombra: (Cambiando de tono) ¿En paz? ¿Crees que has estado en paz, que has tenido paz? Nada has aprendido UNO, el camino nada te ha enseñado, tu mente orgullosa te ciega, te nubla, te encierra en una cáscara de nuez, que gran desgaste ustedes los humanos...

UNO: (Pausa) Bueno, digamos que te creo... ¿Entonces al fin me has escuchado? ¡La dignísima muerte ha decidido venir! ¿Después de tanto desearte, de tanto llamarte, ahora sí, cuando ya no te quiero, cuando ya no te necesito?

La Sombra: ¡Así es la vida, o mejor dicho la muerte!

UNO: Pero no me puedo morir ahora, ahora menos que nunca, tengo que llevar al niño a mi casa, esa es mi misión, para eso he caminado durante todo este tiempo.

La Sombra: Precisamente UNO, el camino solo llega hasta la muerte y la casa la llevamos a cuestas.

UNO: ¡No! (Amenazando) No moriré, siempre he decidido y ahora lo hago también, viviré lo que sea necesario para salvar a este niño.

La Sombra: Precisamente Uno, ya no tienes que pelear más, la confrontación solo lleva al dolor. Solo deja que sucedan las cosas...

UNO: Pero ese niño solo me tiene a mí, me ama, yo lo quiero. Como una madre a su hijo...

La Sombra: ¿Qué? ¿Tú, madre? (Ríe)(Pausa) Acéptalo, no tengas miedo.

UNO: Lo dices porque nadie te ama, todos te odian, te temen, eres tan despreciable como inoportuna.

La Sombra: (Susceptible) ¡Bueno, ya! Basta de trascendentalismos. UNO, yo no he venido por ti...

UNO: ¿Ah no? **(Pausa)** Entonces... ¿Por qué has venido?

La Sombra: (Señalando a El Niño) Por él.

UNO: ¡No, no te lo llevarás, no a él, llévame a mí, llévame a mí, pero no a él, es solo un niño, está sano, es vital, es inteligente... No, no, por favor, ¡a él no...!

La Sombra: UNO, Entiende que cada ser tiene su tiempo, a él, tú le has prolongado la vida, que ya era mía desde el mismo momento en que nació, y tú me lo arrebataste una vez. Pero ha llegado la hora.

UNO: ¡Piedad, piedad por favor! No te lo lleves, no te lo lleves. Él en nada tiene la culpa, ¡Déjamelos, yo lo cuidaré siempre, cuidaré siempre de él!

La Sombra: ¡Niño, levántate! **(El Niño, despierta de un plácido sueño)** Vamos a casa, pronto amanecerá.

(El Niño, avanza hacia la Sombra, se detiene, se devuelve, entrega a El Yo a UNO, salen).

UNO: (Tomando el muñeco entre los brazos, llora desconsolada) Le pedí tan poco a la vida, y la vida me lo negó. Mi niño, me dejaste muerta viva. Tú, dormido, soñando sin despertar jamás. Quiero ir detrás de ti, morir, matarme de una buena vez, abandonar los escrúpulos morales, los celos de la inteligencia que nada tienen que ver con vivir. ¡Oh, mi niño amado! llévame en ti, pues yo aquí sin ti no sé para qué vivo... ¡Qué súbita angustia! ¡Que indigestión en el alma! Una desconsolación en los huesos, en la piel, debo tomar algo, suicidarme... **(Pausa)** ¡No! Debo existir, debo renunciar a la muerte, a esa puerta enteramente abierta, a ese paisaje sin esperanza que es la libertad. ¡No, no voy a acabar aún! ¡Qué desgracia, qué angustia...! **(Canta)** Duerme mi pequeño, no vale la pena despertar...

ESCENA VII.

RENACER.

LAGO TITICACA, BOLIVIA. AMANECE.

(Entran dos extranjeros tomándose fotografías, visten atuendos místicos con desmán, como en un MardiGrass).

1: Look what landscapes, what species, how much beauty, how many minerals, how much wealth and think that all this is ours, the mountains, the lake, the Indians. The blue sky. Thank, oh, god, oh, almighty system!

(Ambos hacen venia, reverencia).

El Yo: Traduzco para aquellos que entienden poquito inglés... **(Histriónico)** Mirad que paisajes, qué especies, cuánta belleza, cuantos minerales, cuánta riqueza y pensar que todo esto es nuestro, las montañas, el lago, los indígenas. Gracias oh dios, oh Sistema todopoderoso.

2: The corporations have already scrutinized perfectly, under what is now a lake, there is a huge rock of gold, nickel and tin, it is only a matter of getting rid of the natives of this land, a very funny culture. Thank oh, god, oh, almighty system!

(Ambos hacen venia, reverencia).

El Yo: Y este pendejo dice... **(Histriónico)** Ya las corporaciones han escudriñado perfectamente, debajo de esto que ahora es un lago, hay una enorme roca de oro, níquel y estaño, es cuestión únicamente de deshacernos de los autóctonos de esta tierra, una cultura muy chistosa. Gracias oh dios, oh sistema todopoderoso. **(Gritando)** !UNOOO!

(Entra UNO como una vieja ermitaña)

UNO: **(Enojada)** ¡¡¡What that fuck!!! ¡Extranjeros de mierda, parásitos, ladrones, largo de aquí o los quemo vivos; les plantaré un hechizo para reducir sus huecas cabezas a nada! ¡Go away! Go donde su mismísima madre, perros. Nada tienen que hacer aquí, nada. Nada de esto es de ustedes, ustedes no descubrieron nada, **(Al cielo)** ¡Abajo oh, sistema todopoderoso! A la mierda tú y el misterio divino. ¡Qué ciencia, ni qué religión! ¡A la mierda con todo...! **(Los extranjeros asustados salen).** **(Pausa. Saca una botella, bebe. Lloro. Rie).** Viste la cara de esos miserables, por poco se tragan la lengua, esperaban que su sistema todopoderoso viniera a castigarme. **(Pausa)** El castigo es a la culpa y la culpa a la ignorancia. ¡Salud! ¿Y tú qué? ¿Hasta cuándo estarás enojado conmigo? ¿Cuándo te dignarás a hablar, pedazo de trapo sucio, botones por ojos...? Mentiras, mi fiel compañero de viaje, mí Sancho Panza. Decía cierto libertador de no sé qué: En el mundo hay solo 3 embusteros, Jesús, El Quijote y Yo. **(Bebe y ríe)** y eso también se aplica a ti, miserable, que eres el yo. ¡Salud! **(Trata de componerse, perdiendo su mirada en el lago)** Rutilante, gran útero es ese lago en el que brilla el sol naciente, naciendo entero **(Pausa)** Esa idea onírica de volver a nacer. Renacer como el sol en el lago cada día.

(Busca su rostro en el reflejo del lago. Allí se encuentra con la sombra).

UNO: ¿Hasta cuándo, oh sombra de mis angustias, me seguirás? ¿no te cansa el hastío de mis ánimos, el olor a rancio de mis carnes? ¿qué más quieres de mí? si de todo me has despojado, sueño, deseo, vida... ¿Acaso no es suficiente

con desaparecer del mundo, entregarse al ostracismo, enmudecer, negarse a pensar y sentir? ¿Qué más quieres, sombra miserable, reflejo de mi desgracia? Tómallo todo, la civilización entera te pertenece, pues de ella has nacido...

La Sombra: ¡Hola UNO! ¿Qué ha pasado, qué te ha sucedido?

UNO: Nada, he vivido, ¿Te parece poco?

La Sombra: ¡Exageras! Nada raro en ustedes, una costumbre lamentable de los humanos.

UNO: Si has venido por mí, no hables más, no me rehusaré. Estoy lista.

La Sombra: ¿Por quién me tomas? Yo no soy la muerte.

(Pausa, UNO bebe y le ofrece a la sombra).

UNO: ¡Salud! Entonces, ¿No eres la muerte? Aún no moriré, nada es justo, todas las cosas van de peor en peor, ¿Me oyes?

La Sombra: Has caído muy bajo, a la pérdida total de la inconsciencia... ¡Vé al cementerio y entiérrate! ¿Para qué querría oírte? Hablas de la civilización y sus contradicciones, de lo que es y no es justo. Dices que todos los seres sufren, dices que si las cosas fueran diferentes sufrirían menos. Piensas que si fuesen como tú quieres, todo sería mejor. Escucho sin oírte. Entiéndelo por una buena vez. Si las cosas fuesen diferentes, serían diferentes: eso es todo. Si las cosas fuesen como tú quieres, serían sólo como tú quieres. ¡Ay de ti y de todos los que gastan la vida queriendo descifrar el manual para ser feliz, para realizarse, para alcanzar los sueños! **(Se acerca a UNO, le pide la botella)** ¡Salud!

UNO: Ya no insultes mi inteligencia, soy consciente, ese ha sido el legado de este viaje.

La Sombra: No te das cuenta de que la inconsciencia es el fundamento de la vida.

Uno: ¿Pero... cómo puede ser la falta de conocimiento una verdad útil?

La Sombra: Entre más sabemos, menos vivimos. El corazón si pudiese pensar, se detendría... **(Pausa)** UNO, Sé natural como este simple amanecer, entera, grande, siendo nada, la majestad del esplendor desconocido... **(Tomando el muñeco, se lo extiende)** Nunca nos realizaremos; Esa es nuestra realización. Tú y yo somos la misma persona, somos dos abismos profundos, el mismo pozo mirando al cielo infinito... **(Pausa)**

UNO y La Sombra: ¡Salud!

(Se acercan, se reconocen. Danzan en espiral, se fusionan en El Yo).

UNO y La Sombra: Ahora, despierto a la vida misma, atravieso tiempos, paisajes, seres... Mundos sin forma pasan a través de mí y así seguiré hasta el último aliento de mis días, con la renuncia como bandera y la contemplación como único camino, mi paz está hecha de aceptación...

El yo: Cuantas inútiles conclusiones en el recuerdo de un viaje, un viaje hecho vida, comedia y tragedia, no más que una simple ficción. Sin embargo, como ya lo han dicho los filósofos, los poetas dolientes, la única conclusión... es morir. Por eso imploramos: que la muerte nos sorprenda sedientos todavía ejerciendo la alegría de crear. Que nos apague cuando aún estamos encendidos.

(Black out).

FIN.

Anexo 2. Reflexión sobre el proceso, actor.

Mi experiencia con el teatro ha sido amplia, desde que me enamoré de él en 2007, en un salón de colegio con unas ligeras clases que luego se convirtieron en encuentros en casa culturales y grupos independientes, no he parado de hacerlo. Ya saliendo del pregrado de Licenciatura en arte dramático de la UdeA, me encuentro con unos voluntariados de actores en la maestría de dirección del mismo recinto y allí fue mi primer encuentro con Joan, quien ahora ha sido mi director por tres meses. Luego de trabajar una semana y desligarme de esta experiencia, recibo su llamado a este proceso de taller montaje y con algunas dudas por querer emprender mi propio viaje lejos de esta ciudad, termine en su viaje (Muy a gusto) en esta trashumancia de los sueños.

La propuesta era trabajar intensivamente dos meses para llegar a montar la obra que aún permanecía en la mente de Joan, pero que poco a poco se iba a ir materializando en el papel y luego en la escena. La estrategia estaba planteada por semanas: la primera fue pre-expresividad, la segunda Las siete claves del teatro mágico, la tercera iba a tomarse como laboratorio para el montaje, luego vendría el montaje como tal y finalmente pulir detalles. Todo esto se cumplió a

cabalidad, únicamente agregándole dos semanas más de laboratorio y una semana menos ya que la dramaturgia se hizo esperar, teníamos fechas incluso en hora 25 al finalizar octubre.

Al principio, cuando comenzamos el proceso, fueron muchos asistentes, casi 10 por encuentro, pero el tiempo y el rigor corporal fue dejando a los que realmente queríamos hacer parte del montaje. Mi motivación fue creciendo paulatinamente con la obra, al principio iba en busca de un grupo que me proporcionará un entrenamiento, al igual que las ideas de Joan me movían a mantenerme, luego cuando fui viendo la energía sincrónica grupal y el trato de todos los roles, me fui sintiendo más a gusto y finalmente la disciplina y la constancia hicieron mella en mí, era el lugar indicado. La preexpresividad fue decisiva, era un trabajo corporal muy arduo, dinamizado por juegos con pelotas, atención, tiempo corporal y grupal, con partituras corporales dadas a través de imágenes. El cuerpo se calentaba demasiado, la respiración era agitada y la energía pedía caer, pero siempre se mantenía. Tres horas de lunes a viernes fue el comienzo de todo y así se mantuvo.

A la segunda semana comenzamos a ver Las siete claves y para ello el primer ensayo comenzó con dos cintas amarradas, cada uno de los pulgares de los pies y de las manos en cada lado. No sabíamos a qué nos enfrentábamos cuando debíamos mantener las manos extendidas y el cuerpo comprometido para que aquellas cintas, que tenían el largo de los pies juntos hasta los brazos en una horizontal, se mantuvieran todo el tiempo tensionadas. Primero comenzamos por exploración de movimientos: de qué era y no capaz el cuerpo con esta condición. De allí salían posiciones corporales bastante dicentes que luego el director comenzaría a llamar corpogramas.

Conocimos el cuerpo, sus capacidades, jugamos con él en algunas estrategias de cardumen y seguimiento y hasta quisimos interpretar con esta condición, todo esto lo llamamos el desarraigo, una de Las siete claves del teatro mágico. De allí siguieron cada día de la semana una explicación mucho más rápida, con el peso, los componentes sonoros, improvisaciones y demás, pero la que más me caló en mi trabajo actoral fue aquella del desarraigo.

Muchos de los compañeros que aún seguíamos en este proceso, salíamos muy agotados, pero contentos, en lo personal yo sentía que estaba trabajando mi cuerpo de manera amplia y conociendo otros nortes, además que las directrices y el ambiente que propiciaba Joan eran muy amenos. Luego de esta semana comenzamos a trabajar un training que terminaba en improvisaciones, que lo componían juegos de atención, juego con las pelotas integrando los corpogramas (El cuerpo ganado a través del desarraigo) y estrategias para alinear el tiempo grupal,

todo esto dejándonos preparados para el final. El director nos daba una imagen generadora cómo "un viaje que disfrutaron" o "Un acontecimiento que hayan vivido en un viaje" y todos soñábamos en la escena ya con el cuerpo listo para crear.

En aquellas improvisaciones a veces se nos dificultaba la palabra, más bien salían sonidos forzados, pero todo era cuerpo dinamizado con las pelotas con las que jugábamos. Estas pelotas al verlas desde afuera se convirtieron en nuestras almas o parte de nuestro cuerpo. Al principio no fue todo tan cómodo, Joan nos recordaba todo lo que estábamos trabajando a través del training y los juegos, ya que al parecer cuando entrábamos en la improvisación se nos olvidaba todo y éramos algo tímidos; cuando logramos entendernos en sincronía grupal fue todo mucho más lindo.

A partir de la cuarta semana, ya culminando el laboratorio, todo era más fluido. Entrábamos más fácil a los juegos, las pelotas que habían ya tomado un rigor de no caerse de nuestras manos, ya no se caían con tanta constancia como al principio y las improvisaciones daban muchos más frutos; para ese entonces éramos ya siete intérpretes habiendo compartido risas, desacuerdos y profundidades, creando por medio de aquellas pelotas el mundo de Uno, paisajes, personajes, escenografía y demás.

Al momento del montaje fue ensamblar desde el banco de imágenes que nos había regalado el laboratorio, todas las escenas que proponía el texto, ya terminado y leído por todos los intérpretes. Eran 7 escenas, cada una con un intérprete encargado designado por el director para que la memoria no recayera en una sola persona. Se daba una improvisación luego de una leve conversación de imágenes generadoras de los espacios que proponía la escena y los recuerdos de aquel viaje que nos había contado Joan. Se ponía una música acorde a la sensación y se escuchaba grupalmente a partir de turnos, algún movimiento, sonido o imagen. Así fuimos llegando a la estructura de la obra.

Este proceso fue un poco más tensionante porque nos quedaban pocas semanas para el estreno, tuvimos casi dos semanas de pulir la estructura ganada a partir de las improvisaciones y cada día y hora apremiaban. El texto iba afianzándose con el pasar de los días y de las improvisaciones, el director había asignado el reparto por medio de todo lo que había visto en el proceso, pero la condición de que nadie saldría de escena estaba firmada, incluso hicimos un cronograma donde debíamos trabajar día a día, escena por escena y como siempre, aquellos cronogramas que con tanto rigor hacemos, se desfasaban un poco, aunque si nos sirvieron mucho

para marcar un pulso grupal. El trabajo se volvió casi una creación colectiva con la estrategia de los encargados por escena y con la premura de los días, hasta que llegaron los ensayos con público abierto y el vestuario al filo del cañón. Todo esto, en términos grupales, causó algo de estrés en los intérpretes, yo en lo personal me sentía arrastrado por las ganas de hacer lo que más amaba y motivado por la gran idea de la obra.

Devolviendo un poco los pasos y volviendo a mi experiencia, cuando el texto entró, sentí que el grupo, la obra y la coincidencia de estar allí, no era de gratis. El tema que trataba la dramaturgia me atravesaba filosóficamente por mi intención antes nombrada de irme de la ciudad y al conversarlo con otros compañeros ellos también se sentían llamados por una parte filosófica de la obra. En este punto fue cuando más sentí que el grupo se había convertido en "ese nido" que tanto estaba buscando.

Cuando ya estábamos en la semana de estreno aún faltaban muchas cosas por pulir, muchos sentimos que había escenas flojas y aún la luz y el espacio nuevo al que entrábamos estaba acomodándose a nuestra sinergia. Aun teniendo todas estas dificultades, el estrés del estreno y las partes flojas, como siempre en el teatro, la misma temporada lo amarró todo como si fuera la cura para nuestras dolencias. La tras escena llegó en un día y teníamos que sacarlo sí o sí para el público que estaba pagando, y el estar ahí, al filo del cañón fue la prueba última para que esta obra pudiera ser parida por este grupo.

La experiencia en general ha sido literalmente como la metáfora que acabo de usar en el párrafo anterior, lleno de dolores corporales, contracciones, risas nerviosas, anhelos y felicidades. Personalmente siento que todo lo que viví estos meses de trabajo arduo me dejaron muchos aprendizajes filosóficos, profesionales e interpersonales; como el teatro en sí, siempre enseñando a diestra y siniestra. Ha sido tan significativa esta experiencia como intérprete, actor-creador, que con gusto diría que sí a otro chapuzón con este director y sus ideas, ya que finalmente su trato, su conocimiento y camaradería han hecho de esto un trabajo profesional, dónde podrían seguir naciendo muchas más cosas.

Anexo 3. Reflexión sobre el proceso, actriz.

Como llamada por la luz de su verdad, desde el momento que vi a Julia Marín y Joan Jiménez en escena, quise conocerlos, dos seres humanos que me enamoraron con su mágica

actuación y que más pronto los volvería a ver fuera de escena, con sus caras más cotidianas, más reales, pues Joan me ofrecería hacer parte de un laboratorio de montaje “un entrenamiento”-pensé, mi respuesta esbozaba el sí, pese a los inconvenientes del arranque, recuerdo a Joan decir “no voy a esperar más, esto tiene que arrancar ya” y así fue, yo también lo había decidido.

Al pasar los días al escuchar a Joan con más detenimiento, fui viendo dibujado en su ilusión y entrega el sueño de UNO, insinuado como un recuerdo que quería transformarse, no pude negarme al reto que significaba este proceso sin encontrarme en las palabras que Joan nos compartía, desde el primer momento sentí un fuerte abrazo por parte de todo el equipo, después de los entrenamientos, terminaba destrozada y emocionada, les contaba cómo me sentía y en sus miradas encontraba el alivio “Qué bueno que alguien quiera escucharte”.

Sin mucho en mente, sino más las ganas de crear a través del cuerpo, le vendí mi alma al teatro Lido durante algunas semanas. No podía sentir más emoción, aun cuando había dejado de creer en la magia del teatro y el pasado me reclamaba venganza, me encontraba dándome otra oportunidad, entregué mi corazón y le maullé a todas las lunas, lloraba y me preguntaba el porqué de mi dolor, cuanto dolor físico sentía y dentro de mí era aún más fuerte - ¿Será la existencia? -Me preguntaba Joan.

Así pasaba los entrenamientos, motivada por el rigor de los encuentros, logramos esbozar algunas sensaciones que nos aproximaban a entender nuestro movimiento, vimos el ritmo en los corpogramas, la imaginación en nuestra energía, el ritual en nuestras secuencias, la temperatura del training, las posibilidades ideológicas del movimiento, entre otros conceptos que nos darían cabida a una exploración que me atraía.

Con la llegada de las siete claves del teatro, también retorna a mi vida una necesidad espiritual gigantesca. Desde el comienzo ya el dolor me cubría el cuerpo desde los dedos de los pies hasta mi último cabello de la cabeza, entonces corté estos últimos y continúe, escuchaba del teatro mágico y del budismo una enseñanza que no debía dejar pasar “soy lo que estoy pensando” entonces ya no dolía tanto, pero las tensiones crecían y me volvían a decir “revisate, respira, suelta”. El desarraigo. Aprender a soltar es una tarea que aún no resuelvo del todo, sin embargo, es importante para que exista este teatro, además del desarraigo, un cierto agarre o anclaje para que sea posible -pensaría- sino estaría muerto, de ahí las demás claves que nos ayudarían a comprender la comunicación y la verdad en este lenguaje. A partir de este momento enloquecí, uní mis

comprensiones espirituales y ancestrales, comenzamos a imaginar los sures y mi imaginación evocaba a mi pasado, mi tierra, mi raíz, estas claves parecían traídas por el mesías, de pronto todo tenía sentido, el universo en la escena, el otro en mi periferia, en mi cuerpo, en mi vacío.

Ya no tenía miedo de enfrentarme a este delirio, al pasar de estas claves, comenzó el laboratorio solamente con las esferas, entonces entregué mis herramientas, puse mis manos de bruja en el fuego de este espíritu que quería nacer a través de nosotras, ahí, no lo sabíamos, pero UNO ya nos estaba habitando desde mucho antes, yo pensaba mucho en las montañas de mi tierra pastusa, los colores de mi Nariño, los días y las noches en la carretera, Joan repetía “piensen en el viaje, ¿por qué el viaje? ¿Por qué he partido?” Yo tampoco sé Joan, al menos no en palabras, no en un texto académico, no en español, esto que encontramos está en nuestro cuerpo encriptado, las respuestas son intocables para los que no están dispuestos a viajar sobre su experiencia.

Un actor se prepara para esta transformación y como abeja mensajera, trae la danza, trae el mensaje, piensa con su cuerpo, trae una partitura de movimiento que debe ser transmitida a las demás abejas que más pronto que nunca, entienden, sin palabras, solo hechos que le impulsan a enfrentar su propio camino. Después de este dolor, una ficción, la aceptación y la transformación, un laboratorio que abrió mi corazón y me ha enseñado tanto, lo sigue haciendo, me sigue construyendo hasta el momento de estas letras decidir juntar.

UNO o la trashumancia de los sueños es una invitación a la ensoñación de una ficción que Joan nos propone. Le decimos sí a estos personajes que existen en diferentes planos y realidades y nos atrevemos a jugar con ello. Montar UNO fue como hacer un dibujo, Joan iba poniendo cada pincelada en el cuadro y las preguntas no cesaban, igual el cansancio, igual las ganas de desertar... A pesar de los bajones, impulsados por esa luz que todos podíamos ver, seguimos adelante y montamos la obra, usamos mucho del trabajo previo, cada herramienta nos fue útil, cada recordatorio nos devolvía la ilusión, ver a mis compañeras tan motivadas, me llenaba el pecho de esperanza y por ello, finalmente, nació UNO.

Ahora, después de haberla presentado con público en el teatro La hora 25, pienso que esta obra es un universo sagrado, he aprendido a amar cada palabra, cada acción, a recoger de la magia el momento preciso para repetirlo en la próxima. De alquimista a actriz de un sueño, agradecida con la oportunidad de trabajar con artistas tan diferentes, de los que aprendo muchísimo en cada encuentro. Emocionada con la idea de este sentir que en escena encontramos esas vísceras del

cuerpo dramático que nos habitan por un instante. Pensando en seguir construyendo desde estos misterios que nos acercan a una verdad. Gracias.

Anexo 4. Apreciación de una espectadora

Inicio dando las gracias a Joan y al TeatronacienT, del cual es el director, por esta puesta en escena que nos invitó a ir de la mano de UNO y de todos los otros personajes a realizar un viaje a uno mismo, al origen, a la consciencia, al mundo onírico, lúdico y espiritual; que nos hacen sentir los actores desde su precisión y contundencia en cada uno de sus roles, desde las luces con un diseño que nos evoca a distintas atmosferas y espacios, con vestuarios y escenografías tan pertinentes para la obra y con la música en vivo tan acertada que hace vibrar nuestros corazones y nos invita al ritual.

Agradecer a ese viaje por Suramérica de donde parte la obra, a esos tantos años en los que se iba construyendo y materializando la idea. Gracias por el riesgo, por la rigurosidad y la disciplina que se ve en la puesta, cuerpos y voces entrenados para ese realismo mágico que presenciamos. Gracias por mostrarnos un poco más de tu corazón y de tu espíritu. Por mostrarnos tu pregunta en el escenario. Gracias porque vimos teatro. Gracias por hacer danzar nuestros corazones.

Carola Martínez Bandera

Directora del Teatro La Hora 25

Anexo 5. Bitácora musical

El proceso de creación musical de la obra de teatro “UNO O LA TRASHUMANCIA DE LOS SUEÑOS” está compuesto por elementos orgánicos y digitales, que acompañan ambientes sonoros de diferentes espacios geográficos, entre ellos, ritmos tradicionales, paisajes sonoros y un apoyo adicional de sonidos geométricos digitales. La lectura del texto nos permitió encontrar frecuencias y características sonoras específicas que relacionaban lugares geográficos, evidenciando los siguientes elementos:

Nº	Zona Geográfica País/Región	Paisaje Sonoro	Ambiente	

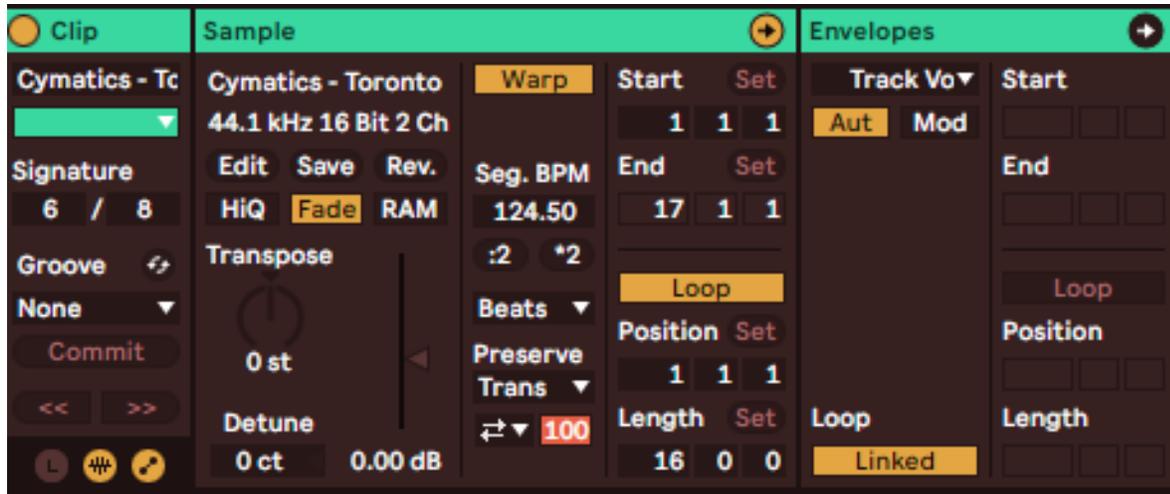
1	Colombia / Boyacá, Villa de Leiva.		Festivo y trágico	
2	Ecuador / Provincia Azuay, Cajas.	Amanece hacia el horizonte	Relajante y cómico	
3	Peru / Lima, huacho.	Atardecer en una playa	Cómico y misterioso	
4	Chile / Atacama, Arica.	Amaneciendo en el desierto	Festivo	
5	Chile / Biobío, Concepción.	Anochece en verano	Relajante y Trágico	
6	Argentina / Tucumán, Ruinas de Quilmes.	La noche entre hoguera	Misterioso y tragico	
7	Bolivia / Lago Titicaca	Amanecer	Resurgimiento	

Cada cualidad de manera horizontal compone una escena, a partir de este hallazgo se da el paso a seleccionar los instrumentos musicales precisos de cada escena, estos son los siguientes:

1. Tiple, flautas indígenas y voces
2. Kuisi indígena, Shakers, tambores y cabaza
3. Tambores, shakers y Guitarra
4. Congas, tambor alegre, cabasa y pandereta
5. Guitarra
6. Voces
7. Congas, shaker y bajo eléctrico

Estos mismos tuvieron un acompañamiento de musicalidad digital divididos en dos partes, por un lado, los samplers que son pequeñas fracciones o tomas de alguna muestra de audio y que en este ejercicio se obtuvieron algunas tomadas grabadas de diferentes materiales que la productora tienen

en su biblioteca y por otro lado desde la internet se adquirieron otras capturas de uso libre, cada sonido puesto en el sistema de reproducción en vivo contaba con las siguientes cualidades:



Transpose: que permite transportar las frecuencias del audio a diferentes semitonos, permitiendo dar una coloración más aguda o grave, como ejemplo se tiene una voz con una cualidad específica, si se aumentan los semitonos, va a sonar como una voz más aguda percibiendo un sonido de una persona menor o un robot.

Bpm: aquí se define la velocidad en la que este va a jugar en el proyecto (Bytes por minuto).

Gain: Una opción por si la toma requería de más volumen, allí se logra dar más fuerza a la voz.

Signature: el compás en que se va a reproducir y así mismo se repetirá cuando se cree un loop.

Warp: esta área nos permitía encontrar la cualidad del archivo sonoro si es rítmico, si es melódico o armónico, para así lograr una manipulación más acertada a cualquier cambio que la pieza requería.

Loop: esta sección nos permite dar la opción de repetir la toma infinitas veces y con las propiedades específicas de inicio, cantidad de la toma y fin de la toma para reproducirla de nuevo.

La otra parte de musicalidad digital estuvo creada a partir de instrumentos virtuales que se crean a partir de un instrumento MIDI que recibe las notas y las organiza en un pentagrama, cada vez que la nota pasa por el lugar de la partitura ella se acciona, también está la forma de tocarla en vivo, en el proyecto se utilizaron diferentes instrumentos de este tipo entre ellos, arpas tipo sine Rítmicas, venus do, epilogue bass, muted pure, interplane, filtfase entre otros, cada instrumento tenía la característica específica dada por elementos como osciladores, filtros de frecuencias, transpositores, moduladores, entre otros, así que cada propiedad modificada en el instrumento permitió encontrar el ambiente preciso para aportar a los demás instrumentos y sonoridades, en el siguiente ejemplo se muestran las propiedades que se tenían para conseguir el color específico.



Con estos equipos y material encontrado se dió el paso a componer cada escena que en momentos requerían la musicalidad para un apoyo coreográfico y en otros para ambientes que acompañaban el lugar donde podrían estar viviendo los actores las escenas.

El proceso fue un trabajo enriquecedor como músico, pues el querer sentir las escena en carne propia permitió involucrarme en una encrucijada donde los sonidos explorados no permitían conectar con el drama, estos momento de tensión fueron precisos para encontrar las cualidades que después en los ensayos con actores en vivo se pudo concretar y que además del apoyo luminotécnico se encontró la manera precisa de abordar todo los elementos escogidos en vivo, esto permitía que todo el equipo de la obra jugara en una composición convergente de cada función.

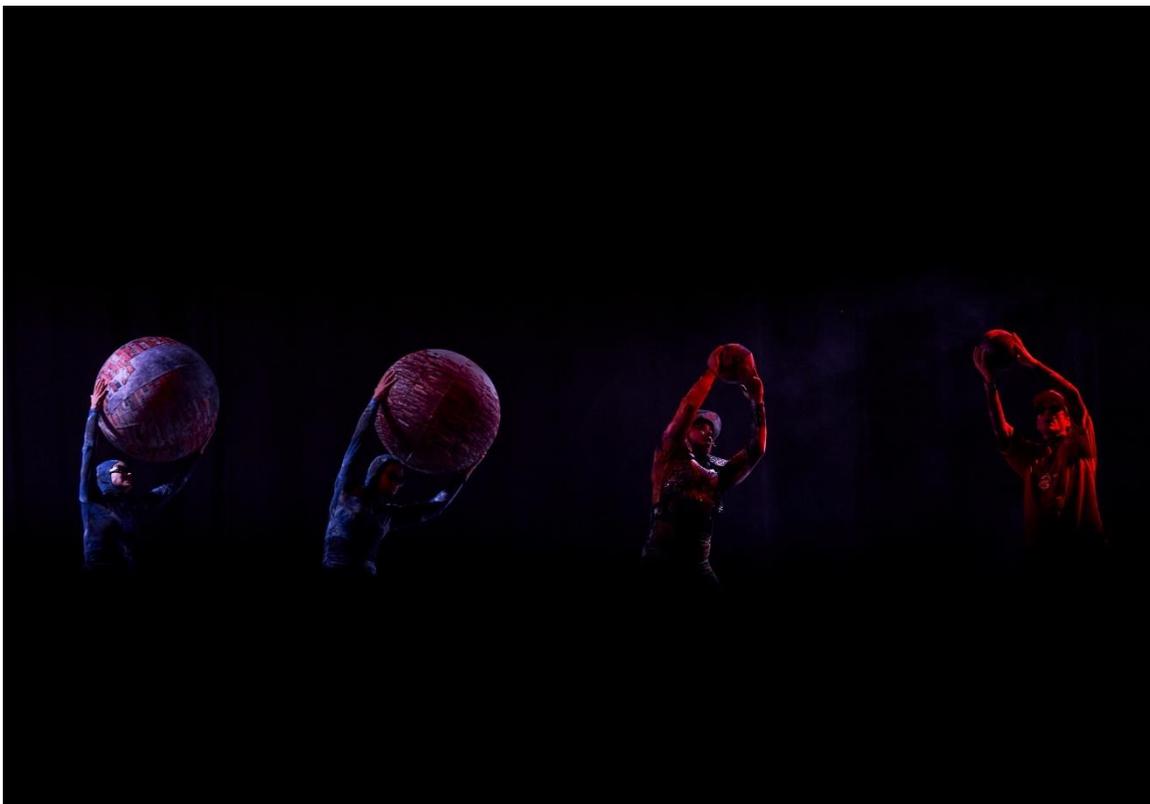
Anexo 6. Memoria fotográfica de la obra

















Anexo 7. Video de la obra

<https://www.youtube.com/watch?v=pIAztBSMdeQ>

