



UNIVERSIDAD DEL AZUAY

FACULTAD DE DISEÑO
ESCUELA DE ARTE TEATRAL

TITULO:

Creación de un montaje escénico generado desde
el estudio de la relación del poder y la locura

TRABAJO PREVIO PARA LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO
DE LICENCIATURA EN ARTE TEATRAL

NOMBRE:

Jordi Rafael Almeida Butiñá

DIRECTOR:

Dis. Silvana Amoroso

Cuenca-Ecuador

2017

Dedicatoria

A la paradoja de estar y no estar aquí.

Agradecimientos

“Agradecimientos fraternos y aleluyas a las cuatro esquinas del firmamento.”
Agatha – Cuadro II

Si de algo se puede agradecer, es justamente por este mundo amenazador que nos recuerda lo limitados que nos encontramos. Pero en serio, todo este trabajo no hubiera sido posible si no hubiese llegado a este punto. Han sido más de cuatro años llenos de experiencias y descubrimientos, rodeado de gente maravillosa que llevan consigo mundos fascinantes, y al mismo atemorizantes. Les doy las gracias a mis profesores, que sin ellos no hubiera conocido las diversas facetas que representan ser parte del teatro, y en especial a Faby que vio en cada uno de nosotros algo único y que sin su ayuda no se hubiera estado aquí,; a mis compañeros (los teatritos S.A y los de tesis), por el tiempo que pasamos juntos y las ideas que compartimos y desarrollamos a lo largo de este camino, y a mi familia que siempre vio en mi la fascinación por este mundo que continua desarrollándose.

Pero en definitiva, “Nemo” no pudo haber existido si no fuese por la locura que llevamos todos, y por el poder que nos tiene en este mundo absurdo.

Resumen

El siguiente trabajo de tesis consistió en cómo el teatro llega a representar la relación del poder y la locura mediante el desarrollo de una estética particular a partir del absurdo, el distanciamiento y la estética relacional.

Para la consecución de esta representación se empleó la metodología de investigación bibliográfica, observación de documentales y el libro de artista; posteriormente, tras un análisis reflexivo de cada teoría, se ubicaron los temas obtenidos que fueron llevados a la dramaturgia.

De esta manera, se obtuvo la creación de una obra teatral con tres personajes en escena y que puede ser llevada a un teatro de sala.

Palabras Clave:

Absurdo
Distanciamiento
Estética relacional
Estética
Paradoja

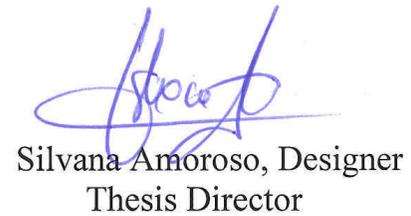
Abstract

“Creation of a Stage Production Generated from the Study of the Relationship Between Power and Madness”

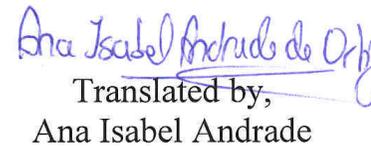
The present investigation represented the relationship between power and madness brought to theater through a bibliographic analysis, documentary observation, and the artist's book known as Book-Art. After a reflective analysis of the investigation and the observation, the themes to be taken to dramaturgy and stage production were selected. Moreover, with the acquired information a proposal of a particular aesthetic that encompasses the characteristics of distancing, the absurd, and the relational aesthetic was carried out. This enabled the development of a play with three characters on stage for a theatre.

KEYWORDS: Absurd, distancing, relational aesthetics, power, madness.


Jordi Almeida Butiñá
Student


Silvana Amoroso, Designer
Thesis Director


UNIVERSIDAD DEL
AZUAY
Dpto. Idiomas


Translated by,
Ana Isabel Andrade

Introducción

¿Cuántas veces uno se ha levantado, visto las noticias y enterado de todo lo que sucede en el mundo? Pareciera que siempre se repite lo mismo: campañas electorales que son la sensación por saber quién será el siguiente en entrar, posesiones y destituciones llenas de algarabía y pasión pasajeras, guerras y firmas de paz con apretones de mano, corrupción a escala pseudoindustrial, calumnias dentro de ciento cuarenta caracteres, y promesas, promesas por montones, llenas de todas las formas y colores. Da la impresión que todo es lo mismo, pero también lleva consigo algo distinto. En definitiva, se reconoce lo que sucede, pero, ¿por qué continuar con lo mismo aun sabiendo que está ahí?

El siguiente trabajo de tesis no pretende dar con la respuesta a esta incógnita, dado que únicamente se busca el mostrar el acontecer, porque de esta manera se expone sobre un mundo absurdo y distante, pero que a su vez se relaciona con lo que sucede en cada uno, dado que la relación entre el poder y la locura se ha vuelto cada vez más inherente en nuestro contexto.

¿Continuaremos en no saber con seguridad hacia donde nos llevara esto? “Nemo” es el este recordatorio de ponernos frente a esta situación aparente de incoherencia, y quizás, cuando salgan del teatro a la calle, puedan ver con otros ojos lo que sucede a su alrededor.

Contenido

Dedicatoria	3
Agradecimientos	4
Resumen	5
Introducción	6
Capítulo I: CONTEXTUALIZACIÓN	9
Parte I Marco Teórico	10
1.1 Breve introducción	10
1.2 Referentes Estéticos	10
1.3 Análisis Teórico	11
1.3.1 La Telaraña del Poder	11
1.3.1.1 “Estructura” del poder	11
1.3.1.2 La necesidad del Leviatán dentro del teatro	12
1.3.1.3 Adquisición y conservación desde una forma distanciada	14
1.3.1.4 Ruptura de la acción del poder	15
1.3.2 La Sombra inadvertida de la Locura	16
1.3.2.1 “Origen” de la locura	16
1.3.2.2 La locura como la sombra del poder	17
1.3.2.3 Aprisionamiento de la opinión	19
Parte II Análisis Estético	21
2.1 Enfoque estético del Absurdo, Distanciamiento y lo Relacional hacia el montaje escénico	22
2.2 Creando la Estética de la Paradoja	24
2.3 Aspectos Formales	26
2.3.1 Dirección	26
2.3.2 Dramaturgia	27
2.3.3 Iluminación	27
2.3.4 Escenografía	28
2.3.5 Vestuario	28
2.3.6 Musicalización	29
Parte III Desarrollo Metodológico	32
3.1 Métodos de Investigación	32
3.1.1 Investigación Bibliográfica	32
3.1.1.1 Poder es Acción	32
3.1.1.2 Locura es Reacción	32
3.1.2 Observación	32
3.1.2.1 Breve Introducción	32
• Hitler (20 de abril de 1889 – 30 de abril de 1945)	34

• Cómodo (31 de agosto de 161 – 31 de diciembre de 192)	34
• Boudica (año 30 – año 61)	34
• Agripina la Menor (7 de noviembre de 15 – 23 de marzo de 59)	35
3.1.3 Cuaderno de Artista	35
Capítulo II: MONTAJE	36
2.1 Breve introducción.....	37
2.2 Análisis del Estudio Bibliográfico	37
2.3 Contextualización.....	37
2.3 Sinopsis	37
2.4 Dramaturgia Narrativa	37
2.4.1 Estructura	37
2.4.2 Secuencia de Cuadros Escénicos: Acto Único.....	38
2.5 Dramaturgia de Acción	40
2.6 Dramaturgia Evocativa	41
Capítulo III: PRODUCCIÓN	45
3.1 Breve Introducción	46
3.2 Etapas de Producción.....	46
3.2.1 Preproducción	46
3.2.1.1 Definición del contexto de investigación.....	46
3.2.1.2 Definición de autores teóricos	46
3.2.1.3 Definición de métodos de recolección de datos.....	46
3.2.1.4 Definición de recursos humanos.....	46
3.2.1.5 Definición del espacio y su contexto	47
3.2.1.6 Definición del usuario	47
3.2.2 Producción	47
3.2.2.1 Definición de la obra.....	47
3.2.2.2 Contratación de personal	47
3.2.2.3 Trabajo de mesa.....	48
3.2.2.5 Proceso de montaje escénico	48
3.2.3 Postproducción	48
3.2.3.1 Tipo de Evento y Caracterización del espacio	48
3.2.3.2 Rider y Planos de iluminación	48
3.2.3.3 Plan de difusión y promoción	50
3.2.3.3.1 Brief de promoción	50
Capítulo IV: RESULTADOS Y CONTENIDOS	55
4.1 Conclusiones.....	56
4.2 Recomendaciones.....	56
4.3 Bibliografía	57
4.4 Anexos	58

CAPÍTULO

1

CONTEXTUALIZACIÓN

Parte I

Marco Teórico

1.1 Breve introducción

La construcción de una obra escénica parte desde el estudio de los antecedentes y de los conceptos que se llevarán a escena. Es por esto que el estudio bibliográfico no sólo determina la concordancia sobre lo que se está mostrando en escena, sino que también se transforma en una guía, una base con la cual el proceso no quedará a la deriva.

1.2 Referentes Estéticos

El teatro, como muchas otras ciencias, pretende la investigación de un tema concreto para su posterior entendimiento dentro de la sociedad; no obstante, el teatro, al mismo tiempo, busca impregnar en el espectador la esencia de lo que se ha investigado, y de esta manera, gracias a las diversas manifestaciones teatrales en las cuales se proyecta hacia el espectador, busca que lo mostrado se extienda a su plano cotidiano. Pero sobre todo, esta premisa ha sido tomada en cuenta cuando el tema en cuestión es de carácter social, y de cómo éste llega a tener mayor influencia en el individuo después de haberlo visto.

Dentro de este contexto, en la de buscar representar un hecho concreto y que manifieste su efecto sobre la conducta, se puso en constancia desde el principio del teatro en las polis griegas. En ellas se puso en escena a las tragedias en las que, por intercesión de los dioses, se condenaba al ser humano por sus intentos de tomar el poder. Tales son los ejemplos como el de Edipo, quien al negar las visiones de Tiresias (la razón) se ve condenado al descubrir la verdad de su estirpe; otro caso sería el de Odiseo, quien al despotricar el sacrificio hacia los dioses es condenado por los mismos a viajar por el mundo por diez largos años; y Prometeo, quien al ver que el hombre se había quedado sin ningún don que lo protegiese de las inclemencias del mundo, tuvo la osadía de tomar el fuego del Olimpo para entregárselo a los mortales, y ante esto Zeus lo condenó a que su estómago sea devorado por un águila y luego regenerarse eternamente. De este punto nace el concepto de la Hibris: el castigo de los dioses para quien ha intentado desafiarlos.

Por otra parte, el teatro Shakesperiano ha demostrado también como el poder puede condenar a los hombres que intentan tomarlo, pero siendo este provocado por los mismos intentos de quien lo pretende. En Macbeth, donde se tiene la a las Morias como representantes de la locura, conducen a su protagonista a un vórtice de descontrol que lo lleva finalmente a perder su reino y su propia vida; de igual manera, Ricardo III simboliza el deseo de poder y como éste, tras los actos más viles, se

ve llevado a la soledad y al desespero de verse incapaz de controlar sus acciones.

Ya introduciéndose en el teatro moderno, se encuentran las interpretaciones de Bertolt Brecht y Erwin Piscator, quienes buscaban mediante el Teatro Épico el enfoque del contenido sociopolítico del drama y no de la manipulación emocional sobre el espectador; consiguiendo de esta manera que el público fuese consciente de lo que se mostraba en escena. Así mismo, y dentro del contexto actual de Sudamericana, se encuentran dos grupos que han puesto en escena la relación del deseo de poder en el individuo, y como a medida que este deseo se desarrolla, se llega al preámbulo de la locura como única intercesora para su entendimiento.

Primeramente, el Teatro Tespys de Colombia, con su obra “Lunático”. En ella “pone en juego el doble sentido de la locura: la demencia inherente al poder frente a la locura de quien escapa del poder” (Estrella, 2016) dando de esta forma la manifestación de que la locura esta tan acomodada dentro de la psiquis del individuo, que éste, siendo consciente de sus actos y de la forma en que estos repercuten en su entorno, prefiere adoptar a la locura como único escape de sus actos. En segundo plano, se encuentra el grupo Malayerba de Ecuador con su obra “La República Análoga” en la que “trata sobre un grupo de intelectuales, de diversos oficios, cuya singularidad reside en su marginalidad y disconformidad con la realidad en la que viven, son llamados por uno de ellos a conformar una especie de sociedad secreta, que tendrá como fin crear una república análoga, un país utópico, donde las fallas de la historia serán subsanadas por imposibles metas a cumplir” (Vargas, 2010); así pone de manifiesto también a la locura, en una forma más sutil, y como el medio por el cual el individuo conduce sus deseos bajo la premisa de que los mismos se desarrollaran por el mero hecho de tenerlos en mente, es decir, tal como lo diría Sófocles: “únicamente la ausencia de la sabiduría hace grata la vida”. Es así que tanto Teatro Tespys como el grupo Malayerba, ponen de manifiesto hacia el público la problemática del poder y como ésta conlleva a que el individuo, sin importar su clase social (según Malayerba) o sus intenciones (según Tespys), se ve igualmente llevado al cegamiento dado que el poder este en medio del deseo.

Incurriendo en otras artes como antecedentes de la introducción del poder y la locura y su relación, se toma en cuenta la obra del director de cine Terry Gilliam, quien pone de manifiesto a la locura como un medio de escape de la realidad, siendo esta realiza en el campo controlado del poder: En “Brazil” (1985), inspirada en la obra “1984” de George Orwell (de la cual se hablara posteriormente), su protagonista, Sam Lowry, intenta despegarse de la maquinaria burocrática en la que cada se encuentra más arrinconando, y para lograrlo se introduce en un mundo idílico; sin embargo, la maquinaria de la que está dispuesto alejarse demuestra ser más poderosa de lo que aparenta, y de esta manera la única solución a la que puede recurrir Lowry es permanecer para siempre en su mundo. Así mismo, en “El Teorema Zero” (2015), Qohen

Leth, su protagonista, vive en un mundo controlado por las corporaciones, y bajo el intento de asimilar, decide tomar un lenguaje en el que él es todos; no obstante, las intenciones de Qohen para poder asemejar este distópico mundo se ven mermadas hasta el punto en que su única opción es, también, introducirse en un mundo idílico, es decir dejar que la locura lo conduzca a una relativa paz.

Para concluir, y dentro de la literatura, el antecedente que pone de manifiesto el deseo del individuo ante la complejidad del poder y de cómo ésta arremete en la conducta. Dichos referentes se encuentran en las obras: “1984” (1948) de George Orwell, y “Nosotros” (1922) de Yevgeni Zamyatin; en ellas, sus protagonistas, Winston Smith y D-503 respectivamente, se encuentran un intrincado sistema en donde el pasado y la conciencia son manipulados y en el que futuro es visto como un sistema dictaminado por el lenguaje reducido hasta conseguir manipular la opinión de la población. De esta manera, Winston Smith y D-503 se ven llevados a la búsqueda de la libertad dentro de un mundo que se los hace imposible.

Otras obras de la literatura que ponen en entredicho el poder y la locura se encuentran en “El Proceso” (1925) de Franz Kafka y “Un mundo feliz” (1932) de Aldous Huxley, quienes ponen a sus protagonistas, Josef K. y John “el salvaje”, a buscar los motivos por los cuales se ven llevados a un juicio en el que desconocen el motivo del mismo. Por el lado de Kafka desde la perspectiva judicial y burocrática, y desde Huxley desde los principios morales que se han manipulado para una aparente tranquilidad de la población, y mientras intentan continuar con sus averiguaciones, llegan a la nefasta conclusión de que el sistema está envuelto en una maraña de procedimientos y entendimientos propios que han perdido la razón, dando como resultado la desaparición de aquel que busco entender lo que los llevó hasta ahí.

1.3 Análisis Teórico

1.3.1 La Telaraña del Poder

1.3.1.1 “Estructura” del poder.

*“A los hombres hay que ganárselos o destruirlos.”
Niccoló Machiavelli, El Príncipe*

Estructura, o estructurar, es el medio por el que se distribuye y relaciona una obra. Dicho de esta manera, la “estructura” del poder pone de manifiesto su forma, pero dado que el mismo ha sido estudiado a lo largo de los siglos y desde diversas perspectivas, el presente estudio abarcó este continuo escrutinio a través de una estructura particular, y con la cual se visualizara su base para los siguientes puntos de la investigación.

Lo primero que se encuentra dentro de esta “estructura” del poder es

su definición, y aunque encontrarla significa hallarse con diversas explicaciones, la pequeña enciclopedia política de Simone y Jean Lacouture llega a identificar al poder como: “(...) La facultad reconocida – al menos de hecho – a un individuo o a un grupo de imponer una sujeción permanente sobre un territorio determinado a una colectividad (...) ¿Hay algo más misterioso que el Poder, facultad que tiene un pequeño número para doblegar un número mayor a su ley, que no siempre es la Ley?” (Lacouture, 1973). De esta manera se abre la interrogante sobre qué es el poder y de su contradicción dentro de la sociedad, y de esta forma identificar el núcleo de su “estructura”.

Para entender este núcleo se debe ir a la relación del poder con el individuo, y para hacerlo se cita al principal promotor de esta facultad que ha llegado hasta la actualidad. “El Príncipe”, de Niccoló Machiavelli, trata sobre los medios con los cuales se logra y mantiene el poder, ya que “para conocer bien la naturaleza de los pueblos (el entorno del individuo), es necesario ser príncipe (la ostentación de poder), y para conocer bien la de los príncipes hay que pertenecer al pueblo” (Machiavelli, 2012). Entender la naturaleza, la conducta, el comportamiento del príncipe y el pueblo radica en las acciones que se producen entre ambos, ya que de estos surgen los medios por los que unos pocos dominan sobre una mayoría.

De esta manera, y tomando en cuenta el estudio de Michel Foucault sobre el poder y el sujeto, “más que analizar el poder desde el punto de vista de su racionalidad interna, consiste en analizar relaciones de poder a través del antagonismo de estrategias.” (Foucault, 1999) Tales estrategias parten dentro de los principados, los cuales se dividen en los heredados (los gobiernos dominados por un partido único y que la designación de sus gobernantes surge de entre sus propios miembros), o son nuevos, ya que en este se toma el poder por medio de nuevos grupos políticos, quienes bajo la consigna del cambio obtienen el apoyo del pueblo.

Ambos casos “se adquieren o con las armas de otros o con las propias, por fortuna o por virtud” (Machiavelli, 1552); aunque, dejando de lado el papel de las armas, la adquisición del poder actualmente se ha dirigido a los medios de persuasión social; de esta manera, y dando paso al ensalzamiento del gobernante por medio de eslóganes y noticias que aumenten su presencia, pone bajo la sombra a quienes buscan contradecir. Esta consideración parte desde la tipificación en la que se ve envuelto el individuo con más insistencia, ya que “probablemente de esta manera, más que de ninguna otra, es como la historia va penetrando en la sociedad” (Klapp, 1971), y por ello “el estudio de los tipos sociales (...) nos revela bastantes cosas sobre cuestiones tales como la oligarquía, la democracia, el conformismo, el individualismo, el ocio, el arribismo, la secularización, la anomia y la alineación” (Klapp, 1971), demostrándose de esta manera que tipos específicos de individuos pueden llegar al poder mediante la manipulación, siendo el control de la imagen un

punto de esta “estructura”.

Desde este concepto de alineación entre imagen y Estado, y volviendo a los principados, el principado heredado es un pragmatismo que empieza, de forma más frecuente, a operar en la actualidad, ya que los gobiernos insisten en que su modelo de gobierno es el más acertado para su relación con la sociedad, y ante esto, su principal motivación se deriva del porque “basta con no descuidar el orden establecido por sus antepasados y reaccionar a los imprevistos según las circunstancias” (Machiavelli, 1552), dado que “en cada momento una relación de poder puede transformarse en una confrontación entre adversarios. Igualmente, la relación entre adversarios en una sociedad puede, en cada momento, dar lugar a la puesta en funcionamiento de mecanismos de poder” (Foucault, 1999), dándose así el juego de posibilidades de verse separado del mando según la interacción que tenga el individuo sobre su gobernante, y viceversa.

Por otro lado, los principados nuevos aparecen por dos motivos: el levantamiento de la población y la adopción de un nuevo gobernante de entre ellos mismos, o por la intervención de fuerzas exteriores que han apoyado a éste cambio que surge dentro la población confusa que busca el cambio. Siendo claras las características de los dos principados, es importante tener en cuenta ambas porque “el ejercicio del poder no es un hecho desnudo, un derecho institucional o una estructura que se mantiene o se destruye: es elaborado, transformado, organizado, se asume en procesos que están más o menos ajustados a una situación” (Foucault, 1999). Además, “los cambios nacen, en principio, de una dificultad natural que existe en todos los principados nuevos: la de que los hombres cambian a gusto de señor creyendo mejorar” (Machiavelli, 2012).

No obstante, ¿dónde yace el elemento que permite el movimiento dentro del individuo, y cómo a su vez, sin embargo, permite a que un reducido grupo de individuos obtengan el mando sobre la mayoría? En principio hay que entender que ““gobernar” no sólo cubre las formas legítimamente constituidas de sujeción política o económica, sino también modalidades de acción más o menos consideradas o calculadas, orientadas a actuar sobre las posibilidades de acción de los otros” (Foucault, 1999). De esta manera, los conceptos por los cuales el poder puede ser obtenido y mantenido parten desde el deseo de adquirir como algo “muy natural y legítimo; y siempre que los hombres puedan hacerlo serán alabados o no censurados.” (Machiavelli, 2012), y con estas consideraciones se reconoce al individuo que se encuentra incitado a obtener el poder como un acto natural, y dado que, tal como lo menciona Michel Foucault, “es una estructura total de acciones traídas para alimentar posibles acciones; el incita, seduce, hace más fácil o más difícil, en el extremo, el constriñe o prohíbe absolutamente; es a pesar de todo siempre, una forma de actuar sobre un sujeto o sujetos actuantes en virtud de sus actuaciones o de su capacidad de actuación. Un conjunto de acciones sobre otras acciones.” (Foucault, 1999), y dando paso a una serie de al-

tercados que los conducen hacia el éxito o el fracaso.

Por lo tanto, Machiavelli manifiesta los puntos a tomar en cuenta si se quiere mantener el poder y a cómo actuar para continuar dentro del mismo. Inicialmente, “un príncipe así no puede basarse en lo que ve en tiempos de tranquilidad, cuando los ciudadanos tienen necesidad del estado; porque están solícitos, todos prometen y todos quieren morir por él, cuando la muerte está lejana. Pero en los tiempos adversos, cuando el estado tiene necesidad de los ciudadanos, halla dispuestos a muy pocos”, y agrega, “un príncipe sabio debe pensar en un modo por el cual sus ciudadanos, siempre y en cualquier circunstancia, tengan necesidad del estado y de él; y así le serán siempre fieles” (Machiavelli, 2012). Y para asestar con esta “estructura”, a su vez “lo que define una relación de poder es que este es un modo de acción que no opera directa o inmediatamente sobre los otros. En cambio el poder actúa sobre las acciones de los otros: una acción sobre otra acción, en aquellas acciones existentes o en aquellas que pueden generarse en el presente o en el futuro.” (Foucault, 1999).

La conciencia de las acciones del poder, sumadas al conocimiento de los deseos inherentes de la población (individuo) permite que la “estructura” se solidifique en sus cimientos, para que de esta forma sus vigas se sustenten en lo que se da a continuación.

1.3.1.2

La necesidad del Leviatán dentro del teatro

*“Quien ha de gobernar una nación entera debe leer, en sí mismo, no a este o aquel hombre, sino a la humanidad”
Thomas Hobbes, El Leviatán*

Reconociendo que el poder parte desde una serie de acciones que se producen dentro de las instituciones que prevalecen su estatus sobre el pueblo, y que éste a su vez, siendo también participe del mismo que lo produce, es decir las facultades atribuidas a una institución o persona, el papel del pueblo dentro del poder ocupa un lugar de vital importancia porque, de una forma u otra, la posición del gobernante dependerá de su presencia dentro de la colectividad, tal como se menciona a la imagen como parte de la estructura del poder, y por lo tanto, identificar las causas que motivan al individuo a mantener esta confrontación por ser el punto principal del pueblo, da pauta al comportamiento del poder según Thomas Hobbes en su obra “Leviatán” (Hobbes, 1651):

- Primero, los hombres están en continua pugna de honores y dignidad.
- Segundo, el hombre, cuyo goce consiste en compararse a sí mismo con los demás hombres, no puede disfrutar otra cosa sino lo que es eminente.
- Tercero, entre los hombres, hay muchos que se imaginan a sí mismos

más sabios y capaces para gobernar la cosa pública, que el resto; dichas personas se afanan por reformar e innovar, una de esta manera, otra de aquella, con lo cual acarrearán perturbación y guerra civil.

- Cuarto, los hombres pueden manifestar a otros lo que es Dios, en comparación con el demonio, y lo que es el demonio en comparación con Dios, y aumentar o disminuir la grandeza aparente de Dios y del demonio, sembrando el descontento entre los hombres, y turbando su tranquilidad caprichosamente.
- Quinto, el hombre se encuentra más conturbado cuando más complacido está, porque es entonces cuando le agrada mostrar su sabiduría y controlar las acciones de quien gobierna el Estado.
- Por último, la convivencia (...) de los hombres lo es solamente por pacto, es decir de modo artificial.

Desde esta perspectiva, donde la razón por la cual el hombre (el individuo) no logre un acuerdo es debido a este otro acuerdo que parte en cambio por el temor a caer en la barbarie. Dicho esto, “¿qué es, pues, lo que constituye propiamente un acto de soberanía? No es un convenio del superior con el inferior, sino del cuerpo con cada uno de sus miembros; convención legítima, porque tiene por base el contrato social; equitativa, porque es común a todos; útil, porque no puede tener otro objeto que el bien general, y sólida, porque tiene como garantía la fuerza pública el poder supremo.” (Rousseau, 1762), y por lo cual “la naturaleza de los pueblos es voluble; y es fácil de convencerlos de algo, pero difícil mantenerlos convencidos” (Machiavelli, 2012).

De esta manera, teniendo en cuenta que los puntos de relación del individuo con el poder parten desde una necesidad que yace dentro de un pacto o contrato entre cada uno de sus miembros, y sobre la importancia que hay entre ambos para que se mantenga y no caer en lo que se consideraría una situación de todos contra todos, estos aspectos serán llevados a escena desde la dirección escénica a través del Distanciamiento de Bertolt Brecht porque, según Klaus Volker dentro de su ensayo “Brecht, Clásico”, “el teatro no puede realizar sobre la escena sueños políticos. Exige la representación de la realidad” (Volker, 1966). Ésta afirmación proviene de la investigación de la obra del director alemán debido a que se constituye el tema del poder como una invitación a la reflexión, ya que el momento histórico así mismo lo exige como representación de la realidad.

Siendo el uso del Distanciamiento una herramienta que permita ver la estructura por medio de la cual funciona el poder a través del individuo, toca demostrar a su vez que dicho mecanismo, el Leviatán que según Hobbes surge desde las sensaciones conocidas del hombre, y como de estas nace la necesidad de crear un sistema, un ser que pueda ser capaz de canalizar y evitar las emociones que surgen dentro del individuo, pero que a su vez puede ser visto como algo soportable, porque “el hombre escoge por naturaleza el mal menor, que es el peligro de muerte que hay en la resistencia, con preferencia a otro peligro más grande, el de

una muerte presente y cierta, si no resiste” (Hobbes, 1651). Y dicha naturaleza se representa por el Leviatán, una criatura de enormes proporciones que nadie puede ser capaz de controlar, pero que sin embargo se encuentra ahí presente; en la realidad, en el momento histórico, detrás de una imagen que reconforta a pesar del temor que produce su mirada.

No obstante, tal como menciona Bertolt Brecht dentro de su obra “El pequeño órgano”, “es importante caracterizar, en toda su relatividad, el campo de las relaciones humanas” (Brecht, El pequeño órgano, 1948) dado que “cada uno pone en común su persona y todo su poder bajo la suprema dirección de la voluntad general, y cada miembro considerado como una parte indivisible” (Rousseau, 1762), siendo también indivisible el hecho de que “tendremos que restituir a cada época su carácter específico, a resaltar su naturaleza efímera, a fin de que nuestra época pueda ser también tenida de efímera” (Brecht, El pequeño órgano, 1948). En consecuencia, las acciones son producto de un acuerdo efímero que actúa de forma tal que el individuo no es capaz de reconocer no sólo los caracteres de su pasado, sino que también se reconforta con la realización de los mismos hasta su plano temporal.

La idea de que la acción está destinada a una visión encerrada y reconfortante del individuo, representa la actitud de dar un mensaje desde la verdad, aspecto que fue puesto a prueba por el mismo Bertolt Brecht, quien en su folleto de 1934 (en el inicio del gobierno de Adolf Hitler, y que fue llevado al público de forma clandestina) argumentaba que “(...) La verdad no debe ser algo general, elevado y ambiguo, porque eso es justamente propio de la mentira. El que dice la verdad dice cosas prácticas, concretas, imposibles de negar, aquello justamente que había que decir.” (Brecht, Cinco dificultades para escribir la verdad, 1934). Y, además, “hacer que algo nos parezca extraño, y por lo tanto nos obligue a mirarlo con nuevos ojos, implica la precedencia de una familiaridad general, de un hábito que nos impide mirar las cosas tal como son, una suerte de adormecimiento de la percepción” (Jameson, Brecht y el método, 2013). Desde ésta interpretación del quehacer del teatro en la escena de la cotidianidad, nace la cuestión de los conceptos que dividen al poder en el encierro (nacionalismo) y el de la locura (desobediencia) como argumento de la transformación del individuo que se regocija de estar dentro del Leviatán.

Todo lo demás se apoya así también en la cita de que “(...) Las piezas de Brecht en su mayoría se escribieron en circunstancias políticas muy concretas (...) Se puede decir que son “obras circunstanciales”, en parte obras de lucha, incitaciones a una acción política” (Wendt, 1966). El concepto del Distanciamiento se demuestra en la escena: “la acción, la fábula están destinadas a una visión objetiva (...) Eso permite una bella ligereza de juego, actitudes naturales y un sereno retraimiento de los personajes en sí mismos.” (Wendt, 1966). Además de que “la estética también ha tendido a proyectar reflexiones simbólicas o encubiertas sobre los dilemas o ideales sociales o políticos” (Jameson, Brecht y el

método, 2013).

De esta manera, la “estructura” del poder es manifestada por la presencia de este ser temido y necesitado, y su transmisión al espacio escénico parte desde las necesidades estéticas y morales del Distanciamiento.

1.3.1.3 Adquisición y conservación desde una forma distanciada

*“Para poder reinar no le faltaba nada más que el reino.”
Justino, cita libre.*

Sabiendo que el poder surge desde una serie de acciones que lo mantienen en constante movimiento, y que para que esta se mantenga, el individuo ha acordado actuar bajo un sistema, el Leviatán, con la cual se pueda tener claro donde surgen las acciones, dadas por Foucault, es conciso decir que el poder surge desde el individuo, y a partir de éste es de donde se adquiere y conserva.

Este consenso es analizado a partir de la obra “Psicología Social” de los profesores William y Wallace Lambert, quienes determinan que la interacción, o las acciones para mantener el orden de ideas, nace desde los “refuerzos”, y con este punto es de donde partió con los experimentos de la paloma de B.F Skinner, en el cual se determinan que “la interacción se mantuvo (...) porque los esfuerzos se hicieron depender de una dependencia mutua de un seguidor y un líder y de un líder y de un socio” (Lambert, 1964). Por esta razón, el desarrollo del poder se deriva, principalmente, a que el individuo y el gobernante se ven sujetos a una especie de relación simbiótica, el mismo estado por el que se produce el Leviatán, y por esto, la consecución del poder se inicia desde los preceptos, las leyes, los idearios o las ideologías que preceden al pretendiente del poder, y de esta forma llegar al individuo.

Una de estas formas por las cuales se ha llegado al poder es por medio del ideario, y el mecanismo por el que se llega es a través de un microcosmos, ese mundo idealizado en donde el individuo cree formar parte de un todo. Como mayor ejemplo se encuentra el nacionalismo que, según el periodista y escritor George Orwell, deber ser visto como algo “inseparable del deseo de poder; el propósito constante de todo nacionalista es obtener más poder y más prestigio, no para sí mismo, sino para la nación o entidad que haya escogido para diluir en ella su propia individualidad.” (Orwell, Notas sobre el nacionalismo, 1942). Sin embargo, no hay que confundir la interpretación que se da en la obra de Orwell como un pensamiento arcaico incapaz de repetirse (teniéndose como principal ejemplo a la hegemonía y algarabía que produjo el nazismo durante su estadía en la palestra alemana), ya que “todo nacionalista acaricia la idea de que el pasado puede alterarse” (Orwell, Notas sobre el nacionalismo, 1942), y por ello la consideración de este punto, el de manipular el orden de las cosas para un bien en duda, o también cono-

cido como propaganda, es de suma importancia dentro de esta investigación, ya que “el principal objetivo de la propaganda es, por supuesto, influir en la opinión contemporánea, pero aquellos que reescriben la historia probablemente creen, cuando menos en parte, pueden introducir datos en el pasado” (Orwell, Notas sobre el nacionalismo, 1942). Y así es como se pone en consideración que el objetivo mencionado, en que los involucrados en el poder buscan los medios de mantenerse en el mismo, da al a percepción del nacionalismo como un medio de manipulación, porque de aquí nace la opinión que tiene el individuo.

Dicho esto, es necesario recordar los medios por los que el poder es adquirido y conservado según Machiavelli, y uno de los aspectos que se recalca mucho es la forma en que el príncipe, o gobernante, debe estar sujeto a las opiniones que se depositen en él, o las que él mismo da, por lo tanto, “nada hace estimar tanto a un príncipe como las grandes empresas y dar de sí ejemplos extraordinarios” (Machiavelli, 2012), y dichos ejemplos pueden producirse por la manera que introduce Machiavelli; primeramente, “cuando se presente la ocasión de que alguien lleve a cabo algo extraordinario, bueno o malo, en la vida civil, el príncipe aproveche para premiarlo o castigarlo, para que se hable bastante de ello”; y en segundo lugar, “también se estima a un príncipe cuando es verdadero amigo y verdadero enemigo; es decir, cuando sin ningún miramiento se declara a favor de alguien o en contra de otro. Esta decisión es más útil que permanecer neutral”. (Machiavelli, 2012).

Teniendo en cuenta la consideración de las alianzas, sobre todo en el aspecto que es preferible optar por un bando que quedarse neutral, se debe volver a las consideraciones de Orwell sobre el deseo de permanencia, ya que de esto es donde parte el precepto de alianzas y recompensas. Por lo tanto, ya que las acciones repercuten en la accionar del cuerpo que busca la obtención del poder, y dado que el nacionalismo se relaciona con la búsqueda de alineamiento, “las acciones se consideran buenas o malas no por sus méritos, sino según quien las lleve a cabo, y parece que no haya ultraje – la tortura, la toma de rehenes, los trabajos forzados, las deportaciones en masa, el encarcelamiento sin juicio, la falsificación, el asesinato, el bombardeo de civiles – que no cambie de color moral cuando sido cometido por “nuestro” bando (...) Desde el punto de vista nacionalista, la historia es el pensamiento de la mayoría (...) Si estos hechos merecían ser reprobados o, incluso, si había que dar crédito a que habían tenido lugar, se decidió en función de las decisiones políticas.” (Orwell, Notas sobre el nacionalismo, 1942). Y con esto, se define a la función del pensamiento del individuo como un arma de dependencia; ahora bien, la continuación de acciones han determinado que sólo aquellos que ostentan el poder pueden definir cuáles serán las nuevas acciones que permitirán la continuidad de las mismas, y siendo estas manipuladas, el efecto de tranquilidad prolifera en el individuo.

Por lo tanto, la presencia del individuo dentro del engranaje que perpetúa el poder debe ser focalizada desde un entorno donde se pueda

evidenciar dichas acciones que son realizadas por el mismo individuo. En respuesta a esto, la estética relacional busca que “la primera tarea del crítico consiste en reconstruir el juego complejo de los problemas que enfrenta una época particular y examinar sus diferentes respuestas” (Bourriaud, *Estética relacional*, 2006) y dado que el estudio del poder busca evidenciar las formas en que se relaciona con la locura, es constante adquirir esta visión para increpar en el individuo las fuerzas que se producen a sus espaldas.

El proceso del montaje escénico busca introducir los conceptos del Distanciamiento-Relacional como los medios por los que se evidencia de mejor forma la adquisición y conservación del poder, aunque al mostrarse en la obra, las técnicas puestas en práctica se hallen en segundo plano, y de esta forma llegar al punto principal que es la presencia del poder dentro del comportamiento del individuo; además, su uso permite el medio de estudio a partir de lo que sucede dentro de la escena, porque desde el Distanciamiento se “quiere mostrar el punto donde es preciso cambiar el mundo. La Alineación (Distanciamiento) pretende hacer reflexionar al público sobre el mundo cambiante”. (Leiser, 1966); Y en cambio, la estética relacional expone el intercambio del espacio-tiempo, dado que “(...) La obra de arte muestra (o sugiere) su proceso de fabricación y de producción, su posición en el juego de los intercambios posibles, el lugar – o la función – que le otorga al “que mira”, y por fin el comportamiento creador del artista (es decir, la cadena de posturas y gestos que componen su trabajo, y que cada obra individual repercute como una muestra, o un hito) (Bourriaud, *Estética relacional*, 2006).

Desde el punto de vista teatral, su implementación pondrá en consideración el comportamiento del espectador, siquiera como una visión abierta de lo que sucede, y con esto se presume crear mayor consciencia sobre una situación a la cual se considera tan común que ha llegado a ser dejada de lado por ese mismo temor que constituye la esencia del Leviatán.

1.3.1.4 Ruptura de la acción del poder

“El hombre continuó evolucionando mediante actos de desobediencia.”
Erich Fromm, La desobediencia como problema psicológico y moral

Al notarse que el poder proviene de la acción, que la acción se sustenta y perpetua bajo un sistema al que se denomina Leviatán, que la manera en que se mantiene se da porque el individuo y gobernante son dependientes uno del otro, y que dicha anexión nace por el deseo de permanencia o estabilidad, es donde se produce este enlace entre el poder y la locura.

De esta manera, adentrándose en el campo de la locura de esta investigación, el campo de acciones, o telaraña del poder, que conduce a la

acción como facultad de unos pocos sobre la mayoría, es donde a su vez se produce la ruptura sobre esta misma acción, ya que esta a su vez define la facultad del poder como tal. Por lo tanto, la desobediencia entra como el último elemento de la proyección del poder, ya que éste parte desde el principio que, según el filósofo alemán Erich Fromm, es tomada como un acto negativo porque “durante la mayor parte de la historia humana la obediencia se identificó con la virtud y la desobediencia como el pecado. La razón es simple: hasta ahora, a lo largo de la parte de la historia, una minoría ha gobernado a la mayoría”: (Fromm, 1984), y éste acto repercute en sí, dado que es el desencadenante de lo que se pretende evitar. Frente a este miramiento, Fromm estipula también que la desobediencia surge como el determinante de la historia humana, porque ésta “comenzó con un acto de desobediencia” y debido a esto “el hombre continuó evolucionando mediante actos de desobediencia” (Fromm, 1984), y por medio de esto se provoca una ruptura entre los que operan y entre quienes permiten el flujo del poder y, de forma indefinida, el acto de gobernar y desobedecer se entretienen.

De igual forma, H.D Thoreau, uno de los referentes del anarquismo, se refiere al tema de la desobediencia desde la visión de un gobierno establecido bajo la siguiente pregunta: “¿qué es sino una tradición, aunque reciente, que trata de transmitirse inalterada a la posteridad, pese a ir perdiendo a cada instante retazos de su decencia?” (Thoreau, 2008). Es aquí donde parte la ruptura desde la desobediencia, ya que conociendo que las acciones se transforman en instituciones, según Foucault, estas ya son vistas como organismos fallidos y que deben de ser retirados en el instante en que son percibidos como tal. Aunque si bien esta interrogante proviene desde la cuestión del gobierno norteamericano de su época, la misma no debe perder su valor, debido a que su interrogante pone énfasis a la situación histórica de donde se pone en debate el papel del poder, y como esto ha llevado a un cambio del individuo en su entorno, porque (Thoreau, 2008):

Son miles los que por opinión se oponen (...) No hacen nada por ponerle fin (...) Siguen sentados con sus manos en los bolsillos y dicen que no saben qué hacer, por lo que no hacen nada; quienes posponen incluso la cuestión de la libertad a la del libre comercio, y que tranquilamente se informan de los precios actuales del mercado junto con las últimas noticias (...) Después de comer, y hasta que puede que terminen por dormirse en el empeño (...) Dudan, vacilan, se la tramentan y, en ocasiones, piden; pero no hacen nada seriamente y de efecto. Esperarán, con la mejor disposición, a que sean otros quienes remedien la maldad para que ellos no tengan que seguir lamentándose de su existencia. A lo más darán su voto con descuido y una salutación de adiós al justo, cuando éste pase por su lado (...) Es mucho más fácil tratar con el poseedor real de algo que con su guardián temporal.

La aparición de los términos “vacilan”, “esperan” y “descuido”, son indicativos de cómo el individuo, el que da permiso para que se produzca y sienta la acción del poder sobre sí mismo, no da la atención que se merece a la misma acción que lo mantiene así, y dado esto queda perdido, casi desorientado; pero al mismo tiempo, este proceso de desorientación conduce a la desobediencia, ya que no existe esa relación entre la institución y la acción que lo representa. Con ello se inicia un periodo de pesadez, y dentro del discurso de H.D Thoreau, “cuando la fricción se convierte en sistema y la opresión y el despojo están reglamentados, entonces yo declaro que ha llegado el tiempo de descartar la máquina.” (Thoreau, 2008), y al instante en que aparece como el síntoma de una circunstancia, dado el impacto que produce, y su paradójicamente abundancia de ejemplos, significan representarlo como una especie de ejemplo, porque “lo que hay que hacer, en todo caso, es no prestarse a servir al mismo mal que se condena” (Thoreau, 2008).

No obstante, recordar que la manifestación del individuo lleva cargada de una serie de dudas y desacuerdos, es máximo llevarlo por una senda que conduzca su interpretación de la forma más concreta, justamente porque “(...) La verdad no debe ser algo general, elevado y ambiguo, porque eso es justamente lo propio de la mentira. El que dice la verdad dice cosas prácticas, concretas, imposibles de negar aquello justamente que había que decir” (Brecht, Cinco dificultades para escribir la verdad, 1934); y al mismo tiempo, sin introducirse en la introspección de una verdad absoluta, por así decirlo, la búsqueda de un personaje que interprete lo anteriormente mencionado bajo una soltura y, al mismo tiempo, desprendimiento de su actitud ante lo que sucede, sería la justa esencia de un acto que lleve a ese sentimiento de duda. Pero antes de continuar, toca ser práctico en la forma del accionar del individuo; por ello, “si un hombre sólo puede obedecer y no desobedecer, es un esclavo; si sólo puede desobedecer y no obedecer es un rebelde (no un revolucionario); actúa por cólera, despecho y resentimiento, pero no en nombre de una convicción y principio” (Fromm, 1984), y además, según el mismo Fromm “los principios sapere aude y omnibus est dubitandum – “atreve a usar tu sensatez” y “hay que dudar de todo” – son característicos de la actitud que permite y promueve la capacidad de decir “no” (Fromm, 1984). Por ello, la implicación de la desobediencia implica a ser tácito con el mensaje que se da y en la forma en que se lo entrega.

La implicación del teatro en la investigación del poder inicia aquí, y en cómo la desorientación se produce a través de una perspectiva donde por medio de esta se produce la desobediencia. “El teatro debe comprometerse con la realidad, si es que quiere tener el derecho y la posibilidad de construir imágenes eficaces de la realidad” (Brecht, El pequeño organon, 1948), por ello la relación con la desobediencia se justifica en que la realidad debe ser llevada y expuesta dentro del teatro, debido a que el poder intercede en la conducta del individuo, y si bien esta realidad puede ser interpretada desde diversas perspectivas, la interpretación del Distanciamiento, como una herramienta para enseñar lo que se preten-

de ocultar, y que al mismo se pretende dar una enseñanza sin llegar a un sentimiento de cercanía, y de esta manera llegar a la reflexión sobre la escena.

De esta manera, teniendo en cuenta que la forma en que se desarrolla el poder dentro del entorno del individuo proviene de las acciones que lo hacen como tal, desde este punto se introduce el segundo punto de la investigación, en la cual interpreta la reacción del poder frente a la locura, que a su vez parte desde la representación de la desobediencia, dada su negativa de lo que puede conseguirse de forma correcta. Por lo tanto, la locura es analizada más que nada como una respuesta de la desestabilización del contrato entre el gobernante e individuo.

1.3.2 La Sombra inadvertida de la Locura

1.3.2.1 “Origen” de la locura

“¿No se expone la locura a reforzarse a sí misma, y a obedecer a una especie de aceleración constante?”

Michel Foucault, Historia de la locura III

La segunda mitad de esta tesis se fundamenta en cómo la locura se introduce en la relación del individuo con el poder. De esta forma se identifican las maneras en que la locura ha sido catalogada, e inclusive se la creación de sus mecanismos (acciones) que las preceden, para que así sean introducidos en la concepción de la locura como un estado de separación de la realidad; y si bien tales acciones también representan la manera en que el poder se ha introducido en la concepción de la locura, porque para eso, tal como lo identifica Roy Porter en su “Breve historia de la locura”, “la locura aparece, normalmente en la forma de fatalidad y castigo, ya desde los primeros mitos religiosos y fabulas heroicas” (Porter, 2002), y a lo que se refiere con la introducción de la religión y las fabulas heroicas, se puede identificar que la locura ya es interpretada desde las cúspides del poder.

“Origen” hace referencia al punto donde se origina una situación o circunstancia, y de esta manera interpretar la forma en que tal situación se ha desarrollado desde su inicio. No obstante, el “origen” puede tener diversas interpretaciones, y es aquí donde se logra introducirse los conceptos más básicos, por así decirlo, para entender donde se produce la locura, y como ésta ha llegado a crear un esquema de contradicciones sobre su punto inicial y en las formas en que ha aparecido. Es así que, dentro de las características que se darán a continuación, se busca encontrar los puntos primarios con los que la locura surge, y como a partir de ahí se ha logrado darle un uso dentro del poder.

Teniendo en cuenta que la primera interpretación que se daba a la locu-

ra surgía desde lo sobrenatural, agregando a su vez que dicha condición del ser humano ha sido investigado desde diversos campos, tanto científico como social, su interpretación lleva consigo una serie de debates que serían extendidos más allá de lo que propone ésta investigación. Por lo tanto, la concepción que la locura no parte desde lo externo, sino más bien desde lo interno de uno mismo, dándose de esta manera el énfasis a un estudio naturalista desde los textos hipocráticos de la antigua Grecia, y que son expuestos en la obra de Roy Porter:

Los hombres deben saber que es el cerebro, y sólo del cerebro, que provienen nuestros placeres, alegrías, risas y bromas, lo mismo que nuestros pesares, penas, congojas y lágrimas. Concretamente, es a través de él que pensamos, vemos, oímos y distinguimos lo feo de lo bello, lo bueno de lo malo, lo placentero de lo desagradable (...) Y es este mismo el que nos torna locos o delirantes, nos inspira temor o miedo ya sea de noche o de día, produce insomnio, desatino intempestivos, ansiedades sin sentido, distracciones y actos contrarios a la costumbre.

Es aquí de donde el intento por descubrir la manera en que esas emociones se producen en la cabeza de cada uno han sido motivo para no sólo ahondar en el estudio del comportamiento, sino que a su vez demuestra el primer paso para el control del pensamiento humano y estancarlo en conceptos que únicamente pueden ser entendidos por los instrumentos que los conciben, y en consecuencia, “apartar a los enfermos fomenta la fantasía de que nosotros estamos íntegros; así el diagnóstico de la enfermedad se convierte en una poderosa herramienta clasificatoria y la medicina desempeña un importante papel en la tarea de estigmatización. Entre los chivos expiatorios y los excomulgados de este apartheid cognitivo destacan, por supuesto, los “locos”” (Porter, 2002).

La identificación de alguien a quien culpar de los problemas ha sido una forma por la cual se ha ido creando la definición de “locos”. Aunque también, “el loco se ríe del loco, y cada uno sirve de diversión a su vecino. No es extraño ver a un loco de remate burlarse de otro que ésta menos loco que él” (Rotterdam, 2010). Estas palabras que provienen del “Elogio de la locura”, por su lado, colocan a la locura como un modelo de la política que se desarrollaba en su tiempo (y que ha llegado hasta nuestros días), y como también lo ubica como un personaje que no sólo busca ser entendido como el espacio donde la verdad pueda ser tergiversada, porque “cuanto más se aleja los relatos de la verdad, más atención les prestan y más los creen” (Rotterdam, 2010). De esta paradójica forma de interpretar a la locura, es de donde surge la intención de un gobernante de llevar la confusión al individuo, y cómo de esta manipulación, surge esa línea transparente del cuerdo y el no cuerdo.

En el capítulo VII de “Breve historia de la locura” se induce a como es el comportamiento de los locos y sobre su concepción del entorno en el que se encuentra, por lo tanto, “una mitad de la humanidad no sabe cómo vive la otra mitad; así comienza la autobiografía de un paciente mental británico de principios del siglo XX que firmaba con el nombre de Warmark. Es probable que los ricos no entiendan a los pobres, o que los ateos no comprendan a los que temen a Dios, pero la experiencia de más profunda incomunicación, según se advierte Warmark, es seguramente la pérdida de la razón. Así pues, ¿tienen sentido los testimonios de los locos?” (Porter, 2002). En cierta forma, la interrogante es respondida como un rotundo “No”, dado que “a pesar de de todos los esfuerzos que se han destinado a estos enfoques y de la cantidad de tinta que se les ha dedicado, los resultados son pobres (por no decir inconclusos)” (Porter, 2002); no obstante, la interpretación de la locura también puede ser vista, tal como lo apela Erasmo de Rotterdam, no como un problema mental, sino que más bien es la respuesta de las contradicciones que se producen en el entorno, es decir, que la locura aparece cuando las instituciones y las acciones que las producen han fallado, y es aquella ínfula del gobernante de saber lo que no hace de donde parte esta contradicción.

Por lo tanto, considerando el análisis de Rotterdam hacia los gobernantes de su época (la religión), el poder puede ser visto como quien guste colocarlo en la mesa de discusión, porque “los apóstoles hablan frecuentemente de la gracia, pero nunca señalan la diferencia que existe entre la gracia gratuita y la gratificadora. Proclaman las buenas obras, pero no hacen distinciones entre la obra operante y la obra operada. Recomiendan incesantemente la caridad (...) Detestan los pecados, pero no pudieron definir científicamente lo que nosotros denominamos pecado.” (Rotterdam, 2010), y es justamente aquello a lo que se hace mención en cuanto a la interpretación de la locura. Por lo tanto, el “origen” de la locura se da única, y quizás exclusivamente, para la contención de las emociones del individuo, y al mismo tiempo, llevarlo al límite de la duda sobre el accionar que éste realiza dentro de su entorno.

1.3.2.2 La locura como la sombra del poder

“El ser humano desea aplazar el inevitable final, y mientras se espera hay que llenar el tiempo con algo; por lo tanto, en torno a ese “algo” se estructura la obra.”
Samuel Beckett (1906 – 1989)

La locura es una interpretación de la espera, una espera a la cual no muchos se encuentran dispuestos a dársela, dado que el Leviatán está formado por los mismos temores que lo producen, y como si se tratase de una cinta de montaje, se hace su respectivo acoplamiento dentro de la psiquis. Es así que “casi todos los seres humanos, cuanto más material es una cosa, más la admiran y no ven nada más allá. Pero los devotos, cuanto más cerca una cosa a la materia, menos caso le hacen

y se entregan por completo a la contemplación de objetos invisibles” (Rotterdam, 2010).

Con esto se afirma que cuanto menos sepa el individuo sobre un tema al que debería darle importancia, en este caso el uso del poder por grupos que buscan su beneficio, más propenso se encuentra de ser llevado por las directrices de quienes sustentan el mando, y a su vez, cuando más uno sepa del asunto se encontrara en cambio en el vacío de no saber cómo interpretar las acciones necesarias para el cambio que se pretende. Así, el espectro de la locura se hace cargo de la conciencia del individuo al hacerlo incapaz de enfrentarse a las circunstancias, tal como lo haría una sombra que oculta lo que se encuentra enfrente, y de esta manera se da el paso de la negación por medio del absurdo que lo involucra de antemano.

Esta premisa se apoya en la teoría del Teatro del Absurdo en que “forma parte del incesante esfuerzo por derribar la pared muerta de la complacencia y el automatismo y establecer un conocimiento de la situación humana enfrentada con la realidad fundamental de su condición” (Esslin, El Teatro del Absurdo, 1966), así mismo, desde la perspectiva del dramaturgo Eugene Ionesco, el “absurdo surge, no del mundo en sí mismo, sino de la confrontación de ambos, es decir, de la pretensión humana de encontrar con sus parámetros el sentido a un mundo que no ofrece razones a la razón humana.” (Esslin, El Teatro del Absurdo, 1966). Es por esto que el Absurdo lleva consigo una serie de herramientas que permitan evidenciar esta confrontación, y al mismo tiempo, da también la evidencia de lo complicado que puede ser encontrar razón a diversos puntos de vista que, en cierto modo, demuestran lo opuestos que se encuentran, siendo ahí donde se encuentra la sombra de la locura. Es por ello que identificar las formas en que estas opiniones se encuentran tan opuestas, y en consecuencia dan espacio a que la locura haga de las suyas en el individuo, es importante identificar a los Otros (los que ostentan el poder) por medio de la visión de Rotterdam, quien da algunos ejemplos y de cómo funcionan en el accionar del poder (Rotterdam, 2010):

- Los juristas (...) Aplican al mismo negocio centenares de leyes sin relación con el asunto, acumulan glosas, opiniones sobre opiniones y hacen creer que su ciencia es la más difícil. Suponen que, cuanto más trabajo cuesta una cosa, mayor es su mérito.
- Los dialecticos y sofistas. Que sean charlatanes se toleraría si se dedicaran a luchar en charlatanería con veinte comadres elegidas, pero son peleadoras hasta el punto de irse a las manos por un “quítame allá esas pajas” y, mientras luchan, se les escapa la verdad (...) Luchan con cualquiera y acerca de cualquier cosa.
- Los filósofos, manifestando ser los únicos sabios y asimilando al resto de los mortales con sombras que vuelan (...) No saben nada y pretenden saberlo todo.
- Los teólogos (...) Como son orgullosos e irascibles, serían capaces de

acosarme en corporación hasta forzarme a una retracción y, si así no lo hiciera, a declararme hereje. Ese es el rayo que amedrentan a quienes no los admiran.

Si bien estos ejemplos surgen desde un periodo específico, el Renacimiento, se debe tomar en cuenta que tales personajes se manifiestan en la actualidad, y las formas en que actúan no parecen ser del todo disueltas, o al menos modificadas, hasta hoy. Por esto se hace evidente las diferentes formas que ha tomado la locura, y a las maneras que provee a su manifestación una legalidad de la que muy pocos pueden llegar a observar, y muchos menos reaccionar, dada la forma en que reaccionan los que están arriba, pero sobre todo “tantas sutilezas tan sutiles se hacen más por la multiplicidad de sus sistemas” (Rotterdam, 2010), y dichos sistemas los reconocemos como las acciones que los producen.

La locura aparece por quien lo considera apto para su fin, y por lo tanto, la locura debe ser catalogada como uno de los elementos que proveen fuerza al poder. Es así como la locura se define como el acto que impulsa el cambio, si bien tal cambio puede ser representado desde lo legal, y como tal su accionar puede ser visto como positivo. Dicha visión positiva aparece en “El Contrato Social” de Rousseau quien, en el capítulo XVIII sobre Medios de prevenir la usurpación del gobierno, dice que “el acto que constituye el gobierno no es un contrato, sino una ley; que los depositarios del poder ejecutivo no son los dueños del pueblo, sino sus funcionarios; que pueden nombrarlos y destituirlos cuando plazca; que no es de su incumbencia contratar, sino obedecer, y que al encargarse de las funciones que el Estado les impone, no hagan más que cumplir su deber de ciudadanos, sin tener ningún derecho para discutir sobre las condiciones.” (Rousseau, 1999). Si bien la interpretación de Rousseau se aleja un poco sobre el accionar de la locura del poder, tal como se pretende esquematizar en esta investigación, hay que tomar en cuenta los puntos sobre los que se desarrolla esta idea.

Primero se toma en cuenta la posición del individuo, el cual es visto como el único que puede dar o quitar el cargo, así mismo, como segundo punto, se subraya la importancia que tiene el individuo sobre el acto de instituir un gobierno. Sin embargo, tales normativas que busca aplicar Rousseau en su modelo de Contrato puede ser desviado desde el principio mismo en el que se constituye, siendo así los casos en que la administración del gobierno se encuentran más alejado del individuo, y con ello el entendimiento de lo que sucede en su entorno, y es así que, volviendo a citar a Rousseau, se llegue a entender el resultado de este alejamiento:

Más cuando los vínculos sociales empiezan a debilitarse y el Estado a languidecer; cuando los intereses particulares comienzan a hacerse sentir y las pequeñas sociedades a influir sobre lo general, alterase el interés común y la unanimidad desaparece; la voluntad general no sintetiza ya la voluntad de todos; surgen contradicciones y debates y la opinión más

sana encuentra contendientes.

En fin; cuando el Estado, próximo a su ruina, sólo subsiste por una forma ilusoria y vana y el lazo social se ha roto en todos los corazones; cuando el vil interés se reviste descaradamente con el manto sagrado del bien público, entonces la voluntad general enmudece, todos, guiados por móviles secretos, opinan como ciudadanos de un Estado que jamás hubiese existido, permitiendo que pasen subrepticamente bajo el nombre de leyes, decretos inicuos que tienen únicamente como objeto un interés particular.

Con ello, el enfoque de la locura en poner énfasis a la constancia de que el texto en si se encuentra bajo la manipulación del poder, da como resultado, tal como lo menciona Vivian Green que “sería quijotesco creer que la locura no existe. Puede ser objeto de diversas interpretaciones, pero es real. No se sabe a ciencia cierta si es una enfermedad o no, cuáles son sus causas o si puede curarse, pero la locura es una condición que ha acompañado a todas las sociedades”. (Green, 2006), dándose así paso a la manera en que la opinión queda entre las fauces del poder y la locura como si se tratase de la misma boca.

1.3.2.3 Aprisionamiento de la opinión

“Cuando sabemos algo es casi seguro que disminuye la alegría de vivir, porque el espíritu humano le agrada más la ficción que la verdad.”
Erasmus de Rotterdam, “Elogio de la locura”

Ante la circunstancia de que la locura aparece para retener las opiniones, y retener aquellos que pretenden darles, es fundamental entender a la opinión como un elemento de vital importancia en la movilidad del poder dentro de la locura, y viceversa, y a su vez dibujar las maneras en que la locura ha dado, con el paso del tiempo, un mayor impacto dentro de la concepción del entorno es también identificar los recursos que se usan dentro de la opinión para llevarlo intrínsecamente al concepto de la locura.

Como uno de los aspectos fundamentales para la elaboración de esta investigación parte desde la creación de la dramaturgia, ya que el razón surge por medio del lenguaje que llega a la manipulación de las opiniones que busca obtener el poder. De aquí surge la significancia que brota desde ensayo de George Orwell, “La política y el lenguaje inglés” (aunque el enfoque del ensayo este dirigido al lenguaje inglés, hay que recalcar que la significancia del lenguaje se ajusta en cada una de sus variantes lingüísticas que se encuentran en la actualidad), en donde se argumenta que el lenguaje se ha llevado por una mala interpretación porque su uso “no tiene ningún significado excepto en cuanto significa “algo no deseable”. Las palabra democracia, socialismo, libertad,

patriótico, realista, justicia tienen varios significados diferentes que no se pueden reconciliar entre sí (...) Es decir, la persona que las usa tiene su propia definición privada, pero permite que su oyente piense que quiere decir algo bastante diferente (...) Por tanto, el lenguaje político debe consistir principalmente de eufemismos, peticiones de principio y vaguedades oscuras.” (Orwell, La política y el lenguaje inglés, 1946). El uso del lenguaje se ha convertido en una de las herramientas de mayor implementación en la actualidad, y los medios que se usan sobre el individuo surgen inevitablemente de esta misma manipulación; por lo tanto, las definiciones se encuentran bajo un aprisionamiento que surge detrás del accionar de la locura.

La consonancia que el lenguaje, medio con el que el individuo se comunica y da a poner sus opiniones en consideración de los demás, se ha visto mermado hasta llegar a que su interpretación se ve sujeta a opiniones externas, y siendo a su vez una de las causas para que la locura se relacione con el discurso. De este modo, “tan pronto se tocan ciertos asuntos, lo concreto se disuelve en lo abstracto y nadie parece capaz de emplear giros del lenguaje que no sean trillados: la prosa emplea menos y menos palabras elegidas a causa de su significado y más y más expresiones unidas como las secciones de un gallinero prefabricado” (Orwell, La política y el lenguaje inglés, 1946). En esto aparecen dos términos que engloban la intrusión de la locura: “abstracto” y “trillados”, ambos relacionados con el discurso, el cual a su vez se forma en base a una opinión, y el simple hecho de que éste último se convierta en un concepto que ha ido perdiendo su valor con el paso del tiempo, pone en consideración la observación del discurso porque “lo peor de la escritura moderna no consiste en elegir las palabras a causa de su significado. Consiste en pegar largas tiras de palabras cuyo orden ya fijó algún otro y hacer presentables los resultados mediante trucos” (Orwell, La política y el lenguaje inglés, 1946).

Pero de todas maneras, ¿cuál es la consecuencia del aprisionamiento de la opinión? Hay que tener en cuenta que la opinión procede porque “es claro que la decadencia del lenguaje debe tener finalmente causas políticas y económicas: no se debe simplemente a la influencia de este o aquel escritor. Pero en efecto se puede convertir en causa, reforzar la causa original y producir el mismo efecto de manera más intensa y así sucesivamente” (Orwell, La política y el lenguaje inglés, 1946). Ahora bien, dado que el lenguaje se encuentra en una situación en la que depende no sólo de la circunstancia, sino también de quien lo emplea, su uso se encuentra en un constante desvarío.

Dicho esto, dentro del “Elogio de la locura” se encuentra que el lenguaje se relaciona con la locura porque “el espíritu humano se apropia de las ideas que lo llevan con menos trabajo a la complacencia” (Rotterdam, 2010), y por esta se deriva la condición de comodidad, en la cual “no existe, pues, diferencia entre los locos y los sabios, y si existiese sería a favor de los primeros, porque son dichosos con nada, se conforman en

creer que están en posesión de lo que piensan y comparten su dicha con sus semejantes. Y ya sabe que, si no es en compañía, no hay felicidad completa” (Rotterdam, 2010). Con ello se da cuenta de lo que frágil que se encuentra el contexto del discurso, y como por ello se produce el ya mencionado desvarió.

Ahora bien, toca colocar un punto de inflexión, porque en lugar de basarse en el discurso que pone en evidencia el desbalance de la disertación, como lo cita Orwell, se hace en cambio un análisis desde cómo este mismo desbalance se produce dentro de la locura, tal como lo menciona Rotterdam, y con el cual pondría mayor énfasis a lo anteriormente citado, ya que desde esta consideración es aplicada el espectro de la locura, dado que “cuanto más se alejan los relatos de la verdad, más atención les prestan y más les creen” (Rotterdam, 2010).

Esta particular forma de representar el discurso moderno por parte de Rotterdam, en donde ya se dan las alusiones que mencionaría posteriormente Orwell, subraya en como ambas visiones, razón y locura, se juntan en un mismo sentido: la deformación de la palabra. Pero de todas maneras, “ha de reconocer que el actual caos político está ligado a la decadencia del lenguaje y que quizá puede aportar alguna mejora empezando por el aspecto verbal” (Orwell, *La política y el lenguaje inglés*, 1946), y es por esto que la introducción del teatro representa justamente

esta observancia del discurso y del símbolo que se emplea, ya que “el único fin de una metáfora es evocar una imagen visual” (Orwell, *La política y el lenguaje inglés*, 1946) y que “la vida humana no es otra cosa que una comedia y tras una máscara, cada uno representa un papel hasta que el empresario lo fuerza a salir de escena (...) Esta es la farsa cotidiana que se representa en el teatro del mundo” (Rotterdam, 2010).

Más fuerte no puede ser la presencia del teatro para vislumbrar las acciones que se encuentran dentro de la locura, porque el concepto expuesto en el texto de Erasmo de Rotterdam pone el énfasis a la teoría teatral que será usada desde la dramaturgia, es decir desde el Teatro del Absurdo, porque por medio de su estructura, que en esencia forma parte de su estética tanto visual como escrita, la cual es única en la forma en que ha llegado a poner de manifiesto las contradicciones del lenguaje, se da porque el Teatro del Absurdo en “su rechazo de la estructura aristotélica unen el anti convencionalismo y la consideración de la absurdidad de la vida” (Ramos), y de esta forma da con el hecho de que el discurso político lleva las contradicciones morales que conducen a ésta investigación del poder y a su consecuente relación con la locura, porque “la dignidad del hombre consiste en su habilidad para encarar la realidad en todo sus sinsentido, aceptarlo libremente, sin miedo, sin ilusiones y reírse de ella” (Esslin, *El Teatro del Absurdo*, 1966).

PARTE II

ANÁLISIS ESTÉTICO

2.1 Enfoque estético del Absurdo, Distanciamiento y lo Relacional hacia el montaje escénico.

Primeramente, toca acotar que la utilización de estas tres estéticas responde a un interés personal, porque de éste se fecunda el desarrollo del proyecto escénico.

De esta manera, el uso del absurdo, el distanciamiento y lo relacional parte desde las premisas que introducidas al montaje escénico, y a su vez en la forma en que será vista la obra por el público. Es así que al no continuar desde un seguimiento estricto de las normativas estéticas que han sido tomadas para el este análisis, se busca implementarlas hacia una estética particular que haga relación al estudio teórico ya mencionado en la Parte I de la Contextualización. Es así como la conducción hasta esta relación entre estas estéticas se dio principalmente porque ponen énfasis a la consideración del mensaje, y que apuntan a la creación de una obra donde sobresale un estado de observación y de análisis, más no de compenetración.

Conociendo que el proceso del montaje escénico parte desde la creación de una dramaturgia, siendo éste uno de los objetivos de la presente tesis, parte desde los conceptos obtenidos del Teatro del Absurdo, siendo esta la primera estética en ser puesta en análisis. Una de las premisas que aborda el absurdo es el estado en que se encuentra la acción en el espacio, y al rechazo a la estructura aristotélica, porque tal como argumenta Eugene Ionesco, “una obra de teatro, es una construcción constituida por una serie de estados de conciencia, o de situaciones, que se intensifican, se densifican, luego se enlazan, sea para desenlazarse, sea para acabar en una confusión insostenible” (Ramos). Por ello, estas premisas enriquecen lo que está sucediendo, dado que permiten desarrollar nuevos enfoques desde donde se produce la acción, y también la conducción que deberán tomar los personajes en el espacio.

Es así que la premisa del absurdo se basa en la acción y en la forma en que esta se muestra en escena, y si bien la acción del absurdo parte desde que “el desarrollo de la acción es teatral más que verbal” y que “no hay conflictos por diálogos, sino por la expresión general y por factores audiovisuales no lingüísticos” (Ramos), el desarrollo de la dramaturgia se fundamenta en cómo da uso del discurso hacia el espectador, y como este “perciba esta compleja imagen gracias a los diferentes elementos paramétricos que se mantienen a lo largo de la obra o episodio: el espacio escénico – que no cambia – el cuerpo de los actores, la permanencia de determinados objetos, la repetición de estímulos verbales, la semejanza básica de la situación. Constituye la base de la imagen”, y de todo esto “puede significar muchas cosas, producir múltiples efectos, invitar a distintos goces” (Ramos). Desde esto surge el impulso de provocar en el espectador y de no sólo ponerlo en la conducta de observador, sino a su vez, y casi simultáneamente, como constructor de lo que sucede en la escena. Pero para ello es necesario conocer el enfoque que se realiza

desde el texto, porque desde este se lleva a las situaciones.

El Teatro del Absurdo tiene como objetivo la creación de una historia donde “no hay historia, hay sólo un conjunto de situaciones. Se trata de un teatro de acontecimientos sucesivos, (...) Emplea un lenguaje basado en imágenes concretas más que en argumentos y razonamientos” (Ramos). A partir de este enfoque, el aporte que se obtiene es el de la concatenación entre lo que pasa frente y lo que se pretende mostrar, es decir, la transformación de una obra hacia el espectro poético, y percibirlo bajo frases que indiquen ciertos estados de lo que sucede, y hacerlos perceptibles en lugar de evidentes, porque como lo menciona Martin Esslin, “la acción en una obra del Teatro del absurdo no tiene por intención la narración de una historia, sino que comunica un conjunto de imágenes poéticas.” (Esslin, *El Teatro del Absurdo*, 1966). Esta nota parte desde como el espectro visual del absurdo surge desde la incompreensión hasta llegar a la conjunción de todos sus elementos que se encuentran dispersos durante toda la obra, y “tras esa acumulación de frases y situaciones que simulan una bufonada, es que pese al dolor, pese a la incoherencia el ser humano desea aplazar el inevitable final, y mientras espera hay que llenar el tiempo con algo; por lo tanto, en torno a ese “algo” se estructura la obra” (Sánchez).

Es desde ese “algo” donde parte la historia de “Nemo”; pero antes, otro de los aspectos del teatro del absurdo que se toma en cuenta es donde “no está interesado en dar información o presentar los problemas y destino de los personajes, que existen fuera del mundo interior del autor, como no expone tesis alguna, o discute posiciones ideológicas, no está consecuentemente necesitado de representar acontecimientos, narrar las aventuras de los personajes, sino en la representación de la propia situación básica del individuo.” (Sánchez). Dado este último punto, se limita a la introducción del absurdo sobre el texto ya que no pretende dar una historia donde se encuentren personajes dispuestos en desbordar sus entrañas para entender su estado actual, por el contrario, sólo representan la acción que los reúne. Desde aquí es como se proyecta la utilización del texto para el montaje escénico, porque la textualización del texto corresponde a la irrealdad que se pretende ajustar a los personajes, el espacio que compartirán y a las reglas que se encuentran sujetos; no obstante, estas reglas toman otra forma desde la observación del espacio, y desde ahí entra el abordaje estético del distanciamiento.

¿Cómo se representa el poder desde la visión de cúmulos visuales y a la textualización del lenguaje?, ¿de qué manera se introduce al absurdo dentro de una trama que aflora desde la crítica social? La implementación del distanciamiento corresponde a cómo el espectador se irá acomodando a los cuadros que se abordan en escena. En síntesis, el distanciamiento y el absurdo son llevados desde un abordaje entrecruzado, y de esta manera el distanciamiento responde a los puntos de choque antes dados por el absurdo; pero, ¿de qué forma lo realiza?

El absurdo plantea un universo ilógico que provoca al espectador hacerse preguntas sobre lo sucedido y crear sus propias conjeturas, de esa manera es como trabajo Samuel Beckett dentro de su obra, debido a que él “mantuvo una postura hermética acerca de la simbología de sus obras, dejando a nuestra imaginación una libertad de interpretación.” (Sánchez); El distanciamiento en cambio busca que “no se trate de hacerle “creer” al espectador una historia, ni de hacerle entrar en trance; se trata de invitarlo a una sesión donde los actores, vueltos hacia él, entablan con él un “coloquio acerca de la realidad social.” Es preciso que el público reunido pueda tener posición respecto de los hechos representados y de su representación misma”. (Larco). Dados estos puntos, se considera al absurdo como el campo mental al que se deben sujetar los personajes desde el texto, pero su representación con el público, y con los actores consigo mismo, ha de responder desde el distanciamiento.

La visión que se tiene del actor en el escenario desde el distanciamiento parte en “El actor dentro de la era científica” de Walter Weideli, quien dice que “en lugar de dar al público la ilusión de que asiste a un proceso natural, el actor se dirige a él para mostrarle algo (...) Considerando su papel como un extraño, el actor se convierte en un personaje contradictorio, a la vez Hamlet y testigo crítico de Hamlet, presente citante y futuro citado, expresando simultáneamente los sentimientos del personaje y los suyos propios.” (Weideli). Ante esta premisa, el impacto del distanciamiento surge desde la manera en cómo se interpreta y traduce la dramaturgia absurda y rimbombante a los cuadrantes del escenario. “El actor debe interpretar los acontecimientos como acontecimientos históricos. Los acontecimientos históricos son acontecimientos pasajeros y vinculados a una época determinada. El comportamiento de los protagonistas en ellos no es simplemente humano e inmutable, sino que tiene sus peculiaridades y puede ser y es superado por el curso de la historia y sometido a la crítica que ejercen, cada una desde su punto de vista, las épocas sucesivas”. (Weideli). El efecto de este entendimiento, esta búsqueda que permita poner en consideración los aspectos de la historia, dan como prevalencia el espectro del “algo” que se encuentra en desarrollo desde la dramaturgia del absurdo, ya que “los hechos y los personajes cotidianos, de nuestro inmediato contorno, nos resultan naturaleza gracias a la costumbre. Su alejamiento nos ayuda observarlos” (Weideli). Es justamente esta visualización de los contornos del personaje, mas no todo el conjunto que se supone forma parte de éste, y que permite dar uso del entorno irreal y compuesto del absurdo y del entorno analítico y no descriptivo que forma parte del distanciamiento. Partiendo en cómo se manifiesta la forma en que se conduce la historia desde una acción de espera, dentro de un espacio dirigido a la atención del público, y en el objetivo que busca el actor hacia ese público. Desde este punto es necesario ubicar los aspectos de la creación del personaje que parte desde el mismo actor a través del distanciamiento, y de esta manera ir considerando la introducción de lo relacional como enfatizador de los elementos estéticos ya descritos; de esta manera, y para entender al actor dentro del distanciamiento, se siguió algunos de los

puntos mencionados en el ensayo “Carta a un actor” de Bertolt Brecht, quien argumenta que el actor debe estar totalmente involucrado en el entorno en que se sucede la obra, “el actor debe tomar posición con su inteligencia y sensibilidad tanto respecto al papel que representa como a la obra que actúa”, y a lo que también agrega que “si el actor no está sinceramente ligado a su nuevo público, si no se interesa apasionadamente por el progreso humano, no será capaz de esta representación” (Brecht, Carta a un actor). Por lo tanto, uno de los primeros puntos que se incluye en el proceso es el de reconocer al personaje, y de ello se desprende el reconocimiento con figuras históricas como un acercamiento, y a su vez el diseño corporal introduce a este reconocimiento actor-personaje; así mismo, la importancia de los movimientos proviene de la idea que “los movimientos tienen sentido (...) Ellos se relacionan estrechamente con acontecimientos que son esenciales para la nueva sociedad; ni serían imaginables sin una comprensión profunda, sin una adhesión apasionada al nuevo gran ordenamiento de las relaciones humanas” (Brecht, Carta a un actor). De esta forma el actor, dentro del distanciamiento, debe estar consciente del acontecimiento que esta por dar vida en el escenario, y que dentro de éste se encuentra la necesidad de manifestar las relaciones humanas y sus contradicciones.

Es aquí donde se halla el injerto de la estética relacional. Esta noción estética del se contextualiza en que “Las obras exponen los modos de intercambio social, lo interactivo a través de la experiencia estética propuesta a la mirada, y el proceso de comunicación, en su dimensión concreta de herramienta que permite unir individuos y grupos humanos” (Bourriaud, Estética relacional, 2006).

Teniendo claro el carácter con el que se identifica lo relacional, se da paso a la toma de sus aspectos que son abordados. “(...) En los mundos que fabrican los artistas de hoy los objetos son parte integrante del lenguaje, cada uno puede considerarse un vector de las relaciones del otro (...) Esta división arbitraria entre el gesto y las formas producidas es puesta en tela de juicio, en la medida en que es la imagen misma de la alineación contemporánea: la ilusión, hasta en las instituciones artísticas, de que los objetos excusan los métodos y el fin del arte justifica la pequeñez de los medios intelectuales y éticos” (Bourriaud, Estética relacional, 2006). Si bien esta sería la visión en la que se dirige hacia la obra, el enfoque dado para la consecución de la estética busca sobre todo la manipulación de los efectos producidos por medio de lo relacional. De esta manera “(...) El arte hace mucho más visibles esos modos de producción, dándonos la posibilidad de imaginar incluso sus consecuencias en la vida cotidiana” (Bourriaud, Estética relacional, 2006). Ahora bien, este aspecto es conducido a un estado en el que se aparenta ese espacio de juicio abierto, y al mismo tiempo incluye la búsqueda de esa discusión interna que permita esclarecer las incógnitas que aparecen desde el texto-discurso del absurdo.

Todo lo mencionado entra dentro del proceso de manipulación que

conduce a la concepción de que lo relacional da la facultad de que el espectador forme parte de la obra, pero esta accesibilidad está abierta a cualquier nueva interpretación de aquellos que han tomado un puesto en escena. Sin embargo, “una representación no es más que un momento M de lo real; toda imagen es un momento, de la misma manera que cualquier punto en el espacio es el recuerdo de un tiempo X” (Bourriaud, *Estética relacional*, 2006), siendo justo ahí donde subyace el germen de la estética relacional dentro de “Nemo”, ya que al introducir al espectador en una situación en la cual se encuentra sujeto, es evidente la forma en que la obra sugiere que “es necesario trazar una cartografía que desborde ampliamente los límites del individuo” (Bourriaud, *Estética relacional*, 2006).

De esta manera la inclusión, exploración, entendimiento y discernimiento de las estéticas corresponden al desarrollo del obra bajo el aspecto de una comunicación con el espectador que, en lugar de llevarlo a un estado de relación y empatía con los personajes, permitirle entrar en cambio a un espacio de análisis y comparación de lo que sucede no sólo en el escenario, sino también en su entorno, en su realidad.

2.2 Creando la Estética de la Paradoja

Definidas los enfoques de las estéticas desde sus aspectos específicos, se da a continuación la visión particular de la estética con la que se conduce la obra: la paradoja como el concepto que se encarna en el montaje.

Para empezar, la paradoja se la define como una idea extraña que infringe el sentido común, pero a su vez no conlleva una contradicción lógica, siendo de esta manera que revela la complejidad de la realidad y las limitaciones de la comprensión humana. Por lo tanto, se toma éste aspecto dentro de la obra, porque mediante la Estética de la Paradoja, la estética particular con la que se planteó la construcción de la obra, busca acoplar las tres estéticas y, al mismo tiempo, homologar sus enfoques dentro de la propuesta escénica, llevando consigo un aspecto propio que promulgue la relación del poder y la locura.

La paradoja de esta relación ilógica impulsa (cayendo en la redundancia, pero de todas maneras poniendo énfasis a lo que se busca) al desarrollo de la obra en sí misma gracias, primeramente, al concepto del Absurdo que pone de manifiesto el concepto de locura como un entendimiento de contradicción de ideas o deseos, ausencia de esperanza (representada como el rechazo al mañana), la libertad como aceptación de las verdades en lugar de una denominada verdad absoluta, y la expresión de describir en lugar de explicar. Así mismo, a través de los conceptos del Distanciamiento y lo relacional, se da un balance dentro la obra, ya que así se alcanza un aproximamiento de una conciencia y análisis crítico sobre las consecuencias que se exponen en la escena a través del poder.

Desde ésta consideración estética hacia la paradoja, lo que se busca plasmar parte desde la obra de Corinne Enaudeau “La Paradoja de la Representación” (Enaudeau, 1998), en donde estipula, en relación justamente hacia el papel del teatro, que:

Concentra en el escenario la paradoja de la representación. Representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia. Por una parte, transparencia de la representación: ella se borra ante lo que muestra. Gozo de su eficacia: es como si la cosa estuviera allí. Pero, por otra parte, opacidad: la re-presentación sólo se presenta a sí misma, se presenta representando a la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia. Decepción de haber dejado la presa por la sombra, o incluso júbilo por haber ganado con el cambio: el arte supera a la naturaleza, la completa y la realiza.

La visualización de una obra empieza desde el texto que se empleara, siendo éste el que impone las ideas, diálogos, discursos, acciones y situaciones en el escenario. Todo esto rige el destino de la obra si es que el texto ha sido llevado con exactitud desde los aspectos visuales y auditivos. Por otro lado en cambio, se presenta la creación del texto desde el espacio en donde se forma la obra, es decir a partir de la improvisación del mismo intérprete o por la introducción de textos que manifiesten esas ideas que estaban previstas: muerte, soledad, amor, cambios, etc. En este espacio creativo la historia dependerá exclusivamente de las decisiones que se tomen en las tablas, siendo esta forma de trabajo la más larga dado su proceso de exploración y experimentación.

“El saber debe pedir palabras a las cosas mismas. La esencia es la medida del lenguaje, y no a la inversa. Realismo de las significaciones, puesto que el sentido preexistiría a las palabras, del mismo modo que la esencia gobierna la existencia concreta de las cosas” (Enaudeau, 1998). Ambos casos son aceptables según quien lo predisponga y asuma, pero también se presenta un tercer método que nace desde la cita antes mencionada, y que es el método con el que se ha desarrollado la dramaturgia, siendo el texto que llega como una guía más que un instructivo; dentro de este caso se lo ha denominado “Tercer método”, y siguiendo la pauta del primer caso se logra concretar un texto donde incluye se crea a los personajes, el espacio en el que se encuentran y las ideas que los llevan a encontrarse ahí, pero el plano (cuadro escénico) en el que se presentan se encuentra tan nublado como la idea que lo concibió, por lo tanto, su presencia indica el principio y fin de la obra, más no como va terminar esta en el escenario. Es por ello que la construcción del montaje escénico

dependió de cómo el texto debería tomar la esencia de lo que se planteó dentro de la contextualización.

El texto se moldeó desde la interpretación del teatro del absurdo, el cual predispone la ausencia de una acción, y más concretamente, según la definición que da Albert Camus en “El mito de Sísifo”, que el absurdo se asienta desde las consecuencias (Camus, 1985). Dichas consecuencias son visibles desde el destierro de los personajes: Agatha y Beatrice han sido expulsadas sin más remedio que esperar el bus que las sacara de ahí, y Nemo enviado en un largo viaje que parece más un castigo. De ellos se desprende el primer aspecto de la representación paradójica, y es justamente la contradicción que se haya en ellos a partir del momento en que entran en escena. Son apenas una copia de lo que pretenden, simples individuos sujetos a un deseo al cual se les hace imposible comprender, si bien lo desean al ser esta esencia el poder que los reúne en ese punto inaccesible, pero “por imperfecta que sea, la copia sigue siendo sin embargo el único acceso al modelo” (Enaudeau, 1998).

El absurdo a su vez expone dos aspectos que hacen de su mecanismo un estado de repetición: la ausencia del mañana y la descripción por encima de la explicación. Ambos puntos se manifiestan desde el lugar en que se encuentran los personajes, el cual a más de ser una parada de bus, punto donde la gente se moviliza a puntos tan lejanos pero que al mismo tiempo los reúne sin que sea conscientes de eso, y que es también la manifestación de las raíces de ese paso sobre la existencia. Para Camus, el sujeto absurdo sabe que la muerte es lo único certero, si bien desconoce que hay más allá (Camus, 1985), y esta idea es llevada por Beatrice, quien determina que su destino está dado y que no podrían hacer otra cosa que esperar ese momento sin oposición. Pero volviendo a la representación del árbol, éste “estaba en la mitad del jardín, lo que tentó al hombre y la mujer, el futuro que los fascinó y que formuló la serpiente (...) el poder de no necesitar más que las propias fuerzas para comprender el mundo y situarse en él” (Enaudeau, 1998). Pero dentro de esta visión, la de un árbol que les dará el conocimiento, en el desarrollo de las escenas los pondrá en el conflicto de no saber cómo explicar esa verdad.

En consecuencia, siguiendo la filosofía absurdista de Camus, estos personajes se hayan sujetos a un espacio en el que no pueden hacer nada más que continuar con lo que se les dice, y aventurarse en ese estado de comprensión, y en donde, tal como se expone en el “Mito de Sísifo”, no existe una verdad sino varias verdades que se pronuncian desde la comprensión individual de los personajes (Camus, 1985). Lo que ellos conocen no es de importancia, y en su lugar sólo la descripción de sus consecuencias es lo que permite vislumbrar su mundo, mas esto también es la representación de lo que pretende el poder, y tal manifestación queda definida en las palabras de Connie Enaudeau dentro del capítulo “En el hueco de la representación”:

En la arrogancia de bastarse a sí mismo, el hombre conocerá el primer auxilio, será expulsado del Edén, privado de oriente. Pero no privado del espíritu, de la ruah, de su llamado y recuerdo indefinido. Y es la alianza en sí, esa historia de un dios que se indica como hueco, en el hueco del corazón humano, en el deseo de los hombres de obrar en común, con el otro y los otros, en conjunto y con dios. Comunidad de reparto que constituye la historia del pueblo hebreo, su camino en el espacio y el tiempo, y también toda historia humana, ese reparto desgarrador que escinde el alma de los hombres, del primero al último, para abrir allí una brecha (el hueco del otro, de lo ausente) imposible de obturar y de ignorar; desgarramiento común que vincula a cada uno con los otros, en su alma y en su conciencia (...) Es en ese hueco donde se crea la representación, en una vacancia donde el sí-mismo se desprende de sí, ve que lo otro (mundo o Dios) se representa en él, y él mismo se exilia en lo otro. Hueco por el cual el sí-mismo desemboca en el otro, se comprende en él, hacia él, y de tal modo se ve otro, distinto de lo que se ve él mismo, distinto de lo que ve cualquiera, y para terminar se sabe sin embargo él mismo en esa ausencia de sí.

De esta manera es como se delinea el texto, el ideario que sería puesto a prueba en escena, y es donde también reside la otra parte de la paradoja, ya que al entenderse como un estado de contradicción absurda donde la permanencia está llevada hacia a la búsqueda de la verdad, si bien esta interpretación, según Albert Camus, sólo puede ser vista como un acto innecesario, y por lo tanto se tiene como un único acto certero la muerte, o en el caso de “Nemo”, el exilio de sus personajes.

Pero para la construcción de la obra, objetivo dentro de la tesis, la interpretación del absurdo se ata al enfoque del distanciamiento, dado que de esta forma se da mayor énfasis a la visión de la paradoja textualizada. En consecuencia, el distanciamiento hace visible lo anteriormente mencionado, dado que “A menos que la ilusión sea inversa, que seamos víctimas, no de la representación, sino de la creencia en una presencia inicial de la cosa, supuestamente delegada a continuación en un representante. Pues esta cosa en sí misma (la “cosa en sí” opuesta por Kant al fenómeno, a la cosa para nosotros, a la representación) sólo tiene existencia para la inteligencia que la piensa, y no es más que una representación, la del filósofo que la concibe.” (Enaudeau, 1998), y por ello el recurso del distanciamiento provisto desde la filosofía sustraída de Bertolt Brecht sustrae los mecanismos de esta construcción.

Hay que incurrir primeramente en la narrativa del distanciamiento y en su denotación que el teatro teatraliza todo y que su misión es social,

así se podrá correlacionar con el texto absurdo y ser llevada a la sensación visual. De esta manera, “la insistencia en la primicia de la “narrativa” sobre lo “dramático” también puede tomar formas y tener otras consecuencias: puede “volver extraño” de distintas maneras” (Jameson, Brecht y el método, 2013), y permitiendo de esta manera instigar en la formación de eventos que preceden a las consecuencias del absurdo; es decir, a través del distanciamiento se hacen visibles las consecuencias y se transmiten de forma directa hacia el público, y tomando en cuenta que el efecto de narración en el protagonista “no radica en lograr que la acción objetiva, con todos sus episodios e incidentes, sea susceptible de divisibilidad y posible de un análisis que arroje una luz sobre ellas, sino otorgar un extrañamiento ominoso al momento subjetivo de la decisión y de la acción propiamente dichas: la proairesis.” (Jameson, Brecht y el método, 2013), la introducción del distanciamiento entre los elementos del absurdo permite exponer lo que sucede, pero sin perderse el estado de confrontación hacia el salto al absurdo que es propuesto desde “El Mito de Sísifo”.

Esta búsqueda de integrar dos estéticas donde al mismo tiempo conserven sus características particulares y puestas dentro de este análisis, la explicación de “la multiplicidad o la contradicción”, expuesta por Jameson, que “dos concepciones o categorías relacionadas cuya existencia como elementos comienza en la dramaturgia de Brecht: la separación y la distancia (donde nada puede haber existido o sido visible antes)” (Jameson, Brecht y el método, 2013), da por expuesto que el aspecto de separación y distancia como herramienta de persuasión frente a lo que se está escuchando, sin olvidar que está observando dos cosas distintas pero similares al mismo tiempo, “para que la separación sea visible, los dos ítems o dimensiones separadas deben sobre imponerse de algún modo, deben ser reunidos dentro de una percepción que registre su distancia mutua como “una separación radical de los elementos; la música, las palabras y la escenografía deben volverse más independientes entre sí.” (Jameson, Brecht y el método, 2013).

Esta confrontación de la forma en que se presenta y dirige la obra hacia el público representa la visión de la paradoja en escena. La lucha de los personajes consigo mismos y con quienes están acompañados en escena, más el hecho de que en sí sólo son la representación de una realidad, la de la relación del poder y la locura, que se les hace tan indiferente pero que se pone en frente de aquellos que han entrado a escena. Estos Otros que salen entre el público y forman parte de la “Prueba”.

Es en instante donde entra lo relacional, dado que en este se hallan los aspectos que hacen totalmente obvio la construcción del cuadro escénico, y por ello la demostración que el encuentro del público con los personajes se encuentra sujeto, aunque aparente no hacerlo, siendo esta la mayor consecuencia para la escena, ya que no es el personaje el que falla sino el mismo espectador, y únicamente esta verdad es descrita hacia el final, siendo esta adscrita desde la manipulación de sus decisiones, y “el

espectador oscila entonces entre el estatuto de consumidor pasivo y el de testigo, socio, cliente, invitado, coproductor, protagonista. Atención entonces: se sabe que las actitudes se convierten en formas, debemos darnos cuenta de que las formas introducen modelos de relaciones sociales” (Bourriaud, Estética relacional, 2006).

La consecución de una estética particular parte desde la idea de la obra en sí. “Nemo” representa ese espacio primigenio luego del destierro, y a su vez se expone a que sea observada y analizada desde adentro y afuera de la escena. “El artista se observa a sí mismo (...) Aunque también mira al espectador y dice: ¿no es así? Pero también mira sus propios brazos y piernas, los presenta, los examina, quizás en definitiva los elogia” (Jameson, Brecht y el método, 2013). ¿Y no es acaso esta la razón por la cual se ha dado al arte?, en este caso al teatro, el dar la oportunidad de no ser un representante de la esencia de esta existencia desde una distancia calculada, una relación manipulada al dialogo, o a la descripción hasta el extremo que significa el absurdo.

En este caso, su conjunción revela los limitantes de la comprensión humana frente a su realidad, la estética de la paradoja pretende exponer el doble sentido de querer servir y ocultarse detrás del otro, de hablar abiertamente pero dentro de un lenguaje rebuscado, de enfrentar el destino o aceptarlo con una sonrisa suspensa en el viento. Podrá haber otras formas de exponer esta paradoja de la contradicción absurda, de la distancia de las verdades y de la relación manipulada, pero dentro de “Nemo” se consideran a estos tres enfoques estéticos para que su consecución final que es dentro de la escena, llegue más allá de un público que ha tomado un puesto indistintamente, dado que de esta manera su visión del mundo tendrá otro punto de vista, no el único, simplemente otro que demuestra la complejidad paradójica de los conceptos e ideas que han deambulado por las mentes .

2.3 Aspectos Formales

2.3.1 Dirección

La construcción del montaje escénico partió desde los siguientes cuatro puntos:

- **Mirada interrogante hacia el espectador:** Dado que la obra busca involucrar al espectador, la premisa parte desde la interrogante, dado que existen momentos en que los personajes lanzan comentarios hacia el espectador: el desespero de Agatha en su primer destierro, insinuaciones sobre la condición humana frente a las situaciones por parte de Beatrice, “¿acaso no me escucharon?” por parte de Nemo, etc.

De esta manera el espectador siente que también forma parte de la obra, siendo aquí de forma indirecta ya que se mantiene el espacio de la obra y de las butacas.

- **Estructura del espacio hacia el cuadro escénico:** La esencia de la obra reside en sus cuadros, aquellos momentos en que los personajes toman un lugar en el espacio y configuran un “cuadro fotográfico”. Es así que cada cuadro que forman la obra tienen sus posiciones específicas, dándose una individualidad escénica que permite su independencia, pero que en conjunto forman la obra que permite conectar todos sus aspectos.

- **Dimensiones de la repetición gestual y de desplazamiento:** Dado que los cuadros son independientes y unidos al mismo tiempo, las dimensiones de repetición entran en juego ya que así se provoca el efecto de paradoja: el choque de ver lo mismo pero con pequeños cambios, mas esto provoca la contradicción de que lo sucedido no está lejos de repetirse, y por lo tanto el sentimiento de la incertidumbre se hace más latente.

- **El espectador involucrado:** Sin embargo, todos los demás puntos no pueden compenetrar el estado crítico del espectador sin que este no haya sido parte de la historia. Es por ello que el involucramiento es direccionado hacia la manipulación.

Si bien existe la interacción entre personajes y espectador es dada más hacia la improvisación de selección y acción de quien forma parte de lo que sucede, dentro de “Nemo” la presencia del espectador se encuentra sujeta por las predisposiciones de la Voz, dado que esta da las pautas para que la obra pueda continuar, y a su vez ser la guía de quienes entran en la escena. Por lo tanto, la introducción del espectador no es independiente a la condición de los personajes en la escena, ya que si ellos son introducidos por que la acción del cuadro lo predispone, de igual forma lo hace el espectador.

En definitiva, el “espectador involucrado” repercute en la visión que se tiene del poder, dado que este da las normas que se ejecutan en la obra, y por ello la locura, siendo el cómplice que nubla la conciencia, envuelve la razón de quien está en escena, y por ello su presencia no cambia lo que sucede sino que simplemente sustrae el matiz del individuo que conoce lo que pasa sin saber cómo reaccionar.

2.3.2 Dramaturgia

El camino para concretar la dramaturgia se desarrolló desde los siguientes tres puntos:

- **La contradicción de la acción-palabra:** ¿Cómo se relaciona la acción con la palabra, y como entre ambas se produce un estado de sincronía más no de contradicción? Como ya se mencionó, el absurdo toma a la contradicción como elemento de su drama escénico, y es de aquí de donde se sustrae dadas las situaciones que se dicen frente a lo que hacen.

Si bien los personajes representan un pasado, estos son sólo fantasmas que no aparecen, y no aparecerán, en la escena. Son apenas pistas que contradicen el accionar de los personajes, y estos provocan en el espectador la atención de la descripción, ya que la explicación de los eventos que se suscitan son propios de cada espectador.

- **Destrucción gradual para la consecución del texto específico:** El “Tercer método” forma parte de este proceso. En resumen, su uso se dio desde dos ubicaciones: el escritorio y el escenario. El primero permitió tener un panorama general de la obra: qué sucede, quienes están involucrados, por qué están ahí, hacia donde los lleva, cual es la consecuencia de sus actos. Pero siendo estos apenas una idea general, la escena permite determinar su esencia y los aspectos que finalmente dan organicidad a la obra.

- **Ironía, doble sentido y disección del pensamiento absurdo hacia lo distanciado y relacional:** Este punto se relaciona con el aspecto de dirección. Dado que el texto depende de lo que sucede en la escena (esto facilitado por el “Tercer método”) los enfoques de lo distanciado y relacional son los que repercuten en la obtención de la esencia escénica. Por así decirlo, la poética de la obra tiene su origen en el momento en que los elementos de las estéticas en la escena irrumpen en lo que se ha dado en el texto, y es por ello que la ironía y doble sentido que se presumía en el papel se vuelven audibles, y en definitiva permiten identificar los momentos en que se entrelazan las estéticas.

2.3.3 Iluminación

Aspectos de iluminación para la producción de sensaciones contradictorias sobre la escena:

- **Configuración del aspecto visual desde las sombras:** Las sombras son representantes de un misterio que apenas se deja ver, así mismo “contrariamente a los occidentales que se esfuerzan por eliminar radicalmente todo lo que sea suciedad, los extremo-orientales la conservan valiosamente y tal cual, para convertirla en un ingrediente de lo bello” (Tanizaki, 2014). Esta cita del autor japonés Junichiro Tanizaki de mediados del siglo pasado deja implícito el factor que impulsa al occidental a rechazar las sombras, tal como funciona la contextualización de las sombras dentro de la investigación, “(...) Lo bello no es una sustancia en sí sino tan sólo un dibujo de sombras, un juego de clarososcuros producidos por la yuxtaposición de diferentes sustancias. Así como una piedra fosforescente, colocada en la oscuridad, emite una irradiación y expuesta a la luz pierde toda su fascinación de joya preciosa, de igual manera la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra” (Tanizaki, 2014), y es de esto por lo cual las sombras cumplen el papel de revelar los detalles que se muestran como ocultos, el de poner a la sombra como participante invisible, y así crear una nueva atención sobre las formas que se producen, hasta que en cierto grado se

provoque el estado de cuestionamiento y crítica.

• **Juegos desde el discurso, marcha y contacto con el público:**

Si bien la introducción de las sombras implica en dar un efecto teatralizado sobre lo que se está viendo, el empleo de los juegos lumínicos compenetran en las sensaciones de distanciamiento y absurdismo, ya que estos se conjugan con los cuadros y el texto, dándose así las herramientas que se involucran en la escena para el espectador; ya que al hacer visible la intencionalidad de teatralizar el teatro, se llega a poder convencer al espectador que este mundo no es independiente al suyo. Aunque también podría dar significancia a que lo que sucede es una acción absurda e impropia de su contexto.

En cuestión al trabajo de la iluminación en “Nemo” repercute en el desarrollo de los personajes sujetos en la escena absurda, y provoca sensaciones en el espectador que dan paso al distanciamiento relacional de lo que sucede en la obra.

2.3.4 Escenografía

La escenografía se planteó desde estos tres puntos:

• **Paradoja árbol-espera-exilio:** La presencia de la parada de bus provoca dos interrogantes: ¿por qué una parada de bus?, y ¿por qué tiene la forma de un árbol? Si bien estas preguntas no son jamás respondidas, dado que la obra se argumenta desde la descripción y no por la explicación, se pueden crear diversas hipótesis. aunque esto sólo se puede definir desde el espectador que mira la obra.

Pero dentro de su concepción implica justamente los dos factores: la espera y el exilio, siendo estos traídos del absurdo dado que la espera forma parte de la dramaturgia absurdista, pero al ser presentados desde el estado de un exilio se compromete la relación que puede existir entre este y la espera; pero, ¿Cuál es exactamente? En el aspecto idílico se introduce el por qué el de estar ahí ese árbol con forma de banca, o banca con forma de árbol, y también el de ofrecer el distanciamiento desde el lugar en que se encuentran: recordar que es una obra, y que no viene a sentir (en la expresión de catártico) sino a analizar lo que le relaciona.

• **Relación de permanencia a un espacio no pertenecido:** La esencia del paraíso perdido, el pueblo de “Nemo”, y del cual no se puede volver está dentro de la concepción general, mas no quiere decir que este sea el objetivo primordial. De hecho su introducción se produce justamente por el concepto de la paradoja, la cual predomina en que su lugar de desarrollo no les pertenece, pero al mismo tiempo es una extensión de su dimensión interna, es decir, que su imagen y su situación en la escena representa quienes llegan, y dado que las hermanas vienen de un incendio, el árbol-banca/banca-árbol es un recordatorio constante de que

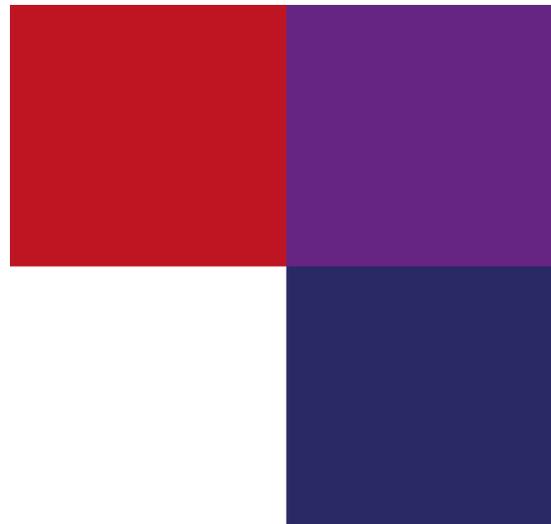
su exilio no representa su pronta sanación, sino que más bien muestra que su destino estará marcado por sus acciones anteriores, y al mismo representa la búsqueda de lo perdido que es justamente lo que se da con la llegada de Nemo, el soldado.

• **Origen y final en un solo punto:** Dado que se plantea el estado de permanencia y exilio desde la composición del árbol-banca/banca-árbol como una extensión de las acciones de los personajes en escena, y ya que el absurdo se fija en que el espacio no ha de cambiar, sino que este es transformado por el movimiento de los personajes y del uso de la iluminación, el origen y fin son un solo conjunto, y por lo tanto su presencia acentúa la extensión de la espera del paraíso perdido, el pueblo de “Nemo”.

2.3.5 Vestuario

El vestuario se realizó tomando en cuenta los siguientes puntos:

• **Cromática:** El uso de colores parte desde su significancia hacia el espectador y su relación con los personajes:



• **Rojo/Agatha:** Fuerte sentido de la independencia dado el deseo de importancia que busca a través del poder y el de lograrlo bajo sus propios medios que ha desarrollado. Emociones fuertes ya que su carácter le permite resistir lo más posible lo que pasa, y sus sentimientos por su hermana le hacen debatirse en la forma en que debe tratarla. Connotación de peligro ya que el color rojo es un usado en señales de advertencia, y de este modo su relación hace hincapié al peligro que substraer el involucrarse en la toma del poder.

• **Morado/Beatrice:** Creatividad-lujo ya que denota su gusto por el pasado que perdió, y a sus intentos de demostrar que también tiene

iniciativa para recuperar el poder. Caminante de las nubes, no tiene conciencia sobre lo sucedió, aunque pretenda lo contrario, y sus ideas son el reflejo del miedo a enfrentar la realidad en la que se encuentran. Emociones cambiantes, si bien sus ánimos están sujetos por su hermana, los momentos en los cuales busca crear un foco de atención sobre sí misma hace que sus sentidos se disipen, y en consecuencia no parece ser responsable por sus actos. Lealtad por su hermana y la búsqueda de complacerla; dicha lealtad se encuentra al momento en que acepta seguir el plan sobre Nemo, ya que por dentro su desconfianza hacia él la obliga a continuar.

- **Blanco / Nemo:** Inocencia y vacío, un personaje que llega desde lejos, guiado únicamente por lo que le han dicho, su inocencia no le hace consciente de los actos que ha realizado. Soledad y confianza, dado que sus sentimientos se encuentran reprimidos, aunque esto no significa que su interés (confianza) no desaparezca al darse la oferta de las hermanas. Protector y puro, si bien esta sería su representación si no fuese alterado, pero dado que ha sido un caminante de los lugares más atemorizantes, su esencia de pureza se ve desgastada, y por lo tanto se denota que el paso del tiempo hizo de su estado anterior apenas un recuerdo.

- **Azul/ Nemo:** Confianza y seguridad, al notar el cambio su estructura física sufre un cambio, y con ello su situación anterior suscita estos elementos, tanto con él y con el público dado su efecto. Infinito-inmortalidad, es el sentimiento que mayor repercute en él, porque al ser consciente de su nueva posición, su deseo se transforma en ser indiscutido y por lo tanto su presencia representa la infinitud de situaciones similares a lo que está sucediendo, y al mismo su interés a que esta se perpetúe.

- **Conjugación cromática:** Ya que el uso de la cromática hace énfasis a las personalidades y deseos de cada uno de los personajes, la conjugación de los elementos cromáticos repercute en su esencia. En este sentido, el efecto de la paradoja los repercute dado que, si bien tienen su representación es evidente, la combinación de ambos (en el caso de Agatha y Beatrice) influye en el efecto de que ambas son uno, y al mismo son dos entes diferentes. Es la contradicción de ver dos mentes que piensan y sienten igual, y sin embargo sus planes las distancian.

En el caso de Nemo, el efecto de que su nueva apariencia provenga de la anterior también es influido por la paradoja, ya que aquí la contradicción subyace en que el aparente cambio proviene únicamente del mismo

punto que se pretende cambiar, siendo este además (dentro de las situaciones) igual o peor que el anterior que había estado.

- **Referencias (Anexo 3):** Para la creación del vestuario se tomó como referencias estos tres ejemplos en específico; primeramente, el aspecto militarizado de los personajes denota el aspecto de autoridad inherente de cada uno de ellos, siendo esto implícito en sus detalles, tal como lo son las hombreras de uso militar que hace énfasis a este carácter, pero no por ello llevarse la mayor atención del espectador. Siendo en este caso, tomando los ejemplos de las ilustraciones hechas por los diseñadores belgas Liliane y Fred Funcken en su obra de uniformes militares del siglo XIX.

De esta manera, para el vestuario de Nemo, se tomó como punto de referencia el “Retrato del Príncipe Gourielli” del pintor surrealista Salvador Dalí (1954), con el cual se pudo destacar primero los detalles que contradicen el aspecto de un soldado, ya que por medio de la visión del autor español se pudo llegar a otra perspectiva de cómo debe lucir un soldado. Con ello se realizó un seguimiento del patrón para dar con el resultado final.

Con ello, para la creación del vestuario de las hermanas, se tomó como punto de referencia “La bohemia” del pintor francés William-Adolphe Bouguereau, quien bajo su visión academista, dado que desde su perspectiva se pudo dotar del aspecto de un personaje que no tiene un lugar específico, y que su único trato sería el de deambular, tal como es el caso de las hermanas quienes, tras su destierro, se ven obligadas a ir a otro punto.

2.3.6 Musicalización

Siendo de suma importancia, la musicalización actúa en los cuadros y en las sensaciones del espectador, tanto visual como auditivo, y a su vez provocar nuevos matices del texto. En el caso del cuadro I y VII su énfasis recae tanto en la sensación que se da, y al mismo tiempo su significado. Es por ello que se introduce su letra original y su traducción para dar sentido a lo que se está mostrando en sus cuadros respectivos:

- Cuadro I – Primer destierro: “I dont want to set the world on fire”
The Ink Spots

ORIGINAL	TRADUCCIÓN
<p>I don't want to set the world on fire I just want to start a flame in your heart In my heart I have but one desire And that one is you, no other will do I've lost all ambition for worldly acclaim I just want to be the one you love And with your admission that you'd feel the same I'll have reached the goal I'm dreaming of, believe me I don't want to set the world on fire I just want to start a flame in your heart.</p>	<p>No quiero crear el mundo en llamas Sólo quiero iniciar un fuego en tu corazón En mi corazón tengo un deseo Y ese eres tú, ningún otro lo hará He perdido toda ambición de fama mundana Yo sólo quiero ser la persona que ames Y con tu admisión de que tú sientes lo mismo Alcanzaré la meta que estoy soñando Créeme No quiero crear el mundo en llamas Sólo quiero iniciar un fuego en tu corazón.</p>

- Cuadro IV – Después del onceavo día: “Bomb run” Laurie Johnson
- Cuadro VI – Bordando un líder: “Le locatiere” Philippe Sarde
- Cuadro VII – La sombra que asoma inadvertida: “Sarabande” Georg Friedrich Handel
- Cuadro VIII – Segundo destierro: “Indian love call” Slim Whitman

ORIGINAL	TRADUCCION
Oo-Oo-Oo-Oo, Oo-Oo-Oo-Oo	Oo-Oo-Oo-Oo, Oo-Oo-Oo-Oo
When I´m calling you	Cuando te llamo
Oo-Oo-Oo-Oo, Oo-Oo-Oo-Oo	Oo-Oo-Oo-Oo, Oo-Oo-Oo-Oo
Will you answer too?	¿Vas a contestar?
Oo-Oo-Oo-Oo, Oo-Oo-Oo-Oo	Esto es decir que te ofrezco mi vida,
That means I offer my life to you to be	serías mío
my own	Si me rechazas, estaría deprimido,
If you refuse me I will be blue, waiting	esperando solo
all alone	Pero si cuando oyes mi llamada
But if when you hear my love call	sonando clara
ringing clear	Oo-Oo-Oo-Oo, Oo-Oo-Oo-Oo
Oo-Oo-Oo-Oo, Oo-Oo-Oo-Oo	Y oigo tu respuesta resonando tan
And I hear your answering echo so	cerca
dear	Oo-Oo-Oo-Oo, Oo-Oo-Oo-Oo
Oo-Oo-Oo-Oo, Oo-Oo-Oo-Oo	Entonces sabré que nuestro amor es
Then I will know our love will come	verdadero
true	Tu serías mío, y yo tuyo
You´ll belong to me and Ill belong to	
you	

PARTE III

**DESARROLLO
METODOLÓGICO**

3.1 Métodos de Investigación

3.1.1 Investigación Bibliográfica

3.1.1.1 Poder es Acción

Luego de realizado el estudio del poder desde los diversos enfoques, se ha resuelto en definir al poder como un fenómeno donde una minoría gobierna sobre una mayoría. De esta manera, el poder es identificado como una acción que sujeta al individuo, y en todo lo que representa la institución del poder únicamente se la define como una acción propia o desencadenada por este.

La definición del estado, aunque sólo se emplea como ejemplificación de los escenarios donde se producen estas acciones, determina que el seguimiento de una norma establecida por un antecesor favorable, o la manipulación de los mecanismos de comunicación, son justamente el primer paso de la estructura del poder.

El lugar donde da inicio el desarrollo del poder primeramente es la necesidad de un sistema que administre dichas acciones. Esta necesidad a su vez es producida por el hecho de que el individuo esta conducido por las sensaciones, y de estas, se proyecta la figura del Leviatán como la personificación de un ser, que es justamente su “estructura”, al cual no se puede controlar, y que sin embargo su ausencia, determina también una situación en que esas nuevas acciones que se producen no son conocidas para el individuo, y de este modo parte hacia el temor en caer en un estado de barbarie, y es ahí donde no existe ninguna figura de protección.

Ante esto, la necesidad de caer en un estado donde no existe el orden al que se ha acostumbrado el individuo es ante todo una fuerza, ergo acción, que puede desencadenar una respuesta de la cual el poder también interviene para el beneficio de quien lo esté implementando, y de esta forma se produce el estado de desobediencia. Pero antes toca aclarar que no hay que compararlo con el de la barbarie porque dentro de la desobediencia se producen los procesos históricos, y en sí, se da como una especie de reinicio al accionar del poder. Por lo tanto, el resultado que se pudo advertir es justamente que el poder, en su forma de acción, es continua dentro del individuo, y que éste por lo tanto lo necesita para reaccionar, aunque de este acto el poder solamente toma otra forma que no difiere de la anterior.

3.1.1.2 Locura es Reacción

Ante la situación de que la desobediencia toma la acción del cambio, porque de esta forma se producen los procesos históricos, también se

producen otras acciones donde el poder llega a tener un involucramiento imperceptible. La locura, dentro de la investigación, ha sido identificada como una respuesta, una forma de acción que ha sido llevada por el sendero de la manipulación, y por lo tanto el individuo se encuentra en la periferia de su accionar.

Primeramente, se presenta la razón por la cual el poder se muestra, y dado que sin esta no se puede continuar, es necesario actuar de tal forma en que la locura es percibida como el mecanismo por el que se logra mantener la continuidad del accionar del poder. Aunque dentro de la investigación se pudo observar que esta locura es percibida con agrado, casi como si se proyectase la negación como una forma de aceptación, aceptar a la bestia sin miedo a que las represalias se presenten, ya que estas únicamente se presentan cuando se produce la desobediencia.

A partir de que la desobediencia empieza a ser parte de la acción del individuo se provoca la respuesta, y esta se sujeta bajo diversas figuras que han sido conducidas por el poder. De esta manera, la interpretación de opinión es tomada en cuenta cada vez que en los procesos históricos empiezan aparecer la locura, y solamente ahí es donde más susceptible se encuentra la opinión bajo la sombra de la locura.

La decadencia del lenguaje como forma de respuesta es una acción que se ha ido desarrollando con el paso de los siglos, y es dentro del siglo XX donde se provocan las mayores manifestaciones de esta obstrucción del lenguaje por parte de la acción del poder. No hay otra explicación de donde más aparezca esta decadencia que la misma situación, el escenario en que se desarrolla el poder, que en la época donde se produce la desobediencia se dan los últimos grandes cambios. Por ello, la locura no es interpretada como una respuesta llevada desde la inconsciencia, sino más bien es interpretada como una respuesta consiente, saberse loco para poder sobrevivir podría ser el término más indicado.

Pero para llegar a comprender esta acción y reacción de la que forman esta visión de la relación del poder y la locura, es necesario llegar a mostrarlo dentro de un escenario que produzca nuevas acciones, y estas se proyectan desde la enfoque de un teatro que involucre al espectador de una forma en que pueda sentir las.

3.1.2 Observación

3.1.2.1 Breve Introducción

Los siguientes referentes históricos corresponden a la contextualización de los aspectos psicológicos de los personajes de la obra. Se ha tomado en cuenta sus principales características que marcaron su concepción en la historia, por lo cual, sólo se mencionan los detalles que son de importancia para el desarrollo de la obra.

De esta manera, se da a continuación los detalles de cada uno de estos protagonistas de la historia, ya que por medio de ellos se pudo afianzar

el desarrollo de los actores, y en consecuencia la personificación de Agatha, Beatrice y Nemo. Primeramente se hace mención a los dos caracteres que forman parte de Nemo (Hitler y Cómodo) y después las que personifican a Agatha (Boudica) y Beatrice (Agripina la menor).

- Hitler (20 de abril de 1889 – 30 de abril de 1945)

Uno de los estrategas políticos y militares más reconocido de la historia, Adolf Hitler es hoy sinónimo de tiranía, opresión y fuerza manipuladora. Su historia hasta la toma de la cancillería alemana parte desde el análisis de la miniserie “Hitler: El reinado del mal” (Duguay, 2003).

Sus orígenes como líder empezaron desde su niñez, siendo justo su núcleo familiar el que formó su carácter. Su padre, un agente de aduanas del Imperio Austro-Húngaro, fue un hombre estricto que buscaba que siga sus mismos pasos, pero él, siendo protegido por su afectuosa madre, tenía como sueño el de ser un gran artista, siendo así que se dirigió a la capital del Imperio, Viena, para ingresar a la Academia de Artes. Pero al verse rechazado, su vida en la capital se vio sumida por la pobreza y las ideologías raciales que por entonces andaban por Europa.

Hubiese continuado de esta manera de no ser por el acontecimiento que cambiaría su destino: La primera guerra mundial marcó un antes y un después en la vida de Adolf Hitler, dado que su estadía en los campos de batalla junto al ejército del káiser alemán Guillermo II lo alejó de la marginidad y despertó en cambio un sentimiento de permanencia al orgullo alemán, pero al concluir la beligerancia (acto al cual considero una traición por las autoridades alemanas), su deseo de servir a un ideal aumentó, y con el tiempo logró formar lo que se conocería como el Partido Nazi, y con el que conduciría a todo el mundo a la segunda guerra mundial. Sin embargo, sus ideales no concluyeron como lo esperado, y con el fin del conflicto también llegó el suyo en el bunker que lo tuvo encerrado.

Con ello, la imagen de Adolf Hitler como un hombre llevado por el deseo de toda una nación, dado que esta fue la que le permitió la toma del poder, ha marcado la connotación de lo que significa ser un líder manipulador, y por ello su pertenencia en la investigación repercute en el desarrollo del personaje de Nemo dado su involucramiento con el acontecer histórico.

- Cómodo (31 de agosto de 161 – 31 de diciembre de 192)

El emperador romano Lucio Aurelio Cómodo Antonino, o también conocido como Cómodo, fue el gobernante romano que inició el decaimiento del imperio romano. Siendo hijo del emperador Marco Aurelio, su destino ya estaba previsto, pero siendo Cómodo alguien acostumbrado a la riqueza y opulencia de la capital romana, parecía no estar del todo claro cómo sería su papel en ese cargo.

El estudio de su historia tomó como punto de eje la miniserie “Roma: Imperio de sangre” de la cadena Netflix (Roma: Imperio de Sangre,

2016). Si bien su papel como emperador junto a su padre fue considerado como racional, al ser nombrado oficialmente como único gobernante de Roma, sus decisiones fueron marcadas por la paranoia y la exageración luego de haber pasado por una serie de atentados que amenazaron su vida y confianza. Por ello, Cómodo tomó la idea que la mejor forma de ganarse el favor del pueblo era iniciando una de las fiestas de gladiadores más grandes que se haya visto hasta entonces, y siendo Cómodo uno de sus protagonistas en la arena del coliseo.

Dión Casio, historiador y senador romano de la época, lo describe de la siguiente manera “Cómodo no es de naturaleza malvada pero, por el contrario, es el hombre menos honesto que jamás ha vivido. Su gran simplicidad, unida a su cobardía, le han hecho ser esclavo de sus compañeros. Las malas influencias le han hecho desviarse del camino del buen hacer y, al principio por su ignorancia y al final por la creación de una segunda naturaleza, han hecho que sus actos crueles y lujuriosos se hayan convertido en un hábito” (Casio)

De esta manera, su carácter paranoico, más la contraposición de no estar seguro del puesto que se le fue entregado, son caracteres que forman parte de Nemo, dado que este sufre la transformación de una promesa que se es corrompida por los lazos que configuran la “estructura” del poder.

- Boudica (año 30 – año 61)

La serie “La rebelión de los barbaros” de la cadena History Channel (La rebelión de los barbaros, 2016) presenta la historia de Boudica, reina de los icenos (zona sureste de la actual Inglaterra). Su pertinencia dentro de la investigación corresponde sobre todo por la iniciativa que tuvo, la de enfrentar y expulsar al poderoso Imperio Romano que, por entonces, expandía su territorio a lo largo de la isla de Bretaña.

Boudica, proveniente de una familia noble, tuvo que enfrentar la dura realidad de ver a sus hijas violadas por las legiones romanas, mientras que ella fue despojada de su integridad al ser azotada. Su sentimiento de venganza la conduciría a reunir a varios pueblos del territorio britano que también vivían bajo el yugo romano, y de esta manera iniciar una guerra que duraría un año hasta que finalmente fue derrotada por las tropas de Cayo Suetonio Paulino en la batalla de Watling Street o batalla de Paulerspury, siendo desde entonces identificada como figura de lucha y auxilio de los principios de su pueblo.

Su fascinante y corta historia influye en la concepción de Agatha, dado que entre ambas existe el deseo de recuperar lo perdido, de tomar las riendas de una campaña que no promete éxito y, sin embargo, su determinación las lleva al campo final de sus batallas. Es por ello, que la presencia de Boudica representa un antes y un después, ya que luego de su fallido intento de expulsar a los romanos, el territorio se mantuvo en paz por mucho tiempo, y aún su recuerdo reivindica el deseo de enfrentar

fuerzas mayores sin tomar en cuenta las consecuencias.

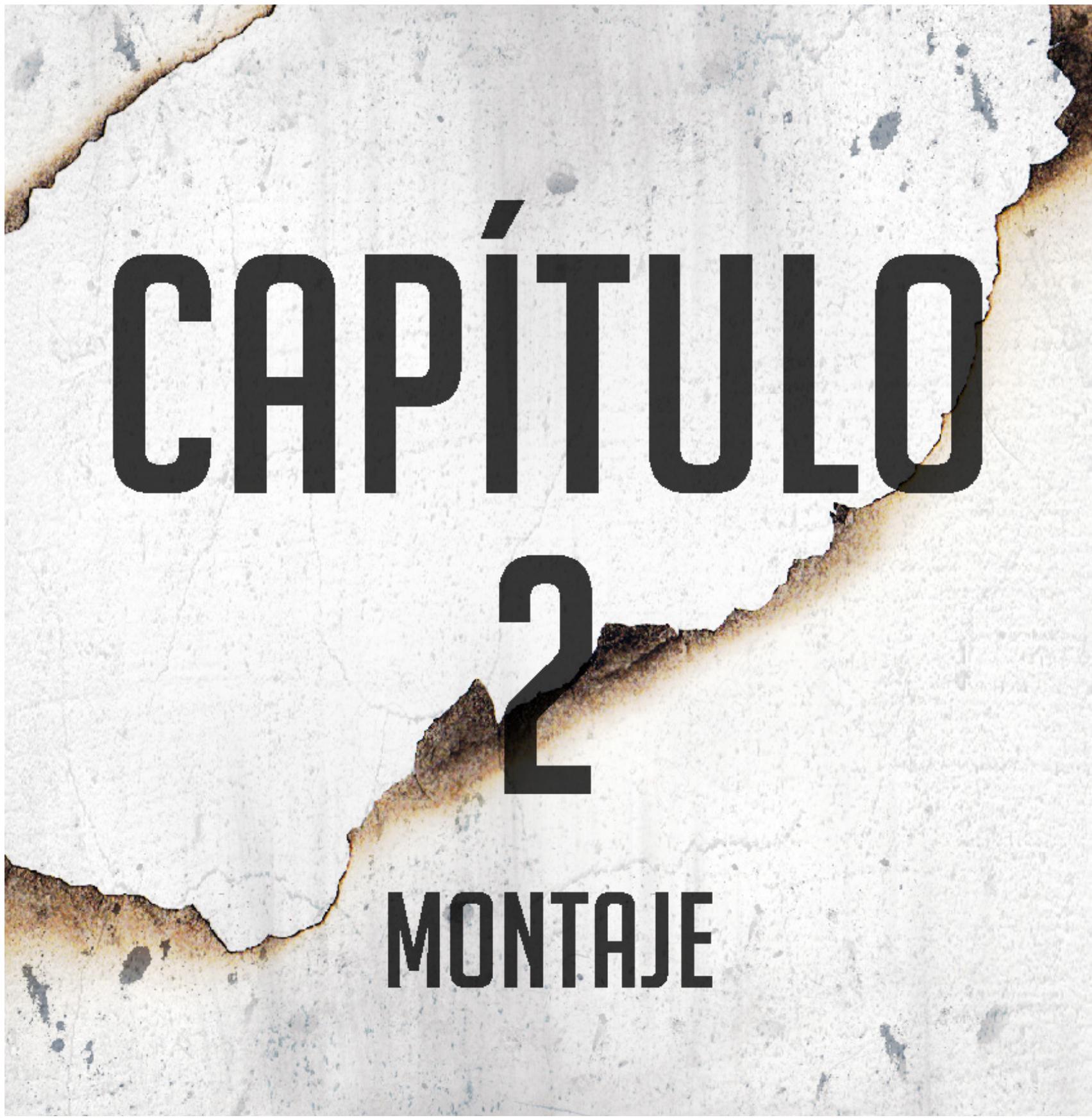
- Agripina la Menor (7 de noviembre de 15 – 23 de marzo de 59)
Hermana del emperador Calígula y madre del emperador Nerón, su historia está sujeta a la necesidad de sobrevivencia. Dicho carácter corresponde a la naturaleza de Beatrice, dado que en ella su mayor deseo es el de poder continuar saboreando las mieles del poder.

Su historia representa la codicia sin importar los límites a los que estos pudiesen llegar. Su linaje está envuelto dentro del poder, la locura y los excesos, dado que su único propósito era el de disfrutar de los lujos que sólo los podía conseguir en la corte de su hermano, el emperador Calígula, pero dada su ambición de tener más de lo que podía dársele, fue enviada al destierro junto a las cenizas de quien fue el amante con quien planeo la conjura. Este detalle (si bien coincide con las dos hermanas) repercute en la conceptualización de Beatrice, dado que en ella las ce-

nizas tienen similitud con este acontecimiento, sólo que el peso de este destierro es llevado a la paradoja, ya que este es acentuado por la presencia de su hermana.

El final de Agripina se relaciona con el de Beatrice, dado que, en el caso de la primera su destino estaba sujeto al de su hijo Nerón, porque según la profecía que se le daría, este gobernaría Roma a costa de su propia, a lo cual ella respondió “Occidat Dum Imperet!” (¡Que me mate con tal que reine!), y este acto, el cual fue aceptado por Agripina, se contrapone al deseo de Beatrice porque en ella se impone más el deseo de sobrevivir, si bien dentro suyo lo acepta por la lealtad que siente por su hermana.

3.1.3 Cuaderno de Artista (Anexo 6)



CAPÍTULO

2

MONTAJE

2.1 Breve introducción

El proceso escénico es el momento en el que los conceptos obtenidos desde la investigación son puestos a prueba, y a partir en que el director trabaja con los actores, se definen las acciones en la escena: desplazamientos, acentuación del texto, introducción de música e iluminación, maquillaje, vestuario, etc. De esta manera, el montaje es el filtro de la contextualización y de éste depende que todas las ideas sean conducidas de mejor posible para el entendimiento del espectador, dado que este es el objetivo final de toda obra artística.

2.2 Análisis del Estudio Bibliográfico

El estudio bibliográfico engloba los diferentes tratados, ensayos y análisis que correspondieron a la forma en cómo el poder se manifiesta en el individuo. Dicho contexto aparece en las instituciones que son creadas como respuesta del miedo que se tiene el individuo consigo mismo y al entorno que le corresponde, dado que éste puede llegar a la barbarie (un mundo sin reglas y normativas que prevalezcan su sobrevivencia), y por lo tanto, si bien el sistema muestra fisuras que deberían ser difíciles de ignorar, el individuo se mantiene dependiente por los motivos mencionados.

Esta dependencia surge porque el poder ha forjado las diferentes formas de institucionalidad, tanto colectiva como personal, y lo ha llevado a un estado de locura, la misma que por mucho tiempo ha sido atribuida a aquellos que están dentro del poder pero no a los que se lo entregan; por lo tanto, la introducción de la locura corresponde a cómo esta se manifiesta en el individuo que no es capaz de distinguirlo, mas esto no quiere decir que no sea consciente de lo que sucede, porque a través de la representación de la esencia del poder se llega a que la intuición responda a los cuadros paradójicos de la obra.

De esta manera, “Nemo” es el resultado del estudio que, por medio del cruce de las ideas y conceptos obtenidos en la bibliografía, creó el absurdo y distante espacio escénico que se relaciona e interactúa con el público, siendo también un testigo inconsciente de lo que sucede, y por lo tanto obligado a unir los puntos sueltos para que así pueda ver todo el conjunto oculto dentro de lo visible.

2.3 Contextualización

La obra “Nemo” investigó, de forma bibliográfica, cómo actúa el poder, cuales son los motivos que la producen y perpetúan, y cuál es el momento en que se provoca el quiebre entre los que los que reciben el poder y los que lo otorgan; de igual forma, se acomete a inquirir en cómo esa ruptura se representa dentro de la forma de la locura, ya que esta ha

sido adoptada como un medio de respuesta frente a la toma del poder, perpetuándose desde ahí un estado de contradicciones y paradojas.

De esta manera, teniendo en cuenta la información obtenida de la investigación bibliográfica, se creó un montaje escénico que lo represente, y a su vez, introducirse en la creación de una estética particular que relacione las características obtenidas del distanciamiento, el absurdo y la estética relacional, y por medio de esta relación de estéticas llegar a interpretarlas desde una perspectiva paradójica (la cual corresponde como la estética particular).

2.3 Sinopsis

Agatha y Beatrice, hermanas y compañeras de toda la vida, han sido sacadas del poder y posteriormente desterradas por Nemo, el pueblo que gobernaron, sólo que mientras esperan al bus que las sacara de ahí, buscaran la forma de volver a sus puestos. Mientras tanto que Nemo, un soldado olvidado de alguna guerra olvidada, llega donde ellas guiándose por lo que le indica su brújula.

Al notar su presencia, las dos hermanas medirán, probarán y convencerán a Nemo, el soldado, para que sea el nuevo líder de Nemo, el pueblo, y obviamente teniendo al par de hermanas como su sombra en el cargo. Sólo que durante el proceso se convertirán en testigos ingenuos de quien opera dentro del poder y como éste a su vez opera en quien lo usa, dándoles como resultado algo que ni siquiera las hermanas, o incluso el soldado olvidado, fueron capaces de notar. Pero, ¿podrá usted hacerlo?

2.4 Dramaturgia Narrativa

2.4.1 Estructura

Conflicto

- El deseo de poder enfrentado a los principios.

Acción Inicial

- El destierro de las hermanas, Agatha y Beatrice, del pueblo de Nemo.

Acciones Secundarias

- Preparación de las hermanas para volver al poder de Nemo.
- Retrospectiva del soldado Nemo sobre la guerra.
- Pruebas de Nemo consigo mismo y con el público.

Clímax

- Despertar del deseo de poder en Nemo, el soldado.

Anticlímax

- Retrospectiva personal de los intérpretes con los personajes.
- Representación de la contradicción histórica y su distancia con el individuo.

Desenlace

- Lucha por la sobrevivencia.

- La repetición constante de la historia que, con nuevas formas que se difuminan en el escenario, no prometen una conclusión definida.

2.4.2 Secuencia de Cuadros Escénicos: Acto Único

Iniciación

- Descripción

Antes de empezar hay que conocer donde el público se encuentra, y a los preparativos para que puedan continuar, siendo estos los ocho puntos de iniciación que deben ser tomados en cuenta durante la visita a Nemo, el pueblo. De esta manera, los presentes sabrán, o al menos tendrán la noción, de donde se encuentran y también lo que tienen que hacer y no hacer durante su estadía, siendo además estos puntos los de mayor importancia para el beneplácito de los presentes, ya que de esta manera se podrá continuar hasta el final de su visita a esta punto inaccesible. Dados los ocho puntos, todos dados por una Voz oculta, el público se puede sentir cómodo para lo que se viene.

- Acción de la Escena

Siendo este el cuadro que representa el acondicionamiento del individuo, su introducción desde las sombras instruye al espectador, dándose así la preparación de lo que vendrá.

I Primer Destierro

- Descripción: Agatha y Beatrice llegan exhaustas. El incendio acabó con todo lo que tenían, dejándoles apenas unas cenizas que ya se quitan de sus prendas. Las sombras las siguen por todas partes, y la única luz que logran encontrar es aquella que cae en la vieja y desgastada parada de bus.

Agatha se siente acabada, y aunque intenta mostrarse fuerte consigo mismo, sus intenciones apenas son un mal reflejo de lo que pretende, y los comentarios de Beatrice que, sumida en una aparente y bien llevada tranquilidad, intentan mostrarsele optimista y que lo ocurrido es un acto natural que tarde o temprano debía llegar. Por dentro, Beatrice sabe que todo esto es una forma de hacer sentir mejor a su hermana, pero con todo sabe reconocer solo una cosa, y esta es que quiere volver a Nemo, el pueblo. Agatha únicamente lo ve como una forma de desafiar su intelecto, dejando en claro quién es la que manda; da igual que hayan sido desterradas.

- Acción de la Escena: Primer vistazo a las fuerzas que se encontraran en escena: el deseo de poder de las dos hermanas, Agatha que intenta reconocer donde el poco poder que dejó en Nemo, el pueblo, y Beatrice buscando la forma de obtener mayor relevancia en sus opiniones, si bien

no está segura de lo que dice ya que sólo busca asegurar su sobrevivencia junto a su hermana.

II Revisión del Discurso de los Desesperados

- Descripción: Agatha y Beatrice revisan su último discurso. El énfasis de las palabras y la mirada atenta demuestran la forma en que ellas se presentaban ante el pueblo, y de la manera más suelta, son capaces de mostrar sus intenciones evidentemente. Cada una en su respectivo lugar, y partiendo desde su máscara ilusoria con la que se presentan, intentan ocultar sus temores consigo y entre sí mismas.

Pero esta máscara empieza a desquebrajarse cuando la emoción de Beatrice es más fuerte que la regla que la sujeta junto a Agatha, y el intento de hacerse notar da como resultado la falta de coherencia, de comunicación entre ambas y lo que buscan anunciar a los presentes; no obstante, la imaginaria de Agatha sustenta a este texto rescatado de las llamas como señal de que nada esta perdido, y por lo tanto les hace creer que es el principio de su regreso.

- Acción de la Escena: La contradicción no sólo se demuestra en lo que dicen las hermanas hacia el público, sino también en la contradicción entre los deseos que se ocultan, pero que son evidentes en la actitud que muestra durante el discurso. Agatha demuestra su superioridad, y deja en claro quién es la que manda, y por lo tanto Beatrice se conforma en seguirla dada su necesidad de sobrevivir.

III Soldado Olvidado

- Descripción: Las hermanas se dan cuenta que necesitan a alguien que les ayude a regresar a Nemo, y la idealización de un alma caída del cielo parece ser la respuesta que buscan, o como diría Agatha, una novedad que contenga todos esos detalles.

Al llegar Nemo guiándose por el movimiento de su brújula, y apoyado en un bastón que no ayuda en mucho a su caminar, las dos hermanas se inmiscuyen en saber de quién se trata. En primer y único lugar, debe parecerse al disfraz de ángel que tanto desean, y quizás sea la ilusión que no les hace dar cuenta, o tal vez sea que nadie más parece estar cerca de ahí, pero al verlo Agatha da por hecho que Nemo es el indicado y que simplemente hay que hacer una prueba para estar totalmente segura. Por su lado, Beatrice no parece estar del todo convencida, pero su conformismo hace que le siga el “juego”.

- Acción de la Escena: Entra Nemo en escena, y su presencia representa la fuerza que pone en peligro la sobrevivencia de Beatrice, y aunque Nemo aparezca por el objetivo que lo ha llevado hasta ese punto, no puede resistir la idea de compartir sus experiencias, ya que estas se quedaron atrás, y en si son lo único que mantiene a Nemo en el borde de lo que se vendrá.

IV Después del Onceavo Día

- Descripción: Las hermanas probarán al soldado bajo un análisis de sus pensamientos más profundos. Quieren estar seguras, y cada pregunta resulta ser un motivo más que suficiente para continuar con la siguiente interrogante. Agatha y Beatrice actúan como un superior al mando, e indagan cuáles son las preocupaciones que rondan la cabeza de Nemo, el soldado; pero al mismo tiempo, irán cambiando bajo una marcha que aumenta su velocidad y que los obliga mirar hacia el frente y no cuestionar lo que se está permitido decir.

Agatha y Beatrice intentan mostrarse convencidas de que es el indicado, y ante esto lo único que puede hacer Nemo, olvidado totalmente de lo que debía hacer en primer lugar, es preguntarse cómo se escucharía su nombre a lado del nombre del pueblo.

- Acción de la Escena: Una marcha que obliga a enfrentarse al deseo de controlar y disponer. Las hermanas son vistas como dos grandes observadores que disponen la marcha de Nemo. Las fuerzas que se forman en él demuestran el gusto que sintió por lo sucedido, si bien las imágenes que tiene no lo demuestran, y el conflicto por lo que siente frente a lo que se le ofrece provoca la interrupción de su deber inicial.

V La Prueba

- Descripción: Empiezan los preparativos, y lo primero que hacen Agatha y Beatrice es tomar las medidas de lo que será el nuevo traje de Nemo, quien a su parecer es una sorpresa tener que cambiar su apariencia, y mucho más saber que tiene un plan de trabajo. En ese lapso de medidas coordinadas, las hermanas se dan cuenta de otro detalle, y muy importante por cierto: Nemo, el soldado, no ha sido probado dentro del arte de las preguntas y respuestas, y por ello se olvidan de lo anterior para proponerse a realizar una prueba con el Otro.

Aquí es cuando es recordado el tercer punto de la Iniciación: se hace la entrada de un miembro del público que deberá tomar el papel de el Otro, y teniendo esto claro por parte de las hermanas, y para un desconcertado Nemo que trata de entender estas situaciones donde nadie parece estar preparado para lo que viene; sin embargo, el debate no deja de lado su manipulación aparente, y si bien pareciera que ninguno tuvo mayor relevancia sobre el otro con sus respuestas llevadas por palabras dudosas, todos los presentes deben dar su voto que no deja de ser también manipulado. Y para Nemo, lo único sorprendente de todo lo anterior es que él haya ganado.

- Acción de la Escena: El espectador se convierte en un personaje de la obra, y la obligación de decir un texto preestablecido lo deja más en claro. En consecuencia, la teatralidad de la obra se evidencia para el resto de espectadores, y se hace notorio (más aún de ser posible) el estado en

que el poder condiciona las decisiones, y obliga a aceptar el estado de locura como forma de continuidad y sobrevivencia para el público.

VI Bordando un Líder

- Descripción: Seguidamente, porque el tiempo no se puede desperdiciar aunque la música siga sonando, las hermanas preparan la siguiente prueba que definirá el futuro de todos. Dos nuevos presentes entran al espacio, según lo indica el segundo punto: presentarse cuando sean llamados, y cumpliendo las órdenes que se dan porque de ese modo la obra puede continuar, van asombrando más y más a Nemo que todavía no puede entender que está sucediendo, dado que las ordenes que escucha se hacen más sospechosas, pero antes de siquiera reaccionar como se supone, Agatha y Beatrice logran que se deje llevar por el sabor de los masajes y el té inexistente.

Pero como tan pronto llega el placer también éste se va, y de esta forma Nemo entiende que escuchando a las hermanas podrá conseguirlos y mantenerlos por más tiempo, y aunque intente mantenerse dentro de lo que cree, de una forma aparentada y que intenta engañarse al mismo tiempo, el resultado no podría haber salido mejor en cuanto al exterior, dado que las hermanas han hecho de la apariencia de Nemo más elegante. Pero lo que no saben las hermanas es que desde aquí Nemo tiene una idea clara de lo que tendrá que hacer en adelante, y dado que es consciente que su apariencia cambio. Agatha y Beatrice no podrán encontrarse más desorientadas y asustadas por lo que vendrá.

- Acción de la Escena: La lucha ha terminado, y hay un ganador que no se hace presente físicamente. Nemo ha desistido de la presión que sentía por dentro, y en el momento en que descubre su nueva apariencia, está dispuesto totalmente a lo que ha sido encomendado por las dos hermanas, quienes en cambio se muestran incapaces, dado que sus pretensiones a lo largo de la obra son desbaratadas rápidamente por lo que dice Nemo.

VII La Sombra que asoma inadvertida

- Descripción: La Voz que preparó a los presentes para su estadía en Nemo, el pueblo, también se muestra preocupado por lo que sucede, y entre tanto Nemo, el soldado, se cuestiona mucho más si debe seguir con las dos hermanas o si es mejor continuar bajo su propio juicio que empieza a desarrollarse, y ante este caso que parece perdido, al menos por el momento, Agatha y Beatrice logran calmar a un clamoroso Nemo que busca la grandeza sin siquiera conocerla del todo.

Parece que todo vuelve a la calma, y las hermanas intentan continuar con los preparativos que faltan, sólo que al bajar la guardia, el exaltado de Nemo lanza el discurso que pone de manifiesto su interés de no ser interrumpido por nadie, así que termina retirándose en medio del caos que es interrumpido por el último recordatorio que se le da al público:

una retrospectiva histórica que, sumada a la revelación de ser un personaje y no individuo, ponga más en duda al público.

- **Acción de la Escena:** Sus intenciones se ven reducidas, no sólo ante las palabras de Nemo sino también ante las acciones que las condujeron hasta este mundo que empieza a desmoronarse; ya no es una representación común, es la destrucción proveniente de la desobediencia, y de ella surgen los remanentes que provocaron este camino de contradicciones. Agatha, Beatrice y Nemo se convierten en la voz de los intérpretes: analítico y recordatorio.

VIII Segundo Destierro

- **Descripción:** De nuevo solas, Agatha y Beatrice no logran entender que ha sucedido, pero antes de continuar con sus preguntas, ambas hermanas vuelven a esperar a que llegue el bus que las sacara de Nemo, el pueblo, y si bien es el mismo discurso que usaron en su primer destierro, no pueden evitar incluir su reciente suceso a lado de Nemo, el soldado. Y tal como sucedió la primera vez, en su segundo destierro una de las hermanas decide volver, esta vez por parte de Agatha, pero en este caso el plan es distinto (no lo menciona, pero lo demuestra con su mirada), y si bien parezca algo sencillo, lo que no saben es que por detrás suyo viene alguien que no deja, y tampoco dejara, de parecerse Nemo, el soldado, que avanza hacia sus incrédulas presencias que luchan absurdamente.

- **Acción de la Escena:** Agatha y Beatrice perdieron todo con lo que empezaron; su optimismo por necesidad, la sandez de tener algo que ya no se puede recuperar y el sentimiento de permanencia entre ambas no existen en este punto que no puede cambiar. Simplemente les queda una cosa, sobrevivir, y da igual quien de las dos. El público no tiene opinión o respuesta ante esto, y su estado de testigo se acentúa hacia el final, dado que de esta manera observan lo que parece ser un ciclo que se repetirá en un escenario que desaparece ahí, pero quizás no afuera.

2.5 Dramaturgia de Acción

La introducción de los personajes define el ritmo de la obra. Dicho ritmo se obtuvo desde la intuición de los intérpretes, siendo esta desde los puntos de tensión en su cuerpo y en el desplazamiento que éste proveía en el espacio. Con ello, el primer punto del conocimiento de los personajes parte desde el caminar, y el de entender los límites del espacio. Particularmente, el desarrollo de un personaje se inicia desde las primeras ideas que surgen del texto, y sus diversas líneas dan las primeras impresiones que fueron analizadas personalmente por cada uno de los intérpretes. Este punto se considera debido a que el texto es apenas una parte de lo que se llevara a escena, y los personajes dentro del papel apenas llevan la mitad (si no es menos acaso) de sus características psicológicas y físicas, siendo únicamente posible ver todos sus matices y detalles desde que entran a escena.

De esta forma, el viento es el primero en entrar durante la oscuridad de la escena, a partir de ahí la Voz da la Iniciación al público, y dicha voz debe ser escuchada en ese momento (sin grabación, voz natural). “I dont want to set the world on fire” de The Ink Spots, marca la llegada de las hermanas quienes, llegando de espaldas, son iluminadas por dos calle que hacen notar parte de su esencia en el escenario. La música, más que nada, marca el ambiente desde las sensaciones que provoca, y si bien la letra comparte detalles con la introducción de las hermanas en inglés (el fuego y el deseo de compañía), su uso se dio exclusivamente por el efecto que produjo al inicio de la obra.

A partir de esto, la historia de Agatha y Beatrice se sustentó desde lo que se está diciendo y cómo esto da las primeras pistas de quiénes son y de donde vienen: hijas de un padre que perdió el juicio tras una guerra olvidada, y de una madre tan sobre protectora que termina por desaparecer. No están contentas, han sido desterradas después del incendio del pueblo (siendo este visible en sus prendas empolvadas y chamuscadas), y en lo único que están de acuerdo es que entre las dos la cosa no salió nada bien. De todas maneras deciden esperar su salida del pueblo en la parada de bus, sólo que al poco tiempo les llega la duda de donde están y lo que ha pasado hasta ese momento en realidad.

Su visualización recae en una única cenital, y esta condición dada en las hermanas lleva al visionado de su dualidad, del estado de relación entre ambas desde la secuencia duplicada de su accionar, dándose a entender lo cercanas, pero también lo distantes, que pueden ser, y desde esto se muestra la necesidad del individuo por su sobrevivencia y del deseo de un espacio libre de los temores que los tienen sujetos: Agatha descubre que los mosquitos le quitan lo único que le queda, es decir su sangre, su esencia, su existencia, y quizás el único motivo por el cual siguen ahí; mientras tanto, Beatrice propone recordar sus últimas palabras en el mando para saber cómo volver a Nemo, demostrando su deseo por el poder que, sin embargo, es detenida por su hermana inmediatamente; y si bien estas palabras provengan de las mismas cenizas que las llevaron hasta ahí, es lo mejor que pudieron haber traído.

El plano de iluminación se rompe, la oscuridad vuelve por unos segundos para que luego, con dos cenitales que aparecen a ambos lados, las hermanas se dirigen a los presentes en un aparente discurso alimón (la continuación de un mismo discurso que es dado por dos voces), y dentro de éste soliloquio que parece ser bien llevado, se halla la otra cara que se muestra ante quienes las escuchan.

El principio de la repetición y dualidad se presentan, o mejor dicho se deja en claro, cuando van coordinando sus palabras, todas ellas encajinadas desde un cierto sarcasmo que no es consciente por parte suya, mostrándose así lo deformado que se encuentra el uso del discurso, su mala interpretación y a las consecuencias que se puede llegar, porque a

medida que avanza la emoción dentro de Beatrice, ésta hace que Agatha empiece a mostrar las fisuras de su máscara, provocándose de este modo una doble conversación entre público y hermanas que se hace evidente por el uso de las cenitales. Además, su discurso, cada vez más directo y sin tapujos, rebela sus intenciones más profundas; pero al final, aunque no les suene del todo bien y que parezca carecer de un sentido claro, las dos hermanas están seguras de lo que quieren dejándose llevar por un aparente conformismo.

Agatha y Beatrice piensan que las palabras pueden funcionar si alguien más las usa, así que mientras buscan una solución aparece Nemo, un soldado que ha caminado bastante por el hecho de entregar algo muy importante, y que no se logra mencionar. La composición física de Nemo apareció desde la tensión de un cuerpo que ha caminado y lastimado por mucho tiempo, siendo puntualizado en un inicio con un peso agregado, y a medida que la tensión iba adaptándose al movimiento del cuerpo, el peso fue retirado, llevando de esta manera a la puntualizar la atención en lo que sucede en la escena, permitiéndose así un máximo desarrollo del personaje.

Al notarse la presencia de los tres interlocutores en la parada de bus, la iluminación, con un plano general, hace visible toda su apariencia, y empieza un juego de ir y volver para mala suerte de Nemo, el soldado, que únicamente quiere conocer la dirección para llegar a Nemo, el pueblo. Sin embargo, las hermanas demuestran ser más convincentes, y una vez que se meten en su cabeza para que se quede, Agatha y Beatrice quieren descubrir un poco más de éste insólito espécimen (tal como lo cataloga Agatha) para estar seguras que es el indicado para su regreso a Nemo, aunque Beatrice lo considera más como un sueño difícil de dejar, dada la desconfianza que provoca a su endeble existencia.

La construcción física es apenas una sombra, un reflejo que es condicionado por la dimensión que se da al espacio escénico. Su forma es sólo la justificación de la historia, la acción es determinada por los personajes, más ellos no son los que determinan la acción; es decir, están sujetos bajo una serie de miramientos externos que los obligan a continuar según lo establecido, su razón de estar en este espacio proviene de esta Voz. Es de ello por lo que la llegada del Otro (un miembro del público) pone en evidencia todo lo anteriormente mencionado, dado que sus acciones son impulsadas por la Voz que organiza la obra. El Otro rompe finalmente con la ilusión que se ha ido desmoronando desde la llegada de las hermanas, el teatro se convierte en lo que es, un espacio donde se teatraliza la esencia del individuo (distanciamiento), y los personajes llegan a ser una representación patética de sí mismos, ya que el discurso se vuelve más absurdo al perder su condicionante de personal, y a su vez distante porque el espectador nota que lo que está sucediendo no se encuentra sujeto únicamente al accionar de la obra, sino también a su condición como individuo que se encuentra dentro de esa situación.

Las dos hermanas junto a Nemo representan la acción del poder: Agatha, como representante del poder que sabe cómo funciona su accionar sobre el individuo; Beatrice en cambio, es la imagen del deseo de sobrevivir, como ya fue mencionado antes; y Nemo, es la representación de la desobediencia, la idea de saber lo que sucede, mas no sabe cómo reaccionar ante lo que cree saber. Tales situaciones son la base con la que se desarrolla el resto de la obra, pero estas sufren cambios a medida que se desarrolla la obra, siendo el punto crucial el instante en que Nemo es consciente de lo que ha recibido por parte de las hermanas: Agatha, sufre la necesidad de sobrevivir más que de recuperar su viejo puesto; Beatrice considera su optimismo como un acto innecesario, y en cierto grado, acepta lo que venga en su camino, si bien no pueda asegurar su sobrevivencia; y Nemo, una vez sumido en lo que tanto busco entender, se halla en un estado de euforia, la misma con la que empezó Beatrice, y con la mentalidad de dirigirlo todo, tal como era Agatha.

Los cuadros finales condensan finalmente todo lo que ha sucedido. Nemo, una vez asumido el rol que se la ha entregado, y las dos hermanas, sumidas en el desespero de no poder controlarlo, desaparecen. Así es, la obra rompe con el clímax para dar paso al anticlímax; la “Sara-banda”, de Georg Friedrich Handel, no sólo introduce la experiencia de los intérpretes con sus contrapartes escénicas, dado que esto se da por convenido con la demostración de todos los elementos que componen la esencia del poder y la locura, sino que también encarece a la teatralidad del teatro. Mas este momento de inquietud sobre lo que vendrá, también incluye la retrospectiva del plano histórico, y el cruzamiento de fechas, experiencias y acontecimientos vuelcan hacia la forma en que el espectador condensa lo que ha visto. Todo aquello desde el cruce de toda la iluminación, como si se tratase de un juego de las sombras que han ido rondando.

De esta manera, la acción del último cuadro es un estado de repetición de gestos, de posiciones y de situaciones que moldean a los personajes, y estos despiertan las nociones de esencia perdida y atemorizante de la existencia, la contradicción absurda de sus ideas y del distante análisis del contexto del individuo por medio del público. Y esto, repercute directamente en las dos hermanas, porque como “I dont want to set the world on fire” dio la insinuación de dónde venían y lo que querían, de igual forma “Indian love call” de Slim Whitman, marca en cambio este último contraste entre lo que sucede y lo que alude la música.

ACLARACIÓN: la banda sonora corresponde a los ambientes sugeridos para el público, y su concordancia con lo que sucede es pura coincidencia.

2.6 Dramaturgia Evocativa

Para conocer a Nemo hay que conocer su origen. El término proviene del latín “nadie”, y su uso se debe a dos circunstancias específicas: la

ubicación donde se desarrollara la historia, y la naturaleza por la que parte el personaje, si bien éste no es exactamente el protagonista.

De esta manera, Nemo, como lugar, se basa en El polo de inaccesibilidad del Pacífico, o también conocido como el Punto Nemo, dado que es el lugar más alejado de cualquier tierra firme, y además su profundidad sobre pasa los tres mil metros de profundidad; es así que, dada su ubicación particular en el mundo, las coordenadas de Nemo sirven como punto de referencia para el espectador dada la magnitud del espacio en el que se supone se encuentra:

NEMO: (Observa su brújula, buscando direccionarla en el punto exacto.) Latitud sur, 48 grados 52 minutos 6 segundos; longitud oeste, 123 grados 23 minutos 6 segundos. Disculpe, ¿es aquí Nemo?

Así mismo, el espacio representa una parada de bus que, siendo una de las premisas del teatro del absurdo, pone de manifiesto la circunstancia de la espera. Si bien esta espera se inicia desde la expectativa por alguien o algo que se supone llegará, se introduce en la entrada de las hermanas Agatha Y Beatrice, quienes lo primero que se preguntan es el por qué de su destierro, el cual no queda aclarado para el público de forma evidente:

AGATHA: Todo es tu culpa... No, mi culpa... Tampoco... Es de ambas

BEATRICE: ¿Fue mi culpa?... No, fue tu culpa... Tampoco, fue por ellos.

De igual forma, y continuando con la exploración de la espera, las dos hermanas evidencian sus contradicciones, los cuales para Albert Camus en “El Mito de Sísifo”, forman parte de la filosofía absurdista, y dado que dentro del plano existencial la vida se encuentra ocupada de contradicciones, el dialogo entre Agatha y Beatrice patentan lo anteriormente dicho, es decir, la espera por algo que no llegó (la salvación antes que el destierro), e inmediatamente, conducir esa espera hacia lo contradictorio del ser frente a una realidad que se le presenta como agresiva e incomprensible:

AGATHA: Te dije que no les hablaras demasiado.

BEATRICE: Y yo te dije que no dijeras nada.

AGATHA: Cuantas veces repetí una y otra vez que esa no era la manera en que debías hablarles, y mucho menos decir eso enfrente de ellos.

BEATRICE: Tampoco debiste llegar cuando sabías que no debías hacerlo. Era tan fácil aguantarse unos minutos al otro lado de la puerta.

AGATHA: Jamás me haces caso.

BEATRICE: Desearía que me hagas caso, aunque sea una vez.

AGATHA: No te basto haber venido conmigo, querías más.

BEATRICE: Y que hubieras hecho sin mí. A lado tuyo la gente sólo venía a verme a mí, daba igual lo que decías.

AGATHA: ¡Y ese es justo el primer error que debí corregir!

BEATRICE: ¡Yo también opino lo mismo! ¡Dos cabezas no son mejor que una!

AGATHA y BEATRICE: ¡Basta!

Teniendo en cuenta la forma en cómo se crea el espacio, específicamente desde su ubicación y su nombre, las nociones de la espera y la contradicción toman pie de partida desde dichos puntos. Nemo es la imagen de algo que nadie ha conocido, un lugar inexistente pero que presenta los detalles del mundo conocido, en éste caso la parada de bus. Primer detalle de la contradicción. Las hermanas están en la espera de una respuesta, el de saber quién fue la culpable de su destierro, y sin embargo reciben una respuesta que las coloca dentro de lo incomprensido. Primer punto de la espera. Y en todo aquello, el espectador se transforma en un testigo interrogado. Segundo detalle de la contradicción.

Esta premisa parte desde la comprensión del distanciamiento. Para entenderlo, hay que conocer que su objetivo principal se basa en la búsqueda de la conciencia del espectador, de no sólo hacerlo en observador de un espectáculo, sino también en el de un crítico silencioso de lo que sucede en su entorno, en su realidad, en su mundo que se entrecruza constantemente con los que sucede en el escenario:

AGATHA y BEATRICE: ¡Atención!

AGATHA: Distinguido público.

BEATRICE: A continuación un discurso sobre nuestra campaña.

De esta manera, el espectador se enfrenta a esta primera forma de contradicción del absurdo, pero que por medio del distanciamiento, este desafío se transforma en una constante introducción de elementos conocidos en el discurso político. Agatha y Beatrice, inconscientes de lo que están haciendo, dada su naturaleza llevada por la contradicción, continúan con su discurso que muestra los esbozos de lo que se ha hecho no sólo en su espacio de representación:

BEATRICE: Si queremos ser grandes debemos olvidarnos de nosotros mismos.

AGATHA: Cada sueño y ambición serán vistos como un acto temerario al que habrá que controlar.

BEATRICE: Porque el plan que prometemos será repetido cada año.

AGATHA: Dando paso a la incertidumbre del siguiente mes o al desespero por el día de paga.

BEATRICE: Incitaremos a que la esperanza y la paz se pongan de cabezas para ustedes.

AGATHA y BEATRICE: ¡El pueblo!

La intencionalidad se transforma en ambigüedad, no sólo en el “Discurso de los desesperados”, sino que esta aparece cada vez más seguida y de manera más directa al espectador. En consecuencia, la entrada de Nemo manifiesta la necesidad de un cambio que no es el esperado, pero

dada la ansiedad que provoca su llegada, Agatha lo toma como el indicativo que la suerte está de su lado, y tal es así que, dada su necesidad de dirigir y de hacerse notar, las indicaciones son el remante de la confusión que circula en sus cabezas:

AGATHA: Sí, claro, sólo avance un kilómetro por ese camino de tierra, luego suba otros dos kilómetros hacia la montaña y si ve un enorme árbol caído es que se pasó de la frontera hace mucho tiempo. Si eso pasa debe volver otros cinco kilómetros sobre sus propios pasos, pero bien rápido, porque si le cogen del otro lado no habrá nadie que se haga responsable de usted. Ahora bien, si lo logra tendrá que recorrer esos mismos cinco kilómetros hasta que vea un cartel parecido a éste, y no quiero decir que sea el mismo, sólo se parecen. Desde ahí tendrá que preguntar a cuál Nemo quiere llegar, porque no sabe la cantidad de Nemos que han asomado recientemente. Ahora cualquiera se cree dueño de lo que sea, pero de todos modos, así habrá llegado sin mayor problema; se lo aseguro.

Y si bien estos indicativos son motivo suficiente para concluir una escena (visto desde el plano de la cotidianidad), la necesidad de Nemo se hace más fuerte, es el deseo de permanencia, de descubrir lo que ofrece la existencia, aunque esta, representada por las hermanas, únicamente ofrece mayor desconcierto que el que se tenía antes de llegar a este punto :

NEMO: Gracias, otra vez... Creo que me quedare esperando el bus, tal como me dijo, así tal vez llegue.

AGATHA: Eso es poco común, sabe. A veces siguen de largo, casi siempre en realidad, porque hay muchos delincuentes, por si no lo sabía.

NEMO: Entonces, qué me recomienda. Si me quedo no me llevan, o si voy me pierdo o me roban.

BEATRICE: Yo sólo le diré esto, usted sabrá como lo interpreta. Cada uno se queda donde le toca quedarse; y si toca irse, toca irse.

AGATHA: No se complique tanto y tome una decisión. Es bien fácil perderse dentro de uno mismo.

NEMO: Cómo pueden decirlo tan fácilmente cuando yo soy el que debe tomar una decisión. (Las observa detenidamente.) Pero por si acaso, ¿Ustedes son de Nemo?

Existe un estado de permanente expectativa por lo que sucede con Nemo, sus respuestas denotan su psicología reprimida, de hecho contenida, pero la necesidad de no romper con lo que ha pasado lo mantiene atado a las hermanas, quienes por su lado, buscan entender a este nuevo individuo que promete grandes oportunidades, o simplemente es un deseo que no se reconoce del todo pero que es aceptado por la prontitud de sus objetivos:

AGATHA: Sin duda es un espécimen hermoso. Creo que ya tenemos a nuestra la llave de regreso.

BEATRICE: Cómo puedes estar segura si apenas lo conocemos. Podría

estar mintiendo.

AGATHA: Alguien que lleva un uniforme por mucho tiempo debe ser alguien de fiar.

BEATRICE: O simplemente es un sueño del que no puedes escapar.

AGATHA: Entonces, probémoslo para saber si es el indicado.

BEATRICE: Si tú quieres, yo sólo prometo seguirte el juego.

AGATHA: Con eso me basta.

Esta prontitud conduce a la retrospectiva marcial sin libre consentimiento, y es ella donde se observa la conducta de Nemo hasta ese momento, y lo que podría provocar a futuro. De todas maneras, la marcha de los tres personajes concluye con la primera mitad de la obra, dado que en esta se dio únicamente el contacto visual entre personajes y espectador, el de enseñarle lo que sucede en su contexto, más no dar con una respuesta o premisa de su solución, tan sólo mostrar:

NEMO: Al onceavo día del onceavo mes las campanas volvieron a sonar. Todo había terminado y ya podíamos salir de nuestras cuevas para sentir los rayos del sol otra vez. Pero esta vez, al ser testigos de que lo que habíamos hecho, nos dimos cuenta también de nuestro nuevo don y maldición.

NEMO: Si señora, somos ilusos desde que estamos con nuestros padres, porque en su ilusorio papel nos hacen creer que nada malo nos pasara. Pero cuando llegan las circunstancias, como tormentas imposibles de prever, se paralizan, se quedan con un sudor frío recorriéndoles la espalda y no saben hacia donde ver.

NEMO: Hubo un tiempo en que si lo hice, cuando había todo tipo de promesas y prometedores, de entre todos los tamaños y colores. Pero elegimos al que nos llevaba como gallina al matadero. Nos preparamos para ir al frente con una gran sonrisa, todos cantando canciones de prosperidad y grandeza, pero una vez ahí todo se olvida, y sólo nos queda el instinto por sobrevivir.

NEMO: Correcto. No había lugar donde esconderse, en cada esquina se encontraba una trampa peor que la anterior, dejándonos así con la única opción de seguir hacia el frente y encontrarnos con el leve suspiro que acompaña al eterno silencio.

La esencia de la obra toma un nuevo matiz al instante en que Nemo decide ser el nuevo líder de Nemo, esta contradicción entre hombre y lugar se puntualiza al mostrar a los personajes con todos sus detalles desde la iluminación. Poder verlos mejor puntualiza el hecho que son inestables, y esto se hace más notorio al ser el público, es decir el Otro, que entra en la escena y siente esta manipulación que ha observado hasta entonces. La prueba no es sólo con Nemo, el soldado, sino que el Otro también se enfrenta de forma más directa con todas las contradicciones de la acción y el lenguaje; sin embargo, su situación no está abierta, no tiene la posibilidad de poder cambiar lo que está sucediendo, ya que su discurso sustenta los deseos de las hermanas que, únicamente, buscan cumplir su deseo primigenito:

OTRO: “Conociendo nuestro estado lo seguro es asegurar que la culpa la tienen los otros. Nosotros los otros prometemos recuperar lo que los otros nos quitaron. Los otros ósea nosotros prometemos la seguridad de todos nosotros.”

OTRO: “La seguridad dependerá de nuestro desorden, de estar atentos con nuestro disfraz de campo, de intuir lo que van a pensar, y ante todo, actuar antes de que lo puedan hacer ustedes.”

OTRO: “Mis palabras no son para escandalizar, lo importante es entrar en el tema.”

De esta manera, el público es conocedor de las sombras de la locura que interceden en la obra, y de esta forma puede observar ya en sí la manera en que el poder intercede en las acciones del individuo, y a su vez, la locura de los personajes se vuelve más evidente al llegar el momento de los dos masajeadores improvisados del público, quienes al ser testigos de lo anterior, se ven sujetos a las situaciones para que esta pueda continuar; dicho de esta manera, la segunda parte de la obra se subdivide en dos partes: la primera, es la introducción de los espectadores y su sujeción ante la situación, dado que esta sólo continuara con el seguimiento de lo que se les indicó; y la segunda, es el desmoronamiento de Nemo y de las hermanas.

Tal situación se aprecia en el instante en que Nemo ha tomado la decisión final, la que sin duda es provocada por las intenciones de las hermanas, quienes dejándose llevar por la emoción de sentir a alguien bajo su mando, llegan a las situaciones que involucraron al público, y de esta manera, Nemo toma el cargo que se le ha dado, quiéralo o no las hermanas, o el mismo espectador que únicamente le queda observar:

NEMO: Yo, Nemo, como habitante de Nemo, prometo que, a partir de este día todas las preocupaciones serán culpa de los otros. Yo, Nemo, como hijo de Nemo, prometo que, a partir de este día mi palabra es su palabra, y que todo lo que digan yo lo diré igual, y lo que no digan,

también. Y yo, Nemo, como soldado de Nemo, prometo que, a partir de hoy en adelante hasta el fin de mis días, gobernare esta tierra con toda la fuerza que pueda alcanzar, construir o demandar... ¡He dicho!

De esta manera, la situación concluye, no hay oportunidad de dar con un cambio de tuerca; nada, cada personaje ha tomado una decisión y esta se representa con el corte de la escena. A continuación, y despojados de su personaje, los intérpretes dan a conocer su experiencia dentro de la obra, y además, llegar al énfasis esencial de todo lo que ha ocurrido: una retrospectiva cronológica de los acontecimientos que cambiaron el curso de la historia, la misma que comparten los espectadores e intérpretes, pero por los avatares que surgieron del poder y la locura, no han sido capaces de vislumbrarlos. Por ello, el cuadro final da la mayor de las contradicciones: el eterno retorno.

BEATRICE: No te entiendo.

AGATHA: Yo tampoco, y desde hace veinte años que lo intento y no puedo.

BEATRICE: Y ahora, ¿qué piensas hacer?

AGATHA: No pienso quedarme de brazos cruzados, y tampoco pienso dejar que ni los mosquitos o soldados extraviados me quiten lo único que me queda. Pienso volver.

BEATRICE: ¿Volver? Pero, ¿desde qué momento tuviste esa idea?

AGATHA: Cuando todo empezó.

BEATRICE: ¿Y con qué piensas empezar?

Pero este, al ser uno nuevo partiendo de lo viejo, muestra nuevos matices que sólo intuyen ante la posibilidad de que el cambio no será tan distinto al que se había visto, y en consecuencia (si esto se da), el público no saldrá de la sala, ya que esta es la extensión de su mundo que se encuentra afuera.

CAPÍTULO

3

PRODUCCIÓN

3.1 Breve Introducción

El proceso de producción representa y determina la continuación del proyecto escénico. Así mismo, es una herramienta que permite tener una visualización de los puntos a conseguir esta continuación. De esta manera, “Nemo” es una obra de teatro que evidencia la relación que existe entre el poder y la locura, la cual es puesta en escena desde la creación de una estética particular, y para ello se ha seguido este proceso para su ejecución y puesta en escena.

3.2 Etapas de Producción

3.2.1 Preproducción

3.2.1.1 Definición del contexto de investigación

Para la creación de la obra, se determinó el contexto por el cual se ha de realizar. De esta forma, “Nemo” responde a la temática de la condición humana frente a la relación del poder y la locura. Ante esto, se contextualizo cuáles serían los autores que serían citados, principalmente ubicados desde un enfoque en el que se pueda realizar una dramaturgia desde la impresión obtenida en la investigación, y de la creación de una estética particular que pueda evidenciar el objetivo del proyecto escénico.

3.2.1.2 Definición de autores teóricos

La definición de las teorías consistió en la búsqueda de información que permita correlacionar la idea inicial que parte desde la relación del poder y la locura; de esta manera, se pudo definir dos obras como base de la investigación: “El Príncipe” de Nicolo Machiavelli y “Elogio de la locura” de Erasmo de Rotterdam y, mediante el acoplamiento de otros autores, se fue desarrollando los conceptos que se emplearían para el desarrollo del marco teórico; así mismo, se determinó las estéticas teatrales que serán empleadas para la creación y montaje de “Nemo”: Distanciamiento, Teatro del Absurdo y Estética relacional.

3.2.1.3 Definición de métodos de recolección de datos

Los métodos de recolección corresponden únicamente al que se determinó como la investigación prioritaria: bibliográfica. Pero a su vez, se definió otros dos campos de recolección que permitan el refuerzo del primero.

Específicamente fueron utilizados los siguientes por tales motivos:

- **Bibliográfico:** La recolección de información desde la lectura y análisis de textos que corresponden al estudio del proyecto permitió correlacionar sus diversas teorías, y de esta manera, proyectar la teoría que es llevada al montaje escénico.

- **Observación:** El método de observación fue realizado desde el análisis de documentales que hablen sobre diversos gobernantes, la mayoría de ellos relacionados con el contexto del poder y la locura, para que de esta forma introducirlos en el entrenamiento de los actores y el montaje escénico.

Antes que nada, el método de observación responde como una guía para los actores, ya que de esta manera se puede definir el mundo interno de los personajes y la forma en que se manifiestan hacia el espectador.

- **Cuaderno de Artista:** El uso del cuaderno de artista corresponde exclusivamente al desarrollo de la obra, éste permite identificar el desarrollo del montaje, sus falencias y aciertos, la conexión de ideas que correspondan a la contextualización de la tesis y reconocer lo que sucede en base a las imágenes, entrenamientos, etc.

3.2.1.4 Definición de recursos humanos

Determinan el uso de recursos y la obtención de un trabajo eficaz y de calidad. Por lo tanto, y en respuesta a las necesidades que corresponde a la obra, se ha definido el siguiente personal y los costos que implican:

RECURSO HUMANO	COSTO
Dirección	\$ 250
Actores	\$ 450 / \$ 150 por actor
Dramaturgia	\$ 150
Iluminación	\$ 200
Vestuario y Escenografía	\$ 150 / \$ 200
Fotografía	\$ 150
Diseño gráfico	\$ 150
Producción	\$ 200
TOTAL	\$ 1825

3.2.1.5 Definición del espacio y su contexto

El montaje escénico de “Nemo” fue definido para ser representado en un teatro de sala, ya que la realización de acciones se encuentran reducidas para una mayor atención por parte del público, y al mismo tiempo, como motivo principal por el cual se definió el uso de este espacio, es la del “involucramiento manipulado”. De igual forma, el espacio debe contar con un equipo de iluminación y sonido.

Como siguiente punto, se determina el contexto de la obra:

- Tipo de evento: Obra de teatro con un estimado de duración de 45 minutos.
- Espacio:
- Obra para teatro de sala.
- Equipamiento de iluminación y sonido.
- Capacidad máxima de 100 personas.
- Espacio para venta de entradas y camerino para actores.

3.2.1.6 Definición del usuario

Al ser definidos los autores, las teorías, los métodos de investigación, los recursos humanos y el espacio, la definición del usuario permite identificar los recursos que se emplearan para llamar su atención. De esta manera, “Nemo” responde a la condición humana más que a una problemática, y por esto, el destinatario que se busca se encuentra dentro de un perfil que abarca entre 17 años en adelante, dado que desde esta edad se llega a formar un criterio formado.

3.2.2 Producción

3.2.2.1 Definición de la obra

- “Nemo” es una obra política de carácter absurdo. Su significado proviene del término en latín “nadie”, y su uso hace referencia al momento en que se debe elegir un nuevo líder, pero dada la complejidad en la que se ha convertido el poder, siendo contextualizado como una telaraña, su presencia reivindica el hecho de que solamente se está escogiendo aquello que nada más promete, porque al final sus palabras quedan vacías y sin que nadie logre comprenderlas del todo, dado que la locura se ha vuelto inherente en la condición humana, y que esta ha ido desarrollándose a la par del poder que la define de esta manera.

3.2.2.2 Contratación de personal

Al ser definidos los recursos humanos, se procedió a su identificación e incorporación de las siguientes personas:

- Dirección, dramaturgia y producción: “Nemo” es una obra que es representado en un teatro de sala para provocar la relación entre el espectador y la obra, y siendo esta que parte desde un interés personal, la toma de la dirección y la dramaturgia corresponde a Jordi Almeida, responsable de la realización del proyecto, y a su vez, tomando en cuenta que no existe un presupuesto optimo, es necesario seguir la producción desde la dirección del montaje escénico, siendo este en respuesta a la responsabilidad y al coste económico en designar otra persona.

- Actor y actrices: En la selección del actor y actrices, se decidió trabajar con Cristian Domínguez y Grace Castro, estudiantes de teatro de la Universidad del Azuay, y con la Licenciada en arte teatral Sofía Dumas. Su incorporación se realizó desde la segunda semana de febrero, siendo en esta donde se pudo determinar los roles de cada uno de ellos, los horarios de ensayo y el lugar donde se realizaría.

- **Diseñador de iluminación:** El uso de la iluminación determina las atmósferas y efectos para la obra, y para aquello se necesita de un profesional que conozca sobre la colocación y manipulación del equipo, y a su vez que tenga aporte creativo en cuanto su uso. De esta forma, a

mediados del mes de marzo, se acordó el diseño de iluminación con el Licenciado en arte teatral Daniel Montalvan.

• **Diseñador de vestuario y escenografía:** El trabajo sobre el vestuario está enfocado en la visualización de personajes que no corresponda al plano temporal en el que se encuentra el espectador, pero a su vez tener nociones de quienes son los personajes y del lugar del que proceden. Para ello se necesita del trabajo de alguien que pueda definir las telas que se emplearan y la forma que esta tomara. Para la elaboración de los vestuarios se acordó con Lisseth Román, a finales del mes de febrero, quien de igual forma trabajara en el diseño de la escenografía, ya que esta corresponde al espacio desgastado que se busca dar a la obra.

• **Diseñadora gráfica:** Una vez definido la estética que se quiere proyectar a la obra, el uso de elementos que lleven ese impacto al afiche determina la atracción que se pretende dar hacia el potencial espectador. Se acordó trabajar con la diseñadora Julia Andrea Mena desde la primera semana de marzo, debido a su conocimiento en el diseño profesional de afiches, y por su la experiencia que ha tenido dentro de este campo desde diversas propuestas, entre ellas intrínsecamente relacionadas con el ámbito teatral.

• **Fotografía:** De igual forma en cómo el afiche atrae al espectador desde el exterior, la implementación de la fotografía permitiría continuar con la proyección de la obra desde las redes sociales, siendo estas tomadas en beneficio de la iluminación y la actitud de los personajes. Por esto se acordó, en la última semana del mes de marzo, con Juan Carlos Abril dado su conocimiento en el uso de la cámara y en la realización de videos de corte profesional.

3.2.2.3 Trabajo de mesa

El trabajo de mesa determina las primeras impresiones de parte de los actores, y con quienes se puede dar las primeras rondas de cambios de ideas entre ellos y el director. Este proceso ha sido realizado desde la tercera semana del mes de febrero, y durante el proceso del montaje se ha dado intervalos en donde se pueda dar continuidad al intercambio y relación de ideas de los integrantes.

3.2.2.4 Definición de ensayos

Luego de definirse el horario con los actores, y tras acordar el espacio para la realización del entrenamiento y ensayos, se especificó el siguiente horario con el que se inició desde mediados del mes de marzo:

Espacio de ensayos: Sala de Teatro “Barojo” (Gran Colombia y Vargas Machuca)

Horarios: Lunes a jueves de 7:30 a 9:30.

- Calentamiento y entrenamiento actoral de 7:40 a 8:20
- Repaso y montaje de escenas de 8:20 a 9:30

3.2.2.5 Proceso de montaje escénico

• **Calentamiento y entrenamiento actoral:** El calentamiento se realizó grupalmente para mantener para la atención sobre con quienes se está trabajando y tener conciencia de la dimensión del espacio. Se priorizó en la realización de secuencias que mantengan la atención en el cuerpo, primeramente y luego, a medida en que se desarrollaron otras nociones como la de la ubicación y la mirada, con el resto de compañeros. Se priorizó a las nociones de equilibrio, movimientos grandes y chicos, quietud y mirada hacia el resto de compañeros, para aumentar las aptitudes de desenvolvimiento en el espacio desde los niveles del cuerpo, pasando a la utilización de objetos, o hasta las sensaciones o reacciones que se producen en el cuerpo desde los impulsos externos o internos.

• **Repaso y montaje de escenas:** La revisión de las escenas fue en un principio esporádico, debido a que el trabajo actoral debía ser definido y acoplado en los actores. De esta forma, antes de entrar a escena se tomó unos minutos para analizar la situación, cuáles son sus conflictos, la situación de cada uno de los personajes y la forma en que deben reaccionar.

El montaje escénico se dio en base a la improvisación de cada uno de los actores, y a partir de esas propuestas se definían los puntos a ser pulidos o retirados para el desarrollo final de la obra.

3.2.3 Postproducción

3.2.3.1 Tipo de Evento y Caracterización del espacio

Obra de teatro con una duración aproximada de 45 minutos. La obra será presentada en teatros de sala o auditorios que cumplan con los requerimientos de iluminación y sonido, y su primera presentación será realizada en la ciudad de Cuenca en el mes de julio de 2017. De esta forma, la obra pretende mostrarse como un nuevo producto que contribuya al desarrollo del teatro en la ciudad, dada su impronta a lo político y lo absurdo

3.2.3.2 Rider y Planos de iluminación (Anexo 4)

Rider de iluminación

CANTIDAD	EQUIPO	BARRA	COLOR	CANAL	UTILIZACIÓN
4	Let	Esquinas (Suelo)	Roscolux #85	001	Diagonales
2	Let	Parte posterior del escenario (extremos)	Roscolux #4590	002	Contraluz
2	Let	Calles (Patas)	Roscolux #4690	003	Calles
1	Let	Parte posterior (mitad)	Roscolux #360	004	Contraluz
1	Elipsoidal	Primera Barra	No color	005	Cenital Ambiente
2	Elipsoidal	Segunda Barra	No color	006	Cenital
2	Elipsoidal	Primera Barra	No color	007	Ambiente

3.2.3.3 Plan de difusión y promoción

3.2.3.3.1 Brief de promoción

- Descripción de la obra

Dos desterradas y un soldado se encuentran en una parada de bus. Cada uno tiene un deseo, pero ninguno sabe cómo conseguirlo

- Sinopsis de la obra

Agatha y Beatrice, hermanas y compañeras de toda la vida, han sido sacadas del poder y posteriormente desterradas por Nemo, el pueblo que gobernaron, sólo que mientras esperan al bus que las sacara de ahí, buscaran la forma de volver a sus puestos. Mientras tanto que Nemo, un soldado olvidado de alguna guerra olvidada, llega donde ellas guiándose por lo que le indica su brújula.

Al notar su presencia, las dos hermanas medirán, probarán y convencerán a Nemo, el soldado, para que sea el nuevo líder de Nemo, el pueblo, y obviamente teniendo al par de hermanas como su sombra en el cargo. Sólo que durante el proceso se convertirán en testigos ingenuos de quien opera dentro del poder y como éste a su vez opera en quien lo usa, dándoles como resultado algo que ni siquiera las hermanas, o incluso el soldado olvidado, fueron capaces de notar. Pero, ¿podrá usted hacerlo?

- Escenario estratégico

“Nemo” es una obra que explora la relación entre el poder y la locura en base a la “estructura” que las une. Su presentación será puesta en escena tomando en cuenta conceptos del teatro del absurdo y el distanciamiento, ya que sus herramientas han provisto al teatro de nuevos matices que son dirigidos sobre todo a la definición de la condición humana, y la cuestión de las relaciones que, mantienen sujeto el orden.

Esto permite que el público pueda ver nuevas formas en las que trabaja el teatro además del entretenimiento. Dicho de esta manera, “Nemo” se abre paso como una obra que pretende ver desde otro punto el acontecer actual, dado que lo absurdo no se encuentra únicamente en el escenario, sino también en la cotidianidad; de este modo, se quiere despertar ese doble sentido de lo que es una realidad que se vuelve cada vez más esquiva de si misma.

- Público objetivo

Se puede considerar como público objetivo a aquellos que tengan un criterio formado, de entre los 17 años en adelante. En todo caso, la interacción con la política dentro de la obra está llena de ironía y de sensaciones que llaman la atención del espectador, y por lo tanto su presentación también puede darse en instituciones que planteen temas relacionados con el poder o la locura, y como estos tienen una interac-

ción inconscientes sobre la condición del público que se presenta.

- Posicionamiento
- Evidencias

Se plantea crear una serie de videos en los que se aborda la temática de la obra y con su relación al lugar en que se va a presentar.

- Comunicación

Al ser la estética de la paradoja parte del proceso de creación escénica, su uso también se empleó en la conceptualización del afiche en base a los símbolos empleados en la obra.

- Medios

El proceso de medios publicitarios se basa, por el momento, en la utilización de redes sociales: presentación de fotografías sobre la obra e integrantes, videos, y afiches.

- Espacios para representarse

La obra se presentara en la zona urbana de la ciudad de Cuenca, y con lo cual se busca promocionar la obra para presentaciones en otras ciudades, o para participar en festivales nacionales o internacionales.

- Plan de Medios
- Campaña publicitaria en radios más importantes de la ciudad de Cuenca.
- Colocación de afiche en puntos estratégicos de la ciudad.
- Movimiento de redes sociales.
- Afiche
(Anexo 2)
- Ideas para afiche

- Bocetos

- Conclusión
- Dossier
- Conceptualización de la obra

La obra “Nemo” investigó, de forma bibliográfica, cómo actúa el poder, cuales son los motivos que la producen y perpetúan, y cuál es el momento en que se provoca el quiebre entre los que los que reciben el poder y los que lo otorgan; de igual forma, se acomete a inquirir en cómo esa ruptura se representa dentro de la forma de la locura, ya que esta ha sido adoptada como un medio de respuesta frente a la toma del poder, perpetuándose desde ahí un estado de contradicciones y paradojas.

De esta manera, teniendo en cuenta la información obtenida de la investigación bibliográfica, se creó un montaje escénico que lo represente, y a su vez, introducirse en la creación de una estética particular que relacione las características obtenidas del distanciamiento, el absurdo y la estética relacional, y por medio de esta relación de estéticas llegar a interpretarlas desde una perspectiva paradójica (la cual corresponde como la estética particular).

- Razón del proyecto

El mundo es cada vez más cambiante, en los últimos años la comunicación ha avanzado a tal punto en el que cualquiera se entera de cualquier cosa que sucede en el mundo, dándose de esta manera una interacción que jamás se había tenido como seres humanos, y por lo tanto, se debería presumir que esta interacción hace plausible una búsqueda de un bien común, un estado en cual todos se encuentren de la mejor.

Pero estas son utopías que sólo quedan en los libros; pero también existen las distopías, aquellos mundos también de los libros en el que nadie quisiera estar, pero estos se han convertido en una especie de advertencia inconsciente que ha llegado hasta nuestros días.

- Sinopsis

Agatha y Beatrice, hermanas y compañeras de toda la vida, han sido sacadas del poder y posteriormente desterradas por Nemo, el pueblo que gobernaron, sólo que mientras esperan al bus que las sacara de ahí, busquen la forma de volver a sus puestos. Mientras tanto que Nemo, un soldado olvidado de alguna guerra olvidada, llega donde ellas guiándose por lo que le indica su brújula.

Al notar su presencia, las dos hermanas medirán, probarán y convencerán a Nemo, el soldado, para que sea el nuevo líder de Nemo, el pueblo, y obviamente teniendo al par de hermanas como su sombra en el cargo. Sólo que durante el proceso se convertirán en testigos ingenuos de quien opera dentro del poder y como éste a su vez opera en quien lo usa, dándoles como resultado algo que ni siquiera las hermanas, o incluso el soldado olvidado, fueron capaces de notar. Pero, ¿podrá usted hacerlo?

- Argumento

Tras casi diez años en el poder, ¿o serían veinte?, ni modo. Tras muchos años en el poder, las hermanas Agatha y Beatrice tuvieron la mala suerte de ser sacadas del puesto, ya que un incendio, que llegó quien se sabe de dónde, acabó con todo lo que tenían. Sin un lugar a donde ir, ambas deciden ir a la parada de bus que se encuentra a las afueras del pueblo.

Sólo que no pasa mucho tiempo en el que Agatha y Beatrice deciden volver, pero antes de hacerlo intentan recordar la forma en que lo hacían. Pero es una lástima, si bien las palabras son las indicadas ellas ya no lo son, y por lo tanto su nuevo objetivo es buscar a alguien que tenga la apariencia que tanto desean. En esas llega Nemo, un joven pero devastado soldado que ha recorrido un largo camino que lo ha llevado hasta ahí, ¿y su razón de estar? Bueno, sólo sabemos que su Comandante lo mandó hasta ese punto.

Una vez reunidos los tres personajes, su historia girará en torno a la forma en que Nemo debe prepararse para ser el nuevo líder de Nemo, cosa por la cual no se siente muy seguro; no obstante, las hermanas le irán mostrando esta “estructura” que compone al poder y su relación con la locura, y si bien parece que todo va a salir según lo planeado, ambas hermanas descubrirán que ni siquiera ellas no están propensas a caer en la telaraña del poder o ser cubiertas por la sombra de la locura que anduvo inadvertida durante su paso por la parada de bus.

- Ficha técnica

Nombre de la obra: “Nemo”

Duración: 45 minutos

Categoría: Comedia.

Integrantes:

Dirección y dramaturgia: Jordi Almeida Butiñá

Actuación: Cristian Dominguez, Grace Castro y Sofía Dumas

Escenografía y vestuario: Lisseth Román

- Compañía

UBU Teatro es un grupo de artistas escénicos creado por Luis Largo, Sofía Dumas y Jordi Almeida en 2016. Su temática gira en torno a la temática del absurdo y a su relación con el público. “Nemo” es el segundo trabajo que se realiza bajo este sello.

- Reseña biográfica de los integrantes:



Jordi Rafael Almeida Butiñá

(Ibarra, 1992)

Estudiante de Teatro en la Universidad del Azuay; ha sido director de teatro desde 2014 con presentaciones de su autoría, en formato de corta duración: “Pétalos por Lluvia” e “Impetus”, realizados dentro de los eventos de la Facultad de Diseño de la Universidad del Azuay; en 2015 participó en la primera temporada de Microteatro, realizado en el centro cultural Republica Sur de la ciudad de Cuenca, en la producción y dirección de su obra “Un Juego de Locos”. Siendo su último trabajo como director y dramaturgo con la obra “El Silencio en Uróboros: un monologo de ocho tiempos” (2016) Además ha actuado en las obras de teatro “Un Cuento de Navidad” (2014) y “Tres porciones de cumpleaños” (2017 y en presentación), y en los cortometrajes: “Stereo” (seleccionada para el Festival de Cine la Orquídea 2014), “El Saboteador” (2014) y “HomemadeLove” (2015). Ha participado en talleres realizados por Vladimir Stoitchkov (2008), Mabel Petroff (2013), CristophBaumann (2013) y Felicita Marcelli (2015). También formó parte de los ganadores del 30 ChallengeStoryboard (evento con el apoyo del Ministerio de Cultura del Ecuador), siendo su trabajo expuesto en el museo de Pumapungo por los meses de mayo y junio del 2016. Actualmente es integrante del grupo UBU Teatro.

Sofía Carolina Dumas Tello

(Cuenca, 1995)

Comenzó sus estudios artísticos en el Conservatorio Nacional “José María Rodríguez” donde obtuvo el título de Técnico en Piano, fue integrante de varios coros de la ciudad de Cuenca, permaneciendo hasta la actualidad en el coro del Conservatorio Superior con el cual participó en el WorldChoirGames, realizado en el año 2014 en Letonia, obteniendo el tercer puesto en folklore escénico. Graduada como Licenciada en Arte Teatral en la Universidad del Azuay, perteneció a la compañía de teatro de la misma durante dos años presentando la obra “La Cantante Calva” en Cuenca, Guayaquil y Loja, además ha participado en las obras Noise, Adán y Eva, Ciudadanas Celestes, Carmina Burana escénico. Ha recibido clases de artistas como Carlos Gallegos, Gonzalo Gonzalo, Francisco Aguirre, Javier Rivadeneira, Santiago Baculima, Martín Peña entre otros. Ha trabajado como docente en Sono y en la escuela particular Ensueños. Actualmente es integrante del grupo de UBU Teatro.



Cristian Domínguez Palacios

(Azogues, 1998)

Estudiante de Teatro en la Universidad del Azuay; ha participado en varias bandas musicales que han tenido un gran recorrido, siendo entre algunas miembro de “Resaca” (2015 – 2016) y actualmente se encuentra en “DEA” con la que ha podido pisar numerosos escenarios, dentro y fuera de la provincia del Cañar. Su carrera actoral empezó a los 11 años, con un papel pequeño pero fundamental en una obra en homenaje al beato Juan Martín Moye. Luego de unos años participa como actor protagonista en “Boletín y elegía de las mitas”, un poema que se levantó del libro para gritar al mundo que está vivo. El mismo año es seleccionado para una obra abierta a la ciudad: “La cantonización de Azogues”, con el papel principal y dentro de la misma interpretando 3 papeles secundarios. Luego de haber presentado un gran desempeño en sus obras fue escogido de nuevo para volver a montar la obra en homenaje a Juan Martín Moye, pero esta vez como actor y asistente de dirección.





Grace Valeria Castro Castro

(El Triunfo, 1997)

Estudiante de Arte Teatral en la Universidad del Azuay; se ha desempeñado como actriz a nivel escolar desde el 2013 formando parte del grupo de su institución educativa Colegio Experimental Luis Cordero, y con el que fue participante del Festival de Teatro Intercolegial “Cuenca es Joven” realizado en la Universidad del Azuay, siendo dentro del mismo galardonada como mejor actriz en 2013; además ha sido integrante del grupo Teatro Tecla en el cual también participó en la obra “Strombolina que Buen Viaje”, que se desarrolló dentro del Festival Intercolegial y Con el Teatro en la Mochila. Desde su ingreso a la universidad en el año 2016 se integró dentro de la Compañía de Teatro de la misma, siendo aquí donde ha conformado parte del elenco de obras como “Sueño de una Noche de Carnaval”, adaptación de la obra de William Shakespeare Sueño de una Noche de Verano; y, la obra “Historia Robadas”.

CAPÍTULO

IV

RESULTADOS Y CONTENIDOS

4.1 Conclusiones

- La investigación dio como resultado la contextualización de cómo el poder, en base a sus acciones que son vistas como las instituciones que mantienen el orden, se ven sometidas por el deseo de control de unos pocos. Por lo tanto, el sistema se encuentra sujeto por las interpretaciones de estos pocos que, a su vez, siendo conocedores del Leviatán que representa la toma el poder, crean los mecanismos de sujeción y manipulación bajo la interpretación dada por ellos hacia la locura.
- La determinación de un texto que haga alusión al absurdo, permitió conectar los conceptos obtenidos en la contextualización, por lo tanto se creó un texto que pueda permitirse la relación con el espectador desde cómo el poder y la locura se van extendiendo a medida que pasa la obra, y al mismo tiempo, dar el juego de contradicción propio del absurdo.
- El montaje escénico concluyó en el acercamiento de la estética de la paradoja, y sobre las potencialidades que puede otorgar en la escena tanto en la construcción del texto hasta pasando a la relación de los personajes con ellos mismos y el público.

4.2 Recomendaciones

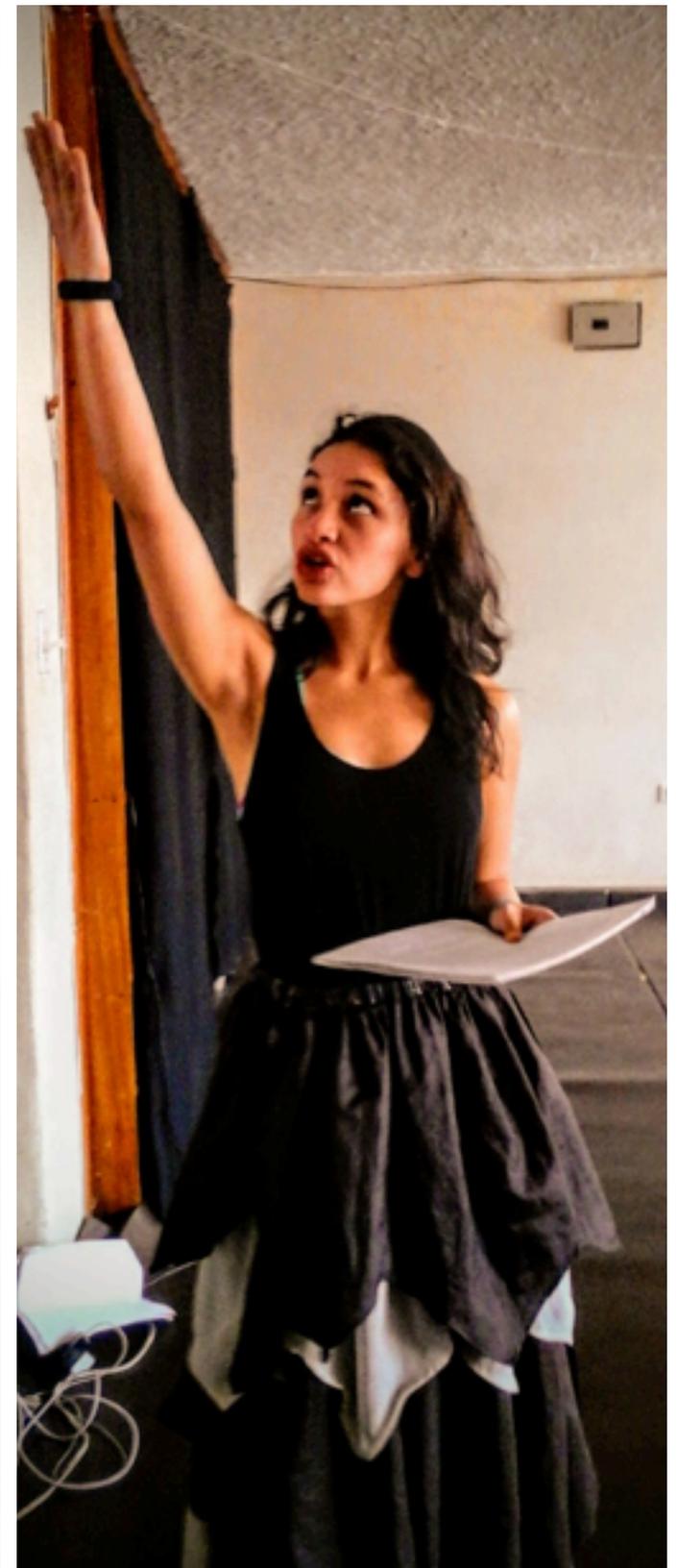
- Investigar nuevos conceptos que hagan referencia a cómo actúa el poder, la forma en que se interpreta la locura, y las formas en que estas dos se relacionan más allá del ámbito político.
- Profundizar en las estéticas para un posterior desarrollo de sus conceptos y poder priorizar sus aspectos más fundamentales.
- Continuar con la conceptualización de la estética de la paradoja, para que de esta forma afianzar sus ideas y tener más claro cuál es su particularidad en el desarrollo de un montaje escénico.

4.3 Bibliografía

- Bourriaud, N. (2006). Estética relacional.
- Brecht, B. (1934). Cinco dificultades para escribir la verdad . Alemania .
- Brecht, B. (1948). El pequeño organon.
- Brecht, B. (s.f.). Carta a un actor.
- Camus, A. (1985). El Mito de Sísifo. Alianza Editorial.
- Casio, D. (s.f.). Historia Romana.
- Duguay, C. (Dirección). (2003). Hitler: el reinado del mal [Película].
- Enaudeau, C. (1998). La paradoja de la representación.
- Esslin, M. (1966). El Teatro del Absurdo.
- Estrella, P. (2016). Lunático. Tespys.
- Foucault, M. (1999). El Sujeto y el Poder. Formación de consultores de dinamica de grupo.
- Fromm, E. (1984). La desobediencia como problema psicologico y moral. En E. Fromm, Sobre la desobediencia y otros ensayos.
- Green, V. H. (2006). La Locura en el Poder.
- Hobbes, T. (s.f.). Leviatán. Instituto Nacional de Estudios Políticos A.C.
- Jameson, F. (2013). Brecht y el método.
- Klapp, O. E. (1971). Héroes, villanos y locos.
- La rebelión de los barbaros (2016). [Película].
- Lacouture, S. y. (1973). Pequeña enciclopedia política. Juan Grigalbo.
- Lambert, W. W.-W. (1964). Psicología Social . Manuales UTEHA.
- Larco, J. (s.f.). Brecht y Distanciamiento.
- Leiser, E. (1966). El Disconforme: Notas sobre Brecht y la política.
- Machiavelli, N. (2012). El Príncipe. Ediciones Mestas.
- Orwell, G. (1942). Notas sobre el nacionalismo. Reino Unido.
- Orwell, G. (1946). La política y el lenguaje inglés.
- Porter, R. (2002). Breve historia de la locura. Turner Publicaciones.
- Ramos, R. N. (s.f.). El Teatro del Absurdo como subgénero dramático. En El Teatro del Absurdo como...
- Roma: Imperio de Sangre (2016). [Película].
- Rotterdam, E. d. (2010). Elogio de la Locura. Longseller.
- Rousseau, J. J. (1999). El Contrato Social o Principios de Derecho Político. elaleph.
- Sánchez, M. R.-R. (s.f.). Aspectos existenciales en seis obras del teatro del absurdo .
- Tanizaki, J. (2014). El Elogio de la sombra. Siruela.
- Thoureau, H. D. (2008). Del deber de la desobediencia civil. Editorial Pi.
- Vargas, A. (2010). Malayerba. Recuperado el 2016, de <http://www.teatromalayerba.com/obras-teatro-malayerba/republica-analoga.html>
- Volker, L. (1966). Brecht, Clásico.
- Weideli, W. (s.f.). El actor de la era científica.
- Wendt, E. (1966). Maneras de Representar a Brecht.

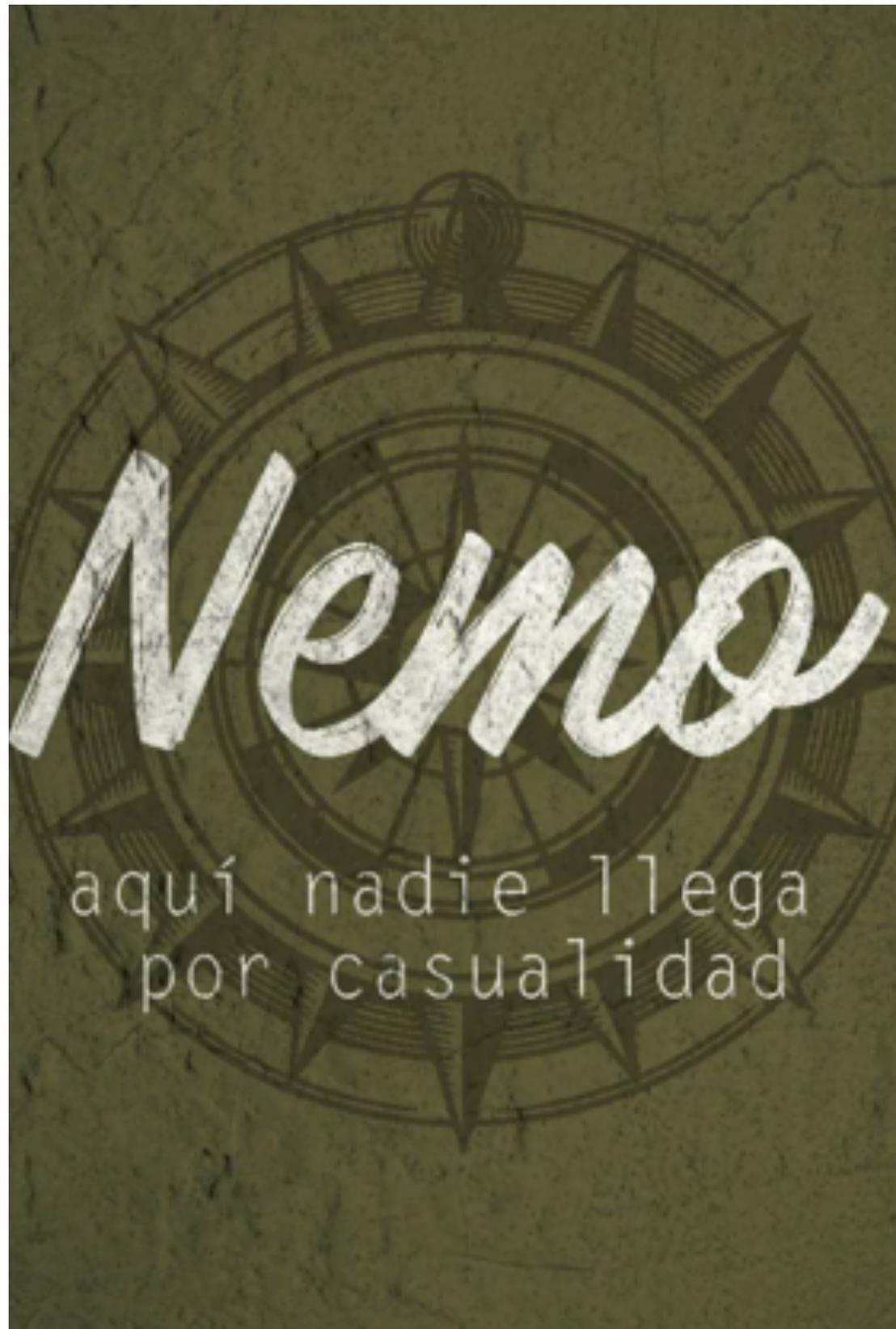
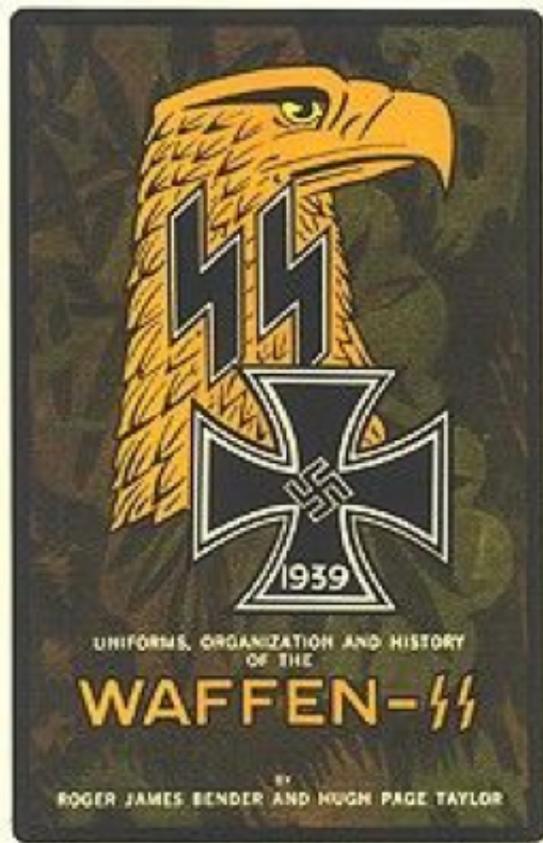
4.4 Anexos

Anexo 1: Proceso escénico





Anexo 2: Diseño de Afiche





UBU
TEATRO

NEMO

aquí nadie llega
por casualidad

Dirección y dramaturgia: Jordi Almeida
Actuación: Cristian Dominguez, Grace Castro Y Sofia Dumas
Escenografía y vestuario: Lisseth Román



NEMO

aquí nadie llega
por casualidad

Dirección y dramaturgia: Jordi Almeida
Actuación: Cristian Dominguez, Grace Castro Y Sofia Dumas
Escenografía y vestuario: Lisseth Román

**Anexo 3: Referencias de
vestuario y bocetos**

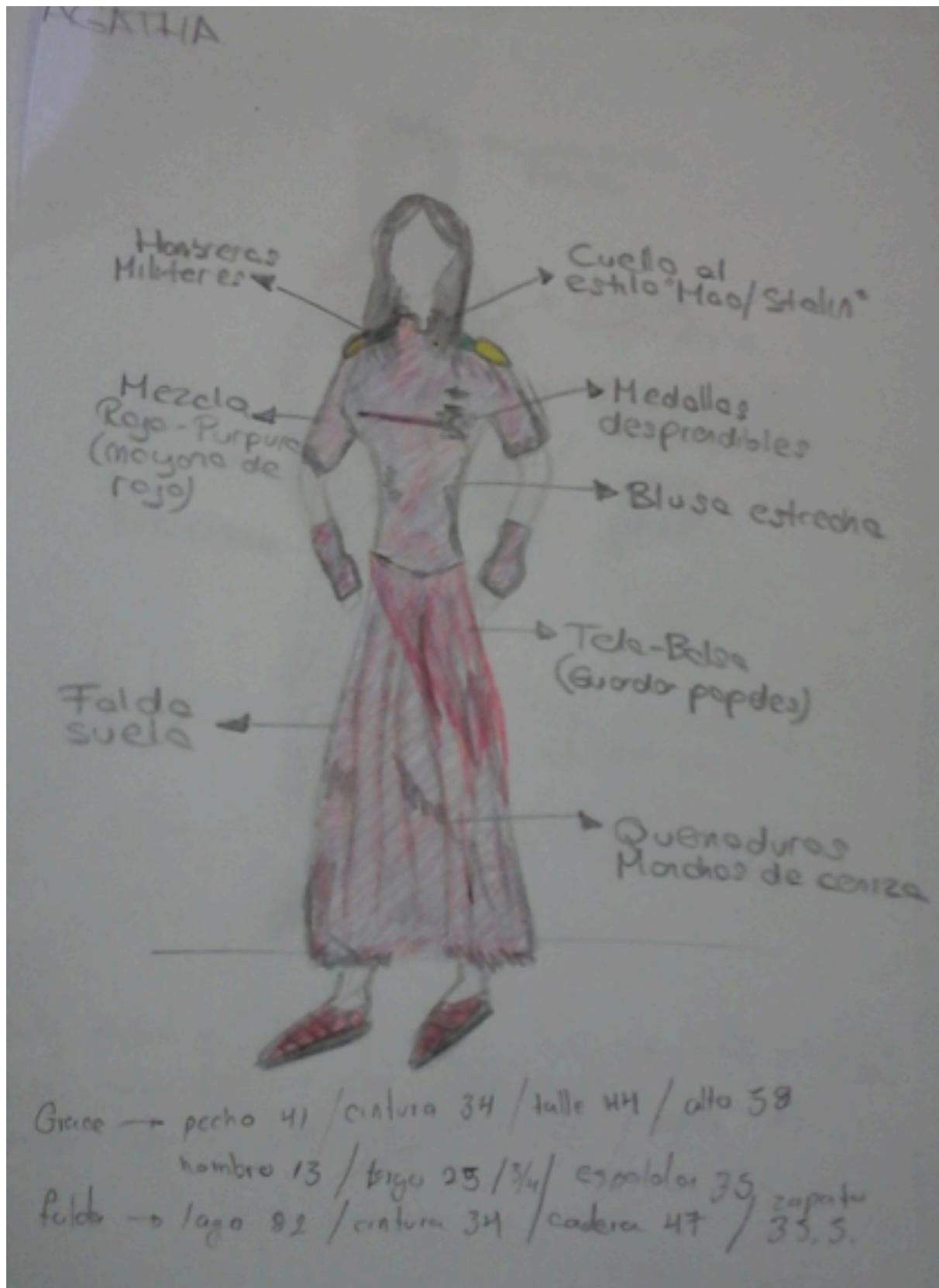




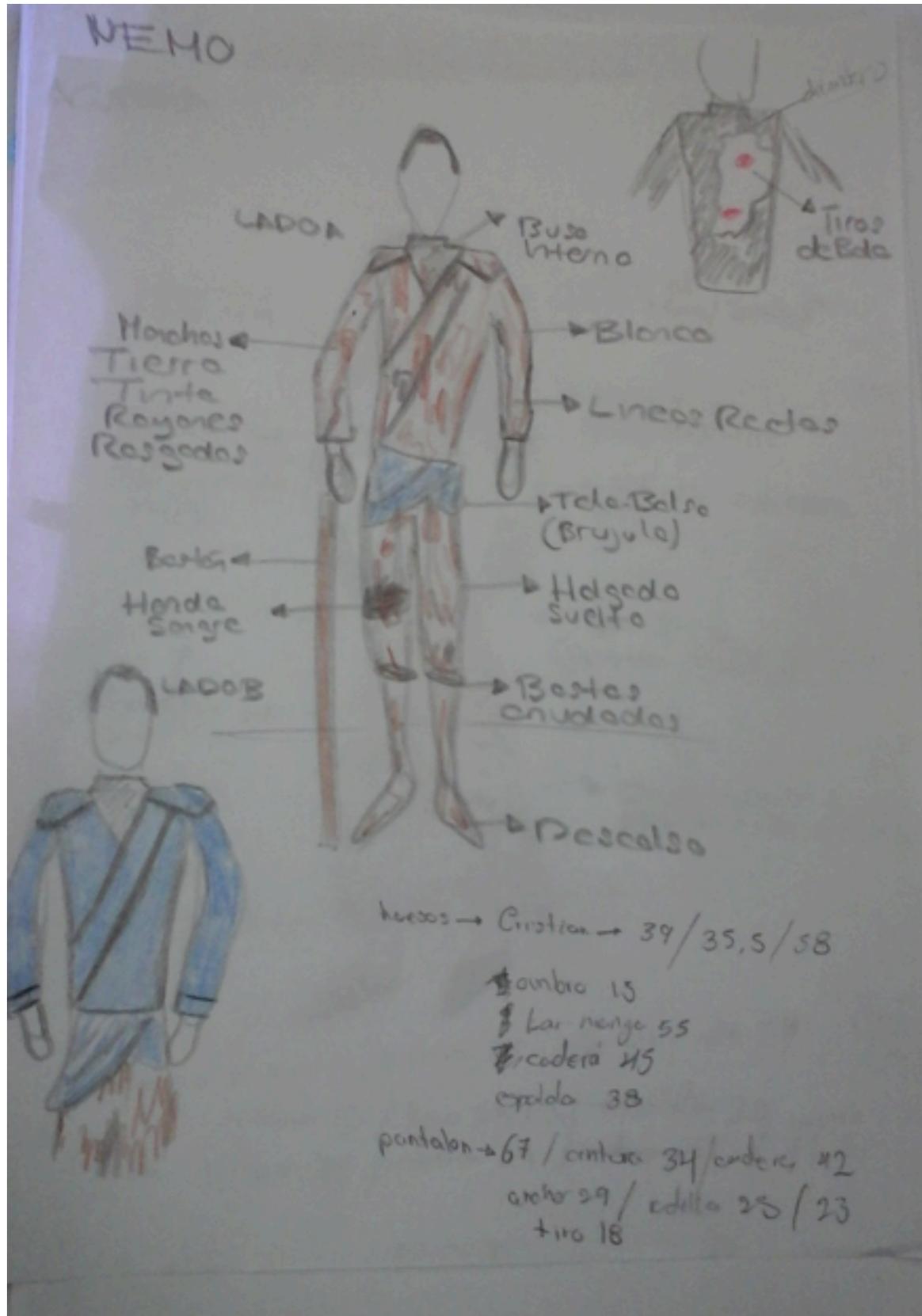
SEATRICE



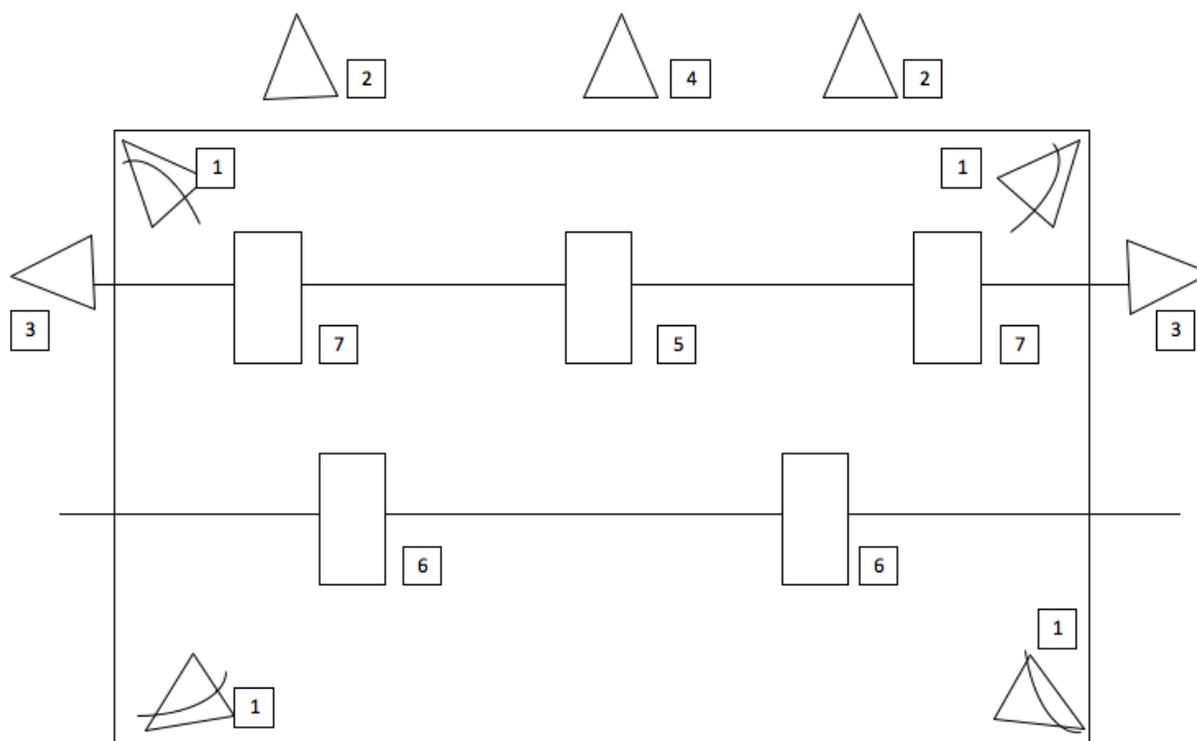
Sofg. pecho 46 / cintura 35.5 / talle 38 / altura largo. 51 / espalda 36
Falda cadera 46 / 81 largo / cintura 30.5. / zapatos 37
manga largo 14 / hombro 13 / manga 35



NEMO



**Anexo 3:
Plano de iluminación**



	Let
	Let al suelo
	Elipsoidales

Anexo 4:
Dramaturgia escrita

NEMO

ACTO ÚNICO INICIACIÓN

(Oscuridad. El viento sopla. Voz en off.)

VOZ: Damas y caballeros, bienvenidos a Nemo; población, en aumento; ubicación, Latitud sur, 48 grados; longitud oeste, 123 grados.

Para mayor comodidad deben cumplirse los siguientes puntos:

1. Cada uno tiene un voto; estar atentos.
2. Cada uno tiene un número; estar atentos también.
3. Uno de ustedes es Otro; estar atento al llamado.
4. Usted sólo observe; nosotros nos limitamos a compartir su opinión.
5. No se moleste en pensar; ese es nuestro trabajo.
6. Puede olvidarse de lo que sea; nosotros sabremos cuando recordárselo.
7. Acepte la resistencia como una ilusión de parte nuestra.
8. Lo más importante; no olvide su brújula en ningún momento.

Agradecemos el cumplimiento de cada uno de los puntos durante su estadía en Nemo.

(Se corta la señal. El viento sopla.)

I PRIMER DESTIERRO

(El viento sopla. Lentamente una cenital se va prendiendo sobre una banca en mitad del escenario. Muy rustica, pareciera que se va romper con el soplo del viento. Al lado izquierdo se encuentra un poste que sostiene un cartel en lo más alto; se lee “Nemo” que fue escrito a mano. El sonido del viento es acompañado por “I dont wanna see the world on fire” de The Inkspots; después se escuchan unas voces al fondo del escenario. El viento y la música disminuyen. Se notan un par de sombras al fondo; Agatha y Beatrice. Hermanas, de apariencia de viajeros, tentativa de gitanos y aspecto castrense. Similares en vestimenta, pero con color opuesto.)

AGATHA: Todo es tu culpa... No, mi culpa... Tampoco... Es de ambas

BEATRICE: ¿Fue mi culpa?... No, fue tu culpa... Tampoco, fue por ellos.

AGATHA: Te dije que no les hablaras demasiado.

BEATRICE: Y yo te dije que no dijeras nada.

AGATHA: Cuantas veces repetí una y otra vez que esa no era la manera en que debías hablarles, y mucho menos decir eso enfrente de ellos.

BEATRICE: Tampoco debiste llegar cuando sabías que no debías hacerlo. Era tan fácil aguantarse unos minutos al otro lado de la puerta.

AGATHA: Jamás me haces caso.

BEATRICE: Desearía que me hagas caso, aunque sea una vez.

AGATHA: No te basto haber venido conmigo, querías más.

BEATRICE: Y que hubieras hecho sin mí. A lado tuyo la gente sólo venía a verme a mí, daba igual lo que decías.

AGATHA: ¡Y ese es justo el primer error que debí corregir!

BEATRICE: ¡Yo también opino lo mismo! ¡Dos cabezas no son mejor que una!

AGATHA y BEATRICE: ¡Basta!

(Avanzan hasta la banca. Ambas toman asiento al mismo tiempo. Cansadas, un leve suspiro descoordinado.)

AGATHA: ¿Hace cuánto tiempo que nos conocemos?

BEATRICE: No lo sé, supongo que desde el principio, ¿por qué?

AGATHA: Por nada

BEATRICE: Bueno... ¿Hace cuánto tiempo que estamos aquí?

AGATHA: Desde que mamá nos trajo apretadas entre sus brazos, así que debe ser también desde el principio.

BEATRICE: Eso ya lo sé. Lo que quiero saber es cuando nos dimos cuenta que estábamos aquí. ¿Cuál fue el día en que nos dimos cuenta del suelo en el que nos parábamos, de la gente que saludábamos cada mañana mientras íbamos al mercado, y de las noches frías en que papá nos contaba sus historias sobre la guerra que nunca terminaba?... A eso me refiero exactamente.

AGATHA: Y yo que voy a saber cuándo me di cuenta que tenía una hermana menor, un padre traumatado, una madre sobre protectora, o las tantas veces que fuimos al mercado a comprar lo mismo: Un kilo de carne recién cortada, doce huevos en la misma funda rosada, y una media cajetilla de contrabando del compadre de alado... Sólo sé que estamos desterradas, y eso es lo único que nos debería importar en este momento.

BEATRICE: Bueno, ya, era una pregunta para matar el tiempo.

(Suspiro descoordinado. El viento sopla. Se interrumpe por el zumbido de un mosquito. Agatha da un golpe en su brazo.)

AGATHA: ¡Como odio los mosquitos! Detesto que me quiten algo que no me doy cuenta que tengo hasta que veo que me lo quitan. Pero eso no es todo. Lo peor es que me hacen dar cuenta de lo incompetentes que hemos sido hasta ahora. Míralo; aplastado, eso es lo que está; nosotras también lo estamos, y lo peor de todo es que ni siquiera tuvimos la oportunidad de llevarnos algo.

BEATRICE: ¿Y que querías llevarte?

AGATHA: Algo, siquiera un recuerdo.

BEATRICE: ¿Y de qué te serviría un recuerdo después de lo que pasó?

AGATHA: No lo sé, supongo que para recordarme ese rincón donde de alguna forma deje mi marca. ¿Acaso eso no te importa?

BEATRICE: Para que me serviría. Lo natural es que ya nos hayan borrado de todos lados. ¡Puf!... Nada, como si nunca hubiéramos existido...

AGATHA: No puedo creer en lo que dices.

BEATRICE: Por qué, si es cierto. En el momento en que subamos al bus todo el mundo nos habrá olvidado, o al menos aparentaran hacerlo. Quizás, quizás quedaremos como un mal recuerdo, pero al final no quedara nada que les diga que estuvimos aquí.

AGATHA: ¿En serio no te preocupa lo que digan de ti, o es que acaso no eres consciente de lo que ha pasado?

BEATRICE: ¡Soy extremadamente consciente de lo que pasó!, y me lo repito una y otra vez tratando de entender lo que sucedió en realidad. Sin embargo, también pienso que no somos un caso aislado, y por lo cual, inquiero en saber si, alguien, aunque sea una vez, ha sido capaz de preguntarse si es que en verdad hizo lo correcto.

AGATHA: Nosotras podemos ser la excepción.

BEATRICE: ¿Y de qué nos serviría eso si ya es tarde? Ya no importa dar señas de que hemos corregido nuestros errores, lo seguro es que los libros ya tienen su versión de los hechos, y con eso cualquier se conforma para darte un golpe en la nuca y justificarse que ha hecho un bien al mundo.

AGATHA: No te entiendo.

BEATRICE: Yo tampoco, y ya he aguantado diez años de nuestras incoherencias hasta el punto en que no sé de qué estoy hablando.

AGATHA: Y ahora, ¿qué piensas hacer?

BEATRICE: No pienso quedarme de brazos cruzados por más que sople el viento, y tampoco pienso dejar que los mosquitos me quiten lo único que me queda... Pienso volver.

AGATHA: ¿Volver? Pero, ¿desde qué momento tuviste esa idea?

BEATRICE: Cuando todo empezó.

AGATHA: Claro, debía ser desde ahí. Y, ¿Cuál es tu idea?

BEATRICE: No podemos volver, eso es obvio.

AGATHA: Claro, correcto.

BEATRICE: Por lo tanto, nuestra presencia representa también nuestro rechazo inmediato.

AGATHA: En cierto modo, sí.

BEATRICE: Por lo tanto, alguien debe ir en nuestro lugar.

AGATHA: Sí, pero no hay nadie en el pueblo que quiera devolvernos la palabra. ¿Cómo piensas convencerlos sin que no te escupan primero?

BEATRICE: Es verdad (medita)... Mierda, no se me ocurre nada, antes era tan fácil escoger y acomodar las palabras para el gusto de los desesperados.

AGATHA: Haber; primero debemos recordar lo que decíamos, y entre tanto papel que hemos traído tal vez así sea más fácil convencerlos... Igualito a montar en bicicleta, a nadie se le olvida eso.

BEATRICE: Si, a nadie por suerte. (Beatrice si ha olvidado cómo montar bicicleta.)

AGATHA: ¡Mira!, de entre tanta pendejada que he llevado justo he traído uno de nuestros últimos discursos. Eso significa que la suerte esta de nuestra parte.

BEATRICE: No sé qué tiene de bueno tener el último discurso que dimos, pero dado el caso toca ver que se le puede sacar.

II REVISIÓN

(Cenital en ambas esquinas del proscenio. Desaparece la cenital de la banca. Agatha y Beatrice se encuentran en cada esquina, con una hoja cada una. Un discurso alimón.)

AGATHA y BEATRICE: ¡Atención!

AGATHA: Distinguido público.

BEATRICE: A continuación un discurso sobre nuestra campaña.

AGATHA: Todos queremos cosas grandes.

BEATRICE: Pero primero hay que traerlos como enormes planes para ustedes.

AGATHA y BEATRICE: ¡El pueblo!

AGATHA: Y tal como lo manda el precepto más puro de nuestra naturaleza.

BEATRICE: Hemos tomado el lugar que nos lo entregan ustedes.

AGATHA y BEATRICE: ¡El pueblo!

AGATHA: Agradecimientos fraternos y aleluyas a las cuatro esquinas del firmamento.

BEATRICE: Queremos cosas grandes.

AGATHA: Eso ya lo dijimos.

BEATRICE: Para ustedes. ¡El pueblo!

AGATHA: No dejemos que el pasado nos alcance.

BEATRICE: Dejemos atrás los quiebres económicos, las caídas y subidas en las tablas de posiciones y las paranoias que llegan cada vez que suena el fin del mundo, porque al final el futuro será mejor.

AGATHA: Mejor pensemos en lo único que nos ha hecho lo que somos hoy.

AGATHA y BEATRICE: ¡El pueblo!

AGATHA: Entréguennos todo lo que quieran.

BEATRICE: Pero antes olvídense de los cuentos que nos contaban de niños.

AGATHA: Porque esas son patrañas que nos hacen ver débiles.

BEATRICE: Son mentiras que sólo buscan endulzarnos la mente.

AGATHA: Y no se preocupen.

AGATHA y BEATRICE: ¡El pueblo!

BEATRICE: Nosotros sabemos lo que queremos...

AGATHA: Podrías dejar de interrumpirme.

BEATRICE: ¿Yo? Pero jamás te he interrumpido.

AGATHA: Lo acabas de hacer, dos veces. Veras, cuando sale “el pueblo” yo soy quien lo dice, ¿lo recuerdas?

BEATRICE: ¿Y qué se supone que haga mientras tú dices eso?

AGATHA: ¡Énfasis! Lo único que debes hacer es eso, ¡énfasis!... Bueno, continuemos donde lo dejamos. Dale, te toca.

BEATRICE: Si queremos ser grandes debemos olvidarnos de nosotros mismos.

AGATHA: Cada sueño y ambición serán vistos como un acto temerario al que habrá que controlar.

BEATRICE: Porque el plan que prometemos será repetido cada año.

AGATHA: Dando paso a la incertidumbre del siguiente mes o al desespero por el día de paga.

BEATRICE: Incitaremos a que la esperanza y la paz se pongan de cabezas para ustedes.

AGATHA y BEATRICE: ¡El pueblo!

AGATHA: Otra vez. Te dije que esa parte la digo yo.

BEATRICE: ¿Cómo? ... El orgullo nos mantendrá en pe.

AGATHA: Eso mismo de la otra vez... Libres de prejuicios de un mundo amenazador.

BEATRICE: Pero si yo no he dicho nada... Y de nosotros también.

AGATHA y BEATRICE: ¡El pueblo!

AGATHA: Pero como puedes ser tan distraída... No tendremos nada que nos distraiga del objetivo.

BEATRICE: ¿Otra vez? Si no he dicho nada más de lo que me toca decir... No habrá palabra que se quede huérfana de definición, y tampoco opinión que lleve consigo la fuerza de la verdad.

AGATHA: Compartimos con ustedes el mismo amargo paso de los días... Procura estar más atenta, es lo único que te pido.
 BEATRICE: Porque también queremos lo mismo... Eso mismo te digo.
 AGATHA: Todos queremos lo mismo... Atenta.
 BEATRICE: Pero antes, hay unos pocos espacios en donde podemos lograr lo que ustedes no pueden... Estoy lista.
 AGATHA y BEATRICE: ¡El pueblo!
 AGATHA: Por qué haces todo lo opuesto a lo que te digo.
 BEATRICE: Deja de ser tan quisquillosa, jamás he interrumpido uno de nuestros discursos. Jamás
 AGATHA: Intentemos aunque sea llegar bien al final.
 BEATRICE: Eso mismo espero.
 AGATHA: Pueblos hay muchos en esta tierra que agoniza... Vaya que esta vieja esta línea.
 BEATRICE: Pero ninguno como el nuestro... Tu tranquila, esta parte siempre los excita.
 AGATHA: Fuerte.
 BEATRICE: Único.
 AGATHA: Independiente,
 BEATRICE: Y sobre todo, soberano
 AGATHA: Nuestra misión es raspar con las uñas las metas inconclusas.
 BEATRICE: Y así demostrarles que somos las enviadas que tanto buscaban.
 AGATHA: Y luego mentirles para que se estén más tranquilos.
 BEATRICE: Y que no se olviden de quien dependen.
 AGATHA: Porque sin nosotras no tendrían lo que tienen.
 BEATRICE: Un guardián que los protege de su propia libertad.
 AGATHA: No hay nada que se pueda hacer sin que nosotras no lo supiéramos antes.
 BEATRICE: Recuerden.
 AGATHA y BEATRICE: ¡El pueblo!
 AGATHA: Esto no tiene sentido.
 BEATRICE: No hay nada más que se pueda decir.
 AGATHA: Ni siquiera me escucha.
 BEATRICE: Lo diremos todo, para que estén tranquilos frente al televisor.
 AGATHA y BEATRICE: ¡El televisor! (Termina diciendo Beatrice únicamente.)
 AGATHA: Me sorprende que de entre todos nuestros discursos éste sea el único que haya quedado después del incendio.
 BEATRICE: Que se le puede hacer, con algo se debe empezar, y mucho mejor si proviene de las mismas cenizas de nuestro fin.
 AGATHA: Supongo que sí.
 (El soplo del viento. Agatha y Beatrice se quedan observando. Se apagan las dos cenitales de los extremos mientras ellas salen del espacio anterior. Se prende la cenital de la banca cuando ellas desaparecen, ambas hermanas toman la posición de antes.)

III SOLDADO OLVIDADO

(Luz en diagonal por detrás. Entra una figura y avanza lentamente hasta la banca. Es un soldado; apenas lleva una brújula y su uniforme. Es delgado y su apariencia denota que estuvo caminando por mucho tiempo. Se detiene, cuando las hermanas terminan de hablar, al lado del cartel.)
 BEATRICE: No está mal, ¿tú qué opinas?
 AGATHA: Como que podríamos quitar algunas partes, pero siento también que nos falta algo. No creo que esto le guste a alguien de Nemo, y no porque sea malo, sino que ya todos se lo conocen al contado. Debemos encontrar una novedad.
 BEATRICE: Cierto. Alguien de afuera, alguien que nadie haya visto jamás, pero que al mismo tiempo les provoque cierta confianza para acercarse sin miedo.
 AGATHA: Exacto, como un viajero que no ha tenido otra misión que la de venir hasta acá, igualito a como si fuese el verdadero enviado del cielo.
 .
 BEATRICE: Vaina, ¿ahora donde conseguiremos ese disfraz de ángel?
 NEMO: (Observa su brújula, buscando direccionarla en el punto exacto.) Latitud sur, 48 grados 52 minutos 6 segundos; longitud oeste, 123 grados 23 minutos 6 segundos. Disculpe, ¿es aquí Nemo?
 (Al observar a Nemo por primera vez, se empieza un juego de las dos hermanas. Cada línea representa una prueba, un análisis dirigido a Nemo

quien no tiene idea de lo que sucede.)

AGATHA: Sí, claro, sólo avance un kilómetro por ese camino de tierra, luego suba otros dos kilómetros hacia la montaña y si ve un enorme árbol caído es que se pasó de la frontera hace mucho tiempo. Si eso pasa debe volver otros cinco kilómetros sobre sus propios pasos, pero bien rápido, porque si le cogen del otro lado no habrá nadie que se haga responsable de usted. Ahora bien, si lo logra tendrá que recorrer esos mismos cinco kilómetros hasta que vea un cartel parecido a éste, y no quiero decir que sea el mismo, sólo se parecen. Desde ahí tendrá que preguntar a cuál Nemo quiere llegar, porque no sabe la cantidad de Nemos que han asomado recientemente. Ahora cualquiera se cree dueño de lo que sea, pero de todos modos, así habrá llegado sin mayor problema; se lo aseguro.

NEMO: Gracias. (Sale para su izquierda, observando la dirección que toma su brújula.)

BEATRICE: Pero si desea, puede esperar a que pase un bus por aquí para que le den llevando. Será más fácil, cómodo y sin temor de pasarse la frontera sin querer, y si quiere, le pueden llevar al Nemo que usted quiera.

NEMO: Eso suena mejor, gracias otra vez. (Vuelve, sin estar seguro de lo que indica su brújula.)

AGATHA: O quizás no pase ninguno.

NEMO: Gracias, entonces me iré caminando: igual, hace mucho que lo hago.

BEATRICE: Pero yo no le recomiendo que vaya caminando, a estas horas y por estos caminos hay muchos delincuentes que se aprovechan de cualquiera que parezca un forastero, y usted tiene la facha de ser uno.

NEMO: Gracias, otra vez... Creo que me quedare esperando un carro, tal como me dijo, así tal vez llegue.

AGATHA: Eso es poco común, sabe. A veces siguen de largo, casi siempre en realidad, porque hay muchos delincuentes, por si no lo sabía.

NEMO: Entonces, qué me recomienda. Si me quedo no me llevan, o si voy me pierdo o me roban.

BEATRICE: Yo sólo le diré esto, usted sabrá como lo interpreta. Cada uno se queda donde le toca quedarse; y si toca irse, toca irse.

AGATHA: No se complique tanto y tome una decisión. Es bien fácil perderse dentro de uno mismo.

NEMO: Cómo pueden decirlo tan fácilmente cuando yo soy el que debe tomar una decisión. (Las observa detenidamente.) Pero por si acaso, ¿Ustedes son de Nemo?

BEATRICE: Claro que sí. ¿Acaso no parecemos de aquí?

NEMO: No lo sé, es la primera vez que vengo aquí, y también es la primera vez que viajo tan lejos desde que la guerra concluyó. Mi Comandante me dio la orden de venir hasta aquí para...

AGATHA: ¿Guerra?

NEMO: Si, hubo una o quizás más, y eso porque todas fueron tan parecidas y tan rápidas que se las confunde si se las empieza a recordar. Pero de todas maneras, mi misión es para...

BEATRICE: ¿Y cómo así ha salido de ese horrible lugar después de tanto tiempo?

NEMO: Sólo llegó mi Comandante un día diciendo que nos largáramos, porque todo había acabado; o al menos eso parecía, porque mi Comandante no parecía muy convencido de eso. Es más, note un par de lágrimas que salían de sus ojos mientras nos decía esto... Pero estoy cansado por el viaje y aún debo avanzar para entregar... (Está a punto de salir, pero Agatha lo toma del hombro.)

AGATHA: Quédese nomás un rato, que aquí lo único que se hace es esperar de todos modos, así que a nadie le importara esperar un poquito más. Vamos, tome asiento, y cuéntenos esa guerra que nadie conocía.

(Nemo se sienta entre las dos.)

NEMO: Está bien, está bien. Supongo que puedo extender un poco más mi regreso. Al fin y al cabo nadie parece saber de mí llegada todavía.

BEATRICE: Por eso mismo le pedimos que se quede. Queremos quemar el tiempo.

NEMO: ¿Y por qué quieren quemar el tiempo? Acaso no piensan ir al pueblo.

AGATHA: No podemos.

NEMO: ¿Por qué?

BEATRICE: Es una larga historia.

AGATHA: Pero mejor empiece con la suya.

NEMO: Pero; hay mucho que contar, y no sé por dónde empezar.

BEATRICE: No importa donde empezó o como avanzó, lo importante es que todos conocemos donde puede terminar esta historia.

AGATHA: Como nosotras por ejemplo. Pero dejemos eso de lado, y mejor centrémonos en usted y en las aventuras que tuvo en el campo de batalla.

NEMO: Yo no las llamaría aventuras.

BEATRICE: ¿Y cómo las llamaría entonces?

NEMO: Circunstancias. Circunstancias que deben ser recordadas.

(Nemo avanza hacia la mitad del proscenio. Su mirada se queda fija en el vacío.)

AGATHA: Sin duda es un espécimen hermoso. Creo que ya tenemos a nuestra llave de regreso.

BEATRICE: Cómo puedes estar segura si apenas lo conocemos. Podría estar mintiendo.

AGATHA: Alguien que lleva un uniforme por mucho tiempo debe ser alguien de fiar.

BEATRICE: O simplemente es un sueño del que no puedes escapar.

AGATHA: Entonces, probémoslo para saber si es el indicado.

BEATRICE: Si tú quieres, yo sólo prometo seguirte el juego.

AGATHA: Con eso me basta.

IV DESPUÉS DEL ONCEAVO DÍA

(Cenital en el proscenio. Aparece Nemo, y por detrás, como dos sombras que no se desapegan, Agatha y Beatrice lo acompañan con los movimientos de sus circunstancias. Una retrospectiva marcial.)

AGATHA: Damas y caballeros

BEATRICE: A continuación, una retrospectiva marcial sin libre consentimiento

AGATHA: Soldado, atento y firme.

NEMO: Soldado atento, señor.

AGATHA: ¿Qué dijiste?

NEMO: Perdón. Soldado atento, señora.

BEATRICE: Correcto. Ahora, informe de su misión.

(“Bomb run” – Laurie Johnson)

NEMO: Al onceavo día del onceavo mes las campanas volvieron a sonar. Todo había terminado y ya podíamos salir de nuestras cuevas para sentir los rayos del sol otra vez, pero esa vez, al ser testigos de que lo que habíamos hecho, nos dimos cuenta también de nuestro nuevo don y maldición.

AGATHA: Usted no se preocupe por eso, a cualquiera le puede dar miedo el cambio cuando este llega de improviso. Además nadie se imagina lo que puede pasar a la vuelta de la esquina.

BEATRICE: ¿Somos unos pobres ilusos, soldado?

NEMO: Si señora, somos ilusos desde que estamos con nuestros padres, porque en su ilusorio papel de protectores nos hacen creer que nada malo nos pasara. Pero cuando llegan las circunstancias, como tormentas imposibles de prever, se paralizan, se quedan con un sudor frío recorriéndoles la espalda y no saben hacia donde ver.

AGATHA: Es un duro deber al que pocos estamos dispuestos.

BEATRICE: No hay mejor forma de mantener el orden, ¿o es que usted cree en todo lo que le dicen?

NEMO: Hubo un tiempo en que si lo hice, cuando había todo tipo de promesas y prometedores, de todos los tamaños y colores. Pero elegimos a la que nos llevaba como gallina al matadero. Nos preparamos para ir al frente con una gran sonrisa, todos cantando canciones de prosperidad y grandeza, pero una vez ahí todo se olvida. y en su lugar sólo nos queda el instinto por sobrevivir.

AGATHA: A esto lo llamamos entrenamiento del más fuerte, soldado, y una situación así merece una réplica constante.

BEATRICE: El miedo es un arma de doble filo, por eso toca identificar el momento exacto para usarlo. ¿Correcto, soldado?

NEMO: Correcto, señora. No había lugar donde esconderse, en cada esquina se encontraba una trampa peor que la anterior, dejándonos así con la única opción de seguir hacia el frente y encontrarnos con el leve suspiro que acompaña al eterno silencio.

AGATHA: Formidable soldado, usted no lo pudo haber dicho mejor.

BEATRICE: O sino usted continuaría en medio del lodo, la sangre y el miedo de ser el siguiente en la lista.

NEMO: ¡Sí! Fue una larga guerra entre eternos desiertos y ciudades que sólo conocí en fotografías. Fui perdiendo amigos dentro de tumbas sin nombre, miles de tumbas sin nombre que se repetían hasta donde me alcanzaba la vista; pero mientras me alejaba, me daba cuenta también que lo próximo no sería tan distinto.

AGATHA: Soldado, recuerde que el anonimato nos hace ver la patente de nuestra vulnerabilidad y predisposición a ser protegidos.

AGATHA y BEATRICE: Descanse, soldado.

NEMO: ¡En descanso!

(El viento sopla. Afirmación.)

BEATRICE: Usted habla demasiado soldado.

AGATHA: Y eso es justamente lo que buscamos.

NEMO: ¿Buscar?

BEATRICE: Para el cambio que tanto quiere, o no es eso lo que desea joven soldado.
NEMO: Si, una guerra larga y olvidada no debe quedarse así por mucho tiempo.
AGATHA: ¿Guerra? ¿De qué guerra nos está hablando?
NEMO: Pero... si yo... todo lo que acabo... ¿acaso no me escucharon?
BEATRICE: Todo el mundo escucha, sólo que cada uno escucha lo que quiere escuchar... Entonces, ¿está interesado?
NEMO: Interesado en qué.
AGATHA: En ser el nuevo líder de Nemo.
(Plano de luz general. Se puede ver a los personajes y al espacio.)
NEMO: ¿Yo?, ¿Nemo como líder de Nemo?
BEATRICE: Genial, hasta tiene el mismo nombre. Para muchos eso será suficiente.

V PRUEBA

(Cinta métrica. Agatha y Beatrice van de extremo en extremo midiendo el cuerpo de Nemo.)
NEMO: ¿Qué están haciendo?
AGATHA: Midiendo.
NEMO: ¿Por qué?
BEATRICE: Acaso piensa presentarse de esa manera.
NEMO: Y por qué no, es lo único que me quedó después del largo viaje, además del...
AGATHA: Estos trapos viejos los van espantar antes de que les diga su plan de trabajo.
NEMO: ¿Plan de trabajo? Pero si no tengo algo parecido a eso. Tan sólo mi brújula y esta...
BEATRICE: A ver. (Toma la brújula, la analiza) Puede servirnos, qué opinas Agatha.
AGATHA: Puede funcionar; de hecho, pensándolo mejor, puede sernos muy útil para la campaña. Tan sólo imagínalo, un héroe olvidado de una guerra olvidada.
NEMO: Suena genial, pero puede...
BEATRICE: La nostalgia siempre llega a los corazones de los desesperados. Igualito a como lo hicimos en nuestro primer año.
NEMO: Tenga cuidado, es un viejo recuerdo de familia.
AGATHA: Exacto. Ahora, súmalo eso a la idea de un líder que puede guiarlos por el buen camino, al igual a como nosotras lo hicimos cuando tuvimos el altercado. De lado y lado se creyeron y conformaron los pendejos.
NEMO: Eso suena interesante, pero esa parte es bien delicada, así que por favor...
BEATRICE: Genial, se sentirán seguros cada vez que se presente con ella en mano, como también lo hicimos cuando les mostramos la foto de nuestro papá.
AGATHA: Esa foto era justo antes de que perdiese la guerra. Pero bueno, primero debemos tener una prueba.
(Sueltan todo. Agatha y Beatrice toman asiento y piensan mirando al vacío de enfrente. Nemo recupera su brújula en el último movimiento.)
NEMO: ¿Y el uniforme? No dijeron que me lo iban arreglar.
BEATRICE: Si, sí, pero debemos estar seguras para continuar.
AGATHA: O acaso pensaste que nos arriesgaríamos con el primero que nos encontramos.
NEMO: Bueno, era sólo una pregunta... Entonces, ¿qué debo hacer?
BEATRICE: Primero lo primero, debemos conseguirte un contrincante, alguien que aparente por lo menos, así podrá saber lo que debe hacer aunque no sea cierto.
AGATHA: Otro es lo que hay que conseguir, para ser más exactos... Damas y caballeros.
BEATRICE: A continuación, un debate convencional.
VOZ: Se solicita al número () presentarse en el escenario. Se solicita al número () presentarse en el escenario.
AGATHA: Perfecto, muchas gracias, colóquese en este lugar, usted nomás espere y ya sabrá lo que tiene que hacer.
BEATRICE: Todos en sus lugares. Primer debate de prueba entre Nemo y el Otro. Ahora dejemos atrás todo eufemismo, cháchara de presentación y demás, y vamos a lo que nos interesa. ¡Preguntas y respuestas!
NEMO: ¿Y yo qué hago?
AGATHA: Usted tranquilo que ya empezamos.
BEATRICE: Primera pregunta, ¿Cuál es su opinión sobre el estado actual de nuestro pueblo?

NEMO: No lo sé, acabo de llegar, lo único que me dijo mi Comandante es que estaban relativamente bien; buenos precios, servicio rápido, y una excelente... Sí, todo bien supongo.

AGATHA: Excelente respuesta. Usted, la misma pregunta.

(Beatrice pone los carteles en frente del Otro. En ellos están las respuestas que dirá hacia el público.)

OTRO: “Conociendo nuestro estado lo seguro es asegurar que la culpa la tienen los otros. Nosotros los otros prometemos recuperar lo que los otros nos quitaron. Los otros ósea nosotros prometemos la seguridad de todos nosotros.”

BEATRICE: Muy bien, muy bien. Para la siguiente ahórrese lo de nosotros. Siguiendo pregunta. Con lo que respecta a la opinión, ¿Cuál es su propuesta para reducir las opiniones, pero sin llegar a la sospecha de los mismos?

NEMO: ¿Sospechas? ¿Intervención? ¡Pero de qué está hablando usted! ¿Si intervenimos en la opinión que nos quedara después, y como quedamos nosotros como administradores? No estoy seguro de dar una respuesta, pero siendo necesario, yo...

BEATRICE: (Tapa la boca de Nemo) Eso, eso, guarde su opinión cuando sea necesaria. Usted, Otro, responda la misma pregunta. Y sea más conciso esta vez.

OTRO: “La seguridad dependerá de nuestro desorden, de estar atentos con nuestro disfraz de campo, de intuir lo que van a pensar, y ante todo, actuar antes de que lo puedan hacer ustedes.”

BEATRICE: Mejor, pero un poquito resumido que ya se me duerme la gente. Ya sabe a qué me refiero. Última pregunta, ¿qué promete para este nuevo periodo y que no lo haya dicho nadie antes?

NEMO: (Guarda silencio)

AGATHA: Acaso no piensa responder.

NEMO: Que lo haga el primero, quiero ver que palabras le dan.

AGATHA: Como quiera. Vaya, responda la pregunta.

OTRO: “Mis palabras no son para escandalizar, lo importante es entrar en el tema.” 1

BEATRICE: Excelente, ahora que tiene una respuesta responda también.

NEMO: Haber, haber... El pueblo se deja seducir siempre por la apariencia y por el resultado final de algo.2

BEATRICE: No sé cuál respuesta me deja con ese delicioso vacío en el estómago; pero ni modo, debemos elegir un ganador para que los dos sigan contentos.

VOZ: ¡Votación! ¡Todos levanten su voto por favor!

(Se levantan las tarjetas. Da igual el resultado, será siempre el mismo.)

AGATHA: Muy bien, muy bien, ya escucharon todos, quiero ver esos votos hasta que les duela los brazos. (Cuenta indistintamente.) Después del escrutinio hay alguien que quiera decir algo... Correcto, el ganador es Nemo, el héroe olvidado.

VOZ: ¡Aplausos! ¡Aplausos por favor!

AGATHA: Gracias, gracias. Ya se puede retirar el Otro, este es lugar sólo para autoridades.

VOZ: Retirarse el número () del escenario. Retirarse el número () del escenario.

NEMO: ¿Y qué acaba de pasar?

BEATRICE: Acabas de pasar la primera prueba. Estuviste bien, pero toca hacerte un par de ajustes todavía, pero estarás bien.

NEMO: Pero el Otro, sus respuestas fueron mejores y más elaboradas, él sabía lo que debía decir, y yo apenas di con una respuesta de la que no estoy seguro si fue la correcta.

AGATHA: Y fue la mejor de todas, te lo aseguro; además, ya nadie recuerda lo que dijo el Otro. Así empiezan todos, hay muchos igual a él que siguen las letras del cartel, pero al final tú fuiste más espontáneo y por eso sigues aquí.

BEATRICE: Pero no te quedes tranquilo todavía, aún nos queda la otra prueba. Vuelve a tomar asiento.

NEMO: Estoy bien aquí.

AGATHA: Es una orden soldado.

NEMO: ¡A la orden, señora!

VI BORDANDO UN LIDER

(La banca se transforma en una mesa improvisada. La iluminación y la música dan énfasis a que se encuentran en una reunión de alta categoría. Agatha le entrega un pequeño papel a Nemo.)

NEMO: ¿Cómo ser un líder, y cómo lograr que los demás se lo crean? ¿Pero quién se supone que escribió esto?

VOZ: Se solicita a los números () presentarse en el escenario. Se solicita a los números () presentarse en el escenario. (Una luz parpadea, dando señal de donde deben ubicarse.)

AGATHA: Esta será la prueba que definirá tu destino. Ahora observa.

BEATRICE: ¿Estamos listos? Muy bien, demos paso a lo que viene.

(Todos sentados en la banca. Nemo en el medio, mientras que Agatha y Beatrice lo quedan mirando de frente. Con sus manos imitan el sostener de una taza de té. Suena “Le locatiere de Philippe Sarde.”)

BEATRICE: Mesero, mesero, más té en mi taza.

VOZ: Servir la taza, numero ().

AGATHA: Mesero, mesero, un masaje en mi espalda.

VOZ: Dar el masaje de espalda, numero ().

BEATRICE: Mesero, mesero, hay un mosquito en mi taza.

VOZ: Quitar el mosquito, numero ().

AGATHA: Mesero, mesero, no tan fuerte en mis hombros.

VOZ: No tan fuerte el masaje, numero ().

NEMO: Meseros, meseros, a su posición de antes por favor. ¿Pero qué se supone que están haciendo?

BEATRICE: Vamos, regresa a tu asiento que ellos si entienden lo que está pasando.

NEMO: Pero, pero...

AGATHA: Ven, siente estas manos que hacen un buen trabajo. No te preocupes, hazlo del mismo modo en que lo hiciste conmigo.

BEATRICE: Más té.

AGATHA: Para mí también. Y dime, ¿cómo te sientes?

NEMO: No lo sé. Se siente confuso, es como un sentimiento de reproche, pero al mismo tiempo quiero que no se termine.

BEATRICE: Perfecto.

VOZ: Pueden retirarse los números (), pueden retirarse los números ().

NEMO: Esperen, por qué se retiran si aún no terminaban. ¿Por qué dejaron que se vayan cuando se estaba poniendo mejor?

AGATHA: Para eso necesitas ganártelos.

BEATRICE: Con decir que te lo hagan sin dar nada a cambio no significa que lo vayan hacer para siempre.

NEMO: Pero si me acaban de elegir.

AGATHA: Eso fue una prueba, y las pruebas las puede pasar cualquiera que tenga las respuestas. Lo que necesitas ahora es un verdadero cambio. ¡De pie sobre la banca!

(Nemo está parado sobre la banca. Agatha y Beatrice retoman la cinta métrica. En un momento Agatha le retira el bastón a Nemo)

NEMO: ¿Así funcionan las cosas ahora?, ¿Hace cuánto tiempo que estuve vagando de guerra en guerra?

BEATRICE: Eso es lo de menos. Lo importantes es que estuviste ahí, y con eso se conmueve a los corazones deseosos de emociones.

NEMO: ¿Y si no me creen? No podría decir algo que no es cierto.

AGATHA: La verdad y la mentira se han vuelto un tema relativo recientemente, y muy pocos se dan el tiempo de buscarles las quintas patas donde no se encuentran. Toma asiento, soldado.

NEMO: A la orden, señora.

(Le quitan la camisa, le dan vuelta. Es de otra calidad, azul, sin marcas o manchas.)

NEMO: Entonces, ¿por qué seguimos con esto?

BEATRICE: Es un acuerdo que fue aceptado hace mucho. Ya casi nadie recuerda que decía ahí exactamente, pero ya estamos acostumbrados a que otros nos lo recuerden indistinta y constantemente. Si bien ellos tampoco parezcan seguros de lo que dicen.

AGATHA: Lo que tú quieres no se consigue tal como lo sueñas. Hay otras maneras de obtenerlas, sólo que sus medios no son del gusto de todo el mundo... o al menos aparentan a que no es de su gusto.

NEMO: ¿Eso quiere decir que no hay otra manera de hacer las cosas?

(Limpian todo el cuerpo de Nemo. Revisan cada esquina para estar seguras de que todo está en su lugar, tal como lo fueron planeando.)

AGATHA y BEATRICE: No.

BEATRICE: O al menos que se te ocurra otra que sea más fácil de hacer.

AGATHA: Pero de ser así, te cansaras más rápido de lo que te imagines, y en cambio volverás a estar detrás de esa sombra que nadie se atreve regresar a ver... Listo, hemos terminado.

BEATRICE: No está mal, pero apuesto que podría ser muchísimo mejor. ¿Tú qué opinas?

NEMO: (Revisa todo su cuerpo. No logra reconocerse, como si no fuese él mismo; pero al mismo tiempo el orgullo cobra fuerza en su interior.) Es... formidable. Jamás me imagine verme o sentirme de esta manera. Siento que soy otro, que puedo cambiarlo todo y sin ninguna obstrucción en mi campaña. Me siento poderoso. Sí, eso es lo que me siento, poderoso ante cualquiera que se ponga en frente mío.

AGATHA: Nada mal Beatrice, creo que nuestro trabajo no podría haber salido mejor.

BEATRICE: Me siento tan orgullosa de nosotras. Dame un abrazo hermana.

NEMO: ¡Deténganse! Que eso no es todo.

AGATHA: ¿A qué te refieres con que eso no es todo?

NEMO: Si quiero ser el líder de Nemo, debo hacer algunos cambios.

AGATHA y BEATRICE: ¡¿Cambios?!

NEMO: Exacto, y deben ser concisos. (Recupera el bastón)

BEATRICE: Agatha... No quiero sonar preocupada, pero... Tengo un mal sabor de boca sobre lo que acaba de decir.

AGATHA: Mierda.

VII SOMBRA QUE ASOMA INADVERTIDA

VOZ: Se solicita al personaje Nemo continuar con el procedimiento. Se solicita al personaje Nemo continuar con el procedimiento.

NEMO: ¿Debo seguir algo que desconozco, o es mejor continuar por otro rumbo por donde nadie se atrevió a ir antes?

BEATRICE: No es necesario que lo pienses tanto. Vamos, vuelve a sentarte, así podrás descansar un rato, o dormir si quieres. Recuerda que no pueden ir tan rápido las cosas, ¿verdad?

AGATHA: Correcto, no es necesario acelerar cuando se tienen curvas en frente, ¿verdad?

BEATRICE: O es que acaso no te enseñamos lo suficiente. Recuerda que no sabes mucho de lo que pasa aquí o sobre lo que pasara mañana, ¿verdad?

NEMO: Mentira, lo sé muy bien, conozco exactamente lo que pasara mañana. Saldrá el sol más brillante que el mundo jamás haya visto, y ese sol seré yo.

VOZ: Se solicita a los personajes Agatha y Beatrice continuar con el procedimiento. Se solicita a los personajes Agatha y Beatrice continuar con el procedimiento.

AGATHA: Eso es lo que queremos hacer.

BEATRICE: Sólo que éste no nos deja las cosas fáciles.

NEMO: ¡Traidoras!

AGATHA: ¿Qué?

BEATRICE: ¿Nosotras, traidoras de ti?

AGATHA: Tranquilízate Nemo, aquí nadie te quiere traicionar.

NEMO: Esas son mentiras. El único que conoce la verdad aquí soy yo, y esta suave tela lo confirma.

BEATRICE: Apuesto que los mosquitos le hicieron algo en el cerebro mientras venia para acá. Mejor toma asiento, respira un poco... ¡y deja de tocarte la maldita camisa soldado!

NEMO: Es que es tan suave y delicada, señora... No puedo dejar de mirarla... y mucho menos tocarla.

AGATHA: ¡Sáquese el dedo de ahí! Todavía tienes mucho que aprender.

BEATRICE: Por un momento creí que estabas listo.

NEMO: Pero estoy listo, lo que acabo de decir no es fácil para el resto.

AGATHA: Eso no es nada, a cualquiera con una camisa de las nuestras lo pueden llevar a sentir el goce de la locura.

NEMO: ¿Loco? Pero, yo creí que se trataba de...

BEATRICE: Loco, eso es lo que pasó. Créenos, tenemos experiencia sobre estas cosas. Es como de la familia.

AGATHA: ¿En serio creíste que podías hacerlo todo solo? Joven soldado, Nemo, soldado Nemo, si las cosas fuesen así de fácil nosotras no estuviéramos aquí intentando controlarte.

BEATRICE: Recuerda que sin nosotras lo demás quedaría como un castillo de arena; y no debo recordarte que pasa con un castillo de arena cuando sube la marea.

NEMO: Imposible, nadie puede hablar de castillos de arena sin caer antes en la locura, por lo tanto, ustedes deben ser las locas desde el principio. No voy a dejar que me manipulen otra vez. Soy el líder indiscutible de Nemo, nadie es capaz de contradecir lo que digo, y si lo hacen, su resultado será el ostracismo perpetuo. Yo dispongo, yo hago, yo gobierno.

AGATHA: Suficiente Nemo, quédate quieto.

NEMO: No.

BEATRICE: Deja de actuar como un niño. Vuelve aquí y arreglemos las cosas como gente madura.

NEMO: Déjenme en paz. No son la influencia que necesito. Fui, vi y volví del infierno, cosa que ustedes no tienen idea de cómo se siente, y es por eso que ya es hora de que todos lo conozcan también si es que quieren sobrevivir a este mundo de pesadillas.

AGATHA: Damas y caballeros.

BEATRICE: A continuación, una decepción circular.

(Agatha y Beatrice se espantan a medida que avanza con su último monólogo.)

NEMO: Yo, Nemo, como habitante de Nemo, prometo que, a partir de este día todas las preocupaciones serán culpa de los otros. Yo, Nemo, como hijo de Nemo, prometo que, a partir de este día mi palabra es su palabra, y que todo lo que digan yo lo diré igual, y lo que no digan, también. Y yo, Nemo, como soldado de Nemo, prometo que, a partir de hoy en adelante hasta el fin de mis días, gobernare esta tierra con toda la fuerza que pueda alcanzar, construir o demandar... ¡He dicho!

(Vuelve la oscuridad como un parpadeo. Juego de sombras. Experiencia de los intérpretes dentro del personaje según estos puntos: impresiones, dificultades y el deseo de un final. Se presentan fechas importantes desde la Revolución Francesa hasta la actualidad. Suena "Sarabanda" de Georg Friedrich Handel)

(Vuelve la cenital sobre la banca al terminar la música. Se encuentran sólo las hermanas. El soldado ha desaparecido)

AGATHA: Pero qué demonios acabó de pasar.

BEATRICE: Todo pasó demasiado rápido y no lo vi venir.

AGATHA: Estuvimos cerca maldita sea, muy cerca.

(Agatha y Beatrice toman asiento desconsoladas. Nemo vuelve confundido. Olvido todo lo que pasó.)

BEATRICE: El chico parecía fácil de manipular. Esa cara de pendejo no se la encuentra todos los días.

AGATHA: Cuanta lastima me da ver todo ese potencial desperdiciado, ¿te imaginas si hubiera funcionado?

BEATRICE: Oh sí, ya me veía acostada otra vez en mi delicioso colchón disfrutando de los chocolates más deliciosos y...

AGATHA: Y yo con la tinta, la tinta que salía por montones; al duplicado, triplicado y...

(Suspiro coordinado)

VIII SEGUNDO DESTIERRO

(Las hermanas ocupan el lado opuesto al que tuvieron en el primer cuadro. Las actitudes cambian en comparación al inicio.)

AGATHA: ¿Todo es tu culpa?... No, mi culpa... Tampoco, es de ambas

BEATRICE: Fue mi culpa, no, fue tu culpa... Tampoco, fue la de ellos...

AGATHA: Te dije que no le hablaras.

BEATRICE: Te dije que no dijeras nada.

AGATHA: Siempre me haces caso.

BEATRICE: Desearía que no me hagas caso.

AGATHA: Cuantas veces te repetí una y otra vez que esa era la manera en que debías hablarles, y más aún, decir eso en frente de ellos.

BEATRICE: Tampoco debiste irte cuando sabías que debías hacerlo. Era tan fácil aguantarse unos minutos al otro lado de la ventana.

(Ambas se acomodan sobre la banca al mismo tiempo.)

BEATRICE: ¿Hace cuánto que nos conocemos?

AGATHA: Toda la vida supongo, ¿por qué?

BEATRICE: Por nada

AGATHA: Vale... ¿hace cuánto que llegamos aquí?

BEATRICE: Desde que papá nos trajo tomadas de sus manos cuando la guerra al otro lado del charco se acabó, así que debe ser desde el final de sus días cuerdos.

AGATHA: Eso no lo sabía, pero lo que quiero saber es desde cuando nos dimos cuenta que estábamos aquí... A eso me refiero, ¿desde cuándo nos percatamos de todo esto?

BEATRICE: Y yo que voy a saber cuándo me di cuenta... Sólo sé que estamos desterradas, engañadas y olvidadas. Eso es lo único que nos debe importar desde ahora.

AGATHA: Bueno, ya, era una pregunta para matar el tiempo.

(Breve silencio. Se interrumpe por el zumbido de un mosquito. Beatrice da un golpe en su brazo.)

BEATRICE: Como odio los mosquitos. Tan sólo míralo; aplastado, eso es lo que esta, y nosotras también. Y ni siquiera tuvimos oportunidad de enseñarle algo.

AGATHA: ¿Y que querías enseñarle después de todo?

BEATRICE: No sé, algo, siquiera un recuerdo.

AGATHA: Y de qué te serviría un recuerdo después de todo.

BEATRICE: Supongo que para saber que estuve en una parte de su memoria y que de alguna forma le dejamos una marca imborrable. ¿Acaso eso no te importa?

AGATHA: Para qué me serviría eso. Lo más probable es que nos borre del mapa, como si nunca hubiéramos existido...

BEATRICE: No digas eso.

AGATHA: Por qué, si es cierto. En el momento en que tomemos el bus él nos olvidara, de igual forma que este pueblo que nadie sabe cómo llegar. Apenas quedaremos como un mal recuerdo, si es que tenemos la suficiente suerte para eso.

BEATRICE: En serio no te preocupa, o es que acaso no eres consciente de lo que ha pasado.

AGATHA: ¿Alguien ha sido capaz de hacerlo alguna vez? Digo, soy consciente y todo, pero, ¿eso va a cambiar en algo las cosas?

BEATRICE: Nosotras pudimos ser la excepción.

AGATHA: Y de qué nos serviría eso si ya es tarde.

BEATRICE: No te entiendo.

AGATHA: Yo tampoco, y desde hace veinte años que lo intento y no puedo.

BEATRICE: Y ahora, ¿qué piensas hacer?

AGATHA: No pienso quedarme de brazos cruzados, y tampoco pienso dejar que ni los mosquitos o soldados extraviados me quiten lo único que me queda. Pienso volver.

BEATRICE: ¿Volver? Pero, ¿desde qué momento tuviste esa idea?

AGATHA: Cuando todo empezó.

BEATRICE: ¿Y con qué piensas empezar?

(Se escucha "Indian love call" de Slim Whitman. Sobrevivencia entre las dos hermanas. Una figura llega por detrás de ellas. El viento sopla.)

FIN

Anexo 5: Cronograma de actividades

	ACTIVIDADES	FEBRERO		MARZO				ABRIL				MAYO				JUNIO				JULIO		RESPONSABLES		
		3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2			
ANTES	Lectura y análisis de la bibliografía	X																					Productor	
	Redacción del marco teórico	X	X	X																				Productor
	Creación de dramaturgia	X	X	XX																				Productor
	Elaboración de presupuestos	X																						Productor
	Definición de Estética	X	X	X																				Productor
	Definición de Actores	X	X																					Productor y Director
	Definición de ensayos			X																				Productor y Actores
	Definición de recursos humanos	X	X	X																				Productor
	Gestión del espacio de entrenamiento			X	X																			Productor
	Entrenamiento actoral				X	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	Director y Actores
DURANTE	Bocetos de vestuario y escenografía	X	X	X	X	X	X	X	X														Diseño Artístico	
	Pruebas de vestuario							x	x														Director y Diseño Artístico	
	Confección de vestuario y escenografía								x	x	x												Diseño Artístico	
	Pruebas de maquillaje												x	x									Diseño Artístico	
	Lectura y repaso de escenas					x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	Director y Actores	
	Segunda sustentación					x																	Productor	
	Montaje escénico					x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	Director y Actores	

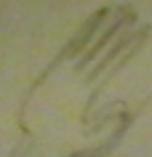
Anexo 6:



05/04/2014 CUARTO I

- Nuevos del texto | Aptitudes
- Velocidad del texto | desarrolladas
- Personaje en base a un elemento

▷ Como el cuerpo reacciona con el texto



Meca = en peso, exageración, pindolaciones

EXTENSIVO



Ucc = pasadizo, preparación, crítico

• Acomodarse a las dimensiones del actor, diseccionar, recortar, acortador al texto en función del actor. Su funcionalidad proyecta la organización.

• Reconocer los fortalezas y debilidades intrínsecas del texto

• Exagerar por medio de la palabra el uso de matices

▷ Dimensión de la Manipulación y el

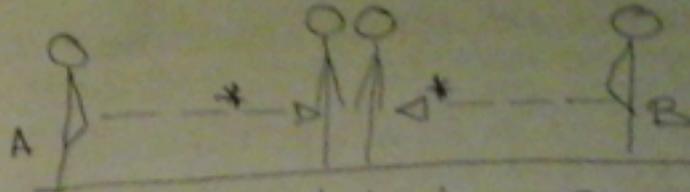
Odio: Pistas de necesidad

- Tener a desaparecer

- Estrategia de manipular

- El desentramado de la estructura

11/04/2014



▷ Progresión del destiempo. De espaldas. Dos reacciones:

A: - y mucho menos dar eso a frente de ellas

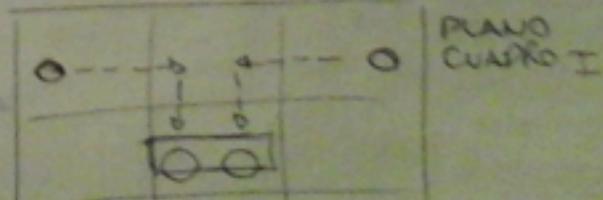
B: 1) Dos cabezas no son mejor que una. Aprovechar las debilidades y fortalezas de los actores

Acciones intelectualizadas desde el personaje. Como actúa, cómo reacciona, como se acomoda dentro del espacio

▷ Reacciones desde un elemento/nivel

▷ Actuación desde las nubes vocales

▷ Acomodarse desde la poesía. Un texto recurrente direccionado a una actitud general. EXAGERAR → PULIR



DRAHA I cuadro Revisión del discurso de los desesperados

Agatha y Beatrice se preparan para su último discurso, y que más pronto que puedan tal como lo hacen a su pueblo.

Cada uno toma su respectiva ley y portado desde su mezcra de nido e sus promesas, las promesas que siempre se cumplen por los dos hombres son los palabras con las que conquistaron.

Por su mezcra e pronto empieza a desquebrarse dejando al final un resto de polvo a cada y una atreída que se ve haber perdido su sedulo.

DRAMA II cuadro Soldado Oureloco

Las hermanas se dan cuenta que necesitan a alguien que les ayude e buscan a uno. Una palabra como dice Agatha dentro de su descripción del espejo perfecto.

Al llegar llevan los dos hermanos intentan descubrir de qué se trata el joven soldado, y quizás sea la ilusión que no se les hace dar cuenta o porque no hay otro caso que hacer. Agatha da por hecho que Nona es el niño. Únicamente...

CUADRO DE ACCIONES II Cuadro, 48 líneas

LÍNEAS	ACCIONES
127 B	Pasividad a el cuerpo Acción en el momento de la muerte. Aceptación de su nombre.
130 A	Como que pedimos en relación con Beatrice, segura de su observación, y de lo que ella distrae en las palabras.
131 B	Se siente cómplice de lo que busca agotar una nueva idea.
134 A	Usando la idea de como sea lo que busca.
135 B	Ancoriza como por su mujer.
136 A	El recuerdo del momento reduce la idea de Beatrice.
137 B	Busca respuesta a su nombre. No consigo nada.
138 N	Nona llega suado por su familia. Observa el momento de su familia y reloj según la información que recibe. Nota a las hermanas quienes lo observan.