

Análisis de la Obra de Dramaturgia *El Último Niño*

Frank Jair Pineda González

Proyecto de grado para optar al título de Filósofo

Director:

Rafael Gonzalo Angarita Cáceres

Dr. en Filosofía

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Filosofía

Bucaramanga

2023

Contenido

	Pág.
Introducción	7
1. La Imagen Movimiento.....	10
1.1 Primera Tesis	11
1.2 Segunda Tesis	13
1.3 Tercera Tesis.....	15
2. Relación de La Máquina Heterogénea y el concepto La Imagen Movimiento.....	18
3. La Dramaturgia de la Imagen en el acto III de la obra EL Último Niño	25
4. El último niño	37
Referencias Bibliográficas	46

Lista de Figuras

	Pág.
Figura 1. Imagen actual.....	26
Figura 2. Imagen Anterior.....	27
Figura 3. Imagen Posterior.....	28
Figura 4. El Último Niño sentado en la cueva.	32
Figura 5. La Abuela Neblina mece al Último Niño.	33
Figura 6. La Abuela Neblina deviene cascada.....	34
Figura 7. La Abuela Neblina como un Diente de León.	35
Figura 8. El Último Niño sobre una cola de ballena.	36

Resumen

Título: Análisis de la Obra de Dramaturgia El Último Niño *

Autor: Frank Jair Pineda González**

Palabras claves: dramaturgia, “La Máquina Heterogénea”, “La Imagen Movimiento”, Teatro de Objetos.

Descripción:

El presente texto es un análisis de la obra de dramaturgia de objetos *El Último Niño*. Principalmente, se va a exponer el proceso de construcción del guion dramático, llevado a cabo a partir del ejercicio de creación “La Máquina Heterogénea”, expuesto por la artista Ana Alvarado, en su libro *Teatro de Objetos, manual dramático*. A partir de esta consideración, se intenta poner en relación el anterior ejercicio con el concepto de la “Imagen-Movimiento”, trabajado por Deleuze en el capítulo “Primer Comentario sobre Bergson” del libro *La imagen- movimiento. Estudios sobre cine I*. Al aplicar este último propósito, se encontró que los tres niveles de la tercera tesis de Bergson posibilitan un diálogo con la propuesta creativa “La Máquina Heterogénea”. Dicha relación permitió establecer una teoría del movimiento en el ámbito del teatro de objetos.

* Proyecto de grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Director: Rafael Gonzalo Angarita Cáceres Dr. en Filosofía

Abstract

Title: Analysis of the Dramaturgical Play The Last Child *

Author: Frank Jair Pineda González**

Keywords: Dramaturgy, “The Heterogeneous Mache”, “The Image Movement”, object theater.

Description

This text is an analysis of the dramaturgical play El Último Niño. Mainly, the construction process of the dramaturgical script will be exposed, carried out from the creation exercise “The Heterogeneous Machine”, exhibited by the artist Ana Alvarado, in his book Theater of Objects, Dramaturgical Manual. From this consideration, an attempt is made to relate the previous exercise with the concept of the “Image-Movement”, worked by Deleuze in the chapter “First Commentary on Bergson” of the book The Image-Movement. Studies on cinema I.

By applying this last purpose, it was found that the three levels of Bergson's third thesis enable a dialogue with the creative proposal “The Heterogeneous Machine”. This relationship allowed us to establish a theory of movement in the field of object theater.

* Project of Grade

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Director: Rafael Gonzalo Angarita Cáceres Dr. en Filosofía

Introducción

El Último Niño es una obra de dramaturgia de objetos, orientada a público infantil, ganadora de la convocatoria *Bucaramanga Cree en tu Talento 2020*, en la categoría de literatura para obra de micro teatro, también de beca teatral, de la convocatoria *Bucaramanga Cree en tu talento 2022*, del Instituto Municipal de Cultura y Turismo. El siguiente es el argumento de la obra en mención: La tierra se ha secado, todos los seres humanos se han extinguido. Sólo han sobrevivido los objetos, como resultado de un proceso de simbiosis con la naturaleza. Después de la catástrofe climática, se ven objetos mutantes: un sombrero con ojos, patas y pinzas de cangrejo; una flauta con alas; una pelota, que ahora tiene corazón, presiente que ha sobrevivido el niño con quien ella jugaba. Con el deseo de encontrarlo, la pelota enfrentará a la malvada reina Lámpar, una linterna con cuerpo de serpiente, que ansía dominar el mundo de los objetos. A partir de este momento, comienza la increíble aventura de la pelota, pues en compañía de otros objetos mutantes, evitarán todas las adversidades del cataclismo, con el fin de encontrar al último niño, poseedor de las semillas de la vida, recogidas con la esperanza de una nueva lluvia sobre la tierra.

La presente reflexión se enfoca en la línea de acontecimientos de esta obra de dramaturgia, pues, aunque se mencionan, no se profundizan temas como los personajes, tiempo, espacio, público lector, entre otros elementos del género literario dramático. Lo que se quiere poner de relieve es la imagen como detonador para la creación de la obra dramaturgic. En palabras del director de teatro argentino Mauricio Kartún (2001): “Son las primeras imágenes, intuiciones e indicios de lo que llegará ese objeto a ser; y es el dramaturgo quien—sencillamente—bucea en ellas, descubre, se sorprende y las deja crecer protegiéndolas armónicamente” (p.26). Estos primeros

indicios se encontraron en el caso de la dramaturgia aquí presentada en el libro *Teatro de Objetos*, manual dramático, de la autora Ana Alvarado (2011), su tesis consiste en “demostrar que hay una dramaturgia posible para el Teatro de Objetos y Títeres, ligada a la imagen, a la foto fija, más cercana al guion cinematográfico, al comic, pero, fundamentalmente, a la asociación poética de los objetos entre sí” (Alvarado, 2015, p. 10). Es importante reiterar que la presente propuesta de dramaturgia *El Último Niño* se suma a la hipótesis de la maestra Ana Alvarado (2015), la idea de un teatro donde los protagonistas son los objetos, un teatro donde la imagen plástico-visual es fundamental en la escritura teatral.

Con el fin de contextualizar el género aquí trabajado, es decir, el teatro de objetos, vamos a hacer un pequeño recorrido del camino semántico de Alvarado con respecto al tema. Según Alvarado (1991), hace unos 30 años apareció el término “teatro de objetos”. Los objetos que no fueron creados exactamente para la escena podían ser los protagonistas de una historia de narrativa escénica.

Por otro lado, en el teatro de objetos existe una tensión entre carnalidad y cosidad, humano y objeto. Según Alvarado, el actor de este tipo de teatro se puede definir como manipulador: “es una intensa y emotiva fuerza externa que impulsa al objeto. Su cuerpo está conformado por zonas o provincias disociables que le permiten ser él mismo, pero también lo otro, el objeto” (Alvarado, 2015, p. 8).

Es así como, Ana Alvarado (2015) introduce el concepto de “sistema de teatro objetual”, que se refiere a un montaje de cuerpos, esto es, el cuerpo de actor y el cuerpo del objeto, juntos constituyen un sistema más grande. Dicho sistema se compone por secuencias o segmentos, en estos el cuerpo del actor es un elemento más, sin orden de importancia. Los cuerpos de los actores

manipuladores pueden verse de manera asimétrica con los objetos, verse como partes o también ser independientes entre sí.

De esta manera, Alvarado (2015) insiste en la posibilidad de una escritura dramática a partir de la imagen y sus tensiones. Según la autora, la estructura propia para una dramaturgia de objetos tiene relación con la noción de montaje, traída del cine, imágenes instantáneas que se asocian entre sí, imágenes que se suceden, por medio de un movimiento entre ellas, una forma dramática en la que las secuencias textuales y escénicas son montadas por una sucesión de momentos autónomos. La idea de marco también va a jugar un papel importante en la propuesta de Alvarado, dentro de este vemos fragmentos, unidades o momentos fijos, que se van a poner en relación a través del movimiento. Este sistema se va a definir como Máquina Heterogénea, en palabras de Alvarado (2015): “el montaje dramático de una obra de teatro objetual aspira a ser una máquina heterogénea, diversa, rizomática, que simplemente funciona, más allá de la coherencia” (p 17).

A partir de las precisiones conceptuales anteriores por el terreno Teatro de objetos, se va a analizar la tesis de Bergson sobre el movimiento, trabajada por Gilles Deleuze (1991) en el “Primer Comentario sobre Bergson”, esta es: 1) no hay solamente imágenes instantáneas, es decir, cortes inmóviles del movimiento; 2) también hay imágenes-movimiento, cortes móviles de la duración. A partir de la propuesta de la maestra Ana Alvarado (2015) de una dramaturgia de objetos que tenga el propio sello del cine, es decir, la construcción de un relato con relaciones espaciotemporales, por medio de secuencias de imágenes fijas, nacidas de la interacción de los objetos entre sí, lo que la autora denomina Máquina Heterogénea, de aquí surge la siguiente preocupación: ¿son estas imágenes solamente momentos fijos o cortes inmóviles del movimiento? O, por el contrario, ¿responden dichas imágenes a la propuesta de Bergson, en *Materia y Memoria*, de La

Imagen-Movimiento? La construcción del guion dramático de la obra *El Último Niño* llevó a cabo el proceso de crear imágenes fijas, de ponerlas en una sucesión de movimientos, con el fin de buscar un tránsito entre ellas. Todo esto marcó una narrativa dramática que responde a esta maquinaria en función de la imagen, pero siempre con la preocupación de si dicho tránsito responde a la novísima concepción de La Imagen-Movimiento, trabajada por Deleuze, en el capítulo donde este filósofo comenta la gran tesis de Bergson en *Materia y Memoria*. En efecto, el presente texto parte de la hipótesis de que se puede establecer una relación entre el ejercicio creativo de La máquina Heterogénea y el concepto de La Imagen-Movimiento. El camino metodológico establecido para ello consiste en establecer cuál es el proceso creativo de La Máquina Heterogénea, expuesto por Ana Alvarado. Asimismo, en definir qué es La Imagen-Movimiento y cómo es abordada por Gilles Deleuze. Además, cuál es la relación existente entre los dos conceptos anteriores. Por último, se quiere contar el proceso de composición de imágenes de la dramaturgia *El Último Niño*, donde se aplican los dos conceptos mencionados.

1. La Imagen Movimiento

En el capítulo “Tesis sobre el Movimiento” (primer comentario sobre Bergson) del libro *La Imagen Movimiento, estudios sobre el cine I*, Deleuze (1991) trabaja tres tesis principales: 1) no hay sólo imágenes instantáneas, es decir, cortes inmóviles del movimiento; 2) hay imágenes-movimiento que son cortes móviles de la duración; y 3) además de que el instante es un corte

inmóvil del movimiento, el movimiento es un corte móvil de la duración, es decir, del todo o de un todo.

1.1 Primera Tesis

El movimiento no se confunde con el espacio recorrido, “el espacio recorrido es pasado, el movimiento es presente, es el acto de recorrer” (Deleuze, 1991, p.13). Más aún, Deleuze (1991) nos indica que la primera tesis abarca otro enunciado: no se puede reconstruir el movimiento con posiciones en el espacio o con instantes en el tiempo, es decir, con cortes inmóviles... asimismo, añade que sólo se cumple dicha reconstrucción uniendo a las posiciones o a los instantes la idea abstracta de tiempo. Según lo anterior, se cometen dos errores al tratar de comprender el movimiento: el primero consiste en acercar al infinito dos posiciones o dos instantes, de esta manera, el movimiento sucede sin que lo percibamos. El segundo se configura cuando se divide o subdivide el tiempo, el movimiento se efectúa en una duración concreta y cada movimiento tiene su propia duración cualitativa. De lo anterior quedan opuestas dos fórmulas: *Movimiento real >duración concreta; cortes inmóviles + tiempo abstracto.*

En 1907, en la Evolución creadora, Bergson alude al término “la ilusión cinematográfica”. Esta se refiere al hecho de que el cine, en efecto, procede con cortes instantáneos o imágenes fijas, esto lo complementa con un tiempo abstracto, impersonal. Por ello, el cine nos muestra un falso movimiento. Según Deleuze (1991), Bergson indica que el cine, al construir el movimiento con cortes inmóviles, realiza el mismo proceso que el pensamiento antiguo (Las Paradojas de Zenón) o la percepción natural.

Tomamos vistas casi instantáneas de la realidad que pasa, y como ellas son características de esa realidad, nos basta con ensartarlas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme, invisible, situado al fondo del aparato del conocimiento... La percepción, la intelección, el lenguaje proceden en general así. Se trata de pensar el devenir, o de expresarlo, o incluso de percibirlo, no hacemos otra cosa que accionar una especie de cinematógrafo interior. (Deleuze, 1991, p. 14)

Por otro lado, según esto, el cine sería la reproducción de una ilusión constante. Esta ilusión será corregida por el cine en la noción de imagen- movimiento. Al respecto, Bergson explica: el cine procede con fotogramas, esto es, cortes inmóviles, veinticuatro imágenes por segundo. Sin embargo, lo que el cine muestra no es el fotograma, sino una imagen media, a la que el movimiento no se añade, sino que pertenece a la imagen media, como dato inmediato. Como se había dicho, en el cine, la ilusión es corregida al mismo tiempo que aparece la imagen; en otras palabras, el cine no nos da una imagen a la que este añadirá un movimiento, nos da una imagen-movimiento, un corte, pero un corte móvil.

Según el filósofo Gilles Deleuze, fue en el primer capítulo del libro *Materia y Memoria*, 1896, donde se encontró con el concepto de la Imagen-Movimiento. Bergson expone que la esencia no se manifiesta al comienzo, sino en la mitad, en el proceso de su desarrollo. Además, él había cuestionado la filosofía al proponer la noción de lo nuevo en lugar de la concepción antigua de la eternidad. Sobre esto, Deleuze (1991) se hace una pregunta: ¿el cine en sus comienzos no estaba forzado a imitar la percepción natural? ¿Cuál era el principio del cine? En un principio, la toma era fija y el plano espacial. El aparato de tomar vistas se confundía con el de proyección, dotado de tiempo uniforme. Sin embargo, el elemento distintivo en la evolución del cine, el descubrimiento de su esencia se llevará a cabo por el montaje, la cámara móvil y la liberación de

una toma que se separa del aparato de proyección. Según esta visión, el plano deja de ser espacial, para volverse temporal y el corte será un corte móvil en vez de inmóvil. El cine tiene una gran relación con la imagen-movimiento del primer capítulo de *Materia y Memoria*.

En suma, la primera tesis de *Materia y Memoria* nos muestra tres características:

1. Hay una tajante crítica a la noción que implica reconstruir el movimiento con el espacio recorrido.
2. Se puede ver la crítica del cine como la ilusión eternamente constante.
3. Se presiente la imagen movimiento, cortes móviles, como lo esencial en el cine.

1.2 Segunda Tesis

Según Deleuze, en *la Evolución Creadora*, Bergson distingue dos maneras erróneas de concebir el movimiento. El error general consiste en construir el movimiento con cortes inmóviles, instantes o posiciones y añadirle una idea abstracta de tiempo. Sin embargo, existen dos formas de hacerlo: la manera antigua y la moderna. Referido a la primera, el movimiento apunta a elementos inteligibles, formas, ideas eternas e inmóviles. Según esta forma, el movimiento consistiría en el paso regulado de una forma a otra, esto es, un orden de las poses o los instantes. Con lo que respecta a la segunda forma, la revolución científica moderna consistió en aludir al movimiento, no a partir de instantes privilegiados, sino a instantes cualesquiera. En este sentido, si se reconstruye el movimiento ya no será por medio de elementos formales trascendentes, sino debido a elementos materiales inmanentes. En efecto, según Deleuze (1991), la sucesión mecánica de instantes cualesquiera reemplaza la forma dialéctica de las poses.

En este punto, Deleuze se pregunta por la historia del cine, agrega que, desde esta perspectiva, se cae en confusiones, pues, a ciencia cierta no se sabe definir el linaje tecnológico que caracteriza al cine. Aun así, Deleuze (1991) trata de determinar las condiciones del cine, dice que lo integran no sólo la fotografía, sino la fotografía instantánea, la equidistancia de las instantáneas. Más aún, el reenvío de dicha equidistancia a un soporte que forma el film. Además, un mecanismo de arrastre de las imágenes. Por lo anterior, se tiene que el cine integra el sistema que reproduce el movimiento en función del instante cualquiera, esto es, en función de momentos equidistantes elegidos de tal forma que den la impresión de continuidad.

Por otro lado, Deleuze (1991) afirma que el cine al parecer se alimenta de momentos privilegiados. Estos no tienen nada que ver con poses. Si se definen como instantes privilegiados se debe al hecho de que sus características de puntos señalados pertenecen al movimiento, y no por el hecho de momentos de actualización de una pose trascendente. Dichos momentos privilegiados son los mismos instantes cualesquiera. Incluso, esta es la diferencia más evidente de la ciencia antigua y la moderna, debido a que la primera refiere el movimiento a poses y formas eternas; y la segunda, por el contrario, a instantes cualesquiera. Según esta premisa, Deleuze define el cine como un mecanismo que reproduce el movimiento refiriéndolo al momento cualquiera. De esta manera, el cine se emparenta de manera crucial con la noción moderna de movimiento. Según Deleuze, esto lo demostró Bergson de manera contundente.

Sin embargo, como afirma Deleuze, Bergson titubea en dos vías. Es conveniente repetir que se yerra con el movimiento al recomponerlo con poses eternas o con cortes inmóviles. También es erróneo si se concibe un todo, si se sugiere un todo que está dado. Según Deleuze (1991), el movimiento se da porque el todo ni está dado, ni puede darse. En cuanto se concibe el todo como dado, en el orden eterno de las poses o en los instantes cualesquiera, el tiempo se convierte en la

imagen de la eternidad o en la creación de la noción de conjunto. Lo anterior se enlaza a la ya discutida concepción del pensamiento antiguo. Sin embargo, la filosofía moderna reclama otro tipo de pensamiento. De esta manera, al concebir el movimiento a instantes cualesquiera, se tiene que ser capaz de pensar en el concepto de lo nuevo, esto es, lo señalado y lo singular. Se trata de un cambio total de la filosofía. Según Deleuze (1991) este era el propósito de Bergson, darle a la ciencia moderna sus bases metafísicas. La pregunta puntual consiste en si las artes están preparadas para comprender dicha conversión.

1.3 Tercera Tesis

La Tercera Tesis de Bergson es presentada por Deleuze (1991): “además de que el instante es un corte inmóvil del movimiento, el movimiento es un corte móvil de la duración, es decir, del todo o de un todo” (p. 22). Con esto, Deleuze expone un concepto más profundo, el movimiento se refiere a un cambio en la duración y en el todo. Según lo referido, el movimiento se entiende como la traslación de partes en el espacio, cada una de ellas implica un cambio cualitativo del todo. Sobre lo anterior, Deleuze menciona algunos ejemplos de Bergson en *Materia y Memoria*: analiza el hecho de que un animal se mueve por algo, se podría decir, su movimiento implica un propósito. [...] “se mueve para comer, migrar, etc.” (Deleuze, 1991, p. 22) Si de manera abstracta tenemos dos partes A y B, no se puede comprender el movimiento que va del uno al otro. Pero como explica Deleuze (1991), si estoy en A, tengo hambre, y en b, hay comida, una vez que llego a B, luego de comer, no sólo ha habido un cambio en mí, sino en el todo que comprendía A y B, además todo lo que había entre los dos.

Lo anterior basta para presentar la tercera tesis de Bergson a partir de una analogía.

$$\frac{\textit{Cortes Inmóviles}}{\textit{Movimiento}} = \frac{\textit{movimiento como corte móvil}}{\textit{cambio cualitativo}}$$

Según el modelo presentado por Deleuze, la fórmula de la izquierda manifiesta una ilusión, la derecha, una realidad. En el anterior capítulo, se definió la noción de movimiento referido a un instante cualquiera y a su cambio en la duración y en el todo. Según Deleuze, Bergson utilizará el conocido ejemplo del azúcar en el agua, explica que “si pongo azúcar en el vaso de agua debo esperar a que el azúcar se disuelva” (Deleuze, 1991, p. 24). Lo que Bergson quiso decir, desde la mirada de Deleuze, 1991, es que “el movimiento de traslación de las partículas de azúcar que se disuelven en el agua, implica un cambio en el todo, es decir, un cambio cualitativo en el agua en que hay azúcar, al estado de agua azucarada” (p. 24).

Según Deleuze, lo que quiso demostrar Bergson con el presente ejemplo es que cualquier espera manifiesta una duración como realidad mental o espiritual. Pero, no sólo implica a un sujeto que espera, sino a un todo que cambia. De aquí también se puede intuir la noción del todo de Bergson: “si el todo no se puede dar, es porque es lo abierto y le corresponde cambiar sin cesar o hacer surgir algo nuevo [... en síntesis, durar. (Deleuze, 1991, p. 24).

Por otro lado, según Deleuze (1991), Bergson demostró una fuerte relación entre la duración y la conciencia. Un estudio lo llevó a comprobar que la conciencia no tiene existencia sino se abre a un todo, coincidiendo con la apertura de un todo. Lo mismo ocurre con un ser viviente, se puede ver como un todo, análogo al todo del universo, en la medida que se abre al mundo, al universo, él mismo es lo abierto.

Según Deleuze (1991), el todo se define con la Relación, en el sentido que es externa a los objetos, además es inseparable de lo abierto e implica una existencia espiritual y mental. De aquí se puede entender que, debido al movimiento en el espacio, los objetos de un conjunto cambian de posiciones respectivas, pero, por obra de la relación, hay un cambio en la cualidad del todo. Sin

embargo, Deleuze (1991) recalca que no hay que confundir el todo, los todos, con la noción de conjuntos. Un conjunto siempre está cerrado. Por el contrario, el todo es lo abierto. El todo no tiene partes, salvo en ocasiones especiales, pues no se divide sin cambiar de naturaleza en cada división. Para explicar lo anterior, Deleuze utiliza el ejemplo del vaso de agua azucarada, ya que se puede considerar, efectivamente, un conjunto cerrado, conformado por partes: el agua, el azúcar; pero el todo no se encuentra allí, porque el todo constantemente se crea y no cesa de crearse, en una dimensión sin partes, es aquello que lleva a un conjunto cualitativo a otro diferente, es como el puro devenir que pasa por todos los estados. El todo es espiritual o mental. De esta manera, el agua, el azúcar, el proceso de disolución de las partículas en el agua, no vienen a ser sino abstracciones. Y el todo en el que han sido percibidos por los sentidos funcionan a la manera de una conciencia.

Por otra parte, los cortes de un conjunto no vendrían siendo una ilusión. Si no que las propiedades de la materia posibilitan los conjuntos o sistemas cerrados de partes. Con todo esto, se podría comprender más la primera y tercera tesis de Bergson. Aquella implica un carácter más riguroso, en palabras concretas de Deleuze (1991), “<<cortes inmóviles + tiempo abstracto>> remite a conjuntos cerrados, de los que las partes son cortes inmóviles, y los estados sucesivos se calculan según un tiempo abstracto”. Por otro lado, la tercera tesis de Bergson indica que: “<<movimiento real + duración concreta>> remite a la apertura de un todo que dura y cuyos movimientos son otros tantos cortes móviles atravesando los sistemas cerrados” (Deleuze, 1991, p. 26).

Con esto, según Deleuze, la tercera tesis de Bergson se encuentra dividida en tres niveles. Por un lado, están los conjuntos o sistemas cerrados. Por el otro, se tiene el movimiento de traslación que se establece entre estos objetos y modifica su posición. Por último, se encuentra el

todo o la duración del todo, realidad espiritual y mental que se encuentra en constante cambio de acuerdo con sus propias relaciones. Justo con lo anterior, se comprenden las dos caras del movimiento. Una se refiere a lo que acontece entre objetos o partes; la otra, expresa la duración o el todo. Según esto, el movimiento permite que la duración, al cambiar de naturaleza, se divida en los objetos, además que los objetos al perder sus contornos se reúnan en la duración. En palabras de Deleuze (1991), “por el movimiento, el todo se divide en los objetos, y los objetos se reúnen en el todo. Y entre ambos todo cambia” (p. 26).

En síntesis, se puede considerar a los objetos o partes de un conjunto como cortes inmóviles y el movimiento que se da entre ellos remite a los objetos a un todo cambiante. El movimiento expresa, pues, el cambio del todo en relación con los objetos, el mismo es un corte móvil de la duración. En este punto, se puede empezar a comprender la relación del concepto “La Imagen Movimiento” con el ejercicio de dramaturgia escénica: La Máquina Heterogénea de la autora Ana Alvarado. El objetivo con esto consiste en establecer cómo se emparentan los tres niveles de la tercera tesis de Bergson, expuesta por Deleuze, esto es, los conjuntos cerrados, el movimiento mismo y la noción de todo, con los componentes propios del ejercicio dramático propuesto por Ana Alvarado.

2. Relación de La Máquina Heterogénea y el concepto La Imagen Movimiento

El propósito de este apartado es complementar el ejercicio de creación La Máquina Heterogénea, mediante la adición de unas consideraciones filosóficas sobre la idea de movimiento,

expuestas por Bergson en *Materia y Memoria*. Sumado a esto, se tratará de exponer el proceso de composición de imágenes de la obra de dramaturgia *El Último Niño*.

A continuación, se muestra la propuesta del ejercicio La Máquina Heterogénea citado tal como aparece en el libro Teatro de Objetos, manual dramatúrgico, de la maestra Ana Alvarado.

1. Receta para experimentar un proceso dramatúrgico/máquina heterogénea, para Teatro de Objetos:

2. Marco vacío. El concepto es el de un marco de un cuadro, pero puede tratarse de cualquier otro elemento que pueda portar literalmente el concepto “marco”.

3. Un títere o muñeco neutro.

4. Un objeto no antropomórfico.

5. Un material blando (tela, papel, bolsa, etc.).

6. Investigar e intuir la historia previa de los objetos. Escribirla y guardarla para otro momento.

7. Armar una foto fija (escena fija) asociando esos objetos y haciéndolos entrar total o parcialmente en el cuadro.

Diseñar una escena previa y otra posterior. También con el criterio de foto fija y sin pensar en términos de linealidad. Esta puede tener huecos, discontinuidades, recortes y fugas.

8. Poner en movimiento la escena dando valor a los tránsitos entre una foto y la otra. Todo lo que aparezca dentro del marco mientras se acciona, forma parte y debe ser tomado (por ejemplo, las manos de los manipuladores que cambian de lugar un objeto no pueden ser ignoradas, forman parte de la escena y hay que incluirlas, lo mismo el tiempo que se tarda en armar y desarmar la imagen obtenida).

9. El marco organiza la mirada en intramarco y extramarco.

10. Una vez obtenida esta primera fase dramatúrgica, se reinicia el proceso, agregando tres momentos más, sus respectivos tránsitos y más objetos o sujetos, si se los considera necesarios. Pueden considerarse repeticiones o detenciones.

11. Se incluye a la palabra, en su función de enlace, en el formato necesario (off, emitida por el objeto, por el actor, etc.), complementando a la imagen.

12. Entre las seis fotos fijas, ahora en movimiento y sus cinco tránsitos y la palabra complementaria o diversa, ya se logra un primer boceto dramatúrgico para una obra de teatro objetual. Se escribe lo que se hizo, describiendo minuciosamente lo que se ve y escucha como un observador objetivo, extranjero, que debiera comunicar en forma neutra todo lo que ve y escucha. Sobre este texto y las historias previas de los objetos parte una escritura dramática para el Teatro de Objetos que le sea fiel al lenguaje objetual. La idea de mirada distanciada del autor, la descripción minuciosa de las imágenes y el mecanismo asociativo de este primer boceto, debe mantenerse en el texto final. (Alvarado, 2015, p. 19)

En primer lugar, se pondrá la mirada en el ítem seis (6) del anterior ejercicio, que consiste en uno de los conceptos importantes en la propuesta de la maestra Ana Alvarado, esto es, investigar e intuir “una historia previa” de los objetos, antes de construir cualquier imagen con ellos. La titiritera, en mención, se basa en el dramaturgo Eduardo Pavlovski (como se citó en Alvarado, 2015): “La puesta en movimiento de algo que estaba quieto” de esta manera determina el punto de partida de un texto para poner en escena. Al igual que Mauricio Kartún, para Pavlovski, la imagen es lo primero en el proceso de un texto dramático, es visual y estática. En este punto, se podría realizar una analogía con las nociones de corte inmóvil y conjunto cerrado, expuesto por Deleuze, en la primera tesis sobre el comentario de Bergson. Como se expuso en el capítulo anterior, el movimiento realizado por medio de una sucesión de imágenes fijas podría percibirse como una

ilusión. Sin embargo, Deleuze demostró precisamente que las posibilidades de la materia posibilitan los conjuntos o sistemas cerrados de partes, en palabras concretas de Deleuze (1991): “<<cortes inmóviles + tiempo abstracto>> remite a conjuntos cerrados, de los que las partes son cortes inmóviles, y los estados sucesivos se calculan según un tiempo abstracto” (p. 26). En efecto, las primeras imágenes estáticas que se obtienen en el ejercicio La Máquina Heterogénea podrían considerarse cortes inmóviles o conjuntos cerrados. Pero, la crítica de Bergson consiste en resaltar que el movimiento no se construye con momentos fijos, sino con cortes móviles. El movimiento a partir de imágenes fijas genera una ilusión.

En este punto, Pavlosvki entra a mediar la situación al aportar la noción de Historia Previa, en la que se propone invertir el proceso y considerar que la imagen lleva consigo una historia de movimientos, la historia no se ve en la imagen, pero sí su consecuencia en una foto fija, esa historia existió y está contenida en la foto fija. Como las historias que portan las muñecas de cartapesta contadas por Ana Alvarado (2015): tienen un material frágil, los ojos se les hunden al ser golpeadas contra el piso. Las niñas argentinas tenían que ser muy cuidadosas y, un hecho interesante, el pelo de las muñecas portaban el ADN de sus donantes. Muchos años después, las muñecas adornaban los espacios de sus crecidas dueñas, sus hijos empezaban a mirar con temor o celos a las muñecas, algunas envidiaban sus preciosos trajes. Algunos, de adultos, las conservaron, las llevaron a las clínicas de juguetes, otros las tiraron. Y los hijos de los hijos, en algunas crisis económicas, descubrieron que tenían un valor económico y las vendieron. Estas muñecas de origen europeo, de porcelana y cartapesta es un claro ejemplo de objetos trastocados por su historia previa, sus movimientos ya realizados.

La presente concepción de Historia Previa se puede complementar con el concepto de Escucha del Objeto. En los talleres de creación llevados a cabo por el grupo de Teatro y Títeres El

Escondite¹, Bucaramanga, Colombia: existe una premisa importante que se tiene en consideración antes de manipular o componer con los objetos. A saber, consiste en escucharlos y descubrir sus posibilidades de expresión. Es así que, llegado el momento de crear cualquier imagen, los objetos ya están cargados por una historia de movimientos, en otras palabras, los objetos portan una historia de cualidades de expresión. Debido a esto, cualquier composición de una imagen fija se percibe como una continuidad, en vez de un corte inmóvil. De esta manera, como propone Deleuze, si la ilusión de movimiento es corregida en el cine por el concepto La Imagen Movimiento, en el teatro de objetos se corrige por la concepción de Historia Previa de movimientos del objeto, lo que le da a la composición de la imagen una sensación de continuidad. Precisamente, es necesario recordar a Deleuze (1991): cualquier otro sistema que reproduce el movimiento a partir de poses proyectadas, de manera que pasen de una forma a otra, es ajena al cine, por analogía, es extraño también al teatro de objetos. El cine, junto con el teatro de objetos, responde a la idea moderna de movimiento propuesta por Bergson: ambos integran el sistema que reproduce el movimiento en función del instante cualquiera, esto es, en función de momentos equidistantes elegidos de tal forma que den la impresión de continuidad. Más aún, el teatro de objetos se emparenta muchos más con el dibujo animado, que para Deleuze (1991) pertenece al cine en el sentido de que el dibujo ya no integra una pose o figura, si no la especificación de una imagen que constantemente está haciéndose y deshaciéndose, dada por el movimiento de líneas y puntos tomados en instantes cualesquiera de su específica trayectoria. Recuérdese que la maestra Ana Alvarado había planteado un vínculo existente referido a la noción de montaje, entre el cine y el teatro de objetos, más aún,

¹ En el año 2016, se fundó el grupo Teatro y Títeres El Escondite, donde se enfocó la investigación y la creación al campo de los títeres. En este grupo se realizaron diferentes creaciones de obras de títeres, donde se partía de ensayos de laboratorio presenciales; además se daba espacio a la reflexión y consideraciones teóricas del campo dramático de objetos y títeres. Actualmente, Frank Jair Pineda González participa activamente en el grupo asumiendo las funciones de director, dramaturgo y animador titiritero.

aquí se refuerza el vínculo por el hecho en que son sistemas que reproducen el movimiento, ya no por poses fijas, sino en función de instantes cualquiera.

La propuesta del ejercicio La Máquina Heterogénea muestra que, a partir de la composición de tres imágenes, creadas todas con la relación de objetos entre sí, y su respectiva puesta en movimiento, se puede construir un esbozo de dramaturgia. A partir de aquí, se pretende enfocar este propósito a la noción de “relación”, junto con esto a la concepción del “todo”. Con ello se busca determinar la importancia de los conjuntos cerrados o imágenes fijas en el proceso dramático, además la significativa noción de La Imagen Movimiento en la duración, dada por Deleuze, esto es, el todo en el cuerpo de la obra o el sistema objetual.

Es importante recordar que la artista Ana Alvarado (2015) introduce el concepto de “sistema de teatro objetual”, que se refiere al montaje de cuerpos del teatro de objetos, es decir, el cuerpo del actor y el cuerpo del objeto. Dicho sistema es el hilo dramático considerado como un todo. Al respecto, Mauricio Kartún (2001) plantea lo siguiente: creo que una de las primeras cosas que habría que entender sobre este oficio es que la escritura de una pieza teatral no es otra cosa que la concepción de un organismo, un ente vivo, y autónomo. Un microcosmos en equilibrio. Una biosfera que contiene desde su génesis todos y cada uno de los elementos para su propio ciclo ecológico. (Kartún, 2001, p. 26). La obra de dramaturgia es considerada como un ente vivo y autónomo, como un todo. Hasta aquí tenemos unas premisas incidentes:

La imagen fija es considerada como un <corte inmóvil>, partes de un conjunto cerrado.

En el teatro de objetos la percepción de la ilusión se corrige por la concepción de Historia Previa de movimientos del objeto.

El teatro de objetos responde a un sistema que considera el movimiento en función de instantes cualquiera.

El texto dramático se considera como un sistema, un ente vivo, un todo.

Se podría traer en mención la comprensión de la primera y tercera tesis de Bergson para aplicar una analogía con el teatro de objetos. Aquella implica un carácter más riguroso, en palabras concretas de Deleuze (1991): “<<cortes inmóviles + tiempo abstracto>> remite a conjuntos cerrados, de los que las partes son cortes inmóviles, y los estados sucesivos se calculan según un tiempo abstracto” (p. 26). Por otro lado, se encuentra la tercera tesis de Bergson, esto es, “<<movimiento real + duración concreta>>, que remite a la apertura de un todo que dura y cuyos movimientos son otros tantos cortes móviles atravesando los sistemas cerrados” (Deleuze, 1991, p. 26). Por analogía, en el sistema de teatro objetual, específicamente en el ejercicio de La Máquina Heterogénea, cuando se pone en movimiento las tres escenas o tomas fijas se da la apertura a un todo, y sus movimientos no son sino cortes móviles atravesando las imágenes fijas.

Más aún, se podría seguir el juego de analogías. Según Deleuze, la tercera tesis de Bergson se encuentra dividida en tres niveles. Por un lado, están los conjuntos o sistemas cerrados, (en la Máquina Heterogénea corresponden a las tres imágenes fijas: actual, anterior y posterior); por otro, se tiene el movimiento de traslación que se establece entre estos objetos y modifica su posición (en el ejercicio propuesto por Ana Alvarado se refiere a la puesta en movimiento de las tres imágenes fijas); y por último, se encuentra el todo o la duración del todo, realidad espiritual y mental que se encuentra en constante cambio de acuerdo con sus propias relaciones (en el teatro de objetos, esto representa el sistema total de la obra, el ente vivo, el todo, el cuerpo dramático).

A modo de conclusión, en el sistema de teatro de objetos podemos evidenciar las dos caras del movimiento: una se refiere a lo que acontece entre imágenes fijas o partes; la otra, expresa la duración en el todo del cuerpo dramático. Según esto, el movimiento permite que el todo, al cambiar de naturaleza, se divida en las imágenes fijas, además que estas se reúnan en el todo de la

obra. En palabras de Deleuze (1991): “por el movimiento, el todo se divide en los objetos, y los objetos se reúnen en el todo. Y entre ambos todo cambia” (p. 26).

3. La Dramaturgia de la Imagen en el acto III de la obra EL Último Niño

De acuerdo con el desarrollo conceptual de los capítulos anteriores, esto permite comprender más aún que una posible dramaturgia de objetos tiene la misma impronta que el cine, el comic y la fotonovela. Cuenta con una sucesión de imágenes, nacidas de la interacción de los objetos entre sí, imágenes fijas o animadas. En segunda instancia, se encuentra la palabra, destinada a expresar contenidos de forma diferentes al uso de las imágenes. El ejercicio de la Máquina Heterogénea consiste en ubicar dentro de un marco los objetos que van a intervenir en el proceso dramático. Se arma una foto fija: imagen actual. De la misma manera, se diseña una imagen anterior y una posterior. A partir de estas tres imágenes fijas, se pone en movimiento la escena buscando las posibles relaciones entre ellas.

Los tres actos correspondientes a la dramaturgia *El último niño* están fundamentados en la idea de imágenes fijas que se encuentran, se superponen, se relacionan. Además, las imágenes se encuentran atravesadas por la historia previa de movimientos de los objetos, para definirlo con un concepto, traspasadas por cortes móviles. Dichas imágenes se reúnen en el todo de la obra y este se fragmenta en las imágenes fijas, de tal manera que, si se cambian los momentos autónomos, se cambia toda la obra de dramaturgia. Las siguientes son las tres primeras imágenes utilizadas para crear los tres momentos principales que conforman la base dramática.

Figura 1.

Imagen actual



Figura 2.

Imagen Anterior



Figura 3.*Imagen Posterior*

De estas tres imágenes se plantean los sucesos de los tres actos de la dramaturgia *El último niño*.

Primer acto (imagen anterior): La pelota cae a un profundo agujero, un portal que conduce a un universo paralelo situado en la torre de un edificio. En este lugar, se encuentra la gran reina Lámpar que ansía gobernar en el nuevo mundo. La pelota le cuenta su deseo de encontrar a su amigo, pues presiente que todavía está vivo. Lámpar se burla de ella. Sin embargo, cuando la pelota le cuenta que el niño tiene las semillas de la vida, se interesa en su búsqueda. La reina quiere destruir las semillas, pues traen la esperanza de vida. Este suceso evitaría que ella imperara en el

nuevo mundo de los objetos. Lámpar convoca a su mensajera Chimití, para que se disponga a buscar al niño por los calurosos vientos. Y también pide a Custrero de la Sombra que busque por los lodazales.

Segundo Acto (imagen actual): Chimití y Custrero de la Sombra están cansados de la imposición de Lámpar. Se revelan a su poder. Luego se unen para ayudar a la pelota a encontrar al último niño que tiene las semillas de la vida. Juntos conforman el equipo de objetos sobrevivientes.

Entre tanto, la abuela neblina ha cubierto al último niño con su cuerpo de tela. A pesar de su gran enfermedad, ella ha mantenido con vida al último niño, dándole a comer cactus y agua de los lodazales.

Tercer acto (imagen Posterior): Custrero de la Sombra ha visto a un niño dormido en una gruta. Le dice a Chimití que lleve el mensaje a la pelota. Lámpar logra escucharlo, y todos se apresuran para llegar a la cueva donde se encuentra el niño. Al tratar de entrar al lugar, se forma un combate entre todos y logran detener las intenciones de Lámpar. La pelota consigue entrar a la cueva para reunirse con el último niño. La abuela Neblina empieza a extenderse. Como una tela elástica, cubre la entrada de la gruta y dentro de ella empieza a soplar fuerte el viento. Entonces, empiezan a formarse pequeñas gotas de agua hasta que se crea una nube. La esperanza de un pequeño ecosistema dentro de la cueva los alegra, el niño se aferra más a las semillas y piensa que si hay vida en aquel lugar, también sucederá lo mismo en otros lugares. Al presenciar dicho prodigio, Custrero de la Sombra baila sin parar, Chimití silba de felicidad y Lámpar se ve triste porque se puede vislumbrar de nuevo la vida.

Finalmente, es necesario aclarar que el lenguaje del cine habita un espacio diferente al teatro de objetos. El teatro de títeres ocurre en el aquí y en el ahora, en el convivio necesario del

actor, el objeto y el espectador. Lo que Walter Benjamín definió como áurea. El lugar del cine discurre entre los avances tecnológicos, su reproducción técnica. Nada sabe el cine del espectador, sino su intención de reproducirse de manera masificada al público. Aún con esta diferencia marcada, el cine, en la noción de montaje, nos muestra un camino por el que puede transitar el dramaturgo del teatro de objetos. Precisamente, en el propósito de la maestra Alvarado se establece un vínculo con el cine, a saber, la composición del guion dramático a partir de una sucesión de imágenes creadas con objetos y la puesta en movimiento de estos momentos autónomos. Ahora bien, la mirada de Bergson, con respecto al movimiento, ha sido relevante para proponer también una teoría del movimiento en el proceso dramático del teatro de objetos. El propósito principal de este texto reflexivo insiste en la relación del ejercicio dramático: La Máquina Heterogénea y el concepto de La Imagen Movimiento. El vínculo más estrecho se puede evidenciar en la propuesta de Deleuze de las dos caras del movimiento, es decir, el movimiento permite que el todo, al cambiar de naturaleza, se divida en las imágenes fijas, además que estas se reúnan en el todo de la obra. La idea de una obra de dramaturgia vista como un todo, conformada por una sucesión de imágenes fijas, animadas por medio de una escucha atenta del objeto y la escritura de una historia previa. De esta manera, al poner en movimiento las escenas, al buscar las transiciones más acordes, al escribir lo que se ve en ellas, se busca plantear una dramaturgia que responda a la noción moderna de movimiento, sobre todo una escritura a partir de lo que descubrimos del objeto: al escucharlo, animarlo y ponerlo en el juego escénico.

Desde esta mirada, se puede mostrar el proceso de composición del acto III, de la presente obra de dramaturgia, a recordar, El Último Niño. En este sentido, se presentarán las cinco imágenes fotográficas que intervinieron en la escritura dramática del acto III y su puesta en movimiento en registro de video. Con lo anterior, se pretende evidenciar la incidencia de la imagen en la

dramaturgia de objetos, más aún la implicación de la puesta en movimiento a partir de la mirada de Bergson, trabajada por Deleuze. En este punto, lo que se quiere mostrar no es La Imagen Movimiento vista desde el video mismo, es decir, los diferentes planos, sino que el lector evidencie un proceso de montaje escénico a partir de imágenes. Sin embargo, se podría percibir este ejercicio como la ilusión misma del movimiento, pero precisamente la escucha del objeto, su historia previa de expresiones, la mirada objetiva de las imágenes y sus respectivas transiciones, puestas en la escritura, todo esto junto, permite que aquella ilusión quede corregida. No se pretende mostrar La Imagen Movimiento y sus clasificaciones, más bien se quiere demostrar cómo la noción moderna de movimiento de Bergson es llevada a cabo en el proceso dramático del teatro de objetos.

Las siguientes son las cinco imágenes principales que componen el acto tres de la obra de dramaturgia en cuestión, cada una va acompañada de las palabras que la complementan.

Figura 4.

El Último Niño sentado en la cueva.



La Abuela Neblina cubre el interior de la cueva con su viento frío. Sus brazos de hielo abrazan al Último Niño, que descansa en una piedra.

Figura 5.

La Abuela Neblina mece al Último Niño.



La Abuela Neblina toma la forma de una hamaca, acuesta al niño y le da de comer un pedazo de cactus. El niño come y cierra los ojos. La tela se mece.

Figura 6.

La Abuela Neblina deviene cascada.



De lo alto de la cueva, La Abuela Neblina cae como una cascada turbia.

Figura 7.

La Abuela Neblina como un Diente de León.



La Abuela Neblina se precipita toda en el piso de piedra y se convierte en un Diente de León.

Figura 8.

El Último Niño sobre una cola de ballena.



La Abuela Neblina se transforma en una ballena. El Último Niño se sube encima de ella, y se pierden por el océano de sueño al interior de la cueva. El Último Niño, mecido por el juego, piensa en la Pelota de Colores.

Link de Video: <https://youtu.be/iMRbwmmfJHc?feature=shared>

Según se ha visto, a partir de las cinco imágenes expuestas, además de la inclusión de la palabra, la puesta en movimiento de las escenas, las diferentes expresiones propias de los objetos, podemos vislumbrar como se concibe una dramaturgia como un todo, que contiene a las imágenes, y estas contenidas en el todo. Incluso, por el azar del aquí y el ahora, las imágenes pueden variar, son indeterminadas, pueden cambiar en cualquier momento. Si estas cambian, también el todo de la obra cambia. Por ello, la diferencia más marcada del cine y del teatro de objetos, consiste en que este es un todo cambiante, nunca es el mismo, ni se repite.

4. El último niño

Obra de dramaturgia de objetos, orientada a público infantil, escrita por Frank Jair Pineda González.

Sinopsis

La tierra se ha secado, todos los seres humanos se han extinguido. Sólo han sobrevivido los objetos, como resultado de un proceso de simbiosis con la naturaleza. Después de la catástrofe climática, se ven objetos mutantes: un sombrero con ojos, patas y pinzas de cangrejo; una flauta con alas; una pelota, que ahora tiene corazón, presiente que ha sobrevivido el niño con quien ella

jugaba. Con el deseo de encontrarlo, la pelota enfrentará a la malvada reina Lámpar, una linterna con cuerpo de serpiente, que ansía dominar el mundo de los objetos. A partir de este momento, comienza la increíble aventura de la pelota, pues en compañía de otros objetos mutantes, evitarán todas las adversidades del cataclismo, con el fin de encontrar al último niño, poseedor de las semillas de la vida, recogidas con la esperanza de una nueva lluvia sobre la tierra.

Personajes

El Último Niño

Pelota de Colores

Abuela Neblina

Chimití

Custrero de la Sombra

Lámpar

Cuadro I

Paisaje seco. En lo alto el sol se hace fuego. En la arena un oasis en forma de ojo. A un costado, una roca gigante. En el fondo, la figura de un viejo edificio.

Como en un mar de polvo, la Pelota de Colores entra, rueda, gira y brinca dejando huellas circulares. Después juega a deslizarse en espiral y dibuja un caracol en el pizarrón del desierto. La pelota finge ser el viento que moldea con manos invisibles pequeñas dunas. De fondo se escucha el latido de un corazón.

Pelota de Colores.—Hace mucho tiempo que ruedo sin encontrar destino. Desde que ocurrió la catástrofe, no hay juego, ni risas, ni circo. Todos los humanos han desaparecido, incluso los niños. No caeré inmóvil por eso. Si caigo, me levantaré. Presiento que encontraré a mi amigo, para que juguemos a hacer trucos sin parar de reír. ¡Qué ve mi corazón!

Sobre la arena hay un oasis en forma de ojo con iris verde. El agua empieza a moverse en forma circular. De la cuenca, una fuerza incontrolable atrae a la pelota que atraviesa la pupila como un aro de luz. En el interior se siente transportada en una nube, como mecida por brazos de gigante. De repente, sale expulsada como si fuera el proyectil de una pistola de paintball y se estrella contra la pared de un viejo edificio. Oscuridad.

El ambiente ahora es de un tono azul.

La pelota de Colores se reincorpora. Súbitamente, la rodea un círculo de luz. Se mueve buscando sombra, pero de nuevo un fulgor la rodea. Se mueve y la rodea.

Del fondo, en lo alto del edificio, una linterna baja deslizándose como una serpiente.

Lámpar. *(Linterna con cuerpo de serpiente y cara de candado. Sus ojos son dos grandes lentes. Apunta la luz de su mirada directamente a la pelota).*

¡Estatua!

Pelota de Colores. ¡No puedo moverme!

Lámpar. El foco de mis ojos te congela.

Pelota de Colores. No lo hagas, señora linterna.

Lámpar. Llámame reina Lámpar, la titiritera de la luz. Te concedo que no te muevas.

Pelota de Colores. ¿Por qué está tan oscuro aquí?

Lámpar. El día dejó de llover y la tierra se secó. Los humanos se extinguieron. Ellos no cuidaron la tierra. Sólo sobrevivimos objetos mutantes, como tú, una pelota con corazón. El sol centellea con más fuerza. Por eso con los rayos de mi visión construí aquella luna que nos protege de no oxidarnos pronto.

Pelota de Colores. ¿Cómo llegué aquí?

Lámpar. Lo que viste en la arena no era un oasis. Construyo trampas de espejismos para atrapar objetos.

Pelota de Colores. No es cierto que todos los humanos murieron. Todavía queda vivo un niño. *(Se escuchan fuertes latidos de un corazón).*

Lámpar. ¿Qué dices?

Pelota de Colores. El niño que jugaba conmigo cuando era tan solo una pelota.

Lámpar. ¿Cómo lo sabes?

Pelota de Colores. Son cosas del corazón.

Lámpar. Tranquila, pelotita. Cuidaré de ti en este reino. Puedes ir a jugar con los sombreros. No te preocupes, yo te ayudaré a buscar a tu amigo.

Pelota de Colores. Si haces eso por mí, señora, te serviré en este edificio. *(Sale dando rebotes).*

Lámpar. *(Reflexiona).* El último niño. Lo buscaré hasta que lo encuentre. En este nuevo mundo dominado por Lámpar no existirán humanos. *(Sale).*

Cuadro II

En la arena se ve un sombrero. La circunferencia de su copa se levanta como la puerta de un sótano. Curiosos le salen dos ojos de cangrejo. De pronto, el sombrero empieza a levitar hasta suspenderse en el aire y deja caer dos pinzas que le cuelgan a un costado. Después desciende y antes de tocar la superficie de la arena le salen cuatro patas bien puntudas. Camina hacia delante, camina hacia atrás. Lo hace una y otra vez, su balanceo es un baile. Después se enreda y se cae.

Custrero de la sombra. *(Sombrero con extensiones y ojos de cangrejo).* †Por las algas y los caracoles! Mi carapacho de tela es tan suave que se hunde como la lluvia en el mar. El sol se

agrandada, parece un globo atrapado en la atarraya del cielo. ¿Cuándo llegará el día en el que estalle y me bañe de sombra?

Entra Chimití trazando con sus alas el titilante símbolo del infinito.

Chimití. *(Es una flauta con alas de luciérnaga).*-Siento el Calor dentro de mi do, de mi sí, de mi sol. *(Vuela).*

Custrero de la Sombra. Ey, chico, echa pa' acá. ¡Tenemos que derrotar a Lámpar! No sé tú, pero yo estoy hasta las muelas de limpiar cristales. *(Camina hacia adelante).*

Chimití aterriza en la arena a una distancia corta de Custrero de la Sombra.

Chimití. No puedo. Con solo hablarle me desafino. *(Chimití vuela, rodea a Custrero de la Sombra y se posa encima de su caparazón de tela).*

Custrero de la Sombra. Mi abuela me decía: “Para grandes problemas, pequeñas soluciones”. *(Camina hacia atrás).*

Chimití. *(Nerviosa)*-Como si fa re, fa si.

Custrero de la Sombra.-Caramba, sí es fácil. *(Camina hacia adelante).*

Chimití. No mi do. *(Afuera se escucha un silbido).*

Custrero de la Sombra.-Recuérdalo: “para grandes problemas, pequeñas soluciones”. *(Camina hacia atrás).* Entra Lámpar.

Lámpar. ¡Chimití! ¡Chimití!

Chimití. La re mi, mi señora. *(Hace una reverencia).*

Lámpar. *(Desconfiada, mira a Custrero, luego a Chimití).* ¿Qué esconden ustedes dos?

Chimití. *(Canta angustiada).*-Sol si, si re, do si do si do, sol.

Custrero de la Sombra. *(Arruga el Sombrero, gruñe).*-Pues Na'a.

Lámpar. Prendan atención. *(Alumbra a Custrero y a Chimití. Los dos quedan directamente paralizados).* Una pelota de colores me ha informado que un niño sobrevivió a la catástrofe. Deben ir a buscarlo y traerlo ante mí. Chimití por los calurosos vientos y Custrero por los lodazales. *(Irónica).* Tengo buenos planes para él. *(Deja de alumbrarlos y sale de la escena).*

Resignados los objetos obedecen. Custrero de la Sombra se guarda los ojos y las patas. Con las pinzas se cuelga a la Flauta Chimití. Juntos salen volando en busca del último niño.

Cuadro III

Interior de una cueva. Una luz blanca ilumina la escena. La Abuela Neblina cubre el interior de la cueva con su viento frío. Sus brazos de hielo abrazan al Último Niño, que descansa en una piedra.

Abuela Neblina: *(Tela blanca, su movimiento es de pájaro, su gesto de clavel).* He sido barco, avión, globo y cometa. *(La Abuela Neblina toma la forma de una hamaca, acuesta al niño y le da de comer un pedazo de cactus. El niño come y cierra los ojos. La tela se mece).* Ahora soy tu casa, tu abrigo, tu sombra, tu nave; el fantasma con el que sueñas. El agua que te falta. El abrazo a tus pies.

Último niño. Gracias, Abuela. *(De lo alto de la cueva, La Abuela Neblina cae como una cascada turbia, se precipita toda en el piso de piedra y se convierte en un Diente de León. Le da a beber agua al Último Niño).*

Abuela Neblina. La he filtrado del lodo para ti. Algún día tejeré las nubes para que llueva y bebas agua fresca.

Último niño. *(Cansado, casi sin moverse).* Naranjada fría, Abuela.

Abuela Neblina. ¡Si hubiera tenido el gusto de comer naranjas!

Último niño. Agüita de coco, Abuela.

Abuela Neblina. Esas no son las aguas de este mundo, mi niño.

Último niño. Raspado de colores, Abuela.

Abuela Neblina. ¡Qué cosas dices!

Último niño. Pronto será como antes. *(De una bola de periódico, saca las semillas de la vida. La Abuela Neblina se transforma en una ballena. El Último Niño se sube encima de ella y se pierden por el océano de sueño al interior de la cueva. El Último Niño, mecido por el juego, piensa en la pelota de colores).*

Pelota de Colores, ¿dónde estarás?

Se apaga la luz de la escena.

Cuadro IV

Exterior de la cueva en forma de cráneo de delfín. La luz es de un matiz naranja. Aparecen Custrero y Chimití volando juntos, dan dos o tres círculos sobre la cueva.

Custrero de la Sombra. ¡Suéltame, Chimití, voy a rastrear el lugar de arriba pa' abajo!
(Antes de aterrizar, saca sus patas puntudas. Se acerca a la entrada de la cueva. Abre la tapa del sombrero, estira los ojos hasta que logran penetrar en el interior de la cueva).

¡Ya lo encontré, Chimití! ¡Aquí está El Último Niño!

Chimití. Do mi do el niño do mi do. *(Canta feliz).*

Custrero de la Sombra. Apura tus alas hacia el edificio de Lámpar. Libera a la Pelota de Colores. El niño se pondrá feliz. Más nunca obedeceremos a la reina esa, este niño es la esperanza de que el mundo puede ser mejor. *(Queda paralizado por un rayo de luz).*

Entra Lámpar golpeando a la pelota.

Lámpar. Ya no es necesario. La he traído hasta aquí. ¿Creyeron que se iban a burlar de mí? ¡Objetos Insignificantes!

Custrero de la Sombra. ¡Caracoles! ¿Cómo nos ha encontrado?

Lámpar. Mientras volaban por el cielo, yo los perseguía deslizándome por los lodazales.

(Silba fuerte). Chimití, ven para acá. Sostén a la pelota. Entraré a la cueva por el Último Niño.

Custrero de la Sombra. ¡Óyeme, Chimití, no le hagas caso! ¡Enfréntala como las rocas al mar!

Chimití. *(Vuela en círculos).* No re do, No re do.

Lámpar. ¡Te ordeno que vengas!

Custrero de la Sombra. ¡Duro con ella, caray, enfréntala!

Chimití. No re do. No re do.

Custrero de la Sombra. Tú puedes, carajo. Recuerda: “para grandes problemas, pequeñas soluciones”.

Lámpar lanza rayos hacia la flauta. Chimití se mueve con velocidad y los evade. A un nuevo ataque de luz, Chimití reacciona ágilmente y logra acercarse a la Reina.

En ese momento, recuerda el consejo de Custrero de la sombra. Con su boquilla alcanza el botón de la linterna y lo desplaza de on a off. La Reina Lámpar pierde sus poderes. Custrero de la Sombra queda libre y baila de felicidad. Chimití vuela con movimientos sinuosos.

Custrero de la Sombra. *(A la Pelota de Colores).*—Adentro de la cueva una tela, que respira y respira como si fuera neblina, cuida a tu amigo, el Último Niño. Vaya que, a lo mejor, con este hallazgo sea posible de nuevo la vida.

Da un salto. En el aire guarda las patas y los ojos. Levanta sus pinzas y cuelga de Chimití. Juntos desaparecen en el horno del cielo.

Epílogo

Una luz tenue. En la cueva se encuentran La Abuela Neblina y El Último Niño.

La Pelota de Colores entra al interior de la cueva. Se acerca al Último Niño y se desliza por su cuerpo. Se detiene en la cabeza y el niño recuerda sus días en el circo. El niño la acomoda en su boca, como dándole un beso al sol. La hace cruzar por el puente de sus hombros y recorrer la pista de sus brazos.

Último niño. Pelota de colores, mi querida amiga.

Pelota de colores. La vida de una pelota no es nada sin un niño con quien jugar. *(Mira a la Abuela Neblina que respira frío).*

Último niño. Es la Abuela Neblina. Parece de hielo, pero supo darme calor.

La abuela Neblina se transforma en un barco. Se dirige a la entrada de la Gruta. Destruye su forma y se eleva como si fuera el viento que mece a una cascada. Se estira y cubre con su bruma de tela la entrada de la gruta. Empieza a hacer grandes movimientos como las velas de un barco bajo la tormenta. El viento proveniente de la Abuela Neblina se hace cada vez más denso. El aire se condensa en cristales de hielo. En lo alto se forma una pequeña nube. El Último Niño y La Pelota de Colores ven caer pequeñas gotas de agua. El niño saca las semillas de la vida y las riega por el piso de piedra.

Último Niño. Si llueve aquí podrá llover en cualquier otro lugar.

Pelota de colores. Incluso en la piedra retoñará la vida.

Se apaga la Luz.

Fin.

Referencias Bibliográficas

Alvarado, A. (2015). *Teatro de Objetos, manual dramatúrgico*. INTeatro.

Deleuze, G. (1991). *La imagen- movimiento*. Estudios sobre cine 1. Ediciones Paidós.

Kartún, M. (2001). *Escritos*. Universidad de Buenos Aires.