



nuevos horizontes

Cochabamba - Bolivia

Publicamos:

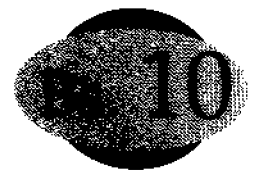
● **LOS PERSAS**

tragedia griega estrenada
en Atenas el año 472 a.C.
hace 2.485 años

ESQUILO

Teatral

25



julio 2013

De la obra

EL MENSAJERO
persa cuenta al Coro

Cuando el día con sus blancos
corceles la tierra toda
cubría ya, a los ojos
esplendorosos, primero
desde el frente de los griegos
se alza un grito clamoroso
modulado como un canto
mientras resuenan, agudos,
los ecos desde los riscos
isleños. Al punto, todos
los bárbaros se horrorizan,
fallidos en su esperanza:
y los griegos no entonaban
el peán augusto, entonces
por disponerse a la fuga,
sino prestos al combate
con animoso denuedo.

Con su grito la trompeta
toda la línea inflamaba.
tan pronto, al rítmico embate
de los resonantes remos,
el agua profunda baten y
siguen el ritmo del cómitre;
y enseguida todos fueron
bien visibles a los ojos.

Abría el fuego, con orden
y con disciplina, el ala
derecha, y seguía luego,
todo el resto de la armada.
Entonces pudo escucharse
al tiempo este gran clamor:
"¡Id, hijos de los Helenos,
id a salvar a la patria,
id a salvar a los hijos,
a las esposas, a los templos
de los dioses ancestrales
y las tumbas de los padres:
esta es la lucha final."



Teatro

Publicación del Conjunto Teatral
"Nuevos Horizontes". Cochabamba - Bolivia
Telf.: 4452181
E-mail: nhorizontes60@yahoo.es
www.teatronuevoshorizontes.org

Sumario

Editorial. Historiaciones	Pg. 2
<i>Actividades teatro-cine:</i>	
- De Santa Cruz.- Festival Internacional Teatro	Pg. 3
- De Cochabamba.- Teatro valluno	Pg. 5
- De Sucre.- Festival Cine Pukañauí.....	Pg. 6
- De La Paz.- El Altoteatro	Pg. 10
La Carreta de Tespis	Pg. 12
Esquilo	Pg. 14
Develado misterio acústico teatro Epidauro.....	Pg. 17
Charla Debate N° 16 MAF II	Pg. 22
Charla Debate N° 17 MAF II	Pg. 28
Estudio Vsevolod MEYERHOLD.....	Pg. 36
Crónica del Estudio Meyerhold	Pg. 38
Dario FO. Manual mínimo del actor	Pg. 40
Augusto BOAL. Estética teatro del oprimido	Pg. 44
Augusto BOAL Proyecto Prometeu.....	Pg. 47
Tadeus Kantor. Teatro de la muerte	Pg. 52
La función del Actor	Pg. 60
Los Persas. Esquilo.....	Pg. 63
Lista trabajos NH. Teatro.....	Pg. 85
Lista trabajos NH, El juego	Pg. 86

25

Julio 2013

HISTORIAACIONES...

Vendrían a ser las historias de hechos, de acciones de quienes se sabe o conoce, por lo que realizaron, originaron constructiva o creativamente, por supuesto de preferencia en bien de la vida social de la humanidad.

De ello tal vez derive la afirmación, de que somos lo que hacemos, o hemos hecho, pues de lo que quisimos hacer es dudosa la memoria, su historicación.

Entre quienes nos tocaba la tarea de preparar nuestra revista "teatro", vendiendo los inconvenientes de diversa procedencia, lo que no se logró tantas veces como se deseaba, se haré varias veces el propósito de conseguir material, para cumplir el viejo anhelo de poder adilar así como una de las tragedias de los trágicos autores griegos, también noticias y comentarios serios sobre los orígenes de la actividad de esos autores que se conocían como los creadores teatrales originales de la humanidad, y es recién que últimamente, gracias a penosas y nobles preocupaciones pro Nuevos Horizontes, nos conseguimos en Europa, dicho material consistente de un ejemplar del libro de y sobre ESQUILO titulado TRAGEDIAS COMPLETAS, conteniendo solo de ellas, así como apuntes de comentarios referentes, y otro tramo de nobles sobre obra "Historiaación", acerca nada menos que la famosísima y noticista, CARRETA DE TESPIS...

A todo ello sumaremos información y comentarios sobre la *Aristotica de los teatros griegos*, con la intención de que esto último despierte en quienes reconozcan la validez de la información, al intentar mejorar las condiciones respectivas para lograr una mejor acústica en los locales donde lleguen a actuar.

El autor de la traducción y edición del tomo valioso ESQUILO, TRAGEDIAS COMPLETAS, es José Alsina Clota, a quien oportunamente hemos solicitado la debida autorización para que editemos la tragedia completa, LOS PERSAS del citado autor griego, como asimismo haber tocado varias noticias suyas para aclarar y comentar las diversas circunstancias y aspectos a que nos ha llevado la intención del homenaje que readimos a Esquilo, el poeta, dramaturgo y combatiente en Maratón, por la libertad de Grecia, contra la dictadura persa.

En cuanto a la información sobre las actividades teatrales en el país, como en números anteriores de "teatro" procurábamos hacerlo, felizmente el número considerable y entusiasmador de grupos teatrales, propios de

Bolivia y visitantes que actúan en todo el país, como tal cobertura de los medios de comunicación, que nos permite aprovechar el espacio necesario para todo lo apuntado, y circunscribimos a lo ineludible por su importancia, nivel, oportunidad, como un informe del Festival Teatral Interpaseo de Santa Cruz, del teatro en Cochabamba y anuncio del Festival en Sucre de Cine Documental por los Derechos Humanos.

INFORME

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO SANTA CRUZ DE LA SIERRA

del 19 al 29 de Abril, 2013.

El encuentro de teatro internacional de este año en Santa Cruz registró notorias particularidades. La que más resalta es la ausencia de Marcelo Araúz como Director del Festival, después de un largo recorrido a cargo de esa responsabilidad. La programación Internacional invitó a 14 grupos de 12 países y, la programación nacional a 13 grupos de 4 departamentos. Se realizaron un total de 100 funciones, en siete teatros de la ciudad además de espacios abiertos y centros culturales de barrio. Este año se llegó a 10 localidades de provincia y, por primera vez, se realizaron funciones en las ciudades de Tarija y Villamontes en el departamento de Tarija. También se inauguró, como iniciativa del Gobierno Autónomo Municipal de Santa Cruz de la Sierra, la carpeta de teatro para niños que durante diez días presentó veinte funciones en horarios de mañana y tarde, con una asistencia que superó las pronósticos.

Entre las actividades paralelas, se llevó a cabo la Clínic de Dramaturgia a cargo de Lautaro Vilo, bajo el auspicio del Centro Cultural Simon I. Patiño. Se realizó el coloquio "El rol de la crítica en la transmisión de la creación", en el marco del encuentro internacional de críticos teatrales en el Centro de Formación de la Cooperación Española.

En la Escuela Nacional de Teatro y, con el auspicio de la Embajada de Austria se realizó el taller "Comedia del Arte" a cargo de Markus Kupferblum.

Como proyecto de co-producción con la Embajada de los Estados Unidos se invitó al Director cubano-americano Max Ferrá para dirigir "Ana en el Trópico" de Nilo Cruz, que se estrenó el 28 de abril en el Centro Boliviano Americano. El premio a la trayectoria artística fue entregado a Diego Aramburo al finalizar la presentación de su espectáculo "Romeo y Julieta".

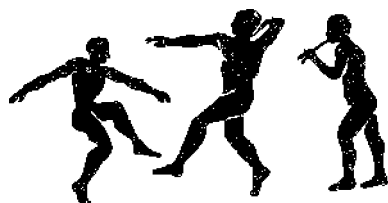
Así mismo, se hizo un reconocimiento a David Mondaca en sus cuarenta años de teatro en ocasión de la presentación de "Aparapita". Finalmente, los artistas nacionales tuvieron un espacio de encuentro con los invitados especiales y público en general, en los conversatorios como parte de la Plataforma de Teatro Boliviano.

La consigna de este año se concentró en una reflexión sobre la "Memoria", alrededor de la cuál se organizaron cuatro grupos de espectáculos: El primero dedicado al público infantil, con la carpa de teatro para niños; El segundo que incluyó a cuatro espectáculos de danza-teatro; El tercero encargado de abordar la temática de la mujer, denominado "El cuerpo de la mujer como campo de batalla" y; finalmente, el grupo de espectáculos que desde distintas ópticas transitaron por los caminos de la memoria.

Son innumerables las anécdotas, vivencias y experiencias que nos dejó este noveno festival. Sin embargo, y como viene sucediendo desde hace una década, el papel protagónico que juega el público en estos días de fiesta, resulta fundamental para lograr completar a plenitud, la propuesta que ofrece el arte escénico como espacio de encuentro y reconocimiento entre individuos que pueden gozar, cuestionarse, reflexionar y también crear, en un momento histórico que exige un alto compromiso, para despertar las inquietudes más auténticas de una sociedad en notoria ebullición.

Entre los momentos más especiales están la inauguración del 19 de abril, que con una gran caravana de artistas recorrió las calles del centro de la ciudad, hasta la Manzana Uno, donde la Jazz Band dirigida por Boris Vásquez, esperaba con el ambiente ideal para recibir a las autoridades, invitados, artistas y el público que en una noche espléndida, completó el marco para dar inicio al programa que entre discursos, proyecciones de video, música, danza y un acto final de acrobacia aérea a cargo de la artista Martina Riba, abrieron la fiesta con una energía sin precedentes.

A modo de balance final queda el inmenso agradecimiento a los artistas, técnicos, público, organizadores, instituciones, autoridades, invitados, amigos y a todos quienes participaron de manera directa e indirectamente, para que esta fiesta alrededor del teatro, siga siendo uno de los encuentros más emotivos de la región.



Marcelo ALCON

Informe de actividades teatrales en Cochabamba

TEATRO VALLUNO CON IMPULSO

Muy al contrario de lo que generalmente sucede con los grupos de teatro establecidos en Cochabamba, que pocas veces logran unir fuerzas en bien del teatro, entre finales de mayo y principios de junio se realizó la "1era Muestra Teatral Ayni -Tablas Cochalas", en el Teatro Adela Zamudio y gracias al apoyo de la Oficialía superior de Cultura. La muestra consistió en la presentación de nueve obras, para niños, jóvenes y adultos, pertenecientes a ocho grupos independientes de Cochabamba, entre ellos El Masticadero, Madrastra Teatro, Hecho a Mano, El Teatro con botas, Taller de teatro de la UPB, Escuela de Arte y Talentos y Títeres Elwaky.

Las dos ideas principales que motivaron este encuentro fueron la recuperación del Teatro Adela Zamudio como espacio de presentación para el teatro local y, sobre todo, la unión de grupos independientes cochabambinos, que muy pocas veces se organizan para hacer actividades juntos.

La muestra fue un éxito, porque demostró que hay la capacidad para trabajar en equipo, cada elenco apoyando la muestra con su trabajo y apoyando a los otros grupos en cuestiones logísticas. Además se tuvo buena afluencia de público y una cartelera nutrida de obras de todo tipo, demostrando también que en Cochabamba hay mucho teatro para ver y disfrutar, incluyendo a uno de los mejores grupos de títeres del país.

EN COLECTIVO

Los grupos que participaron en esta primera experiencia pertenecen, en su mayoría, al "Colectivo Tablas", que se formó en Cochabamba hace más de un año, para aglutinar a grupos independientes de teatro, que en ese entonces no contaban con ninguna asociación que los reúna y represente. La idea de trabajar como colectivo, es precisamente para evitar los problemas que han suscitado instituciones como Ibart, que se fundó en los años 70 y que actualmente solo funciona para llevar adelante el Premio Nacional Peter Travesí.

El Colectivo Tablas sigue una filosofía distinta a la institucional y está más relacionada con la libre colaboración y apoyo entre grupos. Dicho Colectivo aglutina a más elencos de los que participaron en la 1era Muestra Teatral Tablas Cochalas, que fue la primera de varias actividades y proyectos que se tienen pensados para seguir impulsando al teatro local, en colaboración con instituciones como la Casa de la Cultura.

DE LAS OBRAS

Las obras que formaron parte de la programación de Tablas Cochallas, en su mayoría fueron obras ya presentadas en anteriores ocasiones, en algunos casos con galardones recibidos como "Riñón de cerdo para el desconsuelo", de Madrastra Teatro y "La Carga" del grupo El Masticadero, que recibieron el Premio Peter Travesí en distintas versiones. También se tuvo el trabajo de grupos de gran trayectoria como el "Hecho a mano", que presentó la obra "La gente como yo", Wiler Vidaurre con la Escuela de Arte y Talentos presentó dos obras "Ceniciento" y "San Ramón", mientras que el Taller de Teatro de la UPB presentó "Uz, el pueblo", obra también galardonada en los concursos Bicu Bicu y Plurinacional, realizados en Santa Cruz en año pasado. Viola Vento, ex integrante del Teatro de los Andes presentó la obra "Moqochinchi", demostrando una gran capacidad actoral, Títeres Elwaky presentó "Cholomán y el pirata" para deleite de niños y jóvenes. El único estreno de la muestra fue "Pedro y el capitán", del Teatro con Botas, bajo la dirección de Paola Salinas.

Gracias al apoyo recibido y al éxito del evento, el Colectivo Tablas tiene la idea de hacer esta muestra cada año, para seguir uniendo fuerzas entre gente de teatro y ofertar una cartelera teatral variada al público cochabambino. Además se tiene otros proyectos como la publicación de textos teatrales y convenios para seguir impulsando el teatro local, sin ánimo de ser regionalistas, solo con la idea de fortalecer la actividad teatral cochabambina, para que pueda proyectarse mejor a nivel nacional.

PUKAÑAWI

¿El séptimo ojo es tuyo?

Entrevista a Humberto Mancilla, cineasta, director del Centro de Gestión Cultural PUKAÑAWI y responsable de la organización del Festival Internacional de Cine de los derechos Humanos "El séptimo ojo es tuyo" en Sucre.

¿Cuál es su objetivo?

El objetivo de la novena edición del Festival Internacional de Cine de los Derechos Humanos "el séptimo ojo es tuyo" (FESTIMO) es fortalecer la cultura de los derechos humanos, la democracia y la paz a través del cine y el dialogo intercultural en Bolivia.

Sucre es una ciudad histórica, capital y sede del órgano judicial. Hace una década, las salas de cine se habían cerrado por falta de una política para el cine.

Con la aparición del FESTIMO el abandono al cine se transformó hasta reconocer a la ciudad mediante Ordenanza Municipal como sede principal del FESTIMO y ser declarado de interés artístico, cultural, educativo y social por la Asamblea Legislativa Departamental.

Para alcanzar los objetivos del FESTIMO, se levantan cinco pantallas para proyectar 70 películas de 30 países en siete días continuos, especialmente en última semana de julio con una participación de 5 000 visitantes promedio de distintos sectores sociales con acceso libre y gratuito.

El FESTIMO está construido sobre la base de la convocatoria que circula desde el día de la clausura hasta el mes de marzo del próximo año, donde más de cien cineastas de todo el mundo envían sus películas para el objetivo de desarrollar dialogo intercultural y con este resultado reunimos a sus realizadores, invitamos a un jurado de cineastas y defensores de derechos humanos y con el acta de jurado, la votación de público, el último día del FESTIMO se reconoce con el Premio PUKAÑAWI a las mejores producciones sobre defensa de derechos humanos de los dos últimos años.

Con la organización del FESTIMO se ha impulsado el día del cine boliviano mediante Decreto Supremo No. 29057 que reconoce en la figura de Luis Espi - nal, asesinado por la dictadura militar de 1980, su labor de periodista, cineasta y fundador de la Asamblea Permanente de Derechos Humanos en Bolivia.

A estas alturas del tiempo, el objetivo del FESTIMO ha alcanzado a crear la Cinoteca de Derechos Humanos "como justicia de cine para los pueblos indígenas" que ha sido aprobado por la Red de Festivales de Derechos Humanos el 24 de noviembre de 2008 en las oficinas de Amnistía Internacional en Ámsterdam (Holanda), con motivo de los sesenta años de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, la aprobación de de la Declaración de la ONU sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas y la Asamblea Constituyente de Bolivia.

La Cinoteca de Derechos Humanos funciona como resultado del FESTIMO, como archivo de películas al servicio del sistema educativo plurinacional, como plataforma virtual de distribución por internet www.cineteca-pukanawi.net, como escuela de cine para la formación a nuevos cineastas y un proyecto arquitectónico para una infraestructura adecuada que cuenta con terreno en la zona de RumiRumi, en la ciudad de Sucre.

¿Cuáles son los problemas que se aborda?

El festival, este año toma especial atención a los problemas del trabajo como fuente de vida y dignidad. El enfoque será como siempre integral, pero nos llama la atención este problema por la falta de fuentes de trabajo para los jóvenes y porque los derechos laborales cada día están desapareciendo.

En Bolivia apenas un 40 por ciento de la población económicamente activa tiene trabajo, derechos laborales y los trabajadores de la administración pública tienen un régimen de libre contratación. La mayoría de la gente tiene un trabajo por cuenta propia y cada vez se aleja del derecho a contar con una jubilación.

¿Se aumenta la consciencia?

El diálogo intercultural que se produce con el público después de la exhibición es el medio ideal para generar consciencia. En esta nueva edición buscamos crear atención frente a las nuevas esclavitudes, la desaparición, trata y explotación de personas.

El tema también será tratado desde distintas perspectivas, por ejemplo, mediante la exposición de las pinturas de Miguel Alandía Pantoja. La conferencia sobre arte y Estado Plurinacional a cargo del analista Carlos Cordero y la presencia en el jurado de Edgar Ramírez, ex dirigente sindical minero de la Central Obrera Boliviana (COB) y actual director del archivo minero en la ciudad del Alto de La Paz.

¿Se transforman las actitudes?

El trabajo es abordar el tema con películas y diálogo con expertos y testimonios desde la experiencia. Hasta donde podemos descubrir y evaluar, el festival está transformando, está cambiando actitudes por el valor que tiene la propia película. Hay mayor consciencia en los jóvenes y ellos también hacen sus cineclubes, hay un despertar crítico y analítico.

¿El impacto a las comunidades se amplía?

El alcance del festival es un efecto en espiral, comenzamos siempre en un punto y nos vamos ampliando. Ahora empezamos con los jueves de la cineteca de derechos humanos en la Casa de la Libertad, seguiremos con la caravana por el derecho al cine por 10 distritos mineros después del FESTIMO y la convocatoria para el 2do. Taller Iberoamericano de Cine Documental de Derechos Humanos destinado a 20 jóvenes, de los cuales el Programa de Formación de IBERMEDIA concede 10 becas para transporte y estadia, 6 internacionales y 4 nacionales.

¿Se fomenta a los cineastas?

Se fomenta a los cineastas nacionales e internacionales y se crea un punto de encuentro para que puedan difundir sus películas y poder dialogar. También se fomenta la formación de nuevos cineastas para un intercambio de experiencias en base a charlas magistrales.

Los procesos de formación para la asistencia de los alumnos coordinamos con el Ministerio de Educación de Bolivia, Universidad Andina, Universidad San Francisco Xavier y porque no tienen carreras universitarias de cine.

Hasta el momento el Centro de Gestión Cultural PUKAÑAWI ha firmado convenios de difusión de cine de derechos humanos con la Universidad San Francisco Xavier y con el Ministerio de Educación que tiene a su cargo a las Universidades Indígenas para organizar la plataforma de distribución de las películas por internet.

¿El número de las películas en total para este Festival?

Por la convocatoria hemos recibido más de 150 películas y la selección ha quedado con 84 películas de 28 países. El comité de selección de películas cada año es integrado por ex jurados y el resultado es el programa que se encuentra en nuestro sitio web www.festivalcinebolivia.org

El número de visitantes

De 7 000 a 10 000 visitantes, contando 5 pantallas, 7 días de proyecciones continua, visita a barrios populares y presentaciones especiales en la cárcel pública, Instituto Psiquiátrico, municipios de Yamparaez, Yotala (Cortijo) y funciones especiales para policías y militares.

¿Cuál es el grupo destinatario?

Todo público, todos los sectores sociales, especialmente estudiantes, universitarios, trabajadores, campesinos y profesionales de distintas disciplinas.

¿Cuál es la respuesta de los visitantes del festival?

La respuesta del público es de respaldo a la formación de este espacio audiovisual que año que pasa tiene mayor apoyo y por difundir películas que no están en el mercado comercial. Y porque además, el festival de acceso libre para los visitantes ofrece como actividades complementarias a las películas, diálogos con cineastas, talleres de formación, conciertos de música, exposición de pinturas y fiesta comunitaria.

Trabajando en la preparación de la novena edición del FESTIMO, PUKAÑAWI y la Fundación Nuevos Horizontes, juntos, desde el teatro y el cine, han decidido buscar simpatías, alianzas, concitar, impulsar y levantar la "Asociación Amigos x la Educación x el Arte (AAXEXA)".

INFORME de LA PAZ:

Altoteatro

¿Para qué sirve lo que hacemos?

Este año hemos tenido muchas dudas, hemos tratado -de alguna manera- de contestarlas artísticamente, hemos intentado plasmar en la escena lo que en definitiva llamamos responsabilidad humana artística, contar desde las tripas, el corazón y la cabeza, historias y situaciones que le sean útiles a los que nos ven, queremos que el trabajo sea un espejo donde el público se refleje y reflexione, un arte que rompa el esquema habitual del mismo teatro, bajar al actor a un nivel humano y transparente, ponerlo en un lugar creativo (no en un lugar creativo desde el cielo, sino desde la tierra) para que pueda hablar con honestidad de sus dolores, de sus amores, de sus fracasos, todo convertido en belleza poética útil.

Tratamos de que el actor o actriz se olvide del oficio escénico para no caer en artificios o ideas o conceptos teatrales, esto para que entre limpio a la escena y descubra algo nuevo, algo que no conoce, algo que lo contradiga y lo humanice. Siempre nos da la necesidad de volver por los mismos pasos pero tratamos de no caer en la repetición, en lo fácil, en lo teatral, tratamos de no creer que el teatro es un lugar de invención, sino creemos que es un lugar de develación extracotidiana, donde el rigor, la pasión y la sabiduría deben estar unidas para que el actor se descubra en otros universos, en otros espacios y en otras pieles. No es un viaje personal cerrado, es un viaje (por llamarlo así) desde sus tripas, alma y cuerpo en total control y conciencia.

Tratamos de encontrar la generosidad de un actor que ofrece su vida y respeto a quien lo ve, creemos que no es importante el actor que se muestra sino el actor que desaparece en la escena, en el sentido que no es importante el actor sino el ser humano que cuenta en esencia algo que puede ser banal tan importante a la vez porque lo ha llevado a otro nivel que está fuera de lo cotidiano.

Logramos una vez más que otros compañeros se unan en este recorrido (que alentador es saber que uno no está solo y que el arte comunitario es un espacio de aprendizaje) creamos varias obras.

"Pétalos", es una obra que habla sobre el universo de las mujeres. "Peligro", obra que ha sido parte de una búsqueda musical, obra que habla sobre el oficio del actor y la necesidad de encontrar trabajo en un país donde no hay, y por último "No salgas", que habla sobre trata y tráfico de personas, esta última resultado de un taller.

Hemos crecido en el grupo, más personas se acercan a nosotros, les interesa nuestra forma y, como dicen, la responsabilidad que tenemos con el oficio, creo que se refieren a un principio que tenemos: realizar un teatro urgente y comprometido con el público.

La base de nuestros trabajos son la investigación y la lealtad al mismo oficio, vivimos de este trabajo, eso nos da una ventaja, pues no podemos fracasar (si fracasamos nos morimos de hambre) entonces tenemos como principio la calidad del trabajo, pero como grupo nosotros trabajamos donde hay dinero para poder trabajar donde no hay. Nos interesa que el público vea nuestro trabajo, cada año vamos a los pueblitos, llegamos donde el teatro no va, a las minas, a las cárceles, a colegios, instituciones, plazas, teatros, juntas vecinales, etc.

Aún creemos en el grupo, ya son 11 años con este sueño llamado "Altoteatro", once años de aprendizaje y luchas escénicas, creo que hemos tenido suerte los que hemos fundado el grupo, porque sin los seres humanos que nos acompañan y que nos sorprenden, no hubiéramos durado ni medio mes, la riqueza de Altoteatro es el capital humano que tenemos y que es único.

Dentro de nuestros trabajos tenemos a otros compañeros que son parte de una red, con los cuales hemos compartido visiones, sueños y formas escénicas, con ellos hemos logrado realizar un trabajo a nivel nacional gracias al Proyecto LanzArte que nace en las minas. Este proyecto da la oportunidad a miles de jóvenes de acercarse a las artes, de promover los derechos humanos, de cambiar las cosas que están mal, de animarse a decir las cosas que están mal, de crear un verdadero espacio de democracia.

Todas estas experiencias, nos han enseñado a trabajar sobre nuestros límites, sino no lo hacemos no iremos a ningún lado, creemos que es urgente luchar contra la mediocridad, el conformismo, la violencia, el miedo, el ejercicio de poder, las cadenas y los malos hábitos, para nosotros el arte es el mejor camino para trabajar con el ser humano, como dice un amigo "todos deberían hacer teatro, porque el teatro humaniza".

Invierno 2013

LA CARRETA DE TESPIS



Empezaremos por el comienzo, refiriéndonos a la maravillosa historiación del teatro universal, **La carreta de Tespis**.

Se dice que Tespis, el primer autor trágico de quien tenemos noticias, impresionaba a su público gracias a su famoso carro, en el que llevó a Atenas, a mediados del siglo VI a.C., la primera compañía de Actores ambulantes.

Tespis fue un Dramaturgo griego nacido en Icaria (siglo VI a.C.)

Se dice que fue el ganador del primer concurso de tragedias durante las Fiestas Dionisias de Atenas, celebradas entre el 536 a.C. y el 533 a.C.

Se le atribuyen cuatro piezas teatrales de tema Mitológico: Sacerdotes, Muchachos (tal vez sobre el mito de Teseo), Juegos en honor de Pelias o Forbante y un Penteo, obra de la que conservamos un verso por transmisión indirecta.

Se le atribuía la invención de la acción trágica, la máscara y el juego de los actores. No quedan restos de sus obras y parece que tuvo que vencer en Atenas cierta resistencia a aceptar este espectáculo, eminentemente popular. Se informa que lo popular en las funciones de La Carreta, deviene porque recorrian todo los pueblos que mediaban hasta llegar a Atenas, de donde iban recogiendo los comentarios y además que hacía el público de esos pueblos a lo que les ofrecía Tespis.

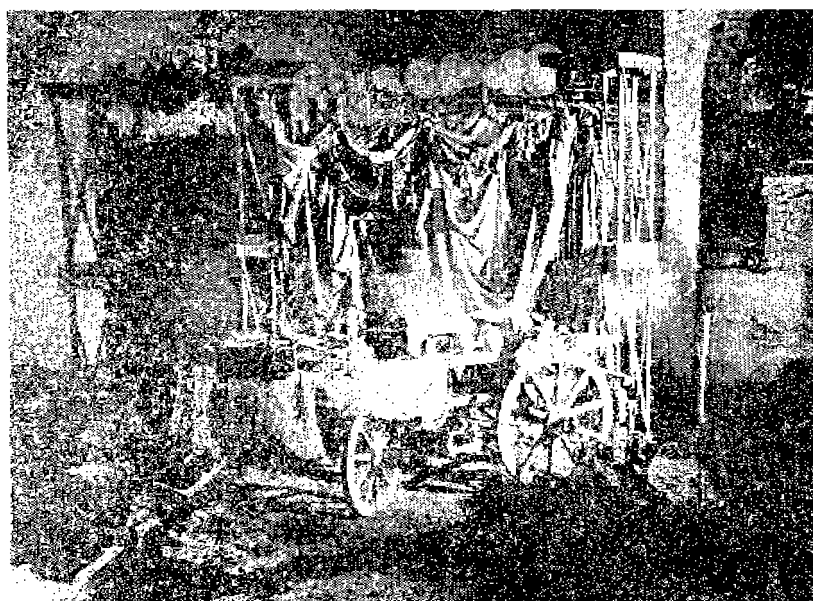
Él fue el primer trágico, que triunfó en el año 536 a.C. en el Primer Concurso trágico instituido por Pisístrato para las grandes dionisíacas (fiestas que se celebraban durante los primeros días de abril y que duraban 6 días).

Inicialmente, las funciones eran actuadas por la presentación sobre el escenario de la carreta, a cargo de un coro formado por unos diez o doce integrantes, precedidos por el Corifeo, que se referían recitativamente a las "tragedias" que los griegos, luego de que, según sostiene un investigador, habían creado sus dioses, les fueron incorporando a los mismos, como historias personales suyas, todo lo que constituyen los llamados "mitos griegos", adjuntándoles a dichos dioses, como "tragedias", todos los vericuetos de conductas, pasiones y acciones a veces delirantes, de los seres que constituían la población griega.

En su Poética, Aristóteles le atribuye a Tespis el papel tan valiosísimo para el teatro universal, de haber sido el primero en introducir en las citadas representaciones a un personaje o actor (*hipocrites*) lo que abría la posibilidad del diálogo con el Corifeo, el director del coro... De esta manera la representación coral perdía la mayor parte de su carácter recitativo para iniciar nuevos caminos, por la vía del diálogo y del enfrentamiento entre las partes. Temistio le atribuye también a Tespis la invención del prólogo.

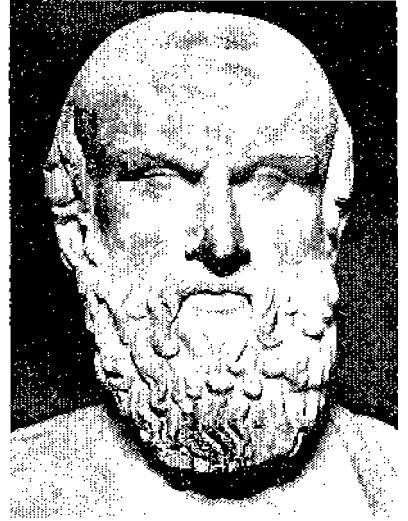
Además, Tespis reemplazó el pintarrajeo grosero de los Coreutas por una máscara de género estucado. Las máscaras representaban las facciones de los distintos personajes. Las más primitivas estaban hechas de corteza de árbol, luego de cuero forrado con tela y finalmente de madera. Los creadores eran verdaderos artesanos, la abertura de la boca era grande y prolongada como un embudo hecho de cobre. Este formato contribuía a aumentar el volumen de la voz en escena.

Hubo varias clases de máscaras: cómicas, trágicas y satíricas. Las primeras eran ridículamente toscas, con los ojos bizcos, la boca torcida y las mejillas desvencijadas. Las trágicas eran notablemente grandes, tenían la mirada furiosa, los cabellos erizados y las sienes o la frente deformes. Las satíricas eran las más repugnantes y representaban solamente figuras extravagantes y fantásticas, tales como Cíclopes, Centauros, Faunos y Sátiros.



ESQUILO

Aquí tomamos apuntes del ilustrado trabajo del erudito investigador, *José Alsina Clota*, que precede en su libro *Esquilo Tragedias Completas*, la publicación que hacemos del texto completo de *LOS PERSAS*, la tragedia famosísima de Esquilo, presentada en estreno en la ciudad de Atenas el año 472 a.C., o sea hacen **DOS MIL CUATRO CIENTOS OCHENTICINCO AÑOS, 2485**, integrando el cúmulo de obras teatrales que desde entonces están y seguirán estando vivas, ayudando a los pueblos del mundo a encontrar su destino, por los caminos del amor, la libertad, y la justicia...



"En 528 a.C. muere Pisístrato, el tirano que dominó durante años los destino de Atenas; en 510 a.C., se inicia la lucha decisiva de la oposición ateniense contra los últimos aleteos de los Pisistrátidas, y, en efecto, Clístenes, el líder de la democracia, logra, al fin, la expulsión de Hípias hijo y sucesor de Pisístrato, estableciendo la democracia en Atenas. Esta incipiente democracia tuvo su prueba de fuego en 490, con ocasión del intento persa por someter Atenas. Pero la batalla de Maratón significó la victoria de la democracia y con ella de la libertad, ante Oriente: Grecia se salvó. Fue el sacrificio de la generación de los *combatientes de Maratón* lo que había salvado la cultura helénica, todo lo que hace constatar que:

*los griegos también
inventaron la democracia...*

"Ya desde su adolescencia se entregó a la poesía; en 498 tomó parte en un concurso literario. Su primer triunfo fue en 484. al que siguieron bastantes más. Por razones ignoradas, se trasladó, hacia 470, a Siracusa donde presentó *Los Persas*, obra en la que se enaltecía la lucha de los griegos contra el invasor persa. Fué así mismo en Sicilia, donde Esquilo representó *Las mujeres de Etna*, para celebrar la reciente fundación de la ciudad de Etna.

"Nacido Esquilo en 525, al parecer, vivió, de niño, los sucesos a que hemos aludido, y en 490 tomó parte en la batalla de Maratón. Los grandes triunfos de la democracia son constantemente evocados en su obra, que, en última instancia pretende ser un monumento perenne a la democracia.

"En 468 se encuentra de vuelta en Atenas y al año siguiente vence con la trilogía tebana (*Layo, Edipo, Siete contra Tebas*) y en 458 vuelve a alzarse con la victoria mediante la trilogía *Agamenón-Coéforos-Euménides*, la única conservada completa y en la que se levanta a las cimas de su genio.

Luego, se ignoran las razones concretas, pero lo cierto es que abandona definitivamente Atenas volviendo a Sicilia. Murió en Gela en 456 a.C., a los 71 años.

"A su muerte, el poeta deja una obra considerable. "Ninguno de sus predecesores había escrito tanto como él", dice Wartelle. La cifra de tragedias que nos transmiten las fuentes, oscila entre noventa (Suda) y sesenta y tres (catálogo Laurenciano). Aparte de las tragedias compuso asimismo elegías". Y se considera un hecho que, así como Tespis inició la existencia del actor (hipocrites), Esquilo los sumó en dos o tres más.

"Recordemos *Los Persas*, como ejemplo palpable del entusiasmo democrático de Esquilo".

"Ya desde su adolescencia se entregó a la poesía; en 498 tomó parte en un concurso literario. Su primer triunfo fue en 484. al que siguieron bastantes más. Por razones ignoradas, se trasladó, hacia 470, a Siracusa donde presentó *Los Persas*, obra en la que se enaltecía la lucha de los griegos contra el invasor persa. Fué así mismo en Sicilia, donde Esquilo representó *Las mujeres de Etna*, para celebrar la reciente fundación de la ciudad de Etna.

"En 468 se encuentra de vuelta en Atenas y al año siguiente vence con la trilogía tebana (*Layo, Edipo, Siete contra Tebas*) y en 458 vuelve a alzarse con la victoria mediante la trilogía *Agamenón-Coéforos-Euménides*, la única conservada completa y en la que se levanta a las cimas de su genio.

Luego, se ignoran las razones concretas, pero lo cierto es que abandona definitivamente Atenas volviendo a Sicilia. Murió en Gela en 456 a los 71 años.

"A su muerte, el poeta deja una obra considerable. "Ninguno de sus predecesores había escrito tanto como él", dice Wartelle. La cifra de tragedias que nos transmiten las fuentes, oscila entre noventa (Suda) y sesenta y tres (catálogo Laurenciano). Aparte de las tragedias compuso

asimismo elegías". Y se considera un hecho que, así como Téspis inició la existencia del actor (hipocrites), Esquilo los sumó a dos o tres.

Las seis tragedias completas que constan en el libro de que felizmente disponemos, son:

Los Persas, Los Siete contra Tebas, Las Suplicantes, y las tres que componen la *Orestía*: **Agamenón, Las Coéforas y Las Euménides.**

Prometeo encadenado

Probablemente, el Prometeo encadenado sea la pieza esquilea que más problemas ha planteado a los críticos, pero su figura es muy antigua en la mitología griega, y, por otra parte, a lo largo de la historia de la literatura griega, presenta a partir, al menos, de Esquilo este personaje mítico pasa a simbolizar la rebeldía contra el tirano, lucha en la que ya lo hemos puntualizado, Esquilo dio pruebas tan claras y efectivas como la de que surge, si recordamos lo que escribiera para la inscripción que se hallaba en su tumba y en la que, curiosamente acaso por voluntad expresa del poeta sólo se mencionan sus hechos gloriosos en la batalla contra el persa:

"Esta tumba encierra a Esquilo, hijo de Euforión,
Ateniense, que murió en la fértil Gela,
de su valor testimonioso puede ofrecer
el bosque de Maratón y el Medo de honda cabellera que
lo conoce".

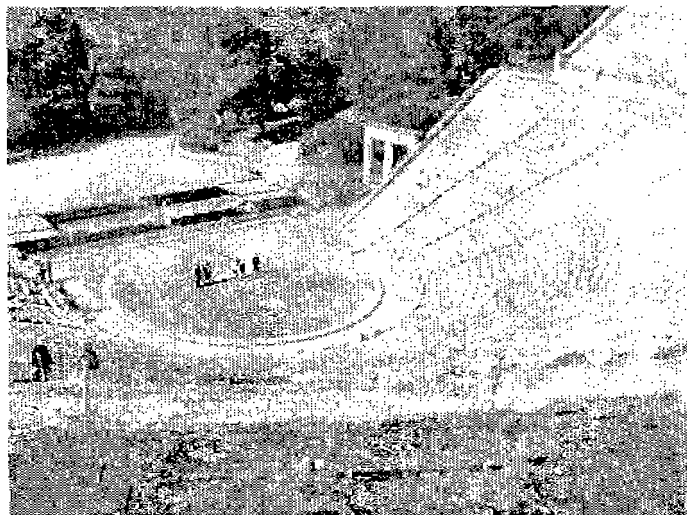
Hasta aquí, esta oportunidad inicial en que entregamos la alta categoría de las noticias y comentarios que en parte, tomamos del libro citado del erudito investigador, señor *José Alsina Soto*, a quien reiteramos nuestro profundo agradecimiento, y confiamos ojalá nos permitan las circunstancias, continuar con esta tan grata tarea de ofrecer las valiosas informaciones, que abarquen el tema de nuestro humilde homenaje a los hermanos griegos, creadores del teatro universal que amamos.

También dijimos en la nota editorial, que en este número de "teatro" y dentro del "clima griego constructivo que postulamos", incluiríamos un trabajo útil para mover la imaginación positiva de la gente del teatro en este país, sobre el importante asunto de la acústica teatral a que dieron lugar los apuntes sobre el teatro de Épidauro, que abarca esta nuestra edición.

Develado el misterio acústico del Teatro de Epidauro

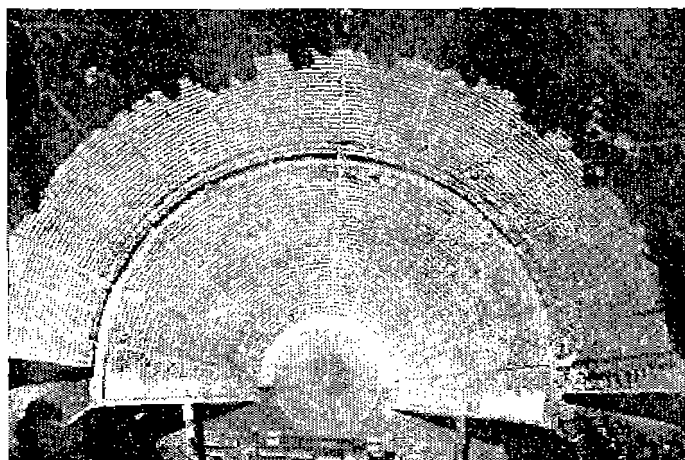
Categoría: Acústica arquitectónica

Un estudio ha determinado cual fue el **elemento clave del diseño** del teatro de Epidauro. Símbolo de los teatros griegos y el único teatro del mundo donde las últimas filas, situadas a 70 m, escuchan perfectamente a los actores del escenario. El estudio revela que las gradas del teatro juegan un papel esencial en la acústica, al menos cuando el teatro no está totalmente lleno de espectadores. Los asientos, que constituyen una superficie acanalada, sirven como un **filtro acústico** que transmite el sonido que viene del escenario a altas frecuencias y hace de difusor de las bajas frecuencias.



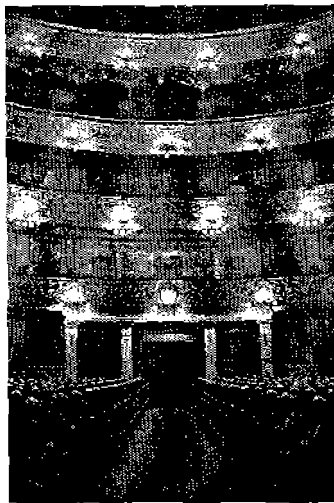
Previsión o azar, el teatro de Epidauro fue construido con la forma óptima y con las dimensiones correctas, entendiendo el uso de superficies

acanaladas como filtros en lugar de simples difusores de sonido. Las gradas proporcionan un efecto difusor, suprimiendo el sonido de frecuencia baja, el componente principal del ruido de fondo, y rompiendo las bajas frecuencias de las voces. Además,



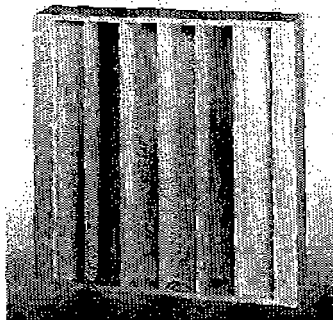
las filas de los asientos de piedra, reflejan las altas frecuencias hacia atrás, hacia las audiencias, realzando el sonido.

La investigación ha sido realizada por el experto en acústica y ultrasonido Nico Declercq, profesor en la Academia Woodruff de Ingeniería Mecánica en el Georgia Institute of Technology y por Cindy Dekeyser, una ingeniera fascinada por la historia de la antigua Grecia. El investigador Nico Declercq inicialmente sospechaba que la pendiente del teatro tenía mucho que ver con dicho efecto, pero descubrió que cuando las voces de los actores subían por las gradas, las frecuencias bajas del discurso iban siendo eliminadas, filtradas en cierta medida. La solución estaba en el modo como el sonido se refleja en las superficies acanaladas o difusoras. Estas pueden filtrar ondas sonoras para acentuar ciertas frecuencias como las arrugas microscópicas sobre un ala de mariposa reflejan las longitudes de onda particulares de luz.



Cuando el equipo de Declercq experimentó con ondas ultrasónicas y simulaciones numéricas de la acústica del teatro, los investigadores descubrieron que las frecuencias hasta 500 hz disminuían, mientras que las frecuencias por encima de ese valor resonaban entre las filas de asientos. La superficie acanalada de los asientos estaba creando un efecto similar al de los paneles difusores.

Interior del Teatro Colón de Buenos Aires. Sus paramentos son llenos de molduras que hacen de difusores del sonido y además son estéticos. Rompen el frente de onda, que les llega, en diferentes frentes de ondas con menos intensidad.



Difusores contruidos en madera, muy utilizados en salas de grabación.

Observamos, cómo es una superficie acanalada.

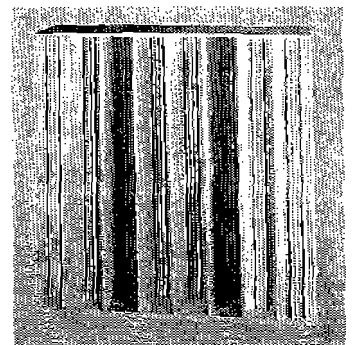
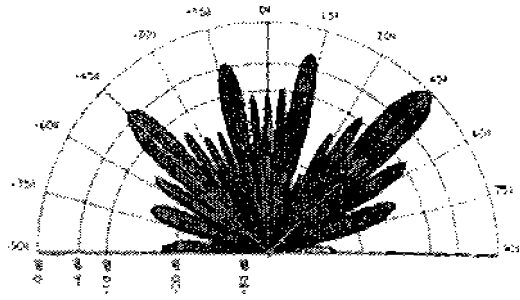
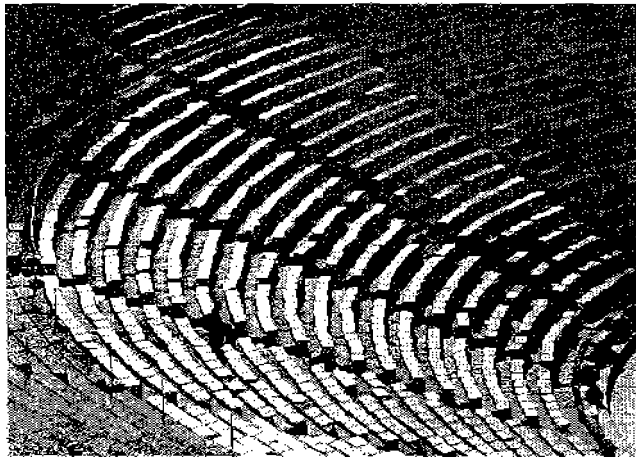


Gráfico que muestra la incidencia de una onda al chocar contra una superficie acanalada. No es reflejada en una dirección sino en muchas direcciones, debilitando la onda y haciendo que pierda intensidad. Elimina la onda principal creando miles de ondas inferiores y repartiéndolas en el espacio.



Eliminar las frecuencias bajas quiere decir que estas son menos audibles, tanto si son de la voz hablada como si son del ruido de fondo. Pero no tiene que ser un problema, porque el sistema humano auditivo puede recomponer algunas frecuencias bajas que faltan en el sonido. Los oyentes completan la porción que falta del espectro con un fenómeno conocido como tono virtual o "virtual pitch": el cerebro humano reconstruye las frecuencias que necesita para entender el mensaje. Es un fenómeno estudiado por la psicoacústica.



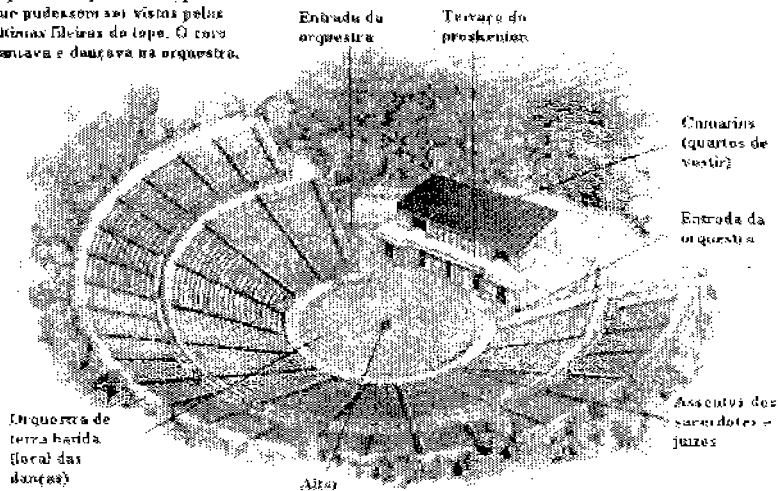
La mayor parte del ruido producido en y alrededor del teatro era probablemente el ruido a baja frecuencia, por ejemplo el crujir de los árboles y los murmullos de los aficionados al teatro. Entonces, si se eliminan las frecuencias bajas, mejora la audibilidad de las voces de los actores, que son ricas en frecuencias medias y altas.

A medida que los constructores fueron colocando las últimas piedras en el magnífico teatro de Epidauro del siglo IV a. de C., no podían saber que, sin desearlo, habían creado un sofisticado filtro acústico. Pero cuando el público en la última fila fue capaz de escuchar la música y las voces con sorprendente claridad, los griegos debieron darse cuenta de que habían hecho algo muy bien, porque después realizaron muchos otros intentos de replicar el diseño de Epidauro, pero nunca con el mismo éxito.

Además tenemos que añadir otros factores, ya conocidos, que también suman a su buena acústica. Es el caso de su ubicación, en una zona con un ruido ambiental extremadamente bajo. Y la suma de las reflexiones que se generan en la plataforma circular, altamente reflectante de piedra,

Además tenemos que añadir otros factores, ya conocidos, que también suman a su buena acústica. Es el caso de su ubicación, en una zona con un ruido ambiental extremadamente bajo. Y la suma de las reflexiones que se generan en la plataforma circular, altamente reflectante de piedra,

Os atores principais se apresentavam no terraço do proscenium, usando máscaras e sapatos com plataformas, para que pudessem ser vistos pelas últimas fileiras do loge. O coro cantava e dançava na orquestra.



situada entre o cenário e as gradas, denominada orquestra, e as produzidas por a parede posterior do cenário. El sonido directo se ve reforzado por la existencia de estas primeras reflexiones (retardo máximo de 50 ms respecto a la llegada del sonido directo). Estos rebotes son muy cercanos en el tiempo y en el espacio, y nuestra capacidad auditiva no es lo suficientemente rápida como para que podamos separar esos sonidos.

La existencia de la primera reflexión generada por la superficie de piedra, produce un incremento de 3 dB en el nivel de presión sonora, ya que dicha energía sonora se dobla.

En los mayores teatros actuales no se suelen sobrepasar los 1.500 espectadores. Epidauro acoge a **14.000 espectadores en 55 filas semicirculares** y los oyentes de las últimas filas escuchan perfectamente



los diálogos que se pronuncian a 70 metros de distancia. Este fenómeno único ha hecho que muchos consultores acústicos hayan especulado sobre las posibles causas de tan buena acústica.

Pocos sospecharon que los propios asientos fueran el secreto de su éxito. Se elaboraron teorías señalando que el viento del lugar (que fluye principalmente desde el escenario hacia la audiencia) era la causa. Otros sospecharon que las máscaras usadas por los actores podían haber actuado como primitivos altavoces.

Incluso se especuló con que podía deberse a la cadencia de dicción propia del griego antiguo. Asimismo, teorías más técnicas tomaron en cuenta la pendiente de las filas de asientos.



Aunque muchos teatros modernos mejoren la audibilidad con altavoces, Declercq dice que la idea de filtración todavía podría ser relevante: "En ciertas situaciones como estadios deportivos o teatros al aire libre, creo que la opción de la periodicidad de fila de asiento o de los pasos debajo de las sillas puede ser importante."

Los resultados se detallan en la revista *Journal of the Acoustical Society of America* del mes de Abril de 2007.



MÉTODO ACCIONES FÍSICAS II

Charla debate N° 16- MAF II

Tema: Aquí estamos transcribiendo fragmentos del libro de Stanislavski, en uno de los cuales dice: "La línea de los actos físicos, de la verdad, de la fe, es una de las principales de las que está trenzada la que se podría llamar "la línea del día".

En esta CH. D. N° 16 - MAF II, finalizamos con los párrafos escogidos del libro *"Othello, puesta en escena y comentarios"*, de C. S. STANISLAVSKI.

"El actor posee varias líneas, por ejemplo la línea de la fabulación, la de la psicología y la del sentimiento, la línea de la acción puramente escénica, etc.

"La línea de los actos físicos, de la verdad, de la fe, es una de la principales, de las que está trenzada la que se podría llamar "la línea del día".

"Ahora bien, la línea del día es la acción transversal exterior, física. La línea de los actos físicos consiste en tareas y trozos físicos.

"Los actores de intuición, de inspiración, halagados por los soplos fáciles de su temperamento, construyen sobre el sentimiento. Una vez en escena, es la inspiración y la intuición lo que ellos buscan, como si éstas fueran guías fieles, mientras que esas son las compañeras más caprichosas, las menos seguras. No acuden a la orden de los actores. Ahora bien, yo afirmo que es la fe en lo que se hace, que desencadena el sentimiento. La fe aparece cuando hay verdad, y la verdad es creada en escena por los actos exteriores e interiores; en cuanto a esos actos, ellos son determinados por las tareas físicas, y las tareas por los trozos físicos.

"El actor sabe que la inspiración no se manifiesta más que los días de fiesta. Es necesario pues una otra vía, accesible, abierta al poder del actor, y no una vía que, contrariamente, tendría al actor en su poder, como lo hace la del sentimiento. Tal es justamente la línea de los actos físicos: el actor puede apoderarse de ella y fijarla fácilmente.

"Veamos por ejemplo, la escena de la fuente. ¿Dónde está la línea que él debe seguir y que es la única que debe guiarlo en escena? ¿Es la línea

del amor, de la pasión, es decir del sentimiento? ¿Es la línea de la figura a crear, la línea literaria, la de la fabulación escénica, etc.? No, es la línea de la acción, de la verdad de los actos, de la fe sincera en esos actos. He aquí: 1º El actor trate de encontrar a Desdémona lo más rápidamente posible y de tomarla entre sus brazos; 2º, Ella juega, coquetea con Otelo; y bien, que el actor juegue él también, que encuentre una molestia gentil; 3º, mientras camina Otelo ha reencontrado a Yago; en su alegría exuberante, juega con él; Desdémona está de regreso, arrastra a Otelo hacia el diván y él la sigue, siempre jugueteando; 5º Ella lo hace extenderse; queda tranquilo, déjate acariciar y allí donde es posible, responde de la misma manera.

“Así pues, el actor se nutre aquí de cinco simples tareas físicas. Para cumplirlas (los actores lo olvidan, y sin embargo es muy importante), es necesario también la palabra, el texto del autor. El actor actúa físicamente también con la palabra.

“En otros términos, si el actor cumple con las tareas físicas simples y la ayuda de las palabras, pero de manera de sentir él mismo la verdad y a creer en ella, puede quedar tranquilo: él habrá preparado un buen terreno para un sentimiento justo, él experimentará ese sentimiento en la medida en la cual le sea otorgado ese día. El no podrá hacer más: el resto viene del Señor”.

Stechepkine —considerado como el más grande actor ruso— decía: “Tú puedes actuar bien o mal, no importa. Lo principal es que tú actúes justo”. Son los simples actos físicos los que crean esta línea justa”.

“Que el actor cree el acto y, además, el texto actuante, y que no se preocupe del “subtexto”. Este vendrá solo, si el actor tiene fe en la verdad de su acto físico.

“Este consejo es particularmente importante para los actores desiguales. Que ellos construyan su rol sobre los actos físicos, sin preocuparse del “subtexto”.

“El acto físico.

“Piensen en la manera en que se eleva un avión: comienza por deslizarse largo tiempo sobre el suelo, luego se eleva gracias a la velocidad adquirida. El actor también, gracias a los actos físicos, adquiere el impulso. Llevado por las circunstancias propuestas y los sí mágicos, abre las alas de la fe que lo llevan hacia lo alto, hacia el dominio de la imaginación en el que él cree sinceramente.

"Pero en ausencia de una pista de vuelo, el avión no puede elevarse. Por lo tanto nuestro primer cuidado será el de trazar y nivelar esta pista, pavimentada con los actos físicos, fortalecidos por su verdad.

Esquema de Actos Físicos (Escena "La fuente")

"Para absorber, con fuerzas intactas, una parte nueva de la tragedia, es necesario, desde el comienzo del espectáculo, ubicar el rol de manera de cumplir netamente y tranquilamente los actos, establecidos según la línea física en las circunstancias propuestas. El actor entrará en escena para entregarse honestamente a sus tareas, nada más. Tú has cumplido un acto, has encontrado la verdad y has creído, y bien, cumple el siguiente acto físico, etc.

"Si, por una razón cualquiera, hoy tú no has tenido fe en el conjunto, cree al menos en una parte de tu rol. Admitamos, por ejemplo, que en la escena de "La Fuente", tú no crees en la alegría de la joven esposa. En lugar de hurgar tu sentimiento y de violentarlo, sigue la línea del acto físico en las circunstancias propuestas. ¿Puedes abrazar con calor a la actriz que actúa a Desdémona? ¿Simplemente, abrazarla? ¿Y puedes, abrazándola, preguntarte: cómo la tomaría yo, si fuese yo el joven marido? Eso es suficiente por el momento ¡Por el amor del cielo, no agregue nada! Pase al acto siguiente.

"He aquí Yago que mira por una hendidura ¿Cómo producirle miedo, molestarlo? ¿Hacerle cosquillas o hacerle una broma? Que esta broma sea espiritual o no, que ella consiga su objetivo o fracase, no tiene ninguna importancia. Lo que es esencial, es creer en ese pequeño acto físico. Y recordarse en el espacio de ese instante: ¡pero yo soy el joven esposo!. Eso es todo. Pase al acto siguiente.

"La puerta se abre, Yago ha mostrado a Otelio que Cassio se aleja. Si él hubiese encontrado en el espacio que se percibe por la puerta del decorado, y si él saliese por esta puerta al exterior, ¿qué hubieras hecho para verlo mejor? Y bien, hazlo rápido, sino Cassio desaparecerá. Como tú lo has apercibido de espaldas, asegúrate cerca de Yago que es Cassio el que sale. Nada más. Por amor del cielo, nada más. Pasa a la tarea siguiente.

"Desdémona te arrastra, te hace acostar, etc. Llena esas tareas repitiéndote: ¡pero si yo soy el joven esposo!.

"Se puede jugar este esquema del rol en cinco minutos: has entrado, has abrazado (has creído enteramente o en parte), has bromeado con Yago (has creído un poco más), has apercibido a Cassio (has creído, salvo tal movimiento). Desdémona te lleva con ella, has actuado con ella (has creído), etc.

"Temo que no me acuerdes tu confianza, y sin embargo, afirmo que no hay más que este esquema que es necesario repetir, ensayar, para fijar bien tu verdad y tu fe en los actos que se han cumplido.

"Si el rol ha sido bien analizado en el reparto y que cada trozo ha sido suficientemente provisto de imágenes suscitadas por la imaginación, de "sí mágicos" y de circunstancias propuestas, tranquilízate: el sentimiento reaccionará por reflejo justo tanto como te hayas entregado ese día. Todo lo que quieras hacer más allá de eso, resultará contrario.

"Una o dos docenas de tareas y de actos físicos, he ahí lo que te debe guiar en la escena que acabamos de ver. Tal es mi consejo en lo que concierne a la preparación de un rol, y en particular de Otelo, que exige enormes fuerzas y, por lo tanto, la economía de esas fuerzas.

Esquema de los actos físicos y psicológicos elementales.

"Vuestro rol está listo, y eso marcha. Inútil explicarles la psicología y la línea del rol, yo no haría más que embarullarlos.

"Mi tarea es la de ayudarlos a fijar lo que hasta este momento ya ha sido hecho, indicándoles una partitura bastante simple para que, siguiéndola ustedes no se desvíen hacia otros caminos donde podría extraviar vuestro estado creador.

"Esta partitura o línea a seguir debe ser simple hasta el punto que su simplicidad debe sorprenderlos.

"Una línea psicológica complicada, cargada de delicadezas y de matices, hundiría a ustedes en la confusión.

"He establecido esta línea elemental de tareas y actos físicos y psicológicos. Para no producirle miedo al sentimiento, bauticemos esta línea, esquemas de tareas y de actos físicos y, actuando, no la consideremos mas que como tal; pero entendámonos nosotros en cuanto a su sustancia escondida; lo esencial es, bien entendido, y finalmente, por medio de la tarea física la psicología, la más refinada, que en los nueve décimos, consiste en sensaciones subconscientes.

"No se podría en esta reserva subconsciente de sentimientos humanos, hurgar como en un monedero; no se puede tratar al subconsciente como una presa que el cazador barre desde el fondo de la selva.

"Si ustedes se ponen a buscar este pájaro raro, no lo encontrarán nunca. Son necesarios preparar y usar de esos cebos, que usa el cazador, sobre los cuales se arrojará el pájaro mismo. Son esos cebos los que yo

quiero indicarles bajo forma de tareas y de actos físicos y psicológicos elementales.

"He aquí un fragmento de ese esquema:

"Fragmento A: (Parlamento N^o 300: "Ha... ha... ¡ella me engaña!". Tarea de ese fragmento: establecer por qué Desdémona me engaña. Así pues, el título de la tarea y de ese fragmento es: ¿por qué? O, ¿con qué propósito?

"Yo les pido a ustedes explicarme ¿por qué, con qué objetivo habría actuado así una joven honesta?. Tal es el problema elemental que preocupó a Otelo al comienzo del cuadro, y que el actor debe retomar en cada representación. Eso es todo. La dificultad consiste justamente en mantenerse en esta tarea, sin desviarse hacia cualquier tarea escénica espectacular.

"Y he aquí el secreto, el trucaje de ese procedimiento: si usted no hace mas que actuar, simplemente actuar, y que en cada representación usted retome por sí mismo la tarea cada vez renovada, entonces usted seguirá la línea correcta, y en lugar de tomar miedo, el sentimiento vendrá y lo acompañará.

"En la escena donde Otelo, refiriéndose a Yago, "parece decir: comprendo lo que tú has hecho de mí, lo que me has arrebatado". Su dolor es inmenso. Para intensificarlo, no me opongo a una pausa compuesta después de ese monólogo".

"N. B. Si la línea que precede es justa, si el actor ha comprendido bien la naturaleza de la desesperación y que él sabe como actúa el hombre desesperado, si, en fin, el actor llena correctamente (pero sin sentir mucho) esos actos justos, sin admitir clisés, esta pausa compuesta le permitirá sorprender al público e intensificar la impresión sin fatigarse (lo que es muy importante).

"Yo lo aplaudiré en particular en el momento en que, inmovilizado en una pausa, sin el menor gesto, sin percibir nada del entorno, usted verá en su imaginación ese cuadro al cual usted se sentirá apasionadamente atraído, en verdadero genio militar, en el cual Otelo cree ver a sus tropas allá, abajo sobre la plaza. O más lejos aún, el campo de batalla, y él grita casi sus adioses para ser oído. Quede fijo, enjague las lágrimas que corren a los largo de sus mejillas, reténgase para no estallar en sollozos, y hable con voz apenas perceptible, como se habla de las cosas más queridas, más secretas".

"Del acto IV, escena primera, cuando a raíz que Yago trajo el famoso pañuelo de Desdémona, con lo que "el monstruo que descubre Otelo trajo la máscara de una belleza y de una inocencia divinas, podría causar mucho mal y conducir a la pérdida de muchos seres. Es necesario pues aplastar ese monstruo —Desdémona— antes que sea demasiado tarde".

"¿Con qué tarea física vestir ese pasaje trágico? Pues, cuanto más trágico es el pasaje, hay más necesidad justamente, de una tarea física y no psicológica. ¿Por qué? Porque un pasaje trágico es difícil, en que el actor tiene tendencia a descarrilarse, a seguir la línea del menos esfuerzo, es decir a pasar a los clisés. Es necesario pues que el actor esté sostenido por una mano firme, una mano de la que, él sienta la presencia y de la cual él pueda agarrarse. Eso es más simple con una tarea física que con una tarea psicológica. Esta última se dispersa en humo, mientras que la primera es concreta, palpable, más fácil de fijar y lista a revenir el espíritu en el momento crítico".

CUADERNOS DE ARTE DRAMÁTICO. Nº 6, de Fray Mocho, Buenos Aires "Conversación de Stanislavski", publicado por Centro de Estudios Dramáticos, Buenos Aires, 1952.

De las conversaciones de Stanislavski con sus alumnos cuando trabajó con los artistas de la Opera de Moscú en la realización escénica del Werther de Goethe - Massenet, de 1918 hasta 1922, hacemos una citas que prueban cómo, ya entonces, tenía en cuenta las acciones físicas, que pasado el tiempo darían cuerpo y base para su nuevo Método de las Acciones Físicas.

"Y he aquí que todas sus acciones se encuentran enhebradas en un mismo hilo. Ha hallado usted una serie de acciones físicas que se interpenetran. La acción física elemental se transforma en la línea de atención".

"Mientras trabajan en el estudio, deben desarrollar paralelamente sus acciones físicas y psicológicas. Traten de que actos físicos exactos ayuden a sus sensaciones exactas. Tómennas como punto de partida.

"Usted ha hallado y mostrado dos cualidades orgánicas de Carlota. De una serie de actos físicos simples se desprenden y se imponen su amor y su devoción.

"Concéntrese todo lo posible en los primeros gestos y palabras. No piensen en la totalidad del personaje.

"En el momento en que el actor entra en escena, no existe para él un personaje en su totalidad. Existe únicamente el minuto presente y la acción única que le corresponde".

"Al prepararse para la entrada, concentrarse en un simple acto físico".

En nuestra próxima Ch. D. N° 17 - MAF II, comenzamos con las notas tomadas del Tomo II, de las Obras Completas de STANISLAVSKI.

"Complementos" NH.

MÉTODO ACCIONES FÍSICAS II Charla debate N° 17 - MAF II

Tema: Aquí, como está dicho, comienza la reproducción de párrafos de las Obras Completas, tomo II, de C. S. Stanislavski que tienen que ver con nuestra materia. En la década de 1930 Stanislavski llega a la conclusión que la acción auténtica y orgánica se convierte en el centro de toda la labor creadora y pedagógica suya.

En la Ch. D. N° 17 - MAF II, de hoy, como lo anunciamos se inicia esta parte medular del "Complementos" NH de Trabajo Interior, consistente en la reproducción de párrafos de las Obras Completas de C. S. STANISLAVSKI, que llegaron a nosotros gracias a la fraternidad de nuestro gran amigo — de NH—, compañero Onofre LOVERO de Buenos Aires:

Las notas que hemos tomado del Tomo II° de las Obras Completas de Constantin S. Stanislavski, publicado por Editorial Quetzal, Buenos Aires, año 1986, están orientadas hacia la investigación demostrativa de que la búsqueda hecha por Stanislavski, de un camino que ayudase al actor a disponer de un modo certero para lograr el funcionamiento de su naturaleza orgánica creativa, y que culminó clara y decisivamente el año 1930 con la afirmación del Método de las Acciones Físicas, es un logro que tiene antecedentes desde y durante muchos años atrás, desde, por lo menos, cuando el año 1911, se puso a trabajar en la preparación de la primera parte de "La formación del actor", editado en Norteamérica en 1936, y en Rusia el año 1938, posterior a la muerte del maestro.

Creemos que la evolución, marcada por una larga y profunda experiencia personal, e impulsada por el fecundo espíritu renovador de STANISLAVSKI, quedará atestiguada por la lista de notas que de este Tomo II° reproducimos en seguida:

Del artículo "El trabajo del Actor sobre si mismo", firmado por G. KRISTI, que inicia el tomo, transcribimos.

"La creación se basa en el sentimiento; no es posible, por tanto, alcanzarla únicamente con la razón: ante todo hay que sentirla".

"La descontracción de los músculos, se relaciona, claro está, con la esfera física, pero sin esta condición tampoco es posible la correcta actividad del mundo psíquico. (...) Porque nosotros, los actores, hablamos no sólo el lenguaje de la verdad de los sentimientos, sino también el de la verdad de las acciones físicas.

"Estos eran los problemas que se planteaba Stanislavski, quien entendía la creación como un proceso psicofisiológico indisoluble, un proceso que conduce hacia la unidad de la forma y el contenido".

Sigue G. KRISTI: "Precisamente en la década de 1930 STANISLAVSKI había llegado a nuevas e importantes conclusiones y generalizaciones en cuanto a la índole de la educación del actor como el proceso de creación del personaje y el espectáculo. La larga serie de factores del sentimiento creador del artista, revelados y estudiados por Stanislavski en las diversas etapas de su vida, se unifican ahora en un sólo concepto: la acción. La acción auténtica y orgánica y orientada hacia un fin del actor en la escena, la acción, entendida como un proceso psicofísico único, se convierte en el centro de toda la labor creadora y pedagógica, de Stanislavski.

"La práctica pedagógica de Stanislavski en sus últimos años se diferencia del modo en que Tortsov-Stanislavski aborda la educación del actor puesto que el sistema mismo termina por cristalizarse en una forma más simple, clara y accesible para su aplicación.

"Resultó que el recurso mejor para atraer hacia el proceso creador la vida interior del papel consiste en organizar la vida física del personaje, mucho más fácilmente controlable por la voluntad y la conciencia que la difícil esfera de los sentimientos.

"En el momento de la creación —dice Stanislavski— "se produce el nexo mútuo entre el cuerpo y el espíritu, la acción y el sentimiento, gracias a lo cual lo exterior ayuda a lo interior y lo interior despierta lo exterior".

A partir de esa concepción del proceso creador se dedicó a elaborar un método práctico de trabajo del actor, conocido posteriormente como Método de las Acciones Físicas.

"La verdad de las acciones físicas y la fe en ellas estimulan nuestro psiquismo", afirma Stanislavski, y añade: "Si creamos una línea exterior lógica y coherente de las acciones físicas, nos damos cuenta, siempre que observemos con atención, que, paralelamente, dentro de nosotros surge otra línea: la de la lógica y la coherencia de nuestros sentimientos".

"En la práctica de su trabajo durante sus últimos años como pedagogo y director, Stanislavski renunció al procedimiento de recurrir al recuerdo de sentimientos anteriormente vividos para reanimar el presente. No se dirigió directamente a las vivencias, sino que procuró influir de modo indirecto sobre ellas mediante la lógica y la coherencia de las acciones realizadas.

"Si nos dirigimos a la práctica de Stanislavski en sus últimos años, no es difícil comprobar que el tipo de ejercicios con "bagatelas" fue parte inseparable del adiestramiento del actor, y que consideraba tales ejercicios como el mejor modo de enseñar la lógica y la consecuencia de las acciones. En vez de dirigirse a las sensaciones de la verdad en el momento de la creación, difícilmente perceptibles, que no se pueden someter a control preciso; en vez de los intentos de evocar recuerdos de algo ya experimentado, él trataba de dar a los actores procedimientos más concretos, seguros y simples, para estimular el proceso creador.

La lógica y coherencia en la ejecución de las acciones físicas fue el método básico para estimular los sentimientos.

"Al mismo tiempo que reclama el dominio consciente de la naturaleza creadora, trata de alertar al actor contra el exceso de razonamiento, que sofoca la fe ingenua en la acción que se realiza en la escena. En el momento de la creación, afirma Stanislavski, hay que ser ingenuo y confiado como un niño".

Ahora entramos al texto del Tomo II^o, con la escritura de Stanislavski, del capítulo "Fe y sentido de la verdad":

"En el dominio del espíritu, la verdad y la Fe nacen por sí solas o se crean merced a una complicada labor de técnica psicológica, lo más fácil es hallarlas o evocarlas en los dominios del cuerpo, en los más pequeños y simples objetivos y acciones. Éstos son accesibles, estables, visibles, perceptibles; se subordinan a la conciencia. Por otra parte, se fijan con facilidad.

El personaje imaginario que relata las clases de Stanislavski, éste lo hace decir: "Apenas me hube convencido de la verdad de las acciones físicas, me sentí cómodo en el escenario".

Dice el maestro: "El secreto de mi método no es tal. El problema no estriba en las acciones físicas mismas como tales, sino en la verdad y la fe en ellas que esas acciones nos ayudan a evocar y sentir internamente.

Dijo Tortsov-Stanislavski a los alumnos: "Debéis saber que las pequeñas acciones físicas, las pequeñas verdades físicas y los momentos de la fe en ellas adquieren gran importancia no sólo en los pasajes simples del papel, sino también en los más intensos, los culminantes, cuando se vive una tragedia o un drama.

"Nosotros, los artistas, debemos valernos ampliamente del hecho de que las acciones físicas, situadas entre circunstancias dadas de importancia, adquieren gran valor expresivo. Se crea entonces una interacción entre el cuerpo y el espíritu, entre la acción y el sentimiento.

"No hay que esforzarse por extraer el sentimiento interior, sino pensar solamente en la correcta ejecución del acto físico en las circunstancias de la obra que nos rodea.

"Amamos las acciones físicas pequeñas y grandes por su verdad clara, perceptible: son las que crean la vida de nuestro cuerpo y, con ella, la mitad de la vida de todo el papel. Amamos las acciones físicas porque de un modo fácil e inadvertido nos introducen en la vida misma del personaje, en su captación.

"Este medio que con más facilidad puede emplear el actor y al que puede fijar es la línea de las acciones físicas.

"La fijación subconsciente de la atención y el control instintivo de sí mismo se manifiestan por sí solos y nos guían de un modo invisible.

"Con la acción sin objeto, de buen grado o por la fuerza, hay que fijar la atención en cada una de las partes más pequeñas de la acción importante. Ahora comprenderéis por qué en el primer momento os recomiendo empezar por las acciones sin objetivo y suprimo los objetos reales. La falta de éstos os obliga a penetrar de un modo más atento y profundo en la naturaleza de las acciones físicas y a estudiarlas.

"Un sabio famoso dice que, si se intenta describir el propio sentimiento, resulta un relato sobre una acción física. Por mi parte les digo que cuanto más cer

"Por eso sostengo que nosotros, al hablar de la vida y las acciones imaginarias, tenemos derecho a considerarlas como los actos físicos verdaderos, reales. Por consiguiente, el procedimiento de conocer la

línea lógica de los sentimientos a través de la línea lógica de la acción física se justifica plenamente en la práctica”.

Del capítulo “Fuerzas Motrices de la vida psíquica”, recuperamos las siguientes anotaciones:

“La imaginación, el sentimiento y la voluntad son las fuerzas motrices de nuestra vida psíquica”.

“Tenemos un exceso de actores razonadores y de creaciones escénicas que parten del intelecto. Todo esto me obliga a prestar mayor atención al sentimiento, aun con detrimento del intelecto”.

“El señuelo que se ha de utilizar para despertar la emoción adormecida, ese estimulador, es el tiempo rítmico.

“En la creación del papel hay que apasionarse y sentir primeramente, y los deseos vienen después. (Por eso hay que reconocer que la influencia del objetivo sobre la voluntad no es directa, sino indirecta.)

“El objetivo actúa sobre nuestra voluntad —directa o indirectamente—, es un magnífico señuelo y estímulo del deseo creador, se lo utiliza asiduamente”.

Respecto de la actitud interior del actor en escena, reproducimos la Nota 55 de la pág. 310, de los compiladores de las Obras Completas.

“En las obras teóricas y experimentos prácticos de los últimos años de su vida Stanislavski no se inclinaba a considerar el sentimiento escénico interior separadamente del sentimiento exterior, físico, subrayando su completa unidad e interacción. Su conclusión de que es imposible crear por separado el estado de ánimo interior psicológico, y el físico era un desarrollo lógico de las ideas expuestas en este tomo sobre la interrelación estrecha, orgánica, del principio físico y el principio espiritual en el proceso creador.

Resulta interesante reproducir la cita que hace Stanislavski de lo dicho por Tomaso SALVINI, el grande actor italiano:

El actor vive, ríe y llora en el escenario pero al mismo tiempo no deja de observar sus risas y sus lágrimas. Precisamente esa doble función, ese equilibrio entre la vida y la actuación constituye el arte”.

“El proceso creador transcurre durante años en el alma del artista; de día y de noche, en los ensayos y en el espectáculo. El carácter de esta labor se

define de la mejor manera con estas palabras: "Las alegrías y los tormentos de la creación".

A cada momento del trabajo sobre el papel, en todo el ser del actor se crea un estado interior profundo, complejo, firme, prolongado y estable. Sólo con esa actitud se puede hablar de creación y de arte.

"Esto es lo que ocurre en el espíritu del actor durante la creación y en la preparación previa".

Respecto del super objetivo de una obra, señala Stanislavski.

"Del super objetivo nació la obra del autor, y hacia él debe dirigir la creación del artista. La tendencia hacia el superobjetivo debe ser ininterrumpida, debe recorrer toda la obra y el papel. (322) Por consiguiente hay que contar con un superobjetivo que corresponda a lo que ha concebido el autor, pero que ineludiblemente tenga eco en el alma humana del actor mismo. Tiene que convertir cada superobjetivo en algo propio y amplio.

"Toda acción se encuentra con la reacción, y la segunda suscita y refuerza la primera. Por eso en cada obra, a la par con la línea continua de acción pasa en sentido opuesto la otra línea, la de la acción contraria. Necesitamos esa oposición constante, pues promueve lucha, disputas y una serie de correspondientes objetivos por resolver. Suscita la actividad".

"La acción central se crea con una larga serie de objetivos importantes. En cada uno de ellos hay una gran cantidad de pasos pequeños que se cumplen subcientemente"

Reproducimos la Nota 63, de los compiladores:

"Al oponerse al punto de vista de Dimkova, que "rechaza con desdén todo lo físico en la creación", Stanislavski refuta en esencia la noción de la creación como un proceso puramente psíquico, basado sólo en la manifestación espiritual del "yo creador". Esta idea de la creación es propia de los actores de la inspiración o "del impulso interior", que subestiman el papel de la creación del artista y desdeñan al aspecto físico, exterior, cuando forjan el sentimiento de la escena".

"Por eso —añade Stanislavski— el actor de nuestro estilo, mucho más que otros deben preocuparse no sólo por el aparato interior, sino también por el exterior, el corporal, que trasmite fielmente los resultados de la labor creadora del sentimiento, la forma externa de la encarnación. [Párrafo importante para comparar con lo que dijo después en el Método de las Acciones Físicas. (M.A.F.)]

Ya incluía Stanislavski, en su primera época, entre los procedimientos de su psicotécnica: la lógica y la coherencia de las acciones físicas y espirituales.

Del Apéndice "Para el capítulo sobre la Acción", tomamos los siguientes párrafos:

(En primer lugar reproducimos la nota de los compiladores de las O. Completas):

"Este suplemento al capítulo sobre la acción se publica por primera vez según el manuscrito que se conserva en el Museo de Teatro de Arte de Moscú. El capítulo fue titulado por Stanislavski: "Correcciones y suplementos para futuras ediciones. Para el capítulo sobre la acción".

"A que detalles realistas, a qué pequeñas verdades hay que llegar para que nuestra naturaleza crea físicamente en lo que se está haciendo en la escena. En cuanto se percibe la verdad auténtica de la acción física, se siente a sus anchas en la escena".

Y en la página 365:

"En los casos en que la acción no nace o no cobra impulso por sí misma, recurrimos al principio de acercarnos desde lo externo a lo interno, colocarnos en un orden lógico y coherente los momentos aislados y formamos con ellos la acción misma. La lógica y la continuidad con que se alternan las partes nos recuerdan la verdad de la vida. Las sensaciones motrices conocidas afirman esta verdad y despiertan la fe en la justeza de las acciones realizadas. En cuanto el artista cree en ellas, cobran vida por sí solas.

"Los objetos imaginarios"—y sus ejercicios con ellos— obligan a tomar conciencia de lo que en la vida real se hace mecánicamente".

Al respecto de lo último dicho, conviene reproducir la Nota 66 de los compiladores:

"En su actividad pedagógica, Stanislavski atribuía una extraordinaria importancia a los ejercicios con objetos imaginarios. En estos ejercicios el alumno debe percibir de nuevo la lógica y la coherencia de las acciones más simples, bien conocidas en la vida corriente. Los ejercicios con objetos imaginarios exigen una atención aguzada, trabajo intenso de la imaginación, control de la conciencia, sentido de la verdad, recuerdo de sensaciones percibidas anteriormente, etc. Este tipo de ejercicios ocupó un lugar muy importante en el sistema del adiestramiento cotidiano

elaborado por Stanislavski. Ahí establecía una relación directa entre la asimilación del Método de las Acciones Físicas y el dominio de la técnica de las acciones sin objeto, en las que hay que captar de nuevo y restablecer la lógica y la coherencia de las acciones físicas más simples.

“Cuando en la escena se realiza con toda la verdad aun la más insignificante acción física y se cree sinceramente en su realidad, se siente alegría. Alegría por la sensación física de la verdad que el actor siente en el escenario y el espectador en la sala”.

La próxima CH. D. Nº 18 - MAF II, inicia las notas tomadas del tomo III de las Obras Completas de Stanislavski.



ESTUDIO VSÉVOLOD MEYERHOLD

1916 - 1917

Principales materias de enseñanza:

I.- Estudio de la técnica de los movimientos escénicos: danza, música, atletismo ligero, esgrima. Deportes recomendados: tenis, lanzamiento de disco, navío a vela.

II.- Estudio práctico de los distintos materiales del espectáculo: plantación, Escenografía, iluminación del escenario; la vestimenta del actor y los accesorio que él maneja.

III.- Principios fundamentales de la técnica de la comedia italiana improvisada.

IV.-Aplicación en el teatro moderno de procedimientos tradicionales de espectáculos de los siglos XVII y XVIII (estudiados sin academismos dogmáticos no espíritu de imitación).

V.-Recitación musical en el drama.

Temas de entretenición

Propósito: mostrar el *valor en sí* de los elementos escénicos.

Mimetismo: en el escalón inferior, es una simple imitación, sin idealismo creatriz; en el es calón superior, la máscara y sus "meandros": lo grotesco cómico, trágico y trági-cómico.

Análisis de los procedimientos del juego ligado a la característica de los grandes actores con estudio de las épocas teatrales en las que ellos actuaron.

Suponemos que todo arte exige que la *materia* de la obra "consiente", si se puede decir, en prestarse a las formas que le confiere el artista. Es una condición escénica obligatoria: el actor no revela su arte mas que sobre el plano *técnico* modelando la materia que le es propuesta a su manera y por sus propios procedimientos, conforme a las particularidad del cuerpo y del espíritu del ser humano.

Al lado de ese trabajo sobre la materia (cumplido en vista de perfeccionar la desenvoltura corporal), el actor debe buscar descubrir por sí mismo y lo más rápidamente posible, su propio rostro del artista-histrión.

Para permitir al enseñante percibir los caprichos más refinados del actor que, siempre creando sobre el escenario, busca definir su empleo, cada alumno de su Estudio es invitado a redactar en el curso del primer mes de sus estudios (no más tarde), una suerte de *curriculum vitae*; él conseguirá en todos los casos, niño o adolescente, sentirse actuando en histrión aficionado, todos los casos donde, vuelto profesional consciente (si él lo ha sido), él se ha visto actuar así. Él definirá sus puntos de vista sobre el teatro, antes y ahora.

Análisis de las obras dramáticas rusas de los años 1830 y 1840 (Gogol, Pouchkine, Lermontov).

El rol del teatro de la feria en las innovaciones teatrales (Molière, Shakespeare, Tieck, Hoffmann, Pouschkine, Gogol, Remizov, Blok, etc.). El circo y el teatro.

Carlo Gozzi y su teatro. El teatro español, en el drama hindú (Kalidasa).

Particularidades del escenario y de los precedentes del teatro japonés y chino.

Análisis de las teorías teatrales modernas (Gordon Craig, Vs. Meyerhold, Nicolás).

Evreinov, Fédor Kommissarjevski, Jacques Dalcroze.

El papel del metteur en escena y el del decorador (escenógrafo).

Programas de escuelas dramáticas (proyecto de Ostrovski, etc.).

El teatro es parecido a un navío (problema de la coordinación).

Entre las lecturas aconsejables en el estudio para hacerse en los plazos indicados, figura la revista: *El amor de las tres hermanas*.

La presencia en todos los cursos y trabajos prácticos del Estudio se cumplirá responsablemente.

En todo momento los estudiantes, estarán listos a desempeñar las pruebas a las cuales él debe proceder periódicamente.

Para obtener el título de comediante del Estudio, es necesario hacer prueba de las cualidades siguientes:

- a) musicalidad (saber tocar un instrumento o saber cantar);
- b) flexibilidad corporal (ejercicio de gimnástica o ejercicio acrobático; fragmento de una pantomima con trucos acrobáticos e improvisados;
- c) aptitudes miméticas (mimar sobre pedido una escena sobre un tema dado con indicación de la puesta en escena y de principales procedimientos);
- d) claridad de la dicción (lectura a libro abierto);
- e) nociones de prosodia;
- f) nociones (si es posible) sobre las otras artes (pintura, escultura, danza, poesía); demostración eventual de sus propias obras;
- g) conocimiento sumario de la historia del drama.
- h) Aquellos que una timidez enfermiza les impide desempeñarse en los exámenes de entrada, pueden entrar al Estudio por un mes, a condición de hacer muestra de un bagaje escénico en el curso de las lecciones de ensayo.

(Siguen serias indicaciones sobre la responsabilidad personal de los aspirantes a ser alumnos del Estudio, ante el desempeño del cumplimiento de las condiciones que plantea el Estudio de Vsévolod Meyerhold).

CRÓNICA DEL ESTUDIO MEYERHOLD

La clase está dividida en varios grupos según las afinidades de los alumnos, por tales o cuales procedimientos técnicos o según sus aspiraciones a un cierto género de representaciones dramatúrgicas o aún según sus gustos por tal estilo de imágenes escénicas.

Los alumnos que antes de entrar al Estudio, han jugado al teatro según los procedimientos de viejas escuelas, son agrupados en una clase especial denominada "clase de actores". Se les propone de ensayar

sobre vaudevilles de los años 1830 o 1840 y sobre el drama español ("El médico de su honra", de Calderón), antes de pasar al estudio de los procedimientos del nuevo teatro, estrechamente ligados a las tradiciones de la *commedia dell'arte*.

Los actores se familiarizarán igualmente con ciertas obras contemporáneas que, bien rechazadas por el repertorio corriente, no dejan de aportar un potente apoyo al teatro (piezas de Blok, Briousson, Viatchesoas Ivanov, Annenski, Claudel, Maeterlinck, (primer período), Villiers de L'Isle-Adam, etc.).

Sin limitarse a la elaboración de procedimientos de un juego enteramente inédito, el grupo de "grotescos" compone sus propias piezas y escenarios inspirados en el teatro hindú sin palabras o de la *commedia dell'arte*.

Invitando los actores participantes en los trabajos del Estudio, a ejercitarse en las piezas que les son propuestas, los dirigentes buscan, sobretodo, a volverlos maestros de sus movimientos en conformidad con el lugar lugar escénico impartido.

El juego es función, no del sujeto, sino de la alternancia del número par e impar de personajes sobre el escenario y de los diferentes *juegos de teatro*. Procedimientos tendientes a intensificar el juego. Limpieza del gesto: tiene un valor en sí. Del actor que se admira jugando. La técnica de la utilización de los dos planos (escena y proscenio). Rol del grito proferido durante una acción intensa. Del traje o vestido considerado, no como una necesidad utilitaria, sino como ornamento decorativo.

Del sombrero como un pretexto para saludar. Varillas, armas, linternas, chales, tapices, flores, máscaras, narices y otros accesorios considerados como un material que sirva para ejercer la agilidad de las manos. El objeto sobre la escena y su empleo en e curso de la acción a la cual está ligado. y pequeñas (permanentes y móviles, cortinas propiamente dichas y "velos"). Biombos y transparencias al servicio de la expresividad. Los tules que tienen los servidores del proscenio pueden servir a ciertos pasajes de los roles principales, sus gestos y sus palabras.

La gala, el alarde, elemento necesario e independiente de la representación. Diversas formas de gala corresponden al carácter general de la composición de la pieza. Geometrización del dibujo de la puesta en escena, creada hasta fuera de improvisación. Interacción entre la palabra y el gesto en los teatros existentes y sus particularidades en el teatro al cual aspira el Estudio Meyerhold.

DARIO FO

**Manual mínimo
del actor**

Hablar sin palabras

Quiero empezar hablando del "grammelot" a través del cual llegaremos a tratar la historia de la Comedia del Arte y un problema muy especial, el del lenguaje y su puesta en práctica,

"Grammelot" es un término de origen francés, acuñado por los cómicos del arte y "macarronzado" por los venecianos que decían "grammelotto". Es una palabra que no tiene un significado intrínseco, un engrudo de sonidos que logran igualmente evocar el sentido del discurso.

"Grammelot" significa, precisamente, juego onomatopéyico de un artículo de forma arbitraria, pero que es capaz de transmitir, con ayuda de gestos, ritmos y sonoriades particulares, un entero discurso completo.

En esta clase se pueden improvisar —o mejor, articular— grammelot de todo tipo, sobre las más variadas estructuras lexicológicas. La primera forma de grammelot la crean sin duda los niños con su increíble fantasía, cuando fingen que hacen discursos clarísimos farfullando extraordinariamente (y entre ellos se entienden perfectamente). He asistido al diálogo entre un niño napolitano y un niño inglés, y he notado que ninguno de los dos dudaba lo más mínimo. Para comunicarse no usaban su propia lengua, sino otra inventada, precisamente el grammelot. El napolitano fingía hablar inglés, y el otro fingía hablar italiano del sur. Se entendían divinamente a través de gestos, cadencias y farfuleos, habían construido su propio código.

Por nuestra parte, podemos hablar todos los grammelot: el inglés, francés, alemán, español, napolitano, veneciano, romano, ¡absolutamente todos! Claro que para lograrlo hace falta un mínimo de aplicación, de estudio y sobretodo mucha práctica. Luego sugeriré algunos recursos técnicos. En este caso, finalmente, es imposible dictar reglas, y menos aún homologarlas. Hay que proceder por intuición y conocimiento casi subterráneo, pues, no se puede ofrecer un método definido para explicarlo todo hasta el fondo, pero, observando, se llega a comprenderlo.

Primer ejemplo. Tomemos una fábula de Esopo que puede que muchos conozcan la fábula del cuervo y el águila. Primer encuadre: el águila vuela por el cielo dibujando amplios giros cuando, segundo encuadre, de pronto.

Divisa en medio del rebaño, algo apartado, a un corderito que cojea. Tercer encuadre: entonces efectúa giros más amplios, se lanza en picado como un rayo, aferra con sus garras al pobre cordero y se lo lleva. Cuarto: el campesino acude gritando, lanza piedras, el perro ladra, pero no hay nada que hacer, el águila ya está lejos. Quinto: en una rama de un árbol hay un cuervo: "ja, ja, ja -grazna, excitado. No se me había ocurrido: -¡hay que ver lo fácil que es agarrar corderos, eh. Basta con tirarse! ¿Qué me falta para hacerlo? Soy negro como el águila, también tengo garras, y son fuertes, caray, tengo alas casi tan anchas como las tuyas, sé girar y caer en picado como ella". Dicho y hecho, sexto encuadre: realiza su giro como ha visto hacer al águila, repara en que, más allá, pastan unas ovejas más gordas: "¡Pero mira que es tonta ésa!"

Con todas las ovejas gordas que hay, ¿porqué voy a conformarme yo también con un corderito tan pequeño? ¡No soy tan tonto como el águila!

Me lanzo sobre la oveja más gorda, así de un solo viaje me aseguro la comida de toda la semana". Se lanza en picado y se agarra con gran fuerza al vello de la oveja, pero se da cuenta del esfuerzo que supone llevársela. De pronto, oye gritar al campesino y ladrar al perro. Asustado, bate las alas, pero la oveja no se levanta, tratar de liberarse del vello que lo tiene anclado a la oveja, tira más y más, pero no lo consigue. Ya es demasiado tarde. Llega el pastor que le asesta unos leñazos tremendos, el perro se le abalanza encima, lo engancha y lo degüella. Moraleja: no basta con tener plumas negras, ni exhibir un pico robusto o alas amplias y poderosas. Para agarrar ovejas hace falta, sobre todo, haber nacido águila. Otra moraleja es ésta: no es tan difícil agarrar una presa, sólo hay que preocuparse de conseguir largarse cómodos sin que te pillen. Así que confórmate con el cordero flaco, la oveja gorda ya te la llevarás cuando tengas pegado al trasero un reactor de impulso total. Pero en Esopo no existe esta variante.

Veamos ahora cómo se puede relatar la parábola en grammelot.

Voy a hacerlo improvisando. Aquí puedo revelar el empleo de un método. Para interpretar un relato en grammelot hay que tener una especie de bagaje de los estereotipos sonoros y tonales más evidentes de una lengua, y tener claro el ritmo y las cadencias propias del idioma al que se recurre. Tomemos un *koiné* pseudo-grammelot. ¿Qué puntos fijos o ejes debemos tener presentes para hacerlo? Ante todo, informar al público del tema que queremos desarrollar, cosa que ya he hecho.

Luego hay que añadir elementos clave que caractericen, mediante gestos y sonidos, los caracteres específicos del águila y del cuervo. Es obvio que no puedo exponer los diálogos amplios, sino sólo indicarlos, permitir que se adivinen.

Cuanta más sencillez y claridad haya en los gestos que acompañan al *grammelot*, más fácil resulta la comprensión del discurso.

Recapitulando: sonidos onomatopéuticos, gestualidad limpia y evidente, timbres, sonidos, coordinación, y, sobretodo, gran síntesis.

Empieza con gestos breves y tono de conversación familiar.

Va creciendo en ritmo y precisión. Comenta frases didascálicas farfullando, como "tirando". Abre la gestualidad.

Pasa rápidamente de un encuadre a otro. Acelera en progresión dramática alzando el tono de la voz y las cadencias.

De vez en cuando, en la tirada, me he preocupado por introducir términos de fácil preparación para la comprensión lógica de quien escucha. ¿Qué palabras he pronunciado claramente, aunque manipuladas? Águila, pastor, cuervo e incluso he resaltado los términos "picura" y "picuridu", por cordero- Además, con ayuda de los gestos, he indicado algunos verbos, como volar, gritar, ladrar, correr, términos que pronunciaba mutilados, en un facsímil meridional, pero que nunca aparecían por azar.

De hecho, el momento álgido de este largo farfulleo es el *racor* con la palabra precisa y específica que estableceremos juntos. "El águila vuela en círculo por el cielo", que transmitir de modo limpio y preciso. Esta es la clave de exposición obligada en el juego onomatopéyico del *grammelot*.

Si interpreto el *grammelot* francés, por ejemplo, me veo igualmente obligado a proponer imágenes establecidas, tránsitos claros, nunca equívocos, y una síntesis exacta de los acontecimientos.

Otra manera importante de lograr hacerse entender es el empleo correcto de la gestualidad. Cuando hago alusión al vuelo, en la fase dramática en que como cuervo, trato de remontar, me coloco de perfil con respecto al público de la sala, pues es importante que se dibuje el esfuerzo al batir las alas. Y resulta más evidente si mi cuerpo es visible por entero, en silueta, que frente al público.

Las posturas de más efecto deben repetirse como imagen constante en los diferentes casos que componen las variaciones del tema. Para entendernos mejor: primer vuelo, del águila, me pongo de perfil, me inclino hacia delante.

Agito los brazos, en redondo, como virando. Segundo vuelo. Del cuervo: hay que repetirlo de la misma manera, pero acentuando la torpeza. De este modo, en el primer caso el espectador tendrá que notar la facilidad con la que se remonta el águila, sujetando el cordero, y en el segundo participará del apuro del cuervo, que torpe y patoso, no logra soltarse.

La repetición de los finales de la acción, en ambos casos, para que funcione, tiene que ser precisamente constante, casi hasta superarla. La síntesis que se expresa a través de estereotipos con variantes precisas constituye una técnica ya explotada en los relatos de las pinturas griegas y etruscas, y también en los frescos de Giotto, en las secuencias de imágenes de la vida de San Francisco o de Cristo, que alguien ha señalado justamente como los mejores cómics de la historia del arte. Por otro lado, la secuencia que he interpretado podría traducirse en cómic fácilmente.

A este respecto puede ser de ayuda un comentario. Muchos habéis asistido a la representación de una obra interpretada en un idioma desconocido, y os habréis asombrado de que el discurso apareciese bastante comprensible y, en algunos momentos, clarísimo. Claro que los ritmos, los gestos, los tonos, y, sobretodo, la sencillez ayudaban a que la lengua desconocida no fuese un elemento de estorbo.

Pero eso no basta para explicar el fenómeno. Nos damos cuenta de la existencia de algo subterráneo, mágico, que induce a nuestra mente a intuir incluso lo que no está del todo y claramente expuesto. Nos damos cuenta de que hemos adquirido con el tiempo una gran cantidad de nociones del lenguaje y de la comunicación, con variaciones infinitas.

Los cientos de historias que hemos almacenado, desde los cuentos de la infancia hasta los dibujos animados, las historias que se cuentan en películas, obras de teatro, en la televisión, en los cómics, contribuyen a preparar la mente para la lectura de una nueva historia contada incluso sin palabras inteligibles.



AUGUSTO BOAL

ESTÉTICA del TEATRO del OPRIMIDO

Las Emociones son la intensidad, la temperatura de esas estructuras que se encienden y apagan en claridades que provocan dolor o placer como fuelle que sopla la brasa que arde, se pone candente o se apaga. Emociones son propiedad de las redes neuronales.

No sólo las características de las informaciones que recibe, siempre envueltas en emociones re-encendiendo memorias, pero sobre todo su Histórico – esto es, el orden y la intensidad con que son inscritos en el cerebro físico durante y después de su inicial construcción en el vientre materno, – ese orden y esa intensidad explican las enormes diferencias que pueden existir entre dos gemelos univitelinos atendidos de la misma forma por los mismos padres y parientes, en condiciones materiales semejantes, comiendo el mismo pan y sabiendo los mismos saberes... que nunca son los mismos, ni el saber, ni el sabor.

Ese Histórico explica también la diversidad psicológica e ideológica de individuos de la misma cultura y de las mismas condiciones sociales, viviendo en el mismo continente, en el mismo país, en el mismo barrio y en la misma calle, en la misma casa, cabaña o barraca, en el mismo cuarto o espacio compartido...en el mismo, a su capricho. Explica las ovejas negras, azules y blancas, y la inmensa variedad de normalidades, concepto que, en el plural, se contradice a sí mismo. La Norma es un concepto exacto, referido a la Moral y a la Ética. La Normalidad, concepto relativo y ambiguo, completamente dependiente de cada uno – es opinable.

Las Informaciones sensoriales no se refieren solo a las relaciones emocionales con personas próximas y constantes, sino también a las proteínas, vitaminas y sales minerales que abundan o hacen falta; sal y azúcar; pies descalzos en el polvo del suelo o calzados con cuero suave; con dinero en el bolsillo o con bolsillo agujereado. Bocinas de autos, sirenas de policía o canto de pájaros.

Todos los estímulos sensoriales se inscriben en nuestro cerebro. Los más intensos y los que más se repiten en él permanecen como inscripciones en piedra; los fugaces se desvanecen como nubes al viento.

Nuestra vida psíquica es alimentada por los sentidos sin los cuales no existiría y nuestro cerebro sería pura biología. Las sensaciones distinguen la mente inmaterial del cerebro físico, y crean condiciones para el surgimiento de los demás elementos psíquicos, sobre todo la imaginación.

El cerebro guarda memorias – en parte, es memoria.

Beethoven ya era un renombrado músico a los treinta años, elogiado por el propio Mozart que, durante dos meses, fue su profesor y que de él decía ser "... un joven de brillante futuro, que hará su propio camino en la música". Mozart acertó: Beethoven lo hizo.

Beethoven quedó sordo después de mucho oír y producir música; si nunca hubiese oído, jamás sería compositor. Su silencio se hizo música porque los sonidos fueron oídos, no el oír, pues ya mucho oído tenía.

Personas sordas y ciegas, cuando no nacieron ciegas y sordas, ven y oyen lo que oyeron y vieron antes de la enfermedad, y hacen todas las combinaciones que son capaces de hacer.

Los oídos oyen y los ojos miran, pero quien escucha y ve es el cerebro. Las informaciones ópticas, por ejemplo, que, en sí mismas, son inocuas, impersonales, atemporales, son recibidas y organizadas en imágenes por el cerebro-artista que les da sentido, emoción y valor, para eso usando la memoria que ha almacenado y el deseo que abriga.

Recibiendo informaciones sonoras a través de los oídos que apenas oyen, el cerebro escucha y las organiza en tonos y timbres, melodías y ritmos, o las descarta en bullicio y algarabías. Lo mismo acontece con los demás sentidos que son estructurantes y no máquinas registradoras.

Los inservibles estímulos sonoros y visuales, los excedentes de todos los sentidos físicos, ¡cuándo no son estructurados de forma inteligible, – o cuándo son incómodos! – son desechados para la periferia de la atención, fuera de foco; quedan escondidos, pero allá permanecen hasta desvanecerse... si lo hacen.

Los Sentidos Son Selectivos

Jamás podremos ver todo lo que miran nuestros ojos, escuchar todo lo que oyen nuestros oídos, sentir todo lo que toca nuestra piel, sentir todos los gustos y olores. Los ojos miran y nos permiten ver, pero también esconden, como nuestros oídos ensordecen cuando nos

conviene y no oímos. Lo mismo con todos los sentidos. Arte consiste en escoger mostrar sólo lo que se quiere ver, oír y comprender.

Vemos aquello que queremos y podemos ver; no vemos lo que no podemos o no queremos ver, así sea que esté delante de nuestros ojos.

Nunca vemos todo aquello que está delante de nuestros ojos, pero vemos, a veces, lo que no existe: en su otra casa, la de Isla Negra, vemos dos tumbas sencillas orientadas hacia el mar y sus arrecifes; al verlos, vemos a Matilde y Pablo que allí fueron enterrados contemplando el océano, pero... ¿dónde estarán? Nosotros les vemos donde ya no están... También el trompe-l'oeil ("engaña ojo") muestra que nuestros sentidos no son tan confiables.

La percepción de todas las sensaciones suministradas continuamente por nuestros sentidos es estructurada por el placer y por el dolor... aún siendo el placer del dolor, o el dolor del placer. Ésta es la esencia de la sensación - en esto, ninguno es diferente: todos provocan, o son, placer y dolor.

Dentro de su madre, la piel del feto en formación ya tocaba el líquido amniótico que pocas variaciones tenía de temperatura. En el vientre materno, desde cierta edad y consistencia muscular, ya lloraba, sollozaba y daba puntapiés. Sus oídos oían sonidos, amortiguados; su boca sentía sabor en los labios apretados; sus ojos nada veían y sus pulmones no respiraban.

El nacimiento produce un choque sensorial de tremenda violencia y el bebé llora. Lloro simplemente porque no sabe qué decir/hacer. Asustado, piensa un pensamiento mudo, sensorial, pues no conoce palabras. Mudo, pero no silencioso. Para aquel cuerpo que nace, el mundo es grisáceo, el sonido es ruido y la palabra es un grito.

Su piel toca otras pieles, ropas y cosas - siente y compara. Los Sonidos, al llegar a él se vuelven explosivos y diversificados. Por primera vez, con dolor, sus pulmones se repletan de aire y el bebé huele. Saborea la leche materna. Sus ojos, cuando se abren bien abiertos, la luz, así sea tenue, ofusca sus ojos habituados a la obscuridad total; al ver todo, nada ven. Lentamente, a lo largo de los días que pasan, de las personas y cosas que pasan, distingue trazos y colores, reconoce fisonomías. El Cuerpo Humano que acaba de nacer es habitado: ¡tiene gente allá dentro!

Sus primeros contactos con el mundo exterior son de naturaleza sensorial - esto es, estéticos.

La Estética nace con el bebé - no hay nada que temer.

AUGUSTO BOAL

PROYECTO

P R O M E T E U

Dónde, cómo y cuándo

Los tres espacios teatrales

En la sala donde se celebrará una reunión de teatro, o en la calle, se superponen tres espacios teatrales: Físico, Estético y Escénico. Es importante tener conciencia de estos tres espacios, ya que siempre están activos, independiente de nuestra voluntad.

ESPACIO - Longitud, anchura y altura. En espacios abiertos, esta última dimensión es infinita, pudiendo estar limitada por la iluminación.

ESPACIO ESTÉTICO - Inmaterial, no tiene existencia concreta: pura concentración de energía en un punto o área en particular para donde se dirige la atención de los espectadores que suspenden, momentáneamente, su necesidad de acompañar la actuación para transferir su energía específicamente a esa área (a los actores y no a la parte de atrás). La audiencia debe ser puesta en forma de herradura envolviendo el escenario.

El escenario italiano, que simula una pintura en la pared con personajes en movimiento, distantes, es el invento de la burguesía renacentista que privilegiaba a los individuos poseedores de la virtud maquiavélica, aquellos que intentaban arrebatar el poder de la nobleza sin solidarizarse, sin embargo, con el pueblo. Privilegiaba al individuo excepcional, capaz de todo, y no a todos los individuos. Era la clase emergente.

El lugar donde se hace la representación teatral es ideológica: es contenido, no una simple formalidad.

ESPACIO ESCÉNICO - La Escenografía traza límites visibles para contener y vestir el Espacio Estético. Cuando lo construimos, debemos pensar en el diseño espacial y en el color.

Ejemplo: los lugares habitados por nuestros compañeros son casi siempre grises y oscuros, como color, y contaminados espacialmente.

Para que el Espacio Escénico adquiriera vida vibrante es bueno simplificar el diseño escénico y usar colores vivos en contraste con los colores sombríos de los Espacios Físicos donde actuamos.

Si el Espacio Escénico no se destaca del Espacio Físico por el diseño escenográfico y por el color, El Espacio Estético continuará debilitado.

Normalmente, les pido a mis alumnos o espectadores a acercarse a mí cuando hablo: Quiero que el Espacio Estético en mi entorno sea limitado por un Espacio Escénico concentrado. Quiero un escenario, aunque invisible, denso.

No por narcisismo, sino para que mis palabras sean mejor comprendidas.

El anfiteatro griego era integrador, abierto en tres direcciones con una pared al fondo. El escenario italiano, inventado por el escenógrafo italiano Serlius, alrededor del año 1600 italiano escenario inventado alrededor de 1600, es excluyente. Para los protagonistas de la escena - los Dueños del Poder - luces, y a nosotros, los espectadores, no sumergen en la oscuridad de la platea.

Las arquitecturas teatrales fijas son autoritarias - por eso es necesario romper el muro que separa a los espectadores de los actores, democratizar este poderoso Espacio Estético. No queremos destruir la separación escenario-platea, solo queremos democratizarla.

Cuando nuestra mirada se pasea sin rumbo, podemos elegir lo que queremos ver. Asistiendo un espectáculo que recorre las calles y los campos, como la vida de Cristo en la ciudad de la Nueva Jerusalén ya que la vida de Cristo en la ciudad de la Nueva Jerusalén, los Cantos Ditirámicos en la Grecia del siglo VI antes de Cristo, o una comparsa de Carnaval en Brasil, de ayer y de hoy, estructurado en el espacio y en el tiempo, todavía podemos seguirlos y elegir el ángulo desde el cual queremos verlo.

Cuando estamos inmovilizados en los asientos de un teatro o del Sambódromo, ya no podemos elegir a nuestro ángulo de visión: tenemos que ver las imágenes que nos son impuestas por la iluminación y por la coreografía.

En el cine, que va más allá, vemos imágenes de las imágenes que el director quiere que veamos, y de la forma en él así desea: no hay la más mínima posibilidad de elegir el más mínimo detalle.

Cómo es esta cosa de la atención y de fluidos, siendo los líquidos los límites de este espacio. Paso hasta el máximo, hemos de elegir su ubicación. Ejemplo: en un espacio cuadrangular debe colocarse la escena de las paredes laterales más altas, reduciendo las distancias.

Las formas del arte y Delirios, Alucinaciones

La realidad dicha objetiva es inaccesible, porque percibimos a través de los sentidos físicos, imperfectos, son los primeros organizadores de la subjetividad - inestable.

En el día a día, sin embargo, se puede hablar de objetividad debido a que las diferencias de percepción, verificables por diferentes observadores, sugieren que existe una gran similitud entre nuestras percepciones y las de los demás, cuando se explica.

Cuando no tenemos acceso a las realidades concretas, que cotiza en la fluctuación real aceptable que permita el diálogo y la comprensión mutua, pero supone, en el arte o en el delirio, los vuelos cuentan considerablemente.

Cuando un poeta inmerso en la imaginación, escribe su poema, cuando un pintor, ajeno al mundo, pinta su cuadro rasgado, la fuerza de los pinceles y la pintura de su modelo, cuando un compositor escucha sonidos en la transcripción de la música, sin que nadie escuche y cuando el actor se sube al escenario, y se hace pasar por alguien que sabe que no es así, y los espectadores pretenden creer y creer, éstas son formas de Delirios y percepción estética. Delirium organizado.

Nosotros aceptamos como verdaderas realidades fingidas expresiones como: "El poeta es un farsante, pretendemos tan completamente que llega a fingir, que el dolor es el dolor que sienten realmente" - Fernando Pessoa. Pretende sentir lo que realmente se siente: distancia entre la experiencia y vivir.

La existencia de estilos de las artes demuestra que los artistas, incluso en el apogeo de su subjetividad, obedecen a las reglas que los atan a la realidad de lo que se quiere huir. Disciplina en la locura - "Hay método en su locura" - Polonio dice refiriéndose a Hamlet.

Sólo para nombrar unos estilos fundamentales, tenemos un muy impresionante aumento de las ausencias continuas de lo concreto a lo que, sin embargo, permanecer adjunto:

Naturalismo. El artista busca lo más parecido posible a la percepción colectiva, su objetivo es la probabilidad total de que nunca se puede lograr, por supuesto, porque la obra de arte tiene sus límites físicos, y no las distancias;

Realismo. Desprecia fortuitas selecciones, se convierte en la dirección densa y la forma de la obra del artista;

Expresionismo. Revela la particular visión que ha deformado el artista o sus personajes, las realidades que mostrar. Sigue siendo, sin embargo, una cierta estructura lógica en el fondo y la forma;

Surrealismo. Romper las relaciones estructurales y organizativas habituales de la realidad, quedarse sólo la consistencia de las emociones, incluso si existen vínculos estructurales racionales o puede suponerse. Cuando empecé *Nada Calingasta* de Julio Cortázar, el Schauspielhaus de Graz, Austria, era un director que busca el máximo posible stanislavskiano, el enlace y su lógica oculta que existía y se encontró.

Dadá. – Puro sinsentido. Sabemos que todo el arte es producido por el cerebro humano. Aunque dadaísmo proclama la destrucción de la razón y exalta al azar, hay alguna razón en el artista y su obra, y que la razón, ennoblece la sinrazón, lenguaje racional está estructurado y bien explicado. Dadaísmo se explica, y explicar, negar su esencia. Cuando empecé a *El Público*, de García Lorca, en el Schauspielhaus de Wuppertal, Alemania, no había relación entre las escenas, no hay lógica, sólo una estructura sin organicidad, vivo: puro sinsentido.

Todas estas formas difieren de Delirios Delirious porque son socialmente aceptadas como el arte, estructurados y ritualizados, lugar, forma y plazo. También son estructurales a sus televidentes.

Asco Patológico en el sujeto no es capaz, o apenas son capaces, para controlar su delirio; incapaz de entenderlo y comprenderlo.

Entre delirios patológicos se quieren incluir todas las formas de racismo, el sexismo y la intolerancia, todas las formas de extremismo, el fanatismo ya sean deportes, sectarismo político o el fundamentalismo religioso. Todo fundamentalismo, sectarismo y fanatismo de cualquier tipo, tiempo o lugar, son escudos que expulsan la inteligencia y la sensibilidad, la deshumanización de humanos.

Formas delirantes de arte siguen siendo diferente porque delirios son repetitivos, limitados a unas pocas interpretaciones de la realidad, empobreciendo, mientras que las formas delirantes son creativas, imaginativas.

Por esta razón, para romper los límites, las formas de riesgo Delirious, buscar el arte de convertirse en alucinaciones que nos hacen ver lo que hay, persiguiendo el libre vuelo de la imaginación. Esto sucede en ciertas religiones, trances y trances estéticos de ciertos artistas animistas, en el momento de la creación.

Formas delirantes de Arte y alucinaciones patológicas son formas especiales con las que el sujeto organiza y expresa su percepción del mundo, que se asemejan. Son diferentes porque en Alucinación, Patología, el tema se convierte en una víctima de lo descontrolado perceptual y Delirious, en las formas, el tema que se le permite llegar a los límites de esta falta sin pasarse.

Son similares porque son aventuras de la mente investigadora. Cuando las formas de arte Delirious convertido en Alucinaciones estéticas, el artista simula sensaciones de activar flashes de memoria neuronales, y parpadea la imaginación expansiva, fusionando lo real y lo onírico.

La alucinación Estética -similar al intenso estado hipnagógico- es controlable por el artista, a diferencia de la alucinación Patológica, mujer paciente.

¿Qué vínculos se pueden crear entre la alucinación Estética, controlada y alucinación patológica, tal vez en algunos casos y momentos, controlable?

Si ambos son estructuras perceptuales que se apartan del consenso, ¿cómo podemos unirlos, y entre ellos, túneles abiertos, puentes y caminos? ¿Cómo unirse y construir sobre esa enfermedad que interrumpe, pero no destruye la percepción amable del mundo?

Alucinación Patológica, Estética Alucinación y Arte Delirious ... el sueño al despertar... ¡Proyecto muy bonito! Si somos capaces de empatar el sueño patológico, en una realidad objetivamente reconocible por el paciente, ¿será posible este despertar?

¿Cómo estimular el pensamiento sensible, por la práctica artística constante para estructurar el propio y el pensamiento simbólico?

El artista, la creación de su obra se asemeja y se diferencia del paciente delirante. El artista es el dueño de su trabajo y sus formas: el paciente, el esclavo de su delirio. Si el paciente puede crear como artista, se convirtió en su producto delirio visible, audible y tangible - la pintura, la danza, la escultura, la música, la poesía, el cine o la escena del teatro - puede verse como se verá reflejado en su arte, objeto de su creación, recreando a sí mismo para crear su obra.

TADEUZ KANTOR

EL TEATRO

DE LA

MUERTE

Ha sido el ensamble del gesto fraternal de lejanas y nobles menos amigas, con la buena suerte que a veces nos visita, que nos han otorgado complacer la gran expectativa constante acerca del material que ha creado ese maestro teatral que tanto queremos, TADEUZ KANTOR, al habernos provisto de un tomo de difícil conseguir, libro editado bajo el título que hemos encabezado, y que contiene, en paradoja con el título, tanta vida, no sólo la teatral de elevado conocimiento sino de iluminante voluntad creadora de ese "arte del presente", como titula al teatro Ariane Mnouchkine, que justamente es quien tuvo el acierto magistral, de llevarnos hace años en Paris, a conmoverse con un tremendo vibrar ante la puesta en escena y actuación escenaria del maestro Kantor, de su obra perenne total que ha recorrido el mundo: LA CLASE MUERTA...

Del prólogo de este libro, extraemos las palabras que contiene la declaración siguiente de Kantor:

"Nací el 6 de abril de 1915 en el este de Polonia, en un pueblito que tenía una Plaza de Mercado y algunas callejuelas lamentables. En la Plaza del Mercado se levantaban una pequeña capilla que albergaba la estatua de un santo para uso de los católicos y un pozo junto al cual se desarrollaban, al claro de luna, las bodas judías. De un lado una iglesia, un presbiterio y un cementerio, del otro una sinagoga, estrechas callejuelas judías y otro cementerio pero diferente.

Las dos partes vivían en perfecta armonía. Ceremonias católicas espectaculares, procesiones, banderas, trajes folklóricos llenos de color, campesinos. Del otro lado de la Plaza del Mercado ritos misteriosos, cantos fanáticos y oraciones, bonetes de zorro, candelabros, rabinos, gritos de niños. Mas allí de la vida cotidiana, ese pueblo estaba vuelto hacia la eternidad.

Claro que había un médico, un farmacéutico, un maestro, un cura, un jefe de policía. La moda era la de preguerra (de la primera guerra mundial). Al dejar la Plaza Mayor, uno penetraba en los campos, campos de trigo y colinas, luego en los bosques, y mucho más lejos todavía en alguna parte, había un ferrocarril.

Mi padre, maestro de escuela, no volvió de la guerra. Mi madre, mi hermana y yo fuimos a casa de un hermano de nuestra abuela.

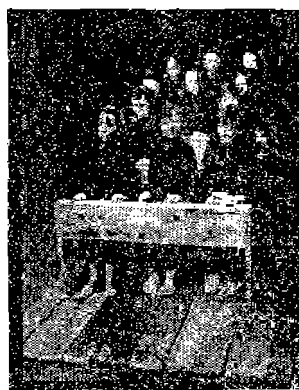
La iglesia era una especie de teatro. Uno iba a misa para asistir al espectáculo. Para Navidad, en la iglesia construían un pesebre con figuritas, y para Pascua una gruta con decorados cambiantes, donde permanecían de pie verdaderos bomberos con cascos de oro.

Yo imitaba todo eso, en menores dimensiones. Confundía el teatro con el ferrocarril que había visto por primera vez, después de haber hecho un largo viaje en carro. Con cajas de zapatos vacías construí diferentes escenarios. Cada caja formaba un escenario. Yo las unía como vagones, con una cuerda. Luego las hacía pasar a través de un gran cartón con una abertura, que se podría llamar escénica. Así obtenía los cambios de escenario. En mi opinión, ese fue mi mayor éxito teatral."

El prólogo, lo finaliza el autor, Kive Staiff, diciendo:

"Todo va y viene, una y otra vez. La mano que borda una caricia interrumpida, el cuerpo en una convulsión sin destino, el movimiento de los labios que se cristaliza en un sonido gutural. Todo va y todo viene, siempre igual. O tal vez no siempre, tal vez ese dedo que prolonga el gesto introduce un cambio en la peripecia, tal vez ese jirón de la manga modifica algo en la composición molecular del aire. La vida es un río pausado que se desliza desde la memoria hacia el futuro y nos atraviesa en el hoy impiadoso casi sin reparar en nosotros. *La Clase muerta* exorciza

lo que seremos. *Wielopole, Wielopole* resucita lo que fuimos. Ambos espectáculos son sin embargo una propuesta de vida, un acto dinámico, una experiencia personal para el espectador. No ya el rito colectivo, compartido, codo con codo en la plaza penumbrosa, células hipersensibles frente a estímulos parabólicos que vienen desde el escenario, receptores pensantes de un mensaje trascendente, sino personas solas, despegadas de toda complicidad, de toda excusa estética o ideológica, personas solas forzadas a introducirse con el alma en el acto de la creación. O mejor, de la recreación de la condición humana, esa fatalidad de lo imperfecto"



EL TEATRO INDEPENDIENTE (1942-1944)

1. CREDO

Una obra de teatro no se mira como se mira un cuadro por las emociones estéticas que procura:
se la vive en concreto.

No tengo ningún canon estético,
no me siento sujeto a los tiempos pasados,
no los conozco y no me interesan.

Sólo me siento comprometido con
esta época en que vivo y con la gente que vive a mi lado.

Creo que un todo puede contener al mismo tiempo
barbarie y sutileza, tragedia y risotada,
que un todo nace de contrastes
y cuanto más importantes son esos contrastes,
más ese todo es palpable,
concreto,
vivo.

2. DONDE SE CREA EL DRAMA

Sólo en un lugar y un momento en que no lo esperamos puede *pasar* algo que creeremos sin reservas. Es por eso que el teatro, en tanto que ámbito que se ha vuelto indiferente y neutral por prácticas seculares, es el lugar menos propicio para la realización del drama.

El teatro en su forma actual es una creación artificial, de una pretenciosidad insoportable.

Estoy frente a él como ante un edificio de inutilidad pública, aferrado a la realidad viva como un globo inflado.

Antes de mi llegada está vacío y mudo. Después, simula dificultosamente su utilidad. Por eso siempre me siento incómodo en una butaca de teatro.

3. ACCIÓN

Junto a la acción del texto debe existir "la acción del escenario".
La acción del texto es algo listo y terminado.
En contacto con el escenario, su línea comienza a tomar direcciones imprevisibles.

Por eso nunca sé nada preciso sobre el epílogo.
la columna sostiene al arquitrabe,
la roca verde tras la que se ocultará un mástil solitario
el trocito de seto bajo el cual estará Ulises, el arco junto al
cual estará Penélope.

Todo está listo, ya que todo existía antes del drama.
En un momento los actores van a salir al escenario.
Desde entonces, el drama se hace reminiscencia.

4. EL PAPEL EMBOTADOR DEL TEATRO

Todo en él es responsable. Las butacas vueltas en la misma dirección,
y el escenario apresuradamente oculto por una cortina que se abre
puntualmente para que los fieles miren boquiabiertos.
La costumbre se transforma en un tic nervioso.
Embota la sensibilidad.

¡Poder crear un teatro que tuviera un poder de acción primitiva,
perturbadora!

5. CONCRETISMO

Crear una atmósfera y circunstancias tales que la realidad ilusoria del
drama encuentre su lugar,
para que se haga posible:

concreta

para que Ulises, al regresar, no se mueva en la dimensión de la ilusión,
sino en las dimensiones de nuestra realidad, en medio de objetos reales,
es decir, que tengan hoy y para nosotros cierta utilidad definida; que
viva en medio de gente real, es decir, que esté a nuestro lado, entre el
público.

Es tarde en la noche. Estoy en una sala que podría ser una sala de
espera o un silo nocturno. Todo alrededor hay bancos sobre los que
descansa gente de cara estólida esperan un tren o el amanecer.

Homero y poetas y pertenecientes a los espionajes y Ulises
que vive.

En un salón, cerca de una mesa, una lámpara velada. Por encima de
la mesa, un grupo de personas inclinadas, ubicadas al azar, en orden,
tal vez juegan a las cartas.

O tal vez se inclinan sobre el cadáver del pastor asesinado por
Telémaco.

6.- LA EXTERIORIDAD O EL REALISMO EXTERIOR

Tratamiento agudo de la *superficie* de los fenómenos: no se le
despreocupa, sino que por el contrario uno se detiene en ella, y sólo en
ella, sin pretender interpretaciones y comentarios internos ulteriores.

Será una visión "desde afuera", un realismo casi cínico,
que se abstiene de cualquier análisis o explicación, un nuevo realismo
que yo llamaría exterior.

Ulises está sentado en medio del escenario en una silla alta: la esencia
del fenómeno es el hecho de que esté sentado, el estado Ulises con su
expresión propia.

El movimiento mismo de estar sentado, su precisión, su acentuación,
la importancia que recibe, *puro* constituye el valor esencial, el más
verídico, *por exterior?* (exterior no significa "chato").

Los acontecimientos y los fenómenos puros son "eternos". Euríoco
no es asesinado, sino que *cae*. La silueta de un hombre que cae, vista
de lejos, produce una impresión más fuerte que un rostro retorcido de
dolor.

7. NOTAS AL MARGEN DE LOS ENSAYOS DEL "REGRESO DE ULISES".

Durante los ensayos se crea a veces una atmósfera tal que lo que sucede
sobre el escenario (creación artificial) se transforma en realidad, como
nuestra existencia actual, concurre para crear una *distancia*. Más tarde,
en el momento de la utilización de toda la maquinaria "de Irenos",
después de que los accesorios provisionales han sido reemplazados
por los "verdaderos", después de que se ha aplicado el falso fasto de
los decorados y de los trajes, y separado prudentemente la acción del
espectador, entonces, irremediablemente, algo se desvanece.

Una pieza estrecha, viejos muebles contra los muros; los que han venido a escuchar se instalan donde pueden, un reflector que arranca de la penumbra un jirón de suelo amarillo, parte de los actores instalados sobre paquetes, las piernas de uno cuelgan allá arriba, otro está acostado en el suelo, Ulises está sentado en un taburete, cerca de él está el Pastor, hablan entre ellos, los otros actores escuchan, observan. El Pastor se equivoca en su papel, empieza de nuevo, los otros hacen observaciones y luego Ulises mata al Pastor, lo hace mal y empieza de nuevo.

El texto se hace palpable, tengo casi la sensación de que me toca muy cerca. Y cuando Ulises dice "Yo soy Ulises, vuelvo de Troya", le creo, aunque no tenga *más que un harapo tirado sobre los hombros*.

(Hacer durar el peso específico del instante *sin borrar* los hechos fortuítos de la vida, incorporando la *realidad ficticia* a la *realidad de la vida*.)

8. LA ILUSIÓN Y LA REALIDAD CONCRETA

El drama es realidad. Todo lo que sucede en el drama es verdadero y serio.

El TEATRO, a partir del momento en que el drama se realiza sobre el escenario, hace todo lo necesario para dar sólo la ilusión de esa realidad verdadera: telón, bambalinas, decorados de todo tipo: "topográficos", "geográficos", históricos, simbólicos, explicativos,, en todo caso capaces sólo de una reproducción secundaria., y demás trajes que facilitan toda una serie de héroes; todo contribuye a que el espectador considere la obra de teatro como un *espectáculo* que se puede mirar sin consecuencias morales.

De esto se obtiene cierta cantidad de emociones estéticas de pruebas vividas, de emociones y reflexiones morales, pero no por ello en la posición confortable de un espectador objetivo, con el sentimiento de su propia seguridad y la eventualidad de expresar su "desinterés" en caso de que se sintiera demasiado amenazado.

Una obra de teatro no se *contempla*.

Al entrar al teatro no toma una responsabilidad total.

No podemos irnos. Nos espera una serie de peripecias a las que no podemos escapar.

El teatro no tiene que dar la ilusión de la realidad contenida en el drama. Esta realidad del drama debe volverse realidad en el escenario. No se

puede retocar la materia escénica (llamo materia escénica al escenario y su atmósfera fascinante, todavía no llena de la ilusión del drama, y además a la disponibilidad potencial del actor que tiene en sí las posibilidades de todos los papeles posibles), no se la puede barnizar de ilusión, hay que mostrar su rudeza, su austeridad, su encuentro con una nueva realidad: el drama.

La finalidad es crear en el escenario no una ilusión (lejana, sin peligro) sino una realidad tan concreta como la sala.

El drama no tiene que "pasar" en el escenario, sino "suceder", desarrollarse ante los ojos del espectador.

El drama es un devenir.

Hay que crear la ilusión de que el desarrollo de los acontecimientos era espontáneo e imprevisible. El espectador no puede sentir que detrás hay un maquinación y una elaboración previa.

Evitar los momentos que producirían esa impresión, y subrayar o incluso agregar momentos que pongan en evidencia el desarrollo espontáneo del drama.

Este "devenir" del drama no puede esconderse entre bastidores. No se puede permitir ninguna puerta, ninguna salida lateral por la cual el drama pueda irse rumbo a la esfera "secreta" de los timbres y de la maquinaria de bastidores.

La realidad de la sala está relacionada con el proceso del devenir del drama y viceversa.

Antes de componer el escenario, hay que componer la sala. Será la puesta en escena de la sala.

9. EL TRABAJO DE LOS ACTORES

Los actores no se comprometen emocionalmente. Durante la primera fase de su existencia, pertenecen casi a la realidad de la sala.

Para hablar sencillamente, son casi espectadores.

A partir de ese punto, se desarrollan su independencia,
su particularidad,
su diferencia;

y lentamente alcanzan un grado más o menos grande de *ilusión* de personajes escénicos; sin embargo, al mismo tiempo siguen sólo formas construídas, que actúan por el *movimiento* y por la *vóz*.

El cuerpo del actor y su movimiento deben justificar cada superficie, cada forma, cada línea de la estructura del escenario.

Un movimiento se vuelca en el siguiente, pasa de un personaje a otro. De ese modo, se forma la composición abstracta del movimiento.

No hay que temer la *monotonía* y el *automatismo* de la representación, en tanto que oposición a la expresión y a la espontaneidad.

Huir como de la peste de la expresión paralela de las formas (movimientos, sonido, palabras, forma) que no es más que una ilusión trivial, naturalista.

Si el *contraste* posee poder de acción, siempre está justificado, incluso si está en contradicción con el sentido común.

10. DEFORMACIÓN DE LA ACCIÓN

La deformación plástica es una hipertrofia de ciertas partes de la forma, que adquiere así dinámica y movimiento.

En el teatro su equivalente será la hipertrofia de la acción, que cumple en el tiempo por medio de una desaceleración o aceleración del ritmo, y en la esfera psicológica, por ejemplo, por la importancia inhabitual acordada a los momentos insignificantes por la "notación" pedante de cada movimiento, cada pensamiento o reflexión, por el estiramiento de las acciones en curso hasta el *aburrimiento* y el *cansancio*.

11. EL CRECIMIENTO Y EL REFUERZO DE LA ILUSIÓN

y de la autenticidad debe alcanzarse por gradación: desde la acentuación, lo provisorio, los tanteos "a distancia" -pasando por diferentes etapas- hasta una metamorfosis completa y un compromiso entero, es decir, hasta la *ilusión total*.

12. ILUSIÓN Y REALIDAD.

Fuera de los objetos utilitarios, también pueden formar un contraste con la realidad ilusoria los hombres, por ejemplo maquinistas, o personas cualesquiera, indiferentes, que pasan con objetivos desconocidos, de mismo modo que en los sueños existen personajes extraños, que no

tienen ninguna relación con los acontecimientos, que pasan en los planos alejados del sueño, con una sonrisa muda de significación desconocida.

13. COMUNICACIÓN INTERIOR DEL ESPECTADOR CON EL ESCENARIO

Aunque Ulises entra al mismo tiempo que el Pastor, no "veo" a Ulises. Los espectadores no saben, no pueden saber quién es ese hombre.

En tanto que forma escénica, es una masa *deforme*, irregular. Y literalmente, no se sabe qué es "eso". Está de espaldas, inclinado.

Y luego, el momento en que se da vuelta y muestra su rostro humano, debe ser un momento perturbador. Ulises es reconocido por el Pastor, y al mismo tiempo —y sólo entonces— debe ser reconocido por los espectadores.

Es esto lo que llamo relación del espectador con el escenario.

ANDRÉ VILLIERS

LA FUNCIÓN DEL ACTOR

Trabas y libertades del actor.— Al primer examen de las condiciones de la representación teatral aparece la preeminencia del actor: por él, el hecho teatral adquiere su significación. No es, por lo tanto. Sorprendente que los grandes reformadores del arte dramático, los maestros de la escena de ayer y de hoy: Stanislavsky, Meyerhold, Adolfo Appia, Kacques Copeau, Gordon Craig, Maz Reinhardt, Lugné-Poe, Charles Dullin, Louis Jouvet... hayan estudiado con la más viva atención el problema del comediante. Sus reflexiones se mezclan, se apoyan, a veces se oponen, en función de los ideales y de los fines perseguidos. Todos subrayan la importancia del actor.

El estudio de sus técnicas revela un contraste de libertades y de constricciones de cuya interpretación depende, evidentemente, el juicio favorable o adverso que se forme de él, tanto en lo que corresponde a su estado como en lo que concierne a su arte.

Las condiciones impuestas al actor para la animación del personaje han podido parecer tan evidentes, tan completas, que algunos de sus adversarios han rebajado su arte a un oficio cualesquiera de ejecución.

En esta hipótesis exagerada en la que el ejecutante no goza de las ventajas reconocidas habitualmente al intérprete, el comediante es un simple instrumento. "Es como un cornetín o una flauta: hay que soplar dentro para obtener un sonido", dice Octave Mirbeau. Juicio apasionado que hace voluntariamente del intérprete un "réprobo" y desconoce la significación profunda de ese instrumento, realidad viviente, pero llama la atención sobre las terribles responsabilidades ligadas a su función.

Al proclamar él mismo su sumisión al texto, el actor marca con humildad su dependencia del poeta; testimonia la honradez de su participación en la obra colectiva del teatro. Pero se proclama el primer obrero en ella.

Si se busca el marco en que él se mueve, el molde en que se vierte su inspiración, se nota, pues, la dependencia con respecto al texto, del papel de la situación dada y aun de la presentación escénica impuesta con un propósito de armonización. Poco importa que el actor sueñe con presentar a las multitudes una imagen que le obsesiona de misántropo o de avaro: debe interpretar Alceste o Harpagon en las situaciones y términos elegidos por Molière.

En este marco y en este molde, el análisis descubre amplias posibilidades para las actividades autónomas del actor: todo arte tiene sus obligaciones, nace a menudo de las resistencias por vencer, de las dificultades por salvar, de una materia rebelde por dominar. No por ello es menos cierto que las primeras dificultades del comediante se presentan bastante rudas.

No solamente las de su técnica y su oficio —que por ejemplo, exigen la inspiración o al menos la perfecta disponibilidad de sus facultades a la hora fijada en cartel—, sino las otras, que se presentan como una abdicación de la personalidad por la renuncia del actor a la expresión de sus intenciones personales, el consentimiento a mostrarse muy distinto de como es en realidad (el devoto verdadero que tiene el papel de Tartufo), por su sujeción a las reacciones del público cuya sensibilización espera, cuya cálida simpatía, emoción y risas y hasta cuyo aplauso busca. Violencia aún para el actor obligado a representar un papel dichoso y alegre cuando la desgracia lo abruma en la vida privada (la risa de *Payaso*). Violencia cuya penosa grandeza ha sido muchas veces ensalzada, cuando no vilipendiada.

La creación del actor se manifiesta, en efecto, por su presencia corporal.

Está allí, delante del público que ha ido para verlo y oírlo, no a través de un intermediario cualquiera. Como el color del pintor o la melodía del músico; no en imagen, sino en persona. Este constreñimiento, cuya repercusión en su vida autónoma no nos preocupamos ahora de saber, es de los que limitan las pretensiones y de su invención. El músico puede desear una sinfonía de ruidos sin melodía, sonidos alterados, disociados...; el pintor puede proyectar sus ensueños con los colores y las formas de su gusto, fuera de lo real. Construcciones sintéticas, surrealistas o abstractas, no figurativas...

Para el comediante a pesar de sus frecuentes rebeldías, no obstante los recursos de los disfraces y afeites, del vestido, de la máscara, de las estilizaciones, de las esquematizaciones, del empleo exacerbado o resignado del gesto o de la voz, es evidente la obligación de reducir el objeto de su creación a las posibilidades mismas de su cuerpo.

No se evade de sí mismo en el sentido propio de la palabra. Si, en un ímpetu de artista, olvida sus "harapos", las ligaduras y la forma material de su ser, haga lo que haga, su cuerpo está ahí, en escena. El supermuñeco soñado por Gordon Craig sigue siendo Hombre. El actor es un hombre que debe y quiere exhibirse como tal. Su arte exige la exhibición de su persona.



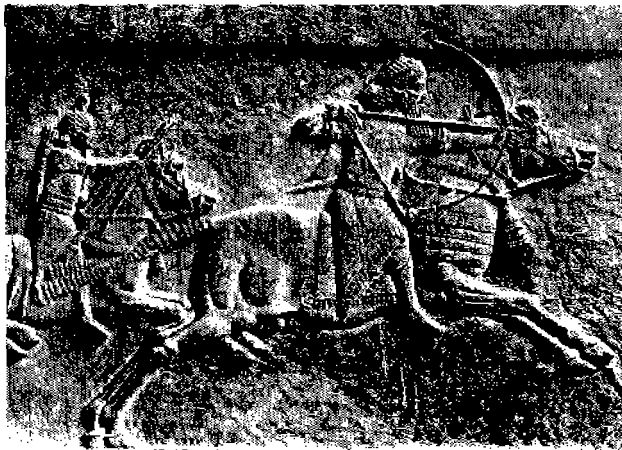
LOS PERSAS

TRAGEDIA GRIEGA

Original de *ESQUILO*

Estrenada en Atenas el año
472 a.C., hace 2.485 años.

Traducción de José ALSINA CLOTA



PERSONAJES DEL DRAMA:

CORO DE ANCIANOS

ATOSA, LA REINA

UN MENSAJERO

LA SOMBRA DE DARÍO

JERJES

La acción se desarrolla en Susa. En escena una gradería porticada y la tumba de DARÍO.

(Van entrando lentamente en la orquesta los ancianos que forman el CORO.)

CORO

Estos son los fieles -y así se nos llama¹- de la hueste persa que a la tierra helena partió en son de guerra. Nos nombró guardianes del palacio, en oro y en tesoros rico², el Rey de esta tierra, Jerjes, nuestro príncipe, hijo de Darío. Pensando en la vuelta del rey y del rico ejército nuestro, profeta de males se eriza en el pecho mi espíritu todo -que la fuerza entera, en Asia nacida, está ahora muy lejos, y a su dueño llama³, sin que llegue nunca, correo o jinete a la tierra patria.

Los muros de Susa⁴ y los de Ecbatana⁵ y el recinto Císio⁶, un día, dejaron, unos a caballo, otros en bajeles, otros como infantes, formando una masa guerrera. Yentre ellos, se encuentran Amistres⁷, Artafreny Astaspes, y el gran Megabates, capitanes persas, reyes y vasallos

del Gran Rey, Custodios de la ingente hueste; con ellos, arqueros, marchan, y jinetes, de aspecto terrible, y en la lucha invictos por su gran coraje. También Artembares, que ama los corceles, Masistres e Imeo, excelente arquero, y, con Farandaces, Sostanes, que gusta de aguijar caballos. Otros ha enviado el fecundo Nilo⁸: Susiscanes uno, y el hijo de Egipto, Pagastagón, otro; y el jefe de Menfis, la ciudad sagrada, Arames el Grande, y el que la vetusta Tebas señorea, Ariomardo, y quienes, barqueros insignes surcan los pantanos, en número enorme. Les sigue la hueste de los blandos lidios⁹, y los que gobiernan sobre todo el pueblo que en el continente vive: Metrogates y Arcteo el valiente, reyes-capitanes, y la rica Sardis, opulenta en oro, envía a la lucha guerreros, en miles de carros de guerra, en sus batallones de dos y tres picas -horrendo espectáculo.

También los vecinos del sagrado Imolo¹⁰ imponer pretenden el yugo de esclavo sobre el país griego: Mardón y Taribis, yunques de la pica, y las flechas Misias. Babel, igualmente, abundante en oro, de confusa masa manda contingentes en naves cargados.

Detrás de Asia entera les sigue la masa de pueblos que blanden sus cortas espadas, del rey a las duras órdenes cediendo. Tal es, pues, la flor de los combatientes de la tierra persa, que partió a la lucha. Los crió del Asia el país entero y ahora de ardiente deseo aguijados los lloran esposas y padres, contando los días que pasan, y, al ir dilatándose, palpita su pecho.

1 A lo largo de la pieza estos ancianos que forman el coro son llamados "fieles" Acaso sea el epíteto que tendría este cuerpo "consultivo" a quien el Rey, al partir, ha entregado el cuidado del reino (cfr. v. 681, donde Darío los invoca con el mismo adjetivo).

2 A lo largo de toda la pieza se habla siempre de la riqueza persa, principalmente para poner aún más de relieve, por una especie de ironía trágica, el desastre y la miseria de Persia. Otro ejemplo de esta ironía trágica podemos verla en el primer verso de la pieza, donde el verbo empleado por el poeta (partió) tiene, en griego, también, el sentido de murió. Cuando el mensajero anuncia la catástrofe, v.232, emplea el mismo verbo en la misma forma y persona.

3 El texto de este verso ha sido muy distintamente interpretado por los críticos. Leemos, con Page, ΕΩV por VEΩV

4 Susa era la residencia de verano de los reyes persas.

5 Capital de Media.

6 Plaza fuerte de la provincia de Susa (cfr. Heródoto, v.49).

7 Los nombres que aparecen aquí son sólo en parte históricos, pero un tanto deformados por el poeta.

8 Tras nombrar a los capitanes persas, sigue la lista de los aliados, empezando por Egipto, que aportaba uno de los contingentes más importantes.

9 El carácter poco belicoso de los lidios es ya un lugar común en la historia griega.

10 Montaña de Lidia

(más amplio, ahora, y cantando)¹¹.

Sin duda, ya ha pasado la destructora
hueste
de la armada real a la vecina tierra
que está en la otra ribera, en balsa que ata
el lino,
el estrecho cruzando de Hele, hija de
Atamanta,
tras echar sobre el cuello del ponto el
yugo esclavo
de innúmeras clavijas¹², para buscarse un
paso¹³.

Del Asia populosa el impetuoso Jefe
su divino rebaño contra la tierra entera

dirige, en doble ruta: por la de los
infantes,
y del mar confiado en sus fuertes
caudillos,
el áureo descendiente de una raza divina.

Se refleja en sus ojos la fúlgida mirada¹⁴
de sanguinaria sierpe; con sus miles de
brazos
y sus mil marineros, y tirando su carro,
forjado en tierra siria, contra ilustres
guerreros,
que picas enarbolan, envía Ares arquero.

Es imposible que alguien contra ese gran
torrente
de guerreros se encare, y con fuertes
murallas
contenga sus ataques. ¡El mar es
invencible!
Invencible la tropa es de la hueste persa
y es un pueblo esforzado.

(Más movido.)

Mas del artero engaño de los dioses¹⁵,

¿quién escapar consigue?
¿Quién, con su pie ligero,
podrá escapar en salto afortunado?

Pues amable, con su halago,
Ate atrae hacia sus redes¹⁶
al mortal, de donde al hombre
nunca le será posible
dar un salto y evadirse.

Por la voluntad divina
ha reservado el destino
a los Penas, desde antiguo,
luchas que torres abaten,
choques de caballería,
y destrucción de ciudades.

Pero más tarde aprendieron
del ancho mar, que al empuje
del impetuoso huracán
de canas se llena, el prado
marinero a contemplar,
fiados en frágiles jarcias
y en ingenios que transportan¹⁷.
Por eso mi corazón
hoy enlutado, rebosa
de temor ("Oh, hueste Persa!")
de que la grande ciudad
de Susa que está sin hombres
escuche este grito infausto;
de que la villa de Cisia
lance su eco doloroso,
en tanto femenil corro
pronuncia este grito ("Oh, Da!")
y caigan, hechas jirones,
sus vestimentas de lino.

Porque todos los jinetes
y los soldados de a pie,
como un enjambre de abejas,

11 Una vez el coro ha evolucionado- en ritmo anapéstico- entona un estásimo (en este caso en ritmo jónico). El coro va evocando, mentalmente, el trayecto seguido por el ejército.

12 El pasadizo de muchos clavos es una manera esquilena de decir puente. Véase la nota siguiente.

13 Jerjes hizo construir un puente que uniera las costas de Asia Menor con el Continente europeo. En su imaginación, el coro emplea una metáfora: el ponto es un buey sobre el que se ha colocado un yugo.

14 El ejército es ahora comparado a una terrible serpiente.

15 Pese a haber puesto de relieve el poder destructor del ejército de Jerjes, el coro- como suele ser costumbre en Esquilo- es presa de un temor irracional ante una desgracia. Aquí se trata de la doctrina arcaica de la *hybris* y su castigo sobre el artero engaño de los dioses, cfr. K. Deichgräber, *Der listensinnende Trug des Gottes*, Göttinga, 1956.

16 Ate es el Error personificado; el error que ciega al hombre y le hace caer en una falta, es una *hybris*, que los dioses castigarán.

17 El error de los Persas es haberse lanzado a la guerra en el mar, cuando por su destino estaban orientados hacia la guerra en tierra.

han abandonado el país
con el Jefe de la hueste,
cruzando el marino cabo
por ambos lados uncido
y que dos costas comparten

Los lechos, en su añoranza
de los varones, se llenan
de lágrimas; cada esposa
persa, en lánguidos lamentos,
de amor con sus dulces muestras,
ha despedido a su brioso esposo
y en su hogar, solitaria, se ha quedado.

(Breve pausa.)

Mas, ea, Persas, vamos a sentarnos
bajo ese antiguo techo, y apliquemos
nuestro noble consejo, y meditado
(que es fuerza hacerlo): ¿Cuál será la
suerte
de Jerjes, nuestro Rey,
el hijo de Darío,
que por línea paterna
su nombre nos ha dado?¹⁸
¿Es la victoria, acaso, de las flechas?
¿O se ha impuesto la fuerza de las picas
en punta rematadas?

*(Aparece la REINA ATOSA, y el coro se
hinca de rodillas ante ella.)*

Mas hacia aquí camina
-luz semejante al ojo de los dioses-
la madre de mi rey, mi Soberana.
Ante ti me arrodillo.
Que con palabras de saludo, todos
le den la bienvenida.
¡Oh soberana mía, la más noble de todas
las Persas de cintura fuertemente
apretada,
madre anciana de Jerjes y esposa de
Darío!
Compañera de lecho del numen de los
Persas,

eres también la madre de un dios, si
nuestra antigua
Fortuna no ha dejado, ahora, a nuestra
hueste.

18 Alusión a la figura mítica de Perseo, que dio el nombre al pueblo Persa (o los persas así lo creen, que es casi lo mismo).

REINA¹⁹

Por ello abandonando mi dorado palacio
y el tálamo que un día compartí con
Darío,
aquí he venido. Que a mí también me roe
el alma
la angustia -revelarlo quiero a vosotros
todo-
porque yo, amigos míos, tampoco estoy
sin miedo
de que esa gran riqueza cubra de polvo
el suelo
de una coz derribe la dicha que Darío
logró instaurar un día no sin divina
ayuda.
Por ello aquí, en mi pecho, doble
angustia, indecible,
anida, sí. ¿Acaso una montaña de
riquezas
privada de sus amos es digna de respeto?
¿Para aquél que no tiene riquezas la luz
brilla
condigna con su fuerza? Sí, intacto está el
tesoro;
el temor que yo abrigo al amo se refiere.
Que el ojo de una casa, yo creo, es la
presencia
del dueño. Así las cosas, venid a
aconsejarme,
Persas que desde antiguo tan fieles me
habéis sido.
Que en vosotros yo baso mis buenas
decisiones.

CORISEO

Debes saberlo, Reina de esta tierra, dos
veces
no has de pedirme nada, ni palabras, ni
actos
en los cuales mis fuerzas puedan servir
de ayuda,
pues que pides consejo a quien tiene
afecto.

19 Las palabras de Atosa y del coro, en este episodio, están en ritmo trocaico (tetrametros trocaicos catalécticos, de estructura-u-u/-u-u/-u: ese metro es arcaico, como ya señalara Aristóteles, al afirmar, en la Poética, que el primitivo ritmo trocaico se cambió en yámbico por ser este metro más adecuado para la lengua griega. Hemos procurado adaptar un ritmo que recuerde el del original. Esquilo no da un nombre concreto a la Reina; los escolios la llaman Atosa.

REINA

Vivo constantemente entre nocturnos
sueños
desde que reclutara mi hijo ingente
hueste
y hacia la tierra jonia partiera, a
devastarla.
Mas hasta este momento nunca lo vi tan
claro
como el que anoche tuve, y voy a
relatarlo.
Soñé que dos mujeres, bellamente
vestidas²⁰,
tocadas, una de ellas, con ropas a la
persa,
la otra a estilo dorio —a mi vista acudirían—
sobrepasando, en talla, con mucho, a las
de ahora,
de belleza sin tacha, por el linaje
hermanas.
Como patria tenían, una la tierra griega
(que en suerte recibiera), la otra, el país
persa.
A lo que ver podía, estaban en discordia.
Mi hijo, al darse cuenta, intenta
contenerlas,
intenta apaciguarlas. A su carro las unce
luego, y sobre su cuello el arnés les
coloca.
La una se envanece de aquellos aderezos
y a las riendas ofrece su boca obediente²¹,
la otra se encabrita, y con sus manos
rompe
los arneses del carro, y en su empuje lo
arrastra
con ella, y, ya sin freno, rompe el yugo en
dos trozos.
Cayó, entonces, mi hijo, y Darío, su
padre,
acude compasivo, y, al descubrirlo Jerjes
rasga las vestimentas que su cuerpo
cubrían²².
Tal sueño tuve anoche, te digo. Al
levantarme
y tras lavar mis manos en una hermosa

fuente
hacia el altar acudo, sosteniendo en mis
manos
una ofrenda; quería ofrecer libaciones
a los dioses que alejan, señores de este
rito,
los presagios malignos. Y un águila
divisc
junto al altar de Febo. Me quita el miedo
el habla,
amigos. Y más tarde, a un milano
contemplo
lanzado con sus alas a la carrera y que
arranca con sus garras plumas de su
cabeza;
el águila no sabe sino ofrecer su cuerpo,
de miedo acurrucada. Tal fue la pesadilla
una horrorosa escena y horroroso relato.
Porque, debes saberlo, mi hijo, si triunfa
varón será admirable, y si reveses sufre,
no debe rendir cuentas. Si consigue
salvarse
proseguiré reinando sobre esta nuestra
tierra.

CORIFEO

No queremos, oh madre, ni aterrarte en
exceso,
con la respuesta nuestra, ni en exceso
animarte.
Acude con tus preces a los númenes
todos,
y, si has visto algo malo, pide que te lo
aparten,
y que lo bueno, en cambio, lo cumplan en
tus hijos,
y en ti misma, en la patria y en todos tus
amigos.
Luego unas libaciones ofrendar deberías
a la tierra, a los muertos. Y pídele a Darío
(que dices haber visto esta pasada noche)
con religioso acento que mande hacia la
luz
del fondo de la tierra todas las
bendiciones
para ti y para tu hijo, y, en cambio, lo
contrario
oculto en la tiniebla lo tenga, bajo tierra.
Éstos son los consejos que, profeta
inspirado,
por ti lleno de afecto alcanzo a sugerirte.
Son buenos los presagios: tal es el fallo
nuestro.

20 Se trata de Europa y Asia personificadas.

21 Persia. Entre los griegos era creencia firme que los de Asia aman la esclavitud. Hipócrates llega a afirmar que por hecho del clima, la institución real es más natural allí que en Grecia.

22 Los sueños, en especial los de carácter profético, son muy abundantes, no sólo en la tragedia: también en Homero, en la lírica arcaica, en Heródoto.

REINA

Primer juez de mis sueños, sin duda es el afecto que sientes por mi hijo y sientes por mí misma lo que tu fallo dicta: ¡Que todo salga bien! Los ritos que aconsejas, vamos a celebrarlos en honor de los dioses y del que está en la tierra, cuando a palacio llegue. Pero saber quisiera, amigos, una cosa: ¿Dónde se encuentra Atenas?

CORIFEO

Lejos, hacia poniente, do acaba su carrera el sol, nuestro señor.

REINA

¿Es que abrigaba el deseo de apoderarse, acaso, de esta ciudad mi hijo?

CORIFEO

Si, que entonces la Grecia vasallo del Rey fuera.

REINA

¿Tal es, pues, la abundancia de sus recursos bélicos?

CORIFEO

Su ejército es tan fuerte, que ha causado ya al Medo grandes daños.

REINA

¿Y qué más? ¿Riqueza en sus palacios?

CORIFEO

Fuente tienen de plata, tesoro de la tierra²³.

REINA

Brilla acaso en su mano el dardo que el arco tensa?

CORIFEO

No, para la lucha picas y arneses con escudos.

REINA

¿Qué caudillo les manda e impera sobre el pueblo?

CORIFEO

No se llaman esclavos ni vasallos de nadie.

REINA

Y, ¿cómo, pues, resisten el ataque enemigo?

CORIFEO

¡Si incluso destruyeron la hueste de Darío!²⁴.

REINA

Cosas muy inquietantes dices para los padres de quienes han partido.

CORIFEO

(*Aparece un mensajero*)

Pronto sabrás, espero,

La verdad toda entera: por la forma en que corre

El que se está acercando es persa, a todas luces, noticia trae que alegra o entristece.

MENSAJERO

¡Ciudades todas de la tierra de Asia, Oh pueblopersa, puerto de riqueza! De un solo golpe ha sido destruida

nuestra prosperidad. ¡La flor de Persia aniquilada! ¡Oh Dios, es cosa mala antes que nada anunciar desgracias! Mas es fuerza explicar todo el suceso, Persas: ¡Todo el ejército se ha hundido!

CORO²⁵

¡Horror, horror, martirio aciago, horrendo! ¡Ay, ay! Llorad, oh Persas, al oír tal desastre.

MENSAJERO

24 En la batalla de Maratón (490 a. C.).

25 El diálogo que sostiene el mensajero con el coro tiene la forma llamada *epirremática*: El mensajero recita trímetros y yámbicos y el coro responde con versos líricos (cantados)

23 Alusión a las minas de plata del Laurion.

Sí, porque nuestra hueste está acabada.
Yo mismo, sin pensarlo, me he salvado.

CORO

Se prolongó en exceso nuestra vida,
pobres ancianos, y ahora he de escuchar,
un mal que yo jamás había esperado.

MENSAJERO

Voy a contaros, Persas, los desastres
que allí ocurrieron. Yo estaba presente,
no he escuchado el relato de otros labios.

CORO

¡Ototoi! ¡En vano, pues, las muchas
y varias flechas que desde el suelo de
Asia
traje a tierra enemuga, al país griego!

MENSAJERO

De cadáveres llena, en hora infausta
muertos, está la costa salamina
y todo su vecino territorio.

CORO

Otototoi!
Me hablas de cuerpos muertos de quien
quiero,
por el mar arrastrados, hundidos en las
olas,
y van errantes en sus dobles capas.

MENSAJERO

De nada sirvió el arco; nuestra hueste
ha perecido toda bajo el golpe
del espolón de la enemuga escuadra.

CORO

Lanza un infausto y lúgubre gemido
por estos desgraciados.
¡Los dioses con toda su malicia
todo el reino de Persia han destruido!
¡Ay, ay, por el ejército perdido!

MENSAJERO

Nombre de Salamina, el más odioso
para mi oído. Al recordar a Atenas
¡ay, ay, ay, ay!, vierto abundante llanto.

CORO

Odiosa, sí, es Atenas
para estos infelices.
Bien puedo recordarlo, pues que tantas

mujeres ha dejado
sin hijos, sin esposos.

REINA

Largo tiempo, pobre de mí, he callado,
por mi cuita agobiada. Esta desgracia
harto terrible es ya: que hablar no puedo
ni inquirir sobre el daño. Mas los
hombres
han de arrostrar sus penas, si los dioses
se las envían. Cuenta el infortunio,
después de recobrarte, aunque tú sufras
por la desgracia. Y dime: ¿quién no ha
muerto?

¿a cuál de entre los jefes lloraremos,
que, elegidos para empuñar el cetro
dejó, al caer, un puesto sin guerrero?

MENSAJERO

Jerjes vive, y la luz del sol contempla²⁶.

REINA

Inmensa luz para mi casa has dicho,
fúlgido día tras infausta noche.

MENSAJERO²⁷

Artembares, comandante
de unos diez mil caballeros,
en las ásperas riberas
de Silenio fue abatido²⁸;
Dadaces, jefe de mil,
a los golpes de una pica,
con un presuroso salto
cayó al mar, desde su nave.
Taragón, de entre los Bactrios
el de más noble linaje,
la isla de Ayante ronda²⁹
sacudido por las olas.
Lileo, Arsames y Argestes,
en la isla de las palomas³⁰
vencidos, la dura tierra
comean. Y los vecinos
del agua del Nilo egipcio,
Arctero, Adeves, y, a más,
Farnuco el que escudo blande,

26 Estas son las palabras que la Reina quería oír: su hijo vive.

27 A la enumeración que el coro había hecho de los efectivos persas

Corresponde esta lista de bajas.

28 El promontorio de Salamina que corre paralelo a la costa.

29 Salamina.

30 Un islote cercano a Salamina.

desde una misma galera
al mar cayeron. Matalo,
el de Crisa, y que comanda
una hueste de diez mil,
muerto, su barba rojiza
densa y umbrosa ha teñido³¹
en baño de roja púrpura.
Árabe el Mago y Artames,
el de Bactria, que acaudilla
la Caballería Negra
de treinta mil caballeros,
en dura tierra residen
después de morir en ella.
Amastris y aquél que blande
una dolorosa pica,
Amfistreo, y Ariomardo,
el príncipe que causó
a Sardis tantos dolores,
y Sisames, el de Misia;
Táribis, que cinco veces
cincuenta buques comanda,
el de linaje lirneo,
el del arrogante porte,
cadáver, yace, infeliz,

No con muy buena fortuna.
Siénnesis, el primero,
en ardor, de los cilicios
capitán, muerte gloriosa
tuvo, después de causar
él solo a los enemigos
las pérdidas más cuantiosas.
De todos estos caudillos
he guardado la memoria,
que, de entre tantas desgracias,
éstas os menciono sólo.

REINA

Ay!

Lo que escucho es el colmo de los males,
baldón de Persia y clamoroso treno.
Pero vuelve hacia atrás y dime cuánta
era la multitud de naves griegas,
como para lanzarse a la batalla
contra los espolones de los Persas.

MENSAJERO

En cuanto al número, sabe
que el Bárbaro la victoria
en el mar habría obtenido,
pues la multitud naval

de que disponía el Griego,
en total, era diez veces
treinta buques, y que, aparte,
diez unidades tenía
de naves bien escogidas.
Jerjes, en cambio, llevaba,
lo sé muy bien, un millar,
y las que se destacaban
por su gran velocidad
eran doscientas más siete:
ésta es la cuenta total.
Puedes creer que en la lucha
teníamos desventaja?
No hay tal; que arruinó un demonio³²
nuestro ejército, con mal
balance de la fortuna.
De la diosa Palas salvan
los númenes de la ciudad.

REINA

Destruída no ha sido aún Atenas?

MENSAJERO

Mientras queden habitantes,
es un muro indestructible.

REINA

Cómo trabóse el choque entre las naves?
Cuéntame, quiénes la batalla abrieron?
Fueron los Griegos? O es que fue mi hijo
fiado en la ventaja de sus barcos?

MENSAJERO

El comienzo fue, Señora,
de todas nuestras desgracias,
algún genio vengador,
o algún demon de desgracia,
de no sé dónde venido.
Del campamento de Atenas
vino un griego³³, y estas cosas
comunica a tu hijo Jerjes:
"que en llegando las tinieblas
de la noche, no iba el Griego
a resistir; que, saltando
a los bancos de las naves
cada cual por su camino

31 Debemos esta transposición de versos a Weil: así organizada la secuencia es mucho más lógico el relato.

32 La tesis sostenida por el Mensajero a lo largo de su narración es que un mal espíritu (un alástor encarnado en Temístocles causó la debacle persa (naturalmente, empero, el nombre de Temístocles no aparece). Esta creencia es típica de la época arcaica y frecuente en Esquilo.

33 Se trata, según Heródoto, VIII,75 yss., del pedagogo de Temístocles, Sícino.

la salvación buscaría
 en una secreta fuga"
 Él lo escucha, y, no advirtiendo
 el engaño del Heleno,
 ni la envidia de los dioses,
 a todos los capitanes
 comunica, de la flota,
 estas órdenes: que, en cuanto
 cese de abrasar la tierra
 el astro rey con sus rayos,
 y del recinto del aire
 se enseñoree la noche,
 el grueso de los bajeles
 formarán de tres en fondo,
 para vigilar los pasos
 y los estrechos ruidosos;
 y, en círculo, las demás,
 Cerrando la isla de Ayante.
 Que si conseguía el Griego
 evitar su infausto fin
 ocultamente encontrando
 una forma de escapar
 con sus naves, esperábales
 perder la cabeza. Y estas
 órdenes les comunica.
 Esto decía, escuchando
 su corazón optimista.
 y es que ignoraba el futuro
 que le reservaba el numen.
 Entre tanto, los Helenos
 sin perder la disciplina
 -antes con gran sumisión-
 se preparaban la cena,
 mientras cada marinero
 al escámo amarraba,
 muy bien al remo adaptado,
 el guión. Cuando la luz
 del sol húbose extinguido
 y la noche iba avanzando,
 cada señor de su remo,
 en la nave embarca, y cada
 conocedor de las armas.
 Dentro de las naves largas
 una hilera va animando
 a otra hilera, y así bogan
 manteniendo cada cual
 la posición asignada
 Durante toda la noche
 los jefes de los bajeles
 mantienen la dotación
 en maniobra de crucero.
 Iba avanzando la noche,
 pero la escuadra del Griego
 una desertión secreta

por parte alguna buscaba.

Cuando el día, con sus blancos
 corceles la tierra toda
 cubría ya, a los ojos
 esplendorosos, primero
 desde el frente de los Griegos
 se alza un grito clamoroso
 modulado como un canto
 mientras resuenan, agudos,
 los ecos desde los riscos
 isleños. Al punto, todos
 los barbaros se horrorizan,
 fallidos en su esperanza:
 pues los Griegos no entonaban
 el peán augusto, entonces³⁴,
 por disponerse a la fuga,
 sino prestos al combate
 con animoso denuedo.
 Con su grito, la trompeta
 toda la línea inflamaba.
 Muy pronto, al rítmico embate
 de los resonantes remos,
 el agua profunda baten
 siguiendo el ritmo del cómitre;
 y en seguida todos fueron
 bien visibles a los ojos.
 Abría el fuego, con orden
 y con disciplina, el ala
 derecha, y seguía luego,
 todo el resto de la armada.
 Entonces pudo escucharse
 al tiempo este gran clamor:
 "Id, hijos de los Helenos,
 id a salvar a la patria³⁵,
 id a salvar a los hijos,
 a las esposas, los templos
 de los dioses ancestrales
 y las tumbas de los padres:
 ésta es la lucha final."
 Por nuestra parte, un clamor
 contestóle, en lengua persa.
 No era ocasión de demora.
 Pronto una nave a otra nave
 clava el espolón de bronce;
 al ataque dio comienzo
 una nave griega, y todo
 el bastimento rompió

34 El peán es el canto entonado al ir al combate, o el que se entona para celebrar una victoria. Estaba dedicado a Apolo Peán.

35 Hemos procurado conservar la forma del original, traduciendo por dos veces *id a salvar* (...).

de una fenicia galera³⁶.

De los otros, cada cual dirige a una nave el asta. El torrente de la escuadra persa resiste, primero; pero como en un estrecho una multitud de barcos se acumula, no hay manera de prestarse mutuo auxilio, y unos y otros se embestían con sus émbolos de bronce rompiendo los aparejos de los remos. Las galeras griegas, calculadamente, en círculo nos hostigan; los cascos de los bajeles se volcaban, y la mar, de cadáveres repleta, y de restos de naufragio, no era ya posible ver. Y las riberas y escollos de muerte se van llenando; en fuga desordenada marchan, remando, las naves que forman el bando persa, en tanto los Griegos, cual si fueran atunes u otra redada de peces iban con los restos de los remos y con pedazos de tablas atacándolos, y a todos el espinazo quebraban. Por el piélago se extienden griteríos y lamentos hasta que, al llegar la noche, se nos hurta el espectáculo. La suma de las desgracias narrarte yo no podría aunque diez días enteros te la estuviera contando. Sabe, al menos, una cosa: que jamás, en solo un día, tantos hombres perecieron.

REINA

Ay, ay! Una marea enorme de desgracias rompió sobre los Persas y su pueblo!

MENSAJERO

Sabe bien que todo eso no es siquiera la mitad del revés; tanta desgracia sobre ellos se ha abatido, que, dos veces, supera las miserias que ya sabes.

REINA

¿Qué suerte más cruel puede haber que esa?

Dime ya la desgracia que a la hueste dices que le cayó, de la balanza rompiendo el equilibrio de hasta entonces.

MENSAJERO

Aquellos Persas que se distinguían por su talla y valor, por su nobleza, los más constantes en su lealtad al Rey, murieron vergonzosamente con la más deshonrosa de las muertes.

REINA

Ay de mí! Qué desgracia, amigos míos. Y, ¿de qué forma dices que murieron?

MENSAJERO

Enfrente de Salamina hay una pequeña isla³⁷ donde las naves apenas pueden hallar fondadero, y cuya costa el dios Pan, que ama las danzas, recorre. Los había allí apostado para que, si a aquel islote venían a refugiarse náufragos del enemigo, dieran muerte, fácil presa, a las tropas de los Griegos, y salvaran a los suyos de aquel estrecho marino -conjeturando muy mal que les reservaba el hado- Pues cuando el dios a los Griegos hubo dado la victoria, el mismo día, cifiendo de armas de bronce su cuerpo, desembarcan; ponen cerco a todo el islote, y ellos, no saben dónde volverse. Hostigados largo rato son por piedras disparadas con las manos, y, volando

36 Puede verse la narración de la batalla hecha por un historiador en Heródoto, VIII, 83 y ss.

37 Psitáleia, hoy Lipsocutali

de las cuerdas de los arcos,
muchas flechas les herían.
Finalmente se lanzaron,
todos a una, sobre ellos;
les dan muerte, y, de sus cuerpos
hacen una degollina,
desdichados, hasta que
a todos quitan la vida.
En viendo Jerjes la hondura
de sus males, lanza un grito
-se sentaba sobre un trono,
en la cima de un collado,
junto al mar, y desde donde
toda la escuadra veía-
al punto rasga sus ropas³⁸,
rompe en agudo alarido
y al ejército de tierra
da órdenes a toda prisa;
y sin orden ni concierto
inicia la retirada.
Tal es la calamidad
de que puedes lamentarte,
además de la primera.

REINA

Ay!

Demon aborrecido, de qué forma
las ilusiones persas ha truncado!
Y, con qué amargas represalias mi hijo
ha castigado a la gloriosa Atenas!
No ha tenido bastante con los Persas
que Maratón había ya inmolado,
y por cuya venganza batallando
tal hartura de males se ha atraído.
Pero, dime, ¿do has dejado las naves
que han escapado a su destino? ¿Puedes
darme de ello noticia bien cumplida?

MENSAJERO

Los patronos de las naves
que salvarse consiguieron,
siguiendo el viento, a una fuga
desordenada se dieron.
Pero el resto de la hueste
por los campos de Beocia
iba sucumbiendo; parte,
muriendo de sed muy cerca
de una lúcida fontana;
parte, perdido el aliento,

38 Se trata de un trono que Jerjes se hizo preparar al pie de los montes Egáleos. Cfr. Heródoto, VIII, 90.

.....³⁹
a la Fócide pasamos,
a la Dóride y al golfo
de Melis, donde el Esperquio
con sus aguas bienhechoras
toda la llanura riega.
Después los llanos aqueos
y las ciudades tesalias
nos acogen, cuando apenas
víveres ya nos quedaban.
Allí los más sucumbieron
de hambre y de sed, que ambas plagas
diezmaban a nuestras fuerzas.
Llegamos, luego, al país
de Magnesia, y a la tierra
Macedonia, junto al lecho
del Axio y de los pantanos
llenos de cañas de Bolbe;
y a las sierras del Pangeo
en el territorio edónida.
Esa misma noche, un dios
nos anticipó el invierno
y heló toda la corriente
del sacro Estrimón; algunos
que, hasta entonces, en los dioses
no creían, con sus votos
a los dioses suplicaban
invocando cielo y tierra.

Cuando sus invocaciones
hubo ultimado la hueste,
cruza la helada corriente:
los que al paso se aventuran
antes que del dios los rayos
se esparcieran, se salvaron.
Pues, quemando con sus rayos
el disco ardiente del sol
atraviesa la corriente
templándola con su llama:
los unos sobre los otros
van cayendo, y es feliz
el que más rápidamente
exhala el soplo de vida.
Aquellos que sobreviven
y se salvan, tras cruzar
a duras penas la Tracia,
consiguen llegar, no muchos,
en su huida, hasta la tierra
natal. Así que la Persia
puede gemir, mientras llora
la amada flor de la patria.
Ésta es la verdad, aunque de jo

39 Hay aquí una laguna en el texto griego.

de relatar muchos males
que un dios ha infligido a Persia.

CORIFEO

¡Oh demon de desdichas, con qué brío
bajo tus pies hollaste al pueblo persa!

REINA

¡Ay infeliz, perdida esta la hueste!
¡Oh nocturna visión de mis ensueños!
Y con qué claridad mis infortunios
me habías ya anunciado; mas vosotros,
con cuanta irreflexión los prejuizgábais.
Pero, pues se han cumplido los presagios,
quiero a los dioses invocar, primero,
en loor de la tierra y de los muertos;
luego regresaré a hacer mis ofrendas.
Sé que será por hechos ya ocurridos
pero acaso el futuro nos reserve
una suerte mejor. Mas entre tanto
vosotros ofreced fieles consejos
a los Fieles, en torno a estos sucesos.
Y si aquí llega mi hijo antes que yo
consoladle y llevadle hasta el palacio.
No añada a este infortunio otro
infortunio⁴⁰.
(Sale la REINA.)

CORO

Oh Rey, oh mi Señor, pues de los Persas
altivos e incontables
has perdido la hueste,
a las ciudades de Ecbatana y Susa
en un oscuro luto has soterrado.
Muchas mujeres con sus tiernas manos
desgarran sus vestidos,
y su seno con lágrimas empapan
por el dolor en el que participan.
En tanto, las esposas
persas, con tierno llanto,
lánguidamente añoran
a sus esposos y al reciente yugo
que los une; y diciendo
adiós al blando lecho
de ricas ropas, deleite
de tierna juventud, su luto expresan
con insaciable llanto,
mientras yo exalto el hado,
en verdad doloroso, de los muertos.

El Asia entera gime,
privada de sus hombres.

40 Atosa teme que Jerjes se suicide.

¡Ay, ay, ay, ay, ay, ay!
¡Jerjes los ha perdido, ay, ay!
Jerjes con mente insana
ha manejado todo, y las marinas
galeras. ¡Ay! ¿Por qué Darío, el Jefe
tan amado de Susa,
fue tan inocuo capitán de arqueros?⁴¹

A infantes y a marinos,
concordes en sus velas,
y de rostro azulado,
unas naves, ay, ay, se los llevaron,
unas naves, ay, ay, los destruyeron,
unas naves con espolón de muerte,
las jónicas manos.
Incluso el mismo Rey, según he oído,
Escapó a duras penas,
a través de las rutas dilatadas
y heladas de la Tracia.

Los otros, sorprendidos,
ay, ay, por un destino
que los aniquiló antes que a los otros,
cabe las costas cicrias⁴²
son arrastrados. Llorá,
muérdete el corazón, lanza un lamento
ay, ay, que llegue al cielo.
Dispara tus gemidos dolorosos,
de clamores ululantes.

Por el mar duramente trabajados,
ay, ay,
son el despojo, ay, ay,
de los hijos sin voz de la Incorrupta⁴³.
Cada casa, privada de sus hombres,
se pierde entre lamentos,
y los padres sin hijos,
ay, ay,
por su dolor fatídico,
pobres ancianos, el dolor escuchan
que a todos ha alcanzado.

Durante largo tiempo
el pueblo de Asia no será regido

41 Un *leitmotiv* de la pieza es que, frente a la impetuosidad de Jerjes, su padre Darío fue más prudente. Pero el poeta se contradice, pues ha hablado de los desastres de Maratón. Una expedición de castigo contra Atenas fue diezmada. Quizá lo que el poeta insinúa es que, mientras Jerjes acompañó a la tropa, Darío encargó la expedición de castigo a otra persona.

42 Salamina tenía también el nombre de Cicria, por el héroe Cicreo, hijo de Posidón.

43 El mar

por la ley de los Persas; ni el tributo pagarán sometidos al mandato de su señor; ni, postrándose en tierra la orden recibirán, pues el imperio de nuestro rey se ha hundido⁴⁴.

Ya no estarán sellados los labios de los hombres; eliminando el yugo que constriñe, el pueblo se ha aflojado las riendas y habla sin freno alguno. Lleno de sangre, el suelo de la isla de Ayante, siempre por la mar bañada, se ha tragado, entre tanto, el poder Persa. (*Reaparece la REINA.*)

REINA

El que tiene experiencia en la miseria sabe, amigos, que tras una tormenta de miserias, el hombre se estremece ante cualquier evento, y cuando el hado le es favorable, cree que esta brisa⁴⁵ habrá de serle siempre bienhechora. En cuanto a mí, estoy llena de terrores. Veo ante mí la hostilidad divina y resuena en mi oído ingrato acento. Tanto horror de mi espíritu ha hecho presa. por ello de palacio aquí he venido sin mi carroza y sin el lujo de antes, para el que fuera el padre de mi hijo trayendo libaciones amorosas que aplacan a los muertos: blanca leche, y dulce, de una vaca nunca uncida, la labor de la obrera de las flores, la reluciente miel, y húmedas gotas de una fuente no hollada, y el humor, Sin mezcla alguna, de salvaje madre, la gloria sin igual del viejo pámpano, y el fruto perfumado del olivo de perenne verdor, siempre lozano; también una guirnalda hecha de flores, las hijas de la tierra inagotable. Mas, ea, amigos, tras mis libaciones, dirigid vuestros cantos a los muertos, y conjurad el alma de Darío, en tanto yo a los dioses subterráneos mando esa libación que el suelo empapa.

44 En su catastrofismo, el coro cree que a la derrota sobrevendrá la subversión y los intentos de independencia de algunos de los pueblos que formaban el imperio.

45 Metáfora de la vida marina, frecuente en Esquilo y otros poetas, en especial, Píndaro.

CORO

Reina y Señora, orgullo de los Persas, envía libaciones a las cuevas de abajo, que nosotros con himnos pediremos a los guías de los muertos que nos sean propicios bajo tierra.

Mas, ea, sacrosantos, infernales númenes, Tierra, y Hermes, y tú, rey de los muertos, envía desde el fondo, hacia la luz, esta alma. Si conoce un remedio a nuestras penas puede, él tan sólo de entre los mortales, decimos su final.

(*Cantando, con más brío.*)

¿Me oye el bienaventurado rey a un dios semejante cómo lanzo esos bárbaros y claros gemidos varios, lúgubres e infaustos? Pregonaré gemidos de miseria. ¿Me escucha, desde el fondo?

Y tú, Tierra, y los otros caudillos infernales, ¿aprobáis que este espíritu soberbio, el dios nacido en Susa de los Persas, vuestra estancia abandone? Enviad hacia arriba aquel que fue tal, que la tierra no ha cubierto a otro.

No es un ser querido, y querida la tumba, puesto que encierra un alma bienamada. Aidoneo⁴⁶, que a la luz envías, envía hacia la luz, oh Aidoneo, al único monarca verdadero, a Darío, ¡eh, eh! No enviaba sus hombres a la muerte, con bélicos desastres; "inspirado por dios" los Persas le llamaban y era, en verdad, inspirado de los dioses, pues con tino a su pueblo conducía. ¡Eh, eh!

Monarca antiguo nuestro, monarca, oh, ven, muestra tu rostro

46 Aidoneo es otro nombre para designar al dios de los muertos, Hades.

en la parte más alta de tu tumba,
hacia ella dirigiendo
la amarilla sandalia de tus plantas
y mostrando el botón de tu tiara.
Ven, oh Darío, padre irreprochable.
¡Eh, eh!

Dolores inauditos vas a escuchar, e
infaustos
Señor de mi Señor, muestra tu rostro.
Una niebla que viene de la Estigia
sobre nosotros vuela:
Que nuestra juventud se ha aniquilado.
Ven, oh Darío, padre irreprochable,
¡eh, eh!

¡Ay, ay, ay, ay!
Tú, a cuya muerte inúmeros amigos,
.....⁴⁷
.....

para toda esta tierra,
perdidas para siempre estas galeras
de tres lilas de remos,
naves que no lo son, ya no son naves.

SOMBRA DE DARÍO

Fieles entre los Fieles, camaradas,
ancianos persas, qué le ocurre a Persia?
Gíme, se hiere el pecho, se abre el suelo.
Y al ver junto a mi túmulo a mi esposa,
temo, y con gusto acojo sus ofrendas.
Mas vosotros, de pie, junto a mi tumba
entonáis cantos lúgubres; con gritos
que de la tumba llaman a los muertos,
me conjuráis de un modo lastimero.
Mas no es fácil salir, y, a más, los dioses,
de abajo a asir están más inclinados
que a soltar. Pero yo, mis privilegios
he puesto en juego, y aquí estoy. ¡De
prisa!,
no tengan que afearme mi tardanza.
¿Qué nuevo mal gravita sobre Persia?

CORO

No me atrevo a mirarte cara a cara⁴⁸,
y no me atrevo a hablar en tu presencia,
por el respeto antiguo que te tengo.

SOMBRA
Pues que vine de abajo oyendo tus
lamentos⁴⁹,
no con largos discursos, sino en forma
concisa
dilo todo, y descuida el respeto que te
impongo.

CORO

Temo cumplir tus deseos,
temo hablar en tu presencia
contando cosas duras a quien quiero.

SOMBRA

Si tu antiguo respeto ha de ser un
obstáculo,
tu, noble esposa mía, compañera de
lecho,
por fin a tus gemidos y a tus lamentos, y
habla.

Humanas son las penas que alcanzan a
los hombres:
a miles del mar, a miles de la tierra asalta
al hombre, los pesares, si su vida se
alarga.

REINA

¡Oh, tú, varón que a todos en dicha has
superado!
pues que, mientras vivías, envidiado de
todos
los Persas, una vida feliz, cual dios,
llevaste.
Y ahora yo te envidio porque has muerto
sin ver
este abismo de penas. Pues vas a oír,
Darío,
en forma bien concisa, todo nuestro
infortunio.
¡Todo el imperio persa ha sido
aniquilado!

SOMBRA

¿Fulminado de peste, o por guerra
intestinal?

REINA

No, no; toda su hueste se ha hundido
junto a Atenas

⁴⁷ Laguna en el texto original.

⁴⁸ *No me atrevo ... no me atrevo*: hemos procurado
verter la repetición del mismo verbo en el
original griego.

⁴⁹ Ahora cambia el ritmo del verso: vuelve a
• emplear tetrametros trocáicos, que procuramos
reflejar con nuestros alejandrinos.

SOMBRA

Dime cuál de mis hijos se fue allá en son de guerra.

REINA

El impetuoso Jerjes, vaciando el continente.

SOMBRA

Y esa loca aventura, ¿tentóla a pie o en naves?

REINA

De ambas formas: su hueste tenía doble frente.

SOMBRA

¿Y cómo tan gran hueste pudo cruzar las aguas?

REINA

Con astucia, echando un puente sobre el Helesponto

SOMBRA

Y pudo de esta forma obturar el gran Ponto?

REINA

Así fue, y algún demon le ayudó en su designio.

SOMBRA

Grande sería el demon para hacer tal locura.

REINA

Puede verse el efecto; causó una gran ruina.

SOMBRA

¿Y qué les ha ocurrido, que gimen de esa guisa?

REINA

Hundida, nuestra escuadra perdió a nuestros infantes.

SOMBRA

¿Así que el pueblo persa sucumbió ante las lanzas?

REINA

Tanto, que Susa entera llora su falta de hombres.

SOMBRA

¡Nuestra estupenda fuerza, nuestro sostenimiento!

REINA

Barrida Bactria entera ha sido, [+] y no habrá anciano...

SOMBRA

¡Infeliz! ¡Qué fuerza de aliados ha perdido!

REINA

Dicen que Jerjes, solo, con unos pocos hombres...

SOMBRA

¿Cómo ha acabado todo, y dónde? ¿Hay esperanzas?

REINA

...gozoso alcanzó el punto que las dos tierras une.

SOMBRA

¿Y llegó a nuestra patria sano y salvo, no es cierto?

REINA

Sí, que hay completo acuerdo; sobre eso no hay discordia.

SOMBRA

¡Ah!

¡Cuán presto se han cumplido aquellos vaticinios!

De mi hijo en las espaldas Zeus cargó el cumplimiento.

¡Y yo que confiaba en que los dioses iban a retrasar su efecto! Mas cuando uno se empeña,

los númenes ayudan, y ahora se ha encontrado

venero de miserias pan quien amo, creo.

Mi hijo, en su ignorancia, con juvenil arrojo

la empresa ha realizado: ¡creer que con cadenas el Helesponto sacro, cual si fuera un

esclavo,
 el Bósforo, corriente de un dios, parar
 podría
 y cambiar su curso, y que, unciendo su
 nuca
 con grillos bien forjados a golpe de
 martillo,
 tendría ingente ruta para su ingente
 hueste!
 ¡Mortal era y creía —en su vasta locura—
 sobre los dioses todos obtener la victoria,
 Posidón incluido! ¿No es verdad que mi
 hijo
 tiene la mente enferma? Yo abrigo un
 temor grande,
 que esa riqueza mía que tanto me ha
 costado
 en botín se convierta del primero que
 llegue.

REINA

Tales son las lecciones que el trato con
 malvados
 ha inyectado en el alma del impetuoso
 Jerjes
 Decían que tu inmensa fortuna con tu
 lanza
 para tus descendientes ganaste, y que él,
 en cambio,
 preso de cobardía manejaba la pica
 en su casa tan sólo, sin aumentar en nada
 la fortuna paterna. Día a día escuchando
 de labios de malvados reproches
 parecidos,
 contra Grecia decide mandar bélica
 hueste.

SOMBRA

Ellos han sido, pues, los que han
 causado⁵⁰
 este desastre inmenso, inolvidable
 que esta ciudad de Susa ha despoblado
 como nunca otro igual lo consiguiera,
 desde el día en que Zeus, el señor
 nuestro,
 nos concediera el privilegio inmenso
 de que un solo monarca sobre el Asia
 con su cetro de jefe gobernara.
 Pues Medo fue nuestro primer caudillo,
 y un hijo suyo culminó la empresa

—la sensatez su espíritu guiaba—.
 Ciro, el tercero, un hombre afortunado,
 Estableció la paz entre los suyos,
 durante su reinado. El pueblo lidio
 y el frigio conquistó, y la Jonia entera
 sometió por la fuerza. Mas el numen
 nunca le fue enemigo, al ser piadoso.
 La hueste dirigió el hijo de Ciro
 en el cuarto lugar; Mardis fue el quinto,
 el baldón de su patria y del antiguo
 trono real, pero el noble Artafrenes
 lo asesinó en palacio astutamente,
 unido a quienes la empresa asumieron.
 Y yo, que, por la suerte, había obtenido
 lo que tanto anhelaba, numerosas
 campañas emprendí, con fuerte tropa.
 Mas nunca tanto mal causé a mi patria.
 Jerjes, empero, mi hijo, que era joven,
 mucha ambición tenía, y olvidóse
 de mis consejos. Porque, camaradas,
 debéis saberlo bien: Ni todos juntos
 los que hemos gobernado en esta tierra
 le hemos causado tantos sinsabores.

CORIFEO

¿Pues qué, mi rey Darío, do encaminas
 el fin de tus palabras? Después de eso,
 ¿qué debe hacer el pueblo persa para
 adoptar la conducta aconsejable?

SOMBRA

No intentar invadir el suelo griego
 aunque el Medo parezca más potente.
 La misma tierra es su mejor amparo.

CORIFEO

¿Qué dices? ¿De qué forma les protege?

SOMBRA

Matando de hambre a una excesiva
 hueste.

CORIFEO

La armaremos ligera, y bien dotada.

SOMBRA

¡Si ni siquiera la que allí ha quedado,
 en suelo griego, alcanzará el regreso!

CORIFEO

¿Qué dices? ¿No ha cruzado desde
 Europa
 el contingente persa el Helesponto?

50 Nuevamente se emplean en el texto griego
 trímetros yámbicos, que procuramos verter con
 endecasílabos.

SOMBRA

Pocos, a fe, de entre muchos,
si hay que creer los presagios
de los dioses, a la vista
de este pasado infortunio.
No ocurre que unos se cumplen
y otros no; y si ello es así,
una multitud escogida
de soldados ha dejado,
por escuchar esas locas
esperanzas. Permanecen⁵¹
acampados do el Asopo
-fertilizador querido
del país de los beocios-
con sus aguas riega el llano.

Allí sufrir les espera
los más extremos dolores
en castigo a su soberbia
y a su sacrílego empeño,
pues que invadieron la Grecia
Sin perdonar del saqueo
las estatuas de los dioses,
ni del incendio los templos.
¡Los altares, suprimidos;
las estelas de los dioses,
arrancadas de raíz
de sus basas, por el suelo
en confusión, arrojadas!
Por el daño que han causado
digno castigo sufrieron,
y aún habrán de sufrir más,
que el cimiento de sus penas
acaba de ser echado,
Y se encuentra aún en la infancia.
Que tal será el amasijo
de sangre y desgüello
que sufrirán junto a Platea,
bajo la dórica pica.
Las montañas de caídos
-hasta la generación
tercera- han de pregonar
aun sin hablar, a los hombres,
que quien es mortal no debe
-ser en exceso orgulloso.
Florece la desmesura,
y da por fruto una espiga
de ceguera, y la cosecha
que produce es lamentable.
Viviendo, por tanto, el castigo

51. Darío va a profetizar la batalla de Platea, el golpe final asestado contra el cuerpo de ejército dejado en Grecia por Jerjes.

de sus actos, acordaos
de Atenas y de los Griegos,
y que nadie, por desprecio
de su fortuna presente,
y a otras cosas aspirando,
no desparrame su dicha.
Zeus está allí, decidido
a castigar los designios
ambiciosos en exceso,
y es un inspector muy duro.
Aconsejadle, por tanto,
con prudentes reflexiones,
pues tanto seso le falta,
que deje ya de insultar
a los dioses con su audacia.
En cuanto a ti, amada anciana,
madre de Jerjes, acude
a palacio, y un vestido
que sea lujoso ponte,
y con él sale al encuentro
de tu hijo. Por todas partes,
por el dolor de sus males,
sus variopintos vestidos,
convertidos en girones,
penden de todo su cuerpo.
Consuélele con palabras
y con acento amistoso,
pues yo sé que eres la única
de quien sufrirá el lenguaje.
En cuanto a mí, ya regreso
a las tinieblas de abajo.
Y de vosotros, ancianos,
me despido: pese a todo,
aunque llenos de desdicha,
conceded a vuestro espíritu
el gozo de cada día.
Que a los muertos la riqueza
ya para nada les sirve.

CORIFEO

Me estremezco al oír tanta desgracia,
Y la que en el futuro se reserva
a los bárbaros.

REINA

¡Dios, cuántos dolores
penetran en mi pecho! Y sobre todo,
me desgarran el espíritu esta pena:
escuchar cómo envuelve su persona
mi hijo con unas prendas infamantes.
A palacio voy, pues, por un vestido,
e intentaré salir a recibirle;
que a los míos no dejo en la desdicha.

CORO

¡Ay, ay, dolor! ¡qué hermosa y bien regida
nuestra existencia discurría, cuando
nuestro anciano monarca,
poderoso, benéfico, invencible,
Darío, un semidiós, aquí reinaba!

Ante todo, exhibíamos al mundo
ejércitos gloriosos que sus torres
debeladoras contra el enemigo
lanzaban; de las guerras
a felices hogares
devolvía el regreso a unos guerreros
sin fatiga y sin daño.

¡Cuántas ciudades conquistó sin nunca
el lecho traspasar del río Halis⁵²,
sin dejar el hogar!
Cual las villas costeras
del estrimonio mar, que son vecinas
de los establos tracios.

Más allá de este mar, las situadas
ya en tierra firme, y bien amuralladas,

A mi señor prestaban vasallaje,
las que se yerguen orgullosas cabe
la ancha corriente de Hele, y la profunda
región de la Propóntide,
y las bocas del Ponto.

Y las islas batidas por las olas
que cerca del marino promontorio
se perfilan muy cerca de esta tierra,
como Lesbos, Samos la olivarrera,
Quíos y Paros, Míconos y Naxos
y Andros, que es la vecina
de Tenos próxima y le da la mano.

Dominaba, también las que, entre costas,
bañadas son del mar, cual era Lemnos,
de Ícaro la sede; luego Rodas
y Cnido y las ciudades
chiprias, Solos y Pafo
y Salamina, cuya ciudad madre
hoy causa mis lamentos⁵³.

Y las ricas en bienes,

populosas ciudades de la Jonia
¡con sólo el pensamiento!
A su lado la fuerza infatigable
de unos hombres en armas,
y la mezcla racial de sus aliados.
Mas ahora sufrimos este cambio
que del Cielo ha venido, ya no hay duda,
grandemente humillados
bajo los golpes de marino embate.

(Llega por la izquierda Jerjes, destrozado, con su pequeño cortejo)

JERJES

¡Jo!
¡Ay de mí, qué destino,
qué imprevisto destino
me ha tocado! ¡Con qué
crueldad la fortuna
se ceba sobre Persia!
Infeliz ¿qué me espera?
El vigor de mis miembros
se desvanece, cuando
contemplo a estos ancianos.
¡Así, Zeus, con mis hombres
caídos en la lucha
me hubieran sepultado!

CORO

¡Ototoi!
¡Mi rey, mi pobre hueste!
¡la majestad señera
del pueblo de los Persas,
la flor de los guerreros,
que un demon ha segado!

Gime la tierra por
la juventud que, en tierra⁵⁴,
sacrificara Jerjes,
el que amontona Persas
en el seno del Hades.
¡Cuántos nobles varones,
la flor de nuestra tierra
perdidos sin remedio!
¡Ay, nuestra insigne hueste!
La tierra de Asia, oh Rey,
oh Rey de nuestra tierra,
de hinojos se ha postrado,
aciaga, aciagamente.

52 El río Halis formaba la frontera natural entre el imperio persa y Lidia.

53 Salamina de Chipre, que se considera colonia de la Salamina griega

54 La repetición *tierra... en tierra* intenta reflejar la repetición que hay en el original

JERJES

Heme aquí, lastimero;
ruina de mi patria
y de mi pueblo he sido.

CORO

Para dar la bienvenida
a tu regreso, te envió
un lastimoso lamento,
un grito que habla de males,
y voz de un tétrico acento
de gemidor mariandino⁵⁵.

JERJES

Sí, emitid vuestro canto,
triste y lleno de lamentos,
que la fortuna se ha vuelto
en contra de mí persona.

CORO

Llena de lamentos, sí,
canción voy a dirigirte,
para celebrar las penas
recientes, y los reveses
recibidos en el mar.
Por mi patria y mi linaje
lágrimas voy derramando.
Entonaté un lamento lacrimoso.

El Ares jonio
se los llevó;
el Ares jonio
lleno de naves
que la victoria
diera a los otros,
segando el nocturno llano
y la infelice ribera.

CORO

¡Ay, ay!
Grita y apréndelo todo.
¿Do el resto de tus amigos?
¿En dónde tus compañeros,
tal como era Farandaces,
Susa, Pelagón, Dotamas,
y era Agdabates, y Psammis,
y Susicanes, que un día
Ecbatana abandonara?

JERJES

Inanimados

los he dejado,
desde una nave
al mar caídos
mientras erraban
de Salamina
junto a las costas,
en duro escollo
entrechocando.
CORO
¡Ay! ¿Dónde está
tu buen Farnuco,
dónde Ariomardo,
noble guerrero?
¿Dónde Sevalces,
aquel señor?
¿Dónde Lileo,
de noble stirpe,
Mendis, Tarubis,
dónde Masistres,
dónde Artembares,
e Histacmas, dónde?
He aquí mi ruego.

JERJES

¡Ay, ay de mí!
Tras haber visto
la noble, odiosa,
ciudad de Atenas,
todos a una,
¡ay, infelices,
su aliento exhalan
sobre la arena.

CORO

También el que era
tan fiel vasallo
como tus ojos,
y que contaba
la hueste persa
por miríadas,
Alpisto el hijo
de Batanoco,
.....⁵⁶
hijo de Sésama,
de Megabates,
a Parto, a Ebares,
el gran guerrero,
allí has dejado,
allí has dejado?⁵⁷.

¡Oh, oh, infelices!

55 Tribu de Vitinia, famosa por sus cultos funerarios.

56 Laguna en el original.

57 La repetición se halla también en el original

A los ilustres
persas relatas
males sin cuento.

JERJES
Cuando me cuentas
estas desgracias
tan odiosas,
inolvidables,
sí, inolvidables,
canto que evoca
nobles amigos
tú me sugieres.
Grita, sí, grita
dentro del pecho
mi corazón.

CORO
A otros, aún, añoramos:
a Jantes, que era el caudillo
de diez mil guerreros mardos;
a Arcares, el gran soldado;
a Diáxis y a Arsames,
esos jinetes sin par;
y a Dadacas y a Litimnas,
y a Tolmo, que del combate,
no se saciaba jamás.
Me estremezco, me estremezco
al ver que no siguen ya
tras esas tiendas con ruedas⁵⁸.

JERJES
Murieron estos jefes de la hueste.

CORO
Han muerto, sí, sin gloria.

JERJES
¡Ay, ay! ¡lo, io!

CORO
¡lo, io! Los dioses
nos han causado un mal inesperado.
¡Cómo relumbran las pupilas de Arte!

ERJES
¡Heridos somos por un hado eterno!

CORO
Heridos, sí, es bien claro...

JERJES
Por un nuevo infortunio, un nuevo golpe.

CORO
Enhoramala con las naves jorías
trabajamos un combate.
¡Qué infeliz en la guerra el pueblo persa!

JERJES
¿Cómo no, si en mi inmenso
ejército me hirieron?

CORO
¿Y qué no se ha perdido?
grande era el poder persa.

JERJES
¿Contemplas lo que queda de mi manto?

CORO
Sí, sí, lo veo.

JERJES
¿Y este carcaj...

CORO
¿Qué es esto que has salvado?

JERJES
...caja de flechas?

CORO
¡Poco es, de tantos!

JERJES
No existen ya aliados.

CORO
El pueblo jonio no huye de la lanza.

JERJES
¡Valeroso en exceso!
He contemplado un mal que no esperaba.

CORO
¿Quieres decir tu escuadra aniquilada?

JERJES
Mi ropa desgarré yo ante el percance.

CORO
¡Oh dolor, oh dolor!

58 Los famosos *barmanaxa* o carro carreta (cfr. Heródoto VII, 41).

JERJES

¡Dolor, sí, y aún más que eso!

CORO

¡Sí, doble dolor, y aun triple!

JERJES

Horrible, pero grato al enemigo.

CORO

¡Hundiéndose nuestra fuerza...

JERJES

Ya no tengo ni escolta.

CORO

¡Por el revés marino de los nuestros!

JERJES

Llora, llora tu pena, y ve a palacio.

CORO

¡Ay miseria, ay miseria!

JERJES

Grita un eco a mi llanto.

CORO

Mezquino don para mezquinos males.

JERJES

Gime y une tu canto con el mío,
¡ototototoi!

CORO

¡ototototoi!
¡Qué duro este infortunio!
¡También por él mi duelo!

JERJES

Mueve, mueve los brazos, haz esto en
favor mío.

CORO

Me siento humedecido por el llanto.

JERJES

Grita un eco a mi llanto.

CORO

¡Oh, mi señor, desgracias no me faltan!

JERJES

Levanta ahora tu voz entre lamentos.
¡Ototototoi!

CORO

¡Ototototoi!
Mis golpes gemebundos
se mezclarán, negruzcos, con mis
lágrimas.

JERJES

Arañaia ya tu pecho, y entona el grito
misio.

CORO

¡Oh dolor, oh dolor!

JERJES

Arranca el pelo cano de tu barba.

CORO

Rápido, rápido, sí, y entre lamentos.

JERJES

Lanza un agudo grito.

CORO

Lo haré también.

JERJES

Arranca con tus dedos la ropa de tu
pecho.

CORO

¡Oh dolor, oh dolor!

JERJES

Arranca tus cabellos y llora por la hueste.

CORO

Rápido, rápido, sí, y entre lamentos.

JERJES

Humedece tus ojos.

CORO

Húmedos ya los tengo.

JERJES

Grita un eco a mi llanto.

CORO

¡Ay, ay, ay, ay!

JERJES

Dirígete a palacio entre sollozos.

CORO
¡Io, io!

JERJES
¡Ay, ay, por mis estados!

CORO
¡Ay, ay, sí!

JERJES
Gemid lánguidamente.

CORO
¡Io, io, tierra persa,
doliente a mis pisadas!

JERJES
¡Ay, ay, los que murieron,
ay, ay, en nuestras naves,
ay, ay, de tres escálamos!

CORO
Te escoltaré con lúgubres gemidos.
*(Lentamente van abandonando todos la
orquesta.)*



LISTA de los trabajos

del Conjunto Teatral

NUEVOS HORIZONTES

TEATRO

- 1- CURSO INICIAL NH, para preparar,
INSTRUCTORES TEATRALES (DL2-1-1414-99) 313
- 2- ANEXO I - ELEMENTOS DE ORGANIZACIÓN (DL2-1-1415-99) 121
- 3- ANEXO II - ILUSTRACIONES Y FIGURAS (DL2-1-1416-99) 38
- 4- ANEXO III - CHARLAS DEBATE MATERIAS (DL2-1-1417-99) 131
- 5- ANEXO IV - RESÚMENES CHARLAS DEBATE (DL2-1-1418-99) 39
- 6- ANEXO V - PREPARACIÓN para REALIZAR
CURSO (DL2-1-1419-99) 89
- 7- CREACION y PROYECTO de los TALLERES
de EDUCACION por el ARTE (DL2-2-802-99) 34
- 8- CURSO de INICIACION en la FILOSOFIA de la
EDUCACION por el ARTE (DL2-11-799-99) 253
- 9- ANEXO I - PLANILLA, FORMULARIOS (DL2-2-801-99) 58
- 10- ANEXO II - CHARLAS DEBATE TEMAS (DL2-1-803-99) 149
- 11- ANEXO III - RESUMENES CHARLAS (DL2-2-800-99) 46
- 12- GUIA para la ENSEÑANZA del TEATRO
en el Ciclo Primario y Secundario (DL2-1-1370-99) 81
- 13- "COMPLEMENTOS" NH -
MOVIMIENTO ESCÉNICO (DL2-1-1420-99) 300
- 14- "COMPLEMENTOS" NH -
EXPRESIÓN CORPORAL (DL2-2-1421-99) 287
- 15- "COMPLEMENTOS" NH - TRABAJO INTERIOR (DL2-1-1422-99) 445
- 16- "COMPLEMENTOS" NH - LA VOZ (DL2-1-1423-99) 284
- 17- LENGUAJE NO VERBAL (DL2-1-1424-99) 60
- 18- EL COLOR (DL2-1-1425-99) 90
- 19- METODO de las ACCIONES FISICAS I (DL2-1-1426-99) 64
- 20- METODO de las ACCIONES FISICAS II (DL2-1-1427-99) 240
- 21- TRIANGULACIONES (DL2-1- 729-04) 24

Conjunto Teatral Nuevos Horizontes

Telf. 4452181

nhorizontes60@yahoo.es

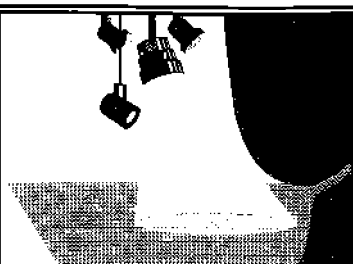
Cochabamba - Bolivia

LISTA de los trabajos para la
"Mesa Redonda"
Nuevos Horizontes

EL JUEGO.

Volúmenes	Registro	Págs.
1 Federico SCHILLER - La Educación Estética del Hombre	(DL2-1-1427-02)	78
2 Jean DUVIGNAUD - El Juego del Juego	(DL2-1-1423-02)	118
3 Johan HUIZINGA - Homo Ludens	(DL2-1-1424-02)	162
4 D. W. WINNICOTT - Juego y Realidad	(DL2-1-1417-99)	131
5 Roger CAILLOIS - Los Juegos y los Hombres	(DL2-1-1426-02)	116
6 Humberto MATURANA Gerda VERDEN-ZÖLLER - Amor y Juego	(DL2-1-1427-02)	110
7 G. PRÜFER - Fröbel	(DL2-1-1428-02)	112
8 Raimundo DINELLO - El Derecho al Juego	(DL2-1-1429-02)	36
9 Robert JAULIN - Juegos y Juguetes	(DL2-1-1430-02)	72
10 Daniil ELKONIN - Psicología del Juego	(DL2-1-1431-02)	138
11 P. A. LASCARIS - La Educación Estética del Niño Libro Primero: El Renacimiento de la Educación Estética	(DL4-1-502 - 04)	70
12 P. A. LASCARIS - La Educación Estética del Niño Libro Segundo: El Niño Artista	(DL4-1- 503 - 04)	229
13 P. A. LASCARIS - La Educación Estética del Niño Libro Tercero: La Educación Estética del Niño	(DL4 -1-504 - 04)	123

Conjunto Teatral Nuevos Horizontes
Telf. 4452181
nhorizontes60@yahoo.es
www.teatronuevoshorizontes.org
Cochabamba - Bolivia



Amigos lectores:

TEATRO espera la colaboración de Uds. con el envío de noticias, comentarios, opiniones, etc, sobre las actividades escénicas especialmente y las artísticas en general, tanto de las que participen como de las que sean de su conocimiento.

TEATRO

Tel.: 4452181

E-mail:

nhorizontes60@yahoo.es

Página web:

www.teatronuevos horizontes.org

Cochabamba - Bolivia

Impresión:

Live Graphics

Jordán N° 135

Telfs.: 4510210 / 4510475

Fax: 4510210

Cochabamba

Bolivia