



nuevos horizontes

Cochabamba - Bolivia

Publicamos:

*Enterrad a
los muertos*

Original de

Irwin Shaw

teatro

23

Bs. 10

marzo 2011

De la obra

**"ENTERRAD A LOS
MUERTOS"**

de Irwin Shaw

(De nuevo la luz al despacho de los Generales. Está con ellos el Capitán y el Médico).

GENERAL 1º - Doctor

MÉDICO.- Sí, señor.

General 1º.- En su informe Ud. dice que estos hombres- están muertos.

MÉDICO.- Sí, señor.

GENERAL 1º.- Entonces no veo por qué tanto barullo, Capitán. Están muertos... entierrenlos.

CAPITAN.- Temo que eso sea Imposible, señor. Están parados En sus tumbas. Rehusan ser enterrados.

GENERAL 1º.- ¿Empezamos de nuevo? Tenemos aquí el informe del médico, están muertos ¿no es cierto, doctor?

MEDICO.- Sí, señor.

GENERAL 1º.- Pero ¿están parados en sus tumbas, rehusando ser enterrados?

MEDICO.- Sí, señor.

GENERAL 2º.- Doctor, ¿sabría reconocer a un hombre muerto?

MEDICO.- Los síntomas son fáciles de reconocer.

GENERAL 2º.- ¿Usted también ha bebido?

MEDICO.- Sí, señor.

GENERAL 1º.- Todo este maldito ejército está borracho. (Se para)

Mañana será anunciada en todos los regimientos la siguiente orden:

"Se prohíbe beber hasta veinte kilómetros tras la línea del frente bajo pena de muerte".

¿Entendido?

GENERAL 2º.- Sí, General, pero ¿cómo haremos ir a los hombres a la lucha?

GENERAL 1º.- ¡Maldita sea la lucha! No podemos permitir que esto se repita. Destruye la moral.

¿Entendido, doctor? Deberían avergonzarse.

MÉDICO.- Sí, señor.

teatro

Publicación del Conjunto Teatral

"Nuevos Horizontes". Cochabamba - Bolivia

Telf.: 4452181

E-mail: nhorizontes60@yahoo.es

www.teatronuevoshorizontes.org

Sumario

Actividades.....	2
Informes: Santa Cruz: Marcelo Alcón.....	3
- Hugo Francisquini.....	5
La Paz: Teatro Universitario. Roberto Crespo.....	5
El Altoteatro. Fredy Chipana - Andrea Riera.....	6
Gracias al linyera.....	7
Cochabamba: Teatro Títeres K'Husillo.....	8
Festival Peter Travesí.....	9
Teatro Escuela Talentos.....	10
Teatro Makhurka.....	12
Teatro Drakon.....	14
Teatro y prisión.....	14
Teatrémonos juntos.....	16
Perú. Tacna. Encuentro LET 9. Comentarios.....	17
Ecuador. Quito. Teatro Simurgh.....	20
Venezuela. Caracas. Grupo Teatral UNET.....	21
Charla Debate N° 12 MAF II NH.....	23
Charla Debate N° 13 MAF II NH.....	28
Raúl SERRANO. Nuevas Tesis Stanislavski	
Elementos de la estructura Dramática. Proceso.....	32
Vsevolod MEYERHOLD. "Theatre theatral".	
Técnica de los movimientos escénicos.....	35
Trabajo palabras sobre fragmentos.....	37
Apuntes biográficos.....	38
Antecedentes tragedia Meyerhold.....	41
Carta de Meyerhold a Molotov. Fusilamiento.....	42
Peter BROOK. Centro Internacional de	
Investigación Teatral.....	43
Es difícil porque.....	48
Augusto BOAL. Noticia cremación.....	51
Del libro Estética del Teatro del Oprimido.....	53
Proyecto Prometeu. La imagen. Notas.....	55
El Sonido y el Baile.....	56
NH, ante lo presente de su ausencia AUGUSTO.....	58
Tadeus KANTOR. <i>Dramatis personae</i> de	
La Clase Muerta.....	59
"Una Clase Muerta de Tadeus Kantor".....	61
"Para mí no hay otro teatro...".....	66
Cronología biográfica.....	69
Irving SHAW, ENTERRAD A LOS MUERTOS.....	71
Trabajos Nhorizontes TEATRO.....	89
Trabajos Nhorizontes EL JUEGO.....	90

ACTIVIDADES...

Vivir es una suma de acciones que respondan a la búsqueda de la satisfacción de necesidades: físicas y espirituales, que contienen el entorno del contexto humano, en primer lugar, luego el ambiental, natural o logrado por el trabajo, el conocimiento y la imaginación.

Ese cúmulo de acciones, perentorias las unas, mediatizadas otras, a distintos plazos, llevan el nombre de ACTIVIDADES...

Los organismos más entonados con la normalidad funcional, son capaces de mayor desarrollo de actividades, según la intensidad de los impulsos que la persistencia de los sentimientos –sobre todo el de la SOLIDARIDAD humana– pueda espontáneamente procurar, y así, el conocimiento de tales actividades por parte de “todos los demás”, resultado de las comunicaciones específicas (como la que es encargada de eso, nuestra revista) o de los medios o de acción personales, ocasiona la admiración, simpatía o amistad, creando en el anoticiado un aumento natural en el entusiasmo de vivir.

Éste, habilita expresarse a nuestros deseos–necesidades, de donde surge, para satisfacerlos, la solución de emprender ACTIVIDADES concernientes, acompañadas del hada madrina de la ESPERANZA, contundente ayuda al fuero íntimo, para creer en el buen logro de esas actividades, para ellos y para quienes, está antedicho, se enteran de ellas.

Ubicados nosotros en el meridiano del común de las comunidades humanas, sabiendo –por sentirlo– que “no se comunica sino lo que es común”, experimentamos todo lo positivo mencionado cuando nos enteramos de las ACTIVIDADES de los amigos –conocidos o desconocidos, viejos o nuevos–, familiares todos próximos en el mapa de nuestro corazón fraternal, y cobramos impulso entusiasta por la labor, por lo que nos empeñamos en pedir a todos quienes en el país o de fuera, tienen por lo menos simpatía por “teatro”, nos envíen informaciones, que anoticien describiendo las actividades propias o de las que se enteren de otros que vibran y crean, teatral y artísticamente en el lugar que sea, y nos lo comuniquen para bien de ellos, de nosotros y de los que vendrán... seguros que saber de ACTIVIDADES de esas dimensiones, a todos nos ACTIVARÁ...

En la onda de contar con un medio informativo de todos, como “teatro” que nos haga más fácil la tarea, y más entusiasta la esperanza de que nos encaminamos certeramente, con “teatro” por de pronto, hacia una meta de la familia teatral boliviana, mediante este facilitador de las actividades de ella, hacia el propósito común que le señaló a Nuevos Horizontes el noble y gran amigo, Luis Ramiro Beltrán: “lograr para bien del pueblo y del país, y por medio de las ACTIVIDADES de todos: *EL TEATRO DE LA HERMANDAD*”.

INFORMES:

SANTA CRUZ de la SIERRA

Para "teatro", Nuevos Horizontes,
Marcelo ALCÓN

A lo largo del año 2010 la Casa Municipal de Cultura de Santa Cruz de la Sierra presentó una intensa actividad teatral entre espectáculos escénicos y talleres de formación.

En el caso de los talleres, estuvieron a cargo de docentes licenciados de la Escuela Nacional de Teatro - Hombres Nuevos. Esta experiencia convocó a un número de jóvenes que sobrepasó las expectativas iniciales, por lo que se programaron nuevas versiones a iniciarse desde Enero de 2011. De acuerdo a los organizadores, estos espacios de formación están pensados para dar una pequeña muestra del trabajo que implica dedicarse al campo de las artes escénicas a nivel profesional.

Respecto a los espectáculos, tuvimos algunas visitas del extranjero y una nutrida producción local. Entre las propuestas más destacadas podemos citar:

"Federico" de Yndalo Luque (Argentina); "El titiritero de Banfield" de Sergio Mercurio (Argentina); "El Varón Escarnecido" y "El Mago de Oz" de Diego Paesano - Alquimia Producciones; "Romeo y Julieta", "Pinocho" y "Siempre Libres" de Porfirio Azogue - Ditirambo; "Do, Re, Mi y se abrió el Telón" de Vanessa Fornasari - Libélula Teatro; "Celular" de Sergio Mier - Hombres Trabajando; "Manos Limpias" de Mariela Morales; "Bang - Bang" de José María Lora - Tiquiminiqui y; "La otra cara de la vida" de Mildred Velásquez - Fundación Plataforma Unidos

Así mismo, se realizaron: El Festival de Teatro Tiluchi 2010 organizado por Gerónimo Mamani - Motín Teatro; el Festival de Teatro Bicu Bicu bajo la organización de Fernando Ascarrunz - UPSA y, La entrega de Premios "Tiqui" de Teatro a cargo de Roger Quiroz. Nosotros Dos.

Del 7 al 17 de Abril de 2011 se realiza el 8 Festival Internacional de Teatro que desde 2006 llega a las provincias del departamento de Santa Cruz: Con una cobertura de la ciudad y sus barrios, se inauguró este evento en 1998 y, desde entonces, cada dos años presenta una programación que se actualiza a la par de la evolución de las artes escénicas.

La decisión de llegar a las localidades de provincia (Buena Vista, San Carlos, San Juan de Yapacani, Comarapa, Camiri, Pailón, San Julián, San Xavier, Concepción, San Ignacio de Velazco, San José de Chiquitos, Roboré, entre otras) tiene como objetivo instalar núcleos generadores de actividad teatral constante en sitios donde a partir de talleres de formación de actores, organizados por la Asociación Pro Arte y Cultura - APAC, se preparan teatristas locales que posteriormente, dan continuidad al trabajo de montaje de obras. Tal el caso de Samaipata y Valle Grande como ejemplo que, bajo esta modalidad, consolidaron sus propios elencos y, la producción de obras que participaron del Festival Internacional y de otros eventos regionales, dejando grata impresión entre propios y, el público entendido en teatro. La regularidad en la realización de los mencionados programas de formación y el entusiasmo de los recursos locales, promete el crecimiento del teatro a nivel provincial que como primera visita obligatoria tienen a la Ciudad de Santa Cruz de la Sierra, que espera ansiosa recibir estas propuestas que renuevan el quehacer escénico de toda la región.

Destacamos que este 2011 es el año de celebración de los 450 años de Fundación de nuestra Santa Cruz de la Sierra. Entre los eventos más significativos en artes escénicas tenemos, el "VIII Festival Internacional de Teatro" que confirmó la presencia de una decena de países invitados además de una nutrida participación de artistas locales,

regionales y nacionales. Paralelamente y, dando continuidad a la reciente presentación de la revista "Teatreando" en el mes de Abril se presenta el número dos de esta publicación dedicada al que hacer escénico en nuestra ciudad.

Los elencos cruceños están con una lista de estrenos que ofrecerán a lo largo del año, algunos de ellos como parte de la programación del Festival y, otros como oferta al público infantil, adolescente y adulto, que ha demostrado ser fiel seguidor de aquellos espectáculos que logran satisfacer las expectativas de un número cada vez mayor de espectadores, de todas las edades, con notable espíritu crítico.

Uno de los aspectos destacados por el colectivo de artistas dedicados al teatro en nuestra región, es que tanto instituciones de carácter cultural, como otras de vocación educativa, están dedicando espacios más amplios al trabajo artístico. Esto se traduce en mayores presupuestos para la contratación de profesionales en artes escénicas, lo cual configura una mayor oferta de talleres de actuación a nivel introductorio, así como programas de formación para quienes desean actualizar su experiencia en nuevos acercamientos a las artes escénicas.

El vínculo con el cine es otro tema que está dando que hablar, ya que muchas actrices y actores conocidos por su recorrido teatral están incursionando en el lenguaje cinematográfico de la imagen, sin abandonar su conexión artesanal con el trabajo escénico.

La ciudad de Santa Cruz de la Sierra se está convirtiendo en un nítido punto de referencia del desarrollo artístico a nivel nacional. En el contexto de una sociedad arraigada a sus hábitos más tradicionales de entretenimiento y costumbres de corte festivo, que marcan el carácter cruceño con rasgos de evidente hospitalidad y franqueza. La práctica escénica se instala como instrumento transgresor de rutinas convencionales y, explora territorios de la identidad expresiva que se traducen en discursos renovados que con intensa motivación rozan la poética individual de los jóvenes artistas.

La perspectiva del movimiento teatral de nuestra región oriental promete continuar desarrollando su producción artística, brindando su aporte al colectivo de teatristas nacionales, tanto desde la ética individual, como de la organización de instancias representativas del rubro en su conjunto.

Así mismo les informo que a nivel personal, estoy preparando "El Otro Gallo" de Jorge Suarez para presentar este año en homenaje a los 450 años de Fundación de Santa Cruz. El texto es una adaptación de la novela, que se concentra en el "Bandido de la Selva Negra", el profesor Saucedo y Don Carmelo, quienes hacen tertulia en el Bar de Benicia, donde entre culpis, palabras y palabras, se tejen las fantásticas aventuras de Luis Padilla Sabauti, el Bandido.

En síntesis, el Informe sobre las actividades de la Casa de la Cultura está referido al teatro en la ciudad y algunas actividades que llegan de otros departamentos y el exterior. Queda al margen la cobertura a Provincias.

Reiteramos para nuestra revista "teatro" el fraternal abrazo de fuerza y ternura que consolide la mejor energía para esta nueva década de amor y misterio

P.D. Apuntes:

1. Mary Carmen Monje, está a cargo de la Coordinación Festival Internacional de Teatro 2011
2. Hugo Francisquini, Talleres en Provincias
3. Shirley Lanza, Revista TeatreAndo
4. Alejandro Molina, responsable Teatro Centro Cultural Feliciano Rodríguez.



¿PROYECTO CONSOLIDADO?

Hugo FRANCISQUINI

Pues sí. Luego de ocho años de funcionamiento, podemos decir que el proyecto teatral de creación de la Escuela Nacional de Teatro se ha consolidado, no solo como espacio de formación profesional, sino como referente de la actividad teatral en Santa Cruz, pues con alrededor de 70 jóvenes egresados y dispersos en diferentes regiones del país, pero con una importante presencia en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, en la que el 90% de los grupos teatrales cuentan con la presencia de actores formados en la E.N.T., el movimiento teatral en esta ciudad se ha incrementado considerablemente; como resultado también del apoyo brindado por diferentes instituciones tanto estatales como privadas.

Vista la precariedad en la cual vive el teatro boliviano, es necesario que todo proyecto de formación profesional teatral en Bolivia, tenga que responder no sólo a una exigencia de calidad, sino también a las circunstancias en las cuales esos futuros profesionales de la escena deberán desarrollarse y crear de cierta manera, sus propias condiciones

Es decir que esta formación debe abordar de la manera más amplia posible todos los elementos que constituyen y rodean la creación teatral, de tal manera que estos futuros profesionales puedan hacer frente a cada situación y dificultad que pueda presentarse.

A decir de Marcos Malavia, su creador y actual director de la E.N.T., su misión es formar profesionales capacitados y comprometidos con el desarrollo de la sociedad boliviana; así mismo con una visión orientada a ser agentes de cambio, libertad, dignidad y justicia social, especialmente entre los más necesitados.

La pedagogía teatral es y será como todo aprendizaje artístico antes que nada un aprendizaje artesanal; es decir un aprendizaje que pasa por la experiencia y la transmisión del saber y del hacer.

La misión y la pedagogía aplicada en la E.N.T., resulta fundamental, pues actualmente podemos comprobar que los jóvenes egresados que se encuentran trabajando tanto en las ciudades como en el área rural se enfrentan permanentemente a desafíos que deben ser resueltos creativamente ante la falta de recursos tanto económicos como técnicos.

Larga vida le deseamos a este proyecto que hizo realidad el sueño de muchos teatristas.

LA PAZ

Primer ENCUENTRO PLURINACIONAL de TEATRO UNIVERSITARIO

Roberto CRESPO

Con los auspicios del Ministerio de Educación, se realizó el Primer Encuentro Plurinacional de Teatro Universitario en fechas 13 al 17 de Diciembre del 2010 con la participación de todas las Universidades del País exceptuando el Beni y Cochabamba. Nos da una enorme satisfacción el haber concurrido a dicho evento, ya que hemos podido comprobar la extraordinaria dedicación y desempeño de todos los organizadores, que supieron cumplir a cabalidad los roles asignados y sobre todo de la presidenta y coordinadora del evento, la señorita Verónica Armaza, actriz de mucha experiencia en las tablas así como también en la realización de estos eventos, sumando a ocho los Festivales organizados por ella.

El desempeño de los actores universitarios ha sido un ejemplo y una muestra de que en Bolivia existe un Teatro competente de intervenir, en cualquier evento ya sea Nacional o Internacional.

De los 14 elencos participantes, el más destacado y calificado por unanimidad fue el elenco de la Universidad Rene Gabriel Moreno de la ciudad de Santa Cruz que representó la obra "El Flautista de Hamelin" del autor Roberto Kim y dirigida por el director Porfirio Azogue. Este elenco ha sido invitado para inaugurar el XX Festival "Peter Travesi" que estamos seguros contribuirá con el éxito del evento a realizarse, como cada año, en el mes de septiembre en la ciudad de Cochabamba.

Como segundo premio hemos tenido la grata sorpresa del elenco de la "Universidad Privada Domingo Savio", también de Santa Cruz, con la obra "Chacota", haciendo una remembranza de la tragedia que vivió el pueblo Boliviano en la guerra del Chaco.

El tercer premio ha sido entregado al elenco de la Universidad de Pando "Amazónica de Pando" con la obra de creación colectiva "Asinase" y con la dirección de Nelson Ugarte, que bajo la filosofía Pirandelliana supo tener un gran desempeño.

Una llamada de atención a nuestra Universidad "Mayor de San Simón" por la despreocupación hacia el Arte del Teatro que otrora marcó resonancia importante en toda Bolivia.

EL ALTO TEATRO

"UN PAÍS EN SUEÑOS". Dirección: Freddy Chipana

Texto: Andrea Riera, Freddy Chipana. Actúan: César Zárate, Carmen Tito, Edgar Chipana, Andrea Riera, Freddy Chipana.

**Pintor a domicilio, electricista con energía, niñera
paciente, albañil humilde, costurero sin familia,
boliviano trabajador con experiencia...**

El año 2007 y la emigración de nuestros paisanos fue el inicio para la creación de nuestro nuevo espectáculo. Nos vinieron un montón de preguntas, con el pasar del tiempo esas preguntas se convirtieron en el inicio de escenas, luego de textos que necesitaban apoyarse en entrevistas, en investigaciones, en noticias, en testimonios que empezaron a darle forma a nuestra nueva obra.

Descubrimos tantas historias, descubrimos a tanta gente, no fue difícil encontrarlos, un vecino, la madre de una amiga, el señor de la tienda, la ahijada, la prima, la directora de la escuela, un hermano, una madre... alrededor de nosotros, y muy cerca, la gente se iba y los que volvían nos regalaban historias impresionantes de lugares generosos donde podías prosperar y los menos afortunados, que según nuestra propia "estadística" son los más, nos relataban de gente que lucra con la pobreza y la esperanza, del dolor de dejar a la familia, de no poder encontrar soluciones, de soledad, de dinero... siempre el dinero.

Después de 10 meses de investigación, montaje y escritura, el 2008 estrenamos en La Paz "Un país en sueños".

El público superó nuestras expectativas en relación al recibimiento de la obra. Nos propusimos presentar la obra tantas veces como sea posible, fuimos a Cochabamba, a Santa Cruz y con el auspicio del PADEM a Potosí, Sucre y Oruro. Gracias al Festival de Teatro de Santa Cruz, el 2009 tuvimos la oportunidad de ir a Provincias del Oriente: Pailón, Montero, San Julián. Festival que nos dió la oportunidad, en su Plataforma, de dialogar con gente de Festivales del exterior, de la que recibimos muy buenos comentarios sobre nuestro trabajo en relación a la estética, al texto, la técnica, etc., pero que inevitablemente, y para sorpresa nuestra, terminó en una reflexión sobre la emigración en sus países.

Siempre al terminar el espectáculo teníamos gente conmovida que se había reconocido en algún personaje y que se quedaba con nosotros durante un tiempo para contarnos sus historias, eso hizo crecer al espectáculo, ayudándonos a nosotros y nos hizo apasionar más con nuestro trabajo.

Ahora hemos desempacado las maletas, esas maletas que se cargaron durante este tiempo de historias, de sueños, de promesas, de esperanzas, de lágrimas y risas, y retornamos más convencidos que nunca en la necesidad de la contaminación de la vida en el teatro y del teatro en la vida, y con el propósito de dejarnos provocar para seguir creando ese teatro que mueve algo dentro del público.

Un fragmento de la obra: "Pasar la vida intentando querer vivir mejor, buscar un sueño, un país de sueños, donde todo será mejor, donde no pasemos hambre, donde todo, sea como sea, siempre será mejor. Aquí nadie te conoce, así que no importa lo que tengas que hacer para ganarte la vida, sin-vergüenza no más. Y cuando pasa el tiempo lo único que tienes es esto, y si vuelves, tienes que volver a empezar, pero estando aquí ya perdiste las fuerzas, no es cobardía, no, es simplemente que no te quedan fuerzas para volver a empezar. Y piensas... y ya no te duele tanto estar aquí, te duele más volver a ese lugar que te vio nacer, crecer, un lugar que es ahora un lugar extraño, donde eres extraño también. Y ya no puedes volver, y no vuelves. Imaginas a tu país como en sueños... un país en sueños"..

GRACIAS AL LINYERA

Desde hace varios años que tenemos la posibilidad de recorrer el país llevando nuestras obras y dando talleres. Experiencias maravillosas que influyen, no solamente en nuestra visión del país, sino que afectan nuestra búsqueda artística: nos proponen, nos incitan, nos conmueven, nos cuestionan, nos provocan.

La emigración de nuestros paisanos a España, Argentina o Brasil ha sido nuestro tema de investigación ¿por qué viajar en esas condiciones?, ¿por qué dejar todo?, ¿para qué volver?, todos tenemos respuestas, y distintas, pero no importan, no sirven de nada si seguimos viendo desde nuestro palco cómodamente sentados como si no fuéramos parte de este espectáculo, así creamos "UN PAÍS EN SUEÑOS" (2007-2008) con la intención al principio de, llamémosle denuncia, reflexión, pero se convirtió principalmente en una simple necesidad de entender(nos). Esta obra terminó haciéndonos dar cuenta que no nos gusta estar al margen de la realidad de nuestro país, realidad más parecida al teatro que el propio teatro.

En 2010 creamos "SOLO CON ESTO" una obra en la que las mujeres que trabajan tienen que ser de buena presencia, donde los ancianos no tienen lugar, donde nadie quiere jugar contigo, en esta obra muchas cosas no se permiten, en esta obra mucha gente no se permite, en esta obra eres de primera... de segunda... de tercera... de cuarta... como en la vida real.

El 2002 iniciamos nuestro viaje juntos (menos mal que teníamos metas, sueños comunes), desde entonces compartimos el recorrido con gente que va haciéndose parte del grupo de forma natural y casi sin que nos demos cuenta, eso muchas veces nos permite poner en claro nuestro trabajo. Todas las obras que hemos creado en este tiempo, las propias y las que son resultado de talleres, son principalmente búsquedas en sí mismas relacionadas a la dramaturgia, la estética y la actuación. Así aprendemos a entender nuestro trabajo. Cuando nos preguntan al respecto siempre nos

sorprendemos con nuestra respuesta, pues todo empezó hace algunos años en Cochabamba, cuando un amigo linyera nos contó sobre su experiencia en las minas, y nos dijo que vayamos con nuestro teatro donde no hay teatro, nos dijo también, que no vayamos a enseñar sino a aprender, a hacerlo todo, con el corazón dispuesto a danos con ternura a la ternura de los seres humanos.. Eso hicimos, eso seguiremos haciendo...

ESPACIO DE ARTE ALTOTEATRO

La Paz, febrero 20011

altoteatro@gmail.com

Cochabamba

TEATRO DE TITERES EL K'USILLO

Federico A. ROCHA REYNOLDS

*Cediendo a la insistencia de los
hermanos de Nuevos Horizontes,
encargados de la revista "teatro",
les entrego estas declaraciones:*

COSAS DE ACTOR, TÍTERES Y TITIRITERO

Soy el Artista-Titiritero-Actor-Poeta: que me estoy formando a partir de 1962. Desde entonces vengo hilvanando sueños...

Cuando nací, traía oculta entre mis manos una sonrisa, que a través del tiempo fui tejiendo y transmitiendo a todo el mundo, con mi Arte y mi Cultura, viajando y entremezclado con el silencioso polvo del camino, saboreando el néctar de la PACHAMAMA (Madre tierra).

Por el sendero de mi destino, tuve la suerte de aprender y compartir con muchos y grande maestros, varias experiencias de las cuales surgieron muchas OBRAS—CANCIONES—POEMAS, que dieron forma a ESPECTÁCULOS que viajaron por Bolivia y parte de Latinoamérica, tratando de llegar hasta lo más profundo del sentimiento de cada uno de ustedes.

Cuando aún el tiempo marcaba los años 1974, apareció en mi vida un diminuto y gran Artista, más conocido como (Leito) *Leopoldo Calla*..

Yo apenas era un estudiante, pero él tuvo el gran tino y ojo clínico, que le permitió, dar la puntada inicial en el telar de mi vida, para que yo empiece a dar mis primeros pasos como teatrero y actor.

Posteriormente la energía del camino me condujo hacia el gran maestro *Edgar Dario Gonzalez*, con quien en el Centro Pedagógico y Cultural Portales (ahora Fundación Simón I. Patiño) y junto a un grupo de compañeros, fundamos el *Grupo de Teatro Runa*.

Con este Grupo, gracias a la coherencia y entusiasmo artístico y solidario logrados, a los pocos meses de haber estrenado la obra "*Vida, Pasión y Muerte del Atoñ Antño*", ya teníamos sobre el hombro 50 presentaciones, y con el correr del tiempo, entre pueblos, festivales internacionales, escenarios distinguidos, cárceles, campos deportivos, y hasta chicherías de barrio con esta obra teatral y nuestra participación, pasamos el centenar de funciones, aún incluso soportando mordeduras de perros callejeros, cuando realizábamos la propaganda callejera, puesto que era nuestra característica, llevar el publico a las funciones, pues en eso residía la explicación del éxito a que lográbamos con la cantidad de lugares a los que llegamos, y contando que algunas veces los viajes los realizábamos en los trenes de carga, como en el caso de nuestras visitas a las minas... y en otras circunstancias esos viajes nos tocaba ir por avión.

Otras veces tuvimos que soportar hasta persecuciones políticas, puesto que nosotros expresábamos con nuestro Arte lo que el pueblo siente y vive, puesto que el *hombre (zorro) muere cien veces y vuelve a resucitar para vencer a la muerte.*

Y es así como llegamos con el grupo hasta casi el año 1980, pero tuve que alejarme por un par de años debido a razones de mis estudios, y al mismo tiempo porque me encontré en un estado de confusión, que vivimos los jóvenes durante cierta etapa de nuestra vida.

Pero después de esta pausa vuelve a resucitar en mi *la pasión del arte* y voy al reencuentro con mi Maestro en Salta, Argentina, pero esta vez siento que ingresa en mi cuerpo, *el alma perdida de un títere* y entre juguetos y sonrisas, recorre cada hueso y cada una de mis venas, para finalmente apoderarse de mi corazón.

Movida por la gran energía, la fuerza de los titiriteros salteños, son los que me conducen a vivir y soñar, y sobre todo observar alucinantes espectáculos, pero principalmente esta energía y fuerza es del *titiritero, escritor, poeta* y mi gran maestro el **Guayra Castilla**, a quien le debo todos mis aprendizajes, técnicas y capacidades, por el Maestro que siempre que tengo entre mis manos un vaso de vino, digo: Salud y gracias, *Maestro Castilla....*

Gracias a este capital de amor y entusiasmo de vivir, adquirido como queda dicho, es que llegamos al momento de nacerlo en Cochabamba, el 25 de octubre de 1985, al **TEATRO DE TÍTERES "EL K'USILLO"**.

En los avatares de mi destino tuve la suerte de trabajar en forma coordinada, con grandes Instituciones como lo son la *Fundación Pro Habitat* con la cual, el año 2001 ganamos un premio a nivel mundial, como Mejor Proyecto de Salud, siendo gracias a este evento que llegué hasta Colombia con este espectáculo.

De igual forma puedo mencionar a casi todas las escuelas de Cochabamba, las cuales siempre tienen sus brazos abiertos para mis títeres.

El señor *Sol* y la señora *Luna* son testigos del amplio repertorio que tengo, que deben llegar a las 50, las obras o cuentos, y el 90% de estos son de mi autoría, y tienen como característica principal la de primero SENSIBILIZAR, luego INFORMAR, para posteriormente poder EDUCAR y COMPARTIR mi arte y mi cultura, a través de los Títeres, La Pantomima, El Teatro y La Poesía, acompañada por alguna melodía musical.

Si bien el colorido de mi Arte es producto del esfuerzo, pujanza y persistente empeño, inspiración e imaginación, tengo que mencionar que tuve la suerte de contar con una gran familia, como lo son mis padres, pero el toque de afinación lo dio mi esposa y compañera ESTHER junto a mi hija NAYRA, quienes, gracias a ser unas vertientes de ternura están siempre a mi lado, cuando tropiezo o tengo un éxito...

Entre las ilusiones que atesoro para el futuro, están las de que yo pueda seguir latente en el sueño de los niños(as) y de los adultos, para de esta manera poder cumplir con algo anhelado que es realizar mi propia película sobre **EL TITIRITERO SILENCIOSO DE LOS ANDES**, mostrando nuestra vida y cada rincón de Bolivia por los que hayamos transitado...

Para finalizar, hermanos teatrales de Nuevos Horizontes, puedo decirles que

*yo no hago las actuaciones de los Títeres...
son ellos los que me hacen hacerlas.*

FESTIVAL "PETER TRAVESÍ"

Está dicho, que los Festivales de Teatro son el termómetro CULTURAL y SOCIAL de un País ya que mediante el Teatro se pueden establecer entre otras cosas las tendencias políticas y sociales de cada región, tendencias éstas que han estado en constante desequilibrio durante toda nuestra vida Republicana. Sin embargo podemos decir junto a Mario Soria (notable investigador) que en BOLIVIA se ha hecho y se hace Teatro.

Los Festivales "Peter Travesí" han marcado un verdadero cimiento Cultural a lo largo de estos 21 años de vigencia que por la Ley 1190 le fue otorgado al pueblo de Bolivia, siendo la sede de este evento, Cochabamba.

Sin embargo, debido a la poca importancia que nuestras autoridades le dan a esta actividad, podemos decir que el Teatro languidece en estos últimos años, ya que su efecto inmediato es el desbande de talentos y estos a la vez, son reemplazados por gente esporádica e improvisada cuyos intereses no siempre son artísticos.

El Festival "Travesi" XIX realizado en Septiembre y Octubre del pasado año, adoleció de muchas fallas, debido al criterio de uno de los jurados que impuso su calificación a grupos no bien preparados, que empañaron la calidad profesional del evento. Cabe destacar al respecto, la participación del elenco de la ciudad de Sucre, que fue la más aplaudida y ponderada del Festival.

Fue también el segundo año que el Festival Travesi se socializó hacia las provincias y barrios, con un despliegue significativo y ponderado de los actores del Taller Municipal de Teatro que sin recursos, lograron la realización de todo el evento. Estos malestares ocasionados al Teatro Nacional, se debe enteramente a la falta de políticas Culturales, de lo que adolece nuestro Municipio, debido principalmente a la improvisación de autoridades, como fruto de la falta de una INSTITUCIONALIZACIÓN de la Casa de Cultura.

* * *

ESCUELA de ARTE y Desarrollo de TALENTOS

BREVE RESEÑA HISTÓRICA

El 30 de marzo del año 2000 se abre un espacio denominado *Escuela de Arte y Talentos*, para el desarrollo de talentos (niños, adolescentes, jóvenes y adultos) cochabambinos y nacionales en el Arte Escénico, basándose estrictamente en su Programa Integral Educativo Artístico, en las áreas de Actuación, Danza y Canto.

A diez años de trabajo, de ser un proyecto familiar, en la actualidad es una Institución con estructura pedagógica, administrativa y logística, que además, nos permite apoyar con Talleres y Cursos a niños-niñas de hogares, orfanatos, Encuentros Carcelarios, Instituciones Culturales, Escuelas y Colegios educativos, Universidades, Alcaldías, Ministros de Culturas, etc.

Asimismo, contribuyendo y fortaleciendo la Producción de espectáculos dentro y fuera de sus ambientes, con creaciones propias que vigorizan las identidades individuales y culturales, al cierre de cada nivel de aprendizaje.

Otra tarea desde el año 2006, es la formación de Capacitadores en las áreas artísticas de Actuación, Danza y Canto (a falta de espacios de formación); con calidad y aptitud pedagógica. Contextualizada al saber artístico de nuestra Institución.

Desde el año 2006, contamos con Capacitadores de países vecinos, que anoticiados de nuestro trabajo, imparten clases con la visión educadora artística y transformadora de las Estructuras sociales y culturales, dentro de la diversidad de nuestros países.

Tenemos una Escuela Modelo en la ciudad de Cochabamba. Nuestra infraestructura cuenta con espacios debidamente adecuados y equipados para niños y niñas, adolescentes, jóvenes y adultos, esperanzados en encontrar nuevas maneras de experimentar sus desafíos, la creatividad, el esparcimiento, la soltura en las expresiones manual, vocal, corporal e intelectual. Se enmarca en los objetivos y contenidos del Arte escénico como espectáculo múltiple, de los profesores, alumno, comunidad y la visión de la innovación de las relaciones tecnología-Educación.

INDICADORES PEDAGÓGICOS de la ESCUELA de ARTE y TALENTOS

La Formación que proponemos es Integral Educativo Artística, que influye en los procesos sociales y culturales, contribuyendo al crecimiento y desarrollo de cada alumno; potenciando sus habilidades, destrezas, competencias que le permiten cambios cualitativos en su entorno familiar, educativo y social. De estímulos artísticos y de Producción.

La Formación Integral en las áreas de Actuación, Danza y Canto, contempla las edades de cuatro a siete años, ocho doce, trece a diecisiete, dieciocho a treinta y adultos mayores.

Contamos con infraestructura y equipamiento técnico que acompaña a la estructura administrativa y logística en el desarrollo académico de la Escuela.

RENDIMIENTOS ACADÉMICOS

Nuestra Formación Integral Educativo Artística es permanente en su evaluación y gestión de procesos y planificación estratégica. Los resultados en conocimientos, actitudes, valores y competencias de las expectativas y satisfacción de los alumnos, familia e instituciones para la eficacia y calidad de educación, son semestrales.

- * Nivel Básico o introductorio
- * Nivel Técnico
- * Nivel Producción

Nuestra *Producción Artística* consiste en dos espectáculos-muestra por año. Presentaciones en febrero y agosto, con la participación de todos los alumnos de formación integral, en los teatros de la ciudad "Adela Zamudio", "José María Achá" y de nuestra Escuela.

Con la aplicación del monitoreo de progreso semestral, medimos el desarrollo educativo y de la producción de espectáculos comparando los índices de inicio con los logrados para el siguiente nivel.

La *Escuela de Arte y Talentos*, en estos 10 años de trabajo, puso énfasis especialmente en el descubrimiento de talentos y desarrollo en los niños y no sólo artísticos si no físicos, intelectuales, emocionales, creativos y espirituales.

Estamos seguros que la preocupación nuestra de su presente, proyectará en el futuro, el desarrollo de su propia cultura, regional, nacional y la capacidad de interacción entre diferentes pueblos y culturas del mundo.

Horarios Integrales

ACTUACIÓN - DANZA - CANTO

NIVEL INICIAL

Lunes, miércoles y viernes. Hrs.: 16.00 a 18.00

Martes, jueves.- Hrs. 16.00 a 18.00. y Sábados, 10.30 a 12.30.

(Solo) Sábados.- Hrs.: 09.30 a 12.30.

NIVEL TÉCNICO Y DE PRODUCCIÓN

Lunes, miércoles y viernes.-Hrs.: 17.00 a 19.00

Martes y jueves.-19.00 a 21.00

INSCRIPCIONES ABIERTAS

PRIMER SEMESTRE 2011

INICIO DE CLASES PRIMER SEMESTRE 2011:

Lunes 14 de febrero.

CONCLUSIÓN PRIMER SEMESTRE 2011:

20 de agosto.

CURSOS y TALLERES PERSONALIZADOS

La demanda de aprender y bien, de manera personalizada, en ambientes confortables y profesores capacitados, han hecho de nuestra Escuela, un lugar de mucha demanda.

Cursos de: -Baile: Salsa, merengue, samba brasilera, folklore nacional e internacional, tango, etc.

- Canto: Melódico, Balada, Rock, Folklórico, Popular, etc.

- Danza: Jazz, Contemporánea, Moderna, Danza teatro, etc.

- Oratoria: Area social, profesional, personal, etc.

- **Locución:** Radial, Televisión, Maestro de ceremonias, etc.

Ud. elige la modalidad, el día de inicio y el horario. Un profesor o profesora especializados, tomarán la responsabilidad de enseñarle de manera exclusiva durante sesenta minutos por día.

AGENDA DE ACTIVIDADES 2011

En preparación: Obra: "Romeo y Julieta en tiempos de Cólera" (Versión libre de W. Shakespeare)

Género: Comedia musical. Elenco: Niños. Texto y dirección Gral.: Wiler Vidaurre. Producción: Escuela de Arte y Talentos. Obra: "Otelo" (Versión libre de W. Shakespeare). Género: comedia. Elenco: Mayores. Texto y Dirección Gral.: Wiler Vidaurre. Producción: Escuela de Arte y Talentos. Obra: Show de Talentos. Género: Comedia musical. Presentación: 18, 19 y 20 de agosto. Teatro: "José María Achá". Elenco: Escuela de Arte y Talentos (Niños, Jóvenes y Mayores). Texto y Dirección Gral.: Wiler Vidaurre. Producción: Escuela de Arte y Talentos. Escuela de Arte y Talentos. Calle Colombia N°E 258, entre Batista y España. Teléfono: (591-04.) 4502634 of.- Ciudad de Cochabamba - Bolivia.
www.arteytalentos.com. Correo electrónico: Wiler Vidaurre Director General: wilervidaurre@yahoo.com. Celular: 71702757.
Zulema Galván Directora Académica: narayzul@hotmail.com. Celular: 79972964.

TEATRO MAKHURKA

RECOPIACIÓN DE LA TRADICIÓN ORAL

"PARA QUE TE ACUERDES"

Otros llegan a preguntar historias, jóvenes, mayores, de todo; ya no queremos atender, pa' qué, si vienen, están unos días, nos preguntan todo, después se van y nunca más aparecen El tiempo continúa silencioso mientras nosotros seguimos aquí, ahora con la palabra mínima, los sentimientos pequeños y experiencias pequeñas, añorando el aire que hemos respirado de niños e intentando convencernos de que aquí está lo que de verdad somos..

Aquí quedamos, yo, tú, nosotros, y otra vez yo, quedamos detenidos y mirándonos, mirando el tiempo, lejanos pero esperanzados, con los ojos despiertos y ofreciéndote esta palabra mínima nacida de nuestras experiencias, sentimientos y bocas.

*Te regalo la voz,
para que te acuerdes.....*

(Fragmento del poema final de la obra "Para que te acuerdes")

En abril del 2004 nace "Makhurka teatro", grupo constituido de la reunión de varios jóvenes actores y directores cuyo objetivo común era mantener una práctica teatral estable y constante.

Makhurka estableció su sede en la ciudad de Cochabamba, bajo el amparo del Instituto Cultural Boliviano Alemán y ayudó desde el año 2004, al crecimiento y consolidación del Festival Nacional de Teatro Bertolt Brecht.

El año 2005 fue creado el proyecto Makhurka Narrativa, una iniciativa que contemplaba realizar un trabajo de investigación etnográfica, para recuperar y revalorizar *cuentos de la tradición oral* de tres pueblos geográfica y culturalmente diferentes de Cochabamba, para luego utilizar esos cuentos en la construcción de una pieza teatral, que de alguna forma promueva la interculturalidad.

Para hacerlo, los integrantes de Makhurka Teatro se trasladaron a las comunidades elegidas, permanecieron varios días, participaron de las actividades propias de cada lugar y hablaron directamente con sus pobladores.

Makhurka eligió y visitó las siguientes poblaciones:

Tacopaya - Población aymará-quechua, ubicada al oeste del departamento de Cochabamba. El municipio de Tacopaya es uno de los más pobres de Bolivia, sus habitantes se dedican a la producción de haba, tubérculos y a la artesanía. Las historias de Tacopaya están estrechamente relacionadas con la furia del río Arque, río que en dos

oportunidades inundó Tacopaya y destruyó la plaza principal del pueblo. En ese contexto aparecieron cuentos como los de la Calaverita Andrés (un cráneo que pronosticaba el futuro y curaba enfermos en manos de doña Rosa) y del Jek'e (la cabeza voladora de una mujer difunta que regresaba a la vida para asustar a los hombres). Ambas historias están transversalizadas por los aquellos problemas a los que se enfrentan cada día los pobladores de Tacopaya: emigraciones masivas, tierras erosionadas inservibles ya para la siembra, corrupción de sus autoridades, extirpación de idolatrías y prácticas tradicionales por el colonialismo cristiano-religioso, etc.

Punata: Población quechua, criolla. Punata es un municipio próspero ubicado en el Valle Alto de Cochabamba cuya principal actividad es el comercio informal.

En la obra de teatro, bautizada con el nombre "para que te acuerdes", la parte de Punata se divide en dos: la primera cuenta una serie de historias pícaras (fábulas) del Atoj (zorro) Antonio, el Cumpa Conejo, la Comadre Pili (pato) y el Cumpa Cóndor. Estas historias evidencian la "viveza criolla" de las poblaciones del Valle Alto de Cochabamba, debido a que, en reiteradas oportunidades, la situaciones se vuelcan contra el ingenuo Atoj Antonio, quien tratando de ser victimizador, acaba siempre siendo víctima gracias a la astucia de los otros personajes.

En la segunda parte, los personajes: doña Rosario, Don Alfonso y el nuevo cura de la Iglesia de Villa Rivero (llamada también Cuchumuela) cuentan la historia del Niño Sikimira, un minúsculo niño tallado en piedra (según dicen se trataría de una aparición) al que le rinden pleitesía porque concede milagros. Dos poblaciones se disputan la tenencia del niño en sus respectivas iglesias desde hace muchos años:

Tacachi y Cuchumuela, tanto así, que hasta en la actualidad la iglesia de Cuchumuela está cerrada con llave por precaución, y quien desee entrar debe pedir la llave a cualquier poblador Cuchumuelense, quien estará presente mientras la persona conozca al niño o eleve sus oraciones.

Limo.- Población Yuracaré ubicada en el Parque Nacional Isiboro Sécore, que está siendo continuamente avasallada por nuevos colonos y la corrupción de la industria maderera. Los Yuracarés fueron por mucho tiempo nómadas y aunque el lugar donde habitaban fue considerado Territorio Indígena (por lo tanto no puede ser comercializable) extrañamente, cada vez están más acorralados por "nuevos propietarios" de sus tierras y la pobreza en la que viven los mantiene dispersos en poblaciones del Chapare, en muchos casos, pidiendo limosna.

"Para que te acuerdes" relata en el último bloque el Mito del Origen Yuracaré, que trata sobre la aparición del Dios Sararuma y el nacimiento de un niño llamado Tiri, que sin saberlo vive protegido por los mismos jaguares que devoraron a sus padres. La luna concede a Tiri poderes sobre naturales, que hacen que él pueda vengar la muerte de sus padres, y dar origen a las demás poblaciones vecinas a los Yuracarés.

En las tres comunidades se trabajó con niños, mayores, ancianos, campesinos, ciudadanos, visitantes, profesores, estudiantes, etc.

"Para que te acuerdes", cuenta la historia de cada población elegida para el proyecto "makhurka narrativa", desde la perspectiva de sus mismos habitantes, no sin antes evocar la magia de las bellísimas historias propias de cada región.

Makhurka narrativa, es una de las pocas propuestas a nivel nacional que ganó el concurso nacional "Jóvenes Construyendo Puentes de Unidad", del fondo de pequeñas inversiones del Banco Mundial y la obra "Para que te acuerdes" es una exitosa experiencia de Dirección Colectiva, que se ha presentado en varias ciudades, festivales, centros educativos y provincias de Bolivia desde el año 2007 hasta la fecha.

"Para que te acuerdes..."

Pieza teatral de creación colectiva, de *Makhurka Teatro*

Actúan: María Julia Ruiz, Limbert Cabrera, Ivette Mercado

Luces y sonido: Sebastián Arze

Dirección Colectiva: Limbert Cabrera Rocío Delgadillo

Ivette Mercado María Julia Ruiz

TEATRO DRAKON

El teatro Drakon nace en la primera versión del encuentro teatral "Teatrémonos juntos 2006 - Cochabamba", con alumnos del Colegio Pedro Poveda con la obra "El lado oscuro del norte", al año siguiente el grupo se mantiene como elenco del Pedro Poveda y presenta su obra "Batiendo los huevos" y el 2008 se presentan como grupo de Ex alumnos del proyecto, presentando la obra "Abrazando a Galeano".

Terminada ésta versión del encuentro, los jóvenes integrantes se reúnen con la idea de consolidar un nuevo grupo de teatro. Dirigidos por la que había sido su tallerista deciden trabajar independientemente, como Teatro Drakón (palabra griega que significa dragón, ser mítico de gran fortaleza).

Desde el 2009, el grupo trabaja con una propuesta dramática que parte de la fusión de la literatura, por nuestra constante búsqueda de la poesía, en los actos (actos poéticos), de la música y el trabajo físico, aspecto fundamental para nuestra propuesta.

Este año el grupo monta una obra escrita de manera colectiva, la misma que es presentada en el "Teatrémonos juntos 2010"; el título de la obra es *Seco (en el vientre de la luna)*, basada en la leyenda gitana del "Hijo de la luna" y "Yerma", es una propuesta en la que los actores están todo el tiempo en escena, la música es en vivo, no hay grabaciones. Para toda la propuesta sobretodo musical, se hizo una larga investigación sobre rituales y danzas que cuentan sobre la vida y la muerte, sobre la fertilidad, el amor y la guerra. Por otro lado, buscamos conocer acerca de las costumbres y vida gitana; pero la obra en sí no remonta a un lugar específico, al contrario remonta muchos lugares al mismo tiempo, para mostrar una realidad que de una u otra forma nos toca a todos.

Integrantes: DIRECTORA: Paola Salinas I.

ELENCO: Anapaola Sánchez - Alejandro Marañón - Claudia Arias - Daniela Parra - Gilda Besal - Jonathan Hidalgo - Jorge Alaniz

TEATRO y PRISIÓN

Del 6 al 10 de Diciembre 2010, se llevó acabo EL PRIMER SIMPOSIO INTERNACIONAL "TEATRO Y PRISIÓN", un encuentro entre Latinoamérica y Europa, en la ciudad de Santiago de Chile, donde participaron Alemania, Suecia, Italia, Polonia, Reino Unido, Irlanda, Portugal, Francia, Argentina, México, Bolivia y Chile. El motivo, un minuto intercambio de experiencias e ideas. Espacio para compartir proyectos, opiniones y discusiones.

CoArteRe (Corporación de Artistas por la Rehabilitación y Reinserción Social a través del Arte), fue la de la iniciativa para "Juntarnos" a aquellos que tenemos o hemos tenido contacto con los presos en la cárcel a través del Teatro. Una vocación de trabajo social y sobre todo, la pasión por el Arte Escénico en todos los espacios posibles e imposibles.

Este Primer encuentro de Artistas, trabajadores en los centros carcelarios, financiado por el Gobierno de Chile a través del FONDART (Fondo de las Artes), traerá seguramente enormes beneficios con conocimientos y metodologías teatrales innovadoras, y que contribuirán al mejoramiento de las condiciones de vida de compatriotas que necesitan una vida normal, y que una vez fuera de los recintos penales, puedan gozar plenamente de sus derechos.

En representación de Bolivia, fuimos tres trabajadores del Arte Teatral: Glenda Rodríguez, de Opsis Teatro, Enrique Gorena, de Teatro "La Cueva" y mi persona en representación de la "Escuela de Arte y Talentos".

Este Primer Simposio, me permitió reconocer el trabajo de otros compañeros alrededor del mundo, no tan sencillo al principio por encontrarnos sin experiencia, son conocimientos técnicos no metodológicos, menos aún sin recursos económicos en nuestro querido país.

Si repaso los casi diez años de trabajo junto a mi esposa e hijos en los paneles del "Abra", "San Sebastián Mujeres y Varones", "San Antonio" y la ex "Arocagua" de la ciudad de Cochabamba, es toda una práctica de enseñanzas y sobre todo, de aprendizajes de gentes reclusos por distintas razones, que al momento de ser detenidos, se silencia aquella verdad histórica del preso, que circunda todas sus vivencias, desde el seno mismo de su infancia, de sus juegos y amoríos adolescentes que hicieron de él la realidad actual. Aquello que desde el teatro se podrá rescatar, y decantar en el juego de las improvisaciones y creaciones inconscientes de sus personajes. De su vivencia como persona, de su humanidad; de su infancia. De la relación con su familia, amigos y la sociedad conjunta.

Pudiendo reconocer esta verdad latente, y trabajar por la **prevención** y vaciar las cárceles, sería el reto no sólo de Artistas, si no de la sociedad entera y me refiero principalmente al Estado, como primer responsable en encontrar políticas carcelarias a través de su institución Régimen Penitenciario; Jueces, Derechos Humanos y cuanto ser humano reconozca que no se trata de "rehabilitar" o "reinsertar" al que perdió su libertad corporal, mas no espiritual; porque nunca fue "deshabilitado" o "desenganchado".

Por otra parte, a su egreso del ámbito penitenciario, se vuelve a producir un choque entre la nueva estructura (forjada muros adentro) y las matrices culturales de la vida en libertad (el nuevo entorno), asestado un nuevo golpe sobre la estructura psíquica, espiritual, sensacional del sujeto al egresar del sistema carcelario. Así, una vez fuera de tal ámbito debe volver a modificar violentamente su identidad, en tanto dichas matrices, parámetros e imaginarios ("carcelarios", "tumberos" prisionalizados), son repudiados por ser percibidos como amenazantes, bajo los paradigmas culturales y el universo de representación, que en el medio libre se configuran.

Por ello, la función de las actividades culturales, como instrumento que permiten el desarrollo de la subjetividad del interno, tienen una relevante influencia en disminuir los efectos distorsivos que produce el encierro y, por tanto, genera mejores condiciones para que el sujeto pueda "reinsertarse", adecuadamente a la vida en libertad.

TALLERES DE TEATRO Y BAILE EN LOS CENTROS DE RECLUSIÓN COCHABAMBA - BOLIVIA

Los talleres posibilitaron primero, presentaciones dentro las cárceles, luego festivales de teatro y baile intercarcelarios; finalmente las presentaciones fuera de los penales para el público interesado en asistir al teatro oficial "José María Achá", de la ciudad de Cochabamba, una vez por año durante cinco temporadas.

30 de septiembre 2001: Obra "Romeo y Julieta en Tiempos del Cólera"

Elenco "Abra Cadabra" internos del Abra Texto-Dirección: Wiler Vidaurre.

Lugar: comedor Cárcel del Abra.

24 de abril 2002: Obra "Romeo y Julieta en Tiempos del Cólera". Elenco "Abra Cadabra" internos del Abra. Texto - Dirección Wiler Vidaurre. Lugar: "Teatro Achá"

13 de octubre 2003: Obra "Ceniciento". Elenco "Grupo Teatro Libre" internos San Sebastián Varones. Texto - Dirección Wiler Vidaurre. Lugar: "Teatro Achá"

22 de agosto 2004: Espectáculo de revista "Festival del Humor". Elenco "Abra Cadabra" internos del Abra, "Grupo Teatro Libre". internos San Sebastián Varones. Texto - Dirección Wiler Vidaurre. Lugar: "Teatro Achá"

15 de agosto 2006: Obra "Chicha Chicharrón". Elenco "Grupo Teatro Libre" internos San Sebastián Varones. "Grupo Maravillas" internas San Sebastián Mujeres. Texto-Dirección: Wiler Vidaurre. Lugar: Teatro "Achá"

22 de octubre 2007: Obra "Dios Creo la Diferencia". Elenco "Abra Cadabra" internos del Abra, "Grupo Maravillas". internas San Sebastián Mujeres. Texto - Dirección: Wiler Vidaurre. Lugar: "Teatro Achá".

1985 - 1988: Conservatorio Nacional de Arte Dramático. Buenos Aires - Argentina
1989 - 1990: Especialización en *Dirección Teatral y Dramaturgia*. Escuela Munic. de Teatro de Buenos Aires - Argentina
1987 - 1989: Escuela Nacional de la Danza *Centro Cultural "Ricardo. Rojas"*. Universidad de Buenos Aires - Argentina. Wiler Vidaurre: Actor, Docente, Director de Teatro, Dramaturgo, Coreógrafo y Periodista.

Wiler Vidaurre

* *

TEATRÉMONOS JUNTOS

**Sobre el Encuentro REALIZADO
en COCHABAMBA**

LA JUVENTUD SE EXPRESA

La falta de espacios de formación teatral en nuestro departamento Cochabamba es notoria al ver que el número de personas dedicadas a este arte es cada vez más reducido.

Esto nos lleva a buscar espacios, o en este caso, a crear nuevos espacios, tal es el caso de la Productora de Artes Escénicas "Teátrica", apoyados por Utopos Francia-Bolivia que hace cinco años realizan el encuentro teatral "Teatrémonos Juntos", evento que reúne a varios colegios fiscales, particulares y de convenio, quienes mediante el teatro expresan sus ideas y percepciones de sus vivencias.

Preparando el encuentro:

Con un trabajo de tres meses anteriores, se conforma un equipo de profesionales en teatro, quienes serán los responsables de formar actores-actrices en distintas unidades educativas de Cochabamba, todo ello implica: buscar colegios interesados en participar del evento, firmar convenios con los directores/as, y convocar a los estudiantes para que vivan la experiencia teatral.

Una vez iniciada la actividad, se pelea con uno de los aspectos más difíciles de todo proceso teatral; la continuidad. De 60 estudiantes que se inscriben en un inicio, la quinta parte concluye el proceso, en este tiempo; que ellos arriesguen sus clases, organicen sus horarios y negocien con sus padres su aprobación para la práctica teatral.

Al mismo tiempo, los instructores encargados deben diseñar la obra a presentar, generalmente son los estudiantes quienes proponen el tema, ellos aportan con ideas, temas, problemas, imágenes, canciones y visiones que darán como resultado la obra de teatro a presentar.

Son tres meses de arduo trabajo, tropezando muchas veces con la falta de espacios de ensayo, ausencia de los participantes y trabas institucionales, ya que muchos colegios no consideran importante la actividad teatral para sus estudiantes. Al finalizar este tiempo, todos están listos para el encuentro.

Teatrémonos Juntos 2010

Este año nos acogió el mARTadero, las fechas eran el 3, 4 y 5 de noviembre, fueron tres jornadas de convivencia y mucho teatro, vimos seis obras de colegios de Cochabamba (Colegio Bolivia, Colegio Elena Arze, Colegio Jesús Terceros, Colegio Magda terceros y Colegio Juan XXIII) una obra del Centro de Rehabilitación "Manuela Gandarillas" la cual fue muy bien recibida por tratarse de actores con capacidades diferentes, una obra del Proyecto Huayruru de La Paz, "El Cíclope", una obra profesional del Teatro La Tropicilla, "Life Motive" interpretada por el elenco del teatro de la UPB y por último la obra "Seco" del Teatro Drakon, grupo que está conformado por actores y actrices que se formaron en este encuentro.

El primer día se notó el nerviosismo, las ganas de actuar y la emoción por mostrar sus trabajos por parte de los participantes.

Las obras se fueron presentando una por una, luego de ellas se realizaba un debate, donde cada grupo debía exponer su trabajo, y los espectadores, cuestionar todo lo que ayude al crecimiento artístico de actores y actrices.

Intercalando con las obras, estaban los talleres de narración oral, creación del personaje, cuerpos que hablan, juguemos con el ritmo, composición corporal, impartidos por un grupo de artistas de la danza, la música y por supuesto el teatro. También hubo un taller de hecho en Bolivia, quienes además colaboraron con los refrigerios líquidos para los participantes del encuentro.

Los momentos de descanso nos sirvieron para confraternizar, los juegos nos ayudaron mucho, así como la disponibilidad de los participantes y sus instructores, quienes armados de una pelota se disponían a jugar "Pelota Quemada", juego ya tradicional en este encuentro. Otros, los que no participaban del juego, preferían entablar amistad con actores y actrices de otros colegios, era claro que el objetivo de convivencia se había cumplido.

Los participantes se mostraron reacios el primer día, los grupos estaban armados según el colegio al que pertenecían, aspecto que fue cambiando durante el encuentro, al tercer día, se distinguía un único grupo, el formado por los niños, niñas, adolescentes y jóvenes que mediante el teatro conocieron a otras personas, de distinta clase social, provenientes de provincias y ciudades, pero con la misma inquietud por hacer teatro. El momento del almuerzo nos ayudó mucho, pero fue más la disponibilidad de los participantes.

La despedida

Entre los participantes no faltó quien pidió que el encuentro del año siguiente se realice lo antes posible, otros pidieron continuar haciendo teatro, la mayoría se fueron contentos al ver que los 3 días de encuentro fueron una linda experiencia.

Queda el compromiso de la productora Teátrica y Utopos Francia-Bolivia, para consolidar este encuentro dentro de la actividad artística Cochabambina, y así seguir aportando a que el teatro en nuestro departamento vaya creciendo.

* * *

De PERÚ, TACNA.

ENCUENTRO DE TEATRO: LET 9

Es la tan entusiasmante buena noticia de su realización, que nos hacen llegar los hermanos teatrales de Tacna, a quienes nuestro Conjunto Teatral Nuevos Horizontes les debe ese profundo abrazo de cálida y activa solidaridad, que desde hace tantos años nos dieron y mantienen, vitalizándonos a integrantes de nuestro Conjunto, que a través del tiempo y trabajos teatrorizantes, estableció una hermandad, refrendada con la obra que haya ésta facilitado, prolongado de por vida, lo menos, pues en nuestro caso, implantó también la más duradera vivencia de los recuerdos, que militan su trajín a través de los que subsistimos, de corazón y memoria nuestros, y la de los que no olvidan lo que quiso y supo hacer el GTT en bien del teatro y de su función en el destino de los hombres y pueblos libres...

Así pues, nuestros hermanos de Tacna, ("es una, *qué* emoción...") nos transfieren su entusiasmo y alegría por la acción que gracias al quehacer fundador y organizador del instantáneo amigo *Roberto Plaza Albarracín*, generó y permitió la realización del hecho de investigación escenaria y confraternidad de la gran familia teatral, titulado *LET 9*, el originado y llevado a cabo por el Grupo Teatral "Deciertopicante".

Así, damos paso a las noticias de las actuaciones y comentarios de la acción colectiva efectuada y hacemos llegar, como queda dicho, a quienes tuvieron la capacidad: sensible, voluntariosa y de empeño en la acción del hecho cumplido, decirles, sin poder decirles, cuánto agradecimiento profundo les hacemos llegar empezando por Rodrigo, a Delgado, a todos los integrantes de todos los grupos que actuaron y a los del añorado GTT, que contagiados por el fervor teatral de los

participantes, talvez con Violeta, Grover, Pato, Francisco, Lucho, Alicia, Coco... estarán craneando, acuciados por los recuerdos, unos lindos sueños... tan parecidos a los nuestros, hermanos queridos.

El equipo NH de "teatro" les dice que esta nuestra "revistita", informativa y demás, es también del Grupo Teatral "Deciertopicante", como de todos los que participaron del Laboratorio LET 9, y que por tanto pueden enviarle lo que quieran se publique, aún sabiendo que, como está sujeta a su condición de independiente, su aparición es muy irregular.

Por nuestra parte, sólo nos queda decir que en la encrucijada tan sentida, cuore adentro, de la vida de los recuerdos y la que sufre las durezas de las realidades, viene a apuntarnos nuestro César estas líneas:

*quisiera yo tocar todas las puertas,
y suplicar a no sé quién, perdón,
y hacerles pedacitos de pan fresco
aquí, en el horno de mi corazón...!*

* *

ENCUENTRO de TEATRO LET 9

Tal como estaba anunciado, se llevó a cabo, con una asistencia de mucho y entusiasta público, todo el programa que abarcó la realización del Encuentro de Teatro LET 9, consistente en el Laboratorio Experimental de Teatro que agrupa a diversos grupos de teatro de Bolivia, Chile, Argentina y Perú.

El Grupo Teatral "Deciertopicante" inció el "Laboratorio Experimental de Teatro 9" (LET 9), del miércoles 02 de febrero al sábado 05 del mismo mes. Donde 80 integrantes de teatros de los cuatro países miembros (Argentina, Bolivia, Chile y Perú) de la Red LET, "una red de grupos de teatros latinoamericanos pertenecientes a la región centro sur andina de América latina", se reunieron para intercambiar experiencias, aprendizajes y experimentos teatrales.

El evento incluyó talleres, exposiciones, demostraciones de trabajo, mesas paneles, muestras proceso y obviamente funciones teatrales.

Las obras fueron para todo tipo de público: niños, jóvenes y adultos. Y se presentaron en diversos escenarios de nuestra ciudad: el Centro Cultural "Francisco de Paula Gozález Vigil", Teatro Municipal, el auditorio de ICPNA, la Casa Zeta, la Casa Basadre, el Archivo Regional y el Teatro Orfeón.

Como invitado especial participó el reconocido grupo teatral peruano "*Cuatrotablas*" (Lima - Perú), junto a su director artístico Mario Delgado Vásquez, quien condujo un taller-demostración a los participantes del LET 9, debidamente acreditados. Entre los grupos participantes se encontraron: "A.D.N." de Jujuy - Argentina, "Comunidad Imákina" y "Teatro Grito" de La paz - Bolivia. "Talía" de Arica, "Pata Palo" y "Akana" de Iquique - Chile, "REUNSA" de Arequipa, "UPT Teatro" y "Deciertopicante" de Tacna - Perú y "Cuatrotablas" de Lima - Perú.

Talvez nuestra referencia a la importante acción desplegada por el *Laboratorio Experimental de Teatro*, y todas las actuaciones logradas con públicos, no esté completa como deseamos, pues se presentaron inconvenientes de diversa laya, que ahora solo nos deja lugar para reproducir algunos comentarios, que nos hicieron llegar los amigos de allá, referentes al hecho que nos referimos.

Comentarios desde Tacna:

En el año del primer centenario del escritor peruano *José María Arguedas*, representaron teatralmente en Tacna, tres capítulos de su reconocida novela, "*Los Ríos Profundos*", este viernes 04 de febrero a las 20:00 horas en el Teatro Municipal.

El grupo teatral a cargo de la puesta en escena, es "*Cuatrotablas*" de Lima, dirigido por Mario Delgado Vásquez. La adaptación escénica se denomina "*Los Ernestos*", el cual recoge los capítulos 4, 5 y 6 de la obra más reconocida de Arguedas.

La agrupación "Cuatrotablas" se encuentra integrando el "IX Laboratorio Experimental de Teatro (LET)", en el que participa activamente a través de la presentación de una de sus producciones y la conducción de un taller especial para los asistentes al internacional encuentro.

El director limeño ya había explicado que el montaje es una lectura coral, cantada y danzada por cinco actores que interpretan a Ernesto, el protagonista de la novela y a otros personajes.

Delgado señaló que "Los Ernestos" se creó en forma grupal por los integrantes del elenco y se escogió a "Los Ríos Profundos" por la "teatralidad" de su narrativa. "Como el objetivo era hacer una creación colectiva sobre Arguedas y su obra, llegamos a la conclusión de que Los Ríos Profundos, era no sólo la novela más bella y perfecta de su producción literaria, sino la más teatral, por su excelente narrativa plena de una acción inagotable y desbordante", indicó el directo

Mario Delgado recibe reconocimiento de la UPT

Por su participación destacada en el desarrollo del teatro nacional, Mario Delgado, director de la agrupación *Cuatrotablas* de Lima, recibió las felicitaciones y el reconocimiento de la Universidad Privada de Tacna, el pasado viernes 04 de febrero, luego de que concluyera la presentación de su montaje "Los Ernestos" en el Teatro Municipal.

La agrupación chilena "Talía", presentó dos de sus recientes trabajos; "Nadie puede saberlo" y "8,8"; siendo esta última, una historia basada en el terremoto y maremoto ocurridos recientemente en ese país.

Inmediatamente después de *Cuatrotablas*, se presentó el colectivo "Talía" de Arica con sus obras "8,8" y "No lo digo por ti" bajo la dirección de Giulia Olivera.

El pasado jueves 03 de febrero se presentaron en las mismos lugar y hora, la puesta en escena de "Cuentos Andinos" de la agrupación iquiqueña "Pata 'e Palo" y el montaje "Light" de la organización "Teatro Grito" de La Paz, Bolivia.

Tacna, 04 de febrero de 2011. John Cahuana Choque. Área de Prensa DCP. 402017

"Todos danzaron en espectáculo teatral"

Los casi 200 espectadores asistentes a la función teatral "Cuentos Andinos", a cargo de la agrupación "Pata 'e Palo"; con el actor y director Alfredo Pizarro.

Luego de que su personaje invitara a bailar voluntariamente a cualesquiera del público, intervinieron dancísticamente en una escena del montaje, los casi 200 espectadores, pues la sala teatral se sumó alegremente a las movilizaciones del actor por todo el escenario. y la sala teatral sirvió de marco a la participación de casi la totalidad del público que así festejó la realización de las funciones del Noveno Encuentro del Laboratorio Experimental de Teatro organizado por la agrupación local *Deciertopicante*.

En cuanto a esa noche. además de la actuación de Alfredo Pizarro de "Pata 'e Palo" de Iquique, se presentó la agrupación *Teatro Grito*, proveniente de La Paz, Bolivia, con su puesta en escena de "Light", fue una comedia que recibió largos aplausos del público. Habla de los prejuicios creados por los medios

El domingo 6 de febrero de 2011, estrenaron Teatro "del absurdo". Sin casi ningún texto y con diversas iconografías, el colectivo teatral "Comunidad Imákina" de Bolivia presentó el estreno de su obra "En Silencio", una composición de tres actos correspondientes a un trabajo investigativo de teatro del absurdo.

La autoría de la obra corresponde al experimentalista Samuel Beckett y fue presentado por primera vez en Tacna en el Teatro Municipal, por motivo del Noveno Encuentro del Laboratorio Experimental de Teatro.

Durante la presentación de "En Silencio" casi no se pronunciaron palabras. "En Silencio" fue precedida por un unipersonal cómico.

Con la misma motivación, el LET 9, esa noche también, se presentó la agrupación "Talía" de Chile con uno de sus nuevos trabajos llamado "No lo digo por ti", una comedia que provocó la risa y los aplausos del público.

Tacna, 06 de febrero de 2011. John Cahuana Choque. Área de Prensa DCP
El domingo 6 de febrero de 2011 estrenan Teatro "del absurdo".

Sin casi ningún texto y con diversas iconografías, el colectivo teatral "Comunidad Imákina" de Bolivia presentó el estreno de su obra "En Silencio", una composición de tres actos correspondientes a un trabajo investigativo de teatro del absurdo.

Tacna, 06 de febrero de 2011. John Cahuana Choque. Área de Prensa DCP. 402017

GRUPOS PARTICIPANTES

AGRUPACIÓN TEATRAL - MONTAJE

Cuatrotablas (Lima, Perú) "Los Ernestos"; TEUNSA (Arequipa, Perú, "Blancanieves en la Clandestinidad"; Talía (Arica, Chile) "No lo digo por tí"; "8.8"; Akana (Iquique, Chile) "Dos años y un día ... juntos" Andrea Pizarro; Comunidad Imákina (La Paz, Bolivia) "En Silencio"; Teatro Grito (La Paz, Bolivia) "Light"; Pata 'e Palo (Iquique, Chile). "Cuentos Andinos"; Deciertopicante (Tacna, Perú) "En Búsqueda de la Luz"; (Muestra Proceso); José Giglio y otros (Tacna, Perú) (Teatristas Locales); Teatro UP (Tacna, Perú) (Talleristas).

Tacna, 06 de febrero de 2011. John Cahuana Choque. Área de Prensa DCP. 402017

ECUADOR. Quito.

Teatro SIMURGH

*"Estimados amigos de "teatro", del Conjunto
Teatral Nuevos Horizontes, les agradecemos
la invitación a darles noticias sobre nuestras
actividades, se las hacemos llegar junto con
el apoyo solidario a vuestra labor*

El Teatro Simurgh es un conjunto de teatro profesional conformado por diez actrices y actores incluyendo a Carla Robertson y a Fiore Zulli quienes fundaron el msmo en Quito Ecuador en febrero de 2005.

La característica del Teatro Simurgh es la de ser fundamentalmente un centro internacional de investigación y creación teatral.

El TEIT (Taller Estable de Investigación Teatral) es el organismo interno de estudio del Simurgh. El TEIT se ha establecido oficialmente en el 2006 y está integrado actualmente por doce actores profesionales. Del TEIT provienen todos los actores que luego participan de las puestas en escena dirigidas por Fiore Zulli. El Teatro Simurgh tiene hasta el momento siete obras en repertorio.

Para una información detallada de la compañía (historia y fundadores), de las obras (folletos, créditos, prensa, fotos, etc.), del TEIT, de los Talleres abiertos, de la agenda, etc., les invitamos a visitar nuestro sitio web: www.teatrosimurgh.com donde pueden encontrar y bajar todo el material que necesiten.

El Teatro Simurgh se caracteriza por una incesante y rigurosa exploración de todos los aspectos y significados del arte del actor, una investigación que en los últimos años hemos llamado "en busca del Actor Antiguo", es decir de aquel actor capaz de estar en escena cautivando la atención de cualquier tipo de espectador, y en múltiples situaciones de representación.

Es por ello que desde siempre, hemos llevado nuestros actores a poner a prueba su capacidad de comunicación, en lugares y situaciones no convencionales, donde el teatro normalmente no es contemplado.

El pasado año 2010 por ejemplo, hemos viajado a la Amazonía ecuatoriana actuando con la obra "Cunsi Pindo", entre las comunidades indígenas Siona-Secoya, Cofán, Shuar y Kichwa, como colaboración a un proyecto de monitoreo y conservación del águila harpía, llevado a cabo por un grupo internacional de biólogos.

De esa experiencia pueden leer el siguiente artículo, recientemente publicado en la revista "Vistazo", <http://www.vistazo.com/impres/entretiempo/?id=3883>

Otra actividad interesante que hicimos en el 2010 fue la de representar nuestra obra "Camino al Manantial" para espectadores no videntes en el Teatro sin utilizar luces, es decir en la oscuridad total en la cual los actores debían moverse, hablar, cantar y tocar según la partitura de acciones físicas como si estuvieran trabajando con las luces.

El experimento resultó tan eficaz sobre la calidad y la precisión de la actuación que lo repetimos con el público normal. Las funciones en la oscuridad tuvieron tal éxito que la gente se pasó la voz y el teatro se llenó las dos noches. En febrero tendremos una temporada de Camino al Manantial <http://www.teatrosimurgh.com/manantial.html> de tres semanas en el teatro de la Casa Humboldt (Centro Cultural Alemán) de Quito en la cual hemos tenido que reservar tres noches para las funciones sin luces a pedido de varias instituciones de no videntes y del público en general

El 2011 nos verá empeñados en el montaje de una obra de gran tamaño, con once actores en escena, en la cual utilizaremos máscaras tradicionales originales de Africa, Asia y Sudamérica, con música tocada en vivo con instrumentos tradicionales de los cuatro continentes y una dramaturgia basada en una antigua leyenda de la tradición oral de Algeria y de origen preislámica.

La producción está financiada por el FONSAL (Fondo de Salvamento Cultural del Ecuador), algunas ONG, europeas, embajadas de los países culturalmente involucrados en el proyecto y varias empresas privadas ecuatorianas.

Esto es cuanto, muy sintéticamente, les podemos contar sobre nuestras presentes actividades, accediendo al pedido de ustedes, amigos editores de "teatro". de Cochabamba, Bolivia.

Esperamos que ustedes y los lectores visiten nuestro sitio web para más información que repito, pueden bajar sin problemas..

Nos gustaría recibir por lo menos un ejemplar, tanto del próximo número 23 de "teatro", como así de otro material que creyese ustedes daría lugar a un intercambio favorable al teatro que amamos.

Deseándoles lo mejor para todos sus proyectos, nos despedimos con nuestro afectuoso saludo, Fiore Zulli.

Teatro Simurgh. Quito-Ecuador . Tel. 00593-2-22270611
E-mail: info@teatrosimurgh.com Web: www.teatrosimurgh.com
Skype: teatro.simurgh

De VENEZUELA, CARACAS, EL GRUPO EXPERIMENTAL DE TEATRO UNET

Temporada teatral Marzo-2011

en la sala Rafael Daboin, Jueves y viernes a las 7:02 pm

EXTACIONES...

de: *Eduardo Calla*

¿Que harías un domingo? ¿Qué haces un domingo a las 5 de la tarde? ¿Qué se puede hacer un domingo en la noche? ¿Para que sirven los domingos? Creo que los domingos están diseñados para hacerlo todo y no hacer nada. Los domingos representan un día de mucha creatividad, porque al ser tan "estáticos" podemos inventarnos cualquier cosa y funciona.

Puedes tener la alternativa de inventar, o simplemente quedarte en casa. Puedes ir de paseo o mejor te quedas en casa a descansar, fumar, tomar algo, ver pornografía o simplemente dejar pasar el tiempo.

Estaciones de Eduardo Calla es un viaje a este universo de los domingos, desde unos personajes que tratan de sobrellevar su vida, desde el silencio, la pasión, el juego y la búsqueda insoportable de compañía.

Extaciones es un montaje que procura estar en concordancia con esta exploración que venimos desarrollando desde hace varios años. Enfrentarse al texto del dramaturgo

boliviano es un experiencia que deja de manifiesto el acercamiento a estructuras dramáticas, que se atrapan en el silencio, la disparidad del discurso y lo absurdo, con situaciones que reiteran una y otra vez, dejando de manifiesto esta posibilidad de lo incongruente, acompañado de lo grotesco.

Es una experiencia que proporciona la visión de lenguaje activo, con actores que no se detienen en ningún momento y de personajes que tratan de sobrevivir a la desidia de una buena excusa como lo es el domingo.

De nuevo estamos frente al trabajo de *Diego Gómez, Omar "El Tierno" González, Osiris Caicedo, Alexandra Valencia y Ana Gamboa.*

Texturas ásperas, música que reitera una y otra vez sin cesar, mucho para pensar, nada para recordar... es *Extaciones*. el insoportable olor. Reparto:

Ficha técnica: alguien/josé, ana/*Ana Gamboa*, nicolás/*Omar "El Tierno" González*, tu/*Diego Gómez*, el hombre/*Osiris Caicedo*, la mujer/*Alexandra Valencia*.

Técnico de iluminación y sonido: *Diego Gómez*

Musicalización: *Santana, Los Divididos, Makinna, Spinetta, Hendrix, Wagner, Billy Shehann, Cachivache, Pappo, Jesse Norman.*

Diseño de afiche: *josé*. Imagen: *Tóxicos de Ender Rodríguez.*

Asistente de dirección: *Diego Gómez*. Dirección: *José Ramón Castillo*

<http://www.youtube.com/watch?v=05Q-ev8AhLo>

<http://www.youtube.com/watch?v=AUahHJjgN6g>

<http://www.youtube.com/watch?v=25rErPizBhI>

OTRAS ACTIVIDADES de la SALA PARA ESTA SEMANA:

Taller-montaje: Martes, miércoles y viernes. Horario: De 12:00 a 14:00

Cine-foro de los jueves mes de marzo: (Temática de este mes: *Cine y Música*)

Jueves 10 de marzo: *El Cocinero, el Ladrón, su Mujer y su Amante.*

Dirección: *Peter Greenaway* HORA: 12:02 pm. LUGAR: *sala Rafael Daboin.*

OTRAS ACTIVIDADES DE LA SALA PARA ESTE MES:

17-18 de marzo:

Lo Obsceno II. De *Víctor Viviescas*. Dirección: *José Ramón Castillo.*

Más info <http://teatrounetobras.blogspot.com/2010/07/lo-obsceno-ii-asesinato-de-una-nina.html>

24-25 de marzo:

Quiero ser John Lennon. Escrita y dirigida por *José Ramón Castillo.*
(*El Incinerador, Teatro-Venezuela*)

31 de marzo y 01 de abril: Temporada de lecturas dramatizadas.

HORA: 7:02 PM. LUGAR: *sala Rafael Daboin*

NOTA: Las agrupaciones o personas interesadas en presentar su trabajo en la *sala Rafael Daboin* sólo deben enviar su solicitud a teatro@unet.edu.ve y allí se les responderán las dudas sobre las condiciones mínimas que se exigen.

También te invitamos a seguirnos en: <http://www.facebook.com/getunet>
<http://teatrounetobras.blogspot.com/>

Estas actividades cuentan con el apoyo de la Coordinación de Extensión Sociocultural y el Decanato de Extensión. De la UNET.

josé: <http://www.facebook.com/joseteatro> <https://twitter.com/joseincinerador>

<http://www.myspace.com/joseteatro>



Tema: Proseguimos escuchando la palabra de Meyerhold que ahora dice de la importancia de la danza para el actor: "La vía que permite al cuerpo, flexible en su trabajo escénico y en su expresividad, alcanzar el sùmun de sus posibilidades, es la danza".

Como anunciamos, en esta CH. D. N° 12 - MAF II, iniciamos la transcripción de fragmentos seleccionados de otro libro de Vsevolod MEYERHOLD, "*Le Theatre Theatral*", editado por Gallimard, Paris, 1963.

Presagios literarios de un nuevo teatro.

"Toda obra dramática comporta dos diálogos: el exterior —necesario— que consiste en palabras acompañantes y explicando la acción; y el diálogo interior que el espectador sorprenderá no en las réplicas sino en las pausas, no en los gritos sino en los silencios, no en los parlamentos sino en la música de los movimientos plásticos.

"MAETERLINCK construye el diálogo exterior necesario de manera que no atribuye a sus personajes mas que un mínimo de palabras con un máximo de tensión".

La plástica

"Para entregar el diálogo interior, Richard WAGNER llama en su ayuda a la orquesta: la frase musical cantada le parece insuficiente. Piensa que la orquesta sola podrá decir lo que ha quedado en suspenso revelando el misterio al espectador. Como la frase cantada en el "drama musical", la palabra en el "drama" no es un instrumento bastante poderoso para revelar el diálogo interior. En efecto, si la palabra era el único medio de revelar la esencia de la tragedia, no importaba qué podría mostrar ésta sobre la escena. Pronunciar el texto, y hasta pronunciarlo bien, no significa hacerlo pasar más allá del escenario. Es pues necesario buscar otros medios para expresar lo que ese texto tiene de inacabado, de latente.

"Wagner encarga a la orquesta de revelar las emociones; yo, las revelo en los movimientos plásticos.

"Sin duda, el antiguo teatro, también hacía uso de la expresión plástica. Pensemos en SALVINI en "*Otelo*" o en "*Hamlet*". Pero para mí se trata de una otra plástica.

"La antigua correspondía rigurosamente al texto debido, mientras que yo pienso en "una plástica que no corresponde a las palabras".

"¿Qué significa esto? Dos personas conversan sobre el tiempo, el arte, sus departamentos de vivienda. Con la condición de que sea un poco sensible, una tercera persona, que observa a las primeras, sabrá gracias a ese intercambio de palabras indiferentes, si los interlocutores son: amigos, enemigos o amantes. Pues, hablando, ellos hacen gestos, toman actitudes, bajan los ojos de una manera que no corresponde a lo que ellos dicen y que permite definir sus relaciones recíprocas... Dócil a la voluntad del autor, el director de teatro despliega un puente entre el espectador y el actor imprimiendo a los movimientos y a las posturas de los intérpretes el diseño que ayudará al espectador a penetrar su diálogo interior escondido... Las palabras no lo dicen todo. La verdad de las relaciones entre los seres está expresada por los gestos, las poses, las miradas, los silencios... Las palabras se dirigen al oído, la plástica a los ojos. Es pues bajo la impulsión de impresiones dobles: visuales y auditivas que trabaja la imaginación del espectador.

"La diferencia entre el antiguo y el nuevo teatro consiste en que, en el segundo, la plástica y la palabra está subordinada cada una a su propio ritmo, los dos ritmos no coinciden siempre.

"En lugar de la acumulación insensata cara a los escenarios naturalistas, el nuevo teatro exige una composición rigurosamente subordinada al movimiento rítmico y a las líneas, a la consonancia musical de las manchas de color.

"Y puesto que aún no hemos renunciado totalmente a los decorados, nos es necesario aplicar allí también "el principio del ícono". Nos hace falta un decorado que impida se diluyan los movimientos plásticos del actor que son el principal medio de expresión del diálogo interior, un decorado que concentre toda la atención del espectador sobre los movimientos.

"El trabajo sobre "La muerte de Tintagiles" de Maeterlinck, nos enseñó a disponer las figuras sobre la escena según la manera de los bajo relieves y de los frescos, a exteriorizar el diálogo interior con ayuda de la música del gesto plástico; eso nos permite verificar en la práctica el marcar la acentuación artística por la cual reemplazamos la antigua acentuación "lógica"...

"¿Cuál es la vía que permite al cuerpo, flexible en su trabajo escénico y en su expresividad, alcanzar el sùmun de sus posibilidades?

"Es la vía de la danza. Pues la danza, que hace mover al cuerpo en la esfera rítmica, es lo que la música es al sentimiento: una forma creada artificialmente, sin ayuda del conocimiento.

Wagner: "El arte de la música y el de la poesía no devienen comprensibles... mas que a través de la danza".

"Allí donde la palabra cesa de ser expresiva, comienza el lenguaje de la danza. En el Nô Japonés, el actor debe ser también un danzarín

"Es gracias al actor primeramente que la música traspone la medida de tiempo en medida de espacio". Gracias a la mímica y a los movimientos del actor, indicados por el diseño musical, lo ilusorio deviene real; lo que flotaba en el tiempo, se materializa..."

La barraca de la feria

"Para transformar un pensador en dramaturgo, sería bueno hacerle escribir varias pantomimas. No se le autorizaría a dar la palabra al actor, sólo después de haber creado un trazado, esquema o diseño de movimientos. ¿Cuándo se escribirá sobre las tablas de las Leyes Teatrales: en el teatro las palabras no son más que diseños sobre el bosquejo de los sentimientos?

"El hecho es que el montaje de esas piezas silenciosas revela, tanto al actor como al director, el poder de los elementos fundamentales del teatro: poder de la máscara, del gesto, del movimiento, de la intriga.

"Ahora bien, el actor contemporáneo desconoce esos elementos. Ha perdido toda atracción por las tradiciones de los maestros de su arte. Sus colegas mayores no le hablan más que de la técnica que se basta a sí misma. El comediante, el actor contemporáneo se ha vuelto "un decidor inteligente". "La pieza será leída con trajes y con maquillaje", podría ponerse sobre los afiches.

"El público viene al teatro para ver el arte de un ser humano, por lo tanto es ese arte que hay que mostrarle. El público espera la invención, el juego, la destreza y habilidad, y se le presenta la vida o su servil imitación.

Reproducimos fragmentos de este tan importante artículo del actor ÍGOR ILINSKI: "Sobre si mismo", que en un gesto, brotado de su indudable capacidad de juicio teatral y de su indudable cariño por esos dos extraordinarios seres Constantin S. Stanislavski y Vsevolod Meyerhold, los acerca fundadamente en los resultados de sus experiencias teatrales.

La biomecánica

"Meyerhold nunca ha formulado su método biomecánico. Sus resúmenes sobre esto han quedado difusos y llevaban sobre todo un carácter polémico dirigido contra las teorías de "los sentimientos vividos" en el teatro. (Contra Stanislavski, de aquel tiempo, sobre todo, que exigía que el actor supiera "revivir" en escena los sentimientos que hubiera experimentado en casos parecidos en su vida privada).

"No me detendré pues sobre los comienzos de este período, mientras que él atribuía a la biomecánica una capacidad educativa para la formación del hombre nuevo sobre la escena y en la vida. En esta época,

se exigía la racionalización de los movimientos y del comportamiento físico, en aplicación de la teoría de Gastev relativa a la organización científica del trabajo. Meyerhold exigía la racionalización de cada movimiento de los actores que se encargaban sobre el escenario de una tarea definida. Él quería que sus gestos y los pliegues de sus cuerpos se adhiriesen a un dibujo preciso. Si la forma es justa, decía él, el fondo, las entonaciones y las emociones lo serán también, porque están determinados por la posición del cuerpo, a condición que el actor posea reflejos fácilmente excitables, es decir a las tareas que le son propuestas del exterior, él sepa responder por medio de la sensación, el movimiento y la palabra. El juego del actor no es otra cosa que la coordinación de las manifestaciones de su excitabilidad. Por ejemplo: representando el miedo, el actor no debe comenzar por tener miedo ("vivirlo"), y luego ponerse a correr; no, él debe primero ponerse a correr (reflejo) y no tener miedo más que después, cuando él se vea correr. En lenguaje teatral de hoy, eso significa: "No es necesario vivir el miedo sino expresarlo en escena por una acción física".

"Es ahí, me parece, que opera la reunión entre la Biomecánica de Meyerhold y el Método de las Acciones Físicas de Stanislavski. Sin ser un partidario encarnizado de ninguno de esos dos métodos, pienso que su estudio y su conocimiento práctico enriquecen enormemente al actor y completan su equipamiento técnico. Esto es verdad sobre todo para la biomecánica extensamente comprendida y tal como Meyerhold la elabora en un período ulterior. Una vez atenuado el ardor polémico y la brutalidad de las definiciones del comienzo, él busca establecer, por medio de ese sistema, las leyes de desplazamiento del actor en el espacio escénico por la vía de las experiencias sobre esquemas de entrenamiento y de procedimientos de juego. En esas experiencias, él tenía muy exactamente cuenta del comportamiento del actor sobre el escenario, comportamiento que él trataba de regular.

"¿Qué significa eso prácticamente?"

"El actor hace ejercicios de biomecánica. He aquí algunos: sirviéndose de un cierto procedimiento, él toma el cuerpo de su compañero extendido sobre el suelo, lo pone sobre su espalda y lo lleva. Hace caer ese cuerpo. Lanza un disco y extiende un arco imaginario. Da una cachetada a su compañero y recibe una (de una cierta manera). Salta sobre el pecho de su compañero y lo recibe sobre el suyo. Salta sobre la espalda de su compañero que se pone a correr llevándolo, etc.. Ciertos ejercicios eran más simples: tomar la mano de su compañero y tirar su brazo, rechazar al compañero, tomarlo de la garganta, etc.

"Aunque al comienzo hicimos alguna vez la demostración de esos procedimientos en el curso de las representaciones, no se debe, en principio, transportarlos al escenario: ellos deben servir únicamente a darnos el gusto del movimiento consciente sobre el escenario.

"Estos ejercicios, que tenían de la gimnasia, de la plástica y de la acrobacia, desarrollan en los alumnos el golpe de mirada justa; ellos les enseñan a calcular sus movimientos, a volverlos racionales y a

coordinarlos con los de los compañeros; ellos les enseñan una serie de procedimientos que, variados, ayudarán a los futuros actores a moverse en el espacio escénico más libremente y con más expresividad. Así una persona, que ha aprendido una cantidad de pasos de danza, improvisará cómodamente unos nuevos sobre una música cualquiera combinando los pasos indefinidamente.

"Meyerhold fundaba la biomecánica sobre la naturaleza racional y natural de los movimientos. Él consideraba que un estudio muy apretado de ballet marcaba al actor confiriéndole un cierto estilo "de ballet". Se observa una tendencia análoga en los acróbatas y entre los deportistas.

"Meyerhold quería que, libre de toda obsesión de manera o de estilo, la biomecánica no comportaba más que elementos naturales y racionales. Desgraciadamente, ciertos "biomecánicos" muy celosos, para quien esos ejercicios devenían un propósito en sí, no podían evitar una suerte de manierismo.

"Meyerhold consideraba en grado importantísimo la expresividad del cuerpo. Hacía la demostración sobre un muñeco de títeres: introduciendo sus dedos, obtenía los efectos más diversos. Pese a su máscara fijada, el muñeco expresa tanto la alegría, los brazos abiertos; tanto la tristeza, la cabeza colgada, o aún el orgullo, la cabeza hacia atrás. Bien manejada, la máscara puede expresar todo lo que expresa la mímica. Meyerhold atribuía un gran alcance al cuerpo expresivo y a las diferentes abreviaturas que él presenta sobre la escena. "Es necesario — decía — conocer su cuerpo bastante bien para saber exactamente de que tiene el aire en tal o cual postura".

"Él llamaba a esta facultad del actor: "autoespejo".

"La biomecánica permite al actor dirigir su juego, coordinarlo con el espectador y con sus compañeros, comprender las posibilidades ofrecidas por los juegos de escena a los movimientos expresivos.

"He aquí como él defendía su sistema: "Si yo tomo la pose de un hombre triste, puedo ponerme a experimentar la tristeza. En mi calidad de director de escena biomecánico, cuido que el actor esté sano y alegre y que sus nervios no se descompongan. Importa poco que se juegue una pieza triste, —quédese alegre y no se concentre interiormente para no volverse neurasténico. Algunos actores hacen toda clase de manipulaciones para penetrar en un mundo triste, y eso los vuelve nerviosos.

"En cuanto a nosotros, decimos: "Si yo le hago tomar una pose triste, vuestra réplica lo será también..."

"Pero en esta misma charla Meyerhold decía que, primero el actor-artista imagina. Es la imaginación la que le hará tomar una pose triste, y es después solamente que esta pose lo pondrá triste; es la imaginación que le forzará a correr y de esta carrera nacerá el miedo.

"El hecho que, el proceso creador del juego, Meyerhold asigne el primer lugar a la imaginación, determina la importancia del actor en tanto que elemento del espectáculo. A menudo se ha dicho que

Meyerhold no quería más que hacer actores independientes y dotados, porque el actor no era para él más que una marioneta o un robot, condenado a tarea puramente formal que él le había asignado. No son más que palabras vanas. En realidad, el actor, del que en el fondo él no ha impugnado el rol, no ha cesado de ocupar en su "teatro de Metteur en escena" un rol cada vez más importante.

"Más tarde Meyerhold se mostró más circunspecto desde el punto de vista de los problemas de la psicología de la creación. Su "sistema biomecánico" continuamente se modifica y amplía, sin jamás devenir un dogma.

"Tan paradójal como puede parecer, siendo ahora yo un actor de un teatro realista como el Maly y donde he encontrado "el Método de las Acciones Físicas de Stanislavski, si echo una mirada sobre el camino recorrido, acepto muchas más cosas del "sistema biomecánico" de Meyerhold que en el tiempo en que yo era actor meyerholdiano".

Extractado de Igor ILINSKI: "*Sobre sí mismo*". Edición de la Sociedad Teatral Pan-rusa. Moscú, 1961.

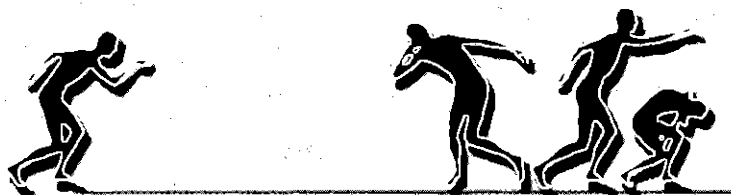
Este artículo del afamado Igor ILINSKI, ha contribuído poderosamente a poner de relieve la complementariedad de los trabajos precursores de Vsevolod MEYERHOLD, de elaboración renovadora de Constantin S. STANISLAVSKI, que concretó el esfuerzo de ambos, en el Método de las Acciones Físicas.

Meyerhold, el 25 de diciembre de 1937, ante su grupo el GOSTIN, en asamblea dijo:

"Cuán magnífico hubiese sido si nosotros (con Stanislavski) hubiésemos formulado de entrada y de manera realista todos nuestros nuevos principios relativos al juego del actor, a la parte psicofísica del actor, entonces nosotros nos hubiésemos incorporado a las filas del Teatro de Arte. No hubiésemos aportado más que un aditivo al método de Stanislavski. Por otra parte es necesario terminar con esa necesidad que consiste en pretender que Constantin STANISLAVSKI y yo seríamos antípodas el uno del otro. Representamos dos partes complementarias".

En la próxima CH. D. Nº 13 - MAF II, continuamos con la palabra valiosa de Vsevolod MEYERHOLD.

* Tomado del libro "ECRITS SUR LE THEATRE", de VSEVOLOD MEYERHOLD tomo IVº 1936 - 1940 con el que termina este trabajo sobre el autor, en cuatro tomos, en su traducción del ruso, prefacio y notas, la estudiosa investigadora Beatriz PICON-VALLIN, editado por L'age d'homme", en Lausanne, 1992.



Tema: Estamos transcribiendo opiniones de Meyerhold, tomadas del libro "Le theatre theatral", como aquella que tanto peso ha tenido en el ámbito teatral: "En escena el actor no debe olvidar en ningún momento que él juega..."

Proseguimos en esta CH. D. N° 13 - MAF II, con la reproducción de fragmentos del libro "*Le Theatre Theatral*" de Vsevolod MEYERHOLD.

El actor y su empleo

"La naturaleza de un actor debe ser esencialmente apta para responder a la excitación de los reflejos. El que no posee esta aptitud, no podrá ser actor.

"Responder a los reflejos significa reproducir, con ayuda del movimiento, del sentimiento y de la palabra, una tarea propuesta desde el exterior.

El juego del actor consiste en coordinar los modos de expresión así suscitados.

"Esos modos de expresión son los elementos mismos del juego. Cada elemento comporta invariablemente tres pasos:

- 1º La intención,
- 2º la realización,
- 3º la reacción.

"La intención se sitúa en la fase intelectual de la tarea (propuesta por el autor, el dramaturgo, el director o por el actor mismo).

La realización comprende un ciclo de reflejos: reflejos de volición, reflejos miméticos (movimientos que se extienden al cuerpo entero y a su desplazamiento en el espacio) y reflejos vocales

La reacción sigue a la realización: ella supone una cierta atenuación del reflejo de la voluntad y prepara al actor a una nueva intención (pasaje a una nueva fase del juego).

"Gracias a la aptitud del actor de responder inmediatamente a las excitaciones, su tiempo de reflexión es reducido al mínimo.

El que ha constatado en él esta aptitud puede devenir actor y ocupar en el teatro un empleo conforme a sus propiedades físicas naturales.

El actor y su técnica

"Meyerhold representa los métodos de la puesta en escena, bajo dos formas geométricas: un triángulo y una recta horizontal. Es el triángulo el que nos interesa: "El punto superior figura el director, y los dos puntos inferiores, el autor y el actor, dice él. El espectador percibe la obra de estos dos últimos a través de la obra de director".

En un "teatro triángulo", el director comienza por revelar su plan con todos sus detalles; él explica cómo ve los personajes, indica las pausas y hace ensayar hasta realizar su concepción en los menores detalles. Un tal teatro es comparable a una orquesta sinfónica, en la que el director de teatro es un director de orquesta.

"Meyerhold exige de los ejecutantes la perfección técnica, la virtuosidad. El rompe en eso con la triste tradición del arte escénico ruso que había siempre y sobre todo, apreciado en el actor su talento y sólo su talento.

"Es sin embargo su pertenencia al teatro de Arte de Moscú que le ha permitido a Meyerhold asimilar la noción de la perfección técnica. Ahí se luchaba contra los modelos dados y los clisés, pero como se obligaba al

actor a "vivir" los sentimientos de su personaje, esta lucha no podía concluir en los resultados buscados.

Después de haber roto con la tendencia naturalista del Teatro de Arte, Meyerhold elabora un nuevo método de interpretación escénica: la estilización, al mismo tiempo que una nueva técnica del actor. Exigía de éste que procediese a un entrenamiento de su cuerpo.

"De otra parte, él reemplazaba los acentos "lógicos" de interpretación por otros, que permitiesen "entregar el diálogo interior con la ayuda de la música de los movimientos plásticos". El actor necesitaba pues, poseer un sentido musical desarrollado.

"Hasta aquí, él queda como el único que haya intentado introducir la forma en la práctica del actor ruso.

"Stanislavski, para elaborar su sistema, había sacado de los manuales de psicología de JAMES y de RIBOT ("los sentimientos vividos", "la aptitud de sentir", las emociones y las voliciones). Meyerhold, también, ha utilizado los datos de la psicología y de la reflejología objetivas como fundamentos del arte del nuevo actor. Cree que lo que hay de más precioso para ese nuevo actor, es la aptitud de reflejar (actor, inteligente, menos inteligente, poco inteligente o estúpido) y la propensión a la autocrítica. En escena el actor no debe olvidar en ningún momento que él juega; es necesario que quede consciente del estado de espíritu de la sala y busque emplear su receptividad con el máximo provecho para él mismo...

"Jugando, interpretando, el actor puede no sentir nada, no experimentar ninguna emoción. La sola cosa que importa, es que, de una manera o de otra, el espectador reaccione ante lo que pase sobre la escena.

"Desde entonces la perfección técnica del actor, que Meyerhold ha preconizado siempre, adquiere una importancia primordial. El problema del actor virtuoso se vuelve actual, con la diferencia que antes la virtuosidad se bastaba a si misma; ella revelaba el arte por el arte por lo que la demostración servía al puro placer. Ahora, por lo contrario, la técnica juega un papel utilitario: ella está encargada de ayudar al actor a alcanzar una nitidez rigurosa de la forma, a fin de poder instalar delante del espectador, especímenes humanos de diferentes especies sociales. La necesidad, más que nunca, se impone de "instrumentar" la composición de los ejecutantes de un espectáculo.

"El cálculo preciso del tiempo es para el actor el más seguro de los criterios que le permiten controlar y actuar su propio juego. Es por lo que él tiende a utilizar sobre el escenario objetos: Son los fieles acompañantes de su trabajo escénico. Los accesorios y el dispositivo constructivo ayudan verdaderamente al actor.

"Es al teatro oriental que Meyerhold le ha sacado prestado "el ante juego". Antes de abordar la situación propiamente dicha, el actor japonés o chino actúa toda una pantomima. Sin una palabra, por una serie de gestos alusivos, él sugiere a los espectadores la idea del personaje que él encarna y los prepara a percibir de una cierta manera lo que va a seguir.

"Sucede a veces que esta pantomima "preparatoria" se prolonga un cuarto de hora para poner en relieve una breve réplica. Los actores orientales conocen a la perfección el mecanismo teatral, lo que les permite preparar al espectador a experimentar la impresión deseada. A veces el principal interés de la actuación reside en este "ante-juego".

"En cuanto al juego renversado", (término de aire "industrial", que viene de invertir la corriente eléctrica), es, en el fondo, un aparte: cesando súbitamente de actuar su personaje, el actor interpela al público directamente, para recordarle que él no hace mas que jugar y que en realidad el espectador y él son "cómplices".

"Sin embargo, todos estos procedimientos no son eficaces mas que si el actor llega a aplicarlos con la precisión de un músico de orquesta.

"La pasión, que Meyerhold ha experimentado siempre por el circo y el music-hall, tiene razones teóricas: es allí que él encuentra las cualidades que cree indispensables al actor dramático: nitidez, virtuosidad de la técnica, sentido absoluto del ritmo, agilidad corporal que, en un mínimo de tiempo, consigue insertar el máximo de sensaciones. Es invitando al actor a aprender su oficio cerca del acróbata, del clown, del prestidigitador y del danzarín que Meyerhold elabora su nuevo sistema de actuación escénica: La biomecánica, la cuál, en el fondo, reanuda las tradiciones de las altas épocas teatrales"

La reconstrucción del teatro. 1926.

(Tomado de los estudios de V. Soloviev y S. Mokoulski.)

"Tomamos fragmentos de los tres estenogramas de conferencias dadas por Meyerhold en Leningrado, Kiev, Kharkov. 1930.

Estimulamos la actividad cerebral del público. Este es un aspecto del teatro. Pero está el otro que hace un llamado a la sensibilidad. Bajo la acción del espectáculo, la sala debe pasar por todo un laberinto de emociones. El teatro no actúa solamente sobre el cerebro sino principalmente sobre el "sentimiento". Por tanto, si el teatro no es más que retórica y razonamientos, si él presenta diálogos prestados de una dramaturgia limitada a las conversaciones, no es más teatro sino una sala de conferencias, y nosotros no lo aceptamos.

"El teatro no existe mas que por el empleo de medios teatrales específicos. Para crearlo, no es suficiente actuar únicamente sobre el cerebro del público, es necesario que el teatro ejerza su ascendiente sobre los sentimientos. La lucha y los conflictos escénicos no son tesis a las cuales se opongan antítesis. No es eso lo que el público viene a buscar en el teatro.

"La nocividad del teatro anti-estético, que no revela más que la retórica y de la propaganda razonante, no se necesita demostrarla.

"La aburridora estructura dramática en actos no satisface más al público. Nosotros experimentamos la necesidad de dividir las piezas en episodios o en cuadros, sobre el ejemplo de Shakespeare o de autores del antiguo teatro español.

"En primer lugar, es necesario intensificar los elementos del espectáculo que se dirigen sobre todo a la emotividad del público.

Ahí también, el primer lugar pertenece al actor, dispensador de energía.

"El sueño no es el único género de reposo, "la acreación" del cerebro, sobre la cual insisten los neurólogos preconizando el reír a las personas nerviosas como el mejor remedio, no es menos importante".

El crepúsculo

Tomamos algunos fragmentos de este capítulo constituido por dos notas de Nina Gourfinkel, noticia de las puestas en escena últimas de Meyerhold, y el famoso discurso, al que en otro parte ya hicimos referencia, de abril de 1936.

Fragmentos de la primera nota de N. Gourfinkel:

"Una nueva etapa se habría franqueado en abril de 1932, cuando el Comité central liquida las organizaciones "izquierdistas" artísticas y literarias; en 1933, fue el turno de la Asociación de nuevos directores, semillero del "meyerholdismo". Esa evolución encontró su resultado lógico en la proclamación, por Gorki y Zdanov, de la soberanía del "realismo socialista", en el 1º Congreso pan-unionista de los escritores, en agosto de 1934.

"Es en esta atmósfera de más en más pesante que trabajó Meyerhold. La unidad de su grupo presentaba fisuras. Ciertos alumnos comenzaron a dejarlo".

"Entre las últimas puestas en escena de Meyerhold, citamos "La Dama de las Camelias", el 19 de marzo de 1936. Se cree que, por una vez, el director había respetado el texto. Era una reconstitución estetizante de la época, sostenida por la música y realzada por juegos de escena "en diagonal", a través del escenario, de manera que daba al público la impresión de seguir la obra entre bastidores, al sesgo".

Ahora de la nota final del capítulo, de Nina Gourfinkel:

"En enero de 1936, Zdanov atacó deshonrando al "formalismo" en la sesión del Soviet Supremo, e invitaron a los "sostenedores del formalismo" a hacer su autocritica. El compositor Shostakovich fue la primer víctima; en el área teatral el Teatro de Art II, tachado de "morbidez y desviacionismo", el 28 de febrero de 1936 fue cerrado. Y enseguida comenzaron "las purgas".

"En el mes de abril se reunió una conferencia de directores teatrales en la que los "formalistas" estaban invitados a confesar públicamente su culpa. Muy pocas voces se atrevieron a pronunciarse en defensa de Meyerhold que hacía la figura del principal acusado".

Del discurso de Meyerhold en esa ocasión tomamos algún fragmento:

"La biografía de un artista auténtico es la historia de su eterno descontento de sí mismo. Se me acusa de haber ido a Leningrado a hacer mi propia conferencia: Meyerhold contra el meyerholdismo. ¿Por qué lo hice?

"Leningrado cuenta en gran número de mis alumnos, y me hacía falta penetrar, si puede decirse, en el corazón mismo del hormiguero.

En Moscú, tengo menos alumnos y más imitadores. Son estos últimos los que me hacen el peor daño.

"Nuestro Arte teatral es complejo: estamos conminados a hacer reencontrarse sobre el escenario los elementos más heterogéneos. Debemos pues escoger cuidadosamente aquellos que son dignos de ese reencuentro.

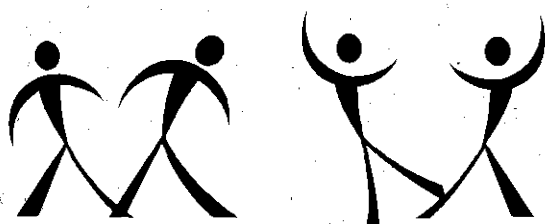
"Un espectáculo puede ser preparado durante dos o tres años. Sé por experiencia que cuando he reflexionado años sobre una pieza, la pongo en escena rápidamente. El actor no me toma desprovisto, puedo responder con precisión a cada una de sus preguntas.

"¿Por qué insisto en la necesidad de las experiencias? Con la publicación de los artículos de Pravda, muchos directores experimentan un inmenso alivio. Ellos gritan: "En fin, ¡ahora será fácil trabajar!", "¡Viva el justo medio!", "¡Ninguna desviación ni a izquierda ni a derecha!".

"Terminando mi alocución, quisiera detenerme aún sobre el problema de la forma y el fondo. Los dos forman una unidad, una unidad que se obtiene cimentándolos fuertemente. Ese cemento es la voluntad y las fuerzas vivas de un hombre - el artista. El hombre crea la obra de arte donde el hombre es lo principal, y es a los otros hombres que él la ofrece.

"En una obra de arte auténtica, la forma y el fondo son indisolubles y así deben serlo para seducir a un genio creador. El artista conoce la alegría en el momento en que, dominada por el fondo, brota la forma de expresión adecuada. Admirando la forma el artista le siente respirar y adivina en sus profundidades la pulsación de la idea". 1936.

En la próxima CH. D. Nº 14 - MAF II, concluiremos con la palabra de Vsevolod MEYERHOLD, contenida en su libro "Le Theater theatral"



ELEMENTOS DE LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA Y PROCESOS

Tras la consideración en general de la estructura dramática como parte de los procedimientos técnicos, me detendré en la definición y el análisis de sus elementos y de los procesos que le son inherentes.

Las diversas partes de la estructura no solo se influyen entre sí recíprocamente, sino que podríamos llegar a decir que se constituyen como tales unas a otras. Evidentemente tal grado de interdependencia es el producto del trabajo del actor —accionar mediante— el que a su vez pasa a ser parte integrante del conjunto. Las contradicciones o conflictos, comprendidos también en la estructura, actúan como el motor del desarrollo o avance de la situación. Y así, en esta interacción reciproca comienzan a aparecer los signos distintivos del teatro en acto, esta vez apareciendo como arte autónomo.

Los elementos constituyentes de toda estructura dramática son los siguientes:

- Los conflictos
- El entorno que no debe ser confundido con el mero lugar de la acción
- Los sujetos activos
- Las acciones físicas o, mejor aún, la praxis específica del actor
- El texto en su doble relación con los restantes elementos que, son todos ellos, no lingüísticos.

Veamos ahora algunos componentes:

1.- Los conflictos

Los conflictos han sido considerados como elementos esenciales y constituyentes de la situación dramática ya desde Aristóteles, y luego por otros teóricos tales como Hegel y Lukács, por ejemplo. Pero su definición, aproximación y descripción es de índole estética y resulta muy poco manejable a la hora de su aplicación por el actor. Era necesario lograr una definición que actuase en el nivel de lo técnico instrumental de modo tal que su aplicación concreta pudiera integrarse en la praxis actoral.

La tarea inicial del actor, condicionada por situaciones anteriores (que ya veremos cómo operan) se enfrenta con oposiciones, con fuerzas que juegan en contra de sus intenciones o intereses. Desde el punto de vista del método, es preciso que el actor se plantee que quiere o necesita hacer contra aquello que se le opone en el ámbito físico. No como discurso ni como argumentación sino como fuerza real ejercida o reprimida contra lo que se le opone.

El mismo, como sujeto agente, se halla inmerso desde antes de empezar la acción en una contradicción a la que llamaremos "pre conflicto". El actor viene de una situación que lo impele al conflicto, y aquellas "condiciones dadas" pueden ser resueltas de dos modos: o bien física, animalmente, si triunfan sus instintos; o bien de un modo más civilizado, reprimiendo sus instintos o impulsos, si triunfa el deber ser o la conveniencia social. Este juego de contradicciones, anterior al desembarco real en el juego, es una tensión interna, para nada psicológica, absolutamente física, que escinde al actor y que lo pone ante la estructura con una doble opción. Por lo tanto debe improvisar. En algunos casos la acción preconcebida puede ser llevada a cabo y entonces simplemente acciona. Nótese la diferencia que marco entre improvisar y llevar a cabo una acción preconcebida o simplemente accionar.

Pero volvamos a la definición técnica del conflicto. Se trata del choque o la colisión de dos o más fuerzas, y no simplemente de una situación afligente o dolorosa. La descripción de los conflictos como situaciones dolorosas quizás sea una buena

definición, pero, pero lo es desde el punto de vista psicológico. El actor no puede ponerla en práctica. Mientras que puede organizar su campo luchando contra lo que se le opone desde afuera o bien enfrentando el dilema físico (y lo subrayo) entre su propio animal y el deber ser. Nunca un conflicto transcurre –repite, desde el punto de vista técnico– en el mero nivel psíquico. Siempre se halla a nivel del cuerpo, es energía movilizada en una dirección (¡o en dos en el caso de los pre-conflictos!). No se trata de que el actor se ponga a pensar en los caminos para resolver la situación. Se trata de una disposición corporal que lo prepara y aún lo introduce en una disputa efectiva y física.

Cuando, por el contrario, el actor intenta comprender de antemano el sentido del conflicto que le toca enfrentar, procura al mismo tiempo resolverlo antes con su intelecto. ¡Como si efectivamente se pudiera! Los conflictos reales apenas si pueden ser nominados en sus momentos de partida, porque se trata siempre de interacciones dialógicas, físico-psíquicas, intrincadas y sumamente cambiantes, imposible de ser pensadas. Los estudiantes quieren, como en la vida educada y reprimida, antes comprender y luego actuar en consecuencia. Esto lleva a una seudo interacción, a un intercambio muerto. Es justamente el cuerpo –se trata lógicamente de una metáfora– y no la cabeza el que investiga. Tan sólo es posible conocer discursivamente los puntos de partida de un conflicto. Hay, pues, que hacer para comprender, y no comprender para luego hacer. Como trabajo teórico, la improvisación tan solo requiere decidir los puntos de partida de una situación.

Los análisis de mesa no pueden ser reemplazados por análisis de texto de los que surjan “listas de acciones”, ya que se estaría repitiendo el error anterior de separar el trabajo teórico del práctico.

El método es esencialmente un modo de conocer, específico del actor. En primer lugar porque lo que hay que conocer “todavía no existe” en el nivel de texto: es preciso crearlo. Y en segundo, porque la traducción de palabras al cuerpo, es un tránsito complejo. ¿Quién de nosotros no ha tenido dificultades para explicar un dolor que realmente sentimos al médico? ¿Es punzante o late? ¿En qué zona del cuerpo se siente fundamentalmente?

Lo único necesario para emprender este tipo de conocimiento específico son las pocas precisiones capaces de ponernos en movimiento contra los conflictos iniciales.

Muchos llegan a aceptar el rol de los conflictos, pero intentan abordarlos, crearlos desde su descripción psicológica “como estados emocionales o psíquicos”. Los enfocan como si se tratase de entidades unitarias. Hablan, por ejemplo, de los tormentos de Edipo o de las dudas de Hamlet. Y hasta son capaces de describirlos verbalmente y con hermosos detalles. Ahora bien: ¿Cómo procede el actor para “atormentarse”, o para que las dudas lo martiricen? ¿Cómo proceder entonces?

Ya hemos subrayado el mérito de Stanislavski quien demostró la imposibilidad de poner frente a sí mismo, como tarea, el rescate de determinados sentimientos. Lo primero que hay que decir es que los componentes emocionales de la situación, surgen, son producidos por el accionar del actor. No son buscados. Ni siquiera el actor sospecha cuál es su contenido real y menos aun su mutabilidad. Su “construcción” –casi estoy tentado a decir hallazgo– ha provocado numerosas sorpresas en sentido que cuando alguien esperaba, digamos dolor, aparece rabia, o cuando alguien está golpeado por el amor –digamos Romeo en la escena del balcón– lo que menos siente es ese estado y en cambio pretende esconderse, jugar, auto flagelarse, etc.

Una de las cosas que mayor asombro me provocan es que nadie haya vinculado la aparición de las emociones a la lucha contra los conflictos. Se ha hablado de memoria, de exactitud en la realización de las acciones (otro tipo de memoria) como causas de la aparición de esos contenidos. Pero nadie ha descrito la imposibilidad de una solución racional y calma ante las situaciones dramáticas como causa de una respuesta comprometida por parte del sujeto. Sin embargo varios enfoques psicológicos contemporáneos ven justamente en ese tipo de situaciones el motivo de su surgimiento.

El cuerpo, el animal del actor, se halla impulsado a proceder de una cierta manera brutal, pero sus pruritos lo detienen, o bien el se siente atraído físicamente por Julieta

-quien, supongo, se halla en ropa de-cama- pero teme asustarla. Estas circunstancias, cuando son abordadas corporalmente por el actor, provocan de inmediato una conducta orgánica, es decir, que comprende lo físico, lo intelectual y lo emocional a la vez.

Esta es una descripción verbal, por tanto inexacta, de lo que el actor halla frente a sí en la situación dramática. El actor "construye" los dos factores como tendencias opuestas en su propia persona, o bien lucha contra algo exterior, y esto lo compromete. Para nada se trata de recobrar algo que le haya ocurrido. Y en estos procedimientos se entrecruzan, de modo imposible de discernir, la atención, el compromiso muscular, la voluntad, el pensamiento que se va ordenando "naturalmente" sin que el actor deba operar sobre cada campo aisladamente.

Para el actor, desde el punto de vista técnico, los conflictos jamás son palabras. Se trata siempre de objetivos por alcanzar, de hechos que se interponen, de escisiones en la propia persona. No necesita comprenderlos a priori. Por el contrario, en la medida en que la improvisación los hace surgir, se los puede recién pensar. Que el actor se meta en los conflictos implica que se "tupacamariza" como suelo jugar. Y esto lo compromete.

Este modo de comprender y de abordar los conflictos como un problema a situar en su propio cuerpo (esta es la verdadera novedad del método de las acciones físicas), es el único que le permite dar el gran salto desde la comprensión intelectual a la actuación viva y comprometida. Los conflictos ya no son "estados" o "emociones" entendidas de modo parecido. Ahora las relaciones conflictivas constituyen el campo real operativo y de mi "introducción" en él surgen todos los contenidos de conciencia y psicológicos.

Recordemos que nos hallamos frente a una investigación: estamos frente a lo que no conocemos y no ante la aplicación de algo ya conocido y decidido.

Cuando me refiero a que el actor logra una situación homóloga, lo que realmente quiero decir, es que el actor, aunque preceda como quiera, nunca podrá entrar a escena poseído por las mismas causas que motivan al personaje. Esta es otra razón del porque del fracaso de aquellos métodos que ponen todo su peso en la búsqueda de las causas de la conducta. De lo que se trata es de proponer que el actor construya, ante sí una situación homóloga a la sugerida por el texto, es decir estructuralmente idéntica pero fenoménicamente distinta. El actor no puede recobrar el pasado ni ponerse absolutamente en el mismo lugar de sus personajes. Pero lo que sí puede es construir aquella situación dramática y operar sobre ella, de modo voluntario y consciente, partiendo de su compromiso esencialmente corporal, para enfrentar las situaciones conflictivas que presenta. Esto sí es posible. Y el resultado, será la producción de conductas homólogas, aunque sus causas difieran.

El actor -casi es una perogrullada lo que digo- debe poner su tarea delante de él, en el futuro, y dar pasos en la misma dirección en que el trabajo torna reales los proyectos o planes. Esto es posible. Todo otro enfoque que intenta "la búsqueda del tiempo perdido" está condenado al fracaso, o lo que es lo mismo en la actuación, a una introspección permanente y aburrida.

El actor se aboca a la tarea de qué hacer, aquí y ahora busca tareas homólogas a las que su personaje, jerarquiza los aspectos conflictivos para enfrentarlos: en suma, emprende un trabajo real y efectivo, no una tarea intelectual o psicológica. Construir un personaje no es crear su psicología directamente (¡como si esto se pudiera efectivamente!), sino su conducta partiendo de sus hechos más materiales, y por ende controlables.

El actor puede asumir y comprometerse con conductas ajenas. Tan sólo deberá reproducir de un modo no exterior sus actos y no podrá permanecer ajeno a ellos. Piénsese, por ejemplo, en los soldados que están obligados a luchar. Pero además, este hacer cosas en el mismo sentido y con los mismos objetivos del personaje le permitirá irlo comprendiendo cada vez más. Y en consecuencia puede ir acortando las distancias que lo separan de él, hasta lograr aquella postura que daremos en llamar la "identificación" con el personaje. Esto quiere decir accionar, hablar y pensar como el personaje, sin abandonar el nombre propio en todo esto.

Al hacer, lo que el personaje hace, el actor deja de ser él mismo y comienza a "ser" el otro, siempre desde su propia identidad. ¿O acaso hay algún otro camino posible? ¿No es sólo dentro de esos límites que se halla la posibilidad de transformación de un actor? En todos los años que llevo en este oficio —y créanme que me da pudor mencionar la cifra— es la única manera en que he visto proceder a los grandes actores.

Durante esta tarea no podrá describir lo que está haciendo de manera crítica: no podrá abandonar el punto de vista del "submarino" y "desdoblarse" en no sé qué control. Su único control le estará dado por sus relaciones con los restantes elementos de la estructura: como en la vida, como en el deporte, como en el amor.

Continuaremos, en el próximo número de "teatro"

*reproduciendo material sobre el importante tema,
producido por Raúl Serrano, el amigo y gran
valor del teatro Latinoamericano.*

CLASE de Vsevelod MEYERHOLD

Técnica de los movimientos escénicos

El movimiento está subordinado a las leyes de la forma artística. En una representación, es el medio de expresión más poderoso. El rol del movimiento escénico es más importante que el de los otros elementos teatrales.

Privado de la palabra, de la vestimenta, de la rampa, de los bastidores, de la edificación, el teatro, con el actor y su arte de los movimientos, no queda menos teatro: son los movimientos, los gestos y los juegos de pantomima del actor los que informan al espectador sobre sus pensamientos y sus impulsiones; el actor puede transformar en edificación teatral no importa qué caballete, no importa dónde y no importa cómo, absteniéndose de los servicios de un constructor y fiándose de su propia habilidad (lean los textos sobre los grupos ambulantes chinos).

De la naturaleza específica del movimiento, de la gesticulación y de los juegos de la fisonomía en el cine y en la pantomima. Las vías del actor en el cine y el del Estudio se separan: en el écran, el objeto aparece en razón de su utilidad, mientras que en el de Estudio (en la pantomima) sirve para mostrar la virtuosidad del actor en el efecto de alegrar o de entristecer al espectador.

El principal propósito del cine es de emocionar al espectador mediante el sujeto; en la pantomima, al contrario, el espectador se interesa en los medios gracias a los cuales el actor exterioriza sus libres impulsiones; el único deseo del actor es *dominar* el lugar escénico que le ha sido otorgado, adornado e iluminado, y encantado él mismo por sus invenciones imprevistas.

¿Cuál es la diferencia entre la encarnación de un personaje por el actor, cuando él se deja absorber por ese personaje, y la demostración que él hace de sí mismo figurando a múltiples personajes?

No es el fondo del sujeto de la pantomima que emociona al espectador, sino la manera del actor de actuarlo, el cuadro en el cual el espectador percibe el corazón y la virtuosidad del mimo.

Los movimientos se modifican en función de los trajes, de los accesorios y del fondo escenográfico. La vestimenta teatral no tiene nada de arbitrario, hace parte del conjunto; su forma y su color son de la más alta importancia. Relatividad del maquillaje.

Hay máscara y máscara. La teatralidad implica una forma inevitable.

De las relaciones entre el teatro y la vida. Un teatro que reproduce la vida fotográficamente (teatro naturalista) considera los movimientos desde el punto de vista de su utilidad con efecto de esclarecer a los espectadores sobre la tarea que les ha

asignado el dramaturgo (exposición obligada), idea de la pieza, psicología de los personajes; las conversaciones de éstos sirven al propósito del autor y no a las exigencias del espectador; la existencia cotidiana sobre la escena, etc

Ahora bien, el teatro es un arte; en consecuencia, todo debe estar subordinado a las leyes de este arte. Las leyes de la vida y las leyes del arte no son idénticas. Intentemos establecer una analogía entre las leyes del teatro y las leyes de las artes plásticas. Sólo un sistema de los más investigados, podría permitir descubrir las leyes del arte teatral (disposición geométrica de las figuras, etc.).

El fundamento del arte teatral es el juego. Hasta cuando él muestra lo cotidiano sobre la escena, el teatro reconstituye los fragmentos por procedimientos propios sólo de él, y que tienen por divisa "el juego". Mostrar la vida sobre el escenario significa *jugar*, a partir de lo cual lo serio deviene divertido, y lo divertido trágico.

La enumeración de los géneros teatrales por Polonius muestra que, jugada por un actor, una simple comedia deviene trágico-cómica, y que canciones religadas por entradas de actores se transforman en pastoral.

El actor del nuevo teatro se construirá un código de los procedimientos técnicos que él podrá deducir del estudio de los principios del juego de las grandes épocas teatrales. Existe una serie de axiomas obligatorios para todo actor, cualquiera sea el teatro donde él crea. Notemos a este respecto que el actor estudiará los teatros anteriores y *acumulará sus tesoros*, no para hacer ostentación, sino para "inspirarse" (después de haber aprendido a conservarlos y a acomodarlos) y disponerse a vivir sobre el escenario una vida teatral: saludar con un gorro de mendicante como si fuera un peinado bordado de perlas, echarse sobre la espalda una capa agujereada, con un gesto de hidalgo, golpear un tamboril roto, no para sacarle un sonido, sino para mostrar el gesto de una mano brillantemente movida y de manera de hacer olvidar que la piel del tamboril está perforada. Es lo que entendemos nosotros por el préstamo de procedimientos tradicionales que integramos al presente.

No buscamos simplemente repetir los gestos del pasado (que es lo que hacen los teatros preocupados de la reconstitución).

Hay una gran diferencia entre reconstituir y estudiar y elegir en las tradiciones en vista de constituir libremente una escena nueva.

El nuevo actor considerará el escenario como un aire de juego preparado para una acción escénica inédita. Nuestro actor se dice: "Puesto que yo sé que el fondo escenográfico de mi escenario está concertado, que sus tablas prolongan la sala y que el todo está subordinado a la música, no puedo ignorar lo que debo ser cuando yo entre en escena. Puesto que el espectador percibirá mi juego al mismo tiempo que los fondos pictórico y musical, mi juego no será más que uno de los componentes de este conjunto agitante, a fin de que la suma de los elementos del espectáculo tenga *un sentido preciso*."

El actor sabe por cual razón lo que lo rodea ha sido concebido de una cierta manera y no de una otra; no ignora que eso es un producto teatral; también él se transforma y deviene un producto del arte. Este actor, nuevo dueño del escenario, afirma la alegría de su alma por su elocución musical y la flexibilidad de su cuerpo.

Sus movimientos, determinados por la ley de Guglielmo (*partire dal terreno*) le imponen una virtuosidad de acróbata (el actor japonés es también acróbata y danzarín).

La palabra obliga al actor a-ser musical. La pausa le recuerda que él debe saber calcular el tiempo, todo como un poeta. La actitud hacia la música no es la misma en Jacques-Dalcroze, en Isadora Duncan o en Loie Fuller, o en la del circo, en el teatro de variedades o en los teatros japoneses y chinos.

La música tiene el rol de una corriente que acompaña las evoluciones del actor sobre el escenario y sus instantes de detenerse, el plan de la música y el de los movimientos del actor pueden no coincidir pero, llamados a la vida

simultáneamente, presentan en su derramamiento una especie de polifonía.

Una nueva pantomima está en vía de nacer; la música reina en su propia esfera, y los movimientos del actor le son paralelos.

Sin dejar percibir por el espectador la base métrica, los actores, sostenidos por el metro, buscarán tejer directamente la red rítmica.

En la serie de evoluciones del actor dramático, la pausa no significa ausencia o detención del movimiento, pero, como en la música, marca la progresión. Si, en tal momento dado, el actor no se mueve, eso no significa que él haya dejado la esfera musical.

El actor queda sobre el escenario no porque en la ausencia de bastidores, él no tiene donde desaparecer, sino porque, teniendo asimilado el sentido de la pausa, él continúa tomando parte en la acción escénica. Esta pausa pone en valor la emoción nacida de la luz, de la música, de los accesorios brillantes y de las vestimentas de parada.

El actor que no ha dejado el escenario en ningún momento, revela la significación de la coexistencia de los dos planes —escenario y proscenio— continuando a vivir con una música que no resuena más (comparad con la expresión ibseniana: “escuchar el silencio”).

L'Amour des trois oranges,
1914, 4-5, pp. 94-98.

CLASE de V. MEYERHOLD

Trabajos con palabras sobre fragmentos

Intentemos pasar de ejercicios al trabajo sobre fragmentos dramáticos con palabras. Tomemos la escena de la locura de Ofelia que hemos trabajado el año último sin palabras. La intérprete de Ofelia luchará contra los juegos de escena pretenciosos y los gestos afectados (que, el año pasado, le han valido los elogios de los críticos de teatro), a nombre de la simplicidad ingenua de los caballetes de feria!

Las canciones no tienen aún puestas sus músicas. Admitamos provisoriamente un acompañamiento: golpecitos de una varilla de bambú, sobre una tableta de madera (no olvides que tú recitas versos, tu no gozas pues de la libertad que busca generalmente el actor aspirando a “vivir” sin someterse a la forma: tú verás que es posible experimentar la alegría en el sometimiento). Eso que parece fácil a un actor musical queda inaccesible a un actor del que la musicalidad está aún en sueños.

Trabajaremos sobre ese fragmento en dos repeticiones: en setiembre y en diciembre. Ese intervalo es requerido: las decepciones de las primeras sesiones se atenuarán gracias a esa interrupción. Durante todo ese tiempo, la imaginación continuará a estar en vela, puesto que ella tendrá de qué ocuparse. La tensión de los sentimientos dichos “vividos” dará lugar al juego de la imaginación, liberando la técnica escénica que no soporta ningún freno. No se podrá esperar un logro hasta que cuando, después de haber superado la tendencia al ballet a lo Duncan, el actor se identificará como un juglar: él dominará su juego como el juglar domina las pelotitas que él arroja al aire y que trazan encima de su cabeza una melodía puntuada por los lances rítmicos (el ritmo y las rimas). Retiene el término teatral: “tirar las palabras”. Pregúntate si eres dueño de tu respiración: los sentimientos “vividos” ¿no

desajustan la medida? Puede que sea necesario pedir a un hindú experimentado lo que él sabe sobre el arte de respirar.

Es tiempo de concluir de una manera decisiva en la cuestión de los sentimientos "vividios". Los admiradores de Oscar Wilde, saben a qué atenerse, puesto que ellos han leído las palabras de la actriz en su Retrato de Dorian Gray: "He podido representar pasiones que yo no experimentaba. Pero me es imposible representar una pasión que me incendia".

El Estudio se ha asignado por tarea hacer La Tragedia de Hamlet. príncipe de Dinamarca sin ningún corte. Se podrá llevar cabo esta empresa sólo si se encuentra la llave de la interpretación de las tragedias shakespearianas. Eso no será posible mas que después de haber trabajado sobre dos o tres fragmentos de esta pieza, estudiando su forma y reconstituyendo paso a paso su composición.

Uno de los grandes éxitos de los escenarios londinenses en los años 1560 fue Cambyse, de Thomas Preston, "lamentable tragedia mezclada con bufonadas muy divertidas". ¿No se podría considerar Hamlet como una pieza donde se percibe el llanto a través de las "bufonadas divertidas", propias del teatro?

¿No es necesario olvidar, una vez por todas, las discusiones de los sabios a propósito de la voluntad o de la abulia de Hamlet, olvidar también todas esas tendencias que se quiere, cueste lo que cueste, imponer a su autor? Lo que caracteriza el teatro pre-shakespeariano se ha mantenido en el tiempo de Shakespear: la alternancia de lo patético con lo cómico grosero, no solamente en el conjunto, sino también en los diversos roles (sobretudo en el rol principal). Si se logra reproducir esta particularidad en tanto que efecto escénico original, se edificará la única obra escénica donde el actor, interesado y descontractado, podrá jugar.

L'Amour des trois oranges,
1914, 4-5-6-7, pp. 208 ss.

* *

VSEVOLOD MEYERHOLD

Apuntes biográficos

(Vsevolod Emilievich Meyerhold;
Penza, 1874 - Moscú, 1942)

Director y teórico teatral ruso, una de las figuras clave del teatro contemporáneo junto a Stanislavski, del que se separó buscando un camino propio que le llevó a establecer la teoría teatral de la convención consciente y el método interpretativo que bautizó como Biomecánica.

Su padre, Emil, era un rico fabricante de vodka, y Alвина, la madre, era de ascendencia báltica. El ambiente cerrado de la educación familiar motivó que Meyerhold se sintiera siempre más ruso que alemán y más ortodoxo que protestante. Al cumplir los veintiún años cambió su nombre original (Karl Theodor Kasimir) por el de Vsevolod, en homenaje a Vsevolod Garsin, joven escritor pesimista que se había suicidado.

Vsevolod Meyerhold

Se trasladó a Moscú para cursar estudios de Derecho, y acabó por abandonarlos para estudiar en la Escuela Dramática de Nemirovich-Dantchenko en 1896. Inició su carrera como actor en 1898 al lado de Stanislavski en el recién creado Teatro de Arte de Moscú.

Allí representó fundamentalmente obras de Chéjov, entre las que destaca su interpretación en *La Gaviota* (1898).

Cuatro años después abandonó el Teatro de Arte, en desacuerdo con los principios naturalistas defendidos por su director y contra las técnicas stanislavskianas de reproducción de los estados de ánimo en escena. A partir de entonces se centró en el desarrollo de su teoría interpretativa, que finalmente acuñó con el nombre de Biomecánica. Tras un viaje a Italia, organizó una temporada teatral en Tiflis en la que dio más importancia a la concepción plástica, lumínica y móvil del escenario que a la psicofísica del actor, pero no fue entendido por el público.

En 1905 fue llamado por Stanislavski para dirigir el Primer Teatro Estudio del Teatro de Arte, laboratorio de carácter experimental, donde produjo obras simbolistas en las que los actores se movían como personajes estilizados. De las relaciones de estos dos grandes directores, el propio Meyerhold dijo: "El problema fundamental del teatro contemporáneo es preservar el don de la improvisación que posee el actor, sin transgredir la forma precisa y complicada que el director ha de conferir al espectáculo. Stanislavski piensa igual que yo; ambos abordamos la solución de la tarea, como los constructores del túnel bajo los Alpes: cada uno avanza por su lado, pero en el medio nos encontraremos seguramente". Sin embargo, la fallida revolución de 1905 provocó el fracaso del Estudio, que no tuvo una proyección práctica.

Meyerhold pasó a colaborar como director en la compañía de la actriz Vera Komisarjévskaja, en su teatro de San Petersburgo, desde noviembre de 1906 con el estreno de *Hedda Gabler*, de Ibsen. La concepción del escenario como una construcción, una estructura de escaleras, plataformas y planos en los que se inserta el actor como un engranaje más, que permite una expresividad actoral más plástica que psicológica, fue considerada por Vera Komisarjévskaja como un desprecio a la labor del actor, y Meyerhold fue despedido. Para subsistir dirigió durante diez años los Teatros Imperiales bajo la promesa de no tratar de escandalizar al público con sus experimentos. Siguió con sus investigaciones bajo el nombre supuesto de Doctor Dapertutto, divulgando sus logros por medio de conferencias, luego publicadas.

Para Meyerhold, el teatro ha de ser diferente de la realidad cotidiana, ya que es un arte puramente convencional. Basa sus ideas en el adiestramiento del cuerpo del actor mediante una serie de ejercicios, encaminados a la traducción inmediata en movimientos, actitudes y gestos de los estados de ánimo y reacciones íntimas del personaje. Además, en sus montajes más destacados (*El profesor Bubus*, *El inspector*, de Gogol, *La Chinche* y *El Baño*, de Maiakowski) así como en los distintos escritos que publicó, sistematiza su idea de un teatro de convención consciente, caracterizado por que el espectador no olvida ni un instante que tiene delante a un actor que representa un personaje.

El teatro de la convención consciente se opone al procedimiento de la ilusión de verdad que acuña el Naturalismo, defensor de la reproducción en la escena de los ambientes y problemas de la vida cotidiana, con el objetivo de hacer de los personajes una repetición de tipos reales. Estaba en contra de la cuarta pared, dejaba encendidas las luces de la sala, suprimía el telón y permitía que los espectadores viesan las paredes de ladrillo del fondo del teatro para que no olvidasen que estaban asistiendo a una representación.

Su perfil político quedó definitivamente remarcado cuando, tras el estallido revolucionario de Octubre de 1917, se unió a Block y a Maiakowski respondiendo al llamamiento lanzado por el Primer Ministro Lunacharski sobre la nueva cultura. Meyerhold se adhirió al Partido Comunista y fue nombrado director de la sección teatral de la Comisaría de Instrucción Pública; se convirtió, así, en el artista más importante del nuevo teatro soviético. Reivindicó el papel del actor como trabajador.

Los teatros pasaron a formar parte de un nuevo organismo gubernamental conocido como T.E.O. y a Meyerhold se le encomendó dirigir el de Petrogrado, antigua San Petersburgo, en el que estrenó *Misterio Bufo*, de Maiakovski, para celebrar el primer aniversario de la Revolución Rusa (1918). Poco tiempo después las autoridades movilizaron a todos los trabajadores del teatro para luchar en los frentes, tras el estallido de la guerra civil. En el mes de junio de 1919, acosado por el hambre, partió

hacia Yalta. En este viaje fue apresado por el bando de los mencheviques, que lo condenaron a muerte, aunque pudo salvarse poco tiempo antes de la victoria bolchevique.

Pero fue en 1923, después de intensos estudios sobre la Biomecánica y tras mantener estrechos contactos con el recién aparecido Constructivismo, cuando la figura de Meyerhold cobró mayor relieve institucional. Con la edición de un libro homenaje a su labor, titulado *Vsevolod Meyerhold*, se inició una nueva etapa que quedó remarcada en el XI Congreso del Partido Comunista Ruso, que preconizó la realización de una literatura comunista que se opusiera, por sus tendencias, temas y forma, a la acción disgregadora de la literatura burguesa.

Poco después, el 2 de abril, se celebró en el Teatro Bolshoi de Moscú el quincuagésimo aniversario del director y el vigésimo quinto de su vida teatral; en dicho acto recibió el reconocimiento de "Artista del Pueblo". Coincidió esta etapa con la corriente denominada "estilo urbanístico", desarrollada por algunos directores de escena rusos, que presentaban la ciudad occidental como un conglomerado de perversidad y tentaciones. Destacó, dentro de esta tendencia, el espectáculo *El lago de Ljul*, de Alesksey Fajko.

Meyerhold trabajó con los artistas constructivistas y llenó sus espacios escénicos de plataformas móviles, escaleras y tarimas, sobre las que los actores ejecutaban movimientos precisos y mecánicos. La que se reconoce como su cima creativa llegó en 1926 con los montajes de *El inspector*, de Nikolai Gógol, una revisión radical del clásico ruso, y *El cornudo magnífico*, de Crommelynck. Esta obra trata de las relaciones entre un marido, una esposa y su amante; Meyerhold trasladó la expresión de las vivencias interiores a formas abstractas. Por ejemplo, el amante caía desde un tobogán en los brazos de la esposa, expresando su alegría por medio de saltos.

Representación de El Baño, de Maiakowski

En 1925 había sido promulgada la que se conoce como "política del partido en el terreno de las Bellas Artes", en la que se produjo un encuentro entre los distintos grupos y asociaciones literarias: desde los Futuristas, al Frente de la Literatura de Izquierdas, los Grupos Proletarios o la Liga de los Poetas Campesinos. Los primeros años de la década de los treinta le llevaron de gira por Europa, principalmente a Berlín y a París, y alumbraron su obra *La reconstrucción del teatro*. Esto coincidió con una serie de medidas destinadas a conseguir que el teatro contribuyera más activamente a la construcción del socialismo.

La dama de las camelias, en 1934, le valió las más severas críticas de su carrera y constituyó el último éxito para la actriz y esposa de Meyerhold, Zinaida Rajch, en un momento en el que se proclamó el realismo socialista como conclusión máxima extraída del Primer Congreso Pan-Unionista de escritores, que había sido presidido por Gorki y que promulgó la aparición del denominado "héroe positivo". Al mismo tiempo, Stalin anunciaba la agudización de la lucha de clases. Meyerhold fue acusado de formalista y cayó en desgracia. Otros discípulos de Stanislavski, que seguían fieles al realismo psicológico, apoyado por las autoridades como medio de educación de masas, le ofrecieron la oportunidad de retractarse públicamente, a lo que se negó.

La primera imputación que se le hizo de "desvionismo" tuvo lugar en 1936 y Meyerhold se defendió con una conferencia en Leningrado titulada "Meyerhold contra el Meyerholdismo", que intentaba salir al paso de aquellos que se declaraban sus discípulos y no eran más que meros imitadores. El arranque del periodo más oscuro de su trayectoria artística y personal tuvo sus momentos más tensos en la asamblea de directores del mismo año, en la que se atacó duramente al Formalismo. Meyerhold mantuvo sus posiciones frente a la postura general.

Con la imposición de lo que se ha denominado "fotografismo burgués" como estilo oficial, Meyerhold sufrió los ataques de la prensa y la desvalorización de su obra de una manera oficial. Perdió su teatro y esto le llevó a aceptar el cargo de director de ensayos en el teatro de ópera que dirigía su amigo y antiguo maestro, Stanislavski, pero el fallecimiento del maestro le dejó sin apoyos.

El 15 de julio de 1939, su mujer, Zinaida Rajch, apareció degollada en su domicilio, lo que aumentó sus dificultades y sospechas, que le llevaron a enviar una carta al fiscal

de la U.R.S.S., a finales del mismo año, denunciando las presiones físicas y psíquicas de las que estaba siendo objeto para conseguir una declaración. Así, el 1 de febrero de 1940, después de meses de prisión y tortura, un tribunal militar le condenó a la pena capital y fue fusilado el 2 de febrero. Su muerte fue silenciada. Su nombre estuvo prohibido en todas las publicaciones rusas hasta 1955, año en el que fue rehabilitado por la Comisión Militar de la Corte Suprema. Fue 1968 la fecha en que se publicó en su país la casi totalidad de su obra, que ha tenido una importante influencia en la escena soviética y europea

Antecedentes Tragedia Meyerhold

2 de febrero de 1940: **Fusilamiento de
Vsevolod Meyerhold**

2 de febrero de 2011: **Trágico 71 Aniversario**

Es en la recordación del criminal fusilamiento de VSEVOLOD MEYERHOLD, víctima de la tenebrosidad antihumana de un régimen totalitario, que damos paso a toda la siguiente información, que incluye la reproducción de documentos oficiales que prueban la justificada indignación que seguirá condenando ese asesinato del oscurantismo dictatorial maldito.

"Carta al Procurador de la URSS (13 de diciembre de 1940)

"AL PROCURADOR de la URSS el prisionero (detenido el 20 de junio de 1939) Meyerhold-Raikh Vsevolod Emielevitch (fecha de nacimiento 1874. Alemán) DENUNCIA y DECLARACIÓN."

De esa Declaración tomamos la "Nota V. Vsevolod Meyerhold - Raikh. Esta nota remite también a las dos notas de la declaración del 2.1.1940. "Me pegaron a mí, un anciano enfermo de sesenta y seis años, me acostaron en el piso, la cara contra el suelo, me golpearon la planta de los pies y la espalda con un tubo de caucho anudado: me hicieron sentar sobre una silla, me golpearon las piernas con el mismo objeto (desde arriba con mucha violencia) y las partes situadas entre las rodillas y la parte superior de las piernas. Los días siguientes, cuando en esa parte de las piernas se me había declarado una abundante hemorragia interna, justamente sobre los verdugones morados-azules-amarillos es donde me volvían a golpear con ese caucho y era tal el dolor que me parecía que en los lugares magullados y sensibles de las piernas estuvieran echándome agua hirviendo (gritaba y lloraba de dolor). Me golpearon en la espalda con ese caucho, me golpearon en la cara, tomando impulso y con toda su fuerza".

**

"Veredicto en nombre de las Repúblicas Soviéticas del Colegio Militar del Tribunal Supremo de la URSS, presidido por V. Ulrikhi.

El... de febrero de 1940, en sesión a puerta cerrada el Tribunal en la ciudad de Moscú... Ha quedado establecido tanto en la instrucción previa como en la instrucción definitiva durante la audiencia, que Meyerhold, trotskista desde 1923, ingresó al grupo trotskista de Rafail"

"En 1930 Meyerhold dirigió un grupo trotskista antisoviético... En 1933, Meyerhold estableció lazos organizados antisoviéticos... En 1934-45 estableció lazos con agentes del servicio de información inglés y japonés...

Hasta 1939 llevó actividades de espía... Y además en 1935 en su departamento, Meyerhold organizó reuniones conspirativas...

Considerando que ha quedado así demostrada la culpabilidad de Meyerhold en los crímenes por él cometidos y mencionados en los artículos 58 la y 58 II del Código penal de la URSS ha dictado su sentencia:

Se condena a Meyerhold-Raikh Vsevolod Emilievitch a la pena Capital prevista en materia criminal. Será fusilado y todos sus bienes personales serán confiscados.

Es sentencia ejecutoria y excluye todo procedimiento de apelación.
El Presidente del Tribunal V.Ulrich”.

Los límites de la Fabulación Anti Meyerhold

Quedan resaltados en la siguiente Nota 5 del Veredicto del 1º de febrero de 1940:

“Meyerhold ha sido involucrado directamente por las confesiones de Ioshido Ioshima, a quien nunca vió. Miembro del PC japonés, dos veces encarcelado en el Japón, Ioshido Ioshima cruzó la frontera soviética en Sakhaline y fue detenido como espía... Como trabajó en Japón en teatro y que la única persona que conocía en la URSS era Seki-Sano, que hizo primero un stage y luego fue asistente en el GOSTIM, dió el nombre de éste. Pero Seki-Sano, revolucionario japonés, miembro de la Unión Internacional de los Teatros Obreros, que Stanislavski –donde quien deseaba estudiar mise-en-scène– había enviado a Meyerhold, se había ido en 1937 a España, y de allí a América Latina... Poco importa; bajo el efecto de las torturas, Ioshido-Ioshima confiesa haber venido a la URSS para encontrarse con el espía Meyerhold por intermedio de Seki-Sano, y cometer un acto terrorista contra Stalin, cuando éste viniera al GOSTIM. A pesar de haber renegado de estas sus confesiones, Ioshima fue fusilado el 27 de setiembre de 1939.”

Tomamos de la edición de “Tonto del Pueblo”, del Teatro Los Andes de (fecha) la página que dedicaron al comentario de esta insuperable criminal afrenta a la condición humana...

Carta de Meyerhold a Molotov

“Al Presidente del Consejo de los Comisario de la URSS

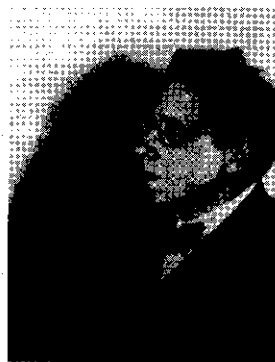
Vjacerslav Michajlovic Molotov

El prisionero

Vsevolod Emilevic Mejerchol'd - Rajch

Prisión Butyrki

2 enero 1940



Aquí está mi confesión, breve como conviene un instante antes de morir. Nunca fui un espía.

El gobierno ha decidido que para mis culpas, de las que se habló en la tribuna de la primera sesión del Soviet Supremo, no era bastante el castigo que me habían reservado. (mi teatro cerrado, la disolución de mi Compañía) y que debía sufrir otro castigo más, el que los órganos del NKVD me infrigen ahora.

“Quiere decir que así debe ser”; repito a mi mismo.

Y mi “yo” se ha dividido en dos personas. La primera se puso a buscar los delitos de la segunda y, no encontrándolos se puso a inventarlos. El juez instructor demostró ser un experto ayudante en la materia y nos pusimos a inventar juntos, en estrecha colaboración. Me repetía amenazante: “si no escribes, te pegaremos de nuevo, dejaremos intacta la cabeza y la mano derecha y haremos del resto un pedazo de cuerpo informe, desgarrado y sangriento”.

Me pegaban, soy un viejo enfermo de sesenta y cinco años, me ponían en tierra con la cara hacia abajo, y con una cachiporra de goma me pegaban en la planta de los pies y en la espalda; cuando estaba sentado, con la misma cachiporra me pegaban en las piernas (desde arriba, con mucha fuerza) y de las rodillas hacia arriba.

En los días siguientes, cuando en aquellas partes de las piernas se había desarrollado una abundante hemorragia interior, me pegaron de nuevo sobre los

hematomas rojo – lívido – amarillos y el dolor era tal como si en las partes sensibles y enfermas de las piernas me arrojas en agua hirviendo. Lloraba y gritaba de dolor. Me pegaban en la espalda con el mismo arnés, me pegaban en la CARA con mucho impulso.

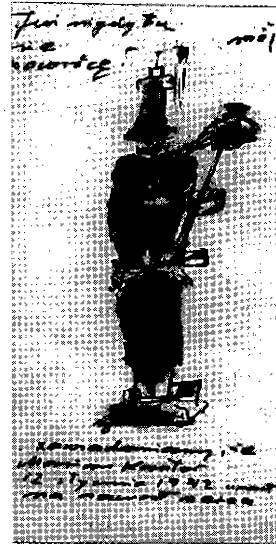
Retiro las declaraciones que me extrajeron de este modo y suplico a Ud., Jefe del Gobierno: sálveme, devuélvame la libertad. Amo a mi Patria y estoy dispuesto a darle todas las fuerzas de los últimos años de mi vida.

V. Mejerchol'd – Rajch

Vsevolod Emil'evic Mejerchol'd. (1874-1940), actor y director ruso, uno de los máximos reformadores del teatro moderno. Maestro de Einsestein. Mientras estaba encarcelado, su esposa fue encontrada degollada en su habitación. Fue torturado y finalmente, al día siguiente de haber escrito la carta que publicamos, fue asesinado en las prisiones de NKVD.

No existe hombre de teatro que no sea heredero consciente o menos, de las ideas de Meyerhold. Publicamos esta carta, aparecida luego de la apertura de los archivos secretos de la ex Unión Soviética e inauguramos con ella una sección dedicada a Teatro y Libertad.

Tomado de la revista "El tonto del pueblo", del Teatro de los Andes, Número cero. Agosto de 1995.



Dibujo de escena
de T. Kantor

PETER BROOK

Por la válida importancia que para el teatro del mundo, tuvo y mantiene el Centro Internacional de Investigación Teatral, que da cobijo y capacitación a actores y actrices de todo el mundo, y por ser una fundamental y actual gran obra, resultada del intenso y profundo amor inigualable al teatro, así como de la prodigiosa capacidad creativa artística, y de la tenaz voluntad solidaria, del grande maestro y noble amigo: PETER BROOK, hoy publicamos fragmentps párrafos del libro HILOS del TIEMPO que señalan las contingencias, sorprendentes, que precedieron y permitieron la fundación del Centro Internacional de Investigación Teatral...

“-La totalidad de este libro es una respuesta relativamente completa a esa pregunta: ¿Por qué París?

En Inglaterra la experimentación artística siempre se mira con recelo, mientras que en Francia forma parte natural de la vida artística, y yo sabía que en Paris me volverían a acoger con los brazos abiertos si tomaba la decisión de vivir allí. Paris tiene una larga tradición de crisol para artistas procedentes de todo el mundo y aunque nunca me gusta pensar en mí mismo como artista, un largo hilo que se remontaba hasta mis pimeras y agradables aventuras en el teatro de bulevar, me daba suficientes relaciones como para estar razonablemente seguro de poder allí encontrar un área en la que ganarme la vida.

Así en 1970 formulé un programa para poner en marcha un centro internacional en el que se practicase la investigación teatral.

Ahora había que aprender un juego nuevo: la obtención de fondos. Aquello condujo a experiencias peculiares, como verme sentado en una cena en Nueva York esperando el café antes de pedir los dólares y observando cómo los sonrientes invitados jugaba a ratón y el gato mientras iban alargando sádicamente la cena.

Así la vida social dio paso a escribir innumerables páginas de propuestas e informes y a aceptar almuerzos en comedores de mamparas como si estuviera otra vez en un colegio de Oxford, discutiendo la naturaleza de la tragedia griega con mentes entusiastas, eruditas.

Para que se acepte una petición, tiene que ser no sólo infalible en el momento, sino irrefutable después. La Fundación Ford tenía un representante, Mac Neil Lowry, con cuya perspicacia y dedicación, tiene la cultura americana una deuda permanente.

Él me arregló una cita con una fundación basada en cosas del petróleo, regida personalmente por Mr. Anderson, de Texas.

Cuando llegué al despacho de Nueva York, aquello era simplemente un espacio vacío japonés, puntuado por unas cuantas mesas y sillas cubistas. Yo estaba listo para una larga espera cuando apareció Mr. Anderson, que me dio cordialmente la mano, para disculparse por no tener tiempo. Salió a relucir la agenda: no, mañana no, ni al día siguiente tampoco, pero el martes, ¿puede el martes al mediodía?. Por supuesto, dije yo. Luego añadió como idea adicional: -Aquí no. Me voy de Nueva York. Mejor hagámoslo en Aspen.

-Por supuesto, tienes que ir -me dijo Nicolás-.

Aspen en Colorado, estaba a medio día de vuelo de Nueva York. Nicolás se ofreció para ir conmigo.

En Denver transbordamos a una avioneta de seis pasajeros. El vuelo nos llevó hasta la estación de esquí llamada Aspen. Por la noche, estuvimos en casa de un profesor residente donde estaba un buen amigo de Nicolás, Joe Slater quien llevaba el Aspen Institute y era absolutamente partidario de nuestro proyecto, con aspecto extremadamente preocupado, nos llevó aparte. "Las acciones de Anderson se han hundido esta tarde. Ha habido una caída espectacular en Wall Street. No me lo puedo imaginar haciendo una donación en momentos como éste".

Al día siguiente, el avión privado lo traería a Anderson, justo antes de nuestra cita de medio día.

Después de desayunar nos acercamos a ver a Joe. Estaba aún más pesimista. "Las acciones siguen cayendo... Y de todos modos no veo cómo pueda aterrizar por el mal tiempo..."

Nicolás y yo estuvimos paseando por allí desconsoladamente esperando algo milagroso.

A las doce en punto exactamente, no obstante, vino Joe a toda prisa hacia nosotros.

-Todo está ajustado. Se ha resuelto.

-¿El qué? -por un momento no éramos capaces de entender.

-Mr. Anderson estaba dando vueltas con el reactor a causa de la niebla, mientras me hablaba por la radio. Estaba consternado por la idea de haberles dicho hacer un camino tan largo para nada. Me ha encargado que les pida disculpas por circunstancias que están totalmente fuera de su control; estaba muy azorado por esta falta de hospitalidad de modo que me ha pedido que ponga en marcha la donación máxima.

Y Joe añadió: "-De haber podido aterrizar con su reactor, Mr. Anderson se habría negado."

Así que fue un minúsculo acto de suerte lo que determinó muchos años de actividad. Las fundaciones Ford y Gulbenkian siguieron el ejemplo de Mr. Anderson, y nació el Centro Internacional de Investigación Teatral, gracias a una niebla: el símbolo perfecto para un viaje hacia lo desconocido.

Luego...

En aquella primera mañana del otoño de 1970, cuando el nuevo Centro Internacional se había vuelto una realidad, parecía insoluble la inevitable pregunta. ¿Por dónde empezar? Había reunido a una veintena de actores de ambos sexos con los que iba a vivir los próximos años, y otra vez los ojos vidriosos traicionaban las expectativas y los miedos que cada uno, hombre o mujer, ocultaba a su propio modo. Había tanto que yo quería hacer, tantos campos que explorar... pero ¿qué hacer en *este* momento? Tocarse y tantearse estaba fuera de lugar y, aunque yo había probado en otras ocasiones muchos juegos, trucos, actividades y recursos, hoy nada parecía adecuado. Las explicaciones por descontado que no: teníamos poco lenguaje común, unos cuantos hablaban mal inglés, otros pocos un francés aún peor, y en cualquier caso yo estaba decidido a mantener como estrictamente no verbales nuestras primeras investigaciones. Los americanos ya estaban tumbados por el suelo, estirándose y relajándose, pero yo no me veía a mí mismo empezando con algo tan prosaico como la gimnasia. Eché un vistazo por la sala. Aquello era todavía más descorazonador; por entonces no teníamos lugar propio, y el espacio que nos habían prestado en la Cité Universitaire era miserablemente gris. Con lo triste que parecía aquel decorado para un comienzo nuevo, fue precisamente aquella nada inspiradora desolación la que de pronto inspiró su propia solución. Los reuní a todos: «Vamos a transformar esta triste sala y a empezar con una celebración». Instantáneamente desaparecieron la incomodidad y la aprensión; se formaron equipos, se requisaron coches, se desvalijaron casas. Unas horas después, una tienda de campaña de brillantes colores ocupaba la mayor parte del espacio; en su interior había lámparas y velas, y en un suelo cubierto con papel pinocho rojo y verde, botellas de vino tinto y blanco jalonaban una espléndida colección de platos. Unos cuantos del grupo se habían traído consigo instrumentos musicales y, como no teníamos prisa alguna para comer, cerramos el toldo de la tienda, dejando que las sombras de los árboles que venían de fuera de las ventanas jugasen por los lienzos de algodón como si ya estuviéramos en uno de los lejanos viajes que esperábamos realizar. La música alternaba con el silencio, y se iba empezando a desarrollar un sereno sentido de la confianza cuando se alzó despacito el toldo de la tienda y una muchacha, a la que nunca habíamos visto antes se asomó al interior de modo muy receloso. El grupo recién formado, experimentó su primer impulso compartido: uno de nosotros se levantó y, tomando amablemente a la muchacha de la mano, la condujo a un lugar de honor encima de un cojín, mientras otros la servían; después comimos y bebimos todos en silencio. Ella no hizo pregunta alguna y nosotros no ofrecimos explicaciones. Al acabar la comida, después de algo de música y muchas canciones, se marchó con tanta sencillez como había llegado. Quién era, qué pensó de nosotros, nunca lo sabremos porque nunca volvió, pero ella fue la guía inconsciente que nos hizo atravesar los obstáculos del primer día. A la mañana siguiente todo el mundo estaba listo y el trabajo pudo dar comienzo.

Se convirtió en una consigna en nuestro centro, y yo creo que contiene el mejor consejo práctico que se le puede dar a alguien cuando realmente está peleando con un problema. Culpa, frustración, autoacusación, desánimo y, por encima de todo, decepción de uno mismo son causados todos por la idea moralista de que «Necesito, por eso podría tener». Una vez que uno reconoce la sencilla verdad de que si algo es difícil no es por culpa de uno -que es difícil sencillamente porque es difícil-, uno puede respirar con alivio y trabajar más libremente.

A mi amiga y colega Micheline Rozan le encantaban las dificultades. Respondió con toda su energía a la crisis del momento y así aterró a unos y fascinó a otros con la apasionada inteligencia y el implacable perfeccionismo que aportó a su trabajo. Con un asombroso control de todos los aspectos que entraban en crear una organización nueva, me lo quitó todo de las manos, de modo que una vez más, yo me hallé en la posición de estar protegido mientras me concentraba en otras necesidades.

Estas se habían vuelto patentes. Yo sabía que solamente podríamos encontrar algo válido desechando todos los puntales que nos habían proporcionado las estructuras

anteriores. Para explorar el espacio, emprender nuevas relaciones, para que nos desafiaran y nos dijeran que era un error, para explorar significados de expresión, para hallar la forma exterior capaz de reflejar la intangible naturaleza de un impulso, necesitábamos trabajar sin un teatro, sin palabras dadas, sin códigos ni técnicas, encontrando nuestro camino a partir de la nada. En su lugar, teníamos que desarrollar la capacidad de improvisar, aprendiendo que esto es atrozmente difícil porque, aunque en la improvisación cabe cualquier cosa, si todo el mundo hace precisamente cualquier cosa, el resultado es nada.

Para empezar, hallamos que una buena improvisación no aguantaba más de minuto y medio o dos. Había muchas razones por las cuales luego se caía; la torpeza, el deseo de lucirse, la falta de escucha, o muchas veces el pánico ciego hacían a los desesperados actores recurrir a débiles gags, hasta que rápidamente la improvisación empezaba a patinar sobre sí misma. Durante años de práctica constante, la amplitud de nuestra concentración de equipo se fue haciendo cada vez más larga, hasta que una vez, y sólo una, una improvisación aguantó dos horas de reloj desarrollándose en una oleada de invención compartida. De aquel modo, se creó una historia completa, coherente y divertida, que tuvo la duración de una función al uso. Pero ése es el sino de una improvisación: dio placer a unas veinte adolescentes en una escuela de chicas y nunca más se volvió a ver. Nos gustó tanto la historia que procuramos repetirla pero, por más duramente que lo intentamos, no fuimos capaces de encontrar por segunda vez las mismas chispas. Éste, desgraciadamente, es el precio que tiene que aceptar el improvisador.

Aprendimos muchísimo abandonando nuestra propia base protegida en el Mobilier National para aventurarnos en el mundo cotidiano. Si uno invita a un público a un espacio propio para que vea una improvisación, el resultado casi siempre es forzado y artificial, porque el mero hecho de ser invitado es en sí mismo promesa de diversión, e inevitablemente uno intenta divertir a toda costa. Sin embargo, si uno visita a la gente en su propio entorno -en los albergues de portugueses de París, en crujiás de hospital o en poblados africanos-, las condiciones y reglas son exactamente las mismas que las que rigen cualquier encuentro entre extranjeros. Si no hay atracción mutua no ocurrirá nada pero, si de verdad existe un deseo de contacto, siempre puede encontrarse un territorio común tras alguna vacilante estrategia inicial. El placer aporta inspiración, y le siguen con naturalidad palabras, imágenes, humor, confidencias. A su vez éstos adoptan un ritmo; la música crea un campo de energía, y la risa del espectador lo enriquece progresivamente hasta que la habitación más árida se transforma en un espacio rutilante.

Antes de emprender una improvisación en tales condiciones, los actores no tienen sentimiento alguno de superioridad; su tensión nerviosa es tan grande como antes de un estreno en Broadway y, si la improvisación no ha ido bien, el sentimiento de vergüenza y vacío es incluso más punzante que en el teatro profesional, porque uno ha visto claramente en las caras de la gente que le rodea que los ha defraudado; el público aporta un espejo para la propia incapacidad.

Por otro lado, los temas casi siempre brotan solos. En un albergue para norteafricanos de París, Andreas toquetea el televisor visor -lleva meses estropeado-, el público se ríe, se establece la complicidad, e inmediatamente se desarrolla una historia. Se saca del bolsillo unos cuantos billetes de un dólar. «¿Esto qué es? ¿Dinero de verdad? ¿Dinero falso?» El público caza al vuelo el juego, y despegamos. La actriz americana Michelle Collison coge una escoba y barre el suelo, se contonea, y un silbido procedente del público conduce a la situación que conocen y temen todos los norteafricanos que mandan dinero a casa a su mujer y a sus parientes: un encuentro casual con otra mujer cuya existencia amenaza la estabilidad de su vida. O Miriam Goldschmidt, en un albergue portugués, sin pensarlo levanta el pulgar y de pronto descubre por la reacción del público que de hecho está haciéndole señas a un camión, de modo que instantáneamente interpreta el papel de una autoestopista, y de modo natural esto se desarrolla en una saga de inmigración que implica a todos los de la sala.

El momento más conmovedor llegó después de una función que dimos en las afueras de París. Como de costumbre, hubo muchísima resistencia inicial en los

responsables de aquel hotel para trabajadores inmigrantes, que recelaron especialmente cuando se enteraron de que no esperábamos que nos pagaran. Nadie del exterior había entrado jamás en aquel refugio sólo para hombres sin una motivación poderosa, ya fuera con algo para vender o más bien para captar información para la policía, pero esperando pacientemente afuera en el patio nos las arreglamos para dejar sentada nuestra buena fe, y la improvisación que siguió nos acercó muy íntimamente a nuestro público. Cuando terminó, se me acercó un viejo africano: «Llevo cinco años en Francia» dijo, sujetándome la mano entre sus largos y finos dedos, «y ésta es la primera vez que me he reído».

Si estas experiencias eran una gran oportunidad de aprender, era por estar totalmente sin preparar. Después de cada sesión analizábamos en detalle lo que había ocurrido, y discutíamos en términos concretos qué es una acción, qué es una escena, qué significa un ritmo, qué exige la caracterización, y por encima de todo qué es lo que puede reflejar las inquietudes del movedizo mundo que nos rodea. Tales experiencias no son sólo ricas para los participantes; no conozco mejor modo para los directores y escritores de descubrir la base de su oficio. Cuando se unió a nuestro equipo Jean-Claude Carrière, ya llevaba escritos incontables guiones de cine, pero al arrojarlos valientemente a aquellas improvisaciones saboreó la libertad del teatro. Aquello cambió la naturaleza de su escritura, y se convirtió en parte integrante, insustituible, de la totalidad de nuestras actividades.

De pequeño, siempre me habían dicho: «No le pidas a nadie que haga lo que no seas capaz de hacer tú», pero como director supe que aquello era falso, porque yo no era capaz ni de actuar ni de cantar ni de bailar y me daba demasiado miedo intentarlo. No obstante, mi propia comprensión como director se transformó al tomar parte en los ejercicios con los demás, sin importar lo mal que los hiciera. Fue a la par una necesidad y una bendición para un director el bajarse del cajón y tirarse al agua.

El título de «Centro de Investigación Teatral» puede sugerir algo académico, en donde mentes sesudas, agrupadas en torno a una mesa, examinan legajos e intercambian información sobre la historia y las técnicas del teatro. De hecho, la investigación significa hacer y, en este caso, interpretar, tanto en intensas condiciones de intimidad como en infrecuentes condiciones en público, pero siempre interpretar: vital necesidad para los propios intérpretes. Andando los años dimos un gran número de funciones no pagadas, nunca en teatros o para públicos de teatro. Necesitábamos espectadores para someter a prueba nuestras exploraciones, espectadores que no sabían nada de nosotros, que no estaban condicionados por el título de la función o el nombre del autor, con los que no compartíamos referencias fáciles, que tomarían lo que se les ofrecía en su propio valor. Y así tuvimos que viajar. Aquello nos llevó a Irán, a África, a los chicanos de California, a los indios americanos, hasta a un parque de Brooklyn. Fuimos a cualquier sitio en el que no hubiera nada en lo que confiar, ni seguridad, ni punto de partida. De aquel modo fuimos capaces de investigar el infinito número de factores que favorecen o dificultan la ejecución. Pudimos aprender sobre la diferencia entre públicos grandes y pequeños, sobre las distancias, la distribución de asientos, sobre lo que funciona mejor en espacio cerrado y lo que se gana actuando fuera, lo que se modifica en la experiencia si se coloca al actor más alto que al espectador o viceversa, sobre las partes del cuerpo, el lugar de la música, el peso de una palabra, de una sílaba, de una mano o un pie, todo lo que años más tarde nutriría nuestro trabajo cuando inevitablemente volvimos a un teatro, entradas y público de pago.

Una invitación del Festival de Shiraz para trabajar con un grupo de actores persas y actuar en las ruinas de Persépolis nos llevó a Irán. En mi primerísima visita a Persépolis, me había quedado inmóvil en una roca varias horas, paralizado por el poder del lugar. Fue un recuerdo de que en el pasado los emplazamientos grandiosos se escogían porque se hallaban en centros de fuerza energética poco común. Ahora, al hacer nuestras funciones —al amanecer en el patio de un templo, al anochecer en el largo valle de las tumbas reales— aquella idea una vez más no fue pura teoría; su realidad fue experimentada de igual modo por los actores y los espectadores. Después de años de compromiso con madera, lona, pintura, focos puntuales y difusores, allí el sol, la luna, la tierra, la arena, la roca y el fuego abrieron un mundo nuevo que había de influir en nuestro trabajo durante años a partir de entonces.

En Irán una dama muy poco común, Mahin Tadjadod, nos leyó los poemas de Zoroastro. Ninguno de los sonidos que hizo correspondía a ninguna letra o sílaba que supiésemos nosotros, pero sí pudimos reconocer la fuerza de las palabras que componían. Como nos habíamos pasado tantos meses experimentando con la voz, quedamos fascinados cuando explicó que había estudiado con un erudito que declaraba haber reconstruido los sonidos del antiquísimo lenguaje prepersa llamado avesta. Su teoría era que el avesta era una lengua ritual empleada solamente para la declamación y que la compleja configuración de las letras en el manuscrito eran diagramas precisos que indicaban el movimiento de la respiración por la laringe, la boca y los labios. Según él, el último resto de aquel sistema que ha sobrevivido hasta la fecha es nuestra letra *o*, que es una clara ilustración del movimiento requerido para producir el sonido de la letra. Demasiado intrigados para preocuparnos por si aquello era cierto o no, seguimos a la señora Tadjadod, imitándola hasta que conseguimos que nos subiera la respiración del estómago, penetrara en la cabeza, volviera a bajar, se modulara con la garganta y la lengua, resonara en el pecho y produjera palabras compactas de intenso poder emocional.

La experiencia de aquel lenguaje, ya fuera en una vibrante llamada hecha por Natasha desde el tejado de un templo, hacia el sol poniente o cantada con luna llena desde las cimas de los riscos, hacia el abismo que había entre las tumbas, nos abrió a todos a un conocimiento de cómo la intemporalidad y el mito pueden venir al presente, y convertirse en parte de la experiencia directa. El poder del avesta hizo una profunda impresión en el poeta inglés Ted Hughes, que había sido un buen amigo nuestro desde que tradujo el *Edipo* de Séneca para el montaje con John Gielgud que había hecho yo en Londres unos años antes. Hughes había estado trabajando con nosotros en París varios meses, y le caló profundamente el cómo las sílabas aparentemente incomprensibles del griego antiguo, con el que estábamos experimentando podían ser portadoras de muchas capas de significado, simplemente a través de la calidad de su sonido. La función que nos escribió entonces para que la representáramos en Persépolis, *Orghust.*, tenía situaciones arquetípicas fragmentarias sacadas, de mitos antiguos pero las palabras eran todas suyas, capturadas, decía él, en los estratos del cerebro en los que brotan formas semánticas hondamente arraigadas, en el momento en que están siendo revestidas con forma y sonoridad, pero con antelación a la intervención de los niveles más altos del córtex, en los que emergen los conceptos.

"ES DIFÍCIL PORQUE..."

Peter BROOK

«Es difícil porque es difícil». Esto se convirtió en una consigna en nuestro centro, y yo creo que contiene el mejor consejo práctico que se le puede dar a alguien cuando realmente está peleando con un problema. Culpa, frustración, autoacusación, desánimo y, por encima de todo, decepción de uno mismo son causados todos por la idea moralista de que «Necesito, por eso podría tener». Una vez que uno reconoce la sencilla verdad de que si algo es difícil no es por culpa de uno -que es difícil sencillamente porque es difícil-, uno puede respirar con alivio y trabajar más libremente.

A mi amiga y colega Micheline Rozan le encantaban las dificultades. Respondió con toda su energía a la crisis del momento y así aterró a unos y fascinó a otros con la apasionada inteligencia y el implacable perfeccionismo que aportó a su trabajo. Con un asombroso control de todos los aspectos que entraban en crear una organización nueva, me lo quitó todo de las manos, de modo que una vez más yo me hallé en la posición de estar protegido mientras me concentraba en otras necesidades.

Estas se habían vuelto patentes. Yo sabía que solamente podríamos encontrar algo válido desechando todos los puntales que nos habían proporcionado las estructuras anteriores. Para explorar el espacio, emprender nuevas relaciones, para que nos desafiaran y nos dijeran que era un error, para explorar significados de expresión, para hallar la forma exterior capaz de reflejar la intangible naturaleza de un impulso, necesitábamos trabajar sin

un teatro, sin palabras dadas, sin códigos ni técnicas, encontrando nuestro camino a partir de la nada. En su lugar, teníamos que desarrollar la capacidad de improvisar, aprendiendo que esto es atrozmente difícil porque, aunque en la improvisación cabe cualquier cosa, si todo el mundo hace precisamente cualquier cosa, el resultado es nada.

Para empezar, hallamos que una buena improvisación no aguantaba más de minuto y medio o dos. Había muchas razones por las cuales luego se caía; la torpeza, el deseo de lucirse, la falta de escucha, o muchas veces el pánico ciego hacían a los desesperados actores recurrir a débiles gags, hasta que rápidamente la improvisación empezaba a patinar sobre sí misma. Durante años de práctica constante, la amplitud de nuestra concentración de equipo se fue haciendo cada vez más larga, hasta que una vez, y sólo una, una improvisación aguantó dos horas de reloj desarrollándose en una oleada de invención compartida. De aquel modo, se creó una historia completa, coherente y divertida, que tuvo la duración de una función al uso. Pero ése es el sino de una improvisación: dio placer a unas veinte adolescentes en una escuela de chicas y nunca más se volvió a ver. Nos gustó tanto la historia que procuramos repetirla pero, por más duramente que lo intentamos, no fuimos capaces de encontrar por segunda vez las mismas chispas. Éste, desgraciadamente, es el precio que tiene que aceptar el improvisador.

Aprendimos muchísimo abandonando nuestra propia base protegida en el Mobilier National para aventurarnos en el mundo cotidiano. Si uno invita a un público a un espacio propio para que vea una improvisación, el resultado casi siempre es forzado y artificial, porque el mero hecho de ser invitado es en sí mismo promesa de diversión, e inevitablemente uno intenta divertir a toda costa. Sin embargo, si uno visita a la gente en su propio entorno -en los albergues de portugueses de París, en crujías de hospital o en poblados africanos-, las condiciones y reglas son exactamente las mismas que las que rigen cualquier encuentro entre extranjeros. Si no hay atracción mutua no ocurrirá nada pero, si de verdad existe un deseo de contacto, siempre puede encontrarse un territorio común tras alguna vacilante estrategia inicial. El placer aporta inspiración, y le siguen con naturalidad palabras, imágenes, humor, confidencias. A su vez éstos adoptan un ritmo; la música crea un campo de energía, y la risa del espectador lo enriquece progresivamente hasta que la habitación más árida se transforma en un espacio rutilante.

Antes de emprender una improvisación en tales condiciones, los actores no tienen sentimiento alguno de superioridad; su tensión nerviosa es tan grande como antes de un estreno en Broadway y, si la improvisación no ha ido bien, el sentimiento de vergüenza y vacío es incluso más punzante que en el teatro profesional, porque uno ha visto claramente en las caras de la gente que le rodea que los ha defraudado; el público aporta un espejo para la propia incapacidad.

Por otro lado, los temas casi siempre brotan solos. En un albergue para norteafricanos de París, Andreas toquetea el televisor visor -lleva meses estropeado-, el público se ríe, se establece la complicidad, e inmediatamente se desarrolla una historia. Se saca del bolsillo unos cuantos billetes de un dólar. «¿Esto qué es? ¿Dinero de verdad? ¿Dinero falso?» El público caza al vuelo el juego, y despegamos. La actriz americana Michelle Collison coge una escoba y barre el suelo, se contonea, y un silbido procedente del público conduce a la situación que conocen y temen todos los norteafricanos que mandan dinero a casa a su mujer y a sus parientes: un encuentro casual con otra mujer cuya existencia amenaza la estabilidad de su vida. O Miriam Goldschmidt, en un albergue portugués, sin pensarlo levanta el pulgar y de pronto descubre por la reacción del público que de hecho está haciéndole señas a un camión, de modo que instantáneamente interpreta el papel de una autoestopista, y de modo natural esto se desarrolla en una saga de inmigración que implica a todos los de la sala.

El momento más conmovedor llegó después de una función que dimos en las afueras de París. Como de costumbre, hubo muchísima resistencia inicial en los responsables de aquel hotel para trabajadores inmigrantes, que recelaron especialmente cuando se enteraron de que no esperábamos que nos pagaran. Nadie del exterior había entrado jamás en aquel refugio sólo para hombres sin una motivación poderosa, ya fuera con algo para vender o más bien para captar información para la policía, pero esperando pacientemente afuera en el patio nos las arreglamos para dejar

sentada nuestra buena fe, y la improvisación que siguió nos acercó muy íntimamente a nuestro público. Cuando terminó, se me acercó un viejo africano: «Llevo cinco años en Francia» dijo, sujetándome la mano entre sus largos y finos dedos, «y ésta es la primera vez que me he reído».

Si estas experiencias eran una gran oportunidad de aprender, era por estar totalmente sin preparar. Después de cada sesión analizábamos en detalle lo que había ocurrido, y discutíamos en términos concretos qué es una acción, qué es una escena, qué significa un ritmo, qué exige la caracterización, y por encima de todo qué es lo que puede reflejar las inquietudes del movidizo mundo que nos rodea. Tales experiencias no son sólo ricas para los participantes; no conozco mejor modo para los directores y escritores de descubrir la base de su oficio. Cuando se unió a nuestro equipo Jean-Claude Carrière, ya llevaba escritos incontables guiones de cine, pero al arrojarse valientemente a aquellas improvisaciones saboreó la libertad del teatro. Aquello cambió la naturaleza de su escritura, y se convirtió en parte integrante, insustituible, de la totalidad de nuestras actividades.

De pequeño, siempre me habían dicho: «No le pidas a nadie que haga lo que no seas capaz de hacer tú», pero como director supe que aquello era falso, porque yo no era capaz ni de actuar ni de cantar ni de bailar y me daba demasiado miedo intentarlo. No obstante, mi propia comprensión como director se transformó al tomar parte en los ejercicios con los demás, sin importar lo mal que los hiciera. Fue a la par una necesidad y una bendición para un director el bajarse del cajón y tirarse al agua.

El título de «Centro de Investigación Teatral» puede sugerir algo académico, en donde mentes sesudas, agrupadas en torno a una mesa, examinan legajos e intercambian información sobre la historia y las técnicas del teatro. De hecho, la investigación significa *hacer* y, en este caso, interpretar, tanto en intensas condiciones de intimidad como en infrecuentes condiciones en público, pero siempre interpretar: vital necesidad para los propios intérpretes. Andando los años dimos un gran número de funciones no pagadas, nunca en teatros o para públicos de teatro. Necesitábamos espectadores para someter a prueba nuestras exploraciones, espectadores que no sabían nada de nosotros, que no estaban condicionados por el título de la función o el nombre del autor, con los que no compartíamos referencias fáciles, que tomarían lo que se les ofrecía en su propio valor. Y así tuvimos que viajar. Aquello nos llevó a Irán, a África, a los chicanos de California, a los indios americanos, hasta a un parque de Brooklyn. Fuimos a cualquier sitio en el que no hubiera nada en lo que confiar, ni seguridad, ni punto de partida. De aquel modo fuimos capaces de investigar el infinito número de factores que favorecen o dificultan la ejecución. Pudimos aprender sobre la diferencia entre públicos grandes y pequeños, sobre las distancias, la distribución de asientos, sobre lo que funciona mejor en espacio cerrado y lo que se gana actuando fuera, lo que se modifica en la experiencia si se coloca al actor más alto que al espectador o viceversa, sobre las partes del cuerpo, el lugar de la música, el peso de una palabra, de una sílaba, de una mano o un pie, todo lo que años más tarde nutriría nuestro trabajo cuando inevitablemente volvimos a un teatro, entradas y público de pago.

Una invitación del Festival de Shiraz para trabajar con un grupo de actores persas y actuar en las ruinas de Persépolis nos llevó a Irán. En mi primerísima visita a Persépolis, me había quedado inmóvil en una roca varias horas, paralizado por el poder del lugar. Fue un recuerdo de que en el pasado los emplazamientos grandiosos se escogían porque se hallaban en centros de fuerza energética poco común. Ahora, al hacer nuestras funciones -al amanecer en el patio de un templo, al anochecer en el largo valle de las tumbas reales- aquella idea una vez más no fue pura teoría; su realidad fue experimentada de igual modo por los actores y los espectadores. Después de años de compromiso con madera, lona, pintura, focos puntuales y difusores, allí el sol, la luna, la tierra, la arena, la roca y el fuego abrieron un mundo nuevo que había de influir en nuestro trabajo durante años a partir de entonces.

En Irán una dama muy poco común, Mahin Tadjadod, nos leyó los poemas de Zoroastro. Ninguno de los sonidos que hizo correspondía a ninguna letra o sílaba que supiésemos nosotros, pero sí pudimos reconocer la fuerza de las palabras que

componían. Como nos habíamos pasado tantos meses experimentando con la voz, quedamos fascinados cuando explicó que había estudiado con un erudito que declaraba haber reconstruido los sonidos del antiquísimo lenguaje prepersa llamado avesta. Su teoría era que el avesta era una lengua ritual enpleada solamente para la declamación y que la compleja configuración de las letras en el manuscrito eran diagramas precisos que indicaban el movimiento de la respiración por la laringe, la boca y los labios. Según él, el último resto de aquel sistema que ha sobrevivido hasta la fecha es nuestra letra *o*, que es una clara ilustración del movimiento requerido para producir el sonido de la letra. Demasiado intrigados para preocuparnos por si aquello era cierto o no, seguimos a la señora Tadjadod, imitándola hasta que conseguimos que nos subiera la respiración del estómago, penetrara en la cabeza, volviera a bajar, se modulara con la garganta y la lengua, resonara en el pecho y produjera palabras compactas de intenso poder emocional.

La experiencia de aquel lenguaje, ya fuera en una vibrante llamada hecha por Natasha desde el tejado de un templo hacia el sol poniente o cantada con luna llena desde las cimas de los riscos hacia el abismo que había entre las tumbas, nos abrió a todos a un conocimiento de cómo la intemporalidad y el mito pueden venir al presente y convertirse en parte de la experiencia directa.

El poder del avesta hizo una profunda impresión en el poeta inglés Ted Hughes, que había sido un buen amigo nuestro desde que tradujo el *Edipo* de Séneca para el montaje con John Gielgud que había hecho yo en Londres unos años antes. Hughes había estado trabajando con nosotros en París varios meses y le caló profundamente el cómo las sílabas aparentemente incomprensibles del griego antiguo con el que estábamos experimentando podían ser portadoras de muchas capas de significado simplemente a través de la calidad de, su sonido. La función que nos escribió entonces para que la representáramos en Persépolis, *Orghast.*, tenía situaciones arquetípicas fragmentarias sacadas de mitos antiguos pero las palabras eran todas suyas, capturadas, decía él, en los estratos del cerebro en los que brotan formas semánticas hondamente arraigadas, en el momento en que están siendo revestidas con forma y sonoridad, pero con antelación a la intervención de los niveles más altos del córtex, en los que emergen los conceptos.

Publicación en Brasil de L 03/05/2009 a las 17h17m...

AUGUSTO BOAL

**Christina Fuscaldó
y Erika Azevedo**

RÍO. *En la tarde de hoy, domingo (03.05.09), en el Cementerio de Caju, fue cremado el cuerpo del director de teatro, dramaturgo y ensayista. Augusto Boal.*

Muerto en la madrugada del sábado, a los 78 años, Boal fue uno de los exponentes del *Teatro de Arena* de São Paulo (1956-1970) y fundador del *Teatro del Oprimido* (inspirado en las propuestas del educador Paulo Freire).

En nota oficial, apoyando la manifestación mundial, el presidente de Brasil lamentó la muerte de ese dramaturgo que inspiró generaciones, y deja la imagen "de un hombre apasionado por la vida y por lo que hacía".

"Por su importancia para el teatro contemporáneo, en Brasil y en el mundo, su papel de exponente del *Teatro de Arena*, en São Paulo, y de fundador del revolucionario *Teatro del Oprimido*, Boal inspiró diferentes generaciones, en nuestro país y en el exterior", afirma la nota.

"Para los brasileños y los amantes del teatro y de la promoción de la igualdad entre los hombres", dice adicionalmente la nota, Boal "deja una marca que jamás será olvidada, además del ejemplo de un compañero que dedicó su vida a la transformación social por medio del arte".

El dramaturgo sufría de leucemia y estaba internado en la CTI del Hospital Samaritano, en Rio de Janeiro. A fines de marzo, todavía tuvo fuerzas para marcar presencia en una conferencia de la Unesco (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), en París, donde recibió el título de Embajador Mundial del Teatro.

La noticia de la muerte de Boal fue enviada a los amigos por el director Aderbal Freire Filho, que lamentó la gran pérdida para el teatro brasileño. El último encuentro de Aderbal con el amigo, fue en la antesala del consultorio del Dr. Flavio Cure Henil, médico que monitoreó el desarrollo de la enfermedad del autor.

-Uno siempre dice que los muertos son insustituibles, pero Boal, de hecho, lo es. El es uno de los dioses del archipiélago del teatro, uno de los mitos de nuestra religión. Es una pérdida irreparable -lamentó Aderbal.

Augusto Pinto Boal nació el 16 de marzo de 1931, en la Peña, barrio de la zona Norte de Rio. Sus técnicas y prácticas se difundieron por el mundo, notablemente en las tres últimas décadas del siglo XX, siendo extensamente empleadas no solo por aquéllos que entienden el teatro como instrumento de emancipación política, sino también en las áreas de educación, salud mental y en el sistema carcelario. Sus teorías sobre el teatro son estudiadas en las principales escuelas de teatro del mundo. En el periódico inglés *The Guardian*, ya se escribió que "Boal reinventó el teatro político y es una figura internacional tan importante como Brecht o Stanislavski".

- Boal nos representa en Brasil y fuera de él. Hay libros traducidos en francés, holandés, más de veinte idiomas. *El Teatro del Oprimido* es estudiado en muchos países. Si él hubiera fallecido en Francia, la repercusión sería enorme - comenta Aderbal Freire-Filho.

Al volver de una temporada en Nueva York - donde estudió Ingeniería Química (Columbia University) y dramaturgia (School of Dramatics Arts), y donde pudo acompañar, también, los montajes del Actor's Studio, que utilizaba el sistema de interpretación Stanislavski.

-En 1956, Boal pasa a integrar el *Teatro de Arena* de São Paulo, que se convirtió en una de las más importantes compañías de teatro brasileñas. Con su experiencia, incentivó la escenificación de textos brasileños, de autores como Gianfrancesco Guarnieri, lo que libró al grupo de la quiebra, en la década del 50. Esa reconquista del *Arena* causa una revolución en la escena brasileña, abriendo camino para una dramaturgia nacional de nombres como Oduvaldo Vianna Filho.

La enciclopedia del Itaú Cultural trae un análisis del crítico Yan Michalski, uno de los más importantes del teatro brasileño, sobre Boal:

"Hasta el golpe de 1964, la actuación de Augusto Boal al frente del Teatro de Arena fue decisiva para forjar el perfil de los más importantes pasos que el teatro brasileño dio en su transformación, entre las décadas de 1950-1960. Una privilegiada combinación entre profundos conocimientos especializados y una visión progresista de la función social del teatro le confirió, en esa fase, una destacada posición de liderazgo. Entre el golpe y su salida al exilio, ese liderazgo se transfirió para el campo de la resistencia contra el arbitrio, y fue ejercida con coraje y determinación. En el exilio, reciclando su accionar hacia un terreno intermedio entre teatro y pedagogía, lanzó tesis y métodos que encontraron significativa receptividad en el mundo externo, e hicieron de él el hombre de teatro brasileño más conocido y respetado fuera de su país".

Con el cierre del *Teatro de Arena*, vino el *Teatro del Oprimido*. Boal decía que "el Teatro del Oprimido es el teatro en el sentido más arcaico del término. Todos los seres humanos son actores porque actúan -y espectadores- porque observan. Somos todos "espect-actores". Creada al final de la década del 60, en São Paulo, su técnica utiliza la estética teatral para discutir cuestiones políticas y sociales.

En la década de 70, mientras estuvo exiliado en Lisboa, durante la dictadura militar en Brasil, Boal difundió el método en América Latina y Europa. En esa época, Chico Buarque compuso "Mi caro amigo", como una carta en forma de música, en homenaje al dramaturgo.

En 2008, fue indicado al premio Nobel de la Paz debido al reconocimiento a su trabajo con el Teatro del Oprimido. En el día 16 de marzo del mismo año, actores, teatrólogos y militantes de la cultura conmemoraron, por primera vez, el Día Mundial del Teatro del Oprimido. La fecha fue escogida por ser la misma del nacimiento de Augusto Boal.

ESTÉTICA DEL TEATRO DEL OPRIMIDO

Continuamos aquí con la publicación del libro del título, cuya primera parte adelantamos en el número anterior de "teatro", aprovechando el envío fraternal que Augusto nos hizo de su libro para permitirlo.

Bello, Bonito y Feo

La Estética no es la Ciencia de lo Bello como se acostumbra a decir, sino la Ciencia de la Comunicación Sensorial y de la Sensibilidad.

Lo Bello, que hace parte de la Estética, es la organización sensorial de la realidad, anárquica y aleatoria, en formas sensoriales que le dan sentido y, a nosotros, placer: placer que alegra o asusta...

Lo Bello puede ser traducido y explicado en palabras, pero no las necesita. La Fiesta Junina de Djanira o el Negro Rodando Pandereta de Nelson Sargento; una gorda Madonna de Rubens, plácidamente mirando a Jesucristo en el Cielo; el terrible Laconte del Greco, enroscado en serpientes ponzoñosas con sus hijos; arte abstracto o graffitis inundando muros y paredes – nada de esto necesita palabras: todo ya está dicho en colores y trazos.

Estética es la organización sensible del Caos en el que vivimos, echados en la Naturaleza, solitarios y gregarios, a trancas y barrancas, intentando construir una Sociedad. Como dijo Freud, somos gregarios puerco-espines: necesitamos estar juntos, pero, cuando estamos juntos, nos agredimos.

Lo Feo, antónimo de lo Bonito, puede ser Bello. Guernica, de Picasso, es una bella obra de arte que nos muestra un horrendo crimen histórico, feo y trágico, como fue la destrucción de Rotterdam, Hiroshima, Nagasaki y otras ciudades sin ninguna importancia militar. El Muerto, de Cândido Portinari, muestra los terrores de la guerra en un bello y triste cuadro, teñido de sangre; su más famoso Tiradentes descuartizado, muestra los horrores del colonialismo. Bellos cuadros, feos temas. Las fotos de Sebastião Salgado muestran, en rostros y cuerpos, en seco y al sol, el pavor del hambre y del SIDA: bellas fotos – angustia y miedo.

Lo Bello está en la Cosa, pero también en el Mirar. Mirar y Cosa se pueden armonizar – o no. Ni todas las miradas ven la misma Cosa. Quien mira es el ciudadano viviendo en sociedad de clases, castas, etnias, en la abundancia o en la miseria, en una Casa Grande o en una Senzala. No nos podemos perder en busca de un dudoso mirar puro, es imposible deshacernos de la inmensa carga social que sobrellevamos entrañada en nuestro cuerpo y mente.

¿Lo Feo es Bello? ¡no hay en esto ninguna contradicción, pues Bella es la Verdad escondida, que el Arte y la Naturaleza, si somos capaces de percibirla, revelan. ¿Cuál Verdad? Como no somos todos iguales, habrá muchas. Como no somos Hegel, no será Dios.

Lo Bello y la Verdad dependen de la Cultura, entendida como suma activa de todas las cosas producidas por cualquier grupo humano, en un mismo tiempo y lugar, en su relación con la Naturaleza y con otros grupos humanos. No son las cosas en sí, pero los procesos, métodos, condiciones y formas de producirlas; hábitos, costumbres, rituales y tradiciones; creencias y esperanzas. Esto es la Cultura que se manifiesta sensorial y simbólicamente.

En cada momento histórico, la Cultura revela el estado de las fuerzas sociales en conflicto, o, de él, una parte.

Como son muchas las Culturas y las Verdades, pues tantas son las divisiones en el seno de las sociedades –la Estética y lo Bello no poseen, ni crean, valores indiscutibles, universales y eternos. Hay que tomar partido, juntarse a uno de los lados en conflicto.

Las Culturas armonizan o extreman diferencias, abren o truncan caminos, sitúan márgenes, inventan y transgreden la Moral, sueñan Ética. Las Culturas están en continuas mutaciones temporales, pese a su posible longevidad; locales, en la que pesa su posible trascendencia. Son inmortales, en la que pesa su muerte.

El mundo es pluri-cultural porque vive en guerras deflagradas o latentes. No sólo el mundo es pluri-cultural, sino todos los países; no sólo los países, sino las naciones; no sólo las naciones, sino las regiones, religiones, barrios, razas, clases sociales y sistemas políticos: todos los grupos humanos son pluri-culturales. Todos y, de ellos cada parcela, tienen su Cultura. Todas, su concepto de Feo, Bonito y Bello. No podemos escapar de vivir en este mundo que es Conflicto, que es Contradicción.

En cada momento histórico, la Cultura revela el estado de las fuerzas sociales en conflicto. Como la Cultura es retrato y reflejo de la sociedad, refleja y revela las confrontaciones de Patricios y Plebeyos romanos, los de la Nobleza contra los Sin-Tierra medievales, de la Burguesía versus la Monarquía en el Renacimiento y, más cerca de nosotros, los Proletarios en confrontación con la Burguesía, los Campesinos versus los Terratenientes... y tantos más.

Cada clase social tiene su Cultura y toda Cultura es impura, o se impurifica al contacto con otras Culturas.

El Dilema de toda Cultura es esfingético: o me devoras o serás devorado. Las Culturas imperialistas y colonialistas, por el poder económico, devoran. Crear nuestra propia Cultura, sin servidumbre a la impuesta, ¡es un acto político, no sólo estético.

La Antropofagia cultural es un deber del ciudadano: podemos comer la Cultura ajena, devorarla como ciertos indígenas devoraban enemigos, para, ¡con su sangre y carne, fortalecerse! En ellos, ese banquete era esperanza vana; en nosotros, certeza.

No basta tener Cultura para ser respetable – Culturas hay, tantas, que explotan el trabajo infantil, violan cuerpo y alma de mujeres, esclavizan trabajadores. Las Culturas son campos de batalla: éstas, tenemos que rechazarlas por antihumanas..

Bello, Bonito, Feo... y Sublime.

Sublime es lo Bello que no puede ser excedido: Sublime es la Ética, organización suprema del Caos. La Ética es el corazón de toda Cultura -- su cuerpo, sin embargo, es apenas la Moral. Así como la palabra Estética, agredida y cosmetizada, también la Ética ha sido humillada cuando es entendida como inocente sinónimo de buen comportamiento.

Ética es la utopía de Humanizar la Humanidad que repugna la persistencia del instinto predatorio en las sociedades humanas: contra el carácter predatorio animal del ser humano, la Ética busca crear relaciones solidarias.

Por más implacable que sea la saña de los Opresores en globalizar, dentro de cada Cultura existe cada individuo, cada grupo, género, raza y nación. La globalización destruye las Culturas que brotan en la sociedad como de la tierra nace la vida, imponiendo una sola manera de ver, hacer, sentir, oír y ser.

Las Raíces vuelven a crecer, es la Naturaleza: piedra y flor. Así son las raíces humanas, en todo lugar, capaces de clavarse, hasta en el aire.

Toda Cultura es dialéctica y por eso se mueve: el esclavo desarrolla cultura esclava que contiene sedición y deseo de libertad. La Mujer, en sociedad machista, puede sentir placer en su sumisión, pero su mirar revela la voluntad prohibida. Esto es lo Bello: el hallazgo de la verdad escondida.

Afirmo que no existe lo Más–Bello y lo Menos–Bello, conceptos creados en sociedades individualistas competitivas –hoy, neoliberales – en las cuales es importante ser siempre el primero, el más rico, el más fuerte y el mejor. Pienso, al contrario, que cada Cosa, material o inmaterial, es o no Bella en función de su calidad de, a través de nuestros sentidos, significar una Verdad, real o imaginaria, consciente o no, dentro de

condiciones temporales y concretas, que nos atraiga o asuste.

La locomotora y el Tren-Bala, la carretilla y el coche de carreras, la piragua y el avión a chorro son bellos en sus realidades sociales, como, en las naturales, son bellos la puesta-del-sol y la tempestad, la flor y la hierba, el jequitibá y la secoya, el riachuelo y el mar.

* *

El Pensamiento Sensible no es Idioma: es Lenguaje. Con él, el Sujeto expresa ideas y revela sentimientos, para sí y para otros, sin usar palabras ni gestos simbólicos con significados convenidos, pero apenas sinalécticos, donde significantes y significados son inseparables.

Existen, pues, dos formas de pensar: el Pensamiento Simbólico (No-ético, Idioma), y el Pensamiento Sensible (Estético, Lenguaje).

Conclusiones:

Ningún ciudadano puede renunciar a ninguna de las dos formas de pensar, como no se puede alegrar de tener un solo ojo, una sola oreja, un solo brazo o una sola pierna.

Es por la posesión y el uso de la Palabra, de la Imagen y del Sonido que los opresores oprimen, antes de hacerlo por las armas.

La lucha contra todas las formas de opresión debe necesariamente darse también en esos tres importantes campos de batalla del Pensamiento Sensible.

Tenemos que conquistar la Palabra, la Imagen y el Sonido.

* * *

*Igualmente, continuamos aquí con el material
que cubre la parte de hoy, reproducida del*

Proyecto Prometeu

LA IMAGEN

Pintura y escultura son formas de re-estructurar el mundo, reinventarlo – es natural que pintores y escultores, compositores y poetas, se sientan endiosados, pues rehacen y corrigen el trabajo de la divinidad...

Artes Visuales Artesanales

(Escultura y Pintura, Collages, Instalaciones, Dibujos, etc.)

SER HUMANO EN LA BASURA - Cada grupo debe producir una obra colectiva bajo el título de *Ser humano En la Basura*, utilizando la basura limpia de sus comunidades o locales de trabajo. Cada escultura deberá mostrar una o más figuras humanas en el ocio, en el amor, en el diálogo o en la soledad, como quieran. Otros temas pueden ser: Esperanza, Futuro, Mi Lugar en el Mundo, etc.

Estos son temas reveladores del pensamiento, carencias y necesidades de los artistas. Es siempre bueno que otros participantes escriban poemas o narrativas sobre las obras plásticas así producidas. O procuren descubrir el ritmo del cuadro o escultura. La sinestesia hace ver y oír lo que pasaría desapercibido sin ese cruce de artes.

Además de la basura limpia, los participantes podrán usar pegamento, bramantes, alambres, madera y otros elementos que sostengan la escultura. Deberán hacer también pinturas sobre los mismos temas.

Al usar objetos existentes para inventar una imagen, los participantes son estimulados a ver lo que miran, y no apenas sobrevolar realidades sin verlas ni sentir las, como en el "corre-corre" de la vida cotidiana.

Cuando conocemos una ciudad nueva, todas las imágenes y sonidos que en ella se producen nos causan admiración, espanto, sorpresa. Después de una semana todo se vuelve tan familiar que ya no vemos nada: sobrevolamos imágenes, amortiguamos sonidos.

Según algunos neurólogos, incluso en la conversación diaria, apenas la mitad de las palabras que hablamos son intermitentemente percibidas por nuestro interlocutor y vice-versa. Nunca se oye todo cuanto se dice.

RE-FORMANDO La FORMA - Pedimos a los participantes para que pinten dos veces el mismo modelo: en la primera vez, deben reproducir con exactitud una imagen bien conocida.

Puede ser la bandera nacional, por su carácter emotivo y simbólico, llena de colores, figuras geométricas, frase y estrellas, pero puede ser también el Pan de Azúcar o el Corcovado, o imágenes peligrosas como la silueta de una botella de gaseosa que tanto mal hace a la salud, o una marca de "fast food" que causa enfermedades graves como la obesidad.

Puede ser un apartado publicitario en que se asocia, de manera brutal, un cuerpo de mujer a una bebida alcohólica; una foto del Partenón en la Acrópolis ateniense, un campo de fútbol o el perfil de una ciudad. Algo familiar sobre lo que se tenga una opinión emotiva.

El participante ve lo que mira y reproduce su modelo con el máximo de semejanza - el deber de similitud será el resorte retensado que aprisionará su creatividad. En la segunda vez, el participante deberá liberar su imaginación coloreando y re-estructurando líneas a su bello-gusto. Con amor u odio, de modo tal que pueda dar, así, una opinión emotiva e ideológica sobre el modelo y su significado, de forma totalmente libre, sin límites - haga lo que sienta y quiera.

Se debe proponer, además de esas imágenes individuales, que pinten una imagen colectiva que reproduzca la sensibilidad y la opinión del grupo.

NADIE VA A DESCUBRIR Lo que Es - Pedimos a cada participante que, sin mostrar lo que está haciendo, pinte un modelo o una memoria emotiva, de tal manera que sea difícilmente reconocida por los otros, pero que esté entera en su pintura y contenga elementos re-formados o de-formados del objeto o del recuerdo motivador.

Esa propuesta permite y estimula a que los participantes, durante el proceso de fabricación de su obra, pinten o esculpan, con ojos bien abiertos, revelando o escondiendo imágenes. Los demás se ejercitan en ver lo escondido.

Artes Visuales Electrónicas (Fotografía, Cine y Computadora)

Las manos, después del cerebro, son lo que de más humano existe en cada uno de nosotros. Cada participante vendrá a cumplir, o pedir que hagan, tres fotos de sus manos o de las manos de personas que trabajan en su misma profesión, o viven en la misma comunidad.

¿Qué hacen las manos? ¿Trabajan con azada, volante de coche, hoz y escoba, teclado de computadora o teclas de un piano? ¿Acarician un rostro, un vaso, un cuerpo? ¿Lavan platos, agreden, gesticulan o juegan cartas? ¿Traducen, en gestos, pensamientos?

El fotógrafo debe hacer lo que el fotografiado pide y no lo que a él mismo le gustaría hacer. Trae su conocimiento técnico afín de que la foto reproduzca el deseo del participante.

Otras temas pueden ser mis pies calzados o descalzos, la casa donde vivo, mi familia, mi mundo, mi trabajo, mi ocio, hasta temas abstractas como la Opresión, la Libertad, el Miedo, el Futuro... Recuerdo el niño peruano que fotografió un clavo en la pared que él alquilaba al dueño de la pared para allí colgar sus instrumentos de trabajo: era limpiabotas y no podía volver de autobús para casa con tamaño armatoste. Otro fotografió la nariz de un niño mordido por los ratones - vivía en una miserable cabaña al lado del río y de la basura...

El tema es importante, como importante es el diálogo que se debe instaurar sobre las imágenes así producidas, las músicas que se pueden componer con esos temas, los poemas...

El Sonido y el Baile

La Música es la forma por la cual el ser humano organiza su relación sonora con el Universo, sus ritmos, melodías y sonidos armónicos, pero también los ruidos, los

rumores, los estrépitos, los alaridos y los barullos. Es como el humano se relaciona consigo mismo, su ritmos cardíaco, respiratorio, circadiano, como el sueño y el hambre, la melodía de la sangre en las venas, con la suya y con otras voces.

Música es la relación del individuo con la sociedad, con la Naturaleza y con el Cosmos. Justamente por eso, el poder económico encarcela la música en festivales, o en empresas fonográficas, imponiendo músicas estandarizadas que puedan ser dominadas por ese poder. La música, que debía ser la armonía entre el ser humano, la sociedad y el mundo, se vuelve un arma de sujeción hasta desaguar en el nefasto tecno y otros batidores de estaca.

La Estética del Oprimido busca redescubrir los ritmos internos de cada uno, los ritmos de la naturaleza, del trabajo y de la vida social. No los de la hit-parade.

A partir de los juegos *La Imagen de la Hora*, *Juego de las Profesiones*, *Máscaras y Rituales*, y otros, pueden los participantes escoger cualquier actividad estructurada de sus vidas profesionales o cotidianas, y transformarlas en baile.

Debemos usar instrumentos conocidos e inventar nuevos instrumentos a partir de los objetos que tenemos a nuestra disposición. Teóricamente, toda cosa que existe esconde un ritmo: es necesario descubrirlo, desarrollarlo, hasta construir un nuevo instrumento.

En el norte de la Argentina, existe una guitarrilla hecha con caparazón de armadillo (quirquincho) – es lindo y suena bello. Ya vi orquestas de percusión en vasos de vidrio llenos de agua a diferentes niveles, reproduciendo notas diferentes; ya vi folios de Flandes, bambúes, barriles, escobas, latas, platos, papeles. Todo tiene sonido, y el sonido se puede transformar en música.

El baile (danza) – El baile es el casamiento feliz entre la música y el cuerpo. Estamos siempre danzando en la vida cotidiana, de forma menos explícita y más desordenada. Vamos a ordenarla y explicitarla.

1 - El Grupo de los Bailarines muestra, en gestos mudos repetitivos, su trabajo profesional o un segmento de sus vidas, actividad en la que el cuerpo esté mecanizado.

El Director da la secuencia: primero solo los brazos, después caderas, piernas y pies, cabeza; después ocupando todo el Espacio Escénico.

VARIANTE: los Bailarines reproducen el ritual de una actividad cotidiana, con el cuerpo.

2 - Los Bailarines escogen gestos esenciales; repiten los mismos, alterando, siempre, el desarrollo del ritmo de esos movimientos; amplían esos gestos, eliminando detalles no significativos y magnificando los esenciales.

Cada actor debe procurar sentir lo que el movimiento esconde, mostrar cómo cada movimiento actúa sobre su cuerpo, excita, estimula o hace sufrir. Penetrar en lo único y no apenas reproducir lo obvio. Ese movimiento debe ser la espina dorsal de la danza a ser construida.

3 - Lentamente, transforman el movimiento en baile introduciendo ritmo y produciendo sonido que brote de esos movimientos como el agua brota de la fuente – no ritmos radiofónicos sino inventados.

El Grupo de Músicos debe producir la música que combine con esa danza usando instrumentos creados desde objetos en uso en los locales de trabajo o en la comunidad del grupo.

4 - Teniendo ya la secuencia de gestos rítmicos, se imagina una escena de la vida de esos personajes: encuentro amoroso, pedido de aumento de salario, casamiento, huelga en la fábrica, reunión familiar... Los Bailarines deberán contar la historia escogida, utilizando gestos y movimientos de su danza.

5 - El Director pide que hagan sus movimientos en Cámara lenta, luego en cámara rápida. Cuando exista sonido, que sea lo más bajo posible, apenas audible; después lo más alto que se pueda alcanzar, – el pasaje de un extremo al otro, debe ser lento, no dando saltos sonoros.

6 - Cada Bailarín incluye la palabra esencial de su ritual, repitiéndola de diversa formas en la danza; puede incluir palabras de los otros. Formar frases enteras. El Director pide que no paren de hablar, así sea repitiendo frases.

7 - Los demás participantes, divididos en dos grupos: en el Grupo de Poetas, cada uno escribe su Poema, usando las palabras que oiga o las que se le ocurran, relativas a lo que están viendo. En el Grupo de los Pintores, cada uno dibuja o pinta imágenes que ve o imagina.

VARIANTE: un tercer Grupo de Spect-Actores puede ser invitado a entrar en escena y mostrar, cada uno con su cuerpo, lo que más llamó su atención y mostrar el baile que sienta existir en aquellos movimientos. Éste es un momento dialógico no competitivo. Cuando el primer grupo retome su danza, puede aceptar sugerencias o no, pero habrán visto alternativas a lo que estuvieron haciendo.

El producto final no debe ser copia del gesto realista, sino que se debe extender por todo el cuerpo del actor.

Los Pintores ponen en el suelo sus cuadros y el grupo comenta, intercambia ideas. Los Poetas escogen el cuadro que, les parece, combina más con sus poemas. Delante de todos, el Poeta lee su Poema y el Pintor sostiene su cuadro. Comentarios de los participantes.

* *

AUGUSTO BOAL,

Nuevos Horizontes, ante lo presente de su ausencia

Nos asuzaron el sentimiento de la *solidaridad*, las repetidas noticias de las torturas infligidas en Brasil a un ser humano: Augusto Boal... lo que animó por vía de la expresiva indignación, numerosas protestas, no solo en Buenos Aires donde las participamos, sino extensivamente en miles de lugares del mundo...

Pero cuando se llegó a verlo y conocerlo, la indignación dejó entrever el inmenso continente de ternura que emanaba del cuerpo y del alma viva de ese empecinado militante del teatro que amamos y que él, generador incansable, inició, conformó y extendió con las vitales siembras del Teatro Popular, y luego del Teatro del Oprimido, por todos los continentes, cuyas cosechas apresuradas a veces, nos permiten, en el reánimo sostenernos contra el oprobio antihumano de los totalitarismos opresores de cualquier signo, que se ejercitan con los totalitarismos, irreductibles enemigos de la -oxigenación de la libertad, que cuando ella, es mistificada o acorralada, y apretamos el puño, nos devolvemos hacia la cauda de los recuerdos vivos con presencia, nombre y fechas de encuentros con *nuestro hermano AUGUSTO BOAL...*

Nosotros, los de este Conjunto que lo tuvimos a Augusto en su y nuestro camino de la lucha de conseguir para bien de los seres humanos: que el teatro que amamos nos lleve a todos a sensibilizarnos, conmovernos, y así impulsar la conquista del sueño de tantos compañeros de teatro de tantas partes del mundo: EL TEATRO DE LA HERMANDAD... creemos que con él, toda la obra y la vida de Augusto BOAL serán así más recordadas y homenajeadas.

Ahora nosotros, dejamos sobre su recuerdo, este jazmín del cabo, -límpido como la hermosa y transparente existencia de Augusto-, en las manos amorosas de Cecilia, la compañera de toda su vida, quien, como nosotros, en los momentos de sentir muy fuerte el presente de la ausencia de Augusto, vitalizaremos los profundos recuerdos de sus infatigables quehaceres, con y para todo el mundo, en los que la amalgama de su ternura solidaria y la voluntad y capacidad de transmitir conocimiento teatral, artístico y concienciador, vertebraban todo ese mundo de sueños que nos hacía libres y fraternales... ante el gesto, la palabra y la sonrisa del hermano que se fue, en el descuido de nuestra asistencia, y volvió, enseguidita, en el caudal de los profundos recuerdos augustinos que vivimos, todos lo que tuvimos la suerte de participar con él, en sus luchas trascendentes por los seres libres y fraternales.

TADEUS KANTOR

DRAMATIS PERSONAE

DE "LA CLASE MUERTA"

Una MUJER DE LA LIMPIEZA -vieja primitiva-ejecuta sin cesar los gestos reales de su función. Su futilidad en el proceso de desintegración de la CLASE MUERTA sugiere de manera deslumbradora, casi a la manera del circo, la naturaleza transitoria de todas las cosas. Estas funciones, las más bajas, se deslizan de los objetos a las personas, ese arreglo de los cuerpos revela las regiones más alejadas de la MUJER DE LA LIMPIEZA - MUERTE.

Su metamorfosis final en una horrible patrona de burdel, relaciona entre ellas las ideas más alejadas de una reconciliación, no comprometedora sino humana: muerte - vergüenza - circo - putrefacción - sexo - artificio - pacotilla - degradación - pathos - absoluto... La mujer de la limpieza lee "las últimas novedades" ... 1914... la declaración de la primera GUERRA MUNDIAL... el asesinato del príncipe heredero de Austria en Sarajevo... El celador canta el himno nacional austríaco "Oh, dios, ven en ayuda de nuestro Emperador"... (En la parte de Polonia ocupada por Austria el personaje de nuestro gracioso soberano Habsburgo, era un símbolo revestido en el encanto de los deseos de nuestras abuelas, y una burla hacia ese magnífico maniquí) un CELADOR -persona de la "clase más baja", inseparable de la clase de escuela, en quien afluye toda la melancolía del tiempo pretérito-perfecto, ya que estará sentado en su silla para la eternidad - y sus regresos equívocos a la vida, son también una de las travesuras de la clase, no hay que tomarlos en serio... una MUJER-EN-UNA-VENTANA. La ventana es un objeto extraordinario, que nos separa del mundo "del otro lado", de lo "desconocido"... de la Muerte... La cara detrás de la ventana - desea absolutamente evocar algo, desea ver algo a toda costa; en un sentimiento de angustia absoluta la mujer mira todo lo que pasa al-rededor de ella, y su comentario incesante se hace cada vez, más maligno y venenoso; se transforma en una Furia y sus incitaciones líricas para la organización de un picnic de primera, terminan en frenesí de temor y de muerte.

EL VIEJO-DE-LOS-BAÑOS está como antes en el retrete, en ese lugar en la soledad se codea con la libertad... está sentado de manera indecente a horcajadas y sumergido en cuentas que nunca terminan (tal vez era un pequeño comerciante en una pequeña ciudad)... galvanizado de miedo y de dolor prosigue sus disputas no claramente definidas con Dios... sobre ese escandaloso monte Sinaí.

EL-VIEJO-DE-LA-BICICLETA-DE-NIÑO no quiere separarse de su pequeña bicicleta, lamentablemente juguete de infancia abollado... sin cesar realiza paseos nocturnos en ella, pero el lugar se ha achicado curiosamente hasta ser una clase de escuela, da vueltas alrededor de los bancos... y no es él quien está sentado en ese vehículo insólito, sino un niño muerto con los brazos extendidos... todo esto sucede durante la LECCION NOCTURNA y en un SUEÑO... UNA PROSTITUTA SONÁMBULA ha cometido notorios excesos mientras estaba todavía en la escuela... hacía como si fuese un maniquí en una vidriera, un maniquí licenciado, a menudo desnudo en público... no se sabe si sus sueños se realizaron más tarde... ahora en este SUEÑO DE LA CLASE MUERTA, hace su truco indecente alrededor de los bancos, con el gesto obsceno de mostrar los pechos ...

UNA-MUJER-DE-LA-CUNA-MECÁNICA

Unas "buenas travesuras" hechas en la escuela - Incidentes lúgubres y penosamente "puestos al desnudo", "novatos", "llenos de granos" sobre los cuales se pasa en un silencio incómodo, pero reconocidos como las formas inferiores de desarrollo por los

adultos – son verdaderamente la materia "primaria" y original de la vida. Su desinterés y su ineficacia para la vida los llevan cerca de las regiones del arte contienen la nostalgia de los sueños y la extremidad de las últimas cosas. Sus ejecuciones vitales, "maduras", son una horrible degeneración sancionada.

LA MUJER-DE-LA-CUNA-MECANICA se transforma en objeto de una broma cruel de toda la clase; la persiguen y la atrapan y la ponen en una máquina especial que en el inventario figura bajo la rúbrica "MÁQUINA FAMILIAR".

Sus funciones no son ambiguas.

Habría que hacer notar al pasar que en este teatro todas las funciones mentales y biológicas están en general "objetizadas" de manera escandalosa. Con este fin, se utilizan diversas clases de "máquinas", generalmente más bien infantiles y primitivas con escaso valor técnico pero con enormes poderes imaginarios.

LA "MÁQUINA FAMILIAR" se manipula a mano, y provoca la apertura y cierre mecánico de las piernas de la culpable. No hay duda de que es el ritual de la puesta en el mundo; la MUJER DE LA LIMPIEZA/ MUERTE trae una CUNA MECÁNICA que se parece más bien a un pequeño ataúd. Consecuencia ya comprensible, la CUNA MECÁNICA (esta vez literalmente) acuna a dos balas de madera que hacen un ruido seco despiadado. Es la broma de la brutal MUJER DE LA LIMPIEZA... nacimiento y muerte – dos sistemas complementarios (Todos estos happenings están relacionados de manera oscura y enigmática con happenings extraídos de la piedad, cuyo papel ya ha sido discutido en la introducción).

No es entonces sorprendente que la misma MUJER DE LA CUNA MECÁNICA –sometida a otras "ceremonias" extrañas, casi a un EMPALAMIENTO ritual y lapidación con sus detritus– cante una CANCIÓN DE CUNA que es un grito desesperado...

ADVERTENCIAS

Los personajes de la CLASE MUERTA son individuos ambiguos. Como si estuvieran pegados y cosidos de piezas diversas y pedazos sobrantes de su infancia, de azares sufridos en sus vidas anteriores (no siempre respetables) de sus sueños y pasiones, no dejan de desintegrarse y transformarse en ese movimiento y ese elemento teatral, abriéndose implacablemente un camino hacia su forma final, que se enfría rápida e ineluctablemente y que debe contener toda su felicidad y todo su sufrimiento. TODA LA MEMORIA DE LA CLASE MUERTA.

Los últimos preparativos para el GRAN JUEGO con el VACIO se hacen apresuradamente. Como todo se desarrolla en un teatro los actores de la CLASE MUERTA respetan lealmente las reglas del ritual en el teatro, asumen papeles en una obra, pero aparentemente no les dan mucha importancia, y por así decirlo actúan automáticamente, por costumbre; tenemos incluso la impresión de que se niegan ostensiblemente a apropiarse esos papeles como si solo repitieran las frases y los gestos de otro, soltándolos con facilidad y sin escrúpulos; estas reglas se derrumban de vez en cuando como si estuvieran mal aprendidas; hay blancos y numerosos pasajes faltantes; debemos fiarnos de nuestra imaginación e intuición; tal vez no se representa ninguna obra; e incluso si se intenta una creación, ésta es de poca importancia frente al JUEGO, que se está jugando en ese TEATRO DE LA MUERTE!

Esta creación de ilusiones, esta Improvisación negligente, esta chafalonía, este aspecto superficial, estas frases trucas, esas acciones fallidas que no son más que intenciones, toda mistificación, como si se representara verdaderamente una obra, esa "futilidad" son las únicas que pueden convencernos de que tenemos esa experiencia y ese sentido del GRAN VACIO y de las fronteras extremas de la MUERTE.

La secuencia de la sesión de *La Clase muerta*, "colusiones con el vacío", contiene de manera no ambigua el núcleo teatral de ese Gran Juego. Sería una broma bibliofílica injustificada tratar de encontrar esos fragmentos faltantes necesarios para un "conocimiento" completo del tema de la intriga de esta obra. Sería el método más simple de destruir una esfera tan importante como el "SENTIMIENTO".

Es por eso que no es recomendable conocer el contenido de la obra de S.I. Witkiewicz, *Tumor cerebral*; es esta obra la que ha servido a los fines descriptos más arriba.

"UNA CLASE MUERTA" de TADEUSZ KANTOR

O EL NUEVO TRATAMIENTO de los MANIQUIES EN EL TEATRO "CRICOT 2" DE CRACOVIA

El espectáculo de *Una clase muerta* (*Umarla klasa*) de Tadeusz Kantor en el Teatro "Cricot 2" de Cracovia, constituye algo más que un nuevo paso adelante en la incesante exploración de las posibilidades del arte de vanguardia; es también un hecho artístico que cuestiona muchos principios comúnmente considerados como propios de ese arte. Consciente de las trampas de una vanguardia generalizada y disminuida, que retoma los descubrimientos de los grandes artistas para realizaciones mediocres, el conocido pintor y hombre de teatro de Cracovia aborda en *Una clase muerta*, un conjunto de problemas esenciales, tanto para un artista preocupado por el desarrollo de su propia idea, como para un hombre que intenta definirse a sí mismo en relación con la sociedad. La conversación siguiente con Tadeusz Kantor, realizada durante diferentes fases de creación del espectáculo, introduce al lector en un clima de debate ideológico y en el fondo mismo de las investigaciones artísticas del animador del "Cricot 2".

Krzysztof Miklaszewski: El espectáculo que usted ha montado con el elenco del "Cricot 2" lleva como subtítulo "sesión dramática" y en él participa Stanislaw Ignacy Witkiewicz. ¿Ese lugar de participante asignado a Witkacy, encuentra un equivalente en la función del texto que pregonaba este espectáculo?

Tadeusz Kantor: En efecto. Yo no sabía cómo indicar en el afiche que este espectáculo estaba fundado en una obra de Witkiewicz, en este caso *Tumor cerebral* (*Tumor Mózgowicz*), ya que, en realidad, esta obra apenas si está presente. Es como si el texto se alejara y se acercara alternativamente, lo que quiere decir que el espectáculo no se propone presentar la obra de Witkiewicz. Es cierto que hay personajes y situaciones, que están allí, pero únicamente para provocar la tensión entre la realidad del teatro y una realidad de invención. Ese es el papel del texto "preexistente", es decir, de un texto inventado antes del espectáculo, literario, dramático.

K.M.: ¿Los personajes llevan los nombres que Witkacy les había dado?

T.K.: Como en los precedentes espectáculos del "Cricot 2", los personajes de la obra de Witkacy han sido subordinados a los de la sesión. En los bancos de *Una clase muerta* se ubican: la Prostituta Lunática, la Mujer de la Cuna Mecánica, la Mujer-de-Detrás-de-la-Ventana, el Viejo de la Bicicleta de Niño, el Viejo de los Baños, los Paralíticos, el Redoblante-Pegador de Participaciones fúnebres. Son el Celador en Pretérito y la Mujer de la limpieza-Muerte quienes ejercen la vigilancia espiritual sobre los revoltosos ya nombrados. Todos los personajes de la sesión tienen las características de sus homólogos de la obra de Witkacy y de vez en cuando se sirven de su texto. El Viejo de los Baños es *Tumor Cerebral*, la Mujer de la Cuna Mecánica es *Rozhulantyna*, etc.

K.M.: Dos personajes, el Celador y la Mujer de la Limpieza, completan ese círculo que tiene antecedentes en los caracteres de Witkacy.

T.K.: Vale la pena que nos detengamos en la Mujer de la Limpieza. Al encarnar el tipo de Putzfrau (Limpiadora), maneja todo un equipo: escobas, trapos, plumeros, palas, baldes. Lleva una gran escoba en forma de hoz. Su cara es perfectamente impersonal, sus movimientos tienen una seguridad y exactitud propias de una máquina de funciones repetitivas. Empieza por limpiar los objetos, pero termina haciendo lo mismo con los personajes. Esa acción de limpieza comporta un elemento ritual: el lavado de los actores hace pensar en los últimos servicios que se prestan a los muertos. Eso se hace cada vez más evidente, a medida que crece el papel de la Mujer de la Limpieza. Termina por asimilarse a la Muerte, y los viejos - a una Clase Muerta.

K.M.: Otro personaje que Ud. evoca durante la sesión es Bruno Schulz. Esto resulta tanto más interesante cuanto que es la primera vez que el autor del *Sanatorio de la Participación Fúnebre* (*Sanatorium pod Klepsydra*) aparece en su teatro.

T.K.: Toda nuestra generación había madurado de hecho a la sombra de Schulz, pero luego muchos lo olvidaron, o más bien, nunca lo recordaron. Fue sólo en los años sesenta cuando se evocaron los descubrimientos de la prosa de Schulz, pero ese redescubrimiento estaba esencialmente ligado a las investigaciones de los autores de esa época. Las afinidades con Schulz, la continuación de su tradición, no se nos impusieron hasta la década actual. Es el camino que lleva de lo informal al manifiesto de los "embalajes" lo que me condujo a la "realidad degradada" -categoría que, en el plano polaco, tiene a Bruno Schulz como uno de sus creadores.

K.M.: Me resultó sumamente interesante -hasta fascinante- el cuadro-estudio del comienzo: desde la entrada, el público percibe en el fondo de la clase los bancos escolares ocupados, gestos fijos que traducen la aspiración de cada uno de los revoltosos para recitar la lección. Una mano se levanta tímidamente, la sigue otra, luego es un bosque de manos que surgen, y todos, a quien más y mejor, quieren decir la lección. Esto forma una monumental pirámide de manos y torsos que domina la sala. Es una especie de "juego del vacío"...

T.K.: ...y para ser más exactos, una continuación de mi experiencia del "teatro cero". En virtud de un principio análogo aparecerá el "problema de lo invisible" que me preocupa. Ya ve usted que son problemas que desde hace mucho son el objeto de mis preocupaciones, y que se relacionan, como ya he dicho en 1963, con la tendencia "hacia abajo", tendencia que tiene posibilidades de acercarnos a la realidad.

K.M.: Al crear y descubrir a su alrededor la "realidad degradada", Bruno Schulz escribía: "Si se pudiera... llegar por medio de un atajo a revivir la infancia, a gozar de su plenitud sin límites, sería realizar una época genial. Mi ideal es llegar a la infancia. Eso sería la verdadera madurez". El regreso de usted a la realidad de la infancia participa del espíritu de Schulz.

TK.: El problema es análogo, aunque en mí toma una orientación diferente: son las experiencias de los años sesenta, toda una serie de descubrimientos relativos a la noción de la muerte, las que me han conducido a la "realidad degradada". Permítame que traduzca esta idea en una imagen, tal como la desarrolla mi sesión dramática. Se ven entrar criaturas humanas -individuos en estado de senilidad- y unirse a cadáveres de niños. Estos evocan excrescencias parásitas hipertrofiadas que parecen estar en simbiosis con esos viejos de torpe vestiduras fúnebres y que no son otra cosa que esos mismos viejos en estado de larva, depósitos de recuerdos de la época infantil olvidada y rechazada por la insensibilidad y el pragmatismo que nos hacen inaptos para captar nuestra vida en plenitud. Es el pragmatismo lo que aniquila en nosotros la imaginación del pasado, Y es precisamente mi categoría fundamental, lo que

constituye el eje de las reflexiones que desarrollo sobre este tema. Consciente del mensaje de mi *Antiexposición* de 1963, en este espectáculo intento poner en evidencia el hecho de que nuestro pasado termina por transformarse en un stock olvidado donde, junto a sentimientos clisés y retratos de los que alguna vez amamos, se mezclan sin ningún orden acontecimientos, objetos, ropas, personas. Su muerte sólo es aparente: basta con tocarlos para que comiencen a hacer vibrar nuestra memoria y a rimar con el presente. Esta imagen no es el producto de una nostalgia senil, sino que traduce la aspiración a una vida plena y total que abarque el pasado, el presente y el futuro.

K.M.: En su conocida carta a Stanislaw Ignacy Witkiewicz, Schulz habla definido así la "realidad degradada" captada en *Las tiendas de canela (Sklepy cynamonowe)*: "La sustancia de la realidad está en estado de fermentación permanente, de germinación de vida latente. No hay objetos inanimados, duros, circunscriptos a límites precisos. Todo los supera para abandonar el campo que ellos limitan."

T.K.: Para completar esa cita, me interesa agregar que la visión de Schulz ha pesado en el modo de pensar de toda mi generación. Pero al mismo tiempo, estamos en 1975, lo que nos obliga a agregar cosas nuevas. Esa corriente anticonstructivista, "destructiva" y "escandalosa", debe desembocar indefectiblemente en la noción de la muerte, ya que ésta aparece en ese contexto como un objeto que escapa a la imaginación, como un "objeto encontrado"

K.M.: Durante los últimos diez años de su actividad, usted presentó e inspiró muchas obras que tenían por finalidad trastornar la unidad de la obra de arte. La "realidad previa" propia del happening, la anejió de la vida y la realidad por medio de ritos, manipulaciones y decisiones artísticas - todas esas manifestaciones de su "despegue" de la realidad vivida acentuaban, en los espectáculos del "Cricot 2", la necesidad de una evolución del arte teatral.

T.K.: Como toda fascinación, también ésta ha degenerado en una convención que, practicada sin inteligencia, terminó por vulgarizarse y generalizarse. Esas manipulaciones casi rituales de la realidad, asociadas al cuestionamiento del estado del arte y el lugar que le está reservado (cosa que hicimos en *Las monas y las mononas - Nadobnisie i koczkodany*), comenzaron progresivamente a tomar un sentido diferente, otra significación. La presencia material, física, del objeto, y el presente en el cual se inserta la acción, se revelaron como dotados de un peso excesivo y terminaron por desembocar en un límite extremo.

K.M.: Al decirlo, ¿recuerda también su reciente experiencia en el "Cricot 2"?

T.K.: Sí. *Las monas y las mononas* todavía hacían honor a la convención que había adoptado en *La gallina de agua (Kurka wodna)*. Quiero decir que la presencia física del objeto, por ejemplo la de una bañera llena de agua caliente en *La gallina de agua*, constituía un elemento extremadamente importante. La presencia física implicaba el presente. Todo debía suceder "ahora" y "aquí", entre los espectadores, en el club "Krzystofory". Sobrepasar esos límites era despojar a esas estructuras de su validez material y funcional, de su virtud comunicativa. El objeto, por ejemplo la Silla de Oslo, se vaciaba de sentido, quedaba desprovista de expresión, de correlaciones, referencias, síntomas de comunicación, de su mensaje, en fin. Se volvía hacia la nada y se mudaba en trampa. Las escenas enigmáticas en el "teatro imposible" ofrecían el ejemplo de un fenómeno diferente: acciones y situaciones se encerraban en su propio circuito, y perdían toda comunicación con el mundo exterior. En mi manifestación llamada "Asalto", se produjo una irrupción ¡legal en la zona en que la realidad palpable se prolongaba en su "invisible". Frente a estas experiencias, el papel del pensamiento, la memoria y el tiempo se afirma con fuerza creciente.

K.M.: De manera general, usted insiste a menudo sobre el hecho de que al pensar en el teatro piensa en el arte. Lo que me interesa es la tenacidad con la cual ha huido de la lingüística y el conceptualismo.

T.K.: Está tocando uno de los puntos esenciales de mi autodefinition. Era la certeza, que progresivamente se iba apoderando de mí, de que la noción de vida no puede ser reivindicada en arte más que por la ausencia de vida. Este proceso de desmaterialización, se afirmaba en mi actividad, en un camino que ha esquivado toda la ortodoxia de la lingüística y el conceptualismo.

K.M.: Hoy, cuando esa doble ortodoxia se ha generalizado, gracias a una aceptación general y a la moda, hay que ser valiente para oponerse a ella.

T.K.: La enorme multitud que ha tomado esta vía -hoy oficial- tiene mucho que ver con ello; de hecho, se trata de la última manifestación de la corriente dadaísta, con sus consignas de arte total: todo es arte, todos son artistas, el arte está en la cabeza, etc. No soporto a la multitud. Ya en 1973 esboqué un manifiesto que consideraba esta falsa situación. Comenzaba así: Desde Verdún, el Cabaret Voltaire y el "Water Closet" de Marcel Duchamp, cuando la voz de los artistas fue cubierta por los bertas, la decisión se transformó en la única posibilidad y audacia de lo que era impensable, durante mucho tiempo funcionó como primer estimulante del arte. Últimamente, la decisión se ha transformado en privilegio de millares de individuos mediocres, sin escrúpulos ni mesura. Asistimos a una orgía de decisión que en cierto modo la trivializa y la somete a convenciones, fenómeno al que me referí durante largos años.

Ese peligroso sendero se transformó en una cómoda autopista dotada de un sofisticado sistema de advertencias e informaciones. Guías, vademécum, paneles luminosos, indicadores, señales, centros artísticos, se proponen asegurar un funcionamiento "perfecto" del arte. Somos testigos de una leva en masa de artistas-paracaidistas, combatientes callejeros, artistas-matones-a-sueldo, artistas-carteros, epistoleros ambulantes, malabaristas de feria, propietarios de oficinas y agencias. El tráfico en esta autopista se hizo oficial, y se intensifica día a día, amenazando con una gran marea de grafomanía y actos de significación casi nula... Es importante, pues, abandonar esta autopista lo más pronto posible; ahora bien, esto no es nada fácil, sobre todo en un momento de apogeo de la "vanguardia generalizada" apadrinada por la autoridad del intelecto y que protege tanto a los sabios como a los imbéciles.

K.M.: Los cadáveres de niños que llevan los Viejos que vuelven a su clase, son maniqués. De la misma manera, el Celador recibió su réplica-maniqué. El recurso de los maniqués no es fortuito en su actividad...

T.K.: Claro que no es fortuito, incluso si apareció en un sendero menor de mis investigaciones. Siempre creí -y creo todavía- que una nueva fase comienza a partir de hechos sin mayor importancia que, inicialmente, pasan desapercibidos, porque no ofrecen relaciones manifiestas con la corriente ya reconocida. El maniqué, en mi puesta de *La gallina de agua* (1967) y los maniqués de *Los zapateros* (Szewcy, 1970), desempeñaban una función muy específica: constituían una especie de prolongación no material, de órgano agregado del actor que era su "propietario". Utilizados en masa en mi puesta de *Balladyna* de Slowacki, los maniqués duplicaban a los personajes vivos. Estaban como dotados de una conciencia superior, adquirida "después del cumplimiento de su vida". Esos maniqués llevaban ya un estigma manifiesto de la muerte.

K.M.: Debemos recordar aquí el *Tratado de los maniqués* (*Traktat o manekinach*) de Bruno Schulz. El parecido del cuerpo humano con un objeto material, por medio de "la esencia del material privado de todo rastro de psiquis", como decía Schulz, lleva ineluctablemente a la creación del maniqué. El museo de yesos en la escuela, el cambalache, los escaparates de la calle des Crocodiles - son otras tantas imágenes de

maniqués de las *Tiendas de canela*, los que, aun representando la vida, conservan la inmovilidad que le es contraria. Es uno de los puntos de la concepción de Schulz. El segundo - es el carácter corporal de la mujer, que, por naturaleza, es una especie de maniquí. Finalmente, la tercera cosa: "Estarnos encantados -dice el Padre del Tratado- con el bajo precio, la mediocridad y la mala calidad del material"

T.K.: Si vuelvo a anudar conscientemente mis lazos con Schulz es justamente por ese tercer punto. El maniquí que utilicé en 1967 en el teatro "Cricot 2" era, después del *Peregrino eterno (Wieczny wedrowiec)* y *Los embalajes humanos (Ambalaze ludzkie)* un nuevo personaje que hizo su aparición en mis "Colecciones", de acuerdo con mi convicción de que sólo la realidad de categoría inferior, los objetos más pobres y desprovistos de prestigio, son capaces de revelar su cualidad de objetos en una obra de arte. Los maniqués tienen ellos también una zona de Superación.

K.M.: ¿Una zona relacionada con su nacimiento y evolución?

T.K.: Sí, la existencia de esos objetos, realizados a imagen del hombre, de una manera que roza el "sacrilegio" y que parece ilegal, es efecto de un procedimiento herético, una manifestación de ese Lado Tenebroso, Nocturno, Rebelde, de la actividad humana, del Delito y de la Huella de la Muerte en tanto fuente de conocimiento. Y de allí paso a una proposición que me pertenece...

K.M.: ¿...y que podría llamarse el Nuevo Tratado de los maniqués?

T.K.: El sentimiento confuso e inexplicable de que por medio de ese ser humano que se parece a un hombre vivo, desprovisto de conciencia y de destino, se nos acerca el mensaje temible de la Muerte y de la Nada, está simultáneamente en el origen de la superación, del rechazo y de la atracción. De la acusación y la fascinación. La aparición del maniquí, concuerda con mi convicción cada vez más íntima, de que la vida no se deja expresar en el arte más que por medio de la ausencia de vida, por referencia a la muerte. Lo que, en Schulz, era sólo un presentimiento, en mí, que estoy "enriquecido" por la experiencia de la época, que mató al autor de las *Tiendas de canela* recibe una concreción material.

Y, lo que es aun más esencial: el Maniquí, en mi teatro, debe transformarse en un modelo por el cual pasa el vivo sentimiento de la muerte, y la condición de los muertos. Un modelo para el actor vivo.

K.M.: En 1907, Edward Gordon Craig habla predicado con toda seriedad el regreso al teatro de la supermarioneta, afirmando que desde su reaparición, ésta ganaría el afecto del pueblo que podría así regocijarse nuevamente con los antiguos ritos, prosternarse ante la Creación, honrar la felicidad de la existencia, y rendir un divino homenaje de alegría a la Muerte.

T.K.: No creo que el Maniquí pueda sustituir al actor vivo, como lo habían querido Craig y Kleist. Para probarlo, examino la imagen tan sugestivamente descrita por Craig, de la aparición del Actor, imagen que denuncia las circunstancias en las que el actor vivo expulsó a la supermarioneta del teatro. Ahora bien, para mí el momento en que el ACTOR apareció por primera vez ante el PÚBLICO, era, para emplear el lenguaje de nuestra época, un momento revolucionario y de vanguardia. En mi manifiesto *El Teatro de la Muerte (Teatr MIERCI)* que acompaña la sesión de *Una clase muerta*, trato de atribuir a la historia una imagen en la cual, el desarrollo de los acontecimientos adquiere un sentido opuesto al que Craig expuso. La decisión de separarse de una Comunidad de culto, el acto de RUPTURA, no se dejan explicar por el egotismo, el deseo de gloria o una inclinación oculta por la bufonada. Esta situación fascinante está descrita con estos términos en mi *Teatro de la Muerte*: "FRENTE a los que se quedaron de este lado, apareció un HOMBRE que se les PARECIA EN CADA

RASGO, y que sin embargo, por una especie de operación misteriosa y genial, resultaba infinitamente DISTANTE, terriblemente EXTRAÑO, como un MUERTO, separado por una PARED invisible y sin embargo temible e inimaginable, cuyo verdadero sentido y horror sólo se nos aparecen en sueños. Vieron súbitamente, como a la luz cegadora de un relámpago, la IMAGEN trágicamente payasesca DEL HOMBRE, como si la vieran por PRIMERA VEZ, como si se hubieran visto a SI MISMOS. Era ciertamente una CONMOCION que podría calificarse de metafísica. Esa imagen viva del hombre que surgía de las tinieblas, yendo sin cesar hacia adelante, era un MENSAJE penetrante de su nueva condición humana, exclusivamente HUMANA, con sus responsabilidades y su conciencia trágica, aplicando, para medir su destino, una escala inexorable y última, la de la muerte”.

Es esta situación lo que me importa y sobre ella construyo todo el espectáculo. Ese instante de conmoción del que hablo, ha sido trivializado y se ha gastado durante largos siglos de tradición, y ya no tiene hoy ninguna importancia. Ahora bien, me interesa reivindicar ese instante inicial de conmoción, lo que tal vez es una ambición excesiva. Gracias a la “operación” a que aludo en la parábola concebida a semejanza de la de Craig, se ha intercalado una distancia entre el actor y el público, análoga a la que se establece entre el vivo y el muerto. Cuando se ve caer a un hombre en la calle, víctima de una muerte súbita, entre él y el espectador se establece una separación, una pared que éste siente por primera vez: y es la primera vez que ve a ese hombre. Y tal es el caso del actor, ese ser que se nos parece hasta el último rasgo y que al mismo tiempo **El teatro en Polonia**, es infinitamente extraño, detrás de un muro infranqueable. La referencia del arte y su creación a una noción imaginable es una cosa muy difícil y casi imposible, pero es un canal esencial, ¿y no es acaso la utopía lo más fascinante?

K.M.: Pienso que la fuerza de atracción de la realidad de este espectáculo será tanto mayor y verificable cuanto, en la civilización europea de las sociedades de consumo, parece acercarse el momento de una toma de conciencia de la noción de muerte, en el sentido que le daban el romanticismo y el barroco, y con la intensidad que adquiere en las civilizaciones del Cercano y Lejano Oriente, en el arte americano y latinoamericano.

Ideas recogidas por
Krzysztof Miklaszewski

(Publicadas en
“El Teatro en Polonia”,
Varsovia, 4-5, 1976)

“PARA MI NO HAY OTRO TEATRO QUE EL MÍO”

En una entrevista exclusiva para El Diario de Caracas el director que ha magnetizado la atención del V Festival con su espectáculo -su estreno, el martes, estuvo a punto de provocar víctimas entre los aspirantes a espectadores- alude en profundidad a los elementos que construyeron su teatro. De sus declaraciones surge cómo su ruptura, tal vez la única cualitativa producida en el teatro de este siglo, se inscribe en una rigurosa filosofía.

-Pienso que el teatro polaco vive en estos días el momento más feliz de su historia. Con sus grandes masas de campesinos y obreros en la calle, en el cine, en la televisión. Y con esos dos grandes actores que están recorriendo el mundo: Lech Walesa y Juan Pablo II. Actores no de la representación, sino de la participación. O lo que es lo mismo: de la falsificación.

-¿Por qué asocia participación con falsificación?

-Porque toda participación es distintiva, diferenciadora, y si no la haces para diferenciarte de los vivos, no tiene objeto. Entonces cuando despliegas tu razón de ser, tu rol en el mundo, ya estás haciendo una alusión a la muerte. Pero no a la muerte real, sino a un anticipo de la muerte. Ya lo dijo el poeta Platen: "Quien contempla la belleza, ya contempla la muerte". Si un hombre pasa toda la vida en el anonimato entonces le queda una sola oportunidad de llamar la atención, de sentir que existió en el ser de otros, y esa oportunidad es la muerte. Por eso los actores son también unos grandes usurpadores: los usurpadores de la muerte de otros.

-Platen también dijo: "Cuando el alma habla ¡ay! ya no es el alm"

-Y este grito, mejor dicho, este silencio del poeta alemán, también está incorporado a la muerte, y por lo tanto, a mi teatro. Es por eso que percibo la puesta en escena como un inmenso cementerio en el cual detrás de cada palabra, cada gesto, no hay sino tiempo y espacio para la muerte.

-¿Pero eso con referencia a qué proposición, plano o nivel? ¿A una estructura de la cual su teatro no es más que un simple vehículo, o a una percepción poética que podría ser o no ser?

-Con referencia a lo que usted y yo somos en este momento, a esta mesa, a este vaso, a este rayo de luz que está entrando por la ventana. En esta escena, en cuantos participantes, falsificadores, estamos en un viaje hacia la unidad, hacia lo desconocido y si usted no lo ha percibido, es por una cuestión de desfase en la conciencia, en la noción.

-¿Cómo definiría "teatralmente" ese viaje hacia la unidad, hacia lo desconocido?

-La unidad es la idea, el sentimiento, que es, que funciona, como misterio para el hombre. Es la noción abstracta por excelencia filosófica. En pocas palabras, es Dios. Es decir, creando esta unidad, el teatro debe ser una eterna recreación del mundo, del universo, del cosmos. Entonces, tiene que llegar un momento en la participación, en la falsificación, en que todos espectadores y actores, brillemos como dioses.

AGARRA LA LITERATURA Y TUÉRCELE EL CUELLO

-¿Por qué habla siempre de actores y no de autores?

-Porque en mi teatro el autor no tiene cabida, no tiene nada que hacer. En sentido estricto es un obstáculo entre el actor y el espectador. En el alumbramiento del mundo, que es producto de una cópula entre lo masculino y lo femenino, el día y la noche, Shiva y Vishnú. Vea usted "Wielopole - Wielopole". Ahí no hay texto, es decir, no hay literatura, ahí no se puede imitar, representar, o asumir el rol de personajes y situaciones, sino que el actor tiene que ser él mismo. No hay vehículo, no hay transición. Ahí no hay sino personajes reales que expresan una situación falsificada. Vea al señor Yaniski de Simó. El es de verdad.

-E n todo caso esa es una concepción del teatro. Porque ¿cómo se puede borrar de un plumazo a Ionesco, Becket, Adamov, Harold, Pinter, Harlow, Peter Weiss, Schaeffer?

-Esos son literatos metidos a hombres de teatro. Y como literatos fueron, o son, hombres de vanguardia. Pero, verdaderamente, cuando estuve después de la guerra en París para ver el llamado "teatro de vanguardia" no hice más que aburrirme. Muy buena literatura, pero unas puestas en escenas académicas, convencionales. Porque la literatura es otra cosa. Se representaba, por ejemplo, a Becket, pero no "se hacía" el teatro de Becket. Es decir, el teatro tiene otro signo, otro nombre, que no necesita del aporte de la literatura. Yo creo que en esta confusión de teatro y literatura está la clave de la crisis actual del teatro.

-Hay otros nombres: Shakespeare, Molière, Lope de Vega.

-Ahí quería llegar. Pero ni en la Edad Media ni en el Renacimiento hubo separación entre la pieza y el teatro, Moliere creaba el espectáculo y después la pieza, el texto. Y Lope iba al escenario, al sitio del apuntador, y les transmitía a los actores el texto de la pieza. De Shakespeare se conoce menos, pero no es aventurado decir que su teatro era el producto de unos phatos, de una conmoción colectiva, de la expansión humana y psicológica de un actor y no de un autor.

-¿Qué le recomienda entonces a los jóvenes directores, a tanto metteur en scène que anda por ahí "secándose el meollo"?

-“Agarren la literatura y tuérzanle el cuello”, como decía Verlaine en el siglo pasado. El teatro no puede ser servil de la literatura. Fíjese, es un poco lo que ocurrió una vez entre la música y la poesía, Nacieron juntas, pero llegó un momento en que tuvieron que separarse. Creo que esta es la hora que ha sonado para el teatro.

¿“Wielopole Wielopole” está en el centro de esta proposición?

-Todo mi teatro es esta proposición, pero en “Wielopole - Wielopole” es algo especial. Yo no he escrito las piezas, ni antes ni después de la falsificación. Yo he hecho el guión, la partitura. Pero eso no es la pieza. No se puede escribir la pieza. Ni antes ni después. Yo lo que hago es reunir los actores, orientarlos, controlarlos, hacia la liquidación del dualismo que es la constante de nuestra cultura y de nuestros estados del alma, a través de la unidad. ¿Y cómo lo logro? Poniendo en movimiento los elementos más simples que pueden estar reunidos en una habitación, una plaza, o un campo de guerra.

¿No hay entonces sino un solo teatro el teatro de Tadeusz Kantor?

-“Para mí sí, y la opinión de los demás no pertenece a mí universo. Ni yo trato de cambiarla, de convencerla. Aunque de vez en cuando se reciben satisfacciones. ¿Qué digo? No. Anécdotas. Esto no es más que una anécdota. El año pasado estuvimos en Suiza, en Ginebra, y luego de una actuación se nos acercó el filósofo Engelson y nos dijo: “Esto es magnífico, es la primera vez que yo veo un teatro que no es exhibicionista, que no imita, ni es pretencioso. Ustedes no actúan, ustedes son”. Y años antes, en 1955, cuando nosotros montamos en Varsovia la pieza “La piovera” de Witkiewicz, pusimos a las puertas del teatro un cartel que decía: “No estamos actuando la pieza de Witkiewicz; nosotros somos, estamos con Witkiewicz ¡VIVA LA GUERRA!

¿Pero de dónde viene todo ese sueño, toda esa pesadilla?

-Antonin Artaud decía que el arte era una realidad esencialmente próxima a la enfermedad, la locura y la muerte. Yo agregaría que a la guerra. Cuando comencé a hacer teatro, por allá, durante la guerra, entonces descubrí todas las nociones y definiciones que he utilizado después. Encontré entonces que para mí, y aquel grupo de gente de teatro, la guerra fue un tiempo ideal para experimentar, crear y abordar nuevas proposiciones. Ahora me doy cuenta de que el hecho de estar clandestinos nos ponía al margen de la ley, del Estado, y esto era ideal.

-En este caso el “estado ideal” era la clandestinidad y no la guerra y no se puede olvidar que usted venía de una Polonia culturalmente anegada de simbolismo.

-Una vez más usted generaliza, actúa como un historiador, y no hay nada más ajeno a mi teatro que las generalizaciones y la historia. Yo hablo de Tadeusz Kantor y de su grupo de teatro. Pero ¿qué era el simbolismo sino la reivindicación de la muerte, del tiempo pasado? Stanislavsky había creado lo que él llamó “el teatro de la vida”. Y Gordon Craig lo derrumbó preguntándose: “¿Y qué es la vida?”

Una pregunta que sin duda alguna se la hacían con más propiedad los soldados que morían en los campos de batalla...

-Falso. Ahí sigue usted “falsificando”. La pregunta no se la hacían los muertos sino los soldados que regresaban. Y este es el sentido de mi puesta en escena, en 1942, de “El regreso de Ulises” de Wyspianski. Ahora bien, el problema para mí no era, representar a Ulises, que retorna después de la Guerra, su tierra natal, Penélope. No. El problema era que Ulises había muerto y debía renacer. Retornar como un hombre vivo en otra época, en otra ciudad (Cracovia) en otros días (1942). El tenía que regresar como el hombre de hoy. ¿Y cómo hacer eso? Evidentemente que un místico no habría tenido problema echando mano a la reencarnación, o alguna otra teoría metafísica, pero yo no tenía sino una habitación. Una humilde habitación, que era la indicada en la pieza, y ahí debía realizar el milagro.

-Entonces había, evidentemente, un problema aleatorio de vida y muerte, o si prefiere, de transfiguración.

-No. Porque ya eso era representar. No era real. En ningún teatro se vive o se

muere verdaderamente. Era más bien una cuestión de exorcizar, de sacar un espíritu para meter otro. Este es el momento más fascinante del teatro, porque era lograr que el actor se representara él mismo, mejor dicho, fuera él mismo, entonces en la pieza de Wyspianski el actor era Ulises, y no tenía otra alternativa.

-¿Qué piensa de Wajda, Penderecki?

-A Wajda sencillamente lo detesto y de Penderecki prefiero no hablar¹.

La entrevista fue realizada por Manuel Malaver para El Diario de Caracas, donde apareció publicada el 30 de julio De 1981 (N. del E.).

* *

CRONOLOGÍA BIOGRÁFICA

- 1915: T. Kantor nace en Wielopole, voivodía de Cracovia.
- 1939: Termina sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Cracovia, donde es alumno de escenografía de Karol Fryez, amigo y admirador de Edward Gordon Craig.
- 1942: Crea en Cracovia un teatro experimental clandestino, bajo la ocupación alemana. En él monta *Balladyna* de J. Slowack. (1942) y *El regreso de Ulises* de S. Wyspianski (1944).
- 1945: Comienza su actividad regular como escenógrafo, que durará unos quince años creando escenografía y vestuario de casi cien espectáculos a través de toda Polonia para teatros de Varsovia, Cracovia, Opole, Lodz, etc... Entre sus principales realizaciones: *El Cid de Corneille* (1945), *Las escamas cayeron de nuestros ojos* de W. Karczewska (1946), *Santa Juana*, de Shaw (1954), *Medida por medida* de Shakespeare (1956), *Antígona* de Anouilh (1957), *Rinocerontes* de Ionesco (1960), *Don Quijote* (1962).
- 1947: Viaje a Francia.
- 1948: T. Kantor organiza en Cracovia la primera exposición de arte polaco moderno desde la segunda guerra mundial. Es nombrado profesor de la Academia de Bellas Artes de Cracovia.
- 1949: Se revoca el nombramiento.
- 1955: Viaje a París y Viena.
T. Kantor funda el Teatro Cricot 2, donde pone en escena *El Pulpo de Witkiewicz* (vestuario de Maria Jarema) en los sótanos de la Galería Krzystofory, que se transforma en el principal lugar de actividad y creación del Cricot 2.
- 1957-8: En el escenario del Cricot 2, T. Kantor crea: su primer "embalaje" en ocasión de su realización del *Circo* de K. Mikułski.
- 1960: T. Kantor publica su manifiesto del Teatro informal.
- 1961: En el teatro Cricot 2 realiza *En la pequeña finca* de Witkiewicz.
- 1962: Manifiesto "Enbalajes"
- 1963: Realización de *El Loco y la Monja* de Witkiewicz en el Cricot 2. Presentación de su "Exposición popular" (antiexposición) de la Galería Krzystofory.
Publicación del "Manifiesto del Teatro Cero" en Varsovia.
- 1965: Primer "Happening Cricotaje" en Varsovia, con el grupo de artistas de la Galería Foksal.
- 1966: T. Kantor realiza *El Armario* según *En la pequeña finca* de Witkiewicz, en BadenBaden.
Happening *Línea divisoria* en Cracovia.
Happening *Gran embalaje* en Báile.

- 1967: La carta, "Happening Cricotaje" en Varsovia.
Happening panorámico del mar a orillas del Báltico.
- 1968: En relación con la película *Kantor ist da*, happening *La lección de anatomía* según Rembrandt.
En el Cricot 2, realización de *La gallina de agua* de Witkiewicz (Cracovia) Nuevamente nombrado profesor en la Academia de Bellas Artes de Cracovia. Manifiesto del "Teatro de los acontecimientos".
- 1969: De nuevo eliminado de su puesto.
"El teatro imposible". Realización en Yugoslavia.
- 1970: Publicación del Manifiesto 1970 en Varsovia.
Exposición "Multipart". "Manifiesto Multipart"
- 1971: *La gallina de agua* presentada en el Festival Internacional de Nancy, luego en el Teatro 71 de Malakoff.
- 1972: Gira del Teatro Cricot 2 a Gran Bretaña con *La gallina de agua* (Edimburgo).
T. Kantor monta *Los zapateros* de Witkiewicz en el Teatro 71 de Malakoff.
- 1973: T. Kantor realiza *Las monas y las monomas* de Witkiewicz con el Cricot 2 en Cracovia, luego el espectáculo se presenta en Edimburgo, etc...
- 1974: ... en Nancy, París, Roma y Essen, antes de ser presentado en Shiraz, en el Festival.
- 1975: T. Kantor crea con el Cricot 2 *La clase muerta* en Cracovia, y publica el manifiesto "El teatro de la muerte" (Galeri Foksal, Varsovia).
- 1976: Presentación de *La clase muerta* en Edimburgo Londres, Amsterdarn.
- 1977: Presentación de *La clase muerta* en el Festival Internacional de Nancy, y en el Festival de otoño (París).
- 1978: Recibe el premio Rembrandt discernido por un jurado internacional de la Fundación Goethe con sede en Basilea, Suiza, por su contribución para dar forma al arte de nuestro tiempo. Publica el "Pequeño manifiesto".
- 1979: Presenta "¿Dónde están las nieves de antaño?", un "cricotage", que se verá también en 1982 en el Festival de Otoño en París.
- 1980: Escribe y pone en escena *Wielopole Wielopole* fruto de su colaboración con el municipio de Florencia y el Teatro Regional Toscano, por lo cual se incorporan al elenco del Cricot 2, actores italianos. Se filma "Las familias" de *Wielopole* dirigida por Michael Kluth.
- 1981: Diploma del Ministerio de Asuntos Exteriores por su contribución a la difusión de la cultura polaca en el extranjero.
- 1982: *Wielopole...* se representa en España en tanto siguen intercalándose puestas en escena de *La clase muerta*. El Ministerio de Cultura y Arte de Polonia le otorga su condecoración de primera clase por su trabajo como diseñador escénico.
- 1984: Puesta en escena en Buenos Aires de *Wielopole...* por Kantor y su grupo.
- 1985: Realiza y monta *¡Que revienten los artistas!*
- 1986: Es distinguido en Italia con la "Targa Europea" que se otorga a representantes sobresalientes de las artes y la ciencia europeos.
- 1987: Nueva presencia en Buenos Aires, esta vez con *¡Que revienten los artistas!*
- 1988: Escribe y pone en escena *Nunca mas volveré aquí.*
- 1989: Comendador de la Orden de Arte y Literatura (Francia).

1990: Gran Cruz al Mérito de la República Federal de Alemania.

Escribe *Hoy es mi cumpleaños*, su legado artístico, verdadero testamento que será puesta en escena póstumamente en Francia el año siguiente: Kantor muere en Cracovia en diciembre.

*

"ENTERRAD A LOS MUERTOS"

JUSTIFICANDO LA NUEVA EDICIÓN

Porque los motivos que el año 1960 nos llevaron a presentar esta obra, que hoy reeditamos, lejos de haber menguado, han crecido y hecho actual las graves perspectivas de catástrofes mundiales como las tremendas quiebras morales en los vínculos de las sociedades humanas, todo lo que nos ha incitado a hacer esta publicación de hoy, a cincuentiún años de la primera...

El clima de pavor que siembran hoy, las angustiantes agónicas desesperaciones de desequilibrados dictadores, de permanecer inextinguibles en el poder, junto a las permanentes y agudizadas por ellos mismos, amenazas de estallar conflictos guerreros generalizados —porque los particularizados no han cesado—, ha hecho que el globo terráqueo tenga un ámbito de inseguridad civil, agravado y hecho más temible, por los desmesurados ataques de los fenómenos naturales, como los aterradores del sufrido Japón.

La original presentación primera de esta obra se realizó en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, a cargo del Grupo teatral "Los independientes" que dirigía nuestro

amigo, Onofre Lovero, con el resguardo personal cada noche de uno de los distintos otros grupos teatrales de Buenos Aires, debido a las amenazas reaccionarias que se produjeron allí, de impedir las funciones.

La temporada dicha, pudo realizarse no obstante la exigencia de las autoridades municipales de Buenos Aires, de que para permitirlo, tenía que ser una obra que estuviera impresa y editada, por lo que apareció nuestra revista "teatro", número 7 haciéndolo, y así facilitamos lo dicho, con la referida publicación hace hoy cincuenta y un años, a cargo de NH de Bolivia, que funcionaba en la ciudad de Tupiza.

Hoy que la guerra, con sus heraldos trágicos: los "progresos científicos", nos escalofría, deshidrata y minimiza bajo el péndulo del miedo, hasta uncirnos pululantes, y llevarnos con la pértiga de la resignación hacia los parajes viles donde, bestezuelas gemiremos de pavor sin atrevernos a nada...
Hoy, es más urgente y cálida la protesta que aun comenzando en brisa subterránea, será siempre la semilla del VIENTO HURACANADO de la DIGNIDAD HUMANA.
Contra la guerra, por el HOMBRE, remanso angustiado del ansia de una paz íntegra y activa, que lo LIBERE y JUSTIFIQUE, hoy, NUEVOS HORIZONTES que cree y confía en el FUTURO del MUNDO alza su voz, reproduciendo esta obra del poeta norteamericano IRWIN SHAW.

PERSONAJES:

SOLDADO 1°
SOLDADO 2°
SOLDADO 3°
SOLDADO 4°
SARGENTO
CURA
RABINO
JHON SHELLIN
HENRY LEVY
WALTER MORGAN
TOM DRISCOLL
JIMMY DEAN
WEBSTER
CAPITAN
GENERAL 1°
GENERAL 2°
MÉDICO
SOLDADO REVINE
SOLDADO CHARLEY
REPORTER
EDITOR
BESS SHELLIN
JOAN LEVY
JULIA MORGAN
KATHERINE DRISCOLL
MADRE
MARTHA WEBSTE
VOZ 1ª
VOZ 2ª
VOZ 3ª

La acción durante la guerra que ha de empezar mañana.

La acción una noche del segundo año de la guerra que ha de comenzar mañana.

El escenario presenta de la mitad para el fondo, una plataforma a 0.70 m. de altura. Alrededor de las 3 cuartas partes de la plataforma tiene adelante bolsas de arena, detrás de las cuales están las seis tumbas. Sobre las bolsas seis muertos.

SOLDADO 1°.- Oiga sargento, ¡esto apesta! (Señalando los cadáveres). Los enterremos de una vez!

SARGENTO.- ¿Cómo te crees que puede oler un cadáver después de haber estado tirado dos días?... ¿Cómo una rosa en primavera?

SOLDADO 2°.- (Rascándose) Cavar y rascarme. Cavar y rascarme. Vaya una guerra. Si no estás cavando trincheras está cavando tumbas...

SOLDADO 3°.- ¿Quién tiene un cigarrillo? A este paso vamos a fumar la madera de los fusiles.

SOLDADO 2°.- ...y si no estás cavando tumbas te estás rascando las pulgas. Hay más pulgas en el ejército que...

SOLDADO 1°.- Es que la guerra está hecha para las pulgas. Si por lo menos pudiéramos terminar con ellas.

SOLDADO 4°.- Y yo que tomaba una ducha todos los días... ¿Se imaginan?

SARGENTO.- Bueno, enseguida te preparo un baño de rosas!

SOLDADO 2°.-... y si no te estás rascando las pulgas es porque estás muerto. Linda manera de vivir tenemos los hombres.

SOLDADO 3°.- Pero ¿nadie tiene un cigarrillo? Cambiaría mi fusil por un cigarrillo, si tuviera el fusil. Cristo ¿es que ya no hacen más cigarrillos? Si las cosas siguen así...

SARGENTO.- Vamos, ¡sigan cavando!

SOLDADO 3°.- Oí decir que los cigarrillos de la armada los hacen de pasto seco. ¡Ah, si mandaran algunos para aquí!

SARGENTO.- Apúrense, ¿quieren? Ya me están cansando. Basta de haraganear. Mis piernas ya no me sostienen.

SOLDADO 4°.- ¿Y yo? Hace dos semanas que no me quito los zapatos. Me gustaría saber si mis dedos están en su lugar. Uso 39. "Un zapato aristocrático" me decía siempre el vendedor. Y ahora, ni siquiera sé si tengo dedos. No es muy higiénico que digamos.

SARGENTO.- Trataremos que la próxima guerra sea más higiénica.

SOLDADO 4°.- En la del 39 murieron más hombres de enfermedades que de...

SOLDADO 1°.- (Mueve su pala como persiguiendo algo). ¡Agárrenla! ¡Agárrenla!

SOLDADO 2°.- Viene para aquí... Ya la arrinconé.

SOLDADO 3°.- Aplástenle la cabeza. (Los soldados golpean al animal con sus palas furiosamente).

SARGENTO.- Bueno, vamos. No pierdan tiempo.

SOLDADO 1°.- La agarré. ¡Maldita;

SOLDADO 4°.- Podrían esperar a que los enterráramos.

SOLDADO 1°.- Dime, ¿viste una rata así alguna vez en tu vida?...

SARGENTO.- Vamos, vamos. Ustedes ustedes no están luchando contra las ratas; sigan con lo suyo.

SOLDADO 1°.- Siento más placer matando ratas que matándolos a ellos. (Señala al enemigo).

SARGENTO.- Vamos, las ratas también tienen que vivir.

SOLDADO 1°.- (Levantando con la pala a la rata muerta) Aquí la tiene, sargento. Una pequeña atención de la compañía A.

SARGENTO.- Tírala de una vez.

SOLDADO 1°.- Pero sargento, me descorazona. Esta rata ha sido alimentada con lo mejor de la juventud de Estados Unidos.

SARGENTO.- Vamos ¡cállate;

SOLDADO 1°.- Pero fíjese en el poderoso lomo de este animal; ¡que flancos! Y qué me dice de la redondez de este estómago. Secretarios, ministros, granjeros, obreros, estudiantes y algunos caballeros de la sociedad... buen alimento (La tira). Me estoy cansando; no me enrolé en esta guerra de porquería para ser sepulturero.

SARGENTO.- ¿Por qué no vas a protestarle al Presidente? Vamos, sigue cavando.

SOLDADO 2°.- Yo creo que esto ya está bastante hondo. ¿Hasta dónde vamos a seguir? ¿Hay que llevarlos personalmente a los infiernos?

SARGENTO.- La orden es hacer fosas de 1,80. Hay que respetar las órdenes. Sigán cavando.

SOLDADO 4°.- Espero que no me entierren muy hondo cuando me toque el turno. Quiero salir de vez en cuando a tomar un poco de aire fresco.

SARGENTO.- Vamos, basta de charla. Sigán cavando.

SOLDADO 1°.- Están apestando, los enterremos de una vez.

SARGENTO.- Bien Fanny, de ahora en adelante los perfumaremos antes de que los entierren. ¿Estarás satisfecho?

SOLDADO 1°.- No me gusta este olor. ¿Acaso me tiene que gustar...? ¿Está en el Código Militar? Un hombre tiene el derecho de usar libremente su nariz, aunque esté en esta maldita guerra. ¡Oh, ¡la hermosa guerra! (Levanta una palada de tierra).

SOLDADO 2°.- ¡Oh! ¡La querida guerra! (Idem)

SOLDADO 3°.- ¡Oh! ¡La amada guerra! (Idem)

SOLDADO 1°.- ¡La maldita, podrida y piojosa guerra! (Tres paladas rápidas)

SARGENTO.- Linda manera de hablar delante de los muertos.

SOLDADO 1°.- Antes de que nos mandaran al frente hablábamos de otra manera. ¿Qué esperas de nosotros? No somos más que hombres, simples seres humanos.

SOLDADO 2°.- Vamos, los tiremos de una vez. Tengo unos callos que parecen pelotas. Total, cuando los cañones empiecen a trabajar, van a saltar afuera de nuevo.

SARGENTO.- Bueno, échelos. (Los soldados meten los cadáveres en las tumbas).

SOLDADO 1°.- Los pongamos en orden alfabético por si ay que revisar algo después.

SOLDADO 4°.- Éste es apenas... un chico. Lo traté un poco. Buen muchacho. Escribía unos poemas miserables. No parece estar muerto.

SOLDADO 1°.- Entiéralo ¡Apesta!

SARGENTO.- Si piensas que tú hueles mejor, Baby, te conviene que despiertes. No estás muy perfumado que digamos.

SOLDADO 3°.- Una para el sargento.

SOLDADO 1°.- Ud. tampoco huele a extracto de rosas, sargento, pero si no habla por lo menos puede soportarlo. Ud. está vivo. El olor de los muertos me revuelve adentro... Vamos, écheles la tierra encima... (Salen los soldados del interior de las tumbas)

SARGENTO.- Un momento.

SOLDADO 1°.- ¿Y ahora qué? ¿Hay que bailar alrededor?

SARGENTO.- Hay que esperar a los capellanes. Merecen se les rece algo.

SOLDADO 1°.- Por todos los cielos, ¿es que no voy a poder dormir esta noche?

SARGENTO.- ¿Te gustaría que no rezaran por ti cuando te entierren?

SOLDADO 1°.- Dios, no. Quiero descansar en paz cuando... Bueno, ¿Dónde están esos capellanes? ¿Por qué no vienen?

SOLDADO 3°.- ¿Quién tiene un cigarrillo?

SARGENTO.- Atención, aquí vienen. (Entran un cura y un rabino.)

CURA.- ¿Todo listo?

SARGENTO.- Sí, padre.

SOLDADO 1°.- Termínenlo rápido. Estamos cansados.

RABINO.- ¿Quiere hacer rápido sus servicios padre?

SARGENTO.- Creo que usted no es necesario, señor rabino, ninguno de ellos es judío.

RABINO.- Pero uno de ellos se llama Levy.

SARGENTO.- Si, pero no es judío.

RABINO.- Con ese nombre mejor no aventurarse. Usted primero, padre.

CURA.- Quizá sería mejor esperar. Hay un pastor metodista en este sector. Expresó su deseo de llevar a cabo un funeral aquí. Los hace en todos los sectores que visita. Se puede enojar.

RABINO.- No va a poder venir, está cenando.

SOLDADO 1°.- Terminen de una vez. Quiero echarles tierra encima. No puedo soportar el olor. Sargento, oblíguelos a que se apuren. No tienen derecho de tenernos aquí toda la noche. Tenemos que trabajar mañana. Que digan sus rezos juntos. Dios ya entenderá.

CURA.- Si, no hay necesidad de prolongar esto. Debemos pensar tanto en los vivos como en los muertos. El dice bien, Reverendo Dios comprenderá.

(Se para en un extremo de las tumbas y el rabino en el otro. Empiezan a rezar. De pronto se oye un quejido. Siguen los rezos. Otro quejido)

SOLDADO 1°.- Oí un quejido. (Siguen los rezos). Oí un quejido.

SARGENTO.- ¿Y qué? ¿Puede haber guerra sin que se escuchen quejidos? ¡Silencio! (El soldado primero entra en la tumba).

SOLDADO 1°.- Salió de aquí. Paren. (Gritando). ¡Paren! ¡Cállense! Uno de ellos se ha quejado (Al otro extremo de la tumba aparece una cabeza. Un hombre se levanta mirando hacia el fondo. Siguen los rezos).

SARGENTO.- ¡Dios!

SOLDADO 1°.- ¡Vive!

SARGENTO.- ¿Por qué diablos no se fijarán...? ¡Sáquenlo de ahí!

SOLDADO 1°.- Cállense (Siguen los rezos). Háganlos ir.

SARGENTO.- Perdone, padre; ha ocurrido un error.

CURA.- Ya veo. Está bien, sargento. (Salen con el Rabino. Los demás miran hipnotizados al hombre que se ha levantado de entre los muertos. De pronto, al pasar éste la mano por los ojos se oye entre los vivos un lamento. De pronto, otro quejido).

SOLDADO 1°.- Ahí, viene de ahí. Yo lo

escuché (Del otro extremo de la tumba aparece otro hombre. Se repite el gesto de la mano y el lamento. El soldado 1° lanza un grito y sale de la tumba. En silencio se van parando cada uno de los seis muertos. Todos de espaldas al público. De pronto otro quejido).

SARGENTO.- ¿Qué quieren?

MUERTO 1°.- No nos entierren...

SOLDADO 3°.- Salgamos de aquí.

SARGENTO.- (Saca un revólver). Quédense quietos. Al primero que se mueva le pego un tiro.

MUERTO 1°.- No nos entierren. No queremos que nos entierren.

SARGENTO.- ¡Cristo! (A los soldados). Entiérrenlos (Nadie se mueve) ¡Dios! (Sale gritando) ¡Capitán! ¡Capitán! Donde diablos está el capitán. (Su voz se pierde. Los soldados comienzan a caminar hacia atrás)

MUERTO 6°.- No se vayan.

MUERTO 2°.- Quédense con nosotros.

MUERTO 3°.- Queremos oír como hablan los hombres.

MUERTO 6°.- No teman.

MUERTO 1°.- No somos diferentes de ustedes. Estamos muertos.

MUERTO 2°.- Eso es todo.

MUERTO 4°.- Todo... Todo...

SOLDADO 1°.- ¿Eso es todo?

MUERTO 3°.- ¿Tienen ustedes miedo de seis hombres muertos? Ustedes que vivieron como los muertos, ustedes que han comido pan a su lado cuando no había tiempo para enterrarnos y tenían hambre...

MUERTO 2°.- ¿Somos diferentes de ustedes? Una onza más o menos de plomo en nuestros corazones. Muy poca diferencia hay entre nosotros.

MUERTO 3°.- Mañana o pasado ustedes tendrán también el plomo. Hablemos de igual a igual.

SOLDADO 4°.- Es el chico; el que escribía versos.

MUERTO 1°.- Digan algo. Olviden la tumba como la olvidamos nosotros.

SOLDADO 3°.- Quiere... ¿quiere alguno un cigarrillo? (Entra el sargento con el Capitán).

SARGENTO.- No estoy borracho ni loco. Se pararon todos juntos y nos miraron. Mire usted, Capitán ¿ve?

CAPITAN.- Veo. (Ríe tristemente). Esperaba que ocurriera algún día. Mueren tantos hombres. Lamento que tuviera que pasar en mi compañía. Señores descanso. (Sale el Capitán. Se apaga la luz. La luz se

enciende ahora, adelante, en el despacho de los generales. El Capitán está frente a ellos).

CAPITAN.- Sólo cuento a los Generales lo que he visto.

GENERAL 1°.- ¿No es una broma, Capitán?

CAPITAN.- No, General.

GENERAL 2°.- ¿Tiene alguna prueba Capitán?

CAPITAN.- Los cuatro soldados y el sargento.

GENERAL 1°.- En tiempos de guerra, Capitán los hombres ven muchas cosas raras.

CAPITAN.- Si, General.

GENERAL 2°.- ¿Usted no ha bebido, Capitán?

CAPITAN.- Si, mi General.

GENERAL 2°.- Cuando un hombre bebe no es responsable de lo que vé.

CAPITAN.- Si, General. No soy responsable de lo que he visto. Me alegro. No me gustaría tener otra responsabilidad encima.

GENERAL 1°.- Vamos, vamos, Capitán. Confiese. Usted estuvo bebiendo y salió afuera, al aire frío en algún campo recién ocupado, y con la bebida, el aire y el entusiasmo de la victoria...

CAPITAN.- He contado a los señores Generales lo que he visto.

GENERAL 2°.- Si, hemos oído. Lo perdonamos. No creemos que haya hecho mal tomando unos tragos. Es natural. Comprendemos. Venga, tome una copa con nosotros y olvide los fantasmas.

CAPITAN.- No eran fantasmas. Eran hombres... hombres muertos hace dos días, parados en sus tumbas, mirándome...

GENERAL 1°.- Capitán, usted se está poniendo pesado.

CAPITAN.- Lo lamento, señor ¿Qué piensan hacer los señores?

GENERAL 1°.- (Seco). ¡Olvidarlo! Un hombre es tomado por muerto y puesto en una fosa. Despierta de su inconsciencia y se para. Ocurre todos los días. Hay que esperar que ocurra en una guerra. Hágalos salir y mándelos al hospital.

CAPITAN.- Esos hombres están muertos. No se los puede mandar al hospital ¿Qué piensan hacer los señores?

GENERAL 1°.- Deje de graznar "que piensan hacer los señores". Que los examine un médico. Si están vivos que los manden a un hospital y si están muertos

¡que los entierren!

CAPITAN.- Pero...

GENERAL 1°.- Nada de peros.

CAPITAN.- Si, General.

GENERAL 1°.- Lleve un médico y que uno de sus soldados tome al dictado el informe. Que pasen un informe oficial firmado por testigos y después al archivo.

CAPITAN.- Muy bien, señor.

GENERAL 2°.- Ah, Capitán...

CAPITAN.- Si, señor.

GENERAL 2°.- Deje la bebida por algún tiempo.

CAPITAN.- Si, señor ¿Eso es todo señor?

GENERAL 2°.- Puede retirarse.

CAPITAN.- Si señor (Se apaga la luz que ilumina a los generales. El Capitán al llegar a la mitad del escenario saca una botella de su bolsillo y toma un trago). (Se apaga la luz. Vuelve la luz al primer escenario, plataforma, donde entra a escena un médico acompañado por el Capitán. El soldado 1° es el que recibe el dictado. Soldado 2° y 4° son los testigos.

MEDICO.- Número uno, eviseración del intestino grueso. Muerto cuarentiocho horas.

SOLDADO 1°.- (Repite lo que ha dicho el médico). (A los testigos). Firmen. (Firman)

MEDICO.- (Frente a otro muerto). Las balas penetraron en el ventrículo izquierdo. Muerto cuarentiocho horas.

SOLDADO 1°.- (Repite y hace firmar a los testigos).

MEDICO.- (Otro muerto). Las balas penetraron en ambos pulmones. Muerto cuarentiocho horas.

SOLDADO 1°.- (Repite y hace firmar a los testigos).

MEDICO.- Número cuatro. Derrame cerebral y destrucción del cerebro. Muerto cuarentiocho horas.

SOLDADO 1°.- (Repite y hace firmar a los testigos).

MEDICO.- Número cinco. Destrucción del aparato genitourinario por trozo de granada. Muerto por hemorragia hace cuarentiocho horas. Hummm. (Mira la cara del muerto) Hummm (Sigue).

SOLDADO 1°.- (Repite y hace firmas a los testigos).

MEDICO.- Número seis. Destrucción de la parte derecha de la cabeza. Hummm. Sería lindo que tu madre te viera.

SOLDADO 1°.- (Repite y hace firmar a

los testigos).

MEDICO.- ¿Cómo dijo usted?

SOLDADO 1º.- Lo mismo que usted.

MEDICO.- Lo sé, pero saque eso de "lindo sería que tu madre te viera". No ha de interesar.

SOLDADO 1º.- Si, señor.

MEDICO.- Seis. ¿Eso es todo?

CAPITAN.- Si, doctor. ¿Todos muertos?

SOLDADO 3º.- (Recibiendo un cigarrillo que le ofrece el muerto 4º) Gracias Buddy. No... Lo lamentamos mucho. Gracias. (Guarda el cigarrillo)

MEDICO.- (Que ha visto la escena). Todos muertos.

CAPITAN.- ¿Un trago doctor?

MEDICO.- Si, gracias. (Beben los dos. Luego salen). (Se apaga la luz. De nuevo la luz al despacho de los generales. Están con ellos el Capitán y el Médico)

GENERAL 1º.- Doctor.

MEDICO.- Si, señor.

GENERAL 1º.- En su informe usted dice que estos hombres están muertos.

MEDICO.- Si, señor.

GENERAL 1º.- Entonces no veo porque tanto barullo, Capitán. Están muertos... entiérrelos.

CAPITAN.- Temo que eso sea imposible, señor. Están parados en sus tumbas. Rehúsan ser enterrados.

GENERAL 1º.- ¿Empeñamos de nuevo? Tenemos aquí el informe del médico, están muertos ¿no es cierto doctor?

MEDICO.- Si señor.

GENERAL 1º.- Pero ¿están parados en sus tumbas, rehusando ser enterrados?

MEDICO.- Si, señor.

GENERAL 2º.- Doctor ¿sabría reconocer a un hombre muerto?

MEDICO.- Los síntomas son fáciles de reconocer.

GENERAL 2º.- ¿Usted también ha bebido?

MEDICO.- Si, señor.

GENERAL 1º.- Todo este maldito ejército está borracho. (Se para). Mañana será anunciada en todos los regimientos la siguiente orden: "Se prohíbe beber hasta veinte kilómetros tras la línea del frente bajo pena de muerte". ¿Entendido?

GENERAL 2º.- Si, General, pero ¿cómo haremos ir a los hombres a la lucha?

GENERAL 1º.- ¡Maldita sea la lucha! No podemos permitir que esto se repita. Destruye la moral. ¿Entendido, Doctor? Deberían avergonzarse.

MEDICO.- Si, señor.

GENERAL 1º.- Esto ha llegado demasiado lejos. Hay que evitar que se enteren los soldados.

Tenemos certificados oficiales de un medico oficial de que esos hombres están muertos. ¡Entiérrenlos! ¿Entendido, Capitán?

CAPITAN.- Si, señor, pero temo que debo rehusar a enterrar a esos hombres.

GENERAL 2º.- Eso es insubordinación, señor.

CAPITAN.- No esta dentro de mis obligaciones enterrar hombres contra su deseo. Si el señor General recapacitara por solo un momento, comprendería que es imposible.

GENERAL 1º.- El Capitán tiene razón. Puede llegar al Congreso. Sólo Dios sabe lo que podría ocurrir.

GENERAL 2º.- Entonces, ¿qué vamos a hacer?

GENERAL 1º.- ¿Qué sugiere usted, Capitán?

CAPITAN.- Paren la guerra.

GENERALE.- (A coro) ¡Capitán! (Se paran).

GENERAL 1º.- Capitán, le pedimos que recuerde la gravedad de la situación. No admite ligerezas. ¿Esa es la mejor sugestión que puede hacer?

CAPITAN.- Tengo otras... Si los Generales vinieran por si mismos a las tumbas y trataran de convencer a los... muertos... Estamos ahora a diez kilómetros del frente de batalla. Podemos asegurarles que nada les ocurrirá.

GENERAL 1º.- Humm. Por lo general, naturalmente, eso sería... Veremos. Mientras tanto quédese callado. Recuerde eso. Ni una palabra! Nadie tiene que enterarse. Sólo Dios sabe lo que ocurriría si la gente se llegara a enterar de que no somos capaces de enterrar a nuestros muertos. (Se sienta.) ¡Esta maldita guerra! No nos dijeron nada de esto en la Academia Militar. Recuerde esto. Silencio... (Los generales repiten el Shh... Mientras se apaga la luz).

(Se prende una luz abajo, a la izquierda. La escena muestra dos soldados en el frente. Ruido de batalla).

REVINE.- ¿Oíste sobre esos tipos que no se dejan enterrar?

CHARLEY.- Si, me enteré.

Nunca se puede saber lo que va a pasar en esta maldita guerra,

REVINE.- ¿Qué piensas de eso, Charley?

CHARLEY.- No se lo que pueden querer con eso. Sólo hacen las cosas más difíciles. Apestan; pues que los entierren. Eso es lo que yo digo.

REVIENE.- Yo no se, Charley.

Casi me parece estar viendo lo que quieren. Cristo, no me gustaría estar enterrado bajo dos metros de tierra, no.

CHARLEY.- ¿Y que hay con eso?

REVINE.- Cómo que hay. Es lindo vivir. Es bueno eso de estar sobre la tierra, viendo cosas, oyendo cosas, oliendo cosas.

CHARLEY.- Sí, oliendo a los muertos que no se puede enterrar. ¡Lindo olor!

REVINE.- Sí, pero eso es mejor que tener la tierra aplastada contra la cara. Esos tipos se habrán sentido mal cuando les empezaron a echar encima paladas de tierra, y no lo habrán podido soportar, muertos o no...

CHARLEY.- ¿Están muertos no? Nadie quiso enterrarlos mientras estuvieron vivos.

REVINE.- Es lo mismo, Charley. Ellos ahora deberían estar vivos. Que son... un puñado de chicos... Los chicos no deberían estar muertos. Eso es lo que deben haber pensado cuando los iban a enterrar. ¿Que diablos hacen allí, muertos? ¿Qué ganaban con eso? ¿Quién se lo había pedido? ¿Querían estar allí cuando el plomo de las balas los atravesó? Son chicos... o quizás hombres que tiene mujeres e hijos chicos. Ellos querían estar en sus casas, leyendo el diario o enseñándole al hijo como se deletrea papá o mamá... ó saliendo a fuera con una chica, en un coche, con el viento despeinándolos... Eso es lo que deben haber pensado, cuando la tierra les pegó en la cara... Muertos o no.

CHARLEY.- Hay que enterrarlos... eso es lo que yo digo... (Un tiro alcanza a Revine).

REVINE.- ¡Charley...! (Muere, otro tiro alcanza a Charley).

CHARLEY.- ¡Oh! ¡Dios! (Cae encima de Revine. Silencio. Se apaga la luz). (Una luz ilumina al general que hace un gesto de silencio).

GENERAL 1º.- Shh...Silencio. Nadie tiene que saber. Ni una palabra. Shh... (Apagón). (Se enciende una luz en el despacho del editor de un diario).

REPORTER.- ¡Es un notición! Y es

cierto como que estoy aquí....

EDITOR.- Es algo extraordinario. Nunca ha ocurrido algo así desde que estoy en el periodismo.

REPORTER.- Nunca ha ocurrido algo parecido. Es algo fantástico. Es como un anuncio de que algo esta por ocurrir.

EDITOR.- Realmente...

REPORTER.- Y le aseguro que lo conseguí de alguien que no miente. Es muy cierto. Esos tipos se pararon en sus fosas y dijeron: "Al diablo, no nos enterrarán".

EDITOR.- (En el teléfono)

Déme con MAC Cready del departamento de guerra... es una noticia rara....

REPORTER.- Es el notición del año, del siglo, es la noticia más grande de todos los tiempos....

Hombres muertos, con sus corazones atravesados por las balas, parándose y rehusando ser enterrados.

EDITOR.- Se habrán creído con derecho a resucitar.

REPORTER.- Es un notición. No se lo pierda. ¿Voy a preparar el artículo, eh?

EDITOR.- Un momento (En el teléfono). Mac Cready.

REPORTER.- ¿Que tiene que ver el con esto?

EDITOR.- Tengo que averiguar. Hola, Mac Cready... Hansen de Nueva York, si...Oiga, tengo esa noticia de los seis tipos que no quieren que los...si....

REPORTER.- ¿Qué dice?

EDITOR.- Muy bien Mac Cready, si... si el gobierno así lo quiere... si.

REPORTER.- ¿Y...?

EDITOR.- No. Escriba otro artículo sobre el frente con fondo humano.... Usted sabe...algo sobre... como los muchachos cantan "No puedo darte mas que amor" antes de entrar en la batalla...

PREPORTER.- Pero ya escribí sobre eso la semana pasada.

EDITOR.- Tubo gran éxito su artículo. Escriba algo más sobre ese asunto.

REPORTER.- Pero esos tipos en la tumba... Se hacen apuestas de 3 a 1 a que no se dejan enterrar. Eso es algo sensacional.

EDITOR.- Guárdesela. La escribirá en sus memorias, dentro de veinte años. Escriba ese artículo de "No puedo darte mas que amor" en mil palabras. Rápido. Hay una lista de bajas de dos páginas. Hay que balancear el ambiente. (Se apaga la luz.

Ruido de balas. Se ilumina la primera escena. Están los muertos, el grupo de soldados, el Capitán, el Sargento y los Generales).

CAPITAN.- Ahí están. ¿Qué piensan hacer los señores?

GENERAL 1º.- Ya lo veo. Y deje de decir "Que piensan hacer los señores"?

GENERAL 2º.- Esta situación va contra las reglas.

GENERAL 1º.- Silencio, por favor, silencio. No hagamos escenas. Esto hay que hacerlo con autoridad pero con tacto. Yo les voy a hablar... (Va hacia las tumbas) Señores... presten atención. Nos encontramos frente a una situación muy extraña. Estoy seguro de que les es tan molesto a ustedes como a nosotros...

GENERAL 2º.- (Confidencial a General 3º) Se ha equivocado de táctica. Es bueno en artillería pero cuando hay que usar la cabeza, esta listo... Siempre el mismo, desde que lo conozco.

GENERAL 1º.- Estamos ansiosos de terminar todo esto cuanto antes y lo mas calladamente posible. Se que ustedes opinan igual. No hay motivo para que no nos podamos arreglar ahora mismo. Amigos míos, lamento mucho que estén muertos. Estoy seguro que ustedes entrarán en razón. Escuchen la voz del deber, la voz que les envió a morir valientemente por la patria. Señores, la patria quiere que se acuesten y se dejen enterrar. Señores nuestra bandera está a media asta por ustedes. Pero ustedes olvidan el deber que tienen para con la hermosa patria. Yo amo... a nuestra América, señores. Amo sus montes y sus valles. Si ustedes la quisieran como yo, no... Me resulta difícil continuar. He estudiado profundamente este asunto y he llegado a la conclusión que la mejor solución para todos, es que se acuesten y se dejen enterrar, pacíficamente.

GENERAL 2º.- Fracasó. No fue bastante firme. Hay que ser firme desde un principio o se esta perdido.

GENERAL 1º.- Señores, quizás no hayan comprendido... Les advierto que deben permitir ser enterrados, Ustedes están muertos, ¿no comprenden? No pueden estar muertos y estar pálidos allí... como... Aquí... Aquí...yo les voy a probar... (Saca el informe del medico). Miren. El informe del medico, con testigos. Los soldados Butler y Higuél. Ustedes están muertos. Oficialmente. Todos

ustedes. No quiero desperdiciar palabras. ¿Han oído? Somos una raza civilizada, enterramos a nuestros muertos. Acuéstense (Pausa) Soldados Driscoll, Schelling, Morgan, Levy, Webster y Dean... (Pausa) acuéstense. Como comandante en jefe del ejército, nombrado por el presidente de los Estados Unidos de acuerdo con la Constitución y como vuestro oficial Superior, les ordeno que se acuesten... Dígame... ¿que es lo que van a ganar parados sobre la tierra?... Les he preguntado una cosa, contesten qué van a ganar... Si yo muriera no me importaría ser enterrado... Contésteme... ¿Qué quieren? Hablen Contesten. ¿Por qué no hablan? Explíquenme. Háganme entender...

GENERAL 2º.- (Confidencial al 3º) Esta agotado. Fue un error sacarlo de artillería.

GENERAL 1º.- ¡Acuéstense! ¡Acuéstense! ¡Acuéstense! (Se apagan las luces. La nueva luz ilumina el escenario 1º. Plataforma. Los soldados y el sargento están sentados cerca de la tumba. Soldado 2º canta).

SOLDADO 3º.- Linda guerra. Todo quieto. Todos esperando. Personalmente yo creo que si estos tipos...

SARGENTO.- Nadie te preguntó. No tienes que hablar de eso.

SOLDADO 1º.- Regla 2035 A.

SARGENTO.- Bien, entendido. (Soldado 2º canta de nuevo) Oye, piensa en esos tipos. Como crees que se sienten si tú ladras así. Ellos tienen que pensar en cosas importantes.

SOLDADO 2º.- No los distraigo. Canto en voz baja.

SARGENTO.- No les gusta. Te lo digo yo.

SOLDADO 1º.- A mi me gusta y apuesto que a ellos también. Les voy a preguntar.

SARGENTO.- Un momento (Soldado 1º se acerca a la tumba).

SOLDADO 1º.- Díganme, amigos, yo... (Entra el Capitán).

CAPITAN.- Sargento.

SARGENTO.- Si, señor.

CAPITAN.- Usted sabe que ninguno de los hombres debe hablar con ellos.

SARGENTO.- Si, señor.

CAPITAN.- Muy bien (Al soldado 1º) Vuelva aquí, por favor.

SARGENTO.- ¡Se lo advertí!

SOLDADO 1º.- Silencio, quiero oír lo que va ha pasar. (El Capitán se sienta al borde de la tumba. Saca unos anteojos con los que juega).

CAPITAN.- Señores. (Se dirige a los muertos). Me han enviado a hablarles. Mi trabajo no es esto. (Se señala el uniforme). Yo soy un filósofo, un científico. Mi uniforme, unos anteojos; mis armas, libros y tubos de ensayo. En tiempos como estos quizás necesitemos filosofía, ciencia. Ante todo debo decirles que han ordenado que se acuesten.

MUERTO 1º.- Nosotros no aceptamos órdenes. Cuando vivíamos, de cuna a tumba nos dieron solo eso: órdenes.

MUERTO 3º.- Ahora ya no.

MUERTO 4º.- Nos vendieron.

CAPITAN.- ¿Qué quiere decir "nos vendieron"?

MUERTO 5º.- Nos vendieron por veinte metros de fango ensangrentado.

MUERTO 6º.- Una vida por cada tres metros de fango ensangrentado.

CAPITAN.- Teníamos que ocupar esta altura. Eran órdenes. Ustedes son soldados. Ustedes comprenden.

MUERTO 4º.- Comprendemos recién ahora. El estado mayor esta lejos de los estampidos.

MUERTO 6º.- Una vida por tres metros de fango ensangrentado. El oro es mas barato.

MUERTO 3º.- Yo caí en el primer metro.

MUERTO 2º.- Yo me agarré a un alambre mientras las balas de ametralladoras me atravesaban el cuerpo.

MUERTO 4º.- Yo había llegado a la cumbre, y creí que tendría mi vida en las manos otro día más; pero una granada la arrojó en el barro.

MUERTO 6º.- ¿Le gustaría estar muerto a los veinte años? Veinte, Capitán, veinte.

CAPITAN.- Otros hombres han muerto.

MUERTO 1º.- Demasiados.

CAPITAN.- Los hombres deben morir por el bien de su país. Si no por César o por Roma hace dos mil años o más, y se dejaron enterrar.

MUERTO 1º.- A un los hombres que han muerto por el Faraón, por Cesar o por Roma, deben descubrir al final, antes que toda esperanza haya desaparecido, que se puede morir feliz y ser tranquilamente enterrados solamente cuando mueren por

una causa que sea la suya, la del hombre, la de todos los hombres.

CAPITAN.- Pero qué es este mundo, donde ustedes quieren quedar. Una manchita en los cielos, un pozo de polvo en el universo...

MUERTO 2º.- Es nuestro hogar.

MUERTO 3º.- Hemos sido expulsados a la fuerza, pero ahora reclamamos nuestro hogar. Ya es hora que la humanidad clame por su hogar. Esta tierra. Su hogar.

CAPITAN.- No tenemos hogar. Somos extraños en el universo y nos agarramos desesperadamente a la corteza de nuestro mundo. No debemos ser una visión muy agradable a los ojos de Dios.

MUERTO 4º.- No nos molesta el presentarnos ante los ojos de Dios..., en todo caso la culpa no es nuestra...

CAPITAN.- La tierra es un lugar muy desagradable y si ustedes se libran de ella, pues que sea para bien. Aquí el hombre persigue al hombre, y de lo único que estamos ciertos es de la muerte, y de la desesperación. ¿Para que seguir, entonces, si nos esta permitido desaparecer?

MUERTO 5º.- Eso si lo sabemos.

MUERTO 6º.- Nosotros no quisimos desaparecer. Nadie nos preguntó si queríamos o no. Nos echaron afuera y cerraron la puerta tras nuestro.

CAPITAN.- La tierra, les aseguro, es un lugar malo, insignificante, miserable.

MUERTO 1º.- Debemos descubrir eso nosotros mismos. Tenemos derecho.

CAPITAN.- El hombre no tiene derechos.

MUERTO 1º.- El hombre puede tomárselos. Solo requiere la determinación y la buena voluntad del común de los demás. Nosotros nos hemos tomado el derecho de ir sobre la tierra, viendo y juzgando.

CAPITAN.- Hay paz en la tumba...

MUERTO 3º.- Paz con los gusanos y las raíces de los pastos. Hay una paz más hermosa y más profunda que la que viene de alimentar las raíces de los pastos.

CAPITAN.- (Se para). Bien, señores. (Se vuelve y se va lentamente).

SOLDADO 1º.- Me... me alegro... que... me alegro. Digan, ¿hay algo que podamos hacer por ustedes?

SARGENTO.- Oiga, soldado.

SOLDADO 1º.- Cállese, Sargento. (A los muertos) ¿Podemos hacer algo por ustedes?

MUERTO 1º.- Si, canten. (Hay pausa en la cual el soldado 1º mira a los demás. En el silencio el soldado 2º comienza a cantar. Se apaga la luz. Sigue el canto mientras se escucha el shh... del saigento y cubriendo el canto la escena muestra la redacción).

REPORTER.- Bien, ¿que vamos a hacer?

JEFE.- ¿Hay que hacer algo?

REPORTER.- Maldita sea... Todavía están parados. Van a estar parados hasta el día del juicio final. No van a poder enterrar mas soldados. Hay que decir algo...

JEFE.- Muy bien. Tome nota. "Se ha sabido que ciertos miembros de una división rehúsan ser enterrados".

REPORTER.- ¿Y?

JEFE.- Eso es todo-

REPORTER.- ¿Todo?

JEFE.- Cristo, ¿no le parece bastante?

(Se apaga la luz. En la oscuridad se oye un radio trasmitiendo música. De pronto la música es cortada por una voz).

VOZ.- Una información de último momento. Se ha informado que ciertos soldados americanos, muertos en el campo de batalla han rehusado ser enterrados. Sea verdad o no, la Coast American Broadcasting siente que debe dar a conocer al publico americano, una idea del espíritu indomable de la juventud americana en la guerra. No podemos descansar hasta que hayamos ganado la guerra, aun cuando nuestros valientes muertos...

(La música del comienzo ha servido de fondo a la última palabra de la voz que es cubierta por aquella. La escena se ilumina y una luz muestra al General y al Capitán).

GENERAL.- ¿Tiene usted alguna sugestión?

CAPITAN.- Creo que si. Que traigan a sus mujeres.

GENERAL 1º.- ¿Qué van a hacer con las mujeres?

CAPITAN.- Las mujeres son generalmente conservadoras. Eso de yacer acostado y dejarse enterrar cuando uno muere es una idea conservadora. Las mujeres son el mejor de los medios.

GENERAL 1º.- ¡Mujeres! ¡Claro! Tiene razón, Capitán. Traigan a sus mujeres. Háganlas venir rápido. ¡Los podemos enterrar enseguida! ¡Mujeres! ¡Dios! Nunca pensé en ello. ¡Mujeres!

(Se apaga la luz y vuelve la voz).

VOZ.- El Departamento de Guerra nos ha pedido que radiemos un llamado a las mujeres de los soldados Driscoll, Shelling,

Morgan, Webster, Dean y Levy, quienes han sido muertos. El departamento pide a las mujeres de estos hombres que se presenten en la oficina mas cercana, pueden hacer un gran servicio a la patria.

(La música cubre la voz. Una luz ilumina la escena mostrando al General ante seis mujeres).

GENERAL 1º.- Vayan con sus hombres... háblenles... háganles ver lo equivocados que están. Ustedes, las mujeres, representan lo más querido de nuestra civilización... La sagrada institución del hogar. Nosotros luchamos en esta guerra para defender esta institución. Esta institución que se vera socavada en sus cimientos si esos hombres vuelven de entre los muertos. Prefiero no pensar en las consecuencias que ese acto podría traer. Todo se vendría al suelo. Los bancos cerrarían, los comercios quebrarían, los ejércitos desertarían de los campos de batalla y dejaran el camino abierto al enemigo. Señoras, ustedes son madres, esposas, novias de soldados. Ustedes quieren ganar esta guerra. Lo se. Por eso es que las he llamado. Quiero advertirles una cosa. Si no consiguen que sus hombres se dejen enterrar, temo que nuestra causa esté perdida. La responsabilidad de la guerra esta sobre los hombros de ustedes. En las guerras no se luchan solamente con armas y municiones. Ustedes tienen aquí la oportunidad para cumplir con su deber, un deber glorioso... Ustedes luchan por sus hogares, sus hijos, sus hermanas, por el amor, por una vida humana decente. Las guerras se ganan cuando los muertos se dejan enterrar y son olvidados. ¿Como podemos olvidar los muertos que rehúsan ser enterrados? No hay lugar en el mundo para los muertos. Ellos sólo traerán la más amarga de las desgracias. Tenemos que enterrarlos y olvidarlos. Vayan, señoras, cumplan con su deber. El país las espera.

(Se apaga la luz. Al encenderse la escena muestra solamente al soldado Shelling que habla con Bess, su mujer. Ella tiene entre 20 y 40 años de edad).

BESS.- ¿Dolió mucho John?

JOHN.- ¿Como esta el chico, Bess?

BESS.- Está bien. Pesa 16 kilos. Habla. Está grande... ¿Dolió mucho, John?

JOHN.- ¿Como va la granja? ¿Va bien, Bess?

BESS.- Va bien. El centeno está lindo este año. ¿Dolió mucho, Jhon?

JOHN.- ¿Quién te ayudó en la cosecha, Bess?

BESS.- Schmidt y sus muchachos me ayudaron. Schmidt es muy viejo para ir a la guerra, y sus hijos demasiado jóvenes. Les llevó unas dos semanas. El hijo mayor de Schmidt espera que lo llamen dentro de poco. Practica en el granero con la vieja carabina.

JOHN.- Los Schmidt siempre fueron tontos. Cuando el chico haya crecido, Bess, métele un poco de sentido común en la cabeza. ¿De que color tiene el pelo?

BESS.- Rubio como tú... ¿Que piensas hacer John?

JOHN.- Me gustaría ver al chico y la granja...y....

BESS.- Dicen que estás muerto, John

JOHN.- Estoy muerto

BESS.- Y como es que....

JOHN.- No se. Quizás haya demasiados de nosotros debajo. Quizás la tierra no quiere más. Hay que cambiar la siembra de vez en cuando. ¿Qué haces aquí, Bess?

BESS.- Me pidieron que te diga que te dejes enterrar.

JOHN.- ¿Que te parece?

BESS.- Estás muerto...

JOHN.- ¿Y?

BESS.- Para qué entonces...

JOHN.- No lo se. Solo que hay algo dentro de mi, muerto o no, que no deja que me entierren.

BESS.- Siempre fuiste un hombre raro, John. Nunca pude comprenderte del todo. Pero, ¿para que?

JOHN.- Bess, yo nunca hablé para hacerte entender mientras estuve... antes... Quizá ahora... Hay algunas cosas, Bess, que no aproveché lo bastante. Cosas simples, las cosas que uno ve por la ventana por la noche, después de la cena, o cuando uno se levanta por la mañana. Las cosas que hueles cuando se sale a la puerta en verano, o cuando el sol pinta los pastos de marrón. Las cosas que oyes cuando estás con los caballos o cargando el heno y no te das cuenta. Cosas como el rocío del pasto en la primavera. Cosas como el mirar las mieses fecundas, creciendo, doblándose por la brisa. Cosas como ver el sudor que sale en el flanco de tu caballo, brillando como la seda y con olor a cabello y a fuerza. Cosas como una casa... No hay cosas como esas por aquí, Bess...

BESS.- Cada cosa en su lugar, John. Los

muertos tienen el suyo.

JOHN.- Mi lugar es la tierra, Bess. Mi lugar es sobre la tierra y no debajo. Caí en una trampa que me destrozó. No soy muy inteligente, Bess. Me agarraron fácilmente... Pero ahora comprendo... Todas esas cosas que están, que están sobre la tierra, no pudimos saborearlas, vivirlas, por que no éramos libres. Nos tuvieron siempre bajo mandos y prohibiciones... Como ves, ahora puedo hablar... Tengo algunas cosas que comunicar a los hombres del campo antes de que me vaya... y se las voy a decir.

BESS.- Podríamos enterrarte cerca de casa, John, al lado del riachuelo. Ahí todo esta fresco y tranquilo. Siempre corre la brisa entre los árboles.

JOHN.- Pronto, si esta guerra sigue, ni esos árboles habrán. Los usaran para hacer cruces... No, Bess, no me dejaré enterrar... Mas tarde, quizás, cuando este lleno de mirar, de oler, de hablar... Un hombre debería ir solo a la tumba, no llevado.

BESS.- Cómo nos vamos a sentir yo y el chico, sabiendo que tu vas por ahí como... como...

JOHN.- No te voy a molestar... No me acercaré a ti...

BESS.- Es lo mismo. Sabiendo...

JOHN.- No puedo evitarlo. Es algo más grande que tú, más grande que yo. Es algo que ha crecido en la tierra, como... como un árbol o una flor. El ansia de libertad, dormida y pisoteada cuando vivíamos... Córdala ahora y saldrá en cien lugares. No puedes detenerla. La tierra se ha preparado para esto...

BESS.- Fuiste un buen marido, John. Por el chico, por mí... ¿no querías?

JOHN.- Ve a casa, Bess. Ve a casa.

(La escena se oscurece de golpe y al encenderse nuevamente ilumina al muerto 5º, soldado Levy. Esta de espaldas al público. Su mujer esta detrás, de frente a él).

JOAN.- Me quisiste mas que a todas, ¿no es cierto, Henry? Mas que a todas las mujeres que quisiste, ¿no es cierto?

LEVY.- Que importa ahora.

JOAN.- Quiero saberlo.

LEVY.- No interesa.

JOAN.- A mi sí me interesa. Yo supe lo de otras. Lo de Doris, lo de Janet. Henry, ¿tu no estas vivo, no es cierto?

LEVY.- No, estoy atravesado por las balas.

JOAN.- ¿Las batallas son siempre en el barro como aquí? Nunca esperé que fuera como esto. Parece un vaciadero de basura.

LEVY.- Tienes los zapatos embarrados, Joan. Son lindos zapatos.

JOAN.- Te parece, Henry. Son de lagarto. A mí también me gustan mucho. Es tan difícil conseguir un buen par de zapatos hoy en día.

LEVY.- ¿Bailas todavía, Joan?

JOAN.- Oh, ahora estoy mucho mejor que antes. Hay tantos bailes hoy en día. Bailes para los huérfanos, para los convalecientes, bonos para la victoria. Estoy ocupada las siete noches de la semana. Vendí más bonos para la victoria que cualquier otra chica. En la liga me regalaron un casco... un casco de "los otros"... uno con un agujero de bala por haber vendido bonos por más de 11.000 dólares.

LEVY.- Aquí los tenemos por nada, a millones... con agujeros de bala y todo.

JOAN.- No hables tan amargado.

LEVY.- Perdóname.

JOAN.- El otro día escuché al coronel Elwell. Tú sabes, el viejo Anthony Elwell, el del molino. Dijo un discurso en el banquete mensual de la Cruz Roja y dijo que una de las cosas lindas de esta guerra es que los soldados no están amarrados. Es un gran orador el Coronel Elwell. Estuve llorando y todo....

LEVY.- Lo recuerdo.

JOAN.- Henry, ¿te parece que vamos a ganar la guerra?

LEVY.- ¿Qué importa eso?

JOAN.- Henry, que manera de hablar. No se lo que te ha pasado. Los diarios dicen que si ellos ganan la guerra, van a quemar nuestras iglesias para poner las suyas, y van a tirar abajo nuestros museos... y van a violar a nuestras mujeres. (Soldado Levy ríe) ¿De que ríes Henry?

LEVY.- Estoy muerto, Joan.

JOAN.- Entonces... ¿porqué no te dejas enterrar?

LEVY.- Hay un montón de razones. Hay un montón de cosas que quise en este mundo...

JOAN.- Un muerto no tiene derecho a tocar a una mujer.

LEVY.- Las mujeres... hay algo mas que tocarlas. Yo gozo escuchándolas, oyéndolas reír, viendo sus polleras volar por el viento mientras caminan. Eso no tiene nada que ver con el tocarlas. Me

gustaba oír el sonido de sus tacos golpeando en el pavimento, en la noche, o la ternura de su voz cuando pasaban del brazo de algún hombre. Eras tan linda, Joan, con el cabello claro y las manos largas.

JOAN.- Siempre te gustó mi cabello. Ninguna mujer irá contigo del brazo mientras estés...

LEVY.- No. Pero habrá ojos de mujer a los cuales podré mirar, cabellos que brillan y la manera suave de balancearse cuando pasa un hombre. Están las cosas que significan la vida y la tierra para mí, la alegría y la tristeza. Estas son cosas que la tierra me debe todavía, ahora que tengo solo 27 años. Libertad, para cada hombre, de estar alegre y triste a su manera y por algo suyo, libremente elegido... Con sus buenos setenta años, terminados con fe y sin apuro, no por un alfiler rojo en un mapa de batalla.

JOAN.- No son solamente alfileres. Significan más...

LEVY.- Para mí son alfileres de colores. No es un mal negocio... Muchas vidas por un pedacito de alfiler de color...

JOAN.- Henry, ¿Cómo puedes hablar así? Tu sabes por que estamos luchando...

LEVY.- No lo sé. Y tu, ¿lo sabes?

JOAN.- Claro, todo el mundo sabe. Tenemos que ganar. Tenemos que estar listos para sacrificar hasta la última gota de nuestra sangre. De todas maneras, ¿qué puedes hacer tú?

LEVY.- ¿Recuerdas el verano pasado, Joan? Mi última licencia. Fuimos a Maine. Me gustaría recordar... el sol y la playa y tus manos suaves por mucho tiempo.

JOAN.- ¿Qué es lo que vas a hacer?

LEVY.- Voy a ir por el mundo mirando a las chicas bonitas de piernas largas, buscando en ellas algo profundo, verdadero y apasionadamente vivo, oyendo el sonido de sus voces claras con estos oídos que no quedarán tapados con el duro barro de una tumba...

JOAN.- ¡Henry, Henry! Una vez dijiste que me querías. Por amor a mí, déjate enterrar.

LEVY.- ¡Pobre Joan! (Extiende una mano como para tocarla).

JOAN.- (Retrocediendo) No me toques. (Pausa) Por mi amor.

LEVY.- Ve a casa, Joan, ve a casa.

(Apagón. Al encenderse la luz, la escena muestra al muerto 3º, Morgan, y a Julia Blake. Están de pie y enfrentados como

Levy y Joan. Ella llora).

MORGAN.- Deja de llorar, Julia. ¿Qué sentido tiene el llorar?

JULIA.- No tiene ningún sentido. Pero no puedo dejar de llorar.

MORGAN.- No debías de haber venido.

JULIA.- Me pidieron que viniera. Me dijeron que no te dejabas enterrar a pesar de que estabas muerto.

MORGAN.- Si.

JULIA.- (Llorando) ¿Por qué no me matan a mí también? Yo dejaría que me enterraran, para terminar con todo esto... No... No he parado de llorar desde hace dos semanas. Yo pensaba que era fuerte. Nunca lloré. Ni cuando era chica. Me pregunto de donde vendrán estas lágrimas. Aunque creo que siempre hay lugar para mas lágrimas. Creí que se me habían terminado cuando me enteré como lo mataron a Fred. Mi hermanito. Yo le peinaba por las mañanas cuando iba a la escuela... Yo... entonces te mataron a ti. Te mataron, ¿no es cierto?

MORGAN.- Si.

JULIA.- Es duro saberlo así. Es más duro aún contigo portándote de esta manera. Olvidaría mas fácilmente si tu... Pero no iba a decir eso. Iba a escuchar lo que tú ibas a decir. Oh, querido ha sido tan horrible. Me emborraché. No me gusta beber y me emborraché. Yo cantaba gritando y todo el mundo se reía. Estuve revisando tus cosas el otro día. Lo sé, estoy loca... Reviso tus ropas tres veces por semana, tocando tus cosas y leyendo tus libros... Tienes ropas muy lindas... Ahí es taba esa cuarteta que me escribiste cuando estuviste en Boston y... Primero reí, después llore, después... Es un hermoso poema. Hubieras sido un gran escritor.

Creo que hubieras sido el más grande de los escritores que... ¿Tienes bien las manos, querido?

MORGAN.- Si.

JULIA.- Esto está bien. No podría soportar que le pasara algo a tus manos. ¡Dolió mucho, querido?

MORGAN.- Bastante.

JULIA.- Pero no te hicieron las manos. Eso ya es algo. Uno aprende a agradecer las cosas más idiotas hoy día. La gente tiene que agradecer a algo y es tan difícil con la guerra... Oh, querido, nunca pude pensar en ti como si estuvieses muerto. Me parecía que no estabas muerto. Me sentiría mejor si

te enterraran en un campo verde, y hubieran flores alrededor de tu lápida que diría nada mas que "Walter Morgan", nació en 1929. Murió en... Dejaría de emborracharme por las noches, y no gritaría, y la gente no se reiría de mí.

Lo peor de todo es ver todos los libros que apilaste y que no alcanzaste a leer. Ellos esperan allí, esperan que tus manos vengan a abrirlos y... Oh, déjalos que te entierren, déjalos que te entierren... No has dejado nada tuyo. Solamente gente loca y ropa que nadie ha de usar colgada en tu ropero... Por qué no...

MORGAN.- Hay demasiados libros que no he leído, demasiados lugares que no he visto. Me faltó tiempo y espacio que otros me lo cuadrulaban y disponían... No me dejaron elegir... Ahora no me han de engañar...

JULIA.- ¿Y yo? Querido, yo... No quiero emborracharme. Tú nombre quedaría tan bien en un trozo de mármol: "Walter Morgan", amante de Julia Blake. Plantaría a tu alrededor amapolas, margaritas y esas florecitas rojas (Se oye un tiro, Julia tambalea y cae) Ahora me pondrán en la lista de bajas a mí también... ¿Como se llaman esas florecitas rojas, querido?

(Apagón. La luz ahora muestra a Katherine Driscoll, que se dirige al muerto 5º.)

KATHERINE.- Soy Katherine Driscoll. E... estoy buscando a mi hermano. Está muerto. ¿Es usted mi hermano?

MUERTO 5º.- No.

KATHERINE.- (Llega al muerto 4º, lo mira y se acerca al muerto 3º) Estoy buscando a mi hermano. Mi nombre es Katherine Driscoll, su nombre...

MUERTO 3º.- No (Irresoluta se acerca al muerto 2º).

KATHERINE.- Es usted... (Se da cuenta que no es su hermano. Va hacia el muerto 1º). Estoy buscando a mi hermano. Mi nombre es Katherine Driscoll. Su nombre...

TOM.- Yo soy Tom Driscoll.

KATHERINE.- Hol... Hola... No lo... No te reconozco. Después de quince años... Y...

TOM.- ¿Qué es lo que quieres, Katherine?

KATHERINE.- Tú tampoco me reconoces, ¿no es cierto?

TOM.- No.

KATHERINE.- Qué raro es esto... esto

de venir a hablar con un muerto... y pedirte que hagas algo porque hace mucho tiempo fue mi hermano. Me pidieron que te hable. No sé como empezar.

TOM.- Estás perdiendo el tiempo.

KATHERINE.- Debían haber llamado a alguien que te conociera mejor... alguien que te quisiera... sólo que no encontraron a nadie. Dijeron que yo era la más cercana...

TOM.- Así es. Tú eres la más cercana...

KATHERINE.- Y hemos estado separados por quince años. Pobre Tom... No debiste de haber pasado muy bien esos quince años.

TOM.- No. No los pase bien.

KATHERINE.- ¿Eres muy pobre?

TOM.- Algunas veces mendigaba la comida. No tuve suerte...

KATHERINE.- Y todavía quieres volver. ¿Acaso no es mejor estar muerto que vivo?

TOM.- Quizá no. Quizá no sea mejor ni vivir ni morir pero no podemos pensar en eso. He viajado por muchos lugares y he visto muchas cosas, siempre del lado negro de ellas, siempre trabajando para no morir de hambre, y teniendo que obedecer pero tratando de tener la cabeza en alto. Y la gente era siempre mala, pero yo veía que podían ser mejores, que algún día serían mejores y que la gente como yo sabíamos que éramos malos y que podríamos ser mejores y que debíamos luchar para serlo.

KATHERINE.- Estás muerto. Tu lucha ha terminado

TOM.- La lucha nunca terminara. Tengo que decirle muchas cosas a la gente que nace, crece y muere siempre obedeciendo. La gente que cuida las máquinas, la gente que levanta palas, la gente cuyo hijos mueren con los huesos pegados a la piel. Tengo cosas que decirle a la gente que se olvida que por el sólo hecho de vivir ya es, ya debe ser, libre... Tengo que decirle a esa gente que las cadenas de su esclavitud se remachan, cuando por cualquier ejército del mundo toman un arma para luchar en alguna guerra. Y tengo que decirles cosas muy importantes. Cosas muy grandes. Grandes como para hacerme salir de mi tumba para volver a la tierra, entre los hombres, por que voy a decirlas. Si Dios hizo resucitar a Jesús...

KATHERINE.- Tom, ¡abjuras de tu religión?

TOM.- No creo en la religión que quiere

hacer que el cielo baje a la tierra, donde todos seamos capaces de ser un poco felices. No será tan lindo como el cielo, no habrá ángeles ni calles de oro, todos pensaremos en las alcantarillas y en las vías ferroviarias y en los jardines, y principalmente en asegurar la libertad indispensable para disfrutarlos. Sabemos que eso no será del gusto de todos los hombres, pero existirá aquí, en este barro de la tierra, y no habrá condiciones para entrar y tampoco para morir... Muerto o vivo lo veo y eso no me deja descansar. Desperté a los otros. Ese es mi trabajo, despertar a los otros. Ellos sólo saben lo que quieren: ser libres y ayudar a todos a ser libres. Yo se cómo conseguirlo.

KATHERINE.- Todavía eres tan orgulloso como cuando chico.

TOM.- Tengo el cielo en las manos para darlo a los hombres. Tengo que estar orgulloso.

KATHERINE.- He venido a pedirte que te dejes enterrar. Eso parece tonto ahora. Pero...

TOM.- Tonto no, Katherine. No me he levantado de entre los muertos para volver a los muertos. Ahora voy a ir entre los vivos...

KATHERINE.- Quince años. Mejor que nuestra madre no viva ahora. ¿Cómo se le dice adiós a un hermano muerto, Tom?

TOM.- Deséale que haya paz en su tumba, Katherine.

KATHERINE.- Que en tu tumba encuentres la paz que necesitas, Tom, cuando... cuando... verde de pasto y tranquila

(Apagón. Una luz ilumina al muerto 6º, soldado Dean. La madre está a su lado. La luz la ilumina totalmente pero mantiene a Dean en la penumbra).

MADRE.- Déjame ver tu cara, hijo.

DEAN.- Tú no quieres mirarme, mamá.

MADRE.- La cara de mi hijito. Una vez más, antes de que...

DEAN.- Usted no quiere ver mi cara, mamá. Lo sé. ¿No le dijeron lo que pasó?

MADRE.- Le pregunté al doctor. Dijo que un pedazo de granada te destrozó la cabeza. Pero eso no...

DEAN.- No me pida, mamá.

MADRE.- ¿Cómo estás, hijo? (Dean sonríe). Oh, me olvidé. Te hice esa pregunta tantas veces cuando crecías, Jimmy. Déjame ver tu cara, Jimmy. Solamente una vez...

DEAN.- ¿Cómo recibió Alice la noticia?

MADRE.- Está usando un brazalete negro. Le dice a todo el mundo que se iba a casar contigo... ¿Es cierto?

DEAN.- Quizá. Me gustaba Alice.

MADRE.- Vino a casa el día de tu cumpleaños. Fue antes de que ocurriera esto... Trajo flores. Crisantemos amarillos. Un ramo enorme. Tuvimos que ponerlos en dos floreros. Hice una torta. No sé por que. Es tan difícil conseguir huevos y harina buena. Mi hijito, veinte años. Déjame ver tu cara, Jimmy. Nene.

DEAN.- Vaya a casa, mamá. Le va a hacer mal estar por aquí...

MADRE.- Quiero que te dejes hacer enterrar, nene...Estás muerto. Sería mejor así...

DEAN.- No sería mejor ni sería peor. Así ocurrió. Me levanté. Y eso es todo.

MADRE.- Déjame ver tu cara, Jimmy. Tenías una cara tan linda. Como un buen chico. No me gustó cuando empezaste a afeitarte. No sé por qué, pero me he olvidado de tu cara. Recuerdo tu cara a los cinco años, luego cuando tenías diez... eras gordito y rubio y tus mejillas eran suaves como seda... pero no puedo recordar la cara que tenías con aquel uniforme, y el casco sobre tu cara... Déjame ver una vez más tu cara, nene...

DEAN.- No me pida... usted no quiere... Se va a sentir peor... para siempre, si usted ve...

MADRE.- No tengo miedo. Déjame ver tu cara. Crees que una madre puede tener miedo de mirar a su hijo!

DEAN.- No, mamá.

MADRE.- Escúchame, hijo. Soy tu madre... Déjalos que te entierren. Hay paz en la tumba. Después de algún tiempo te olvidarás de la muerte y sólo recordarás de la vida que viviste. Pero así, como ahora... nunca olvidarás. Es como una herida que tendrás siempre y que no te dejará en paz. Por tu bien, por el mío, por el de tu padre... hijo...

DEAN.- Sólo tenía veinte años, mamá. No había hecho nada. No había visto nada. Lo único que había hecho es aceptar órdenes. Ni siquiera tuve a una mujer mía entre mis brazos. He pasado veinte años practicando para ser un hombre y entonces me mataron. No es bueno ser chico, mamá. Uno quiere pasar rápidamente la juventud. Uno, en realidad, no vive cuando es joven. Uno gasta el tiempo esperando y obedeciendo. Yo esperaba mamá... pero

me engañaron. Dijeron un discurso, tocaron una trompeta me vistieron con un uniforme, me ordenaron algo, acostumbrado como estaba, obedecí. Y entonces me mataron.

MADRE.- Oh, muchacho, muchacho, no tendrás paz así. Por favor, déjalos...

DEAN.- No, mamá.

MADRE.- Entonces déjame ver tu cara, una sola vez, para que pueda recordarla...

DEAN.- Mamá, la granada explotó al lado mío. Usted no quería ver a un hombre cuando una granada explotó cerca de él.

MADRE.- Déjame ver tu cara Jimmy...

DEAN.- Muy bien, mamá; mire. (Lentamente se vuelve hacia la madre. El público no ve su cara, pero de pronto una luz blanca dirigida desde abajo da sobre la cabeza de Dean.. La Madre se inclina hacia delante. Desde un costado otra luz da como un balazo sobre la cabeza de Dean. Inmediatamente otro foco más. Se hace un silencio y poco a poco la madre comienza a gemir. Se da vuelta hacia atrás y de a poco llega a un grito desesperado, se apaga la luz mientras sigue el grito hasta que la madre desaparece).

(Al iluminarse la escena, una luz ilumina al muerto^{3º}, Webster. Esta con el su mujer: Martha. Ella es triste y vacía).

MARTHA.- Dí algo.

WEBSTER.- ¿Qué quieres que diga?

MARTHA.- Algo...Cualquier cosa. Sólo te pido que hables... Me dan escalofríos de estar parada aquí como....

WEBSTER.- Ni aún ahora, después de esto, hay nada que podamos hablar entre nosotros.

MARTHA.- No hables de eso ahora, ya hablaste demasiado cuando estuviste vivo... Yo no tengo la culpa de que estés muerto...

WEBSTER.- No.

MARTHA.- Ya fue bastante mientras estuviste vivo. No me hablabas y siempre me mirabas como si te estuviera estorbando en el camino.

WEBSTER.- Martha, Martha, ¿Que interesa eso ahora?

MARTHA.- Quería que lo supieras. Supongo que ahora vas a volver para terminar de arruinar mi vida.

WEBSTER.- No, no voy a volver.

MARTHA.- ¿Entonces?

WEBSTER.- No te lo podría explicar Martha.

MARTHA.- No, no se lo puedes

explicar a tu mujer. Pero se lo podrías explicar a esa barra de haraganes sucios en tu maldito garage. Se lo podrías explicar a esos borrachos holgazanes del bar...

WEBSTER.- Creo que si. Las cosas me parecían mucho mas claras cuando hablaba con los muchachos en el trabajo, robándole tiempo al horario. Y me las arreglaba para hacerme entender por la gente del bar. Era lindo estar parado allí, el sábado por la noche, con un vaso de cerveza en la mano y con dos o tres tipos al lado, que te entendían y que hablaban el mismo lenguaje que uno... haciéndonos la ilusión que hablábamos de lo que queríamos, cuando en realidad hablábamos de lo que nos ponían por delante... Hablábamos del último partido de baseball, o del nuevo sistema que Ford empleaba en sus coches, o si íbamos a entrar en guerra...

MARTHA.- Seria diferente si hubieras nacido rico y hubieras tenido una vida linda y cómoda a la que querrías volver. Entonces comprendería. Pero fuiste pobre... siempre tenias roñas debajo de las uñas, nunca comiste lo suficiente, me odiabas a mí, a tu mujer, no podías estar en la misma pieza conmigo... no, no lo niegues, yo lo sé. De toda tu vida lo único que recuerdas con cariño, es el vaso de cerveza que bebías el sábado por la noche...

WEBSTER.- No me dí cuenta entonces, pero me parecía que era feliz en esos momentos.

MARTHA.- Fuiste feliz en esos momentos, pero no lo fuiste en tu propio hogar. Lo sé, aunque tú no lo digas. Bien, yo tampoco fui feliz viviendo en esas malditas piezas roñosas que el sol no calentaba ni tres días al año. Viendo cómo las chinches hacían su picnic en las paredes. Feliz.

WEBSTER.- Yo hice lo que podía.

MARTHA.- 18.50 dólares por semana, lo que pudiste. 18.50, leche condensada, un arreglo de zapatos de dos dólares una vez al año, seguro por 500 dólares, carne en conserva. Dios, el odio que tomé a la carne en conserva. 18.50 teniendo miedo de todo: del casero, de la compañía de gas, miedo de cada fin de mes, de que fuera a tener un hijo. ¿Por qué no podía tener un hijo? 18.50, nada de hijos.

WEBSTER.- Me hubiera gustado un bebé.

MARTHA.- Me hubiera gustado. Nunca dijiste nada.

WEBSTER.- Es bueno tener un hijo. Un

chico es alguien con quien se puede hablar.

MARTHA.- Al principio... creí que algún día tendríamos un hijo.

WEBSTER.- Sí. Yo también. Me gustaba ir los domingos al parque a ver hombres que traían a sus chicos a jugar.

MARTHA.- Hay tantas cosas que no me habías dicho. ¿Por qué te callaste?

WEBSTER.- Tenía vergüenza de hablarte. No podía ofrecerte nada.

MARTHA.- Lo lamento.

WEBSTER.- Al principio todo parecía que iba bien. Yo, me sonreía cuando iba contigo del brazo por la calle y los hombres te miraban al pasar.

MARTHA.- Eso fue hace mucho tiempo.

WEBSTER.- Si hubiéramos tenido un hijo.

MARTHA.- Hubiera sido peor, no te engañes, Webster. Los Clark, del piso de abajo tienen cuatro hijos y es peor. El marido vuelve los sábados borracho, les pega a los chicos con el asentador de cuero y le tira platos a la mujer. Los hijos no son una ayuda para el pobre. No son demasiados inteligentes como para no tener hijos sucios y enfermos ¡18.50!

WEBSTER.- Así es.

MARTHA.- Cada hogar debería tener hijos. Pero debe ser un hogar limpio y con una despensa llena. ¿Por qué no podía tener un hijo? Otra gente tiene hijos. Aún hoy, con la guerra, otra gente tiene hijos. Ellas no sienten una trombora cada vez que arrancan una hoja del almanaque. Ellas van a hermosos hospitales en cómodas ambulancias y tienen a sus hijos con pañales de hilo. ¿Qué es lo que Dios encuentra en ellas que los hace tan fácil el tener hijos?

WEBSTER.- Ellas no están casadas con mecánicos.

MARTHA.- No, para ellas no hay 18.50 y ahora... ahora es peor. Veinte dólares por mes. Te contratas para que te maten y a mi me dan veinte dólares por mes. Estuve en fila casi todo el día para conseguir un pedazo de pan. He olvidado el gusto de la mantequilla. Tengo que esperar todo el día, en la cola bajo el sol, hasta que la cabeza me reviente para conseguir un poco de carne una vez por semana, y nadie, nadie se atreve a protestar. Por la noche voy a casa. Nadie con quien hablar. Suelo estar sentada mirando las chinches, con una sola lamparita por que el gobierno tiene que

ahorrar la electricidad. Tuviste que irte para dejarme con eso. ¿Qué significa la guerra para mí que tengo que estar sola por la noche sin nadie con quien hablar? ¿Que significa la guerra para tí que te fuiste?

WEBSTER.- Por eso es que nos levantamos ahora, cuando comprendimos que la guerra es el final del camino de la sumisión.

MARTHA.- ¿Y por qué esperaron tanto tiempo? ¿Por que ahora? ¿Por qué no un mes atrás? ¿Un año atrás, diez años atrás? ¿Por qué no se levantaron entonces? ¿Por qué tuvieron que esperar a que estuvieron muertos? Te obligaban a vivir con 18.50 por semana, en la última miseria y no te atrevías a liberarte, a decir palabra alguna y cuando te matan te levantas. Idiota.

WEBSTER.- No me había dado cuenta. Éramos tan esclavos que no nos dábamos cuenta de nuestra esclavitud.

MARTHA.- ¡Y los demás como tú! Esperan asta que sea tarde. Hay muchas cosas por las cuales los vivos deben levantarse. Muy bien, levántense. Ya es hora de que hablen. Ya es hora de que los que obedecen a todos los látigos se levanten, para que ya no hayan pobres miserables de 18.50. Por semana, ni mujeres que lloren por los hijos que no pudieron tener. Diles que se levanten en uno y otro bando, en todos los bandos...

Que se levantan por la libertad... Díselo, díselo. (Apagón. Al volver la luz esta iluminada al General 1º, que tiene un dedo sobre la boca en señal de silencio).

GENERAL 1º.- No tuvimos éxito, pero cállense. Por amor a Dios... silencio... (Apagón. Al volver, la luz ilumina al Reporter y al Jefe de la Redacción).

REPORTER.- No tuvieron éxito. Ahora tiene que publicarlo. Yo sabía que no serviría. Úntelo con letras de molde: Fracasaron.

JEFE.- En primera plana que no valla en letras de molde... No se quieren dejar de enterrar... (Apagón, voces en la oscuridad).

VOZ 1ª.- Fracasaron. Extra. Extra. Fracasaron.

VOCES.- Fracasaron. Hay que hacer algo. Todavía están parados...

VOZ 2ª.- Extra. Todavía están parados.

VOZ 3ª.- No deben regresar al país...

REPORTER.- (Iluminado) Están parados. Desde ahora estarán parados para siempre, no podrán enterrar más a los

soldados. (Apagón. Las voces en la oscuridad).

VOZ.- Apestan. Entiérrenlos.

VOZ.- ¿Qué es lo que vamos hacer?

VOZ.- Que va ha pasar ahora con nuestra guerra. No podemos dejar que le pase nada a nuestra guerra.

REPORTER.- (Iluminado). Están parados! La humanidad se ha levantado y sale de su tumba... Hablan de la libertad...

(Apagón. Las voces en la oscuridad).

VOZ.- ¿Oíste? No dió resultado.

VOZ.- ¡Extra! ¡Extra! No dió resultado. Todavía están parados...

(Aparece bajo la luz, la Madre, Bess y Julia).

MADRE.- Mi hijito...

BESS.- Mi marido...

JULIA.- Mi amante...

(Apagón. Se enciende un foco fijo que ilumina una parte del escenario mientras se oyen las voces).

VOZ.- Hay que plantar nuevas mieses. Las viejas han gastado la tierra. Los vivos necesitan nuevas semillas.

VOZ.- ¡Extra! No dió resultado.

VOZ.- Hay que hacer algo. Las acciones de Dupont bajaron dos puntos y medio (Apagón. En al escena a oscuras se oyen las voces).

VOZ.- No podemos creer que sea cierto. Va contra los dictados de la ciencia. (La luz ilumina ahora al General 2do.).

VOZ.- Va contra el orden...

GENERAL 1º.- Shh... (Sale frente a él, Madre, Bess y Julia).

BESS.- Mi marido....

JULIA.- Mi amante...

MADRE.- Mi hijito... (Apagón, en la escena a oscuras se oyen las voces).

VOZ.- Libertad...

VOZ.- Hay que hacer algo. Llamen al Congreso. Hay que hacer algo.

VOZ.- ¡Hay que enterrarlos!

REPORTER.- (Iluminado) Nunca. Nunca. Nunca. No los pueden enterrar. Entierran a uno y saldrán diez como hierba en el jardín. (Apagón). (Voces).

VOZ.- Usen balas... Plomo. El plomo los tiró al suelo una vez y lo hará de nuevo ¡Plomo!

VOZ.- Arrojad la espalda y colgad la armadura en la pared para que se oxide al paso del tiempo. Los muerto se han levantado.

VOZ.- Entiérrenlos. Entiérrenlos muertos.

VOZ.- Los demonios han vuelto a la tierra. Estamos perdidos.

VOZ.- Libertad...

VOZ.- Los muertos se han levantado. Que se levanten ahora los vivos, cantando.

VOZ.- Hagan algo por amor de Dios, hagan algo.

VOZ.- Todavía están parados. ¡Extra!

VOZ.- ¿Qué ocurrirá mañana?

VOZ.- Cualquier cosa puede ocurrir ahora. Cualquiera.

VOZ.- Van a venir aquí. Hay que detenerlos.

VOZ.- Tenemos que encontrar un medio.

VOZ REPORTER.- Ellos van a venir. No hay remedio. ¿Qué piensan hacer?

VOCES CORO.- (Lacónicamente) Qué piensan hacer.

VOCES CORO.- Libertad... Libertad...

GENERAL 1º.- Denme una ametralladora. Sargento. Una ametralladora.

(Se enciende la luz iluminando una ametralladora que está entre la tumba y los bastidores del costado, sobre la plataforma. Los generales se paran alrededor de ella).

Yo les voy a enseñar. Esto es lo que necesitan.

GENERAL 2º.- Muy bien, muy bien, termine de una vez, rápido. Pero sin que nadie se entere.

GENERAL 1º.- Necesito dos soldados para la ametralladora (Al soldado 1º) A ver, ustedes vengan aquí. Ya saben lo que tienen que hacer, yo voy a dar la orden de fuego.

SOLDADO 1º.- No, yo no voy... Se terminó. Yo no voy a tocar un arma.

Ninguno de nosotros lo hará. Nosotros no nos enrolamos para ser carniceros de muertos. Hágalo usted mismo.

GENERAL 1º.- Lo voy a llevar a la Corte Marcial. Mañana por la mañana usted estará muerto.

SOLDADO 1º.- Cuidado General. Yo podría tener ganas de levantarme como éstos. Es la cosa más interesante que he visto en el ejército. Me gusta... (A Driscoll) ¿Qué dices tú, Tom?

DRISCOLL.- Y es hora... (General 3º toma la ametralladora. General 1º y 2º intervienen. De pronto General 2º dice)

GENERAL 2º.- ¡Déjelo! ¡Que lo arregle a su manera! Vamos.

(Lo sueltan. General 3º se arrodilla frente al arma. Los otros generales hacen lo propio tras él. Los muertos se adelantan frente a la ametralladora. General 1º, dispara el arma. Se oyen las voces de:)

REPORTER.- Nunca, nunca, nunca.

JULIA.- Walter Morgan, amante de Julia Blake, nacido en 1929, muerto en...

MADRE.- Déjame ver tu cara hijito.

MARTHA.- Todo lo que recuerdas es un vaso de cerveza que tomabas los sábados por la noche con una manga de atorrantes.

KATHERINE.- Verde de pasto y tranquila...

BESS.- ¿Dolió mucho, John? Su cabello es rubio y pesa 16 kilos.

JOAN.- Me quisiste más que a las demás, no es cierto, más que...

VOZ.- Dos metros de barro ensangrentado.

VOZ.- Yo comprendo cómo se sienten, Charlie. No me gustaría estar debajo, ahora.

VOZ REPORT.- Nunca, nunca.

VOZ.- Nunca.

MARTHA VOZ.- Diles que se levanten por la libertad... Díselo, díselo.

(Los muertos comienzan a caminar silenciosa y tranquilamente. El General ríe histéricamente. Los muertos pasan delante de él tapándole por un momento. Bajan y cruzan el escenario. General 3º vuelve a disparar pero para enseguida. Los muertos han terminado de salir. La luz de la tumba se ha apagado. Mientras su luz se apaga salen los cuatro soldados. Al pasar el último le tira el cigarrillo al General. El General se queda sólo, mientras detrás de la tumba comienza un amanecer. Se oye un coro de voces claras que van in crescendo. La luz que ilumina al General 3º se ha apagado y cae el telón).



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 ESCENICO (DL2-1-1420-99) 300
- 14- "COMPLEMENTOS" NH -
 EXPRESION 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

"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 MATORANA 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



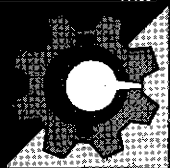
*¡También en la siembra
de cultura y libertad!*



Av. Banzer # 1200 Telf. (591) 3 342 6071

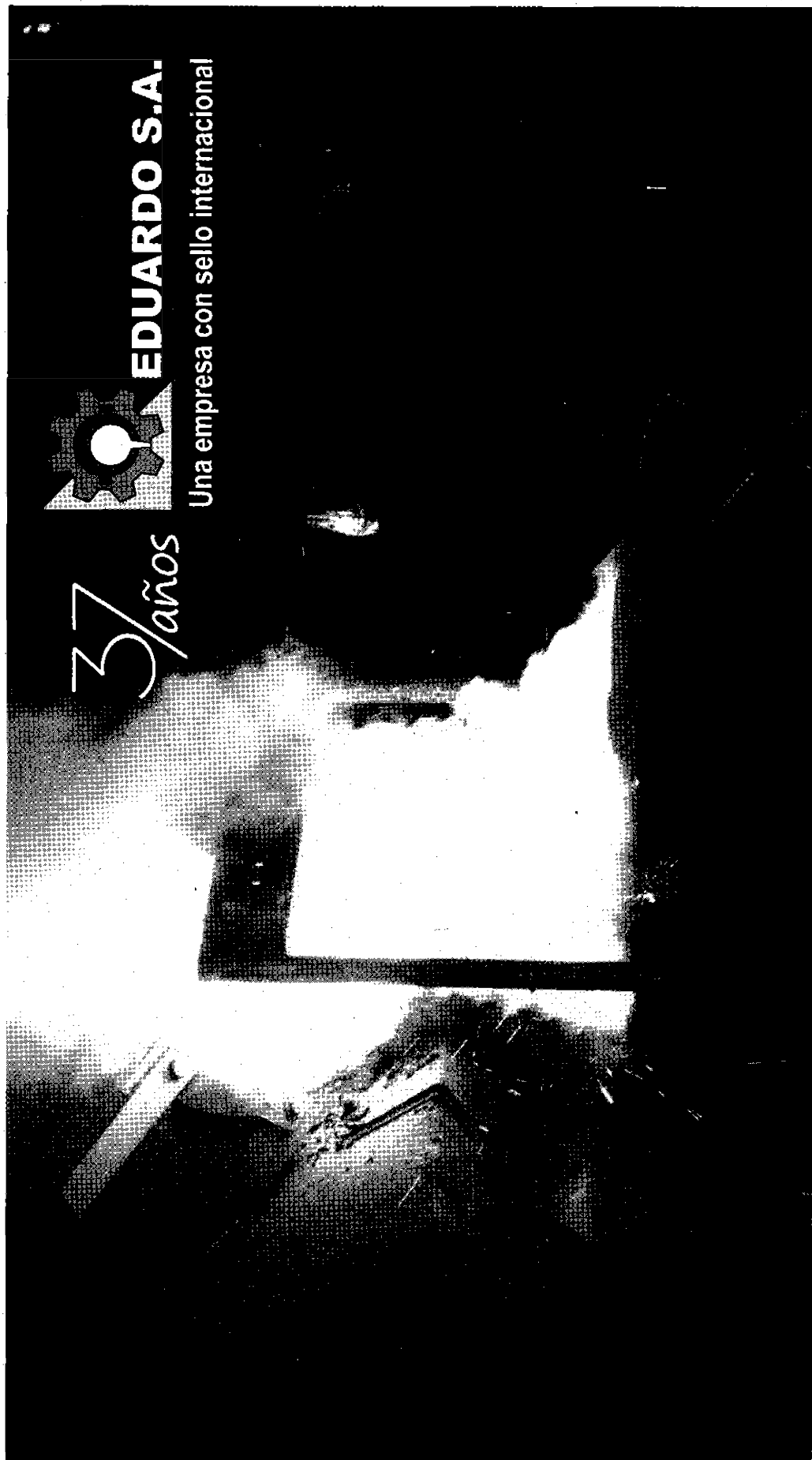
Fax (591) 3 342 1201 - P.O.B. # 2500 Santa Cruz - Bolivia

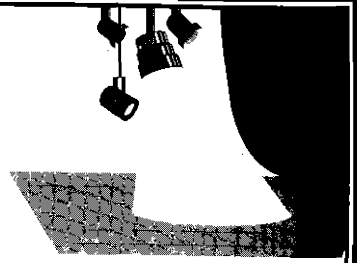
37 años



EDUARDO S.A.

Una empresa con sello internacional





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.teatronuevoshorizontes.org

Cochabamba - Bolivia

Impresión:

Live Graphics

Jordán N° 135

Tel.: 4510210 / 4510475

Fax: 4510210

Cochabamba

Bolivia

EAGLES' SCHOOL

CIENCIA * ARTE * DEPORTE



EAGLES' SCHOOL

El mejor colegio de Bolivia