



**Trac 21**

*¡También en la siembra de  
cultura y libertad!*



*Colectivo  
Teatral*  
**nuevos horizontes**  
Cochabamba - Bolivia

**Publicamos:**  
*Prometeo  
encadenado  
Esquilo*

**Teatral**

**26**

**Bs. 10.-**

**Octubre 2013**

De la obra:

PROMETEO dialoga con  
Hermes y el Coro

Lo que ésta ha pregonado  
ya lo sabía yo;  
y no es nunca infamante  
que enemigo maltrate  
a su enemigo. Lance,  
pues, contra mí, los bucles  
bifurcados del fuego,  
y que se excite el aire  
por el trueno y la furia  
de unos vientos salvajes.  
Que el huracán conmueva  
la tierra y sus cimientos;  
que las olas marinas,  
con áspero ronquido,  
confundan de los astros  
celestes los caminos.  
Que levante mi cuerpo  
Y al tenebroso Tártaro  
lo precipite, envuelto  
por cruel torbellino  
de la Necesidad:  
Porque, haga lo que haga,  
no podrá aniquilarme.

.....  
Ahora ya es de veras,  
y no es vana palabra:  
la tierra se conmueve;  
el eco lo acompaña  
con un profundo estruendo.  
Ya brilla el encendido  
zigzag de los relámpagos.  
Los torbellinos mueven  
en espiral el polvo,  
los soplos de los vientos  
se atacan mutuamente  
formando una batalla  
de hostiles vendavales.  
Cielo y mar se confunden.  
Tal torbellino avanza  
enviado por Zeus,  
contra mí, claramente,  
intentando abrumarme.  
Majestad de mi Madre,  
Éter que hace girar  
la luz Común a todos:  
¿Ves qué injusticia sufro?

(En medio de un fragor  
horroroso de rayos y truenos  
se hunden las rocas y  
PROMETEO y el Coro son  
sepultados bajo ellas.)

# Teatro

Publicación del Conjunto Teatral

"Nuevos Horizontes". Cochabamba - Bolivia

Tel.: 4452181 \* E-mail: [nhorizontes60@yahoo.es](mailto:nhorizontes60@yahoo.es)

[www.teatronuevoshorizontes.org](http://www.teatronuevoshorizontes.org)

## Sumario

Reynaldo D'Amore. Se fue un grande del teatro .....	Pg. 2
Editorial. Renovación .....	Pg. 4
Nota Nuevos Horizontes .....	Pg. 5
Discurso del Maestro José Antonio Abreu, en el Festival de Salzburgo, julio 2013 .....	Pg. 6
Charla Debate N° 18 – MAF II .....	Pg. 12
Charla Debate N° 19 – MAF II .....	Pg. 17
Augusto Boal – Proyecto Prometeu .....	Pg. 22
Darío Fo – Manual Mínimo del Actor .....	Pg. 27
Ariane Mnouchkine – El arte del presente.....	Pg. 34
Meterhold habla .....	Pg. 41
Tadeus Kantor – Segunda versión .....	Pg. 46
Prometeo encadenado. Esquilo .....	Pg. 52
Lista de trabajos NH. Teatro .....	Pg. 84
Lista de trabajos NH. Juegos.....	Pg. 85

# REYNALDO D'AMORE

## SE FUÉ UN GRANDE DEL TEATRO

Lamentablemente se nos fue Reynaldo D'Amore, sin duda el mayor y más incansable hombre de teatro del Perú.

Nacido en Córdoba -Argentina- titulado en la Escuela Superior Nacional de Arte Dramático de Buenos Aires, fue contratado en 1952 para dirigir una temporada de la Compañía Nacional de Comedias del Perú. Desde entonces permaneció acá, desarrollando una labor extraordinaria en la formación y desarrollo del teatro peruano.

En 1953 fundó el Club de Teatro de Lima, institución que convirtió en la más activa del Perú, estrenando muchísimas obras y desarrollando cursos de actuación teatral que desde entonces no han parado de funcionar, a los que agregó después -y que no dejó de enseñar hasta sus últimos días- de Oratoria y Desarrollo de la personalidad a través del Teatro. Además actuó y dirigió en numerosas obras del repertorio tanto universal como de autores locales.

D'Amore fue también Secretario General del Centro Peruano de Teatro durante una década; formó y dirigió diversos teatros en Lima, como el Teatro Hebraica, el Teatro de la Universidad Nacional de Ingeniería y el Teatro de Petróleos del Perú. También realizó con el Club de Teatro giras nacionales e internacionales.

En 1983 creó la Filial Miraflores del Club de Teatro de Lima que no ha parado de funcionar un solo día. Nunca ha habido vacaciones, pues si durante el año se desarrollan los tres años normales de Actuación, de enero a marzo hay cursos de verano, especialmente para adolescentes en las mañanas y para adultos en la tarde. Reynaldo se tomaba una sola semana de descanso, de navidad a año nuevo, que aprovechaba para ir a Argentina a ver a sus parientes. Volvía para seguir trabajando incansablemente con sus cursos.

Reynaldo era un hombre muy hermético. Nunca hablaba de sí mismo. Toda su preocupación estaba centrada en el Club, ubicado en el sótano de un elevado edificio de Miraflores, ya que el de Lima -que también fue sótano- tuvo que dejar pues la zona céntrica de la ciudad se había maleado y puesto peligrosa. Alquilaba el local mirafloresino, cuya dueña desde hace un tiempo ya, había decidido vender, pese a cobrar un alquiler bastante elevado. La obsesión de D'Amore era comprar el local, para lo que

se puso en campaña dirigiéndose especialmente a grandes empresas comerciales sin lograr resultados. Pero él no cejaba. Los únicos que aportaron algo fueron gente de teatro para quienes el Club había sido su alma mater. Pero el Hombre no cejaba y hasta su último día estuvo en campaña para tratar de lograr su inútil intento.

Era un ser muy generoso que hasta ofrecía becas de estudio a aquellos que veía con dificultades económicas.

Desde épocas inmemoriales contó con los fieles servicios de Zarela Ruiz y Melquiades Aguilar, que hoy siguen laborando, tratando de mantener la institución porfiadamente, junto con los profesores.

Mi relación personal con Reynaldo fue muy cordial y siempre bromeábamos con gran seriedad.

Es una gran pena, pero se nos fue este pionero del teatro, este artista integral que tanto hizo para que hoy el Perú tenga un reconocido peso en el arte teatral del continente.

Nos va a hacer mucha, mucha falta.

## ***SERGIO ARRAU***

Cuando ayer nos disponíamos a llevar a la imprenta los originales de este número 26 de "teatro", nos hiere en profundidad una cruel noticia causante de comprobar que "el sentir es el germen del pensamiento", por el cual Nuevos Horizontes de Bolivia, que a través de varios de sus integrantes, recibió de REYNALDO D'AMORE, maestro, hermano y protector en muchos años, sus enseñanzas, fraternidad y solidaridad íntegras, quisiéramos pero no sabremos nunca, poder expresar el dolor de la noticia; por lo que, agradecidos, recibimos de otro grande del teatro peruano latinoamericano, nuestro otro hermano, Sergio, sus palabras claras que sí comunican y nos suman a esa sensación de la tremenda pérdida de alguien, tan grande en su energía fundadora de organizaciones como el Club de Teatros y otras, de solidaridad perenne y creativa.

Con emoción profunda nos sumamos a la despedida de Sergio a Reynaldo D'Amore...

***"Nos va a hacer mucha, mucha falta"***

## RENOVACIÓN...

Nuestra revistita a cargo del equipo que le ha tocado la responsabilidad de atender la voluntad de varios de los integrantes de Nuevos Horizontes dispersos, no sólo en este país sino también en grupos teatrales del exterior, ha pasado por las diversas circunstancias de variado tipo que le ha tocado superar y llegar a experimentar la satisfacción ya expresada en nuestro número anterior, que se nos ha presentado al editar "teatro", y con la consiguiente alegría, adhesiones personales y hasta institucionales, a nuestra ahora asumida y siempre deseada frecuencia, normal tarea, recuperándonos de la anterior irregularidad, en la publicación de "teatro"; siendo esa la expresión principal de que hoy aparecemos, en tanto corto tiempo que media con la anterior número 25 de "teatro", con este número 26, fruto de todo lo dicho pero que lleva un nombre expresivo de lo que sentimos todos: RENOVACIÓN del equipo a cargo de "teatro", que puede ser el fruto también de la misma optimista sensación, y gracias a quienes, tan bienvenidos, se han sumado, no sólo en Cochabamba, sino como activados varios integrantes de Nuevos Horizontes, en Sucre, donde además las razones del cariño a las artes, propio de nuestro quehacer de tantos años, nos ha puesto en contacto con los hermanos de Pukañawi, que acaban de realizar su Noveno Festival de Cine Documental de Derechos Humanos, con la participación internacional de representantes autores de 76 films, de corto, mediano y largometraje que tuvieron el valor y la elocuencia artística que se merece la noble causa de la denuncia y la defensa integral y valiente de los derechos a vivir de esta humanidad, que debe sobrevivir a tanta impunidad de los crímenes que contra ella a diario y en más de la mitad del globo se cometen, con toda la carga de odio, que parece buscar en resumen, borremos de nuestras vidas el inmenso placer primitivo de vivir.

Contra ello, como quería la poeta, buscamos con nuestras actividades en este abrazo fraterno de Pukañawi y Nuevos Horizontes, "humanizar a la humanidad", buscando el camino para ello, apoyándonos en nuestro sentimiento y nuestra imaginación, que felizmente pueden ser liberados por el arte, Cine y Teatro elementalmente, pero que abarca como se ha dado muestras en el acuerdo de Pukañawi, de estudiar y apoyar las posibilidades de nuestra propuesta de NH, planteada por la

integrante y delegada nuestra, al mencionado Festival Cinematográfico, de buscar conjuntamente la Creación en Sucre con la participación responsable de los artistas de allí, por de pronto, de los Talleres de Educación por el Arte para los niños, en quienes depositamos nuestras esperanzas de futuro.

Sí, amigos, sentimos que, gracias a la presencia de quienes han mostrado en los hechos, su incorporación activa al quehacer de NH, como el de editar "teatro" y otras extensiones como la de su difusión y la tan válida de hermanarnos en el futuro de la labor artística y por tanto cultural, con la felicitada profundamente por su Noveno Festival de Cine Documental por los Derechos Humanos, Pukañawi, queda bien justificada esta gratificante emoción, por la que agradecemos muy de veras, a los muchos hermanos y amigos, todos quienes han motivado esta tonificante sensación, de que estamos viviendo, una...

## RENOVACIÓN

### NOTA de NUEVOS HORIZONTES

Aprovechamos el espacio que nos deja libre el solicitado pero no llegado a tiempo, envío de costumbre de nuestros corresponsales acerca de las actividades teatrales cumplidas en las distintas ciudades del país, para hacer conocer el producto del video enviado desde París por la ayuda solidaria de una querida hermana de NH, conteniendo al Discurso del Maestro y promotor de las orquestas infantiles y juveniles de América Latina, José Antonio ABREU, en la inauguración del Festival de Salzburgo, con lo que nos ha proporcionado un notable soporte estético, filosófico, experimental y práctico, sobre nuestro conocido empeño de apoyo la Educación por el Arte, como lo constató nuestro anterior proyecto de la creación en Bolivia de los **Talleres de Educación por el Arte para los niños**, que es ya prueba de la Renovación que estamos viviendo, de sentir esos sueños, que es decisión de NH, recomenzar el esfuerzo para acercarnos a esas posibilidades que nos permitirán sentir que logrando ese propósito, todos podremos confiar en el futuro, a través de lo que hagamos en bien de los niños...

## DISCURSO DE JOSÉ ANTONIO ABREU, PROMOTOR DE LAS ORQUESTAS INFANTILES Y JUVENILES DE AMÉRICA LATINA, EN LA INAUGURACIÓN DEL FESTIVAL DE SALZBURGO julio 19, 2013.

En esta solemne inauguración de este festival de Salzburgo 2013, quiero alzar mi voz en nombre de todos aquellos ilustres artistas y educadores musicales que durante 40 años me han acompañado con abnegación y solidaridad admirables en torno a un esfuerzo inspirado por nobles ideales que concierne al destino de la niñez y la juventud de América Latina.

Hoy acaso más que nunca antes, la misión del arte en el ámbito de la nueva generación trasciende el horizonte de los valores estéticos para proyectarse con creciente intensidad sobre el amplio y vital dominio que abarca desde la formación humanística integral de la personalidad hasta la plena inserción del joven y del niño mediante su desarrollo artístico, en una vida social constructiva, fecunda y ascendente. La nueva generación musical latinoamericana constituye excelso testimonio de un continente que en las orquestas y coros juveniles e infantiles encuentra estos paradigmas.

En marzo de 1995, una declaración de la OEA afirmó que el desarrollo no era concebible ni sostenible sino en función de las percepciones y valores que dan vida a la cultura de una época y de una comunidad, y que la democracia debía ser entendida primordialmente como una cultura que ya no puede ser la flor que adorna y divierte a una civilización, sino la savia misma de su vital perennidad. En particular, la cultura artística constituye el orden por excelencia para forjar nuestra fisonomía de pueblo, para ahondar en la gesta histórica de nuestra identidad, para vislumbrar los alcances del futuro. (...) he aquí la magna ejecutoria cumplida por nuestros artistas y creadores: penetrar nuestra originalidad, abrir nuevos estilos.

Los intelectuales y artistas del continente, conscientes de la colosal trascendencia del hecho cultural, acometen hoy un esfuerzo integrador sin precedentes que evidencia la determinante participación de nuestros pensadores y creadores en la proeza americana. La eclosión cultural de América Latina versa, en efecto, sobre la gesta engendradora de nuevos mundos: crear nuevos mundos es una condición humana que nos asiste desde los más remotos orígenes. Nuestros antepasados prehispánicos mostraron siempre el universo como el proceso constante de mutación, transformación y cambio. Se hace ello patente desde las remotas mitologías del pasado maya hasta aquellos modernos escritores nuestros, tales como Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges y Arturo Lapietri, que coinciden en la concepción de América como un mundo en permanente germen y transformación, obligado por su historia y por la acción de sus forjadores y creadores, a buscar nuevos destinos en el dilatado porvenir.

Durante siglos y prácticamente desde el nacimiento de su nombre, América ha venido siendo un malentendido de inteligencias, voluntades y poderes. Si resulta difícil entender cómo los europeos por tantos siglos no llegaron a percibir la esencia de América, más grave aún parece que nosotros mismos, los americanos de antes y después del encuentro quicentenario entre culturas sobre esta tierra,

tampoco hayamos sido plenamente capaces de mirar con profundidad y claridad sobre lo que realmente somos, hemos sido y queremos ser.

En esta hora, una voluntad definitoria nos anima a fraguar la conciencia de una unidad de destino y nos compele a sustanciar aquel espíritu de identidad cuyo máximo y trascendental testimonio subyace en la cultura artística. Por extemporáneo y paradójico que pudiera parecer, estamos convencidos de que dentro de semejante contexto enunciar la cultura artística al universo como misión, nos impone una reflexión sobre la belleza.

En su dimensión objetiva, la noción de belleza se aplica a determinadas características cardinales y valores de lo artístico. No obstante, la vivencia de lo bello en la intimidad de la psiquis humana implica el despertar de un sentimiento inefable que es presentimiento de plenitud y eclosión de amor en el acto de la contemplación. Al contemplar tal belleza como intuición de éxtasis de amor inefable, el espíritu se lanza irrefrenablemente en pos de la obra y la transfigura sin cesar, desde las profundidades del inconsciente y hasta las fronteras de la razón, sin otra limitación que la que impone la superior cualidad del gusto estético específicamente humana; patrimonio y tesoro de la persona. Emoción y presagio de plenitud que la obra de arte es capaz de suscitar como en el mito de Orfeo hasta en las fieras y que aún niños de la más tierna edad experimentan como intensa y enigmática iluminación, cual si la presencia del arte, partiendo de lo finito pudiese conducirnos al umbral mismo de lo eterno absoluto.

En la naturaleza de la persona humana radica ciertamente aquella tensión ricamente potenciada que la impele a avanzar, con formidable secreto ímpetu, hacia el misterio del ser altísimo, uno e indivisible, cuya divina esencia trasciendo portentosamente la verdad, el bien y la belleza.

Belleza es verdad esplendente, bondad infinita y amor supremo. Bella es la majestad del Partenón como bella es la humildad. Bella es la victoria de Samotracia como bella es la paz por la justicia. Bella es la alegría como bella es la libertad que induce al bien. Bello es el Moisés de Miguel Ángel como bella es la vida de Teresa de Calcuta. Las artes visuales, corolario de la belleza del objeto en el espacio, La música en cuanto arte, es belleza que discurre en el tiempo, manantial y torrente de lo invisible que, cual gracia divina, salta hacia la vida eterna.

Si la educación se propone fomentar el crecimiento de la individualidad humana, armonizándola con la sistémica unidad del grupo al que pertenece, en el proceso resulta de esencial importancia la función asignada a la educación estética, llamada a preservar la intensidad natural de todos los modos de percepción y sensación y su coordinación entre sí y en relación al ambiente; a estimular la manifestación del sentimiento de forma comunicable y a habilitar asimismo la expresión comunicable de aquellos modos de experiencia mental que de otro modo permanecerían parcial o totalmente inconscientes.

La triple vertiente de belleza, verdad y bien en el corazón del ser perfila la condición estética del hombre, individual y colectivo, al tiempo que proclama la dimensión estética de la vida misma. Si, como ya se ha demostrado experimentalmente, el niño aprende a organizar su experiencia mediante las operaciones de sentimiento estético que le acompañan desde su nacimiento, corresponde sin duda a la educación afianzar vigorosamente tal sentimiento.

Ya Platón concebía la armonía del vivir e incluso la disposición moral, como determinadas ambas por el sentimiento estético. Al sumergirse ambas a lo más profundo del alma toman cabal posesión de ella trayendo en su séquito la gracia y dotando al hombre de su viril gallardía. Mas sólo si mediante la educación se lo prepara con miras a lograrlo. Platón preludia la sentencia inmortal de William Shakespeare: *"Quien no lleva en sí mismo algo de música, ni lo conmueven los sonos de una o dos armonías, listo está para la traición, la emboscada y el mal. Los pasos en su alma son negros como la noche y sus sentimientos tenebrosos como el ego. No confiéis en un hombre así, que se detenga ante la música"*.

Con razón para Jack Delcrox los elementos fundamentales del ritmo, el espacio y el tiempo son inseparables, en la música y en la existencia humana entendida como arte son indisolubles. De allí también que en la educación artística el óptimo fruto no responde ni al sistema de enseñanza ni a la idoneidad académica del maestro, sino ante todo a la creación, durante el ciclo instrucción del aprendizaje, de una atmósfera comprensiva que ensaye libertad y amor verdadero capaz de forjar aquel perfil del alma bella en cuyo seno se consigue instinto sensorial y nivel moral.

Vale destacar como la moderna ciencia acústica pone de manifiesto incontestablemente que cuando el sonido se integra en las rutas neuronales, la personalidad desarrolla la capacidad de comunicarse. La onda sonora y su relación multiforme genera en efecto infinitas instancias que varían en función del tono de la armonía de la naturaleza a través del cual viaja la onda, trátase del agua, de plantas, de animales o de personas humanas; tal como lo demuestran los recientes avances de la musicoterapia una y otra vez confirmados por la labor de Herbert Read, Alfred Tomatis y Don Campbell, no hay duda de que la madre en gestación, quien durante el embarazo puede escuchar a Vivaldi, Bach y Mozart, fecunda en su vientre silenciosamente el inmenso potencial estético, ya entonces in situ, en el alma de su niño por nacer. Desde su primera infancia el niño sentirá crecer dentro de él la magia del sonido y aun antes de alcanzar uso de razón, la educación musical despertará en él vívidamente la articulación impalpable del ritmo, la resonancia íntima de la armonía, el prodigioso tejido del contrapunto entre sonidos, y entre sonido y silencio. Corresponderá al sistema educativo acrecentar y perfeccionar paulatina y vigorosamente la capacidad valorativa del niño para conducirlo a una cada vez más profunda y compleja comprensión de la sustancia estética, conforme tanto al despliegue de sus facultades cognitivas. Lo mismo todo niño que sume la vocación artística como ejecutante de instrumento o integrante del coro, experimentará en su persona la integral realización propia de su condición humana mediante la transformación de su espíritu por aquella excelsa música que, mensajera del soplo divino, consagra su condición de artista. Y aún el niño que no asuma la vocación musical en sí misma, tiene derecho a exigir del sistema educativo la formación estética indispensable que habrá de garantizar su madura construcción interior producto del simultáneo cultivo de sensibilidad e intelecto. Eventualmente tocará al ministerio religioso la tarea de modelar, completar y perfeccionar la integración plena de su personalidad humana conforme a los principios espirituales superiores y trascendentes, para una vida pletórica de sentido, signada por el amor y por la entrega generosa.

Desde otro punto de vista, el arte, templo de conocimientos intuitivos es ante todo expresión y, por ende, lenguaje. Si para Galamer la obra de arte se perenniza en elocuente declaración que es palabra y palabra plena, en Benedetto Croce,

lingüística y estética constituyen una sola e indisoluble dimensión. Schiller imaginó que la belleza instituiría la pauta óptima de comunicación entre los hombres como su patrimonio común por antonomasia. Hoy más que nunca, en la búsqueda incesante del encuentro para el diálogo, a nuestra sociedad le es imperativo forjar el lenguaje idóneo para que la reconciliación germine y perdure. Estética y lingüística comparten, par a par, todas sus categorías cardinales; en consecuencia, el lenguaje para la democracia debe reclamar para sí mismo la dignidad de ser lenguaje estético.

Democratizar el sistema educativo al extremo de garantizar a todo niño el acceso al arte, al pensamiento filosófico superior y a la vida ecuménica no puede ser concebido sino como causa prioritaria, insoslayable y emergente para una profunda y verdadera transformación de la sociedad civil y del estado. De ahí que, como músico y como artista, me atrevo a proponer que el festival de Salzburgo impulse, en esfuerzo conjunto y solidario con la UNESCO, el proyecto mundial pedagógico capaz de asumir la educación artística como reto gigante para la intelectualidad y el mundo artístico de hoy, unidos por el ideal de garantizar educación artística y formación estética a todo niño y joven que hoy es el ahora y mañana, con poderosa y visionaria creatividad, sean capaces de imaginar y soñar la vida como auténtica obra de arte en perfecta eclosión con a creación iluminada por los ideales de justicia, paz y perpetua esperanza.

Pensamiento y vigencia del arte de Mozart que inconteniblemente, luminosamente, debe inspirar hoy como nunca el despertar de la niñez y la juventud hacia aquella nueva sociedad que debemos empezar a imaginar y a construir como una hermosa y radiante orquesta. Precisamente por eso el objetivo del sistema mundial de orquestas y coros infantiles y juveniles de Venezuela no se refiere primordialmente al plano artístico; por el contrario, debe insertarse directa y profundamente en el contexto global de estrategia vigorosamente futurista de participación, de integración y de inclusión social, prevención, capacitación y rescate juvenil en y por el arte.

En su esencia misma, como comunidad en perfecto ejercicio de concertación, orquesta y coro constituyen en efecto, mucho más que estructuras artísticas, y en grado sumo, la orquesta y coro juveniles e infantiles, modelos, espejos y escuelas insuperables de vida social. Para jóvenes y niños, hacer música juntos implica convivir jubilosamente en ánimo de perfección y afán de excelencia, rigurosa disciplina de concertación, sincronía y armónica interdependencia entre secciones, voces e instrumentos, inconcebible en el placer orquestal y coral juvenil infantil una actitud que no implique ardorosa entrega al descubrimiento de la comprensión y el dominio de la música, un darse plenamente a la obra, un laborar con amor y con espíritu pero también con medida y severo control intelectual al compás, al curso y al dominio del sonido en el tiempo. Es así como la comunidad sinfónica y vocal alcanza aquel complejo y sublime equilibrio de valores, múltiple, dinámico y sutil que asegura la entera comunicación conceptual, emocional y social del mensaje. Por ello mismo constituyen las orquestas y coros infantiles y juveniles instrumento idóneo para iniciar a jóvenes y niños en la vida colectiva, en la solidaria coexistencia, en un quehacer comunitario propiamente realizador de la personalidad. A partir de su propia índole técnica y artística, la actividad orquestal y coral entre jóvenes y niños conlleva necesariamente la forja de un espíritu solidario y fraterno, un vigoroso desarrollo de la autoestima y el cultivo de los valores éticos y estéticos vinculados al quehacer musical.

Un reciente estudio interdisciplinario entorno a la significación social del sistema nacional de orquestas preinfantiles, infantiles y juveniles de Venezuela demuestra como el espacio público en su conjunto, plazas, teatros, escuelas, iglesias y parques, se ha visto literalmente tomado por el auge creador de las orquestas y coros infantiles y juveniles. El arte de la música ya no constituye un lujo social. Si el quehacer musical abraza entera la cotidianidad, entonces un niño puede tocar el clarinete en su hogar, ante sus hermanos y niños, otro el violín en la carpintería de su padre, mientras muchos otros pueden exhibir sus destrezas y logros en la audiencia del barrio, de la escuela, de artesanos, de la aldea de pescadores.

La pobreza material comienza a ser vencida por aquella riqueza espiritual que germina por y en la música, puesto que los niños y jóvenes de los coros y orquestas interactúan creativamente ensayando, tocando, escuchando y cooperando. La música y lo que ella implica en términos de desarrollo personal, dinámica familiar y en la vida comunitaria, se incorpora de manera natural y espontánea a la existencia individual y colectiva.

Acudimos al encuentro del arte, ya no sólo en los museos y en las salas de concierto, sino en las personas y en las cosas de todos los días, contra el uso perverso del tiempo libre, contra la droga y la violencia.

La mención de honor otorgada recientemente por las Naciones Unidas a las orquestas y coros infantiles y juveniles de Venezuela, como uno de los diez programas más exitosos de América Latina en el combate contra la pobreza crítica, reconfirma sólidamente la índole primordialmente social de un proyecto, el cual, al hacer confluír jóvenes y niños de todos los sectores en la vida orquestal y coral, promoviendo al mismo tiempo el acceso de los menos favorecidos a la educación estética y a la vida del arte, lo consolida día a día como avanzada de inclusión social y de integración comunitaria.

Señoras y señores, ha destacado Benedetto Croce cómo en cada centro del poeta, en cada criatura de su fantasía, se expresa todo el destino humano, todas las esperanzas, las ilusiones, los dolores y las alegrías, y las grandezas y miserias, el drama entero de la realidad que deviene sin cesar. Para Schiller en cambio, el arte en su alto vuelo metafísico, debe elevarse con noble audacia por encima de lo contingente, hijo de la libertad, y él en sí mismo, sustancia de la libertad, quiere recibir sus normas de las necesidades del espíritu, mas no de la indigencia de la materia. En el pensamiento de Schiller, por la belleza y la existencia estética se instaure la libertad legítima, liberadora de la cadena sin fin en que se entretejen la necesidad y la voluntad insaciable, aquella que en Schopenhauer sólo sucumbe al amor y a la catarsis de la compasión, fundamentos plenos. De allí que el vuelo del arte, por encumbrado que parezca, si no lo desarraigan e independizan de la realidad, siguiendo a Federico Schiller, y la obra del genio creador se manifiesta en cuanto debe darse como síntesis de finitud y de infinitud, y el artista mismo se anula como finito para constituirse en vehículo del infinito y cumplir así su extrema misión.

En tal virtud y cuanto entidad moral, el hombre representa al ser finito insaciable de infinitud, en el trance de crear la obra de arte el genio columbra silenciosamente el espacio - tiempo abismal sin límites, el todo habita en el fragmento. He aquí en la estética teológica de Hans von Balthasar la sustancia misma de toda belleza que define el arte de todos los tiempos.

Corresponde al artista reparar el sacrilegio de la belleza prostituida, desarraigada de toda esencia de bien y de verdad, para lavar de tan nefasto crimen que mancha, destruye y corrompe, basta que los niños toquen y canten el aleluya; basta que el alma juvenil, acrisolada por la educación estética, sólo ame la creación constructiva apasionada y ascendente; basta, en fin, que el ideal de la belleza que trasciende el bien como la verdad y la justicia, inflame los espíritus en el alto fuego sacro que en Teresa de Calcuta convirtió la oración en fe, la fe en amor y el amor en servicio.

En la medida en que los educadores creamos con mayor y más apasionada convicción en la potencialidad inmensa del arte, ya no como anacrónico reducto de élites, sino como umbral inminente y prodigioso de una nueva tierra, pórtico de un nuevo cielo, habremos hallado la clave portentosa para acabar estructuralmente el círculo vicioso de la pobreza. He aquí un compromiso y un concepto que no dicotomizan educación y cultura sino que las funden en una sola e indisoluble dimensión espiritual que al fundarse en la prioridad de la educación estética afianza al mismo tiempo en el seno del proceso pedagógico la conciencia de lo ético que quiere contribuir audazmente a la transformación estructural del sistema educativo conforme a una pauta académica novedosa idónea para garantizar un hombre nuevo para un nuevo mundo, iniciado en el saber humanístico y, simultáneamente, cabalmente apto para el ejercicio profesional de la técnica, pleno de iniciativa creadora, apasionado por la entrega y por la lucha existencial.

Instalada la educación artística, ya no en la periferia desechable sino en la medular estructura del sistema educativo, la pobreza material transmutada por el arte en riqueza espiritual, anunciará el alumbramiento de una nueva generación que como estos jóvenes y niños músicos presentes, han encontrado para siempre en la música, más allá del dominio de una destreza artística, la ruta firme a seguir en pos de impensados horizontes.

Quien dudase de ello no tendría sino que indagar en el origen y el destino de aquel Gustavo Dudamel, excepcional talento en nuestros días, quien desde su posición original como violín integrante de la orquesta infantil de Venezuela, se reviste hoy de gloria imperecedera como uno de los más grandes directores sinfónicos de todos los tiempos. Él ha dicho: "para llegar a los jóvenes la música es el camino más directo; la droga, el alcohol y la violencia serán vencidos con nuestras voces en este momento".

Señoras y señores, el arte de Mozart encierra la fuerza cósmica inenarrable, capaz de reconciliar la sensibilidad e intelecto, forma y contenido, diálogo ardiente y luminoso horizonte, lucha y fe, dolor y esperanza, abismo y firmamento, grito y canto. De la mano de Mozart, en la historia sin fin del tránsito a la inmortalidad, aún desde la oscuridad de la pobreza material, nuestros niños y jóvenes músicos, convertidos en ricos espíritus por la presencia soberana de Dios, en medio de sus arpas, flautas y trompetas, tocando, cantando y luchando desde las trincheras de sus coros y orquestas, ya son capaces de conquistar con inimaginable nivel de conciencia y militancia artística, con una existencia cada vez más colmada de amor y de sentido.

Que el festival de Salzburgo los acompañe por siempre en tan fascinante empresa. De ello dependerán sin duda decisivamente, la calidad y dignidad de todos los futuros y la posibilidad misma de honrar por siempre el desafío apasionante de ser y crear, digna y libremente, el arte supremo de la vida.

Muchas gracias.

**Tema:** *Ahora la transcripción es tomando de base el Tomo III, de las O. Completas de Stanislavski, que está dedicado a los temas de la preparación física del actor, La atención hacia el desarrollo del aparato físico del actor se acentuó más aún en el período final de actividad del Maestro.*

Iniciamos esta CH. D. Nº 18 - MAF II, con las notas tomadas del Tomo IIIº de las Obras Completas de STANISLAVSKI, publicado por Editorial Quetzal, Buenos Aires, año 1986.

Las primeras notas que reproducimos proceden del prólogo, escrito por G. KRISTI.

"En el prefacio al libro conocido en español con el título de "Un actor se prepara", Stanislavski informaba al lector que en fecha próxima pasaría a redactar el tercer tomo, en el que hablará del trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación". Pero no alcanzó a completar su libro.

"En el archivo literario de Stanislavski se conservan varios manuscritos para el tercer tomo, en diversos procesos de elaboración.

"Este tercer tomo de las Obras completas está destinado a los temas de la preparación física del actor para la encarnación del personaje. En él se examinan sucesivamente los elementos de la expresividad exterior sobre el escenario y se resumen todos los problemas relacionados con la preparación profesional.

"La expresividad de la interpretación del actor depende no sólo de la profundidad con que penetra en el contenido del papel, sino también del grado de la preparación física que posee para encarnar ese contenido.

En "Un actor se prepara" Stanislavski dedicó preferentemente atención a los problemas psicológicos de la creación escénica y al proceso de la vivencia del actor en su papel.

"En ese período inicial de su sistema, Stanislavski no estaba libre de la influencia de las ideas dualistas sobre la creación y, en consecuencia, consideraba los procesos espirituales fuera de la naturaleza física del actor.

"En las primeras presentaciones creadas según el sistema, su atención estuvo dirigida principalmente a la acción interior, a la actividad espiritual y al diseño psicológico del personaje. Los artistas del teatro de Arte recuerdan que en ese período Stanislavski concentraba toda su atención en "la técnica interior, e incluso se prohibía hablar de alguna técnica exterior.

"La atención hacia el desarrollo del aparato físico del actor se acentuó más aun en el período final de actividad de Stanislavski cuando, después de haber superado definitivamente las ideas dualistas sobre la creación, ya no consideraba posible despertar y afirmar la vivencia únicamente con los medios de la psicotécnica, sin intervención del aparato físico del actor en el proceso de la creación.

“Sin dejar de hacer justicia a los métodos y procedimientos existentes de cultura física, Stanislavski procuró crear un curso especial del movimiento escénico, que incluye elementos de rítmica, malabarismo, gimnasia, etc. adaptados especialmente a la profesión.

“En la sección dedicada al entrenamiento físico del actor, lo mismo que en la siguiente denominada plástica, Stanislavski vuelve repetidas veces a la idea del vínculo indisoluble que existe entre los procesos físicos y espirituales en la creación.

“Considera que la base de la plasticidad del movimiento es la sensación del flujo ininterrumpido de la energía muscular (“la sensación del movimiento”), que se “trasvasa” sucesivamente de un grupo de músculos a otro, impulsándolos hacia la acción. Expone detalladamente su idea sobre la índole de la plasticidad al hablar de las particularidades del modo de andar vivo, natural.

“El dominio exterior del ritmo ayuda a despertar el ritmo interior y fortalecer el estado de ánimo que el actor necesita.

“En lo que respecta al movimiento resuelve, ante todo, los problemas de la pose y el gesto, es decir, lo referente a la pasión de lo exterior y lo interior.

“En la presente edición se publica por primera vez el capítulo sobre la lógica y la coherencia. En él Stanislavski habla sobre la posibilidad de dominar la lógica de los sentimientos a través de la lógica y la coherencia de las acciones físicas.

“Volviendo en sus escritos al problema de la misión del teatro, Stanislavski expresa el concepto de que la ética, en el sentido amplio de la palabra, es la base de lo artístico”.

Ahora, reproducimos las notas del Capítulo El paso a la encarnación, todas ellas escritas por C. S. STANISLAVSKI:

“Hasta ahora habíamos considerado el aspecto interior del arte y su psicotécnica. Desde hoy nos ocuparemos de nuestro aparato corporal, de la personificación y de su técnica física, exterior. Corresponde a este aparato un papel de importancia excepcional desde todo punto de vista: “volver visible la vida invisible y creadora del artista”.

“La personificación externa tiene importancia en cuanto transmite la “vida interior del espíritu humano”.

Los procedimientos con los que se debe personificar la vivencia son infinitos y tampoco pueden ser calculados. También ellos deben actuar, con frecuencia, de modo inconsciente e intuitivo.

“Es preciso desarrollar y preparar nuestro aparato corporal de modo que todas sus partes respondan a la tarea que les asignó la naturaleza. Desarrollen el cuerpo y subordinenlo a las órdenes de la naturaleza y su espíritu creador.

“El propósito de la gimnasia es corregir el cuerpo y no deformarlo.

“La energía motriz. Solo a través de la sensación interna del movimiento puede aprenderse a comprenderlo y sentirlo.

“La fluidez exterior se funda en la sensación interior del movimiento de la energía.

Del capítulo *El lenguaje y sus leyes*.

“El subtexto es la vida del espíritu humano”, no manifiesta, sino interiormente sentida que fluye ininterrumpida bajo las palabras del texto, dándole constante justificación y existencia. El subtexto es un tejido de múltiples y diversas líneas interiores de la obra, y el papel, hecho de síes mágicos, todo tipo de ficciones de la imaginación, circunstancias dadas, movimientos internos, objetos de atención, verdades pequeñas y grandes, y la creencia en ellas, adaptaciones, ajustes y otros elementos similares. Es el subtexto lo que nos hace decir las palabras del papel.

Todas estas líneas están intencionadamente entrelazadas entre sí como los hilos de un cable, y en esa forma se extienden por toda la obra en dirección al superobjetivo.

Sólo cuando toda la línea del subtexto va penetrando en el sentimiento, como si fuera una corriente submarina, se crea la línea de acción continua de la obra y del papel.

“Podría decirse que las palabras vienen del autor y el subtexto del artista.

“La naturaleza está hecha de tal modo que al comunicarnos verbalmente con otros, vemos al principio, con la mirada interior, aquello de lo que estamos hablando y luego hablamos de lo visto. Y si escuchamos a otros, primero captamos con el oído lo que nos están diciendo y luego vemos con el ojo lo que hemos escuchado.

“Oír significa en nuestro lenguaje ver aquello de lo que está hablando, y hablar es dibujar las imágenes visuales.

“La palabra es para el artista no sólo un sonido, sino un evocador de imágenes. Por eso, durante la comunicación verbal en la escena, hablen no tanto al oído como al ojo.

“Por consiguiente, lo que se necesita no es un subtexto simple, sino ilustrado de la pieza y el personaje.

“Cuando pensamos en algo, cuando nos representamos o recordamos algún fenómeno, objeto o acción, o momentos vividos en la vida real o imaginaria, vemos todo esto con nuestra visión interior.

Nuestra preocupación principal consiste en que mientras estamos en el escenario reflejemos constantemente con la visión interior, las imágenes que corresponden a las imágenes del personaje representado.

“La entonación y la pausa poseen por sí mismas, al margen de las palabras, el poder de influir emocionalmente sobre el oyente.

“Como probablemente saben ustedes, las pausas tienen dos funciones opuestas entre sí: unir las palabras en grupos (frases) y separar los grupos entre si.

“Voz alta y baja, es forte y piano. Pero es sabido que forte no es forte de por sí, forte es sólo lo que no es piano. Y viceversa, piano no es piano, es lo que no es forte.

“Forte es pues un concepto relativo (Nota 29 del Tomo III pág. 109). Toda la cuestión esta en el contraste. Lo que fue piano en una obra puede resultar forte para otra, si esta obra requiere una sonoridad débil.

“Las transiciones de voz baja a alta (piano a forte) y viceversa, pueden ser rápidas, instantáneas o también graduales. Al empezar la presentación de una obra, el intérprete debe tener ante sí la perspectiva de lo que ha de ejecutar y debe distribuir con mucho cuidado la fuerza del sonido.

“Cuando en el escenario necesiten la verdadera potencia de la palabra, olviden el volumen y preocupense de la entonación, con sus subidas y bajadas, y también de las pausas.

“Una vez preguntaron a Tomaso SALVINI cómo a su edad avanzada podía gritar con tanta fuerza al interpretar determinado papel. Y contesto: “Yo no grito. Son ustedes los que gritan por mi. Lo único que hago es abrir la boca. Mi función es hacer que el papel llegue a su momento culminante; conseguido esto, es el público el que debe gritar en mi lugar, si lo cree necesario”.

“La potencia de los sonidos al hablar no hay que buscarla en el “voltaje”, ni en el volumen, o el grito, sino en las subidas y bajadas de la voz, o sea en la entonación. Para la potencia en el habla hay que recurrir también al contraste entre los sonidos altos y bajos, o en las transiciones de la voz baja (piano) a la alta (forte) y a sus relaciones mútuas

El acento destaca una palabra o sílaba con un sentido de afecto o malicia, respeto o desdén, franqueza o hipocresía; puede expresar ambigüedad o sarcasmo. Sirve la palabra en bandeja.

#### Del Capítulo “Perspectivas del Actor y del Personaje”

El artista se desdobra en el momento de la creación. A propósito de esto dice Tomaso Salvini “... Cuando actúo, vivo una doble existencia; río y lloro, y al mismo tiempo analizo mis lágrimas y mis risas, procurando que tengan el máximo efecto sobre aquéllos a quienes quiero llegar”.

“Esta división no es un obstáculo para la inspiración. Por el contrario ambas se ayudan mutuamente.

“También nosotros nos desdoblamos a cada paso en nuestra vida real. Pero esto no nos impide vivir y experimentar fuertes emociones.

“Hay dos perspectivas que siguen cursos paralelos entre sí: Una es la perspectiva del papel. La otra es la perspectiva del actor y su vida en la escena, su psicotécnica (trabajo interior) durante la creación.

Convendremos en llamar “perspectiva” a la calculada y armónica correlación y distribución de las partes al abarcar la totalidad de la obra y del personaje.

“La perspectiva de la obra y del papel es lo mismo que la línea de la acción central en cuyo final está el superobjetivo.

#### Del Capítulo Tempo-Ritmo

“El tempo es la rapidez con que se alternan períodos iguales, de una medida cualquiera, que por convención se toman como unidades.

“Ritmo es la relación cuantitativa de los períodos efectivos (de movimiento, sonido) respecto de los períodos establecidos por convención como unidades en un tiempo y medida determinada.

“Medida es la suma repetida (o que se presume repetida), de períodos iguales, que por convención se establecen como unidades y señaladas por la acentuación de una de ellas (duración del movimiento del sonido).

“Donde hay vida hay también acción; donde hay acción hay también movimiento; donde hay movimiento también hay tempo, donde hay tempo (compás), también hay ritmo. (Acotación importante:) Si el actor siente intuitiva y correctamente lo que dice y hace en la escena, el tempo-ritmo adecuado se manifiesta espontáneamente, distribuyendo los pasajes fuertes y débiles del lenguaje, y los puntos de coincidencia. Si esto no ocurre, sólo nos queda despertar el tempo-ritmo por la vía técnica, o sea, como de costumbre, ir de lo externo a lo interno. Para ello marquen el tempo-ritmo que necesitan.

“Empecemos por el tempo-ritmo de la acción, y después pasaremos a estudiar el tempo-ritmo del lenguaje. (Ejercicios con el uso del Metrónomo, realizar acciones con los distintos compases) Por ejemplo: Debido al tempo lento marcado por el Metrónomo grande, con una única nota para todo el compás, que exigía un solo movimiento, era preciso hacer durar la acción durante todo el intervalo entre las pulsaciones).

“Con el tempo-ritmo, actuamos como el pintor con los colores, combinando las más diversas velocidades y medidas. (Ejemplo: Medida: 15 pasos - velocidad: tres pasos por compás: cinco compases los 15 pasos (dos, 4, 5, etc., pasos por compás).

“Los mismos, varios ejercicios de tempo-ritmo “en seco”, con el “metrónomo” propio o, para expresarlo de otra manera, con una cuenta interior mental.

“Cada uno debía elegir a su gusto tal o cual velocidad (tempo) y medida (ritmo), [tanto interiores como exteriores], retenerlas dentro de sí y actuar de acuerdo con ellas de modo que los momentos fuertes del movimiento coincidieran con los tíc-tacs del supuesto metrónomo interior.

“Hay que actuar de modo que los espectadores vean los ojos.

“Las obras y espectáculos enteros tienen su tempo-ritmo.

“Muchas veces una obra mediocre, puesta e interpretada también en forma mediocre, pero con un tempo fuerte y alegre, tiene éxito, puesto que produce una impresión estimulante.

“Pero no disponemos de psicotécnica alguna en este campo, de manera que esto es lo que ocurre en la realidad, en la práctica: El tempo—ritmo de un espectáculo dramático se crea, en gran parte, de un modo casual, espontáneamente. Si el actor, por una u otra causa, siente correctamente la obra y el papel, si se encuentra en una buena disposición, si el espectador le responde, entonces la correcta vivencia y el tempo—ritmo apropiado se establecen por sí mismos. Cuando esto no sucede nos hallamos indefensos. Si dispusiéramos de la psicotécnica adecuada, podríamos utilizarla para crear y justificar, primero un tempo—ritmo externo, y luego uno interno. A través de ellos evocaríamos el sentimiento.

¡Felices los músicos, los cantantes y bailarines! ¡Cuentan con metrónomos, directores de coro, etc.!”

Nuestra próxima CH. D. N° 19 - MAF II, proseguirá con las notas tomadas del Tomo III° de las Obras Completas de Stanislavski.

**METODO ACCIONES FISICAS II Charla debate Nº 19 – MAFII**

**Tema:** *Aquí Stanislavski es claro cuando dice: "El espectáculo depende de los incidentes pasajeros de la vida y no de la psicotécnica de nuestro arte", que constituía lo básico en su primer periodo.*

Esta CH. D. Nº 19 - MAF II, continúa la reproducción de las notas tomadas del Tomo IIIº de las Obras Completas de STANISLAVSKI, en este caso, Capítulo Tempo-ritmo.

"El espectáculo depende, por consiguiente, de los incidentes pasajeros de la vida y no de la psicotécnica de nuestro arte.

"En la concha del apuntador, invisible para los espectadores, pero a la vista de los artistas del escenario, se halla instalado un aparato, en el que silenciosamente brillan dos lamparitas que reemplazan el indicador y el tic tac del metrónomo. El encargado de poner en marcha el aparato es el apuntador, el cual tiene anotados los tempos correctos y los números de las velocidades para cada trozo importante de la obra, y que fueron establecidos en los ensayos.

Nota 12, de los compiladores. - Este aparato fue preparado en los talleres del T. de A. de Moscú por encargo de Stanislavski, quien realizó ejercicios análogos a los descritos, junto con el grupo de asistentes del Estudio de Opera y Arte Dramático en los años 1935 -1936. Los ejercicios con el metrónomo titilante también fueron incluidos por él en la escenificación del programa del estudio.

"Puede irse "del sentimiento al tempo-ritmo y viceversa, del tempo-ritmo al sentimiento.

"Tortsov ideó el siguiente juego: empezó a marcar para nosotros un tempo-ritmo bastante rápido y complicado.

"Ahora -dijo- decidan ustedes en qué circunstancias y con que experiencias podría surgir en ustedes ese mismo ritmo.

"Para cumplir el objetivo tenía que imaginar la ficción correspondiente (el mágico "sí", las circunstancias dadas). Para poner en marcha la imaginación, a su vez, debería formularme las preguntas: ¿Dónde, cuándo, para qué, por qué estoy sentado aquí? ¿Quiénes son estas personas que me rodean? Me imaginé que estaba en un hospital, en la antesala de un cirujano, y que se decide mi suerte: si estoy gravemente enfermo y me espera una operación, quizás la muerte, o estoy sano y pronto saldré de aquí. La ficción tuvo su efecto, y yo me emocioné con la suposición mucho más que lo que exigía el tempo -ritmo que me fuera indicado.

"Era preciso suavizar la intriga; yo ya no estaba en el consultorio del cirujano sino en el de un dentista esperando que me sacaran una muela. Pero también era esto demasiado fuerte para el tempo-ritmo fijado. Tenía que cambiar por el otorrino que me sacará un tapón del oído. Esta invención era lo que mejor se acomodaba al tempo-ritmo establecido.

"Por consiguiente —resumió Tortsov—, en la primera mitad de la clase prestaron atención a las experiencias interiores y expresaron externamente el tempo-ritmo mediante la batuta. Ahora, en cambio, tomaron un tempo-ritmo ajeno

y le han dado vida mediante su propia invención y experiencia yendo del sentimiento al tempo-ritmo y viceversa, del tempo-ritmo al sentimiento.

"Primero tratamos de descubrir cómo el tempo-ritmo de la acción influye directamente sobre el sentimiento, luego se tratará de hacer la misma comprobación con el tempo-ritmo del lenguaje.

"Si en este campo los resultados de la influencia sobre el sentimiento serán iguales que en el campo de la acción, o aún mas fuertes, la psicotécnica de ustedes se enriquecerá con un instrumento muy importante para el efecto de lo externo sobre lo interno, o sea, del tempo-ritmo del lenguaje sobre el sentimiento.

"La línea de la frase transcurre en el tiempo, y ese tiempo es dividido por los sonidos de las letras, sílabas y palabras en partes y grupos rítmicos.

"A la vez, los sonidos van mezclados con pausas y detenciones para respirar, de las más diversas duraciones. La pausa del aire es una brevísima interrupción del sonido durante la cual se facilita la respiración en el canto o el lenguaje. Todo ello constituye el material y las posibilidades del lenguaje, con los que se forman el tempo-ritmo fonético variado hasta el infinito.

"Para crear el tempo-ritmo del lenguaje no sólo hay que dividir el tiempo en partículas de sonido; debe haber también una cuenta para crear los compases del lenguaje.

"Las letras, sílabas y palabras son las notas musicales del lenguaje, con las que se forman los compases, arias y sinfonías completas. No en vano se dice que una bella forma de hablar es musical. Esa forma sonora y mesurada de hablar aumenta la fuerza de su efecto.

"El proceso de completar los momentos rítmicos vacíos con pausas y paradas respiratorias es lo que algunos especialistas llaman "tarareo".

"Cuando cantamos una melodía en la que hay palabras que hemos olvidado y no recordamos, las reemplazamos con sonidos sin sentido, del tipo de "ta-ra-ra-ra, etc."

"Utilizamos estos sonidos en la cuenta mental de las pausas rítmicas, que completan en nuestros compases vocales la falta de palabras y movimientos. De ahí el nombre de "tarareo". Con su ayuda se puede conseguir que el lenguaje prosaico sea rítmico.

"El "tarareo" en la pausa es el puente que une entre sí los más diversos ritmos y compases. (Ejercicio hablar con metrónomo(s)).

"El lenguaje se forma no sólo con sonidos, sino también con pausas. Y ambos deben estar impregnados de tempo-ritmo.

"El ritmo vive en el artista y se manifiesta cuando está en escena, tanto en las acciones y movimientos como cuando está inmóvil, tanto en su lenguaje como en su silencio.

"Al retomar la palabra después de una larga pausa, el actor debe subrayar intensamente durante un instante el tempo-ritmo del verso. Esto ayuda tanto al mismo intérprete como al público al volver al ritmo y la medida del verso que se habrá interrumpido, y tal vez olvidado. En esos instantes el "tarareo" vuelve a

prestarnos un servicio inapreciable. En primer lugar, llena una pausa larga con la pulsación rítmica mental; segundo, da vida a esa pausa; tercero, mantiene el nexo con el tempo-ritmo de la frase anterior interrumpido por la pausa; cuarto, cuando el actor empieza a hablar nuevamente, el "tarareo" mental lo hace entrar en el tempo-ritmo anterior.

"Dijo Arkadi Nikolaevich: Ha llegado el momento de hacer un resumen de nuestro prolongado trabajo. ¿Recuerdan como dábamos palmadas y cómo el estado de ánimo creado así mecánicamente, despertaba en nosotros las sensaciones correspondientes? Estas palmadas también creaban un estado de ánimo y despertaban sentimientos, sino en los oyentes, por lo menos en los que las estaban dando.

"¿Recuerdan las tres campanadas antes de la partida del tren y su sincera emoción de viajeros?.

"¿Y cómo mediante el metrónomo y luego el metrónomo imaginario hacían surgir en ustedes las más diversas experiencias?

"En todos estos ejercicios y ensayos en el campo de la acción, el tempo-ritmo iba creando cada vez un estado de ánimo y evocaba los sentimientos y vivencias correspondientes.

"Realizamos trabajos análogos en relación con la palabra

"¿Recuerdan los experimentos en los que combinábamos el lenguaje poético con pausas rítmicamente activas? ¿Qué útil les resultó en esos ejercicios el método del "tarareo"!

"En todos los ejercicios, en mayor o menor grado, en una u otra forma, ocurría siempre lo mismo: se creaba un estado de sensación interna, de experiencia interna.

"Esto nos da derecho a reconocer que el tempo ritmo actúa mecánica-intuitiva o conscientemente sobre nuestra vida interior, sobre nuestros sentimientos y experiencias. Lo mismo ocurre también durante el proceso de la creación, mientras estamos en escena.

"Todo lo que aprendimos sobre el tempo-ritmo nos lleva a la conclusión de que es el mejor amigo y colaborador del sentimiento, porque es con frecuencia el estimulador directo, inmediato, a veces casi automático, de la memoria afectiva y, por consiguiente, de la más íntima experiencia.

"De todo ello surge lo siguiente: En primer lugar no es posible sentir correctamente sin un tempo-ritmo adecuado si no se experimentan los sentimientos que corresponden a este tempo-ritmo.

"Existe una interdependencia, una influencia mútua y unos nexos indisolubles entre el tempo-ritmo y el sentimiento y recíprocamente, entre el sentimiento y el tempo-ritmo.

"Se trata de la influencia directa, muchas veces mecánica, a través del tempo-ritmo externo, sobre nuestros sentimientos caprichosos, esquivos y asustadizos. Y, de repente hemos hallado un modo directo e inmediato de acercarnos a ellos. Y siendo así, el tempo-ritmo acertadamente establecido de la obra o del personaje puede apoderarse por sí mismo, en forma intuitiva, subconsciente, a veces mecánica, de los sentimientos del actor, y despertar la vivencia adecuada.

“Las palabras, el texto, las ideas, las representaciones, que dan origen a los juicios, actúan de modo directo e inmediato sobre la mente.

“El superobjetivo, los objetivos, la línea continua de acción influyen directamente sobre la voluntad (los deseos). Sobre la sensibilidad actúa directamente el tempo ritmo.

### Del Capítulo LOGICA Y CONTINUIDAD

(1937 - 1938) “La lógica y la continuidad, tanto en la labor creadora interna como en la externa, tienen suma importancia. Es por eso que gran parte de nuestra técnica escénica interna y externa se basa en ellas. Me basé en la lógica y la continuidad y me referí a ellas, ya sea como acciones físicas simples y reales o como vivencias, y actos completos.

“La lógica y la continuidad de la acción y el sentimiento se cuentan entre los elementos más importantes del proceso creador.

“Empezaré por la acción externa.

“Por un hábito mecánico adquirido a través de muchos años, y que entró a formar parte de nuestro sistema muscular de la motricidad, en la vida corriente actuamos de un modo extraordinariamente lógico y coherente: Sin la lógica y la coherencia apropiadas no podríamos realizar muchos actos necesarios. Así, por ejemplo, cuando queremos tomar un poco de agua, empezamos por sacar la tapa del jarrón que la contiene, acercar el vaso, tomar el jarrón, inclinarlo y verter agua en el vaso. Si pensamos en alterar esta continuidad y empezamos por verter el agua sin haber acercado el vaso o si inclinamos el jarrón, sin haber retirado previamente el tapón de vidrio, se produce una catástrofe, porque derramamos el líquido sobre la bandeja o el piso, o rompemos el vaso sobre el cual cae el tapón del jarrón.

“Esa misma continuidad es tan elemental y evidente, que en el vivir cotidiano no hace falta pensarlo. Por un hábito arraigado, la lógica y la continuidad aparecen espontáneamente y nos ayudan.

“Pero por extraño que parezca, en la escena perdemos la lógica y la continuidad, aún en los actos más sencillos. Recuerden cómo los cantantes y actores agitan unos vasos supuestamente llenos de vino hasta el borde. Recuerden cómo se mandan al gargüero en un santiamén, unas copas gigantescas y no se atragantan con la enorme masa de líquido ingerido.

“En cambio en la vida real nuestras acciones son lógicas y coherentes, porque nos resultan realmente necesarias, y por el hábito motor hacemos todo lo necesario para su ejecución, y subconscientemente sentimos todo lo que es necesario para lo que estamos haciendo.

“En la vida real en cada acción que realizamos de modo subconsciente o mecánico hay lógica y coherencia. Éstas participan de modo habitual, subconsciente, en lo que es necesario para nuestra vida.

“Pero las acciones escénicas no son algo necesarias para nuestra naturaleza humana; sólo aparentamos que las necesitamos. Es difícil hacer algo sin fundamento. ¿Cómo proceder entonces? Con varias acciones secundarias, escogidas y ordenadas en forma lógica y continua, hay que formar una acción de

más amplitud", tal vez de la obra que se tiene entre manos, como tema de ejercicios o de preparación.

[Aquí juega su papel importante el despertar y cultivar el afán y la capacidad de observación del actor, para prestar atención a las mímicas, y detalles, partes aisladas que forman las acciones de la vida corriente].

"De modo que un buen camino es observar las acciones de la vida corriente, y percatarse así de la lógica y continuidad de ellas.

"Entonces no les resultará difícil recordar en la escena los pequeños movimientos que intervienen, su lógica y su continuidad, para comprobar y disponer nuevamente las acciones más amplias.

"Es suficiente sentir la línea lógica de la acción escénica, realizarla varias veces en su orden correcto, para que esta acción en seguida se revitalice en la memoria, en nuestros músculos. Entonces sentirán la verdad de sus acciones, y la verdad despertará la fe en lo auténtico de lo que se está haciendo.

"Cuando el actor llega a conseguir esto, habituándose a la lógica y coherencia de su acción, cuando la naturaleza orgánica lo reconoce y lo acepta, esa acción correcta se incorpora a la vida del personaje y se realiza lo mismo que en la vida real, subconscientemente".

"Un ejercicio para "estudiar cuidadosamente la lógica y la continuidad de sus acciones físicas", puede ser:

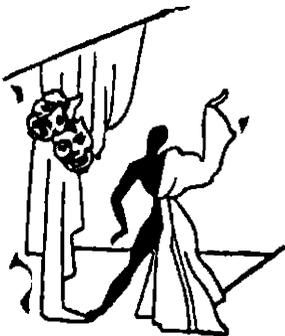
"Tomen lápiz y papel, y anoten lo que hacen.

1.- Busco el papel en el escritorio; 2.- Tomo la llave, la hago girar en la cerradura, tiro hacia mí el cajón del escritorio. Me aparto con la silla, para dar lugar al movimiento del cajón; 3.- Controlo y recuerdo dónde y en qué disposición se encuentran los objetos en el cajón. Comprendo dónde tengo que buscar el papel. Lo reencuentro, elijo las hojas más apropiadas, las separo sobre el escritorio. Dispongo todo en orden sobre éste; 4. Empujo el cajón, acercándome al escritorio".

"He reunido gran cantidad de estos apuntes, y con frecuencia los consulto. Los apuntes despiertan rápidamente la memoria de mis músculos y me ayudan mucho.

"La ayuda de la lógica y la coherencia las necesitamos, no sólo para las acciones, para la sensibilidad, sino también en todos los otros momentos de la creación: en el proceso del pensamiento, los deseos, las imágenes, al crear las ficciones de la imaginación, los objetivos y la línea continua de acción. Sólo en presencia de las líneas continuas de la lógica y la coherencia, durante todos los momentos de la creación, va surgiendo en el alma del artista la verdad, que despierta una fe sincera en lo auténtico de sus sensaciones sobre la escena".

En la próxima CH. D. Nº 20 - MAF II, continuamos con notas del Tomo IIIº.



# **AUGUSTO BOAL**

## ***Proyecto PROMETEU***

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

Si el artista puede enfermarse, la paciente será una maquilladora!

Es una oportunidad!

\*\*\*

La obra de arte es una organización coherente, en el mundo que puede ser incoherente. Guarda relación con la identidad y la distancia.

Incluso en el surrealismo, los rituales del Arte imponen su tiempo, lugar y contenido. La pintura no echó un cubo de pintura al azar en la pantalla: elije el color y la forma. Poetizando, no barajamos palabras como bolas de la lotería: hay que elegir cada palabra, respetar la personalidad de cada uno, que es diferente de todos los demás. Interpretación, en la escena, un personaje en el teatro o en la vida diaria, no es vagar sin rumbo por el espacio: aceptamos los límites de la etapa, el tiempo de hablar o callar, decir frases, acciones a realizar...

- "En su locura hay un método", - dijo en referencia a Polonio Hamlet. Hay razones de la sinrazón, la coherencia en la incoherencia! Hasta cierto punto, en algunos casos, de una manera... Pero allí, el fantasma de Hamlet era su propio inconsciente, condenado a "vagar en la noche... y purgar los crímenes que he cometido en la vida..." Distress en los sueños de la noche y la melancolía de vigilia.

Nosotros, al igual que Sócrates, ayudamos a los usuarios maieuticamente, encontramos los vínculos existentes -o creamos- entre la alucinación y el arte: ambos, son visiones esencialmente estéticas.

Existe el arte como un objeto creado en un lugar determinado, el peso y la forma en la pintura y la escultura, en el tiempo, momento en el fluido en la música, en tiempo y lugar, en todas las formas teatrales, como la ópera y la danza.

Al igual que Einstein recurrió al violín para organizar su pensamiento matemático, los pacientes de un centro de ayuda psicosocial pueden utilizar otro equipo para tratar de hablar con sus delirios y las estructuras lógicas de las formas sólidas del Delirious arte.

"No hay una cura segura, pero el tratamiento está disponible, por supuesto" - dijo Helio Pilgrim.

Los tratamientos tradicionales, o en desuso como Malario y la terapia de electroshock, las redes neuronales buscaron estrechar al usuario, desorganizar a ellos, para que se reestructurasen. Ninguna de estas formas de tratamiento es, sin embargo, por lo que el arte abunda en: estructura temporal y espacial, y también, incluso en la irracionalidad.

El arte es una forma de conocimiento.

\*\*\*

Usuario Hamilton usa su guitarra para controlar rabieta, compone canciones que transforman sus trastornos psicológicos en los sonidos y en las palabras bien organizadas. Hace música, incluso con inserciones de drogas.

Algo que ver con Aristóteles, la primera vez que usó la palabra para designar Catharsis, trastornos vaciados, rítmicos, purgados, con los que se anima al paciente a bailar hasta el agotamiento de su propio ritmo interno desorganizado, que sería el origen de la enfermedad! Este ritmo intenso fue tocado con instrumentos robustos para los músicos, terapeutas, cada vez más rápido, devolviendo al individuo a un juicio temporal.

El ritmo es la organización del sonido en el tiempo. Es la organización.

Entre los varios temas que incluye el juicio que estamos haciendo, es prometedor incluir:

1- Ejercicios y Juego. Juegos de mantener un estrecho parecido con la realidad. En ellos, como en la vida social, la responsabilidad personal es necesaria, pues sustituye a las leyes en unos casos, y a las reglas en otros, permitiendo lo que se requiere: la libertad en la creación. Practicar juegos en los que los participantes ejercen su libertad creativa dentro de los límites requeridos. Prueba para la vida social.

2- El ritmo y la melodía. La hipótesis es cierta, que el ritmo y la melodía, como Aristóteles creía y cree Hamilton, pueden ser capaces de estructurar el delirio. En la incipiente experiencia que ya tenemos, lo creemos.

3- La poesía de la canción. ¿ El usuario será capaz de dominar la crisis y convertirla en palabras? ¿Qué tipo de ayuda se necesita para escribir su poema o relato? El Proyecto Prometeo ofrece opciones.

4 - ¿Cómo será el proceso de tratar de superponer gráficos de delirio con la obra, y cómo elegir el estilo más adecuado para esta operación, sin obligar al usuario a aceptar un teatro solución? ¿Es el naturalismo meticuloso, basado en lo que el usuario "quiere decir" o la construcción de una fábula? El estilo también puede ser un cuento o cuento canción, leyenda o mito de los niños modernos.

5- La Casa de las Palmeiras, durante años desde que el Dr. Nise da Silveira introdujo en su obra médica del arte, como terapia, y aún hoy en día, los usuarios de pintura aplican para crear vínculos con su percepción borrosa de

la realidad. El arte en este campo de investigación, tiene una ventaja sobre el lenguaje oral y escrito: tiene que ser aprendido, mientras que el vocabulario de los colores, líneas y volúmenes es responsabilidad de la propia creatividad del usuario, que debe inventar su léxico y su sintaxis.

6- Teatro. Geo Britto, coordinador de los programas de CAPS, dice que en 1997, una señora que había estado en el interior de un hospital psiquiátrico desde hace más de 25 años, habló con voz casi inaudible, el cuello doblado, mirando al suelo. Un día, comenzó a asistir a un elenco de teatro formados por otros pacientes en un hospital. Esa señora se propone representar a un personaje, inspirado en su hermana, con la que su relación iba de mal en peor. Al improvisar escenas para la creación de la pieza, la anciana reveló la fuerza insospechada al elevar la voz y mostrar el rostro, gritando airadamente, denunciando, teatralmente, el carácter agresivo del personaje-hermana. Al completar sus estallidos energéticos, volviendo a los ojos bajos habituales y voz dulce, naturales, preguntó: "¿He estado bien?"

Se utilizó el mismo proceso que todos los actores stanislavskianos utilizan: la memoria emotiva para encontrar la forma de sus personajes: la voz, las expresiones y el movimiento, el pensamiento, la emoción y la forma.

Somos tres dimensiones: tenemos una personalidad que es la reducción severa de nuestra persona, esto es: un hervidero donde están todos los deseos humanos, buenos y malos, cualidades y potencialidades. ¿Es en esta caldera que tenemos nuestros personajes burbujeantes que dentro de nosotros, son domesticados o enojados?

Esa señora tenía en su persona un carácter valiente y franco: había que desarrollarla y añadiendo gran parte de este potencial de su personalidad tímida y retraída, por la repetición y por el teatro de ensayo frecuente, lograr una especie de aptitud emocional y mental, para tratar de si no cura sus males, al menos, que disminuya el dolor.

La frase - "No puedo hacer esto... en el teatro ", contiene una importante revelación: " -Yo puedo hacer esto." Si lo hace en el teatro, le hace falta hacerlo en la vida real, que sólo se puede lograr mediante la repetición constante, las pruebas y análisis. El pensamiento simbólico hay que traducirlo en sensible.

Julián Boal, en Salford, Inglaterra, trabajando con los jóvenes menores de veinte años que asisten a una escuela para personas con problemas psicológicos, proponiendo los juegos más difíciles en el repertorio de la A y no la más fácil. Por ejemplo, los estudiantes se dividieron en dos equipos, fueron invitados a representar, sin líneas y usando sólo el cuerpo y los objetos disponibles, una historia, siempre es fantástico, escrita en un pequeño papel para el resto de sus compañeros. Debían transformar la historia en narrativa visual.

A los estudiantes les gustó, fascinados en la lectura de palabras y su plasmación en imágenes. Cuando cualquier juego más fácil se propuso, surgió

la disminución de los grupos de interés. Los usuarios jóvenes sentían con más facilidad el placer de hablar el lenguaje visual que ellos mismos podían crear, no las lenguas habladas cuyas palabras no fueron siempre, para todos del mismo valor.

Incluso el arte, aunque fuera con un paso de baile más sincero, se practica de manera constante, puede ser el puente que se construirá entre un individuo y su percepción más general del mundo que tenemos, y es cuando nos intitulamos, *normales*.

Normales porque estamos bajo un cierto concepto de normalidad que justifica las guerras, el etnocidio y el hambre.. . No debemos olvidar que vivimos -efecto de la mente o no- en sociedades en cuya construcción prevalece el poder del más fuerte.

La anormalidad es normal, teniendo en cuenta que muchas personas no se adaptan a sus necesidades específicas, y que la normalidad ficticia, normalmente aceptada, a veces con dolor, es la que perdura.

### ***De la Teoría a la Práctica***

Nuestro método consiste en el estudio y análisis de toda realidad estética, metafóricamente, a través del arte para entenderlo mejor y para ensayar eliminar todas las formas de opresión que existen en su interior, dejando al descubierto sus mecanismos.

El Teatro del Oprimido es un lenguaje de la política que se debe utilizar en cualquier lugar donde haya opresión, como coadyuvante en su lucha poética, para buscar la forma adecuada en cada caso, sin imponer ingresos autoritarios e inmutables.

Entre las diversas formas de opresión, es uno de los más crueles de exclusión social, que afecta a los pobres y miserables, los extranjeros y no conformes, mujeres y niños. El Teatro del Oprimido no puede ignorarlos, no puede limitarse a la lucha de los trabajadores y campesinos. Los humanistas son socios para seleccionar y eliminar lo más oprimido.

Entre las víctimas excluidas están otros excluidos, que son los que tienen dificultades mentales. En este campo, nuestra ética nos ayuda a transformar sus realidades opresivas, en reales o imaginarias. Esta es una actitud política consciente, tenemos el derecho a luchar, ayudando a eliminar haya excluidos.

El tratamiento de la salud mental como un problema puramente médico, no una miopía política, sería como si tratáramos el sistema penitenciario como un policía, sin causar problemas sociales y educativos, como reservado para los campos de la educación sin pensar en una pedagogía democrática, el latifundio como algo que resolver en medio de ellos y, en las fábricas, los trabajadores que entender con sus jefes porque no tenemos nada con él. Sería grave error político.

En esto, nuestro trabajo no se diferencia de cualquier otra categoría de los oprimidos, ya que se debe todo el respeto como personas y como artistas. Ser humano es ser un artista

Tenemos que tener cuidado de no jugar en la estructura de nuestra labor que o arroje la misma jerarquía que existe en la realidad del tratamiento, donde se define cada función: médico, enfermera, trabajador, miembro de la familia o del usuario. En nuestro trabajo, las funciones estéticas, sociales, forman parte creada por los usuarios y no la fuerza en el CAPS. Pero tenemos que respetar las decisiones de cada grupo.

No debemos limitar la elección de temas relacionados con la salud mental, - el tratamiento de usuarios de usuarios ya lo es, en cierto modo\_ como una opresión. Usuario, enfermo, paciente, enfermos, discapacitados, etc., son ciudadanos con los mismos derechos básicos de cualquier ciudadano, y algunos específicos.

Los usuarios también tienen problemas con el transporte, la comida, el desempleo, el racismo, el sexismo, la corrupción, etc. Sin dejar de lado la condición en la que hay que pensar y tener cuidado, animamos temas que se relacionan con su vida social, viven en sociedad. Demasiado énfasis en la enfermedad puede ayudar a impregnar de ella, como dice la leyenda, la frente del usuario.

Cuando una compañía de CAPS eligió el tema Maculelê, los usuarios se acercaron a entender, en imágenes, la relación entre el prejuicio racial y la generación de conflictos psicológicos que podrían tener, como defensa, el delirio. Una sociedad racista causó reacciones delirantes alucinatorios, no es normal. El racismo, que era normal ...

Debemos evitar la simple causa-efecto, pero no podemos pasar por alto las conexiones de hecho que existen entre delirios sociales e individuales.

Si delirios pueden reducir la percepción de la realidad, hablar y crear arte en nuestra historia y prejuicios sobre el día a día, ayuda a ampliar nuestra comprensión del mundo que tienen los usuarios. Si delirios desvían de conversación real de la realidad, tiende a traerla de vuelta.

Otro grupo tratado capsiano, prejuició en el prejuicio que narra en Teatro Foro, el prejuicio que existe entre los mismos usuarios, que otro usuario discriminado por motivos de orientación sexual.

El ascetismo tan importante es el elemento estético, social y terapéutico: ¿o no tenía el derecho de decidir, cada uno nuestra propia sexualidad? Hablar de democracia.

Hablar acerca de las cuestiones política, expande el mundo de los participantes psíquicos y sociales, no limita su atención a su propio sufrimiento.

Nuestro objetivo es llegar al Teatro Foro en futuras acciones alternativas que se pondrán a prueba. Para llegar hasta allí sin peligro o daño, necesitamos el apoyo de los médicos, enfermeras y especialistas que no pueden faltar en nuestra actividad teatral, ya que no podemos tomar responsabilidad de las terapias.

# **DARIO FO**

## **MANUAL MÍNIMO DEL ACTOR**

### **CUARTA JORNADA**

#### **EL MAQUILLAJE Y OTROS RECURSOS**

##### *El maquillaje y otros recursos*

El tema que en un principio quisiera desarrollar en esta jornada tiene que ver con las máscaras, si bien enriquecido por la relación con el traje y la utilización de los diferentes accesorios de disfraz y caracterización, incluyendo el maquillaje y las pelucas. El tema abarca no sólo el arte de la comedia sino también el teatro más antiguo. El disfraz y la caracterización, con o sin la máscara constituye un problema que a menudo se considera como secundario en el teatro, cosa que en mi opinión es un grave error. Hemos visto como Tristano Martinelli, a la sazón el primer Arlequín, inicialmente no llevaba la máscara, sino se teñía el rostro con una pasta negra dejando espacios al natural que luego hacía resaltar con trazos rojos y blancos. Así, otras máscaras, incluyendo Polichinela, Razzullo y Sarchiapone, al principio resolvían el maquillaje tiñéndose el rostro en diferentes colores.

En cuanto a las pelucas, rara vez iban unidas a la máscara, lo que ceñía la cabeza era la media, que se colocaba en el cráneo y se hacía girar bajo la garganta. En cambio los griegos y los romanos, al igual que los indios, poseen máscaras y pelucas en una sola pieza. Por lo que se refiere a los accesorios, sin duda el más llamativo entre los griegos y romanos era el "coturno" o los coturnos, ya que se utilizaban siempre por pares, (¡salvo en el caso rarísimo de personajes de un solo pie!). los griegos llamaban con mala idea a muchos políticos "coturnos": es decir, zapatos que se calzaban de un pie como en el otro, a discreción. Existe en Nápoles una pintura pompeyana que representa a un actor poniéndose un coturno en el pie, y semejante menudencia posee una suela de unos treinta centímetros de altura. El recurso eleva notablemente la estatura del actor. Para disimular esta especie de zanco, llevaba una especie de túnica hasta el suelo.

El actor también se preocupaba de agrandar los hombros, unos veinte centímetros cada uno. A veces los hombres se erguían mediante un relleno muy tupido que llegaba a la altura de la oreja y, por tanto, el cuello se encontraba exactamente donde termina la cabeza. Hablo de casos de

deformación máxima. Se recurría a estos agigantamientos cuando se quería que una divinidad o un héroe, como Heracles por ejemplo, apareciera en escena. En este caso, la cabeza comenzaba a partir de la frente del actor; es decir, la máscara se colocaba en la cabeza como un gran sombrero; la boca del actor se hallaba en el cuello de la máscara y hablaba a través de unos velos. Tenían otro truco. Al elevar el cuerpo, los brazos, que asomaban por la clámide o la toga, resultaban cortos, torpes y se requería que tuvieran unas dimensiones creíbles. Entonces el actor sujetaba de las muñecas unas manos falsas articuladas, parecidas a las de los maniqués de pintor o a las de las marionetas: bastaba con mover la muñeca desde dentro de la manga para dar una impresión de discreta semejanza con la realidad. Con estas artimañas, el actor lograba ganar hasta dos metros de altura o dos metros y medio. Y no hay que olvidar que la estatura media de una mujer o un hombre griegos era inferior en aquella época a un metro y cincuenta centímetros. No obstante, parece que conseguían moverse con cierta agilidad. Por otra parte, he visto a actores del Odín con zancos de dos metros, también ellos con brazos flaxos y máscaras, ejecutar piruetas, saltos e incluso vueltas de campana.



*Los griegos con escorzo y reflector*

Este agigantamiento extraordinario con respecto al público era ya bastante turbador, pero no contentos con el efecto obtenido con las prótesis de prolongación, los actores griegos cultivaban el efecto jugando con el escorzo. No olvidemos que en el teatro griego, el lugar que hoy se destina al público – sentado en el patio de butacas – no existía. Al contrario, todos se disponían a lo largo de un graderío muy empinado, que en una sala actual llegaría hasta el paraíso. Seguro que más de uno ha tenido la

oportunidad de visitar un teatro griego. Pero no estos camuflados por los romanos, ensanchados y, por tanto, nivelados: hablo de los no dañados como por ejemplo, el Teatro de Epidauro. Pues bien, la pendiente que presenta es realmente desconcertante. La escalinata es tan empinada que da vértigo. Si uno tropieza, corre el riesgo de caer rodando directamente hasta el fondo. La planta de la escena posee forma circular con un diámetro algo más dilatado que un proscenio normal de hoy. Unos doce metros y, luego, de pronto, la rampa de la escalinata que sube perpendicularmente. Por tanto, los espectadores contemplaban a los actores de arriba a abajo; esto es, en escorzo. Los hombros de los actores estaban prolongados en exceso precisamente para explorar dicho efecto de escorzo.

Para exasperar la ilusión de que los personajes eran más grandes, se aprovechaba la proyección de la sombra y, para ello, se utilizaban grandes espejos. Parece que el término "reflector" (*anaclátoras* en griego) proviene de la definición de dicho sistema: "aparatos que reflejan la luz"; de hecho, se preparaban grandes discos de madera (escudos gigantescos) a los que se pegaban laminillas de mica reflectante. Los espejos eran móviles y así se conseguía perseguir el desplazamiento del sol para captar sus rayos y proyectarlos sobre el espacio escénico. La escena se mantenía en sombra, de forma que se pudiera manipular la luz indirecta como un moderno cañón de seguidor. Personalmente he estado en Epidauro y he actuado en ese teatro: una emoción enorme. Desde allá abajo, he podido comprobar directamente este efecto. A diferencia de lo que se cree, los espectáculos se solían montar en invierno. El arco solar era poco pronunciado. Gracias a la situación del teatro, ya bien entrada la tarde, la escena estaba completamente en sombra, pero con los espejos reflejantes se conseguía proyectar la luz exactamente sobre los actores con un ángulo de inclinación estudiado. También se conseguía reflexionar el haz de luz haciéndolo pasar por dos dispositivos: un espejo colocado en el lomo de la colina capturaba el sol y proyectaba sus rayos sobre otro espejo inferior que lanzaba la luz casi rasante al escenario, así se realiza un gran efecto que exaspera el escorzo. De hecho, si alargo la sombra que un objeto proyecta, obtengo la impresión de que dicho objeto se ha hecho más alto. Al iluminar así a los actores, con la expansión de la sombra, se garantiza el efecto de agigantamiento.

No obstante, me importa recalcarlo, la deformación de la imagen valía para super-personajes de dioses y maxihéroes. Al contrario, los actores que tenían papeles de peso pero humanos evitaban exagerar con estos trucos, también por la molestia y escasa credibilidad que conferían al personaje y además al actor que debía interpretarlo.

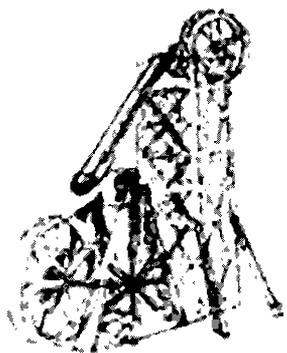
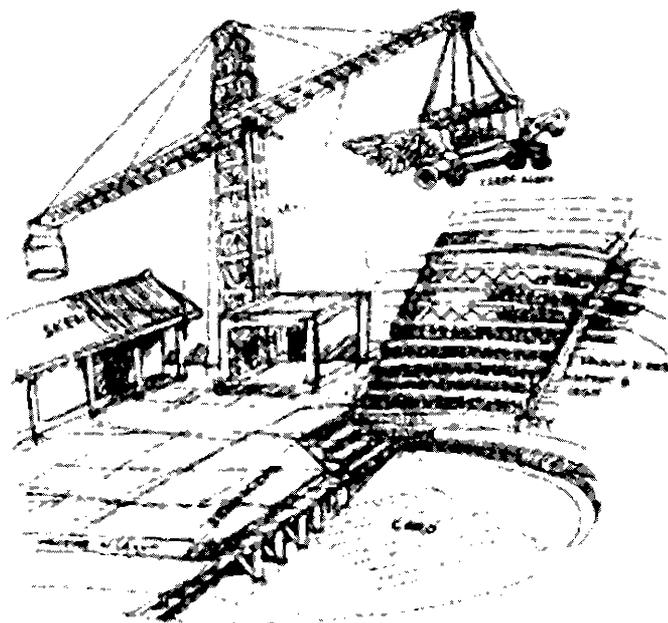
### *Los griegos en el teatro*

Pero los recursos y hallazgos de los teatreros griegos no se limitan a los zancos ni a los escorzos con efectos de iluminación. Se puede decir

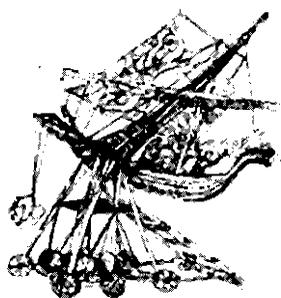
que los griegos ya habían inventado casi todo lo que hoy se utiliza en el teatro: tramoya escénica, maquinaria, torretas, grúa, dispositivos giratorios, carras, efectos sonoros y fuegos artificiales. Antes que nada hay que dejar claro que los teatros de los griegos y de los romanos no presentaban en absoluto el aspecto actual.

Nosotros estamos ya acostumbrados a teatros con graderío de piedra desnuda, escenario y telón de foro en granito o mármol. En realidad lo que vemos hoy en día es sólo la estructura portante que estaba recubierta de madera casi por completo. De madera eran las cubiertas de las gradas, de madera el escenario. Y también es comprensible: además de la ventaja de los actores de evolucionar y actuar sobre una base flexible como puede ser un entarimado, un escenario de este tipo funciona además como caja de resonancia ofreciendo mejor acústica. Luego hay que recalcar que la temporada de espectáculos caía en pleno invierno (la última representación se celebraba entre el 20 y el 24 de marzo) y por muy suave que fuera el clima del sur del Mediterráneo todos sabemos lo poco agradable que resulta incluso hoy día sentarse en un asiento de piedra durante horas, expuesto al aire, desde diciembre a marzo, en Siracusa o Esparta. En cambio, en un banco recubierto de madera con una vasija (las famosas vasijas áticas) de loza llena de brasas ardientes bajo el asiento y los pies apoyados en un grueso ladrillo caliente, bien envuelto en una manta de lana que además tenía un nombre específico... Bueno, eso ya es otra cosa. Por si parece que estoy exagerando al destruir la visión de comodidad (pero falsa) que tenemos del teatro antiguo, aconsejo la lectura de *Los griegos en el teatro* donde, entre otras cosas, se prende que los organizadores de los espectáculos se preocupaban también de amortiguar el viento que cortaba transversalmente el graderío. Y para ello plantaban en hilera gran número de cipreses en la cima del graderío, de manera que constituyeran una empalizada sólida contra el viento. Leyendo este texto también se descubre que el escenario no estaba fijo, sino que se deslizaba sobre carras. Se trataba de planos superpuestos, montados en ruedecillas que se deslizaban por surcos a manera de carriles.





También la escena era móvil. La fachada del palacio tras la que vive Fedra, se abría de par en par en la escena final... es la casa que se parte en dos para dejar salir el entarimado móvil, el *ekkylema*, en el que está tendida una Fedra moribunda. Se trata de un *travelling* en sentido inverso. El autor necesita que en esa escena el público pueda seguir de cerca la acción y al personaje en su última tirada trágica. Y así, al no poder desplazar hacia adelante todo el patio de butacas –“no hay problema” – será el propio personaje quien se acercará a los espectadores. Así tenemos dispositivos que permiten hacer subir desde abajo (desde el foso) imponentes estructuras escénicas, como una sección vertical del templo con el oráculo y todo el coro de sacerdotes, estructuras con barcas que se deslizan en el espacio del golfo místico, torres cargadas de soldados que recorren todo el arco escénico y además, como broche final, tenemos la maquinaria para que los personajes vuelen.



En *Las aves* de Aristófanes, los dos atenienses que huyen de la ciudad se encuentran suspendidos en el cielo con otros actores que interpretan los papeles de la abubilla, el cuervo y la lechuza. En *La paz*, también de Aristófanes, el protagonista se pone a horcajadas en un escarabajo enorme y va a treinta metros de altura, transitando con toda tranquilidad por encima de las cabezas de los espectadores. Para conseguir efectos semejantes, los maquinistas griegos se servían de altísimas torretas, grúas de largos brazos, prótesis de dimensiones excepcionales, carretes y tiros con gran número de poleas de reenvío y cabrestantes. Estos artesanos teatrales se habían hecho tan hábiles con la práctica, que conseguían trasladar suspendidas en el aire naves de grandes dimensiones con diez dioses dentro, como sucede al final de *Filoctetes*, cuando de pronto aparece el dios en el vehículo-carro; el "*deus ex machina*", expresión que nace precisamente de este peculiar desenlace con el que se resolvía el espectáculo.

*¡Eurípides, sal!*

Parece que en el teatro de Eurípides se llegó a abusar de toda la maquinaria. Ya no había personaje que entrara en escena por su propio pie. Montado en máquinas el protagonista parecía llevado en volandas y así los otros personajes menores. Aristófanes no dejó pasar la ocasión de criticar este exceso y, en *La asamblea de las mujeres*, incluye a

Eurípides en persona en los personajes de la comedia. Con una réplica muy atinada, el intérprete bufo de la comedia insta a Eurípides para que salga a la plaza. El protagonista cómico se coloca ante el telón que representa la casa del gran dramaturgo y grita: "Eurípides, sal". E insiste. "Te estoy esperando ¿Te decides a salir solo o quieres que te vaya a buscar a toda máquina?" Se entiende que se refiere a la maquinaria escénica pero casi parece la réplica de una comedia de nuestros días...

### *El protagonista, actor de talento*

Otra particularidad desconocida del teatro griego es la alternancia de papeles: Por ejemplo, en una tragedia como *Hipólito* de Eurípides, los personajes son seis en total, más Afrodita que dice el prólogo en el proscenio y Artemisa (esto es: Fedra; Hipólito; la nodriza de Fedra; Teseo, padre de Hipólito y marido de Fedra; un criado y un mensajero; además hay dos coros diferentes con sus correspondientes corifeos); pero los intérpretes recitantes; es decir, los actores, eran sólo tres. En todo el teatro griego nunca superaban esa cifra. El coro poseía una estructura totalmente especial, autónoma. El primer actor recibía el apelativo de protagonista, el segundo deuteragonista y el tercero triagonista.

Ahora bien, si yo preguntara a un actor de hoy cómo se repartían los papeles los actores griegos, pongamos por caso, en el *Hipólito* de Eurípides, seguro que recibiría una respuesta de este tipo: "El protagonista se reservaba el papel de Febre (los actores griegos interpretaban indistintamente papeles masculinos y femeninos, no existían actrices, igual que hoy día en el teatro Kabuki), el deteragonista se reservaba el de Hipólito y el tercer actor el de la nodriza". ¿Y quién interpretaba los otros tres papeles? "Si, había en escena otros tres actores a los que les estaba prohibido el uso de la palabra. Desempeñaban la función de auténticos maniqués porta-trajes. Pues bien, esta respuesta que parece tan obvia es errónea. Los papeles se repartían de otra manera. Antes que nada, cada uno de los tres actores recitadores poseían un juego completo de al menos cuatro máscaras y sus respectivos trajes de tragedia. En el caso de Hipólito y Fedra, de ocho personajes, tenían tres juegos.

En la primera escena, el personaje más importante es sin duda el de Hipólito, así que el protagonista sale vestido de príncipe y hay un criado – con un papel menos importante pero siempre digno – que dialoga con él. La nodriza aparecerá en escena inmediatamente después, interpretada por el deuteragonista que sale vestido de mujer madura. Tras un pasaje del coro entre Fedra, que relata su encuentro con Hipólito... Y es el protagonista que, una vez despojado de las ropas y máscara de Hipólito, aprovechando la intervención del coro, había salido de escena para disfrazarse de nuevo. Están presentes otros dos personajes que no hablan... interpretados por dos actores maniqués.

# ARIANE MNOUCHKINE

## Conversaciones con Fabienne Pascaud

### EL ARTE DEL PRESENTE

#### Primer encuentro

Cartoucherie, miércoles 21 de agosto de 2002, 19:00' horas

Después de considerarlo durante semanas, Ariane Mnouchkine acepta finalmente, a principios de agosto, mi propuesta realizada en mayo: hacer un libro de entrevistas. Aunque me llamó por teléfono varias veces para advertirme que el libro no sería publicado si ella no se reconocía en él, porque ya en otra oportunidad, años atrás, no había autorizado la publicación de una biografía escrita por un autor por quien sentía, sin embargo, un gran respeto y mucho cariño. Juntas asumimos el riesgo. Sé que no tengo nada asegurado por anticipado. Ariane Mnouchkine volvió de sus vacaciones hace unos días. Empezaron los ensayos de su próximo espectáculo que todavía no tiene nombre.

Fabienne Pascaud: *¿Por qué tanta reticencia frente a un libro de entrevistas?*

Ariane Mnouchkine: Es como si dejara algo establecido en forma definitiva, y no me considero en absoluto un ser definitivo. Pienso que uno nunca puede considerarse un ser definitivo, sobre todo haciendo teatro, porque es el arte de lo impermanente. Además, tengo miedo de decir cosas que ya fueron dichas cien veces y de mejor forma. En fin, una vez que la palabra queda escrita sobre papel, pierde la entonación inquieta, lleva de dudas, que tuvo al ser pronunciada; se convierte rápidamente en algo demasiado afirmativo, pretencioso o arrogante. Después de cuarenta años, el único interés que tiene el camino que recorrí, acompañada por otros enamorados del teatro, es que logré vivir mi sueño. Pero lo que tengo para decir sobre eso son secretos de Polichinela.

*¿Por qué?*

Porque quienes vivieron este tipo de experiencia hace dos o tres siglos lo describieron mejor que yo. Lo único que tal vez me diferencie sea el interrogarme permanentemente. En las películas que se realizaron sobre el trabajo del Soleil, los momentos que me parecen más interesantes son aquellos en los que se nos ve *buscando*, durante mucho tiempo, sin encontrar. Eso es lo hermoso y emocionante. Cuando se nos ve, a los llamados artistas, cuando se nos ve *encontrar*, como si se hubiera realizado un milagro, nadie aprende nada, cuando se nos ve *no encontrando*, transpirando, llorando, desesperándonos, se vuelve apasionante, estimulante, pedagógico.

*¿Sin embargo después de cuarenta años tendrá la impresión de haber encontrado algunas cosas?*

En cada espectáculo al final terminamos *encontrando* algo. Pero... ¿lograremos *encontrar* la próxima vez?

*¿Qué es lo singular de la aventura del Soleil? ¿La compañía? ¿El elenco?*

Soñar con una compañía, con un elenco estable, es el abecé del teatro. Todos los que se acercan han teatro han sentido alguna vez ganas de tirar juntos de un mismo carro. Aunque en los años sesenta, cuando nosotros empezamos, los elencos estables tenían más bien mala prensa. Se decía que un actor se enterraba entrando a un elenco estable, que se convertía en un funcionario público.

*¿Por qué hacer teatro con un elenco estable?*

Para salir a la aventura, para atravesar océanos desconocidos. Para enfrentar tempestades australes, y descubrir islas salvadoras. Para estar en un barco que suelta amarras con cada espectáculo. Para tener amigos y amores en un mismo lugar, y al mismo tiempo, ser nómada. Para vivir y luchar por y con una familia que te protege y que a la vez te libera. Un universo encantado en un mundo que cada vez te desencanta más.

*Vivir formando parte de un elenco, ¿no es también una forma de ocultarse?*

No. Funciona como una barrera moral. Una barrera contra la traición, el abandono, el cinismo, la avaricia, la avidez. Contra el quietismo. Pero también contra la agitación. Es, por cierto, uno de los mejores antídotos contra la ambición. Todos esos defectos, nosotros los tenemos; en todo caso yo los tengo. Pero vivir formando parte de un elenco es como un ejercicio de ascetismo, de disciplina, es un aprendizaje permanente. Sobre los demás y sobre uno mismo. Un ejercicio de escucha. No se puede ser perezoso. Yo habría podido ser muy perezosa. Si yo no estuviera a cargo de este navío que hace agua al menor descuido, que puede naufragar por cualquier maniobra fallida, que desde su interior puede explotar si no se lo mantiene puro; habría sido muy perezosa. Podría ser veleidosa... Hay tantas cosas que me interesan. "Ah ¡voy a hacer esto! Ah si, ¿ves? ¡eso me interesa, lo voy a hacer! Voy a estudiar tal idioma, voy a..." Y no lo hago. ¿Cómo logré formar una compañía? Porque los demás no me permitieron *noformarla*. En los pocos momentos dolorosos en los que tuve ganas de abandonar, en los que me sentí profundamente herida, y pensé: "Bueno, basta, ¡ya es suficiente! Hasta acá llegué!, y estuve a punto de plantearlo, en esos momentos, hubo alguien...una o dos personas, que me miraron y en sus miradas leí: "Ni sueñes con abandonar ahora". A nadie le cabe en la cabeza algo así.

En la vida de un elenco, incluso cuando todo va bien, siempre hay alguien que se siente mal. Y hay que escucharlo, pero al mismo tiempo hay que evitar que se imponga su estado de ánimo. A veces es una lastimadura sin importancia, pero otras es la peste. Hay que saber diferenciar las lastimaduras sin importancia de la peste. Cuando más joven las confundía, tomaba una por otra. Sin embargo, una lastimadura se cura con una palabra, pero la peste, a la peste hay cortarla de raíz.

*¿Cuándo uno se da cuenta de que se trata de la peste?*

Demasiado tarde en general. Pero... toco madera... siempre hemos sobrevivido. Porque por más que hayamos tenido gente apestosa, muy raramente hemos tenido canallas. En cuarenta años casi quinientas personas pasaron por el

Theatre du Soleil. Por lo menos cien pueden decir que formaron parte del núcleo vital del grupo. Y creo que ni con los dedos de una mano puedo llegar a contar a los que han sido realmente porquerías. Incluso no eran canallas aquellos con los que me enojé mucho.

*¿Cuántas crisis?*

Es curioso, a todo el mundo siempre le interesan las crisis del Soleil. Tuvimos tres. Tres grandes. Después de *L'Age d'or*<sup>1</sup>, después de los Shakespeare, y después de *Les Atrides*<sup>2</sup>. Siempre después de grandes éxitos.

*¿Por qué se dan las crisis?*

Si lo supiéramos, las evitaríamos. Por cosas que no supimos ver, o cosas que habríamos podido arreglar y no supimos cómo. ¡O que no supimos evitar! Hoy se evitarían algunas crisis porque aprendí. Pero, quien sabe, tal vez mientras estoy conversando en este momento hay alguna preparándose y yo ni lo sospecho. En el Theatre du Soleil trabajamos mucho, los sueldos son modestos, pero puede haber gente que esté harta. Tal vez alguien siente que estaría mejor en otro lado, que tendría más reconocimiento, que recibiría más elogios, que podría llegar al teatro a las cuatro de la tarde en lugar de llegar a las ocho de la mañana. Entiendo absolutamente que tengan ganas de irse, entre dos espectáculos, sin hacer daño al resto del elenco. En un caso así, la puerta no queda cerrada, no hay ruptura. Porque existe entre nosotros una especie de contrato moral: cuando nos comprometemos es por el tiempo que dura un espectáculo. Un año, dos años... después volvemos a elegirnos.

A veces no supe qué hacer frente a las lastimaduras sin importancia. A veces, mi predilección por algunos, mi pasión por trabajar con ellos, me impidió darme cuenta de que habían crecido y que tenían ganas de probar otras cosas. Y cuando por fin me daba cuenta, me resentía con ellos, por todas las cosas hermosas que habíamos logrado juntos. Ni qué decir de cuando mi admiración – casi enamoramiento – hacia algunos actores del elenco, hacía infeliz al resto. Cuando un actor termina su tarea y quiere irse, debo aceptarlo. Aunque me entristezca.

*Es como un abandono.*

Si. ¡Me sentía "seducida y abandonada"! Hasta que un día leo los registros de Jean Dasté y su legendario elenco. El promedio de permanencia de los actores, incluso de los que fueron considerados pilares, ¡era de cuatro años! ¡No tengo por qué quejarme! Probablemente sea una de las que han sido menos abandonadas. Entonces me impuse no encariñarme. Nunca más. ¡Pero por favor! ¿Cómo se puede trabajar con actores sin encariñarse? Nos encariñamos con cualquier cosa en cualquier lado. Una crisis es eso. No se da cuando alguien a quien no queremos *demasiado* se va, ¡sino cuando se va aquel o aquella que *preferimos*! Eso es lo que duele. Más todavía cuando existe muy poca gente del Soleil a quien yo no haya querido *demasiado*. Y cuando se iban actores o actrices de talento, que habían alcanzado un desarrollo gratificante, magnífico, lo vivía como un castigo de los dioses. El día en que se convertían en maestros y se sentían maduros como para

<sup>1</sup> La edad de oro.

<sup>2</sup> Los Altridas.

transmitir su arte, se iban. Por suerte, hoy, y desde hace siete años, diez años, diecisiete años, tenemos una generación numerosa que permanece para sembrar. Algunos de ellos tal vez se vayan de todas maneras, pero... más adelante. ¡Lo más tarde posible!

¿Y por qué se dan las crisis después de los grandes éxitos?

¿Seguimos con las crisis? ¡Que así sea! No es que cada éxito implique una crisis sino que las crisis sobrevienen siempre después de grandes éxitos. Los actores de pronto adquieren notoriedad, todo nuestros egos se sobredimensionan. Sienten ganas de tener un territorio propio. Pero, ¡fíjese en su insistencia! Me vuelve a preguntar sobre el asunto de las rupturas, de las partidas, cuando hay actores que se quedan en el Soleil durante diez, quince, veinte, treinta años. ¡Los nuevos son los que están desde hace ocho años! Además muchos se fueron para dedicarse a dirigir. Y algunos les va muy bien. Por otro lado, muchas veces los críticos no distinguen a un actor del Soleil hasta que se va. Eso me cae muy mal. Ustedes, los críticos, en el mejor de los casos escriben: "Los actores son magníficos". ¡Pero nómbreles, por amor de Dios! ¡Digan quién es magnífico!

Que Jean-Claude Penchenat estaba magnífico en *Sueño de una noche de verano*, en 1789, en 1793 y en *L'Aged'or*.

Que PhilippeCaubère estaba magnífico en *L'Aged'or*.

Que Mario Gonzáles estaba magnífico en *L'Aged'or*.

Que PhilippeHottier estaba magnífico en *L'Aged'or*, en *Ricardo II* y en *Enrique IV*.

Que OdileCointepas estaba magnífica en *Ricardo II* y en *Noche de Reyes*.

Que JoséphineDerenne estaba magnífica en *Les Clowns*, en 1793 y en *L'Aged'or*, en *Molière* en *Mefisto*.

Que Georges Bigotestaba magnífico en *Ricardo II*, en *Enrique IV*, en *L'Historie terrible de NorodomSihanouky* en *L'Indiade*.

Que Maurice Durozier estaba magnífico en *Ricardo II*, *Enrique IV*, *Sihanouky* en *L'Indiade*.

Que John Arnold estaba magnífico en *Ricardo II* y en *Enrique IV*.

¿Sigo?

Que Andrés Pérez Araya estaba magnífico en *Sihanouk*, en *L'Indiade*.

Que SimonAbkarian estaba magnífico en *Sinahouk*, *L'Indiade*, *Les Atrides*.

Que Catherine Schaub estaba magnífica en *Les Atrides*.

Que NirupanmaNityanandan estaba magnífico en *L'Indiade*, *Les Atrides*, *La ciudad perjura*<sup>3</sup>, *Tartufo*.

Que BrontisJodorowsky estaba magnífico en *Tartufo*.

Que DelfineCottu, EveDoë Bruce, Marie-Paule Ramo, HélèneCinque y Carolina Pecheny estaban magníficas en *Et soudain de nuitsd'eveils*.

---

<sup>3</sup> *La VilleParjure* de HélèneCixous, estrenada en Montevideo, con puesta en escena de Ismael da Fonseca en el Teatro Victoria (1999).

Que Myriam Azencot estaba magnífica en *L'Indiade, la ciudad perjura, Tartufo, Et soudain de nuits d'éveils, Tambours sur la digue*.

Digan que Juliana Carneiro da Cunha estaba magnífica en *Les Atrides, Et soudain de nuits d'éveilsy Tambours sur la digue*.

Que SavaLolov estaba magnífica en *Tambours sur la digue*.

Que SergeNicolai estaba magnífico en *Tambours sur la digue*.

Que DuccioBellugi-Vannuccini estaba magnífico en *Et soudain de nuits d'éveilsy Tambours sur la digue*.

Digan, digan una y otra vez que la música de Jean-Jacques Lemetre es magnífica.

¡Nómbrenlos! No va a perjudicar en nada al elenco. Un elenco puede aceptar que haya primeros y segundos violines, que no todos tienen la misma responsabilidad artística. Tienen derecho al mismo salario, pero siempre tienen necesariamente el mismo reconocimiento.

*¿Cómo se hace para lograr que los demás acepten quién es primer violín...?*

Eso se decide en escena. Además, si el primer violín no es un pizarrero, él (ella) es querido (a) por todos porque predica con el ejemplo. Cuando dirijo un taller, sé que si no hay un actor o una actriz capaz de entender y aplicar frente a los otros lo que preconizo, puedo hablar quince días sin que pase nada. Aparte de Strehler, y también incluyéndolo, no creo para nada en los directores que marcan todo. Creo que un director solamente debe darle espacio al actor. Hacia adentro y hacia afuera. Barrer el yo, las mezquindades, los exhibicionismos, las exageraciones. Darle aire pero sin asfixiarlo. Crear un vacío, pero un vacío de matriz. Vacío si, pero carnal, cálido, fecundo, mágico. Si frente a diez personas de talento, digo talentosas de verdad, no necesariamente experimentados, pero con capacidad de visión, de encarnación, de evocación, sobre todo de invocación, si frente a gente así, un director se pone a exhibir sesenta ideas por segundo, es un desperdicio, un atolladero.

*¿Pero cómo se hace?*

No sé cómo se hace. Yo busco. Pero hay que desconfiar de las buenas ideas del director. Hay que mirar. Y ver. El director propone una herramienta, porque no hay que dejar que los actores chapoteen en lo psicológico. Y una vez que se les da esa herramienta que resulta eficaz para encontrar la metáfora general y las metáforas particulares del espectáculo, entonces: ¡pausa! Hay que dejar que levante masa, que se produzca la fermentación. Y después "¡Ah" Cuidado, esto ya no nos sirve, nos fuimos de la fermentación al moho". Pero sobre todo creemos en los actores y los actores creen. Si, el tesoro de los actores es ese don de credulidad. Y yo creo que ese también es el tesoro del director. Y si no creo en los actores, aunque al principio tengan ese aire de... bananas, si todavía no soy capaz de distinguir la evidencia futura escondida entre la masa informe, entonces no puedo ayudarlos. Pero por el contrario, no quiero, no puedo creerles cuando mienten.

*¿Cómo se sabe cuándo los actores mienten?*

En principio, si conservan la infancia, la ingenuidad, los actores no mienten. Digo ingenuidad, no estupidez. No confundirlas. Ingenuo es el que nace a cada

instante. Los verdaderos actores viven el instante y no hacen trampas. A la larga, su actuación se vuelve tan transparente que es la vida misma. Después de todo, actuar no es hacer trampas. Parecería que hay un público para los tramposos, pero yo no formo parte de ese público. Trato de no elegir eso jamás.

*La desconfianza ante las ideas...*

¿Las buenas ideas? ¡Aplastan todo, son pesadas! Una buena idea seduce media hora, después uno se da cuenta de que es como un mueble incongruente en medio del escenario, que está estorbando. Braque dijo: "Cuando empiezo a pintar tengo la sensación de que mi cuadro está del otro lado. Sólo que recubierto de un polvo blanco: la tela. Basta con desempolvarlo. Tengo un cepillito para sacar el azul, otro para el verde y otro para el amarillo: mis pinceles. Cuando todo queda limpio, el cuadro está pintado".

También es como un niño le dijo a Brancusi: "¿Cómo sabías que había un caballo dentro de la piedra?"

Buscar un personaje con un actor es, en primer lugar, alimentar la esperanza de que el personaje esté en el actor, o que por lo menos exista en el actor el lugar para este personaje. Y después dejarlo venir. Limpiar para que emerja.

*Pero tomemos como ejemplo el próximo espectáculo. Esas plataformas rodantes, o mejor dicho esos carros sobre los que están trabajando, ensayando los actores, ¿ya es una idea de puesta en escena?*

No. Es una necesidad física casi inexplicable desde un punto de vista estrictamente dramático. Surgió desde la práctica, los primeros días. Les pedí a los actores que construyeran uno de esos camioncitos afganos para empezar los ensayos. En esos lugares la emigración siempre empieza por un camión. Y lo hicieron. Fabricaron el más teatral, el más afgano y el más verdadero de todos los camiones que se hayan visto jamás sobre un escenario. Empezamos con las primeras improvisaciones. Todo era verdadero y poético a la vez. Pero desde el momento en que un actor o una actriz ponía el pie en el suelo todo se volvía falso, aburrido y realista. Sin música. Entonces, hicimos entrar una casita (¡un tacho de basura, de los que tienen ruedas!) y la poesía y la verdad volvieron para desaparecer otra vez a partir del momento en que abandonábamos nuestras pequeñas parcelas de territorio y pisábamos el suelo. Rápidamente, a partir del tercer día, los carritos hicieron entrar a todos los personajes. Por lo tanto, no es una idea, es una herramienta, no es que yo llegué una mañana y les dije a los actores: ¡Van a hacer esto! No, se fue fermentando como la levadura, desde la masa.

*Entonces, ¿qué es exactamente una idea de puesta en escena?*

Copeau dice que es una manera de escaparse, de irse por la tangente. Demasiado a menudo es un a priori impuesto por un director inquieto y apurado, o demasiado narcisista. A veces, necesito pedir "muletas" prestadas. Pero a los actores les aviso: "Vamos a hacer esto de esta manera o de esta otra, pero porque es una "muleta" mía pero vamos a salir de esto lo más pronto posible". Y nunca falla: La muleta nos ayuda en un momento y después surge la evidencia, entonces tiramos la muleta. La verdad es que se necesitan actores con mucho coraje para trabajar con un director que empieza por decirles: "no tengo la menor idea de cómo vamos a hacer". Hay que ser muy aventurero y tener mucha confianza en mí. Y en ellos.

*¿Y qué es ese poder de invocación del actor?*

Es una palabra que yo usaba mucho cuando hicimos los Shakespeare, pensaba y decía: "Estamos resucitando hombres y mujeres están acostados bajo lápidas de piedra, en condados ingleses que jamás hemos visitado, y debemos invocarlos. A través de Shakespeare están vivos".

En 1987, el gran poeta afgano SaydBahodineMajrouh<sup>4</sup> vino a ver *L'Indiade*. Después del espectáculo me preguntó: "¿Pero usted cómo sabía que Abdul Gafar Khan levantó en el aire a Nehru como si fuera un niño? De niño había ido a una fiesta donde Gafar Khan, que era un gigante, había saludado a Nehru levantándolo del piso y lanzándolo al aire como a un niño. Se habían reído. Y nosotros no teníamos ni idea. ¿De dónde había surgido? Del trabajo en los ensayos, de la verdad de cada personaje, de la verdad de las relaciones entre ellos. De su diferencia corporal. Si eso no es invocar..."

También en *L'Indiade* hay una escena en la cual Nehru abofetea a dos ministros. Yo había indicado al actor: "Él entra, está furioso, ve a esos politiquillos locales corruptos, si pudiera hacer lo que siente, les pegaría". Georges Bigot, que interpretaba a Nehru, escucha esto, entra como un rayo y ¡paf!, les da unos cachetazos que me sorprenden hasta a mí. Después de una función, el embajador de India me dice: "¡Nehru nunca habría hecho una cosa así!". Le contesto: "Pero, señor embajador, esto es teatro". Traté de encontrar cualquier excusa. Dos días después me llama por teléfono. "Le conté a un amigo la escena de su obra y me dijo: "No te rías. ¿ya te olvidaste de la paliza que le dio Nehru a uno que había dejado morir de hambre a toda una aldea?" Entonces, el teatro es un arte de invocación, los actores son grandes invocadores. Hacen levantar a los muertos, acercan los recuerdos más lejanos. Mucho rato antes de que empiece una función ya en los camarines, dejan de llamarse por sus verdaderos nombres, se tratan de Majestad, si es el caso.

*¿Y se lo creen?*

Si. Así es como llena a los confines del teatro. En *Tartufo*, Juliana Carneiro da Cunha, que hacía de Dorina, y Myriam Azencot, que hacía la señora Pernelle, jugaban mientras se maquillaban. Juliana de a poco se iba convirtiendo en Dorina, y cuando se terminaba de colocar el turbante, ya era Dorina. Entonces llamaba a Myriam: "¡Señora Pernelle, señora Pernelle!"; ella se iba alterando cada vez más, todo le parecía detestable e indecente; a medida que se acercaba la hora de la función. Hubiera bastado con que alguien le dijera a Myriam: "¡Basta de bobadas, esta noche no te aguanto! ¡No tengo ganas de decirte señora Pernelle, Myriam!" para que ella fuera incapaz de actuar esa noche. O por lo menos, incapaz de disfrutar actuar esa noche.

*¿Usted también hace esos juegos?*

Por supuesto, cuando los voy a saludar antes de la función les digo: Majestad, Querida Dorina o Monseñor. En el período de funciones de *L'Indiade*, hablábamos en inglés con acento hindú.

*¿Se ha sentido alguna vez poseída por un texto que esté dirigiendo?*

<sup>4</sup> Autor de *El suicidio y el canto de las mujeres pashtunes*(Gallimard) y *Ego monstre* (Phébus). Fue asesinado por los talibanes poco tiempo después en Peshawar, en febrero de 1988.

Si. Por *Les Atrides*. Por los Shakespeare. Es como un hechizo traducir y luego poner en escena Agamenón. Uno se encuentra cara a cara con uno mismo en cada momento.

*¿En qué personajes?*

¡En todos! Esquilo es el nacimiento del teatro. ¡Levantó la tapa y saltó la parte de adentro del ser humano, vísceras, alma, espíritu, lengua, globos oculares, tripas, todo!

*¿También con los Shakespeare se sintió detrás de cada personaje?*

No se puede montar un espectáculo que no hable un poco de uno, de sus horrores, de sus fantasmas, de sus deseos.

*¿El teatro es un arte brujo?*

Si. ¡El teatro tiene la capacidad de contarlo todo! Somos nosotros que no siempre sabemos hacerlo.

## **MEYERHOLD**

### **H A B L A . . .**

El actor debe poseer la facultad de verse sin cesar mentalmente *en un espejo*. Todo el mundo tiene esta facultad bajo una forma embrionaria pero, en el actor, ella debe ser desarrollada.

Usted, ¿jamás se ha preguntado porqué, en el circo, los números acrobáticos están siempre acompañados de música? Usted dirá: para crear una atmósfera de fiesta. Eso es muy superficial. Las gentes del circo tienen necesidad de la música como de una referencia rítmica que los ayude a organizar el tiempo. Ellos fundamentan su trabajo sobre una fracción de segundo y el menor desvío puede provocar una caída y una catástrofe. Sobre el fondo de una música bien conocida, el cálculo es generalmente infalible. Sin música, es aun posible pero difícil. Y si la orquesta se pone inmediatamente a interpretar un trozo distinto a aquel que el acróbata espera, eso puede causar su pérdida. En una cierta medida, sucede lo mismo en el teatro. Instalado sobre el fondo rítmico de la música, el juego del actor deviene preciso. Sobre las escenas orientales, en los momentos culminantes, el servidor de la escena golpea sobre una tableta: es una referencia para ayudar al actor a actuar con precisión. El actor tiene necesidad del fondo musical para tener en cuenta el desarrollo, la emanación del tiempo. Una vez tomada esta actitud, si él esta privado del fondo musical él medirá el tiempo de otra manera. Nuestra escuela exige del actor

que él desarrolle, además del don de improvisar el de restringirse. Ahora bien, nada le ayudará tanto como el fondo musical, a reducir voluntariamente su juego en el tiempo.

Un buen actor de mímica hábil se deja fácilmente seducir por las pausas, pero éstas pueden ser insoportables en un actor que no tiene el sentido del tiempo. Es ahí y entonces que se tiene necesidad de saber frenarse. Yo hacía en el curso de mi reparto de la puesta en escena, de un espectáculo a otro, experimentos para encontrar procedimientos que pueden ayudar al actor en ese sentido. En *El preceptor Boubouss*, el fondo musical servía a una restricción en el espacio. Esos dos espectáculos fueron, para los actores, una importante escuela de auto restricción. He constatado que esos que han pasado por esta escuela han elevado sensiblemente su calificación profesional.

Un día, en Constantinopla, me he extraviado en una escuela musulmana cerca de una mezquita. Fui asombrado viendo que, para aprender por corazón los versos del Corán, el alumno tenía la mano del maestro, y juntos, ellos se balanceaban rítmicamente. He comprendido que un ritmo riguroso ayuda al alumno a concentrarse y a retener mejor. El ritmo es un potente auxiliar.

Los buenos actores improvisan siempre, hasta en los límites del diseño más preciso de la puesta en escena. Se me había contado que en el papel de Khlestakov (en *El inspector*, de Gogol), Mikhail Tchékhov parodiaba en un cierto momento, el retrato de Nicolás, primer enganchado sobre la escena, y me contaban un espectáculo que yo saboreaba de avance ese detalle. Sin embargo yo no lo ví en el curso de esta representación, aunque Tchékhov lo hizo en uno de sus mejores días en que él interpretaba a la perfección.

Lo que es más llamativo, es que yo olvidé de mirar lo que yo esperaba, ese pasaje. Tchékhov, lo interpreta de otra manera esa noche. Era su derecho absoluto. No que él lo hubiese "olvidado", pero él reemplaza ese detalle por otro, y solo se aperciben aquellos que habían asistido varias veces al espectáculo. Cuando, a continuación se me habla de esta escena jugada por Tchékhov, me limité a consentir, sin experimentar el sentimiento de estar frustrado...

El actor no puede improvisar sino cuando está pleno de alegría interior. Fuera de una atmósfera de alegría creativa, de jubileo artístico, le es imposible darse en toda plenitud. Es porque en el curso de mis ensayos, yo les grito a menudo a los actores: "Está muy bien". Entonces, si no está del todo bien, si está lejos de estar bien, pero el actor se siente reanimado y he ahí que él se dispone a bien y mejor interpretar. Es necesario trabajar en

alegría, en la plena alegría. Cuando en los ensayos estoy duro e irritable (lo que me sucede) me acuso severamente y me arrepiento. La irritabilidad del metteur en scene, pronto hace paralizar al actor, y es también como un silencio desdeñoso inadmisibles. Si usted no siente nada en los ojos del actor de lo que él espera de usted, usted no es un metteur en scene.

El maestro-actor debe saber moverse en un gran espacio, en vastos planos (como en mi *Don Juan*), también como quedar largo tiempo sentado sobre un diván (Varlamov, Davydov). (He buscado obtener eso en *El Inspector*). En una pieza (de la que he olvidado el título), Varlamov interpreta sólo, durante casi veinte minutos, inmovilizado en una cama, y era magnífico. La acción lo exigía, pero era también un ejemplo de la virtuosidad del actor en el arte de restringirse. Sin auto-restricción, nada de maestría.

Nada es fortuito sobre la escena. He visto una vez a un actor dejar caer por azar, saliendo, una flor. La actriz que quedó en escena la recoge con un gesto que ella esperaba sería desapercibido. Eso parece una bagatela. Sin embargo, los espectadores se miran y ponen pronto a cuchichear: ellos deducen ya Dios sabe qué relación entre esos dos personajes y esperan de ese gesto alguna cosa en la continuación.

En otro tiempo, en las funciones generales los apuntadores anotaban la duración de los actos: el primero duraba, pongamos, treinta y cuatro minutos; el segundo, cuarenta y tres, el tercero veinticinco... He encontrado esas anotaciones en viejos ejemplares de piezas, pero no me he explicado que le incumbiese a un apuntador experimentado controlar la duración de la representación. Nosotros hablamos hoy del cronometraje y creemos haber descubierto la América. Ahora bien, eso ya es viejo. Después del espectáculo el apuntador hacía su informe; hoy tal acto ha durado tantos minutos, porque el actor se ha dejado ir a interpretar más largamente tales escenas secundarias; o bien la, tal actriz ha expedido la suya a toda velocidad, o en fin, porque el encargado del escenario (regisseur, en Europa) ha retardado tal entrada... El apuntador, era un funcionario importante. Es fácil deformar un espectáculo haciendo dilatar un acto. Interpreten rápidamente Maeterlinck, y obtendrán una zarzuela. Interpreten lentamente un vaudeville, y ustedes creerán es una obra de Leonidas Andreiev.

Nosotros tenemos razón de estar orgullosos de nuestro teatro, pero cuando voy al extranjero, busco siempre descubrir lo que está bien y lo que nos es necesario tomar prestado. Sin duda, las piezas son a menudo insignificantes y la puesta en escena retardataria, pero estoy siempre conquistado por la musicalidad propia de los actores,

su oficio, su sentido de responsabilidad en cada representación, hasta en la más ordinaria, sentido que se pierde entre nosotros.

En el Teatro de la Madeleine, en París, he vivamente admirado a un actor, se me conduce a su alojamiento. Imagínense ustedes que después de una representación de las más complicadas, en lugar de reposar o de apresurarse a partir para ir a comer, él se hace café sobre una lámpara de alcohol, repitiendo un pasaje que él cree no le había salido bien esa noche. Nadie lo obligaba, le era suficiente haber sentido la necesidad de hacerlo. Entre nosotros la responsabilidad personal no es famosa. Nosotros nos dejamos ir de más en más, nos consideramos como tomados a cargo por el teatro, nosotros no vamos a los espectáculos o a los ensayos, nosotros nos arrastramos –por no emplear una palabra más brutal. Considero que nuestro enemigo número 1 es el oblomovismo<sup>5</sup>, que se ha instalado en el seno de nuestros grupos teatrales. No hay más responsabilidad, más entusiasmo, más energía en el trabajo. Mientras que nuestros espectáculos deberían testimoniar nuestra voluntad.

El teatro es, como la música, esencialmente destinado a ser un estimulante de vida activa. ¿Ustedes me hablan de las dificultades de vuestra existencia? ¡Qué ingenuidad!.. EN 1920, hambriento, con una caverna tuberculosa en un pulmón, yo me sentía perfectamente bien, y hasta llegué a enamorarme...

Ustedes me preguntan ¿cuál es el mejor actor que yo he visto en mi vida? El hecho es que casi en un siglo, yo he visto a todos los grandes actores... Les respondo después de haber reflexionado la pregunta: el mejor actor que he conocido es Alexandre Pavlovitch Lenski. Él poseía todos los dones que yo aprecio en un actor, era un verdadero artista.

Lenski sabía ser *ligero*, lo que no significa ni frívolo ni superficial. Él interpretaba *ligeramente* hasta en los roles también "pesados" como aquellos de Famossov o de Hamlet. Él solía representar con una facilidad sorprendente y sin tensión visible, las cosas más complicadas, las situaciones más trágicas, guardando todos sus matices, quedando todo el tiempo en movimiento y, alcanzando sin esfuerzo una profundidad asombrosa. Nadie como él sabía ser a la vez serio, trágico, profundo – y ligero. Stanislavski mismo no rendía con tanta ligereza el texto de Famossov. Aquel que interpretaba Lenski (y yo lo he visto en una veintena de personajes) jamás he descubierto en él el esfuerzo; la idea misma que él pudiese actuar con la hábil disimulación de este esfuerzo

<sup>5</sup> Expresión rusa corriente que resume un rasgo del carácter nacional. La palabra es derivada del romance clásico de Gontcharov. Signo de pereza y de abulia, Oblomov pasa su tiempo en la inacción, extendido sobre una cama.

parecía sacrílega. Se encontraba siempre en él, en la tragedia, la comedia y el género dramático, esta ligereza, este aire de fiesta. Pienso que eso se explica por el hecho que él ha jugado mucho el vaudeville: es una buena escuela para la comedia y hasta para la tragedia. Orlénev, Moskvine, Stanislavski, Kommissarjevskaja, todos han pasado por esta escuela.

En el fondo, el trabajo del actor comienza después de la premier.

Afirmo que jamás el espectáculo está listo para la premier, no porque "no se haya tenido el tiempo" sino porque él no se "madura" más que en presencia del espectador. Yo no he visto, en mi carrera al menos, espectáculos al fin listos para la premier. Salvini decía no haber comprendido Otelo más que después de las doscientas representaciones. El *tempo* de nuestros días no es el mismo; reduzcamos pues diez veces y digamos a los críticos: retengan su juicio hasta la veinte representación; entonces, solamente, los actores habrán encontrado el verdadero acento de su personaje. Yo he oído recientemente a Némirovitch-Dantchenko, Stanislavski, Craig, Moissi, tendrán a bien pretenderlo, — los administradores de teatro, testarudos como mulas, continuarán invitando a los críticos a la premier..

He visto en la vida, quince o veinte Hamlet, y ninguno se parecía a alguno otro; ellos no tenían más que un punto común: todos estaban vestidos de negro.

La escuela y el arte son cosas diferentes. Aquel que recibe buenas notas en la escuela dramática no devendrá necesariamente un gran actor. Temo hasta fuertemente que él no lo deviene nunca. Las lecciones de caligrafía no sirven absolutamente a formar calígrafos. Sólo devienen los escribas militares; lo que no significa, sin embargo, que esas lecciones sean inútiles. Sin formar la escritura, la caligrafía, como toda escuela, le da una base sólida. Sérov tenía razón al afirmar que el retrato no está logrado más que si contiene "un error mágico". He hablado con muchas personas de las que Sérov ha pintado el retrato: su manera de proceder me interesaba.

Es curiosos que cada una de esas personas considerase justamente que su retrato había dado lugar a "alguna cosa de imprevisto y de extraordinaria". Puesto que este imprevisto estaba producido por todos los modelos, era el método de Sérov. Durante bastante tiempo, él pintaba un retrato simplemente bueno; el cliente estaba contento, la suegra también. Después, de repente, Sérov arribó corriendo, borró todo y pintó sobre la misma tela un nuevo retrato que contenía justamente "el error mágico". Es curioso que él lo falsease para bosquejar un retrato "correcto". Es

verdad, y es divertido que ciertos clientes prefiriesen los retratos "correctos" a los otros.

Shakespearizar no es del todo restaurar la técnica del teatro de la época shakesperiana. Es asimilar, sobre una nueva materia, su multiplicidad de planos, su envergadura y su sentido de lo monumental.

Amo retomar mis antiguos trabajos. Se me dice a menudo que haciendo eso yo los echo a perder. Puede ser, pero jamás yo no he revisto una de mis puestas en escena sin experimentar el deseo de cambiar alguna cosa.

En el curso de los ensayos, es necesario ensayar de llegar a lo que vuestro juego con los objetos deviene una continuación de reflejos, en lugar de ser un truco repetido con aplicación.

## **Tadeus KANTOR**

### **Teatro Independiente**

**(1912 - 1914)**

### **Segunda versión**

Aunque, según el texto, Ulises entra al mismo tiempo que el Pastor, no "veo" a Ulises. Por el momento es un vagabundo desconocido. Sólo se le reconocerá más tarde. Es por eso que Ulises no sale al escenario. Desde el principio, está allí, en tanto que *masa deforme*, irregular -literalmenteno se sabe qué es "eso". Vuelto de espaldas, inclinado, "unido" a otros objetos. Y luego, el momento en que se da vuelta, en que muestra su cara, debe ser un momento perturbador. Ulises es reconocido por el Pastor, y al mismo tiempo y sólo entonces- es reconocido por el público.

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

#### **14. LAS DOS REALIDADES**

Ulises es un hombre de hoy, nervioso, acomplejado con un psicoanálisis y movimientos de "hoy" (buscar gestos, poses y movimientos provenientes de las actuales condiciones de vida, aunque sólo sean ropas, muebles, instalaciones...) el resto es la antigüedad tal como la imaginamos. Ese resto es la ilusión.

## 15. ABSTRACCIÓN, ESTILIZACIÓN, NATURALISMO.

En el teatro, el naturalismo es artificial y ridículo. Un árbol naturalista, en el escenario, resulta chocante por su ingenuidad y su estupidez.

Por otra parte, las formas abstractas, aplicadas a la construcción de un objeto, no son más que una estilización falsa. Siempre.

Sólo las formas puramente abstractas, que existen por sí mismas, tendrán su propia existencia: una existencia *concreta*.

Cada uno las aceptará *sin cuestionamientos*, y además de la misma manera que aceptó el naturalismo. Sin embargo, cuanto más ingenuo y extraño resulta el naturalismo en el escenario, más soldada a él está la abstracción.

La imagen naturalista y su contemplación constituyen un obstáculo serio para la percepción de la obra de arte. Lo comprenderemos al tomar conciencia de que las formas naturalistas, objetivas (un castillo, un bosque, un sillón), se captan por medio del mecanismo cerebral, mientras que las formas abstractas, al no recordarnos nada, actúan directa y perfectamente, ya que alcanzan nuestro subconsciente: esto si significa que el espectador las siente en lugar de distinguirlas y analizarlas objetivamente.

Por esa misma razón, las formas abstractas son capaces de expresar estados psíquicos; una es tranquila, concentrada, aislada; otras son chillonas, dispersas, se evitan unas a otras o se atraen; huídas, ascensos, caídas, esperas, cumplimientos, fricciones, desconfianzas, pueden exteriorizarse de ese modo.

En este sistema, el objeto y el hombre atraen *toda la atención* sobre ellos.

El ojo y el oído se concentrarán intensivamente en ellos, mientras la esfera de las formas abstractas penetrará en el subconsciente.

La imagen abstracta (el escenario) no es un adorno, es un mundo cerrado, que existe por sí y donde nacen la vida, la dinámica, las tensiones, las energías, las relaciones.

Relaciones de las voces, de las formas y de los colores.

(Rojo de los pretendientes, negro de Ulises, blanco de Penélope. Formas borrosas de los pretendientes, forma austera de Ulises).

Forma suave, delicada, de Penélope.

Voces chillonas de sopranos agudos e inquietos son los pretendientes – voz baja, medida, poderosa, la de Ulises.

Las formas sonoras se comportan de la misma manera que las formas visuales – unas forman grandes masas inmóviles, otras son menudas, movedizas, agitadas.

## 16. LOS PRETENDIDOS DECORADOS

Si renunciamos a los decorados tradicionales, no es por razones formales: hay razones más importantes.

En su lugar, llegarán *formas* que podrán expresar  
la *constitución de la acción*,  
*su marcha, su dinámica, sus conflictos*,  
*su crecimiento y desarrollo*,  
*sus puntos culminantes*  
que crearán *tensiones*,

comprometerán al actor, tendrán contactos dramáticos con él.

...la escalera no lleva a ninguna parte...

es una forma de *ascenso y de caída*

pero ante todo está presente.

Los actores se separan de ella, representan su papel  
y a ella vuelven nuevamente.

## 17. PATHOS

Cuando los acontecimientos ordinarios se transforman en símbolos, inevitablemente, están condenados al pathos (aunque no sea ésta la única manera de hacer patente la realidad).

El pathos es un manierismo insoportable, Wyspianski no se contenta con hacer que el tema sea simbólico y patético. "Patentiza" también la forma que expresa el tema (Ulises y Telémaco hablan entre sí en una lengua solemne).

Si un director que carece de sentido del humor agrega a esas dos eventualidades una tercera, tratada de la misma manera (la voz y la entonación) y luego una cuarta (el movimiento y la mímica) y aún: la forma plástica del traje y el medio; y una sexta (esta estupidez puede prolongarse al infinito): la forma musical – y todo, por supuesto, relleno de pathos – seguramente tendremos

*Un aburrimiento total sobre coturnos.*

## 18. EL REGRESO DE ULISES I

Durante mucho tiempo, me he preguntado si el Ulises de Wyspianski no era secretamente un canalla.

Ya que, ¿cuál es el balance definitivo de sus actos, cuando se quitan todos esos momentos psicológicos, que explican esos actos y los ahogan en brumas místicas, borrando su valor real?

La guerra de Troya fue, por parte de los griegos, una evidente agresión.

Santificadas por slogans rituales imaginarios, las acciones "heroicas" de Ulises no son más que vulgares asesinatos.

Y cuando dejamos de lado el problema de la predestinación, el regreso de Ulises es simplemente un raíd de bandido: Ulises vuelve con corsarios para quemar, pillar su casa natal y asesinar a su propio padre. Todavía podemos explicarnos el hecho de que Ulises pase por la espada a los pretendientes de su mujer; pero la premeditación del asesinato de su padre sin razones evidentes, si no es que lo empuja una fuerza fatal – la predestinación, o la maldición que pesa sobre él – no me convence.

Desenmascarar al héroe mitológico es algo que me resulta mucho más atrayente.

## 19. EL REGRESO DE ULISES II

Hubo muchos. Regresos poco gloriosos desde el pie de los muros de Troya.

Están marcados por los rastros de la desdicha humana y de asesinatos inhumanos, cumplidos en nombre de slogans rituales propios de salvajes.

Regresos, cubiertos de harapos de falsos estandartes.

Regresos – huidas ante la justicia.

La barca de Caronte pasa junto a Ulises perdido en la noche del epílogo.

El epílogo no es un epílogo.

Ulises penetra en las profundidades de la historia. Es uno de sus actores trágicos.

El carácter ritual del *Regreso de Ulises* se reforzaba cada vez más. Era en pleno período del repliegue alemán.

El día del estreno, los diarios trajeron las primeras noticias de la invasión de los Aliados.

Se hacía necesario dejar de lado esteticismo, composición ornamental, abstracción. En un espacio definido por las dimensiones ideales del arte – penetró brutalmente el "objeto" tomado de la realidad que apretaba por todas partes.

*¡Llevar la obra teatral a ese punto de tensión, en el que un solo paso separa el drama de la vida, el actor del espectador!*

## 20. EL REGRESO DE ULISES III

Ulises debe volver *realmente*:

Sería deshonesto crear con este fin una falsa ilusión de Itaca. Todo a su alrededor debe ser grande, todo debe decirse seriamente, sin ocultar nada. Sería pusilánime arreglar columnas de papel y un mar de trapos para la gran tragedia de Ulises. Quiero colocar a los actores sobre simples paquetes, escaleras o sillas—quitarles su traje en el momento oportuno —, renunciar a los valores estéticos — para que el regreso sea lo más concreto posible. Ulises vuelve *en el escenario* — y en el escenario se crea, con gran trabajo, una *ilusión* de Itaca.

En teatro, es necesario romper de una vez por todas con el esteticismo. El teatro es un lugar donde las leyes del arte encuentran el carácter accidental de la vida, de lo que resultan conflictos muy importantes.

## 21. RESUMEN

Estas dos puestas (*Balladyna, el Regreso de Ulises*) están orientadas en una dirección definida. La línea que pasa por ellas nos lleva más lejos.

Una obra teatral se construye *alrededor de una sola forma. Descubirla se transforma en una revelación.*

Tal vez no sea más que la idea misma, o la clave para descifrar el drama. Por su carga interior, *hace estallar* todo el drama, mostrando sus entrañas vivas, palpitantes, todas las fibras y los nervios. Atrae todas las otras formas escénicas se disponen y comentan en relación con ella.

En cada obra dramática *palpitan formas teatrales*; sólo hay que sentirlas y expresarlas.

La disposición de las formas se ordena por leyes de contraste y conflicto. Y precisamente los contrastes, en principio incapaces de una coexistencia pacífica, relacionados entre sí por la fuerza, son los únicos que pueden crear un nuevo valor: el conjunto, indispensable para que una obra de arte tome cuerpo.

En el teatro, esa unidad se obtiene por medio del manejo de los contrastes entre los diversos elementos escénicos: movimiento y sonido, forma visual y movimiento, espacio y voz, palabra y

movimiento de las formas, etc... Es en la esfera semántica donde los contrastes deben ser más agudos, más inesperados y chocantes; deben conducir al encuentro de dos realidades u objetos distantes, que se excluyan mutuamente.

Cierta realidad se corporizará cuando se coloque a su lado una segunda realidad – o cuando se la rodee con esta última -, una realidad de otra dimensión y otro origen. No es obligatorio, ni siquiera deseable, que los contrastes se produzcan en una sola esfera o dentro de las mismas categorías. Podemos contrastar un cuadrado no sólo con un círculo, sino también con una línea sinuosa del movimiento y la voz.

*Crear "formas escénicas" es sinónimo de "mostrar" una obra dramática.*

En *Balladyna*, la escena del juicio está llena de hombres hasta el último momento.

Sin embargo, el ritmo interior de esa escena indica que esa gente es cada vez menos numerosa. Como una gradación hacia abajo, hacia el trágico aislamiento de la heroína del drama.

Entre la puesta de *Balladyna* y la *realización del Regreso de Ulises* hay una diferencia fundamental, que proviene del desarrollo, crecimiento y maduración del problema teatral.

La puesta en escena de *Balladyna* era una irrupción de la forma abstracta en la realidad del drama y del escenario.

En la puesta del *Regreso de Ulises*, la vida real ha hecho estallar las formas escénicas ilusorias que se crean, y las ha enfrentado en un conflicto dramático.

¿Ganará?

Creo que sí.

Sería un camino hacia el realismo exterior.

## **LA CLASE MUERTA**



# ESQUILO

El poeta y dramaturgo griego cuya obra **Los Persas** hemos publicado en el anterior número de "teatro", es también el autor de la tragedia griega, tal vez la más difundida de su creación, que enseguida conocerán.

Lo cierto respecto de este poeta, dramaturgo, autor de tantas tragedias griegas, —se declaran más de noventa—, es que su genio creativo ha tenido honda influencia en la literatura universal. Sus figuras gigantescas han atraído la atención de líricos y dramaturgos. De hecho se puede decir que sólo los temas abordados por Esquilo en el *Prometeo* y *La Orestía* han interesado a los escritores posteriores.



La figura de *Prometeo* ha sido interpretada por la posteridad de formas muy diversas, pero desde Esquilo, Prometeo aparecerá como un liberador de la Humanidad. Con una serie de sutiles matices, sin embargo.

De un lado, el cristianismo, siguiendo una frase sugerente de Tertuliano, ha querido ver en el titán amarrado a la roca por su amor a la humanidad, el simbolismo de la crucifixión de Cristo para salvar a los hombres. Calderón le dedicó una pieza: *La estatua de Prometeo*.

Como liberador, como el espíritu que se ha enfrentado con la tiranía valientemente, aparece su figura desde los primeros tiempos de la época moderna: F. Bacon, en su *De sapientia*

*veterum* (1691) verá en el enemigo de Zeus al campeón de la libertad de pensamiento; Shelley presenta en su *Prometeo liberado*, 1820, el símbolo de la libertad con la acción del Titán.

Ya en nuestra propia época, Albert Camus (*Prometeo en los infiernos* y *El hombre rebelado*) hará también de Prometeo el trasunto de la rebelión humana.

Recordemos que Esquilo nació en **Eleusis**, cerca de Arenas en el seno de una familia noble. Luchó contra los persas en **Maratón**, el 490 a.C., en **Salamina**, el 480 a.C., y después, en Platea, el año siguiente.

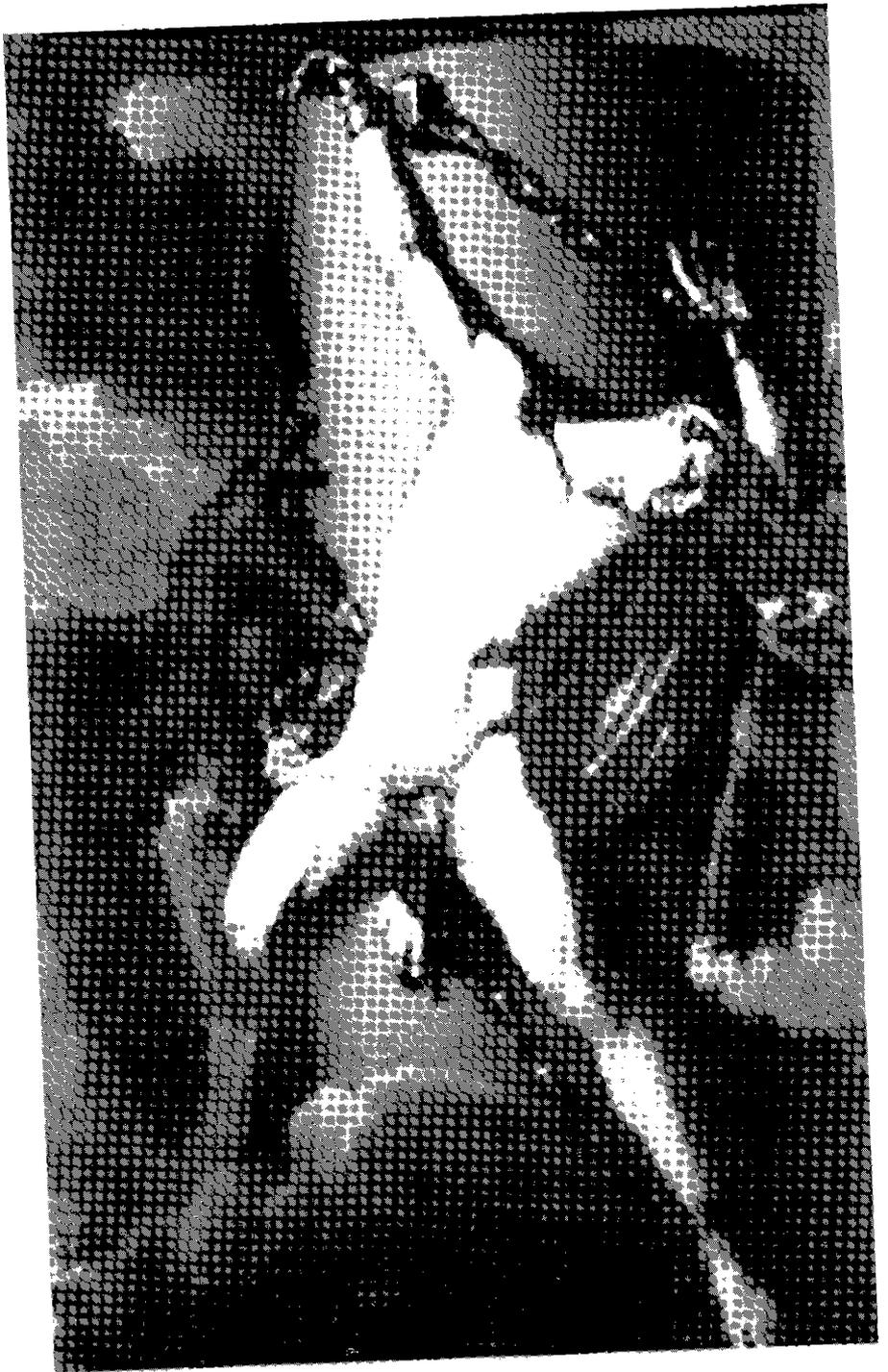
Se cree que escribió unas noventa piezas. Comenzó su obra siendo muy joven pero sólo vino a obtener su primera victoria en los concursos públicos griegos en el año 485 a.C., cuando contaba unos cuarenta años. Desde entonces se hizo famoso y el pueblo lo admiró como a su máximo trágico, habiendo ganado 12 concursos dramáticos más a lo largo de su vida. Fue un innovador en el campo de la **tragedia** y es considerado como el **poeta trágico** por excelencia en la historia del mundo y el fundador de la **Tragedia Griega**.

**Prometeo encadenado**, una obra de fecha incierta, retrata el castigo del rebelde **Prometeo** por parte de Zeus.

Probablemente sea la primera obra de una trilogía prometeica, cuyas obras serían **Prometeo desencadenado** y **Prometeo, el que trae el fuego**.

Esquilo tuvo dos hijos: **Euforión** y **Bión**, quienes igualmente crearon obras trágicas. Esquilo murió en Gela, Sicilia. Decidió exilarse en el campo, después de que según dicen unas leyendas, que buscaban una explicación al hecho de que Esquilo escogiese ese lugar para vivir sus últimos días, se apuntaron que un quebrantahuesos (buitre) dejó caer una tortuga desde gran altura justo sobre el lugar en el que se encontraba Esquilo. La tortuga golpeó contra su cráneo ocasionándole una muerte instantánea.

Según repiten esas leyendas, el oráculo no se había equivocado. Posteriormente se erigiría en este lugar un monumento en memoria suya.



# PROMETEO ENCADENADO

## PERSONAJES DEL DRAMA

Fuerza  
Violencia  
Hefesto  
Prometeo  
Océano  
Hermes  
Io  
Coro de Oceánidas

La acción, en una montaña de  
Escitia.

(Salen a escena FUERZA y VIOLENCIA  
conduciendo al Titán PROMETEO. Les sigue  
HEFESTO llevando consigo un martillo,  
cadenas y una cuña. Se dirigen a una  
enorme roca donde colocan a PROMETEO  
para que HEFESTO pueda clavarle en ella)

## FUERZA

Al confín de la tierra hemos  
llegado  
a la desierta y desolada Escitia.  
Hefesto, ahora es tu turno: Cumplir  
debes las órdenes que  
el padre te impusiera,  
amarrar con grilletes  
irrompibles  
a este escarpado risco este  
bandido.  
Pues tu atributo, el ígneo de la  
llama  
fulgor y fuente de las artes todas  
robó del Cielo y diólo a los  
mortales.  
Es justo, pues, que pague este  
delito.  
Que aprenda a respetar de Zeus  
la fuerza,  
Y poner freno a su filantropía.<sup>6</sup>

## HEFESTO

Habéis cumplido ya, Fuerza y  
Violencia,  
las órdenes que Zeus os  
encargara;  
no hay nada que añadir. Pero yo,  
en cambio,  
no tengo corazón para amarrar  
a un dios, pariente mío, a este  
peñasco,  
borrascoso. Mas, ay, he de  
intentarlo,  
que es grave desoír la orden  
paterna.

## (A PROMETEO)

Bizarro hijo de Temis  
consejera,  
contra mi voluntad, con la tuya  
te he de clavar a ese asolado  
risco  
con grilletes de bronce  
indisolubles,  
do no oirás ni voz ni rostro  
humano.  
Aquí, abrasado por la ardiente  
llama  
del sol, has de cambiar tu tez  
rosada.  
A calmar tu dolor vendrá la  
noche  
Con su estrellado peplo. Y el  
rocío  
que pariera la aurora ha de  
fundirlo  
el sol con su calor. Mas para  
siempre  
habrá de torturarte el dolor rudo  
de tu desgracia. ¡Pues aún no ha  
nacido  
el que ha sido llamado a  
liberarte!<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Mantenemos el término griego que equivale a amor a los hombres. El texto griego juega con el término *trópos* (=carácter) y *philanthrópos*.

<sup>7</sup> Heracles.

Con tu amor al mortal, eso  
ganaste.  
Tú, un dios, sin arredrarte hacia  
las iras  
de los dioses, honraste a los  
mortales  
más de lo justo. A cambio, en  
esta roca,  
guardia habrás de montar  
siempre, en  
insomnio, de pie, sin doblar la  
rodilla.  
En vano te desharás en llantos y  
gemidos,  
pues el pecho de Zeus es  
inflexible.  
¡Que todo nuevo rey reina en  
tirano!

FUERZA

Mas, ¿por qué te retrasas y  
enterneces?  
Y ¿por qué no abominas de este  
dios?,  
Que aborrecen los dioses, el que  
un día  
tus fueros entregaran a los  
mortales.

HEFESTO

Fuertes lazos nos unen, y es mi  
amigo.

FUERZA

Pero no obedecer la orden  
paterna,  
¿es acaso posible? ¿No te  
arredra?

HEFESTO

¡Tú, siempre un desalmado y  
sin entrañas!

FUERZA

Lamentarse por él no es un  
remedio.

No te canses en vano, te  
aconsejo,  
por algo que no puede  
aprovecharte.  
HEFESTO  
¡Ay, oficio mil veces  
denostado!<sup>8</sup>

FUERZA

¿Por qué has de maldecirlo?  
De tus penas tu oficio no es  
culpable en modo alguno.

HEFESTO

¡Así lo hubiese dado a otra  
persona!

FUERZA

Todo es arduo, menos ser rey de  
dioses.  
Que, excepto Zeus, nadie en el  
mundo es libre.

HEFESTO

Lo sé y no tengo nada que  
objetarte.

FUERZA

¿Por qué, pues, tu retraso a  
encadenarlo?  
El Padre puede verte dando  
largas.

HEFESTO

Puedes ver ya el grillete entre  
mis manos.

FUERZA

Cíñele, pues, los brazos, y con  
fuerza  
clávalo a este peñasco a  
martillazos.

<sup>8</sup> Hefesto se lamenta de que entre los dioses su función sea la de herrero, y por ello se le haya encomendado su dura tarea de clavar a Prometeo.

HEFESTO

*(Lo hace)*

Mi tarea está lista, y sin un  
fallo.

FUERZA

Remacha, aprieta aún más.  
No has de dejarle que esos lazos  
afloje;  
que en su astucia,  
puede escapar incluso a lo  
imposible.

HEFESTO

El codo ha sido atado, y no se  
suelta.

FUERZA

Pues ata el otro con todas sus  
fuerzas;  
que aprende al fin que, aunque  
muy listo,  
es torpe, una vez que con Zeus se  
le compara.

HEFESTO

Sólo él de mi labor protestaría.

FUERZA

Pues clávale en el pecho la  
obstinada  
mandíbula de acero de esta cuña.

HEFESTO

¡Ay, Prometeo, por tus males  
lloro!

FUERZA

¿Vacilas, pues, y de los  
enemigos  
de Zeus lástima tienes? Que  
algún día  
no tengas que llorar por tu  
persona.

HEFESTO

*(Mirando a Prometeo)*

¡Viendo estoy una escena  
aterradora!

FUERZA

¡Viendo estoy que este tipo  
está pagando  
La pena por sus actos merecida!  
Amárrale ya al pecho con  
cadenas.

HEFESTO

Y ¡qué remedio, pues! No me  
presiones.

FUERZA

Te azuzo y te amenazo al mismo  
tiempo.  
Baja de aquí y apriétale las  
piernas.

HEFESTO

*(Se las aprieta)*

Hecho está, y no con mucho  
esfuerzo.

FUERZA

Remacha el duro grillo, ahora,  
con fuerza,  
que el juez de tu labor es muy  
severo.

HEFESTO

Partamos ya, que espesa red lo  
cubre.

FUERZA

*(A PROMETEO)*

Puedes hacerte ahora el  
insolente:

Roba sus atributos a los dioses  
y dáselos al hombre. ¿En qué

podrían  
aligerar tu pena los mortales?  
Actuaron de forma equivocada  
los dioses al llamarte Prometeo:  
que un promotor incluso a ti te  
falta  
para poder huir de mi artificio.<sup>9</sup>

*(Salen)*

*(La escena queda vacía. Sólo PROMETEO permanece en ella, atado a la roca. Tras un largo silencio, habla de esta forma)*

PROMETEO

¡Éter divino, raudas brisas,  
fuentes  
de los ríos y sonrisa infinita  
de las olas del mar, Madre de  
todo!  
Pero también a ti quiero  
invocarte,  
¡disco del sol que todo lo  
contemplas!  
Miradme: soy un dios y, sin  
embargo,  
¡qué trato he recibido de los  
dioses!

*(Canta)*

Mirad con qué torturas  
desgarrado  
por un espacio de años infinito,  
aquí he de padecer tormento  
horrendo.  
Tal es el lazo de cadena infame  
que contra mi inventó el rey de  
los Dioses.  
¡Ay, ay! Por el presente y el  
futuro  
mal que me aguarda estoy  
llorando ahora.  
¿Cuándo será el final de mis  
desdichas?

*(Hablando)*

Pero, ¡qué es lo que digo? De  
antemano  
Bien conozco los males que me  
esperan:  
no puede sorprenderme daño  
alguno.  
Pues sé del Hado la invencible  
fuerza,  
habré de soportarla con  
paciencia.  
Pero callar o no estos infortunios  
no me ha sido otorgado: un don  
al hombre  
me ha uncido al duro yugo del  
destino:  
Robé del fuego, en una oculta  
caña,  
la recóndita fuente que sería  
maestra de las artes y un recurso  
para el hombre. Y aquí pago mi  
culpa  
clavado y aherrado a la  
intemperie.

*(Vuelve a cantar. Se percibe un rumor a lo lejos)*

¿Qué rumor, que perfume  
invisible  
hasta mí va llegando?<sup>10</sup>  
¿Viene de un dios, de un hombre,  
o de las dos cosas?  
¿Ha acudido a este risco, al fin  
del mundo  
A contemplar mis penas? O, ¿qué  
quiere?  
Ved a este dios sin dicha  
encadenado,  
ved al rival de Zeus, al que odian  
cuantos  
dioses del Rey visitan el palacio,  
por mi exceso de amor a los  
mortales.

<sup>9</sup> Hemos intentado recoger en la traducción (promotor, Prometeo) el juego de palabras que hay en el original.

<sup>10</sup> Prometeo sabe que un águila se irá a roerle el hígado: de aquí su terror ante lo que cree un ruido de alas.

¡Ay, ay!  
¿Qué es el murmullo alado que  
percibo  
junto a mí? A este rauda batir de  
alas  
va susurrando el aire.  
¡Me causa horror cuando hacia  
mí se acerca!

### CORO

*(Cantando. Viene en un carro alado)*

Ningún temor abrigues:  
amiga es la bandada que a este  
risco  
con un ligero porfiar de plumas  
ha acudido volando. A duras  
penas  
el corazón del Padre me he  
ganado.  
Veloces me han traído aquí las  
auras.  
El eco del acero amartillado  
penetró hasta el rincón de mi  
morada  
y sin calzarme, apenas,  
al aire me he lanzado  
en mi alada carroza.

### PROMETEO

¡Ay, ay!  
Descendientes de Tétide  
fecunda,  
¡oh hijas del Océano,  
Que en su curso sin sueño  
En torno de la tierra va girando!  
Miradme y ved con qué  
infamantes grillos  
estoy aquí sujeto  
en la roca más alta de esta sima,  
montando, en centinela,  
una guardia que nadie  
envidiaría.

### CORO

Viéndolo estoy. Mis ojos,

Prometeo,  
horrible niebla cubre  
hermanada con lágrimas,  
al ver cómo tu cuerpo se  
marchita  
clavado en esta roca  
con estas ultrajantes ligaduras.  
¡Se ve que en el Olimpo hay  
nuevos amos!  
Con esta nueva ley Zeus gobierna  
a su antojo,  
y ¡a los grandes de ayer se ha  
aniquilado!

### PROMETEO

¡Si me hubiera arrojado  
bajo la tierra, al menos,  
en el fondo del Hades  
que a los muertos acoge,  
el Tártaro insondable  
después de haberme atado  
fuertemente  
con grillos insolubles!  
Así, ni un dios, ni nadie,  
se mofaría ahora de mis cuitas.  
En cambio, soy juguete de los  
vientos  
y el escarnio, infeliz, de mi  
enemigo.

### CORO

¿Hay dios tan insensible  
que pueda disfrutar con tu  
desgracia?  
¿Quién no a compartir tu  
sufrimiento,  
con la excepción de Zeus?  
Eternamente conservando el rencor  
en sus entrañas,  
no deja que su espíritu se  
pliegue,  
y tiene sometido a su arbitrio  
a los dioses.  
No calmará sus iras  
mientras no haya saciado sus  
entrañas,

o hasta que alguno, con astuto  
golpe, le arrebatase su trono  
inexpugnable. <sup>11</sup>

### PROMETEO

Pues por más que me encuentro  
aprisionado  
por tan potentes lazos - yo os lo  
juro -  
habrá de suplicarme el dios de  
dioses  
que le descubra el nuevo plan,  
que un día  
intentará quitarle cetro y trono.  
Mas, a fe, que ni el dulce  
encanto de su labia ha de  
ablandarme  
ni cederé tampoco a su amenaza.  
¡Antes ha de librarme de esos  
grillos  
Y la pena pagarme de su ultraje!

### CORO

Tú siempre intransigente  
y sin ceder jamás en duro trance.  
Tu lenguaje es osado en demasía.  
Mas penetrante horror hiende  
mi entraña,  
que temo por tu suerte, y me  
pregunto  
hasta qué punto has de arribar  
un día  
para ver el final de tu desgracia.  
Porque es inaccesible, inexorable  
El corazón del Crónida y su  
genio.

### PROMETEO

Sé que es duro y que tiene  
la justicia entre sus manos, pero  
pienso  
que ha de mostrarse bondadoso,  
cuando

sufra ese golpe un día:  
Entonces calmará su ira  
indomable.

### CORIFEO

Dígnate contestar nuestra  
pregunta.  
¿Por qué delito Zeus te ha  
aprisionado  
Y te atormenta de ese modo  
infame?  
Cuéntanos esa historia, si el  
hacerlo  
no ha de causarte menoscabo  
alguno.

### PROMETEO

Para mí es doloroso hablarte de  
ello  
Mas también me es doloroso  
callarlo.  
De cualquier forma, hacerlo me  
es muy duro.  
Tan pronto hubo estallado entre  
los dioses  
El rencor y reinaba la discordia,  
Los unos deseando echar a  
Crono  
de su solio y los otros se oponían  
a que reinara Zeus entre los  
dioses,  
yo quise convencer a los titanes; los  
vástagos del Cielo y de la  
Tierra,  
con mi mejor consejo. Mas no  
pude.  
Y desdeñando mi ingeniosa  
maña,  
en su duro talante, por la fuerza  
esperaban alzarse con la palma  
y sin dificultades, Gaya y Temis,  
mi madre, (un ser que tiene  
muchos nombres)  
me había ya predicho de qué  
modo  
-y no sólo una vez- iba a

<sup>11</sup> Alusión velada a la profecía que decía que un hijo de Zeus le arrebataría el trono como hiciera él con su padre.



PROMETEO

En su alma yo insuflé cierta  
esperanza.

CORIFEO

¡Qué gran bien dispensaste a  
los mortales!

PROMETEO

Pues, además, diles el don del  
fuego.

CORIFEO

Y ahora, ¿tiene el hombre el  
rojo fuego?

PROMETEO

Gracias al cual descubrirán las  
artes.

CORIFEO

Por ese crimen, pues, Zeus te  
está ahora...

PROMETEO

Martirizando sin ceder un  
punto.

CORIFEO

¿Y no hay fin asignado a tu  
tormento?

PROMETEO

Tan sólo cuando el mismo lo  
decida.

CORIFEO

¿Cuándo ha de decidirlo? ¿Hay  
esperanza?

¡No te das cuenta, acaso, de tu  
culpa?

Decir cuál es tu culpa no me  
place,  
y a tí te apena; mas dejemos eso  
y busca algún remedio a tu  
desgracia.

PROMETEO

Cuando se es bien ajeno a la  
desgracia,  
es fácil cosa, a aquel que está  
sufriendo,  
ofrecerle consejo y advertencias.  
Lo sabía muy bien; que yo, a  
sabiendas,  
sí, a sabiendas, erré, ¿por qué  
negarlo?  
Por salvar al mortal yo me he  
perdido.  
Pero yo no podía imaginarme  
que hubiese de sufrir tales  
tormentos  
en escarpada roca, en este  
monte,  
en un lugar tan yermo y solitario.  
No lamentéis, pues, mis  
presentes males:  
a tierra descended, y mis futuros  
tormentos escuchad, porque de  
todo  
tengáis noticia cierta. Sí,  
creedme,....  
pues la desdicha vuela, y sin  
distingos  
sobre el hombre se abate, en  
forma alterna.

CORO

*(Cantando)*

No con disgusto oímos lo que  
has dicho,  
Prometeo. Por ello abandonamos  
Con pies veloces el alado carro  
Y el éter sacro, ruta de las aves,  
para bajar a estos abruptos  
riscos.

*(Aparece OCÉANO montado sobre un carro  
tirado por una extraña e ingente ave)*

OCÉANO

Después de larga jornada,  
llego hasta ti, Prometeo,

montado en alado grifo,  
que, sin morder freno alguno,  
acata mi pensamiento.  
Compasión por tus pesares  
debes saber que yo siento,  
que me impulsa el parentesco  
de la sangre, según creo.  
Y además del parentesco,  
a nadie cual a ti aprecio.  
Y que la verdad te digo,  
Y no hay lisonja en mi lengua,  
Lo vas a saber al punto:  
Dime en qué ayudarte puedo;  
Que nunca dirás que tienes  
Más que Océano fiel amigo.

### PROMETEO

¿Qué es esto? ¿Tú también  
quieres  
asistir a mis tormentos?  
¿Cómo, dime, abandonando  
el río a quien das el nombre  
y las cuevas naturales  
que tienen techo de roca,  
a llegar te has atrevido  
al país que el hierro pare?<sup>13</sup>  
¿Acaso a ver mis desdichas  
y a lamentar mis desgracias  
compasivo aquí has venido?  
Contempla, pues, estos grillos:  
soy el amigo de Zeus,  
aqueel que ayudóle un día  
a establecer su reinado,  
y ¡a qué penas me condena!

### OCÉANO

Te veo, si, y deseo aconsejarte,  
aunque eres muy astuto,  
Prometeo,  
lo mejor para ti. Piensa en quién  
eres,  
y adopta nuevas formas de  
conducta.

Nuevo es también quien reina  
entre los dioses.  
Si quieres persistir en la dureza  
de tu acerada lengua, y le diriges  
afilados reproches, Zeus podría  
oír tus amenazas, porque, al cabo,  
su trono se halla en un lugar más  
alto.  
Y entonces pensarás que tus  
miserias  
son un juego de niños solamente.  
Es, infeliz, olvida tu talante,  
Y busca algún remedio a tus  
pesares.  
Acaso pensarás que mis razones  
son razones de vieja, y  
anticuadas.  
Pero eso que te ocurre es sólo el  
fruto  
De tu altanera lengua, Prometeo.  
Tú no te humillas, ni a los males  
cedes.  
Con ello lograrás nuevos  
castigos.  
Aprende, pues, de mí, y no  
perseveres  
en herir con tu pierna el agujón.  
Mira que es duro el nuevo rey, y  
nadie  
puede pedirle cuentas de sus  
actos.  
Y ahora yo me marchó, y, si es  
que puedo,  
Intentaré librar-te de tus males.  
Calma, empero tus iras y el  
lenguaje  
altanero que brota de tus labios.  
¿O es que, siendo tan sabio,  
acaso ignoras  
que temeraria lengua es  
castigada?

### PROMETEO

¡Cómo te envidio! Tú  
participaste  
conmigo en la ardua empresa, y,

<sup>13</sup> El país de los Célibes, cercano a la roca donde está amarrado Prometeo, pasaba por ser el más importante productor de hierro.

sin embargo,  
hoy te encuentras muy lejos del  
castigo.  
¡Déjame en paz! ¡Olvida tus  
cuidados!

Si, al cabo, no podrías  
convencerle.  
Es un ser inflexible. Antes,  
procura  
No sufrir ningún daño en tu  
camino.

### OCÉANO

Eres, sin duda, mejor consejero  
para los otros que para ti mismo.  
Y me baso en los hechos, no en  
palabras.  
Mas no te empeñes en frenar mi  
ruta.  
Presumir quiero de que Zeus, un  
día,  
Tu libertad, al fin, va a  
concederme.

### PROMETEO

Te elogio y nunca cesaré de  
hacerlo,  
Que buena voluntad jamás te  
falta.  
Mas no luches en vano, si es que,  
acaso,  
pretendes, en tu afán, salvar mi  
vida.  
Que nada has de lograr. Mantente  
quieto  
y lejos del asunto; que aunque  
sufro,  
No deseo por ello que otros  
sufran  
por mi causa. Asaz ya he  
lamentado  
lo de mi hermano Atlante que, en  
Hesperia,  
de pie sostiene el peso  
insoportable  
del Cielo y de la Tierra con sus

hombros.  
También me mueve a compasión  
el caso  
del hijo de la Tierra, aquel que  
habita  
los antros de Cilicia, monstruo  
horrible,  
Tifón de cien cabezas, por la  
fuerza  
domeñado. La guerra hizo a los  
dioses  
vertiendo horror de sus terribles  
fauces.  
Fiero fulgor brillaba en su  
mirada  
cual si por fuerza derribar  
quisiera  
el dominio de Zeus. Mas  
alcanzóle  
el dardo insomne que el Tonante  
blande,  
el rayo que desciende desde el  
cielo,  
con aliento de fuego; y lo  
derrumba  
de aquel lenguaje suyo tan altivo.  
Herido en plena entraña, hecho  
cenizas,  
El trueno aniquiló todas sus  
fuerzas.  
Y ahora, fardo inútil e inservible,  
Yace muy cerca del marino  
estrecho,  
en la base del Etna aprisionado,  
en tanto Hefesto ocupa las  
alturas  
forjando el hierro. Desde aquí,  
algún día,  
ríos de lava irrumpirán, los  
vastos  
y en extensos campos de Sicilia  
fértil  
con sus fauces salvajes  
devorando.  
Tal, pues, será la cólera que un  
día

Tifón ha de exhalar con ígneos  
dardos  
de tormenta insaciable y  
espantosa,  
aún después de que Zeus  
carbonizara  
su cuerpo con el rayo. Tú eres  
sabio

y de mí no te falta aprender  
nada.  
Salva tu vida como hacerlo sabes.  
Yo por mi parte, apuraré la  
infame  
Suerte que me ha tocado hasta  
que aplaque  
Zeus el rencor que ahora le  
domina.

OCÉANO

¿Es que ignoras acaso,  
Prometeo,  
que el odio es mal que las  
palabras curan?

PROMETEO

Cuando se ablanda el corazón a  
tiempo  
sin violentar el mal que está  
inflamado.

OCÉANO

¿Tú crees que es nocivo que  
alguien trate  
de cuidarse de ti? Aclara mis  
dudas.

PROMETEO

Es inútil trabajo y candor vano.

OCÉANO

Déjame padecer esta dolencia;  
que es ganancia, y no poca, el ser  
sensato,  
y parecer, en cambio, un  
insensato.

PROMETEO

Creerán que tu falta es cosa  
mía.

OCÉANO

Tus palabras devuélvenme a mi  
casa.

PROMETEO

Tu compasión puede ganarte el  
odio...

OCÉANO

...¿de aquel que se ha instalado  
en fuerte trono?

PROMETEO

¡Guárdate de incurrir en su  
despecho!

OCÉANO

Buen ejemplo en tu caso,  
Prometeo.

PROMETEO

Anda, vete y conserva tu  
talante.

OCÉANO

Me invitas a partir cuanto  
partía.  
Mi volador cuadrúpedo ya agita  
con sus alas la ruta de los aires,  
y ¡con qué gozo va a doblar sus  
miembros  
en el cubil que le es tan  
conocido!

*(Se va)*

CORO

*(Cantando)*

Lloro por ti, Prometeo.  
y por tu infausto destino,  
mientras, tiernas, mis pupilas  
un caudal sin cesar vierten,

sin embargo,  
hoy te encuentras muy lejos del  
castigo.  
¡Déjame en paz! ¡Olvida tus  
cuidados!

Si, al cabo, no podrías  
convencerle.  
Es un ser inflexible. Antes,  
procura  
No sufrir ningún daño en tu  
camino.

### OCÉANO

Eres, sin duda, mejor consejero  
para los otros que para ti mismo.  
Y me baso en los hechos, no en  
palabras.  
Mas no te empeñes en frenar mi  
ruta.  
Presumir quiero de que Zeus, un  
día,  
Tu libertad, al fin, va a  
concederme.

### PROMETEO

Te elogio y nunca cesaré de  
hacerlo,  
Que buena voluntad jamás te  
falta.  
Mas no luches en vano, si es que,  
acaso,  
pretendes, en tu afán, salvar mi  
vida.  
Que nada has de lograr. Mantente  
quieto  
y lejos del asunto; que aunque  
sufro,  
No deseo por ello que otros  
sufran  
por mi causa. Asaz ya he  
lamentado  
lo de mi hermano Atlante que, en  
Hesperia,  
de pie sostiene el peso  
insoportable  
del Cielo y de la Tierra con sus

hombros.  
También me mueve a compasión  
el caso  
del hijo de la Tierra, aquel que  
habita  
los antros de Cilicia, monstruo  
horrible,  
Tifón de cien cabezas, por la  
fuerza  
domeñado. La guerra hizo a los  
dioses  
vertiendo horror de sus terribles  
fauces.  
Fiero fulgor brillaba en su  
mirada  
cual si por fuerza derribar  
quisiera  
el dominio de Zeus. Mas  
alcanzóle  
el dardo insomne que el Tonante  
blande,  
el rayo que desciende desde el  
cielo,  
con aliento de fuego; y lo  
derrumba  
de aquel lenguaje suyo tan altivo.  
Herido en plena entraña, hecho  
cenizas,  
El trueno aniquiló todas sus  
fuerzas.  
Y ahora, fardo inútil e inservible,  
Yace muy cerca del marino  
estrecho,  
en la base del Etna aprisionado,  
en tanto Hefesto ocupa las  
alturas  
forjando el hierro. Desde aquí,  
algún día,  
ríos de lava irrumpirán, los  
vastos  
y en extensos campos de Sicilia  
fértil  
con sus fauces salvajes  
devorando.  
Tal, pues, será la cólera que un  
día

Tifón ha de exhalar con ígneos  
dardos  
de tormenta insaciable y  
espantosa,  
aún después de que Zeus  
carbonizara  
su cuerpo con el rayo. Tú eres  
sabio  
y de mí no te falta aprender

nada.  
Salva tu vida como hacerlo sabes.  
Yo por mi parte, apuraré la  
infame  
Suerte que me ha tocado hasta  
que aplaque  
Zeus el rencor que ahora le  
domina.

OCÉANO

¿Es que ignoras acaso,  
Prometeo,  
que el odio es mal que las  
palabras curan?

PROMETEO

Cuando se ablanda el corazón a  
tiempo  
sin violentar el mal que está  
inflamado.

OCÉANO

¿Tú crees que es nocivo que  
alguien trate  
de cuidarse de ti? Aclara mis  
dudas.

PROMETEO

Es inútil trabajo y candor vano.

OCÉANO

Déjame padecer esta dolencia;  
que es ganancia, y no poca, el ser  
sensato,  
y parecer, en cambio, un  
insensato.

PROMETEO

Creerán que tu falta es cosa  
mía.

OCÉANO

Tus palabras devuélvenme a mi  
casa.

PROMETEO

Tu compasión puede ganarte el  
odio...

OCÉANO

...¿de aquel que se ha instalado  
en fuerte trono?

PROMETEO

¡Guárdate de incurrir en su  
despecho!

OCÉANO

Buen ejemplo en tu caso,  
Prometeo.

PROMETEO

Anda, vete y conserva tu  
talante.

OCÉANO

Me invitas a partir cuanto  
partía.  
Mi volador cuadrúpedo ya agita  
con sus alas la ruta de los aires,  
y ¡con qué gozo va a doblar sus  
miembros  
en el cubil que le es tan  
conocido!

*(Se va)*

CORO

*(Cantando)*

Lloro por ti, Prometeo.  
y por tu infausto destino,  
mientras, tiernas, mis pupilas  
un caudal sin cesar vierten,

y humedezco mis mejillas  
con esas húmedas fuentes.  
Zeus, que reina con sus leyes  
de forma poco envidiable,  
ha ostentado a las deidades  
del pasado fiera lanza.

Ahora la tierra toda  
gime en tono lamentable;  
el honor antiguo y grande  
que tenían sus hermanos  
y tú mismo, están llorando (...)  
Y los hombres que del Asia  
sagrada la tierra habitan  
sienten compasión y pena  
ante ese injusto castigo  
que las lágrimas provoca.

Igualmente, las doncellas  
intrépidas combatientes  
que en la Cólquide residen;<sup>14</sup>  
y lo mismo el pueblo escita  
que, en la región más extrema  
de la tierra está instalado  
cabe el agua del Meotis.

De Arabia la flor guerrera  
que, al pie del Cáucaso monte,  
construyó su ciudadela  
tan alta como las nubes;  
ese ejército esforzado  
que con sus agudas picas  
hace resonar el aire.

(Tan sólo a otro Titán yo he  
contemplado  
antes que a ti, con hierros  
oprimido,  
Atlas, cuya potencia eternamente  
Y del Cielo la bóveda de sus  
hombros...)<sup>15</sup>

La onda marina sordamente  
gime  
a chocar con las otras, y el  
abismo  
ruge y la negra sima de la tierra

brama furiosa, mientras los  
veneros  
y las corrientes de los sacros ríos  
dejan oír su compasivo llanto.

### PROMETEO

*(Que ha permanecido largo tiempo en  
silencio)*

No penséis que es desdén o que  
es orgullo  
lo que cierra mi boca. Es que se  
angustia  
mi alma al verme atado de esta  
guisa.

Y, con todo, a ese nuevo  
soberano,  
¿quién sino yo, facilitóle el  
trono?  
Más me callo: sabéis lo que diría.  
Y ahora oíd las penas de los  
hombres;  
cómo les convertí, de tiernos  
niños

que era, en unos seres  
racionales.  
Y en mis palabras no tendrá  
cabida  
el reproche a los hombres; lo que  
intento  
es mostrar la bondad de mis  
favores:

ante todo, veían, sin ver nada,  
y oían sin oír, cual vanos sueños,  
gozaban de una vida dilatada,  
donde todo ocurría a la ventura:  
ignoraban las casas de ladrillos,  
al sol cocidos, la carpintería.  
Vivían bajo tierra en unas grutas  
sin sol, como las pródidas  
hormigas.

Ignoraban los signos que revelan  
cuando vendrá el invierno y la  
florida  
primavera y los frutos del estío.  
Todo lo hacían sin criterio alguno

<sup>14</sup> Las Amazonas.

<sup>15</sup> El texto entre paréntesis se considera una interpolación.

hasta que, finalmente, de los  
   astros  
 les enseñé a auspicar orto y  
   ocaso.  
 Y el número, el invento más  
   rentable,  
 les descubrí, y la ley de la  
   escritura,  
 recuerdo de las cosas, e  
   instrumento  
 que a las Musas dio origen. Fui el  
   primero  
 que sometió a las bestias bajo el  
   yugo,  
 y al arnés; y al jinete  
   esclavizadas  
 las más duras fatigas soportaron  
 en lugar de los hombres. Bajo el  
   carro  
 yo sometí al caballo, humilde al  
   freno,  
 y vana ostentación de la riqueza.  
 Nadie más sino yo el marino  
   buque  
 de alas hechas de lino, descubrió,  
 y que errático el ponto va  
   surcando.  
 Y pese a los inventos que a los  
   hombres  
 un día enseñé yo, infeliz, no  
   tengo  
 medio de sustraerme a mi  
   desgracia.

#### CORIFEO

Es humillante el mal que ahora  
   padeces,  
 sin saber lo que hacer; andas  
   perdido  
 cual el inepto médico que  
   enferma;  
 desmayas ignorando los  
   remedios  
 con que puede tratarse tu  
   dolencia.

#### PROMETEO

Aún más te admirarás si el  
   resto escuchas,  
 las artes y recursos que he  
   inventado.  
 Ante todo, cuando alguien  
   enfermaba,  
 No había medio alguno de  
   defensa  
 -ni comida, ni unguento, ni  
   bebida-  
 y morían privados de recursos  
 hasta que yo enseñéles la  
   manera  
 de mezclar los remedios  
   curativos  
 con que todos los males se  
   superan.  
 De la adivinación fijé las normas;  
 Fui el primero en saber qué  
   significan  
 los sueños en la vida los presagios  
 que encierra un son oscuro, y los  
   encuentros,  
 yo les mostré. Y el vuelo de las  
   aves  
 de curvas garras definiles; cuáles  
   indican  
 un buen augurio, y las que  
   ocultan  
 un siniestro presagio. La  
   conducta  
 que sigue cada especie: sus  
   amores  
 sus inquinas y su aparejamiento.  
 La limpidez de las entrañas,  
   cómo  
 ha de ser la tintura de la bilis  
 para ser aceptada por los dioses,  
 y las formas que el lóbulo  
   presenta.  
 Los miembros recubiertos con la  
   grasa  
 y el ancho lomo al fuego  
   consumiendo,  
 enseñé a los mortales el camino

hacia un arte difícil. Las señales  
del fuego, luminosas a sus ojos  
hice que fueran, hasta entonces  
ciegos.

Pero basta ya de eso. Los  
recursos  
ocultos para el hombre bajo tierra  
-como son bronce y hierro, plata  
y oro-  
antes de mí, ¿quién pudo  
descubrirlos?

¡Nadie que no desee hablar en  
vano!

lo sé muy bien. En suma, por  
decirlo  
todo concisamente en una frase:  
sabe que el hombre ha conocido  
todas  
las artes a través de Prometeo.

CORIFEO

Por servir al mortal más de la  
cuenta,  
evita descuidar tu propio caso.  
Yo espero que, algún día, de  
estos grillos  
liberado por fin, no tendrás  
menos  
poder del que dispone Zeus  
ahora.

PROMETEO

El Hado que da a todo  
cumplimiento  
no ha decretado aún que esto  
suceda.  
Sometido a mil penas y  
tormentos,  
más tarde he de escapar de estos  
grilletes.  
Que es el sino más fuerte que mis  
artes.

CORIFEO

¿Quién es el timonel, pues, del  
Destino?

PROMETEO

Las tres Moiras, y Erinia  
rencorosa.

CORIFEO

¿Así que a Zeus superan en  
potencia?

PROMETEO

No podrá sustraerse a su  
destino.

CORIFEO

Si no es reinar, ¿cuál es de  
Zeus el sino?

PROMETEO

No lo puedes oír: ya más no  
insistas.

CORIFEO

Es un secreto augusto lo que  
ocultas.

PROMETEO

Refiérete a otro tema, que no  
es hora  
de pregonar lo que ha de estar  
oculto.

Si logro conservar este secreto  
escaparé a los grillos y a las  
penas  
que tanto han humillado a mi  
persona.

CORO

*(Cantando)*

Zeus, que lo rige todo,  
no enfrente su poder contra mi  
espíritu;  
no sea yo remisa en acercarme,  
con sagrados festines y  
hecatombes,  
a los dioses, junto al perenne  
curso

de Océano; no peque  
yo en mi lenguaje, y ¡dure de por  
siempre  
sin borrarse jamás lo que yo  
pido!

Es dulce, entre serenas  
esperanzas vivir larga existencia,  
el corazón nutriendo  
de iluminado gozo.

Mas me lleno de horror cuando  
te veo

Desgarrado por esa pena  
ingente...

Sin temblar ante Zeus,  
por propio impulso, honraste a  
los mortales,

Prometeo, en exceso.

¿Es favor tu favor?

¡Dímelo, amigo, vamos!

¿Dónde hallarás defensa?

¿Qué ayuda pueden darte los  
mortales?

¿No has reparado, acaso, en la  
insegura,  
débil capacidad de los humanos,  
a un sueño semejante,  
a que está sometida  
la pobre raza humana?

No, no; jamás la voluntad

terrena  
podrá violar de Zeus las  
decisiones.

Lo he comprendido al punto,  
al ver tu dura suerte, Prometeo.

¡Oh, qué distante es hoy la  
melodía

que llega a mis oídos  
de aquella que entonara  
por tu baño lustral, por tu  
himeneo

el día de tus bodas,  
cuando con sus presentes  
a Hesíone, mi hermana, te  
llevaste

para hacerla tu esposa y  
compañera!

*(Entra lo, mujer con algunos signos  
vacunos: cuernos en la cabeza. Marcha a  
saltos, picada por un tábano)*

IO

-¿Qué tierra es ésa? ¿Quién en  
ella vive?

¿Quién será éste que veo  
aprisionado en un arnés de  
piedra,  
del huracán expuesto a los  
embates?

¿Adónde me ha llevado mi  
aventura,  
Pobre de mí? Contesta.

*(Se agita un poco)*

-De nuevo el agujijón, de Argos  
terrígeno  
el fantasma, infeliz, me está  
azuzando.

Haz que mí se aleje, madre  
Tierra,  
que me lleno de espanto cuando  
miro

a ese boyero de mil ojos. Siempre  
avanza con su páfida mirada...  
Ni una vez muerto, el polvo lo ha  
ocultar.

Hurtándose a las sombras,  
a esta infeliz persigue  
y por la arena que la lorilla cubre  
hambrienta, la hace caminar  
errante.

-A los compases de sonora flauta  
recubierta de cera,  
desgrana una tonada que  
hipnotiza.

¡Ay de mí, ay de mí, dioses!

¿Adónde me conduce esta  
carrera

y ese lejano errar?

¿Qué pecado en mí hallaste, hijo  
de Crono,  
para uncirme a ese yugo de  
miserias?

¿Por qué con ese horror que me  
 espolea,  
 pobre loca, infeliz, me  
 martirizas?  
 Abrásame en la llama,  
 sepúltame en la tierra,  
 o entrégame a los monstruos de  
 losmares  
 en pasto convertida. ¡No  
 desdeñes,  
 Señor, mis peticiones!  
 Asaz mi dilatado andar errante  
 me he trabajado ya. No sé  
 siquiera  
 cómo puedo escapar de mis  
 desdichas  
 ¿No escuchas los acentos de esta  
 joven cornífera mujer?

PROMETEO

¿No escucharé yo a la joven  
 que de Ínaco ha nacido,  
 y que de amor ha inflamado  
 del Padre Zeus los sentidos?  
 La que ahora se fatiga  
 recorriendo por la fuerza  
 ese dilatado curso,  
 blanco del encono de Hera? <sup>16</sup>

IO

Y tú, ¿cómo es que sabes  
 el nombre de mi padre y lo  
 pronuncias?  
 ¡Contesta ya a esta pobre  
 desgraciada!  
 ¿Quién eres, pues quién eres,  
 malhadado,  
 que en términos tan claros  
 a esta infeliz saludas.  
 Y el nombre sabes de este mal  
 divino  
 que me consume con los  
 aguijones

con que me ataca y a vagar me  
 incita?  
 Retozando entre brincos  
 humillantes  
 que al hambre me condenan,  
 héteme junto a ti, víctima de  
 Hera,  
 y de sus planes rencorosos.  
 ¿Quiénes de entre los dioses sufren  
 lo que sufro?  
 ¡Ay, ay!  
 Dime con claridad lo que me  
 espera;  
 qué antídoto, qué ayuda  
 para mi mal existe, si lo sabes,  
 revélame, contesta a esta  
 doncella  
 que triste va vagando por el  
 mundo.

PROMETEO

Te contaré lo que saber deseas  
 muy claramente y sin tejer  
 enigmas,  
 con un lenguaje simple, como es  
 justo  
 hablar a los amigos: estás viendo  
 a Prometeo que al mortal dio el  
 fuego.

IO

¡Oh auxilio universal de los  
 humanos,  
 Prometeo infeliz! ¿Por qué tus  
 males?

PROMETEO

Acabo de llorar mis  
 infortunios.

IO

¿No puedes concederme este  
 servicio?

PROMETEO

Dime cuál es, que todo habrás  
 de oírlo.

<sup>16</sup> Io, la hija de Inaco, fue convertida en vaca por el querer de Zeus, que se había enamorado de ella, y se le acercó en forma de toro. Por celos, Hera la condenó a andar errante por el mundo.

IO

Dime quién te ha aherrojado  
en esta roca.

PROMETEO

De Zeus la voluntad, de  
Hefesto el brazo.

IO

¿Por qué delito has sido  
castigado?

PROMETEO

Basta con lo que acabo de  
aclararte.

IO

Dime, además, cuándo será que  
pueda  
contemplar el final de mi  
aventura.

PROMETEO

Es mejor ignorarlo que saberlo.

IO

No me ocultes las penas que  
me aguardan.

PROMETEO

No es que quiera negarte este  
servicio...

IO

¿Por qué, pues, tu tardanza en  
revelarlo?

PROMETEO

No es que no quiera, no. Temo  
afligirte.

IO

No te turbes por mí. Será  
agradable.

PROMETEO

Tendré que hablar si es tu  
deseo.

Escucha.

CORIFEO

Aún no; dame una parte de este  
gozo.

Sepamos, ante todo, su dolencia,  
que nos cuente ella misma su  
desgracia.

Lo que le queda por sufrir, más  
tarde

que nos sea explicado de tus  
labios.

PROMETEO

(A Io)

A ti te corresponde  
complacerlas,

Io, que son hermanas de tu  
padre.

Llorar y lamentar unas  
desgracias,

cuando puede arrancarse alguna  
lágrima de quien escucha, eso es  
esfuerzo vano.

IO

No sé cómo negarme a vuestro  
ruego,

y así, con sencillez vais a  
escucharme

todo cuanto queráis, aunque me  
siento

avergonzada de contaros cómo  
sobre mí se abatió aquella

tormenta  
causada por un dios, mi

metamorfosis.

De continuo nocturnas pesadillas  
visitaban mi cuarto de doncella  
y así me aconsejaban

dulcemente:  
"Muchacha afortunada, ¿a qué

conservas  
 tu donceller durante tanto  
 tiempo  
 si puedes alcanzar ilustres  
 bodas?  
 Zeus se siente inflamado del  
 deseo  
 de tu beldad, y quisiera contigo  
 honrar a Cipris. No rechaces,  
 hija,  
 de Zeus el lecho, no. Vete hacia el  
 prado  
 de Lerna, de alta hierba, a las  
 dehesas  
 y al establo que allí tiene tu  
 padre,  
 y que el ojo de Zeus calme tus  
 ansias."  
 Y así, noche tras noche,  
 desgraciada,  
 tenía tales sueños, hasta que  
 me atreví a relatarlos a mi padre.  
 A Pitó y a Dodona entonces  
 manda,  
 Uno tras otro, muchos  
 mensajeros  
 Para pedir al dios qué es lo que  
 debe  
 decir o hacer para ser grato al  
 Cielo.  
 Mas regresaban siempre con  
 oráculos  
 cambiantes y oscuros,  
 enigmáticos.  
 Llegó, por fin, a Ínaco una  
 respuesta  
 clara que le indicaba, y con  
 detalles.  
 que debía expulsarme de mi casa  
 y de mi patria, para que, ya libre,  
 hasta el fin de la tierra fuera  
 errante,  
 si no quería ver el rayo ardiente  
 que envía Zeus, caer sobre su  
 casa  
 y aniquilar su estirpe. Obedeciendo

de Loxias los oráculos, me expulsa,  
 y, contra mi deseo y contra el  
 suyo,  
 las puertas me cerró, mas le  
 obligaba  
 de Zeus el freno a obrar de esta  
 manera,  
 por la fuerza. Y al punto, mi  
 figura,  
 y mi espíritu cambian, y,  
 cornuda,  
 tal como veis, mordida por un  
 tábano  
 de agudo diente, en delirante salto,  
 a la bella corriente del Cernea voy,  
 y a la fuente Lerna.

Allí un boyero,  
 Argos, hijo de Gaya, me vigila  
 En su humor implacable, y, con  
 mil ojos,  
 va siguiendo mis pasos. De  
 imprevisto  
 inesperada muerte le arrebató  
 la vida y yo, azuzada por el  
 tábano,  
 bajo los golpes de divino azote,  
 de tierra en tierra voy, a la  
 carrera.  
 Ya escuchaste mi caso. Y si te  
 queda  
 por añadir a mis desgracias algo,  
 dímelo ya. Y no quieras  
 confortarme  
 por compasión, con voces  
 engañosas.  
 Que no hay peste peor, te lo  
 aseguro,  
 Que un discurso cargado de  
 aderezos.

#### CORO

Deja, deja, aparta, ay, ay.  
 Jamás, jamás pensé que tan  
 extrañas  
 historias llegarían a mis oídos  
 que miserias, horrores y

desdichas  
tan duros y crueles,  
con su agujón de doble filo  
helaran  
mi pobre corazón. ¡Ay, el destino,  
ay, si, el destino! Al ver la suerte  
de lo me horrorizo.

#### PROMETEO

Muy pronto te estremeces y  
horrorizas.  
Espera hasta saber lo que le  
aguarda.

#### CORO

Habla, cuéntame, si. Para el  
enfermo  
dulce es saber el mal que ha de  
sufrir.

#### PROMETEO

La primera demanda que me  
hicisteis  
la habéis muy fácilmente  
conseguido.  
Querías oír antes de sus labios  
la historia de sus penas. Bien;  
ahora  
sabréis los sufrimientos que esta  
joven  
habrá de padecer por culpa de  
Hera.  
Y tú, semilla de Ínaco, conserva  
lo que voy a decirte en el  
espíritu,  
y así sabrás al fin de tus  
desgracias:  
Desde aquí toma el rumbo de  
levante  
y vete a las llanuras que no se  
aran.  
Llegarás a los nómadas Escitas,  
que viven en cabañas bien  
trenzadas.  
En carros bien rodados, y que

blanden  
arcos de largo alcance. No te  
acerques,  
y cruza aquellas tierras,  
dirigiendo  
tus pasos a la costa do el mar  
gime.  
A la izquierda los Cálibes se  
encuentran,  
artífices del hierro: has de  
evitarlos,  
pues son salvajes y odian al  
extraño.  
Y llegarás al río cuyo nombre  
no engaña, el Orgullosa; no lo  
cruces  
(no es fácil de cruzar), hasta que  
llegues  
Al mismo Cáucaso, el más alto  
monte  
do el río exhala su furor, bajando  
desde sus propias sienas.  
Traspasando sus cimas, que hasta  
el cielo se levantan,  
toma el camino que va al  
mediodía,  
siguiendo el cual has de llegar al  
pueblo  
de aquellas Amazonas que  
aborrecen  
al varón y que, un día,  
Temisceira  
fundarán junto al río  
Termodonte.  
En donde se halla Salmidesia, la  
áspera  
mandíbula del ponto, a los  
marinos  
huésped hostil, madrastra de las  
naves.  
Ellas tu ruta indicarán, gustosas.  
Y llegarás al istmo de Cimeria,  
Junto a las puertas mismas de  
aquel lago:  
Déjaloa un lado, y con audaz  
entraña,

Cruza el canal Meótico. A los  
hombres  
dejarás. De tu paso, un gran  
recuerdo  
y en honor de tu nombre ha de  
llamarse  
Bósforo, un día. Deja luego el  
llano  
de Europa y llegarás al  
continente de Asia.

*(Pausa)*

¿No pensáis, pues, que muy  
violento  
se muestra en todo el rey de los  
Olímpicos?  
Por querer él, un dios, unirse a esta  
mortal, le ha impuesto tal  
carrera errante.  
Amargo pretendiente has  
encontrado,  
muchacha, de tus bodas. Que el  
relato que acabas de escuchar no  
está siquiera en sus  
comienzos.

IO

¡Ay de mí, la pobre!

PROMETEO

¿Gritas de nuevo y muges?  
¿Pues, qué harás  
cuando sepas los males que te  
esperan?

CORIFEO

¿Has de contarle aún más  
sinsabores?

PROMETEO

Todo un mar proceloso de  
miserias.

IO

¿Para qué, pues, vivir? Mejor

sería  
precipitarme, al punto, de esta  
roca  
escarpada, y librarme de mis  
penas  
estrellándome en ella. Antes la  
muerte  
de una vez que ir sufriendo cada  
día.

PROMETEO

¡Qué mal soportaría mi  
destino!,  
que a mí la muerte no se me  
concede.  
¡Y, a fe, que fuera el fin de mis  
pesares!  
Pero es el caso que, para mis  
cuitas,  
no hay término fijado, hasta que  
llegue el día en que Zeus pierda  
su imperio.

IO

¿Es posible que Zeus caiga  
algún día?

PROMETEO

Te iba a gustar ese desastre,  
creo.

IO

¿Y cómo no, si soy de Zeus  
juguete?

PROMETEO

Que ello ha de ser así, tenlo  
por cierto.

IO

¿Quién ha de arrebatarme el  
real cetro?

PROMETEO

Él mismo, por sus vanas  
decisiones.





la parte principal de mis  
palabras,  
y diré sólo el fin de su aventura.

Tan pronto a la llanura de  
Molosia  
y al empinado lomo de Dodona  
llegaste, do se encuentra el  
santuario profético de Zeus, en la  
Tesprótide,  
y al prodigio increíble, a las  
encinas  
parlantes, que, en voz clara y sin  
enigmas,  
te han saludado como a la futura  
de Zeus esposa ilustre (¿no te  
halaga?),  
desde aquí, por el tábano  
azuzada,  
te lanzaste al camino de la costa,  
en dirección al gran golfo de Rea;  
de allí te devolvió al lugar de  
origen,  
en vagabundo curso, la tormenta.

Debes saber que, en un tiempo  
futuro  
Este golfo marino ha de llamarse  
Jonio en recuerdo de tu paso,  
Para los hombres todos. Hete  
aquí la prueba  
de que mi mente puede ver más  
lejos  
de lo aparente. El resto os lo  
relato  
al mismo tiempo a ésta y a  
vosotras,  
volviendo al punto do dejé mi  
historia.  
Al otro extremo del país se  
encuentra  
la ciudad de Canobo, en los  
alfaques  
y en la boca del Nilo. Es allí  
donde  
Zeus la razón ha de tornarte, sólo

con el toque sereno de su mano,  
con un simple contacto. Y, en  
recuerdo  
por el modo en que Zeus le dio la  
vida,  
darás a luz a un hijo, al bruno  
Epafo,  
que habrá de cultivar toda tierra  
que riega en ancho Nilo. Y la  
quinta  
generación, formada por  
cincuenta  
hijas, tras él, aun sin quererlo, un  
día  
a Argos regresará, una  
consanguínea  
boda evitando con sus primos. Y  
ellos,<sup>17</sup>  
el alma enfebrecida, cual  
halcones  
de unas palomas a no gran  
distancia,  
vendrán también para dar caza a  
unasque les están vedadas. Mas  
sus cuerpos  
un dios les negará, y ha de  
acogerlas  
la tierra de Pelasgo, después que  
les diera muerte un Ares  
femenino  
con audacia que vela en la  
tiniebla.  
Pues cada novia ha de dar  
muerte a un novio  
una espada tiñendo, en cada  
muerte,  
de doble filo. ¡Qué así caiga  
Cipris  
sobre mis enemigos! Sólo a una  
el hambre de hijos habrá de  
inducirla  
a no quitar la vida a su marido:  
claudicará su espíritu, eligiendo  
de dos alternativas, una sola:

<sup>17</sup> Referencia a las Danaides. Véase el tema de *Las Suplicantes*.

que la llamen cobarde, y no  
asesina.  
En Argos ésta parirá un retoño  
llamado a ser un rey.

(Pausa)

Mas fuera largo  
explicar claramente estos  
detalles,  
pero de esta simiente vendrá al  
mundo  
un día, un héroe audaz, de arco  
famoso,  
llamado a liberarme de mis  
penas.  
Tal profecía revélome un día  
Temis, mi madre, la Titania  
antigua.  
Los medios y la forma, eso,  
contarlo,  
Exigiría largo tiempo, y nada  
Irás tu a ganar con conocerlo.

IO

(Que se siente, de pronto,  
convulsionada)

¡Eleleu, Eleleu!  
Ya de nuevo un espasmo y un  
delirio  
perturban mi cerebro  
y el agujón de un tábano  
no templado en el fuego me  
perfora.  
de horror mi corazón golpea el  
pecho,  
los ojos me dan vueltas.  
De mi ruta me aparta  
desaforado soplo de locura;  
no domino mi lengua  
y turbidas palabras  
rebotan al azar contra las olas  
de odiosa desgracia.

CORO

Un sabio, sí, era un sabio  
el que por vez primera

concibiera en su mente y con su  
lengua  
formuló este principio:  
"Boda con un igual es lo mejor,  
conmucho".

Cuando se es menestral, no se  
pretendan  
enlaces con aquellos  
que viven en el lujo regalados  
o que se muestran por su cuna  
altivos.

Oh, que nunca en mi vida  
¡oh Moiras!..., me veáis  
compartiendo  
de Zeus el lecho en calidad de  
amante.

No me una yo jamás a un dios del  
Cielo.  
Pues me horroriza contemplar de  
lo la casta doncellez

arruinada  
por la loca carrera de fatigas  
que Hera le impuso.  
El compartir con un igual el  
yugo

No me causa pavor (no tengo  
miedo).  
Mas que nunca hacia mí sus ojos  
vuelva,  
Con su mirada inevitable, nunca,  
El amor de los dioses  
prepotentes.

Que es lucha que no es lucha  
y esperanza vacía de esperanzas.  
Lo que fuera de mí, no sé decirlo.  
No puedo concebir cómo podría  
de Zeus al pensamiento  
sustraerme.

PROMETEO

Pues, en verdad, que Zeus, por  
más astuto  
que sea, ha de tornarse muy  
humilde,  
vista la boda a que aspirará un  
día,

boda que ha de expulsarle de su  
trono  
y de su imperio, aniquilado.  
Entonces se cumplirá la maldición  
que Crono

contra él lanzó al perder su  
antiguo reino.

Un modo de evitar tales  
desgracias  
ningún dios, sólo yo, puedo  
ofrecerle.

pues yo lo sé, y el medio. Por lo  
tanto,  
permanezca tranquilo y confiado  
en sus truenos aéreos, mientras  
blande

el ígneo dardo entre sus manos.  
Nada podrá evitar que caiga en la  
ignominia

con caída insufrible.  
Un adversario tal se está  
preparando por sí mismo  
invencible prodigio, que una

llama  
inventará que el rayo más  
potente  
y una explosión que ha de vencer  
al trueno,

y que ha de hacer añicos al  
tridente  
lanza de Poseidón, marino azote  
que sacude la tierra. Y cuando  
choque  
contra este escollo, aprenderá,  
sin duda,  
cuán distinto es mandar de ser  
esclavo.

CORIFEO

Auguras contra Zeus tu propio  
anhelo.

PROMETEO

Digo lo que ha de ser, y lo que  
quiero.

CORIFEO

¿Es posible que Zeus sea  
vencido?

PROMETEO

Grillos tendrá, más duros que  
los míos.

CORIFEO

¿Y no te arredra hacer esta  
amenaza?

PROMETEO

¿Qué ha de temer el que morir  
no puede?

CORIFEO

¡Puede infligirte un daño aún  
más terrible!

PROMETEO

Que me lo inflija pues. Todo lo  
espero

CORIFEO

Sabio es quien a Adrastea se  
somete.

PROMETEO

Adora, ruega, adula al  
poderoso,  
que a mí me importa Zeus menos  
que nada.

Que impere y mande en este  
breve tiempo  
A su antojo. Su imperio entre los  
dioses no ha de durar.

*(Aparece a lo lejos Hermes)*

Mas hete a su correo,  
El ministro de Zeus, nuevo  
tirano.

A su anunciante ha venido alguna  
nueva.

HERMES

¡Eh, tú, sofista, duro entre los  
duros,  
que contra las deidades ha  
pecado  
entregando al mortal sus  
privilegios!  
A tí, ladrón del fuego, me dirijo:  
Tu padre ordena que le digas  
cuáles  
han de ser esas bodas que  
amenazan  
con destronarle. Y no hables con  
enigmas,  
cuenta punto por punto los  
detalles.  
No me obligues a hacer doble  
camino,  
Prometeo. Ya ves que tu talante  
de Zeus las iras doblegar no  
logra.

PROMETEO

Solemne y lleno de arrogancia,  
como de servidor de un dios, es  
tu lenguaje.  
Jóvenes sois, y es joven vuestro  
imperio.  
¿Creéis vivir en torre inaccesible  
a la desgracia? ¿Acaso yo no he  
visto derrocados de allí ya a dos  
monarcas?  
Y el tercero, el que hoy ostenta el  
cetro,  
he de verle caer muy pronto,  
envuelto  
en la ignominia. ¿Tengo yo el  
aspecto  
acaso de temblar y de  
humillarme  
ante los nuevos dioses? ¡Ni por  
pienso!  
Y ahora puedes desandar tu ruta,  
que nada has de saber de cuanto  
inquieres.

HERMES

Tú mismo con bravatas  
semejantes  
viniste a fondear en tus  
desgracias.

PROMETEO

Debes saber que yo no  
cambiaría  
Por tu papel de esclavo mi  
destino.

HERMES

*(Con ironía)*

¡Claro! Es mejor servir en este  
risco  
que ser fiel mensajero de Zeus  
Padre.

PROMETEO

Hay que insultar a aquel que  
nos insulta.

HERMES

Parece que presumes de tu  
estado.

PROMETEO

¿Presumir? ¡Si viera a mis  
contrarios  
Presumir de esta forma, y tú  
entre ellos...!

HERMES

¿También me haces culpable  
de tus penas?

PROMETEO

Odio, sencillamente, cuantos  
dioses  
inicuamente mis servicios pagan.

HERMES

Entiendo que padeces gran  
demencia.



## HERMES

Por mucho que hable voy a hablar,  
yo creo en vano; observo que no te  
conmueves

ante mis peticiones, ni te  
ablandas.

Mordiéndolo el freno cual recién  
domado  
potro, con fuerza con las riendas  
luchas.

Mas con débil ardid muestras tu  
saña.

Para quien no razona, por sí  
misma,  
puede la obstinación menos que  
nada.

Porque, si a mis razones no te  
pliegas,  
mira qué tempestad, qué triple  
embate

de mal te viene encima,  
inevitable:  
antes que nada, esa escarpada

cumbre,  
con el trueno y llama de su rayo,  
Padre la hará pedazos, y tu  
cuerpo,

acunado en los brazos de una  
roca

tan sólo, hará que se sumerja.  
Luego, pasado ya de tiempo largo  
trecho,

volverás a la luz. Y el perro alado  
de Zeus, entonces, águila  
sangrienta,

reducirá tu cuerpo, impetuosa,  
a enorme harapo, huésped no  
invitado,

que te irá devorando todo el día,  
y con tu negro hígado un

banquete  
celebrará. Pero, de este suplicio,  
no esperes nunca el fin, hasta  
que llegue

un dios que quiera ser el  
heredero

de tu pena, y bajar al negro  
Hades  
y a las simas sin luz que hay en el  
Tártaro.

Piensa, pues, que no son vanas  
bravatas,  
sino palabras dichas con gran  
tiento.

Pues los labios de Zeus no  
hablan en vano:

Él cumple, en todo caso, su  
palabra.

Así que mira en torno y  
reflexiona.

No creas que es mejor que el  
buen  
consejo la terca obstinación.

## CORIFEO

No es importuno,  
Así lo creo yo, lo que te ha dicho  
Hermes: lo que te pide es que  
abandones  
tu conducta obstinada y que  
procures  
hallar el buen consejo. Presta  
oídos.

Errar es para el sabio  
vergonzoso.

## PROMETEO

Lo que ésta ha pregonado  
ya lo sabía yo;  
y no es nunca infamante  
que enemigo maltrate  
a su enemigo. Lance,  
pues, contra mí, los bucles  
bifurcados del fuego,  
y que se excite el aire  
por el trueno y la furia  
de unos vientos salvajes.  
Que el huracán conmueva  
la tierra y sus cimientos;  
que las olas marinas,  
con áspero ronquido,  
confundan de los astros

celestes los caminos.  
Que levante mi cuerpo  
y al tenebroso Tártaro  
lo precipite, envuelto  
por cruel torbellino  
de la Necesidad:  
Porque haga lo que haga,  
no podrá aniquilarme.

#### HERMES

Las frases que pronuncias  
Son las que oír solemos  
de labios de un demente.  
¿En qué se diferencian  
de un delirio sus votos?  
¿En qué cede su furia?  
Mas vosotras, las que  
compadecéis sus males,  
abandonad al punto  
este lugar, no os vaya  
a trastornar la mente  
el mugido del trueno  
al que nada estremece.

#### CORO

Pronuncia otra palabra,  
exhórtame a otra cosa  
que pueda convencerme.  
La frase que arrancaste  
en tu discurso no es  
para mí tolerable.  
¿Por qué quieres instarme  
a obrar con villanía?  
Quiero con él sufrir  
lo que sufrir él deba.  
Al traidor he aprendido  
a aborrecer; no hay  
mal que más odie yo.

#### HERMES

Muy bien, lo que os anuncio  
recordar, y a la suerte  
no dirijáis reproche  
cuando Ate caza os dé.  
Y no digáis jamás  
que Zeus os ha arrojado

a un dolor imprevisto:  
será por vuestra culpa.  
Con plena conciencia  
y no en forma imprevista,  
ni por medio de engaños  
vais a veros cogidas  
por la locura vuestra  
en las redes de Ate  
que no admiten escape.

#### PROMETEO

Ahora ya es de veras,  
y no es vana palabra:  
la tierra se conmueve;  
el eco lo acompaña  
con un profundo estruendo.  
Ya brilla el encendido  
zigzag de los relámpagos.  
Los torbellinos mueven  
en espiral el polvo,  
los soplos de los vientos  
se atacan mutuamente  
formando una batalla  
de hostiles vendavales.  
Cielo y mar se confunden.  
Tal torbellino avanza  
enviado por Zeus,  
contra mí, claramente,  
intentando abrumarme.  
Majestad de mi Madre,  
Éter que hace girar  
La luz Común a todos:  
¿Ves que injusticia sufro?

*(En medio de un fragor horroroso de  
rayos y truenos se hunden las rocas  
y PROMETEO y el CORO son  
sepultados bajo ellas.)*

# 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

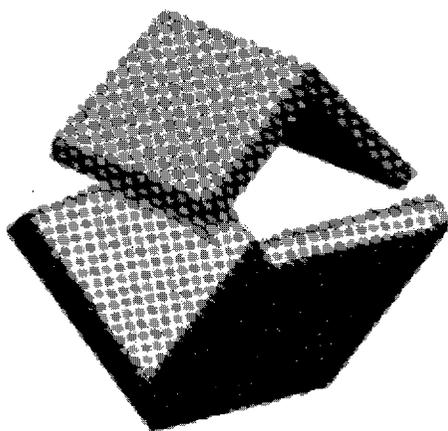
Cochabamba - Bolivia

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

## EL JUEGO

1. **Volúmenes Registro Págs.** 1. Federico SCHILLER - (DL2-1-1427-02) 78  
**La Educación Estética del Hombre**
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 (DL2-1-1427-02) 110  
- Amor y Juego
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 (DL4-1-502 - 04) 70  
Libro Primero:  
**El Renacimiento de  
la Educación Estética  
del Niño**
12. P. A. LASCARIS - (DL4-1- 503 - 04) 229  
**La Educación Estética del Niño**  
Libro Segundo:  
**El Niño Artista**
13. P. A. LASCARIS - (DL4 -1-504 - 04) 123  
**La Educación Estética del Niño**  
Libro Tercero:  
**La Educación Estética del Niño**

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



**Arco's Veritas**  
**Trading Agent**

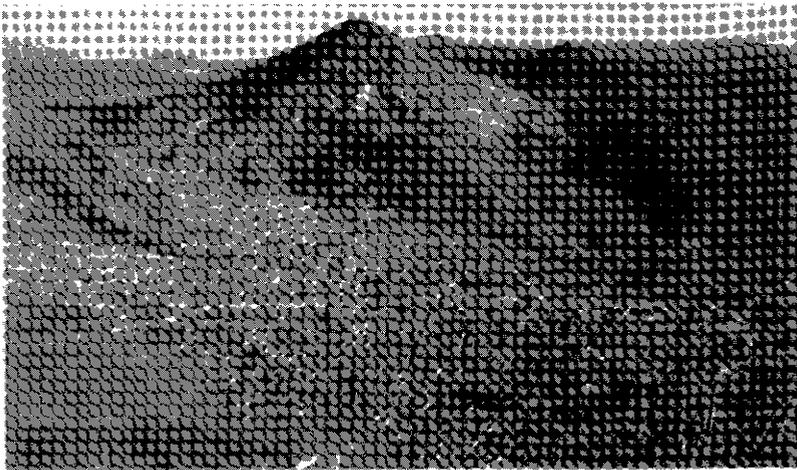
**APOYANDO**

**LA RIQUEZA MÁS**

**RENOVABLE DE TODAS:**

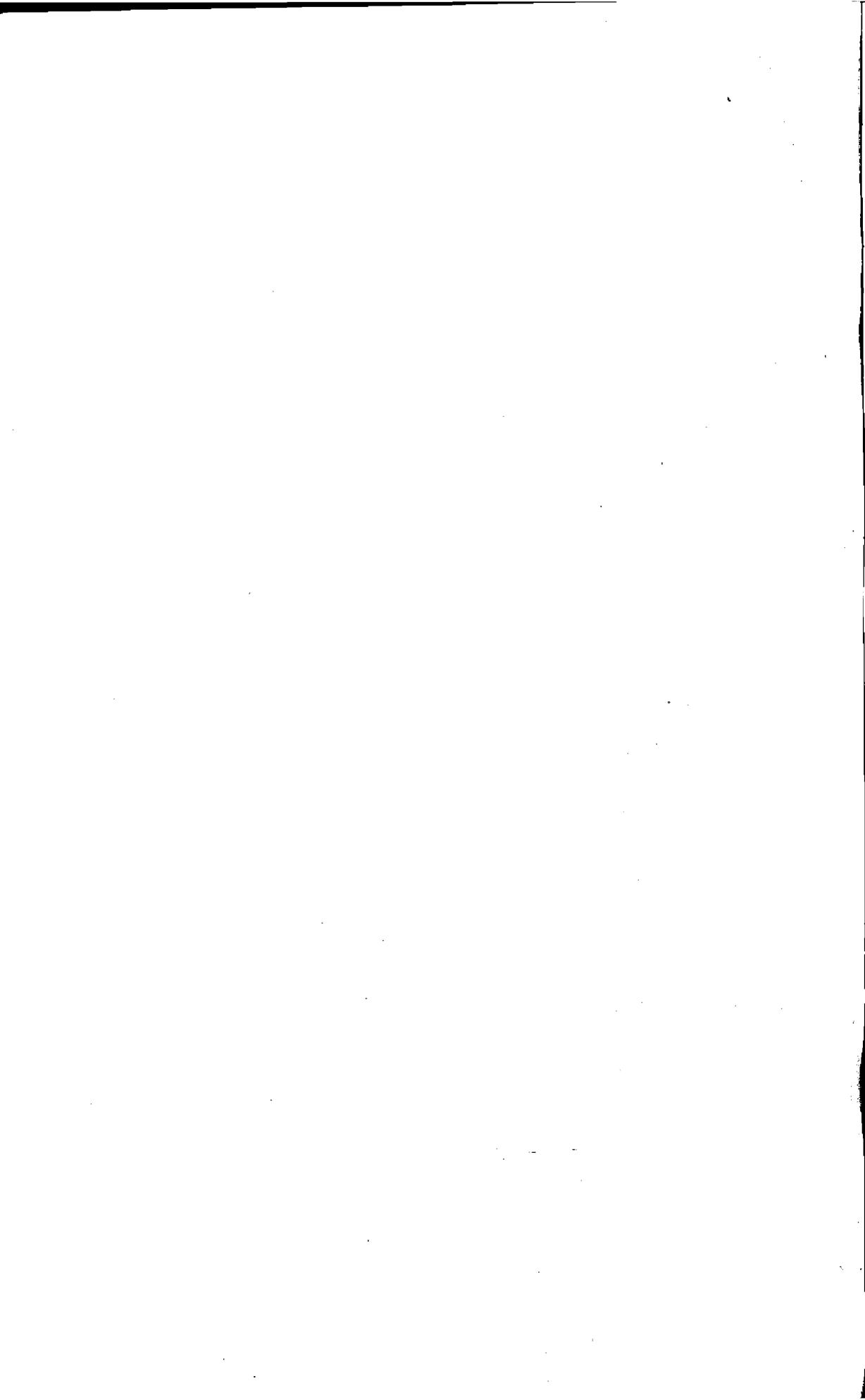
**EL ARTE**

*ASOCIACIÓN DE INGENIOS  
MINEROS DE LA  
CIUDAD DE POTOSÍ*



También beneficiamos  
el ARTE y  
la CULTURA

Dirección Av. Murillo N° 35 (Ciudad Satélite)  
Telf. Fax (2)6229139 • E-mail: [pt@hotmail.com](mailto:pt@hotmail.com)  
Potosí – Bolivia





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

Teatro  
Casilla 5192  
Telf. 4452181  
nhorizontes60@yahoo.es  
Cochabamba - Bolivia