



nuevos horizontes

Cochabamba - Bolivia

Publicamos:

- **LA LIBERTADORA
DEL LIBERTADOR**
- **LA MULTA**

Sergio Arrau

Teatro

24

Bs. 10

abril 2012

De la obra

LA LIBERTADORA DEL LIBERTADOR

Sergio Arrau

Partió Simón al destierro. No quiso que lo acompañara. Dijo que más adelante,... (Suspira) no lo volví a ver. ¡Si hubiera sabido...!

La muerte de Simón lejos de mí, en santa Marta, fue mi fin. Yo siempre decía que no lo iba a sobrevivir. Que si él moría yo también moriría. Verdaderamente lo creí. Y ya ven... le sobrevivo por más de 25 años. Es decir que cumplí mis bodas de plata... de soledad.

No intenté envenenarme como dicen algunos historiadores fastidiosos. Ni imitar a Cleopatra haciéndome morder con una víbora, como cuentan otros más fastidiosos todavía. No, es totalmente falso. No me resolví a matarme. Los suicidas van al infierno, ¿no es cierto, jonatás?

Yo no creo en esas cosas, pero como mi Simón está en el cielo... ¿Entonces dónde nos íbamos a juntar?

Mi amado ha muerto y no lo veré más.



Teatro

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

Sumario

<i>La emoción</i>	2
<i>Informes: Santa Cruz, Casateatro</i>	5
Un Tiluchi que vuela.....	6
Antecedentes del Tiluchi.....	7
<i>Arequipa. Convocatoria Festiniños</i>	13
<i>Tupiza, Primer Encuentro Nacional de Teatro</i>	14
<i>Venezuela, Primer Encuentro de monólogos</i>	19
Fundación Cultural Nuevos Horizontes.....	22
Día Mundial del Teatro.....	26
Charla Debate No. 14 MAF II NH.....	27
Charla Debate No. 15 MAF II NH.....	33
Raúl SERRANO, Nuevas tesis de Stanislavski, El Conflicto.....	39
Apuntes de Alexander Galdjob.....	43
El actor según MEYERHOLD.....	49
Peter BROOK, Hilo del Tiempo.....	51
Augusto BOAL, Estética T. del Oprimido.....	55
Proyecto Prometeu.....	59
Tadeus KANTOR. Entrevista con Kantor.....	62
Los clichés de la Memoria.....	65
El antimonólogo de Sergio ARRAU.....	67
La libertadora del Libertador.....	67
La Multa, de Sergio Arrau.....	77
Lista de Trabajos NH Teatro.....	89
Lista de Trabajos NH El Juego.....	90

24

Abril 2012

La Emoción...

fruto de esa capacidad de nuestra sensibilidad, de articular en las profundidades de nuestro ser, todo el inconmensurable mundo de lo que sentimos...

Ella protege el capital de los recuerdos, donde estuvimos en nuestros encuentros de la vida con los demás, así como con los sueños, que crecieron con el espacio de los proyectos, aparece juvenil e intensa cuando algunas noticias nos conmueven...

Cuando "allá lejos y hace tiempo", hacen no más sesenta y seis años, la premura por darse al sueño teatro fraternal, de "hacer algo con los demás y para los demás", se acuñó la corta elocución: *nuevos horizontes...*

Nadie se imaginó lo que llegaría a significar para gente del teatro aquí en el país, y para quienes en el exterior, conocieron la labor difusora de nuestra revista, y años hace, por la de los cincuenta números editados mensualmente, del Boletín Informativo de Nuevos Horizontes, desde Tupiza, donde, con los años de trabajo transcurridos, quienes integraban el equipo a cargo, empezó disponiendo de la imprenta y luego, de toda la actividad que transcurrió, en la conocida por *la Casa de Nuevos Horizontes...*

Hasta que lo inesperado, -todo hay que decirlo recordando-, resultado de la disposición de amistad fraternal, nacida en las minas a raíz de las giras nacionales, abarcando el mayor número posible de distritos mineros, con las actuaciones del Conjunto Teatral Nuevos Horizontes, con representaciones escénicas de los mismos repertorios que se ofrecían a las ciudades, motivó que en las contingencias de un Congreso Nacional de la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia, realizado en el distrito minero cuarto de cinbil, Telamayú, hermanos mineros en el afecto propusieron, y los demás apoyaron la elección, como Asesor Cultural de la Federación, a un integrante del Conjunto, que consideró había llegado la hora de ser consecuente, con el sentimiento de amistad y cariño de los trabajadores mineros, y aceptó el cargo, en el que duró 26 años, dando lugar a que, lastimosamente la empresa quedó al cuidado de quienes, sucesivamente, no pudieron o no quisieron, mantener el camino que hasta entonces siguió "la casa de NH", y por el contrario, siguió un destino lamentable, de resultados de lo cual, a través del tiempo, las actividades de Nuevos Horizontes allí decayeron, hasta desaparecer, mientras que en el resto del país, decayeron y dispusieron sus participaciones en muchos grupos teatrales.

La decadencia señalada para la casa de Tupiza de NH, continuó hasta que se perdió la propiedad de la misma y los bienes e instalaciones de la empresa, y no podemos explicarnos por qué, como no sea pensar que las fuerzas que el destino controla, hicieron que la propiedad de todo, pasó

a poder de la Honorable Alcaldía de Tupiza...

Y así llegamos al título de esta nota, emoción, profunda, y que llegará a muchos confines Nuevos Horizontes, de amigos e integrantes, tanto del país como lo será, de quienes nos acompañan desde el exterior, al enterarse de la siguiente noticia, relacionada con lo que se está tratando:

En efecto, como tal vez sea cierto, que nada de lo que se hace se pierde, resulta que con motivo de la visita, que casi durante una semana hicieron varios integrantes de NH, motivados por el proyecto que auspicia la Fundación Cultural Nuevos Horizontes, con sede actual en Cochabamba, a propuesta allí, del Dr. Eduardo Kilibarda, -actor y director del C.T.N.H.- para realizar una muy importante actividad cultural a favor de Tupiza, (ver la nota *Fundación Cultural N.H.*), se coincidió con un Festival Nacional de Teatro, con diez grupos del país, homenajeando a NH.

Y en ese clima con ámbito teatral, y el alegre entusiasmo de encontrarse con seres queridos y las autoridades de Tupiza, en este caso el Honorable Concejo Municipal, el H. Alcalde Municipal, Dr. Orlando Cachambi Aramayo, y el Director de Cultura Turismo y Deportes, Licenciado Roberto Urzagaste Burgos, quienes nos informaron que siendo portavoces de sus cargos, también nos aportaban una resolución del H. Concejo Municipal, que atendiendo a muchas sugerencias y pedidos, de distintas organizaciones culturales y artísticas y otras, como grupos aficionados a esas actividades, y así mismo, debido a sus propios juicios de valores acerca de NH, que generó y difundió la acción pública, para las poblaciones sureñas chicheñas, en educación, cultura, arte en general, cumplidas durante varios años, por *la Casa de los Nuevos Horizontes*, con extensión al ambiente nacional, por lo que dicha resolución del H. Concejo Municipal de Tupiza, *había decidido devolverla en comodato a Nuevos Horizontes dicha Casa, para que prosiguiese en esa citada tarea, de aumentar y extender la función artística y cultural, que antes cumplió.*

A partir de ese momento de conocimiento, se produjo primero en Tupiza, en las casas, en las calles, plazas, organizaciones de la cultura y el arte, la circulación de la noticia por la cual, dicho en forma popular como se propaló: *"Nuevos Horizontes ya tiene otra vez su casa"*, ligando a eso la noticia paralela, de que se apoyará el proyecto, de la Fundación Cultural Nuevos Horizontes de Tupiza...

Y a partir de allí, ya se puso en marcha la operación para instituir en Tupiza la Fundación Cultural Nuevos Horizontes, como sede, que por última resolución tomada en Cochabamba, en Asamblea Extraordinaria de su Fundación, el 20 de marzo último, se ha resuelto la reforma de sus estatutos, dando paso a la legalización de dicha Fundación en Tupiza, respetando, dijo la señora presidente de la Fundación de Cochabamba, la escritora Gaby Vallejo Canedo el valor histórico de Tupiza, donde se originó y desarrolló Nuevos Horizontes.

Todo lo señalado de las reformas adoptadas, favorece la pronta instalación de la Fundación respectiva en Tupiza, y su correspondiente legalización.

Ella será la encargada de llevar adelante, el mencionado proyecto en grande para Tupiza, propuesto por nuestro hermano, Eduardo Kilibarda.

Por esta alegría de sentir, que no fueron inútiles todos los sueños y proyectos, de todos quienes dejaron tanto cariño y esfuerzo, en todo lo que hizo Nuevos Horizontes, celebramos contentos, la aparición en nuestro cielo, de la *Casa de Nuevos Horizontes*...

Esa casa que aunque en estado material ruinoso, atesora en su construcción, la memoria de tantos años y de tantas personas que dejaron allí sus preocupaciones, sus sueños, sus proyectos y con ellos, ese capital dicho de las emociones, que premia a los seres humanos, al brindarles la sensación de un equilibrio emocional, que los ayude a vivir, pues nos permite disfrutar "el puro placer de existir"...

Así pues, el primer toque de la emoción ésta, es la salida de la angustia de ver perdidos, años de sacrificios, se compensan en las presentes furtivas lágrimas de la conmoción profunda, recordando a todos los nuestros hermanas y hermanos, que se quedaron privados de alegrarnos, por haberse ido en esa gira teatral última, de la que no se vuelve, sino es en el territorio que cultivamos, el de la presencia de ellos, a través de la ternura fraterna, del mundo emocional de nuestra memoria...

Hoy, despiertos en la vigilia, de los caminos amplios que se nos presentan, con suave pero profunda vía sentimental, podremos revivir recuerdos de la niñez y juventud, que están enlazados, a través del puente de la ternura, con ese Conjunto que nos despertó, nos alentó, nos dió impulsos, anhelos, sueños... que representaron mucho para tanta gente, que de una u otra forma siente, y por eso sabe, que Nuevos Horizontes es algo lindo y querido, que llama a nuestro acuerdo emocional, que nos enternece en la vida de cada uno... hasta sentirnos mejores de lo que somos, y en esa alegría íntima, callada, nos acarician nuestras lágrimas, estas gotas del rocío del alma... que siembran la renovada sensación de que estamos enamorados de la vida, libres de los frenos, las enfermedades, de los olvidos, de todas las soledades...

Y musitamos, desde lo hondo de la palabra, en el silencio de lo que es verdad...

Gracias NUEVOS HORIZONTES...

Gracias CONJUNTO TEATRAL NUEVOS HORIZONTES...

Gracias FUNDACIÓN CULTURAL NUEVOS HORIZONTES...

Informes: SANTA CRUZ.

Casateatro

Si un 1986 vió nacer a un grupo teatral, un 2011, 25 años después, lo encontró consolidado.

25 años que significaron más de 50 obras estrenadas de ellas, más de 15 nacionales y la mayor parte de ellas estrenos nacionales. Una inmensa labor de extensión a barrios, provincias y colegios y también la publicación de libros y una revista de teatro. Un reconocimiento nacional a partir de la primera obra GUANO MALDITO de Joaquín Aguirre y consolida su reconocimiento internacional, al ganar Rosendo Paz este 2011, el Premio a Mejor Actor Secundario del VII Festival Iberoamericano Cumbre de las Américas en Mar del Plata.

Si hablamos estadísticamente, más de 150 actores han pasado por el grupo y también más de 160.000 personas han asistido a sus funciones. Creo el Festival Internacional de Teatro Santa Cruz de la Sierra y revivió también el Festival de Teatro Colegial. Con el fin de promocionar la dramaturgia local, creo un premio para los libretos teatrales y puso en escena esas obras.

Más allá de sus logros el hecho de mantenerse en vigencia durante todo este tiempo, fue un elemento motivador para el desarrollo del teatro en Santa Cruz de la Sierra. Testigos son algunos actores que nacieron después de la creación del grupo, fueron público en funciones escolares y llegaron a formar parte de Casateatro.

2011 fue un año más dentro la forma de trabajo de Casateatro, completó su trabajo del año anterior, con las funciones de LA FIACA de Ricardo Talesnik y reestrenó TU NOMBRE EN PALO ESCRITO con el objetivo de realizar una primera visita al exterior del país. La obra como es habitual, se presentó en Montero y en funciones para colegios.

A principio de año, en marzo, se festejó el aniversario, donde casi 50 miembros del grupo se reunieron alrededor de un documental que resumía los estrenos de la compañía. También como parte del trabajo de investigación, René Hohenstein publicó HISTORIA DEL TEATRO EN SANTA CRUZ y dos obras estrenadas por Casateatro: OJO DE GATA EN CELO y GRINGOS BANDOLEROS, fueron publicadas en Cuba y México.

La compañía tiene como base de la organización a actores como Gloria Fernández, Carlos Vidal, Rosendo Paz y José Castro entre los miembros más antiguos del grupo. También Hugo Francisquini, Róger Quiroz y Guido Alvarez son pilares en la estabilidad de la compañía. Probablemente hay que nombrar a muchos, lo cual llenaría una página entera de esta revista, pero cada uno sabe su aporte a estos 25 años.

UN TILUCHI QUE ALZA VUELO

Al sentir la presencia de 450 niños en las butacas del Teatro del Paraninfo universitario y ver a otros en el escenario esperando que se abriera el telón y deleitarnos su trabajo con el talento nato de niños y niñas. Lleno de alegría el corazón de quien fuera artífice de llevar adelante el festival de teatro escolar "Tiluchi". Que en la niñez no había cumplido su sueño de subir a las tablas. Y es así que las 9:00 am del 1995 se descorre sus grandes parpados de tela y sus luminosas pupilas dan realce a cada escena de las 20 unidades educativas y al año siguiente 1996 a 18 grupos. Después de un lapso el 2003 a 23 elencos de escuelas de primaria. En estas 3 versiones asistieron 884 actores y actrices.

Llegamos así al 2007 después de un lapso a continuar con el Tiluchi para primaria y secundaria. Estos descansos se los toma, cuando las entidades públicas que también tienen que ver con el arte recortan sus presupuestos para destinarlos al asfalto y una ciudad de cemento. Que sin olvidar que el ser humano desde sus inicios tiene un espíritu de artista y de transmitir su cultura, a través de sus distintos medios expresivos.

Así como los jesuitas llegaron a evangelizar la Chiquitania y otros a colonizar otras latitudes de Santa Cruz con sus respectivas costumbres y cultura. Con el mismo ímpetu de engrandecer el arte se lleva a cabo el 1er Interprovincial de Teatro Estudiantil "tiluchi" 2010 con el fin de incentivar y difundir el teatro y de que manera también rescatar aquellas tradiciones y costumbres a través de las obras teatrales. San Matías, San José de Chiquitos, San Ignacio de Velasco, San Carlos, Samaipata, Warnes, Montero y el conocido pueblo de Porongo, estuvieron presentes con 12 representantes y sumados a los 30 elencos de teatro de la ciudad, siendo protagonistas 680 entre actores y actrices. Acompañados de espectadores jóvenes de unidades educativas que se elevaba a doce mil almas que disfrutaron tan importante actividad.

La integración es el brazo fuerte de una nación y además es el engrandecimiento del arte y el espectáculo, acompañado de la cultura y las costumbres, donde no se aísla al negro, al mestizo, al blanco, por que el color es la bandera del amor, la amistad y la hermandad. Y es así que

se desarrolló el Primer Concurso Nacional de Teatro Estudiantil Tiluchi 2010, porque el teatro debe seguir su viaje como un pulpo integrador y dar las mismas oportunidades a niños y jóvenes de comunidades y provincias de otras ciudades del estado plurinacional de Bolivia. La Paz (El Alto), Oruro, Beni, Pando nos premiaron con su presencia. Elevando así el número de treinta elencos que han participado en esta primera versión.

El Tiluchi por ser un ave que representa a la unidad, porque trabaja en forma conjunta con su pareja (en el teatro el trabajo es en equipo), ave laboriosa que trabaja hasta concluir su hogar (en el arte escénico no descansar hasta ver terminado el montaje), incansable (como reiterar el ensayo de cada escena), es vigoroso (con la fuerza e ímpetu que debe caracterizar a cada actor o actriz), es optimista (porque nada es inalcanzable o lejano cuando se tiene amor y fe), es alegre (porque la alegría es la única forma de refrescar el alma), audaz (como en la caracterización de un personaje), inteligente (para conseguir su planteamiento escénico) y paciente (como el artista mismo para llegar a la perfección)

Si el Tiluchi es "Un verdadero ingeniero" del barro, y los actores, actrices y directores son verdaderos artífices de la magia del espectáculo, mediante un texto teatral, e incorporado a la expresión del cuerpo del intérprete, que es el artista en sí.

Bajo estas palabras Santa Cruz de la Sierra y el II Concurso Nacional de Teatro Estudiantil "Tiluchi" 2012, los esperamos con los brazos abiertos a todos los niños y jóvenes de los nueve departamentos de nuestro país, del 3 al 13 de octubre. "Porque es ley del Cruceño la Hospitalidad"

ANTECEDENTES DEL "TILUCHI" EN ANTERIORES VERSIONES

El Festival de teatro Tiluchi, nace ante la carencia de actividades artísticas dirigidas, exclusivamente a ser interpretadas por niños. Y en el ámbito teatral, era muy notable esta necesidad. Es así, que las tres primeras versiones se las realizó con el ciclo de primaria:

- 1995 se lanza la primera convocatoria, donde participan 20 escuelas de primaria y dos Kinder
- 1996 participan 18 escuelas
- 2003 concursan 23 escuelas.

La cuarta versión del festival se incorpora la categoría secundaria ya que los anteriores años solo participaban alumnos de primaria

- 2007 participan 10 elencos de primaria, y 15 elencos de ciclo medio, haciendo un total de 25 unidades educativas.

El 2008 para tener las dos categorías, de primaria y secundaria, se realizó un estudio para que, los establecimientos educativos de las provincias, puedan estar presentes y es así que se desarrolló el 1er

Concurso Interprovincial, de Teatro Estudiantil "Tiluchi 2008"

En el mismo estuvieron presentes 42 elencos (En el Interprovincial de Teatro) 12 elencos de 8 diferentes provincias, y los treinta restantes, son de los colegios y escuelas de nuestra ciudad capital

El 2010 se desarrolló el Primer Concurso Nacional de Teatro Estudiantil "Tiluchi" 2010, donde participaron 30 elencos de colegios de diferentes ciudades y provincias de nuestro país, al igual que hubieron invitados especiales del nivel primario, como antesala al Segundo Nacional de Teatro que incluirá elencos de niños.

Los participantes fueron:

- Cinco ciudades (El Alto de La Paz, Oruro, Pando, Beni y como anfitriona Santa Cruz de la Sierra) en total de colegios de secundaria fueron 20
- Dos elencos de teatro de niños (Oruro y Santa Cruz) Dos escuelas
- Seis elencos de cuatro provincias de Santa Cruz (Camiri, San Ignacio de Velasco, San Carlos y Buena Vista)
- Dos compañías de teatro independiente:
(Elenco de teatro Valtimor, y Compañía de teatro Estribo)

El público asistente al Tiluchi 2010, entre alumnos, profesores y padres de familia fueron 4.500 personas

- La segunda Versión del Tiluchi 2012, está en curso y se desarrollara del 3 al 12 de octubre. Para el mismo se tiene prevista, la participación de 28 colegios de Santa Cruz, ciudad capital y 14 elencos de provincias, de nuestro departamento (7 de primaria y 7 de secundaria) de la misma forma la representación del interior, tendrá el mismo número de participantes. Sumando así, un total de 56 elencos de teatro en la segunda versión del Tiluchi 2012.

¿QUÉ ES "MOTÍN TEATRO"?

Movimiento Teatral Independiente, MOTÍN. Es elegido como una imagen artística, que permita identificarse como el ejecutor del proyecto a seguir. Además se caracteriza por ser una agrupación Teatral Independiente, sin fines de lucro, que aglutina a gente comprometida con el arte escénico, tanto directores y actores de teatro. Los mismos que podrán realizar trabajos para entidades culturales y educativas. E independiente también, por formar sus propios grupos de teatro en nuestra ciudad.

Motín tiene como misión elemental, la de promover el arte dramático en la juventud y la niñez, del estado plurinacional con la representación, de cada uno de sus departamentos y sus respectivas provincias. No solamente como un instrumento de formación artística, sino también como un instrumento educativo, sociabilizador e integrador.

La visión es la de crear un escenario global, donde todos los jóvenes y niños sin importar su raza o condición social, tengan acceso a la práctica teatral, mediante talleres, cursos y los respectivos festivales, encuentros y concursos teatrales. Así el teatro se multiplicará y expandirá como forma de arte y creatividad.

Con las respectivas actividades, MOTÍN organizará festivales y concursos de teatro en procurará de conservar los principios y valores en la juventud y la niñez. A través de temas que ellos mismos alimentarán con sus investigaciones, desarrollando consigo su creatividad e imaginación. En cada una de sus puestas en escena.

Para seguir con los logros conseguidos. Se ha propuesto dar un paso más organizando el **II Concurso Nacional de Teatro Estudiantil "Tiluchi" 2012**, desarrollándose en Santa Cruz de la Sierra, del 2 al 13 de octubre.

Motín se siente comprometido con el departamento de Santa Cruz no solo con el desarrollo del ámbito político, económico y social, sino también con el desarrollo del quehacer artístico y cultural. Y es ésta la razón, que nuestra ciudad será sede de tan importante actividad teatral, y es así que nuestro ente teatral organizara el "Tiluchi" 2012 en los momentos actuales, en que el arte dramático necesita de una re-conceptualización que le permita direccionar adecuadamente la integración cultural, en un medio social tan dinámico como es el cruceño, a la vez también complejo: por la falta de estudios, difusión de obras literarias, acciones culturales concretas y carencias de políticas institucionales que orienten, un verdadero proceso de convergencia intercultural que desde hace tiempo se viene gestando en Santa Cruz.

PRINCIPIOS Y VALORES DEL CONCURSO NACIONAL DE TEATRO ESTUDIANTIL "TILUCHI".

Los principios fundamentales sobre los que se asienta el proyecto del Concurso Nacional de teatro estudiantil son:

MISIÓN

Contribuir en el engrandecimiento de la actividad teatral cualitativamente para el afianzamiento del teatro en nuestra región, donde se pueda generar nuevos valores teatrales, como también de un público asiduo a las salas de teatro, y que en cada una de las representaciones, se fortalezca la identidad cultural y permita, ampliar sus conocimientos de la realidad actual de un mundo globalizado.

VISIÓN

Que el Concurso Nacional de Teatro Estudiantil se convierta en un referente del incentivo y difusión, del arte escénico en todas las unidades educativas, de los nueve departamentos, y sus respectivas provincias

de nuestro país. Para que en un futuro promisorio, de cinco años se esté realizando un Festival Internacional de Teatro Estudiantil. Y que favorezca a niños y jóvenes, en su formación integral, tanto en lo educativo, social y culturalmente.

PRINCIPIOS FUNDAMENTALES DEL NACIONAL DE TEATRO:

Los principios fundamentales que orientan, la filosofía del Nacional de Teatro están basados en valores, como solidaridad, responsabilidad, tolerancia, respeto, equidad y honestidad;

La solidaridad no solamente en la necesidad del compañero, sino de todos y para mejorar en cierto modo la situación que se atravesase, en la **Responsabilidad** de ser capaces de tomar decisiones y de asumir sus consecuencias. Con **tolerancia** para comprender, que nuestras creencias y costumbres no son ni mejores ni peores, que las de otras personas, sino simplemente distintas, y de esta forma, estaremos respetándonos y contribuyendo al diálogo. Con **respeto** para aceptar la forma de ser y pensar de los demás. Y la **equidad** como un valor social de igualdad de justicia social, sin hacer diferencias entre unos y otros, a partir de la condición social, sexual o de género, entre otras. Y la **honestidad** como símbolo de confianza y sinceridad.

En si todo esto encerrado, en el amor hacia nuestro prójimo; sin odio ni egoísmo porque está claro que "Donde no hay amor, ponga amor y habrá amor"

En este sentido, el Concurso Nacional de teatro estudiantil "Tiluchi" será un evento, respetuoso del ser humano, de sus culturas y de sus creencias.

TEATRALMENTE NUESTROS PRINCIPIOS SON:

- Sostener que esencialmente se incentivará la actividad teatral en nuestro departamento, asumiéndola como una tarea eminentemente artística - educativa y como un deber social. Con un espíritu de justicia que conlleve permanentemente, a defender el derecho equitativo a la participación de los eventos teatrales por los jóvenes y niños, de los diferentes departamentos y provincias, con la trascendencia de que el objetivo del arte, y en particular del teatro, sería para definir un camino, que sea formador de una educación integral social y artística.

Considerando que es nuestro deber, incentivar y potenciar la reflexión y el espíritu, de búsqueda permanente de conocimientos, a través de la investigación y experimentación en los ámbitos teatral y educacional. Porque es importante, desarrollar la creatividad, como elemento del vínculo social y de la acción teatral, el cual será responsable del Nacional de Teatro Estudiantil y la organización en su conjunto.

- El concurso será de gran impacto económico, contratando personas

para la logística y la infraestructura. Monitores teatrales que brinden Talleres, cursos y seminarios de teatro, que se ofrecerán no simplemente para los protagonistas del festival, sino también realizar la invitación para los alumnos de los diferentes colegios y escuelas, de nuestro país que aglutina jóvenes y niños.

- Indirectamente brinda fuentes de trabajo a escenógrafos, carpinteros, sastres, sonidistas, vestuaristas, etc. Como también una ventana para la contratación de directores de teatro para los colegios y escuelas.

- Hacer que los niños y jóvenes de los hogares que dan acogida a estos menores tengan la oportunidad de ver gratuitamente las representaciones teatrales, de las diferentes unidades educativas.

- Que este festival sea grande en espectáculo, y no en número de participantes, que la calidad sea una diferencia de los demás eventos teatrales. Que cualitativamente en un futuro cercano, solo tenga la representación de los mejores elencos de cada departamento o provincia.

- Respetar las propuestas de naturaleza muy diferentes, en cuanto a lo temático, lo formal, lo estético o lo político-social y religioso.

- Que la centralización de las actividades, no sea solamente para los colegios de las ciudades capitales, sino que tengan las mismas oportunidades, los colegios y escuelas de las provincias.

- Un concurso para tener jóvenes y niños, que además de ser actores, puedan desarrollar cualidades técnicas en el ámbito teatral.

- Una sala de teatro con un público de adolescentes, que posteriormente se vaya revirtiendo a un público adulto.

- Que el trabajo en equipo y que la alianza con instituciones, fortalezca el concurso en bien de todos los que no tienen las oportunidades, de estar presente en una fiesta teatral.

- Como actividades para los participantes del interior del país, visiten los museos y lugares turísticos de nuestra ciudad.

- El concurso sea un centro para el fomento a la convivencia, el diálogo y la discusión sobre teatro.

- Creación y difusión de festivales o concursos de teatro, en las capitales de provincias será una de las tareas en mediano y largo plazo.

EL NOMBRE DEL CONCURSO

El Concurso se denomina Tiluchi, por ser un ave que representa a la unidad, porque trabaja en forma conjunta con su pareja (en el teatro el trabajo es en equipo), ave laboriosa que trabaja hasta concluir su hogar (en el arte escénico no descansar hasta ver terminado el montaje), incansable (como reiterar el ensayo de cada escena), es vigoroso (con la fuerza e ímpetu que debe caracterizar a cada actor o actriz), es optimista (porque nada es inalcanzable o lejano, cuando se tiene amor y fe), es

alegre (porque la alegría es la única forma de refrescar el alma), audaz (como en la caracterización de un personaje), inteligente (para conseguir su planteamiento escénico) y paciente (como el artista mismo para llegar a la perfección)

En si el Tiluchi "Un verdadero ingeniero" del barro, y mientras los actores, actrices y directores son verdaderos artífices, de la magia del espectáculo mediante un texto teatral, e incorporado a la expresión del cuerpo del intérprete que es el artista en si.

El nombre de Tiluchi proviene del ave *Furnarius Rufus*, más conocido como Hornero, posee más cualidades juntas que cualquier otro pájaro. Es inofensivo, de carácter dulce y hasta tímido; no se le ve reñir con otros pájaros. Es inteligente, hábil y previsor; sus casitas de barro son un modelo de perfección y comodidad; construidas con solidez, son impenetrables a los vientos y a la lluvia; dispuesta su entrada con ingenio, son inaccesibles a los visitantes peligrosos.

Es el único pajarito que construye su casita tan primorosa con el departamento para sus crías, y dando siempre el frente de su puerta donde sale el sol y hacia el Norte, al abrigo de los vientos y temporales. Por su laboriosidad es el reflejo de nuestro hombre de campo. Quién sabe si él fue guía de nuestros antiguos pobladores, sencillos nobles y valientes, no tomaran el ejemplo del hornero para hacer de barro, como él, sus pahuichis toscos, pero cómodos y prácticos.

En el léxico popular del oriente boliviano, se llama al hornero con el nombre de Tiluchi, y es de aquí que se hace una comparación, a un niño o adolescente de comportamiento, audaz, inteligente, de aspecto vivaz, de gran habilidad y de comprensión rápida. También podríamos decir que es alegre, dinámico, oportunista y un buen estratega. En los juegos recreativos, el deporte, arte, etc.

Siendo esta la razón se denomina "TILUCHI" a las diferentes versiones que se realizaron de los festivales a nivel departamental y al Concurso Nacional de Teatro Estudiantil

LOS HOGARES DE ACOGIDA DE MENORES.

Los hogares tendrán entradas gratuitas, a cada una de las funciones que se brinden, en el concurso Nacional de Teatro Estudiantil. A los mismos se les asignará una función específica y la cantidad de entradas, serán de 50. El total de hogares invitados, para esta versión del Tiluchi 2012, serán de 10, que en la medida que transcurra el mismo se incrementará.



AREQUIPA

Convocatoria FESTINIÑOS 2012

V Festival Internacional de Teatro, Títeres y Cuentos para niños y adolescentes

La Asociación Cultural Anaqueronte, invita a los artistas dedicados a la realización de espectáculos teatrales y de artes escénicas para niños y adolescentes tanto nacionales como internacionales a participar del V Festival Internacional de Teatro, Títeres y Cuentos para Niños y Adolescentes, titulado "FESTINIÑOS" del 14 al 30 de junio del 2012 en Arequipa y varias ciudades del sur del Perú.

V FESTINIÑOS, Festival Internacional de Teatro, Títeres, Clown y Cuentos para niños y adolescentes se realiza desde el año 2007 en las ciudades de Arequipa y Cusco en el mes de junio, teniendo carácter de encuentro e intercambio artístico – pedagógico, así como muestra representativa de espectáculos nacionales e internacionales dirigido a niños y adolescentes que tengan un valor fundamental en el crecimiento y desarrollo educativo, psicológico y creativo en los mismos. Han participado en las anteriores versiones artistas del Perú, Chile, Argentina, Brasil, Uruguay, Colombia, Ecuador, Venezuela, Costa Rica, México, España y Alemania.

Son objetivos del presente evento:

- * Estimular, promocionar y difundir los espectáculos para niños y adolescentes, consiguiendo una respuesta beneficiosa en este proyecto sostenible de desarrollo en las ciudades del sur del Perú.
- * Generar un espacio de encuentro artístico cultural, donde se den cita artistas nacionales e internacionales.
- * Acercar a los artistas participantes a través de charlas, mesas redondas, talleres, clases maestras y encuentros, tanto al público como a estudiantes, profesores y profesionales de educación y arte.

Informes de la convocatoria y bases:

Mail: anaqueronte@hotmail.com

Teléfono: 0051 54 484839 0051 54 484839

<http://www.anaqueronte.blogspot.com>



TUPIZA

PRIMER ENCUENTRO NACIONAL DE TEATRO

2012 - Tupiza - Bolivia

El día miércoles 11 de enero tuvo lugar la inauguración de este Encuentro con la presencia del grupo teatral de La Paz, a cargo del elenco de "Biafra Producciones", que presentó, en funciones de matinée y tanda, la obra teatral "NIÑOS DE LA CALLE", de la autora Sonia Alemán de Uribe.

La adaptación libre y Dirección General: Agustín "Cacho" Mendieta, cuya sola presencia en esta ocasión, ya provocó la alegría y entusiasmo de varios integrantes de Nuevos Horizontes, que desde años hace lo consideran al insustituible Cacho, un integrante de la familia NH, pues tuvo a su cargo el papel, si cabe, más importante en ocasión de la representación a cargo de nuestro hermano, Pedro Asquini, de "Corrupción en la Corte", a cargo de Nuevos Horizontes, que significó un paso adelante en el nivel del teatro nacional.

En la sinopsis de la obra presentada en Tupiza, señalamos la frecuente interrogante: ¿Los niños de la cárcel son culpables? En alguna circunstancia el cruel destino marca la vida de algunos niños inocentes de culpa, que la cargan cuando tienen que vivir al lado de sus padres.

Esta es la historia de Justina, una niña de apenas nueve años, quien sufre esa amarga desventura. Un drama que nos ayudará a reflexionar y entre todos, buscar una solución a este calvario que viven muchos niños en las cárceles del país.

La lista de los actores que tuvieron a su cargo la representación, es la siguiente: Agustín Cacho Mendieta, Fernando Peredo, Biafra Saavedra, Andrea Quintana, Luis Almanza, Lourdes Quispe, Eleazar Tola, Hernan Ascarrunz, Cecilia Quiroga, Alan Rojas.

Esta obra ha sido presentada en diversos teatros del país, con el resultado de que a medida que las presentaciones aumentan, también lo hacen las amistades, reconociendo cómo la labor artística puede cumplir un elevado fin social.

"teatro" les hace llegar un profundo abrazo con cariño fraterno y les pide tengan en cuenta, el espacio que en sus páginas pueden disponer para informar de sus actividades.

* *

El día jueves 12 de enero, y en el mismo local, el Teatro Suipacha, le tocó actuar a la representación de *El Alto*, de La Paz, al elenco del "don Quijote", con la presentación de "RUTUCHI", obra de Adolfo Mier Rivas, contando con la dirección general de Fernando Peredo Verastegui.

La sinopsis de esa pieza teatral, muestra que toca el tema de una forma muy peculiar: la migración del hombre del campo a la ciudad, donde vive una serie de peripecias hasta su adaptación total.

La lista de los actores que intervienen es: Wilma Terrazas, Eduardo Rojas, Cecilia Quispe, Rosa Paye, Ana Grace Tarqui, Ronald Chuquimia, Grover Mamani, Elba Zambrana, Waren Mendoza, Mauricio Aparicio.

Como la vez anterior, en la inauguración, las funciones se presentan en función de matinée a Hs.16 y Tanda a hs. 20, siempre, todo el Encuentro, en el Teatro Suipacha.

**

El día 13 de enero se presentó el grupo de Sucre, "Bubulu Teatro", con la obra "DIATRIBA DE AMOR CONTRA UN HOMBRE SENTADO", original de Gabriel García Marquez, y dirección general de Walter Solon Romero.

En la sinopsis, encontramos que la pieza, revivirá la historia de una relación de pareja de gentes acomodadas, del mundo del Caribe de 1978, justo en el momento en el cual su matrimonio se desmorona como cualquier vajilla, pieza por pieza, lenta e inexorablemente.

Pero así mismo notará que esta señora, solo ha amado a aquel hombre reclinado en su sofá de corte inglés, quien lee o finge leer, el periódico que da cuenta de la celebración inminente de sus Bodas de Plata matrimoniales, en la madrugada de la víspera de la conmemoración, cuyo despliegue no puede menos que traer a la memoria Los funerales de la Mama Grande.

Todo esto a cargo de la difícil interpretación del monólogo, a cargo de la vibrante, por tan buena actriz CAROL CELIS, y, hay que decirlo, de la muy lograda acuciosidad expresiva incitada y lograda por el director, cuyo nombre, Walter SOLÓN ROMERO, a quienes tuvimos la suerte de ser amigos de su padre, precursor activo y logrado, de las obras plásticas nacionales ha colmado por su recuerdo, a la obra de teatro, una noche conmovedora inolvidable...

Esta obra fue presentada en el 10mo. Festival Nacional de Teatro en Santa Cruz, recibiendo elogios de la prensa oral y escrita.

Como todas las demás obras, diez en total, que se presentó en el Primer Encuentro Nacional de Teatro en Tupiza, en funciones de matinée y de tanda, siempre en el Teatro Municipal Suipacha.

**

El día sábado 14 de enero, se presentaron a cargo del grupo "Hecho a mano", las obras "EL INVITADO" y "LÍMITE DE VELOCIDAD", a cuya autoría responde el nombre de Juan Radrigan, y las direcciones son de Bernardo Franck y Gabriel Caballero.

La sinopsis de "EL INVITADO" indica, que la obra gira en torno a una pareja, Sara y Pedro, que en esta etapa de sus vidas, hallan muchas preguntas y ninguna respuesta. No saben por qué han seguido juntos hasta ahora, y se cuestionan si en realidad, vale la pena continuar, cuando viene el pasado con "El Invitado". Alguien que no solo estaba en la casa: estaba en todas partes donde uno fuera, ahí estaba él. Era como una espina metida entre la piel y la carne, alguien que es muy posible haya vivido con ustedes o en este preciso instante viva con ustedes. ¿Saben quién es?..

Los actores que intervienen en EL INVITADO: Pamela Gutiérrez, Marcelo Fernández, Gabriel Caballero.

Los actores de "LÍMITE DE VELOCIDAD": Denis Jacowovitz, Pedro Sánchez, Bernardo Franck, Laura Amado y Marcelo Revollo.

**

El domingo 15 de enero le tocó presentarse al grupo de Tarija, "Comunidad escénica", con la obra "UVU rey", de Alfred Jarry, y con una dirección colectiva.

La sinopsis elaborada señala que un día... el Capitán de Ejército ex señor de los anillos y gran doctor en Patafísica, Uvu, instigado por su mujer, decide derrocar al rey Vencelau, con la ayuda del capitán Badsura y su ejército, instalando una terrible tiranía... Mugrelau, hijo del antiguo rey, logra escapar de la matanza de su familia, acudiendo al apoyo del rey de los países del norte, quien le concede el control de un ejército para poder recuperar su corona...

Los actores: Elizabeth Campos, Leslie Molina, Isaac Miro, Nelson Ugarte, Cinthia Mamani, Betty Yañiquez.

Esta obra fue estrenada en el 10mo. Festival de teatro en Santa Cruz e invitados al Primer Encuentro de Artes Payasas, en la ciudad de El Alto.

**

El día lunes 16 de enero, se presentaron en el Teatro Suipacha de Tupiza,

en el programa del Primer Encuentro Nacional de Teatro, procediendo de las ciudades de Potosí y La Paz, los elencos "Nadies Perfecto" y "Realidades" con las obras "El Loco" y "El Metiche" de los autores Gibran Jalil Gibran y Raúl Villarroel, y la dirección general de Pamela Rollano Tejerina y Raúl Villarroel, respectivamente.

"EL LOCO" trata de la vida de un hombre que pasa por un trauma psicopatológico que desencadenará mucho misterio e intriga en el público.

"EL METICHE" es un paso de comedia donde el protagonista es Mamerto, quien sin darse cuenta, se mete en la relación de su jefe con su esposa, y es así cómo surge una serie de escenas divertidas, que ponen en aprietos a la pareja.

Actores de "EL INVITADO": Juan Carlos Fuertes, Carlos David Flores, Jacqueline Muriel, Luis Alejandro Chumacera Vargas.

Actores de "EL METICHE": Raúl Villarroel, Maricruz Pumarino y Ramiro Espejo.

El elenco "Nadies Perfecto" participó recientemente en el Festival Internacional de Cultura en Potosí, habiendo recibido elogiosos comentarios. "Realidades" un elenco que por más de quince años, va integrando al país con sus diferentes espectáculos.

**

El martes 17 de enero, procedente de Sucre, se presentó en el Teatro Suipacha de Tupiza, el elenco del "Bubulu Teatro", con la realización de los monólogos que integran la obra "MI NOVIA MANUAL DE INSTRUCCIÓN".

El actor es Favio Fusaru. La DIRECCIÓN GENERAL es de Alejandro Pacho Romero.

Actor, es Jorge Mauricio Avilés.

El monólogo fue presentado en el 10mo. Festival Nacional de Teatro en Santa Cruz, recibiendo elogios de la prensa oral y escrita.

**

El miércoles 18 de enero y viniendo de Santa Cruz, se presentó el elenco de Ditirambo, presentando la obra "ENTIENDEMETUAMI" de la que es autor Eloy Arenas. La Dirección general estuvo a cargo de Porfirio Azogue.

Es una comedia dividida en cuatro cuadros, el género es de humor negro.

Los actores: Porfirio Azogue, Antonio Loli Miranda.

**

El día jueves 19 de enero, prosiguió en Tupiza el Primer Encuentro

Nacional de Teatro, con el elenco del T.E.U. de Santa Cruz, con la obra "MISS SANTA CRUZ", cuyo autor es Gustavo Ott.

La dirección general pertenece a Porfirio Azogue.

Es una obra donde juega el oportunismo, rodeado de escenas divertidas, llenas de humor. Los actores que intervienen son 10.

Las actuaciones serán en matinée y en tanda, siempre en el Teatro Suipacha.

**

Y así, en el comentario, llegamos al acto de clausura del Primer Festival Nacional de Teatro en Tupiza, con la actuación del grupo proveniente de Oruro, "Sueños y destinos", que presentó "EL MUNDO DE SAID" obra de la que es autor Fernando Soria Vargas, quien es también Director general de la actuación.

Es una obra de tendencia contemporánea, muy realista en estos tiempos.

ACTORES: Miranda Choqueticlla, Ernesto Velarde Coca, Verónica Romero Valdes, José Soria Vargas, Fernando Ramirez Flores, José Carlos Ibett, Andrea Soto Choque, Nancy Arévalo Rojas, Carla Pamela, Claudio Berríos.

Hay que destacar que esta representación escénica es GANADORA del Segundo Festival Plurinacional de Teatro, habiendo obtenido cinco premios: Mejor actor, Mejor libreto original, Mejor escenografía, Mejor vestuario y Mejor sonido.

En el próximo número de "teatro", publicaremos algunos comentarios realizados con motivo de este Primer Encuentro Nacional de Teatro, tanto como en Tupiza, también de parte de algunos de los participantes en el acontecimiento que hemos casi superficialmente reseñado, destacando desde ya, el contentamiento de los grupos asistentes y participantes, por el apoyo obtenido con la asistencia entusiasta y completa del público, durante los diez días que duró la fiesta de teatro, que como todos los espectáculos que se han hecho presentes en Tupiza, obtienen la asistencia, vehemente y el disfrute de quienes constituyen uno de los públicos más persistentes, en su gusto por el teatro, que en Tupiza, arranca y viene de muy lejos, antes que Nuevos Horizontes hiciera también su aporte, para que así, en el futuro de aquellos tiempos, produjeran esa satisfacción manifestada por todos los participantes de la asistencia entusiasta del público chicheño...

"teatro", demás está decirlo, con cuanto experimenta, de mucho agradecimiento a los participantes, y a los organizadores de este evento manifestándoles su completo apoyo para el futuro, y hace votos, porque el Segundo Encuentro Nacional de Teatro, sea más concurrido de participantes grupos del país, porque en cuanto a la asistencia del público, sabemos bien que será siempre el más solidario con la emoción

teatral, que los ayuda a ser en la vida diaria más sensibles y deseosos de pertenecer a una comunidad que fraternice no solo en el Teatro, sino en la vida diaria, para sentir que estamos vivos, de pie y siempre dispuestos a apoyar lo que sea en favor de la libertad, el amor y la justicia entre los habitantes de nuestro país.

VENEZUELA

PRIMER ENCUENTRO DE MONÓLOGOS TEATRALES "YO PIENSO"

¡Bienvenidos, pasen, vean y disfruten! El Encuentro ya está aquí y ahora. Como parte de las actividades a cargo de la Fundación Cultural Los Andes- FUNANDES se presenta del 23 al 27 de marzo el 1ER. ENCUENTRO DE MONÓLOGOS TEATRALES "YO PIENSO" resaltando la celebración del Día Mundial del Teatro 2012. Esta primera edición cuenta con la participación de 5 destacadas agrupaciones y/o compañías teatrales, además de una exposición fotográfica denominada "Parpado Elocuencia" a cargo del destacado Kevin Corredor, dándose cita en la sede del Centro de Directores para un Mejor Teatro- CEDIMET, ubicada en el edificio de la Biblioteca Pública Central de San Cristóbal, proyectando de esta manera hacia la comunidad sus obras y reflexiones a través de trabajos unipersonales.

El Encuentro se desarrolla gracias al apoyo de la Dirección de Cultura del Estado Táchira, estimulando una plataforma para el hecho teatral en la región, implementando una política integradora y participativa, orientada a mejorar la calidad de las agrupaciones considerando al teatro como parte de una sociedad y un elemento clave en su desarrollo. El programa contempla los monólogos: el viernes 23 de marzo, Escribe una Obra para mí, de Omer Quiaragua, con Luzmila Antolinez, a las 7:30 pm. Desde Caracas el sábado 24 de marzo a las 7:30 pm, Sobre el daño que hace el Tabaco, de Anton Chejov, con Frank Wiese. El domingo 25 de marzo, a las 7:00 pm, Yo quiero ser Jhon Lennon, de Jose Ramón Castillo. El lunes 26 de marzo a las 7:30 pm, La Mujer sola, de Dario Fo, con Ayarith Martínez. Finalmente a las 7:30 pm del martes 27 de marzo, La Cerroprendió, de José Gabriel Núñez, con Josefa Colmenares.

El 27 de marzo será un día muy especial. Se celebra, como todos los años el Día Mundial del Teatro, pero este año se cumplen cincuenta desde que el Instituto Internacional del Teatro de la UNESCO lo instauró promoviendo anualmente la difusión de un Mensaje escrito por una personalidad del mundo del teatro. Para esta edición especial, la persona elegida ha sido el actor Jhon Malkovich. El Acto de clausura incluye la lectura de este mensaje y la entrega de reconocimientos a todos los participantes. La entrada serán los programas de mano y chapitas de cortesía que estarán disponibles a partir del 20 de marzo. No se permitirá el acceso a menores de 14 años.

Para mayor información cedimet.tachira2012@hotmail.com telef. 0414-731.40.88 / 0416-279.28.76 1ER. ENCUENTRO DE MONOLOGOS TEATRALES "YO PIENSO"

OBJETIVO GENERAL: Incentivar la participación de los municipios y otras localidades en eventos culturales con el fin de estimular la creación artística teatral.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS: a) valorizar los trabajos de unipersonales (monólogos) b) Resaltar la celebración del Día Mundial del Teatro. c) Promover el intercambio de expresiones creativas e innovadoras. d) Crear un espacio de reflexión acerca del espectáculo unipersonal en el mundo. e) Fomentar el acercamiento entre los artistas con su público. f) Estimular el turismo dando a conocer las bellezas del Táchira y la calidez de su gente.

PROGRAMACIÓN: VIERNES 23 DE MARZO/ 7:30 PM- Apertura
Exposición: Parpado Elocuencia Fotógrafo: Kevin Corredor Agrupación:
Teatro del Oráculo Obra: Escribe una Obra para mí Texto: Omer Quiaragua
Con: Luzmila Antolínez Director: Hugo Arenas SABADO 24 DE MARZO/
7:30 PM

INVITADO ESPECIAL- CARACAS Agrupación: Artilugio Teatro Obra: Sobre el daño que hace el Tabaco Texto: Antón Chejov Con: Frank Wiese Director: Carlos Alberto Sánchez DOMINGO 25 DE MARZO/ 7:30 PM Agrupación: El Incinerador Teatro Obra: Yo quiero ser Jhon Lennon Texto: José Ramón Castillo Con: Diego Gómez, Omar González "El Tierno", Alexandra Valencia, Ana "Ramirita" Gamboa. Director: José Ramón Castillo LUNES 26 DE MARZO/ 7:30 PM Agrupación: Teatro Travesía Obra: La Mujer Sola Texto: Darío Fo Con: Ayarith Martínez Directora: Magaly Mora MARTES 27 DE MARZO/ 7:30 PM -Clausura Acto protocolar- Celebración del Día Mundial del Teatro. Agrupación: Compañía Binacional de Teatro de la Frontera Obra: La Cerroprendió Texto: José Gabriel Núñez Con: Josefa Colmenares Director: Hugo Arenas

ENCUENTRO CON EL MONÓLOGO Artículo sobre la disciplina de monologar Los monólogos no son el trabajo teatral más representado en escena en el momento actual, pero nunca hay que olvidar lo valiosos que son cuando tenemos la posibilidad de disfrutarlos, y el trabajo que supone montar un monólogo para todo el equipo que se embarque en el proyecto. Cuando un actor se enfrenta al reto de un monólogo, tiene que tener dos objetivos claros mientras se desarrolla el trabajo: En primer lugar, ser coherente en los ritmos, valerse de toda su energía para que la proyección del personaje sea firme y constante. En segundo lugar, trabajar la presencia en escena. Para un monólogo "tradicional" o "de autor" (a diferencia de los monólogos cómicos tan en boga de la "Paramount Comedy"), la presencia en escena es fundamental. Aunque haya varios elementos al servicio del texto y del actor, el vínculo omnipresente que crea la comunicación entre esos componentes y el espacio-ambiente es el propio actor, convertido en el puente que vincula la respuesta del público y la aceptación del conjunto que se genera, ese complejo teatral que a su vez lo arropa. Para un actor, poner en pie un monólogo es un trabajo duro. La entrega al proyecto es básica para que goce de la plenitud necesaria a la hora

de presentarlo ante el público, un patio de butacas que, además, no suele estar acostumbrado a trabajos de este tipo. Vivimos en la cultura de la velocidad donde el individuo está sometido constantemente a la hiperestimulación. Los trabajos que buscan una aceptación masiva habitualmente juegan con este componente para alcanzar un éxito de taquilla. Sin embargo, en un texto donde se desnuda la personalidad de un individuo y cuyo vehículo es el soliloquio, el ritmo puede sufrir diferentes cambios, desde un desarrollo trepidante (aliado de esa hiperestimulación), a una quietud silenciosa, incluso asfixiantemente lenta.

Como se apuntaba anteriormente, el trabajo que supone un monólogo es arduo, y en cierto modo, desgasta continuamente la energía del actor, que, sin embargo, se retroalimenta de manera muy curiosa a medida que el trabajo va tomando vida. Por supuesto, ante todos estos retos, los miedos del actor afloran incesantemente, sin olvidar que todo trabajo individual conlleva una balanza de pros y contras que muchas veces cuesta equilibrar. Hay que añadir que un monólogo requiere un trabajo de memorización, sin réplica alguna, donde salvar un momento de lapsus depende únicamente de la destreza del actor y del trabajo dedicado al estudio y análisis del texto.

El actor tiene que tener muy claro qué está contando, quién lo está contando y cómo lo está contando, para que la trasmisión del texto sea limpia, con el fin de que el personaje no se pierda innecesariamente por registros prescindibles o se convierta en algo ajeno al texto representado. Estos son pequeñas pinceladas que nos aproximan tímidamente al trabajo del actor que se enfrenta a un monólogo "tradicional". Se podría hablar de muchos más puntos, o de algunas diferencias con monólogos que sí son más comunes en la cartelera, como es la fórmula americana "stand-up comedy" cuyos componentes se alejan bastante de los textos que apuntábamos anteriormente.

Cuando se habla de estos monólogos muchos alegan que no son teatro, quizá sería más oportuno decir que no podrían considerarse teatro "de autor", donde el texto tiene una entidad propia y el actor aplica un método de trabajo muy distinto. Pero tal vez estas cuestiones formen parte de otra reflexión donde se planteen las profundas diferencias entre dichos tipos de monólogos.

Es una pena que no proliferen estos montajes en la cartelera habitual, puesto que son un reto actoral recomendable para cualquier profesional del campo dispuesto a probar sus limitaciones y una manera muy sana de desengrasar todas las armas necesarias para ofrecer un trabajo individual.

EQUIPO DE PRODUCCIÓN

Coordinador General- Hugo Arenas Asistente de Producción- Luzmila Antolinez Coordinación Técnica- Guillermo Nossa Comunicación- Dpto. de Prensa de la Dirección de Cultura Diseño Gráfico- Solviery Anaya / Raúl Rangel Registro fotográfico- Kelvin Corredor Imagen promocional- Valle Hidalgo Jefe de sala- Frank Zambrano Servicios Generales- Biblioteca Pública Central.

FUNDACIÓN CULTURAL

NUEVOS HORIZONTES

No buscamos tratar una biografía de esta institución, de carácter artístico y cultural. Ya lo hemos solicitado, ese trabajo para su publicación, a quien corresponde, y en general, a todos quienes tengan interés, en hacer conocer al respecto, lo que ellos consideren útil.

Ahora sí, queremos anotar algunas circunstancias referentes, que tienen que ver con la circunstancia de lo que editorialmente tratamos, la aparición de la Fundación Cultural Nuevos Horizontes en Cochabamba, y las circunstancias que la produjeron.

Para ello sí, resulta cierto referirnos a que hace años, se empezó en la Plaza Colón de esta ciudad de Cochabamba, a nombre sólo de Nuevos Horizontes, presentando un Primer Festival al aire libre, y para todos los públicos, pues se logró entonces, que participasen artistas de todas las ramas y organizaciones, con sus actuaciones en público, sorprendiendo al público en general, pues así se vieron, en los escenarios que se implantaron en la dicha Plaza Colón, desde uno que Melo Tomchi, consiguió constituir en la pileta, ya desecada y cubierta de materiales plásticos, que bajo el efecto de luces y música, retenían durante varios días la asistencia y atención general...

O los números de música clásica, provistos por el amigo Alice del Laredo, o los conjuntos folklóricos varios, actuaciones de cantantes, de concertistas como el caso de Elizabeth Swimmer, con su piano de cola en medio de la calle, o de actores con sus obras de breve duración, o pinturas y esculturas expuestas varios días, declamaciones, danzas, etc., durando todo ello, una semana...

Con tal asistencia que eso manifestó una aceptación innegable, y por tanto, unos deseos de otros festivales al aire libre, al punto de que en la repetición de varios de ellos, se consiguió que algunos se realizasen, con la declaración municipal de calles peatonales, para la mejor concurrencia y mayores públicos...

La persistencia en la realización de dichos festivales al aire libre, y de gran concurrencia pública, permitió se fueran conformando como equipos organizados, que merecían la constitución de un otro organismo público, que los abarcase y al mismo tiempo, se ocupara de llevarlos adelante, como forma de mayor trascendencia, como la de favorecer la existencia de grupos de actividad artística cultural, que elaborasen proyectos en cuya realización ayudara ese organismo a crear, y es donde empieza a justificarse la creación de una Fundación Cultural, a la que se denominase también Nuevos Horizontes, por el papel que los integrantes

de esta corriente, habían cumplido a través del camino recorrido, solidaria y amistosamente llevado a cabo en y con los grupos mencionados.

A tiempo de ese aspecto, vida de la Fundación, está la publicación de la revista SUR, órgano de la misma, en dos números, que las circunstancias posteriores impidieron su continuidad, pese a la muy buena recepción de la misma.

Es cuando personas amigas, interesadas en la continuidad y regularidad de lo logrado en organización hasta el momento, empezaron por conseguir ampliar la lista de lugares donde hacer las actuaciones periódicas de los festivales, y fue lo que aumentó el deseo de lograr, que la función, que ya cumplían esos festivales, alcanzase más aspectos, y es cuando ya opera en su aspecto público la Fundación, por el notable aporte de personajes artistas, como el arquitecto XXX que con su presencia inclinaba a que lo hagan también otros artistas plásticos.

En esas instancias, -una cosa trae la otra- es cuando se hace clara la necesidad de darle espacio legal para su gran movilidad a la Fundación, por lo que se procura el empeño de sus animadores, de lograr la imprescindible personería jurídica, en lo que colaboran todos desde sus ángulos respectivos, y se logra con ese aporte por fin, en fecha la necesaria legalidad, con la personería jurídica. en el plano nacional, de la Fundación Cultural Nuevos Horizontes.

Pasado un período más o menos pasivo, en unos casos por cansancios lógicos; otros de enfermedades varias; de cumplimientos de compromisos viajeros varios, etc., en que se quedaron más o menos quietas, las energías tan asignadas anteriormente, sucedió que pidió una reunión con algunos personeros de la Fundación, un socio fundador de la institución, actor y director del Conjunto Teatral Nuevos Horizontes, el doctor Eduardo Kilibarda, que planteó "su voluntad de hacer algo por el desarrollo cultural de Tupiza", con el apoyo inicial de varios otros socios, que de esa ciudad procedíamos, sintiéndonos deudores de apoyos culturales a ese espacio, expuso Eduardo su plan, que consistía fundamentalmente en la decisión de fundar en Tupiza una escuela nacional de teatro, una de cine, otra de televisión y finalmente una de circo. Ese planteamiento mereció la aprobación general, lo que movilizó otras voluntades y se declaró que la Fundación auspiciaría tales propósitos.

Al reconocerse la movilizadora situación creada, que requería preparar los ambientes sensibles para la acción de la Fundación, se resolvió propiciar la realización de una Asamblea Extraordinaria en Cochabamba, naturalmente, que es la que se realizó el día 20 de marzo, en la cual, considerando que era necesario, dar oxígeno al momento de reanimación que abrió el proyecto de la Fundación para Tupiza, se resolvió la reforma de los estatutos en primer lugar, abriendo rutas para propiciar la organización en todo el país, en las distintas regiones o departamentos, y hasta en zonas, de otras Fundaciones Culturales Nuevos Horizontes, que

tuvieran la capacidad autonómica de preparar los territorios propios y de simpatizantes, para los proyectos de las actividades de cada Fundación respectiva, que permitan el desarrollo de actividades conducentes a llevar a la práctica, los mencionados aspectos del proyecto en grande para Tupiza, que con las reformas agregadas legalizadas, propende al buen funcionar y ya sentadas las bases de acuerdos de los amigos de Tupiza, iniciar y obtener la legalización allí de la Fundación, para poner manos a las obras, en primer término, conseguir ambientar el funcionamiento de la *Casa de Nuevos Horizontes*, cuyos empeños son los de iniciar, desarrollar y lograr el funcionamiento de los aspectos del proyecto en grande para Tupiza, propuesto, como lo repetimos, por Eduardo, el socio fundador en Cochabamba de la Fundación, hacia esas realizaciones, dió lugar a revisar todos los aspectos referentes a los proyectos, imprescindibles y muy previos a posteriores diligenciamientos indispensables.

Ya tocó estudiar otros varios aspectos como el que ya se enfrentó, como el de adoptar decisión de modificar, algunos aspectos de los estatutos, y como el de que como se hizo, se propuso la formación de también Fundaciones Culturales Nuevos Horizontes, en las regiones o departamentos del país.

Entre ellas tomar muy en cuenta las recomendaciones procedentes de Cochabamba, de que en todos los pasos que la Fundación de Tupiza emprenda, tras la consecución de los proyectos, mantener un estado de comunicabilidad y reciprocidad, en cuanto al desarrollo de proyectos, hasta que la posterior organización propuesta en la Asamblea Extraordinaria, pueda tener cumplimiento, con lo de la Dirección Nacional de las Fundaciones. La coordinación dió origen a las Fundaciones, la coordinación las mantendrá ligadas al curso de los progresos, de cada una de las dichas

Fundaciones, en sus proyectos.

Disponer de autonomía acordada, para la decisión de realización de proyectos, hace imprescindible la búsqueda permanente de coordinación con el resto del país, dejando atrás cualquier olvido de esa posibilidad necesaria.

En especial la de Tupiza, por el hecho no sólo del reconocimiento del rol histórico, por el papel en la fundación original del Conjunto Teatral Nuevos Horizontes hacen ya sesentiseis años, sino también por haber sido y querer volver a ser, pionera la misma, en el desarrollo de las actividades consabidas, inherentes a la condición Nuevos Horizontes.

Previa a la dicha Asamblea Extraordinaria se realizaron en Tupiza referencias de varios principios de la Fundación, tan culturales como un festival de teatro, y encuentros con las autoridades de la municipalidad, empezando por el H. Concejo Municipal, la Honorable Alcaldía y la Dirección de Cultura de allí, con el objeto de crear condiciones para la

legalización de la dicha Fundación de Tupiza, porque la decisión de las autoridades como se ha visto ya, es clarísima: "Atendiendo a los muchos pedidos y consideraciones de organismos culturales y artísticos, así como a los juicios de valor de las mismas autoridades, resultaron en la decisión de ellas mencionadas, de entregar en comodato de años, a Nuevos Horizontes la *Casa de Nuevos Horizontes*, para que cumplan la función en la que estuvieron empeñados, desde que nacieron a la luz de la actividad artística y cultural de la región chicheña".

Así, la antigua "Casa de Nuevos Horizontes", que un día, fue a parar por "causa del destino", dijeron algunos, a poder de la H. Alcaldía de Tupiza,

que en un acto de justicia restituyó el curso natural de la historia, abriendo las puertas a un futuro de creación, expansión y solidaridad humanas, en acuerdo con sus representativos y de todo el pueblo chicheño, ayudados por Nuevos Horizontes.

Ya esta revista ha mencionado el ámbito de solidaridad en el entusiasmo y satisfacción por la medida citada, generando varias y prometedoras condiciones de efectos espirituales y materiales en toda la población del sur.

Lo que está todavía a cargo de la Fundación de Cochabamba, es el activar el reconocimiento legalizador, en la gobernación de Cochabamba, de las medidas acordadas en la dicha Asamblea Extraordinaria de la Fundación, lo que a su vez facilitará la iniciación de la Fundación en Tucoiza, y su correspondiente legalización.

Medida esta última, que precederá a los resultados de los trámites ya en curso en Santa Cruz, para el funcionamiento allí de su Fundación Cultural Nuevos Horizontes...

No nos cabe duda que tanto las experiencias recogidas por los años de la Fundación de Cochabamba, servirá a la búsqueda y logro de acuerdos en las medidas que tome la de Tupiza, donde la recuperación de la Casa de Nuevos Horizontes por la Fundación Cultural Nuevos Horizontes de Tupiza, referidas al respecto del comodato de un período de realizaciones futuras, en que se encuentran ya empeñados, varios integrantes fundacionales.

Estas menciones al punto del título de la presente nota, las cerramos con la satisfacción que todos quienes nos empeñamos, en el proyecto de la reanimación de Nuevos Horizontes, a través de sus diversas Fundaciones, podemos alentar el sueño positivo, de un período de realizaciones Nuevos Horizontes, que pueden obtener presencias e inconvenientes y dificultades negativas, pero que teniendo en cuenta nuestras, la de todos los NH, capacidades como la de que en nuestro camino, junto con la solidaridad en todos nuestros quehaceres, actuamos con serenidad, teniendo en cuenta la que siempre estará presente, a nuestro lado, como

desde los comienzos de la existencia de Nuevos Horizontes, la ayuda que nos dice Barrett:

*"Aunque el horizonte esté cargado de tinieblas,
en nuestro corazón sonríe, debe sonreír la aurora..."*

DÍA MUNDIAL DEL TEATRO

Mensaje del actor estadounidense John Malkovic
en el Día Mundial del Teatro



El Instituto Internacional del Teatro-ITI de la UNESCO me ha honrado con su petición de realizar este mensaje, en la conmemoración del 50 aniversario del Día Mundial del Teatro.

Voy a dirigir estas breves consideraciones a mis compañeros del teatro, mis pares y camaradas. Que su trabajo sea convincente y original. Que sea profundo, conmovedor, reflexivo y único. Que nos ayude a reflejar la cuestión, de lo que significa ser humano, y que dicho reflejo sea guiado por el corazón, la sinceridad, el candor y la gracia.

Que superen la adversidad, la censura, la pobreza y el nihilismo, algo a lo que, ciertamente, muchos de ustedes estarán obligados a afrontar.

Que sean bendecidos con el talento y el rigor necesarios, Para enseñarles cómo late el corazón humano en toda su complejidad, **así como con la humildad y curiosidad necesarias, para hacer de ello, la obra de su vida.**

Y que sea lo mejor de ustedes -ya que será lo mejor de ustedes, y aun así, se dará solo en los momentos más singulares y breves- lo que consiga enmarcar esa que es, la pregunta más básica de todas: "¿Cómo vivimos?"
¡Buena suerte!"

Tal el mensaje leído el día 28 de marzo, en la plaza 14 de setiembre, en Cochabamba, ante un grupo de actores y actrices, que ante un público fiel al teatro, pese a las sombras y la lluvia, afirmaban su entrañable cariño por la actividad, que los ha llevado a no sentirse solos en este mundo capaz de tantos olvidos... como el de la falta de iluminación y medios de sonidos apropiados para las brindadas representaciones teatrales y danzas...

Todo lo que encendió en nosotros, los NH, luces de los recuerdos,

que nos pareció tenía que ver con el momento, consiguiendo creer que cuando redactó las líneas que reproducimos enseguida,

Albert Camus, al decir "hay otra raza", se refleja en nosotros emocionalmente, como si se refiriese a la familia teatral mundial, ansiosa de cómo lo busca Nuevos Horizontes, de lograr un teatro universal de la hermandad...

"Porque hay otra raza de seres humanos que nos ayuda a respirar, que no ha encontrado la existencia y la libertad sino en la libertad y la felicidad de todos, y que puede, por tanto, encontrar hasta en la derrota, razones de vivir y de amar.

Esos seres humanos no estarán nunca solos."

"Complementos" NH.

METODO ACCIONES FÍSICAS II Charla debate N^o 14 - MAF II

Tema: Antes de separarnos de las enseñanzas de Vsevolod MEYERHOLD, concomitantes con las de su maestro Constantin Sergueievich STANISLAVSKI, reproducimos varias notas del libro de Meyerhold, "Ecrits sur le theatre", tomo IV^o.

Esta Charla Debate Nº 14-MAF II, transcribe fragmentos de notas tomadas del tomo IVº del libro de MEYERHOLD, "*Ecrits sur le theatre*" que junto con los otros tres anteriores, forma parte del estudio sobre la obra y traducción de la misma, de este hombre de teatro, realizada por *Beatrice Picón-Vallin*.

Sobre la aseveración de Meyerhold ya consignada, de que lejos de ser su trabajo de búsqueda e invención, antípoda del de Stanislavski, ha sido de complementación, veamos lo que al respecto decía en los ensayos de "El baile de Máscaras" de LERMONTOV, 1938-39, pág. 225:

"A veces el interior ayuda a encontrar el exterior, pero a veces en el teatro, es lo contrario: el exterior ayuda a encontrar el interior. Es en el pasado que se decía de manera primitiva: "Stanislavski, es del interior al exterior; Meyerhold, es del exterior al interior". Es un esquematismo que ya no pasa. De dos cosas una: o somos los dos artistas, o somos los dos bomberos (ignorantes). En el caso presente ("El baile de Máscaras") ustedes deben imperativamente encontrar todos los encantos del personaje, todas sus evoluciones, en su exterior.

"Para representar Lermontov no es suficiente comprender su mundo interior, es necesario también tomarlo exteriormente".

De la misma obra, en el ensayo, diciembre 9 de 1938, pág. 238:

"(ANovski): No actúe de perfil. No olvide al público. Es terriblemente disgustante. Es un juego según el sistema de Stanislavski" mal entendido. Es necesario no olvidar que no están solamente dos en el escenario, sino que hay aún una tercera persona, el espectador. Stanislavski hace siempre entrar al actor en escena de tres cuartos; y ustedes entren también de tres cuartos en relación al público".

De la conversación con los intérpretes (de "Baile de Máscaras"), 27 de diciembre de 1938, pág. 241:

"Lo más típico de la dramaturgia de Lermontov, es el carácter apasionado en el que toda réplica, cada trozo es pronunciado. Todo debe ser dicho con extraordinaria pasión. Yo también soy así, tomo todo con pasión. (...) Conmigo la vida no es jamás tranquila". Pág. 242: "Así se construye un espectáculo. se juega a las cartas con pasión, se viene al baile de máscaras con pasión, bajo la máscara todos son iguales, porque justamente todos arden de pasión. Las Diana, las Venus, todas esas gentes aportan su carácter apasionado. En el reinado del régimen de Nicolás II, todos ellos,

estaban oprimidos a tal punto que cuando salían y llegaban a cualquier parte, ellos se desbordaban.

“Ellos son esta humanidad cuyo temperamento está tan amordazado que deben forzosamente expandir hacia cualquier parte lo demasiado oprimido de ese temperamento, porque es imposible marchar siempre sobre las puntas de los pies. Deben romper los cristales y lo hacen, no solamente los vidrios sino también su cabeza, para incitar a la humanidad hacia la revuelta. Esta pasión es latente en Lermontov. En toda su dramaturgia él se bate contra el gran mundo, contra Bekendorf, contra los asesinos de Pouchkine, contra todos aquellos que han encerrado al mundo en un calabozo al que le han puesto las cadenas. Esto significa que todo eso es indignante, que todo eso son los gemidos y los gritos de una humanidad de vanguardia, de todos los Ryleiev. Tchaadaiev, de todos aquellos que fueron encarcelados, exiliados, colgados, encerrados en los fortines...” “Es eso lo que es necesario sentir, camaradas. Esa es la biografía de Lermontov”.

En la reunión del 5 de enero de 1939, pág. 247:

“¿Es que un ingeniero llegando a la fábrica “hoz y martillo va a hacer ensayos para modelar tal o cual pieza? No, seguramente... Todo eso debe ser previsto y expresado en su plan, en su proyecto. El metteur en escena que no tiene su plan, su proyecto de la representación del espectáculo, en su conjunto, no tiene el derecho de encontrarse con los actores”.

De la imaginación dice, en pág. 248:

“Si un metteur está desprovisto de imaginación, cualquiera que sea su capacidad para construir una composición sobre un plan técnico, él no hará nada de todas maneras”.

Y en pág. 250:

“De un metteur en escena, se le dijo un día a Stanislavski, que ese metteur había montado un pieza en dos meses. “Eso es —respondió Stanislavski—” porque él no tenía delante suyo más que dos meses de imaginación”.

En la Conferencia de los Cursos para metteur en escena, 17 de enero de 1939, pág. 258: “Yo creo que la primera cosa fundamental, la cosa indispensable sobre la cual debe trabajar un metteur en escena, es la imaginación”

“Es absolutamente necesario que en el primer ensayo, la primera explicación, en el primer encuentro se pongan en movimiento las emociones.

“El esfuerzo constante hacia un objetivo y su realización me emocionan, y ese estado de emoción me ayudará a ejecutar mi trabajo con alegría. Lo que distingue nuestro trabajo: está construido sobre la emoción”.

Y ahora diversos pasajes en que se refiere a Stanislavski:

Pág. 268: “Cuando yo me encontré con Stanislavski esos últimos meses, él ha absorbido con avidez todo lo que yo podía decirle que no supiera aún, pero él conocía todo, no había ninguna cuestión entre las que yo he abordado, que él no la conociese, que él no se hubiera interrogado a su manera, porque aunque él hubiera tenido una experiencia completamente diferente de la mía, él estaba impregnado de todo eso.

“Y, bien seguro, es terriblemente triste que ese gran hombre haya muerto demasiado pronto. (A este respecto, no estoy de acuerdo con las prescripciones de sus médicos que lo han obligado a estar encerrado, salía muy poco, y yo estimo que a él le hubiera valido mejor hacerle tomar aire. Si él hubiera tomado aire, él viviría aún)”.

Como antecedente para lo que luego transcribiremos del libro de Picon-Vallin, reproducimos de “Le Theatre theatral” de MEYERHOLD, una anotación de 1938:

“Cada vez que estoy arrinconado por un tropiezo grave, sé que debo esperar calmado y pacientemente la llegada de un milagro. La mano amiga que me salvará... Ahora, cerrado el teatro Meyerhold (Gostim), recibo la llamada telefónica de Constantin Sergueievich STANISLAVSKI...” (Fue cuando Stanislavski le dió el trabajo de Director de Ensayos en el Teatro de Opera y Arte Dramático Stanislavski, de donde mientras estaba preparando un segundo montaje de la ópera, la policía rusa se lo llevó, junio de 1939; a los pocos días “unos bandidos” degüellan a su compañera Zenaida RAJCH; en agosto de 1938, su amigo C. S. Stanislavski había muerto, y ocho meses después de su detención y tortura, Meyerhold fue fusilado...)

Porque no resistimos la tentación de mostrar algunas facetas de personalidad extraordinaria de este noble maestro, reproducimos unos párrafos de la carta fechada el 18 de abril de 1901, que Meyerhold escribió a Antón Pavlovich CHEJOV, comentando lo sucedido en San Petersburgo

cuando el Teatro de Arte dirigido por Stanislavski, y al que él integraba, representó "El Doctor Stockman" ("El Enemigo del Pueblo"), de Enrik Ibsen.

"Sí, el teatro puede jugar un rol inmenso en la transformación de todo lo que existe".

"Mientras que en la iglesia y sobre la plaza, se golpeaba cruel y cínicamente a esta juventud con látigos y sables, ella podía, en el teatro, dar libre curso a sus protestaciones contra la arbitrariedad policial, destacando de "Doctor Stockman" las frases que no tenían nada que ver con la idea de la pieza, pero que esta juventud apladía frenéticamente".

"¿Es justo que los imbéciles gobiernen a las personas instruídas?" o "Cuando se va a defender la libertad y la verdad, no es necesario ponerse las mejores vestimentas". Tales son las frases de "Stockman" que han provocado manifestaciones. Uniendo los partidos y las clases, el teatro imponía a todos un mismo dolor, un mismo entusiasmo y empujaba a protestar contra todo lo que indigna igualmente a todo el mundo".

"El teatro se ha afirmado así por encima de los partidos y ha hecho comprender que llegará un día donde sus muros defenderán contra el látigo de aquellos que buscarán gobernar al país, en nombre de todos".

En ese Teatro de Opera y Arte Dramático Stanislavski, al que éste llevó a Meyerhold, como quedó dicho, éste habló entre el 4 y 9 de abril de 1939, pág. 275, del libro de Picon-Vallin:

"Tré a lo de Constantin Sergueievich y voy a intentar trabajar con él. Me dije primeramente que era interesante para mí, ver qué había de bueno en la experiencia artística de mi larga vida, pues todo no había sido malo en ella, había por lo menos algunas buenas cosas. Aportaré a Constantin Sergueievich, sobre un platillo, esas buenas cosas. Eso hace un montoncito, como esta ceniza. Ese montoncito, ¿no podrá servirle, Constantin Sergueievich? En cuanto a mí, que soy astuto, yo sacaré de usted. He sido vuestro alumno largo tiempo. Yo podré tomar de usted algunas cosas.

"Hemos tenido una vez la ocasión de hablarnos verdaderamente. El ha hablado una hora y media. Después me ha dado la palabra. Y he hablado una hora y media. Había, en lo que yo le decía, cosas que él no conocía. Dijo: "Ah, diablo! Nadie entre nosotros ha trabajado sobre eso!" Y yo

lo he escuchado, he bebido sus palabras. Es una auténtica atmósfera de trabajo, cuando dos creadores intercambian sus experiencias.

“Constantin Sergueievich me ha dicho: “¿No tiene usted la intención de hacerme soportar una revisión?”. Le he respondido que estaré de acuerdo con él. A lo que ha respondido: “Yo creía que usted se rebelaría. Hay en mi Teatro una sala Mozart. Nosotros aportaremos al teatro un soplo de aire fresco”. Y ha agregado aún: “Actuaremos sin telón”. Eso, fue para darme placer (risas, aplausos).

“Eso muestra que Constantin Sergueievich tenía necesidad de contar cerca de él con un rebelde que, para trabajar, “se remangaría la camisa”. Era un magnífico pedagogo, un inventor, una artista pleno de iniciativa. El amaba el arte. En el arte él había puesto toda su vida”.

En pág. 352:

“Ustedes que no han conocido a Stanislavski más que en su vejez, ustedes no pueden imaginarse qué actor era él. Si yo he devenido alguna cosa, es solamente por haber pasado años a su lado. Recuérdenlo. Si tal o cual entre ustedes piensa que me da gusto cuando se dicen impertinencias sobre Stanislavski, se equivoca. He seguido una ruta diferente a la suya, pero yo lo he respetado y amado siempre. Era un actor notable, dotado de una técnica asombrosa.

“Lo que nosotros llamamos dones profesionales no eran en él muy ventajosos. Pero uno se olvidaba de todo eso desde que él entraba en escena. Sucedió a veces que llegaba yo a mi pequeña habitación, después que él había actuado y después de un ensayo, y yo no podía dormir por la noche. Para llegar a algo en arte, es necesario primero aprender a asombrarse y a entusiasmarse”.

Concluimos esta Ch. Debate con unas palabras del noble y notable maestro, Vsevolod MEYERHOLD:

“Yo también, soy un alumno de STANISLAVSKI. Yo también he salido de esta alma mater... Cuando en Kislovodsky, Ivanov me enteró de la muerte de Constantin Sergueievich STANISLAVSKI, tuve deseos de escaparme de todos y llorar como un niño que hubiese perdido a su padre...”

Nuestra próxima Ch. Debate, Nº 15-MAF II, reproducirá párrafos del libro “El Arte escénico. Konstantin Stanislavski”.

Tema: Las acciones físicas ya mencionadas en las notas tomadas por la estudiante K. ANTAROVA, de 1918 a 1922 y luego las reveladoras directivas dadas por STANISLAVSKI desde Niza, 1929 para la puesta en escena en Moscú, de "Othello", conteniendo las Acciones Físicas.

Iniciamos esta Charla Debate con la reproducción de párrafos del libro de David MAGARSHACK, *"El arte escénico. Konstantin Stanislavski"*, editado por Siglo XXI, México, 1968.

En los fragmentos que tomamos de este libro que según Paúl GRAY está alimentado por los apuntes que al autor le entregó una estudiante, K. Antarova que tomó notas del trabajo de 1918 a 1922, mientras fuera alumna de Stanislavski, se verá aquellos aspectos pertinentes al último período del maestro propagando su Método de las Acciones Físicas, aunque el autor de este libro solo hace referencia a las acciones físicas.

"La mejor manera para evocar un sentimiento de verdad y credulidad en lo que hace en escena es concentrarse en las acciones físicas más simples. Importando también el sentimiento de verdad y credulidad que ayudan al actor.

"Si a un actor le resulta difícil captar de inmediato la gran verdad de una acción, debe dividirla, como hace con su propio papel, en fragmentos menores y tratar de creer en el más pequeño de todos. Con frecuencia mediante la realización de una pequeña verdad y un momento de credulidad en la autenticidad de su acción, un actor ganará en penetración de la totalidad de su papel y podrá creer en la gran verdad de la obra.

"Las pequeñas acciones físicas, las pequeñas verdades físicas y los momentos en que se cree en ellos, señala Stanislavski, adquieren una gran significación en la escena, particularmente en el clímax de una tragedia. Los actores deben por eso hacer todo el uso posible del hecho de que las pequeñas acciones físicas, que ocurren en medio de importantes circunstancias dadas, poseen una tremenda fuerza. Porque

es en esas condiciones como se crea la interacción entre cuerpo y alma, como resultado de lo cual lo exterior ayuda a lo interior, y lo interior evoca lo exterior.

“Otra razón más práctica por la cual la verdad de las Acciones Físicas es tan importante durante un clímax trágico es que en una gran tragedia el actor tiene que alcanzar el más alto grado de tensión creadora, de modo que para evitar la sobreactuación debe captar algo tangible y real. Es en ese momento, pues, cuando lo que más necesita es una acción clara, precisa, estimulante, y fácilmente ejecutada, que lo guíe por el camino recto y natural, y le impida que se devíe. Cuanto más simples son estas acciones, más rápidamente puede hacerse uso de ellas en un momento difícil.

“Porque el actor tiene que sentir cada pequeña o gran verdad de las acciones físicas y creer en ellas implícitamente.

“Las acciones físicas, grandes y pequeñas, son tan valiosas para el actor por su verdad claramente perceptible. Dan vida al cuerpo del actor, que es la mitad de la vida de su papel. Son también valiosas porque sólo a través de ellas puede el actor penetrar en la vida y en los sentimientos de su caracterización, fácil y casi imperceptiblemente, y porque ayudan a mantener su atención concentrada en el escenario, en la obra y en su papel.” Por lo que se refiere al actor, el método de percepción de la lógica y secuencia de los sentimientos a través de la lógica y secuencia de las acciones físicas está plenamente justificado.

“Stanislavski recomienda al actor que, en esos casos, deje a un lado el complejo problema psicológico, puesto que no podría analizarlo él mismo, y transfiera su atención a una esfera totalmente diferente, a la lógica de las acciones, donde el problema puede resolverse de una manera puramente práctica y no científica, con la ayuda de su naturaleza humana, su experiencia de la vida, su instinto, su sensibilidad, su lógica y su subconsciente mismo.

“Al crear una línea externa de acciones físicas, lógica y consecutiva — escribe Stanislavski— comprendemos ipso facto, si prestamos la atención adecuada a lo que estamos haciendo, que paralela a esta línea se crea otra línea dentro de nosotros, la línea de la secuencia lógica de nuestros sentimientos y sensaciones. Esto es obvio: por que estos sentimientos internos, desconocidos para nosotros, dan origen a acciones y están inseparablemente ligados a su vida”.

Los espectadores pueden entender y participar indirectamente de la acción sólo cuando el proceso de comunicación entre los actores tienen lugar realmente. Si, por tanto, los actores quieren sostener la atención del público deben cuidar de comunicar sus acciones, sus sentimientos y pensamientos a sus compañeros, sin interrupción.

“Llevar el hilo de la acción es el método más poderoso para influir en el subconsciente que puede encontrar un actor.

“Stanislavski tenía horror de los libros de texto. “El libro del arte creador es el ser humano mismo” declaró.

“Las primeras lecciones de respiración —decía Stanislavski— deben convertirse en la base para el desarrollo de esa atención introspectiva, sobre la cual debe construirse todo el trabajo en el arte.

Stanislavski: “Si” no logro romper los lazos con mis circunstancias dadas del día, “si” no puedo liberarme de mis ideas preconcebidas de modo que cobre conciencia de que “además de ser parte de todos mis asuntos cotidianos, soy parte también de todo el universo”, nunca estaré del todo preparado como actor para la percepción de mi papel, ni podré revelar en él esos sentimientos fundamentales que son comunes a toda la humanidad”.

“El corazón del actor —decía Stanislavski— no puede obedecer ninguna ley salvo aquellas del trabajo creador”.

“Y agregaba: “No es posible dar órdenes en el arte; es imposible obligar a nadie a convertirse en artista por el ejercicio de la voluntad; en arte sólo es posible inspirar y ser un ejemplo viviente, de la influencia de un alma viviente sobre otra”.

A los actores, recomendaba Stanislavski: “Cuidad de que las acciones físicas correctas os ayuden a obtener los sentimientos adecuados. Partid de ellas y la voz os responderá, pues los sentimientos correctos, obtenidos con esas acciones, crean el temperamento adecuado y el sonido justo.

Stanislavski: “Cada actor debe cumplir con el precepto: “Amar el arte en uno mismo, y no a uno mismo en el arte”.

Iniciamos en esta CH.D., la transcripción de fragmentos del libro "*Mise en scène d'Othello et commentaires*" de C. S. STANISLAVSKI", Edición Du Seuil, París, 1948.

Este libro fue editado en francés en 1948, no conocemos si hay traducción en español.

"Está constituido por las notas que en 1929 -30, Stanislavski envió de Niza a los trabajadores del Teatro de Arte de Moscú. Su publicación ha sido preparada por la señora R. K. TAMANTSOVA. Los editores rusos no dan fecha de la publicación.

"En mayo de 1929, por orden de los médicos, Stanislavski, partió a Niza. Desde allí, separado de su teatro amado, él no cesa de interesarse en la vida del Teatro de Arte y de dirigir su trabajo".

Las notas que reproducimos demuestran claramente cómo, ya en esa fecha, intenta se aplique en la puesta de Otelo, los elementos fundamentales de su nuevo método concebido por su espíritu renovador e investigador, por su experiencia tan vasta y por su notable creatividad: el Método de las Acciones Físicas.

"Justificación de la puesta en escena. Stanislavski".

"Preparo esta puesta en escena —desde fines de 1929 a marzo de 1930, en Niza— lejos del lugar donde se desarrolla el trabajo, sin saber previamente qué actores interpretaran la obra y como consecuencia, sin conocer nada de su manera de abordar y de interpretar los roles; sin haber estudiado sus aptitudes y sus posibilidades; sin haber analizado los decorados y sus disposición sobre el escenario; ni haberlos rectificado, puesto que nunca un decorado adquiere desde el primer momento la expresión que buscamos.

"Y sin embargo, todo eso es necesario haberlo hecho antes de iniciar una puesta en escena. Pero esta vez, las circunstancias me obligan a renunciar a la forma correcta y a abordar el trabajo en desacuerdo con todo lo que yo mismo preconizo. Esto es porque estoy retenido lejos del teatro".

En las páginas del libro, lado izquierdo, consta la obra de Shakespeare, y al lado derecho, las indicaciones de Stanislavski, que a veces ocupan

también algunas del lado izquierdo.

En el acto 1, escena 1ª Stanislavski indica:

“Tarea física para la multitud: buscar de ver y darse cuenta de las clases de ruido, con todas las precauciones posibles”.

“Tarea física para Rodrigo, Yago y el gondolero: hacer el mayor ruido posible, inspirar miedo, para atraer la atención”.

“La tarea de los actores es recordar, comprender y determinar cómo es necesario comportarse en un momento parecido, para reencontrar el equilibrio y continuar viviendo; que piensen que la cosa les ha ocurrido a ellos, seres vivientes, y nada de eso a su personaje que no es aún más que un esquema sin vida, una idea abstracta. En otros términos, que el actor no olvide que siempre, y sobre todo en la escena dramática, él debe vivir su propia substancia y no la del personaje, del que él no puede prestarse más que las circunstancias propuestas.

“Por consecuencia, he aquí a lo que se reduce la tarea: que el actor me responda con toda sinceridad lo que él hará físicamente, es decir cómo él va a actuar (y de ningún modo lo que va a sentir, que Dios le preserve de pensar en eso!) en las circunstancias creadas por el poeta, por el metteur en escena, el decorador, por el actor mismo con su imaginación, por el electrotécnico, etc.

“Cuando esos actos físicos sean netamente precisados, no le quedará más al actor que cumplirlos físicamente. (Digo bien: cumplirlos físicamente, y no: vivirlos, porque el acto físico correcto engendra espontáneamente el revivir. Pero si se sigue el camino inverso y que se comience por pensar en el sentimiento y hacerse violencia para hacer salir de sí ese sentimiento, muy pronto lo contrario producirá una desviación, el sentimiento degenerará en fracaso, y la acción en imitación superficial.

En otra parte, siempre del acto 1 - Escena 1ª: “Advierto al actor que él debe actuar aquí en su propio nombre librándose a una tarea humana elemental, a saber: explicar claramente y entenderse con precisión en cuanto a la acción ulterior”.

“Sin dibujos ni esquemas en la mano, sin ver ni el decorado instalado sobre escena ni la maqueta, en la imposibilidad de estudiar sobre el lugar los pasajes ventajosos y aquellos que no lo son, los pasajes peligrosos o, por lo contrario, cómodos, estoy obligado a conjeturar. En esas

condiciones, es imposible elaborar puestas en escena detalladas”.

Acto 1 - Escena III. (...) “Si los senadores solos logran expresar la alarma y la movilización sin escenas de multitud, tanto mejor: nada vale tanto como los medios de expresión simple”

“A propósito de la línea de acción. Interpretando un rol, sobre todo un personaje trágico, es necesario pensar lo menos posible en la tragedia, y lo más posible en la simple tarea física. También, el esquema del personaje completo se reducirá a actos físicos, en total de 5 a 10. Habrá de 30 a 50 para los cinco actos.

“Entrando en escena, el actor pensará en algunos actos físicos inmediatos que complementan su tarea o todo un trozo. Los otros seguirán ellos mismos, en una sucesión lógica.

“Que el actor sepa que el “sub-texto” le vendrá sin esfuerzo: concentrándose sobre los actos físicos, se recordará involuntariamente de todos los sí mágicos, de todas las circunstancias propuestas que hayan surgido a lo largo del proceso de trabajo.

“Yo les desvelaré el secreto del truco que soporta ese procedimiento. Bien entendido, esas circunstancias propuestas son el cebo, el anzuelo principal. Los actos físicos que se dejan fijar bien y que, seguidamente, son tan cómodos para componer un esquema, implican las circunstancias propuestas y los sí mágicos, al margen de toda voluntad del actor. Ahora bien, aquellos forman el subtexto. Es porque pasando de un acto físico a otro, el actor pasa al mismo tiempo involuntariamente de una circunstancia propuesta a otra.

“Que no se siga otra vía en el curso de los ensayos. Es ahí justamente que él elabora, equilibra y fija esta línea, la línea de los actos físicos. Es solamente así que logrará dominar la técnica del rol”



RAUL SERRANO

NUEVAS TESIS DE STANISLAVSKI

El Conflicto

Los conflictos surgen de esta manera del encuentro de dos fuerzas físicas que se oponen en el territorio del propio cuerpo y en el escenario, al que su quehacer va transformando en un lugar peligroso. No es necesario buscar estímulos de ninguna otra naturaleza. La acción física comenzará a responder, en esta escena inicial a estímulos supuestos (parte de la estructura, efectiva. El actor partirá, como los niños en sus juegos, de un "dale que...". Prefiero esta versión argentina del "como si....." ruso. Para nosotros resulta más convincente y la hemos vivido.

A poco de empezar, el actor se sumergirá en un mundo ya no solamente producido de manera teleológica (es decir planeada) sino que comenzará a toparse con respuestas inesperadas y no tendrá el tiempo necesario para "planear" la respuesta. Por el contrario éstas surgirán de modo espontáneo: ya no accionará (planeará) sino que "re-accionará". Recordemos que la improvisación exige no separar la acción del pensamiento y la decisión.

Se encontrará con un mundo invertido con respecto a sus comienzos racionales y voluntarios. Ahora ya no planea algo y lo ejecuta, sino que responde a estímulos y continuamente se crea a sí mismo otros en los que debe apoyarse, porque lo hecho, constituye efectivamente "las causas" de lo que continúa. Ahora nos hallamos ya de lleno en territorio causal, en el viejo y conocido mundo de la causalidad.

Como se podrá apreciar, este modo de actuar comienza conscientemente, pero en el acto se sumerge en lo espontáneo. Comienza con lo proyectado, se actúa dentro de los límites del entorno (entre construido y supuesto) y se efectúan las acciones más lógicas, elementales y biológicamente fundadas. Y todo en medio de la persecución de finalidades lúcidas, es decir, planteadas arbitrariamente, sin necesidad real. Su conducta se halla limitada por la aceptación inicial de las "condiciones dadas": esa especie de reglamento dentro del que se propone jugar.

En una palabra, el actor improvisa libremente en una situación a la que ha despojado -provisoriamente- de su ropaje histórico y de época: la ha convertido en una cuestión cotidiana. Son condiciones que él mismo ha creado y que, con su accionar, contribuye a reforzar. Finalmente, cuando la exploración de la escena termine, comenzará el momento crítico, éste sí discursivo y frío: se verá qué momentos ha logrado y cuáles no. Y este nivel de consideración teórica permitirá un nuevo nivel de exploración

improvisada cada vez más cercano al ideal perseguido, cada vez capaz de asimilar más detalles en su camino hacia el personaje.

Los componentes de la estructura dramática (entorno, conflictos y acciones, condiciones dadas) aparecerán producidos y constituirán el ambiente, la situación condicionante de la libertad improvisadora. No sólo la lucha del actor es la que transforma. El entorno enmarca, las réplicas juegan como "límites" obligados: se debe llegar a ellas en vez de partir. Es la inmersión en la situación la que "obliga" al actor a pronunciar las réplicas. El aquí y ahora las extrae de la memoria del actor —que las ha aprendido previamente— y sin mayor esfuerzo las llena de sentido contextual.

También opera en este sentido limitativo el hecho de que los conflictos se hallan constituidos no sólo por el choque, sino también por la unidad con respecto al antagonista. Si se abandonan estos condicionamientos, se cae en una lucha frontal y torpe. El personaje debe luchar por sus objetivos pero valorando a su oponente y respetando las reglas impuestas por las condiciones dadas. Esto lo modera. Y el pre-conflicto lo civiliza.

En una disputa matrimonial cualquiera, juega no solamente el enojo circunstancial, sino también el vínculo. En una discusión entre patrón y empleado no sólo el enfrentamiento sino también la necesidad que hay del otro. Los conflictos son, pues, lucha de contrarios, pero también manifestación de su unidad. Al luchar contra el "quiero" de mi antagonista hay algo en la situación que me une a él. Si no se tiene en cuenta este doble lazo (el de la lucha y el de la unidad) se cae en conflictos de carácter bestial, poco inteligentes y propensos a la violencia física. En suma: un mal manejo de la técnica.

Con todo, en el proceso de enseñanza y preparación de un alumno, debo admitir que permito un cierto grado de "pitecantropismo" (es decir de primitividad y violencia) en su proceso de aprendizaje. Los niños al comenzar a caminar son torpes: luego llegan a ser dandys. Las primeras comidas de un bebé son salvajes: años más tarde puede uno invitarlos a las mesas más refinadas. Hay que considerar estas modalidades en el marco de un proceso de aprendizaje: se parte de los más tosco y luego aparecen los refinamientos y el dominio de la técnica.

También parece didácticamente admisible la sobrevaloración inicial de los conflictos exteriores, con el otro o con el entorno, en desmedro de lo que hemos llamado "pre-conflictos". Resulta comprensible. Para la realización de estos últimos se requiere una práctica especial, ya que los alumnos tienden a transformarlos en dos opciones intelectuales, ambas nombrables. Pero no es así. Los pre-conflictos se hallan integrados por una

pulsión corporal primaria que no cabe en un verbo, y por una concepción represora que proviene de la cultura o de la conveniencia social.

Explicuemos esto ya que es lo complicado para entrenar.

Lo que el cuerpo ("el animal" didácticamente) puede querer es lo que un perro puede querer: agredir, huir, descansar, hacer el amor, aullar, morder, etc. Pocas cosas, pero todas ellas provenientes de necesidades básicas y biológicas. El actor en la situación dramática no puede recuperar estas pulsiones, pero lo que sí puede hacer es —sin siquiera nombrarlas— poner sus energías en esa dirección y generar de ese modo un impulso básico en su corporalidad. A ello debe oponerles, simultáneamente y esto es importante, una represión del orden de las arriba mencionadas, estas sí posibles de ser descriptas mediante el lenguaje. El resultado de esta operación es aquella predisposición que yo había ya visto hace más de cuarenta años en Cherkasov, profundamente dramática y que exteriormente se manifiesta como una especie de "calma activa" si es que puede decirse así. Ergo, en este nivel intra-corporal el actor está procediendo de igual manera que en sus restantes comportamientos para con el método. No busca rescatar impulsos (causas) sino que las promueve voluntaria y conscientemente. Nada más que en este caso, lo que busca es un impulso primario, casi innombrable, pero real.

Una vez descritos los principales procedimientos para ejecutar sobre la escena los conflictos, cabe apuntar que los hay de varios tipos:

- a) los conflictos con el entorno
- b) los conflictos con el otro
- c) los pre-conflictos o conflictos consigo mismo

En la práctica escénica los tres tipos de conflicto aparecen entremezclados, superpuestos, pero la clasificación puede ayudar para ciertas planificaciones didácticas.

Veamos rápidamente sus características principales.

Los conflictos con el entorno son los más fácilmente descriptibles y visibles por el relativo estatismo de uno de sus componentes: entorno es lugar, más condiciones dadas. ¿Qué son desde el punto de vista técnico las condiciones dadas? Todo aquello que haya sucedido antes y afuera de la situación dramática presente y que, sin embargo, incida activamente sobre ella. No se trata de una académica recopilación de todas las causas de una situación, sino más bien de recuperar aquellos factores que "modifican" la actual situación de modo que vayan desde lo más físico (cansancio, una lesión, renguera, etc.) hasta lo psíquico (pesar por la muerte de alguien, amor por alguien, etc.)

¿Cómo proceder? En la sensorialidad el actor intentaría recuperar ya sea su cansancio, su amor, etc. En el método de las acciones físicas aparece la fórmula invertida. "Dado que amo a alguien"...¿qué quiere hacer mi animal... pero qué debe? O bien: "Dado que... murió mi abuela", nunca qué siento... sino qué tengo ganas de hacer conmigo mismo, con el mundo, etc. Como se ve en el punto de partida es la conversión de lo que no puede jugarse en una respuesta corporal mediante la fórmula: "Dado que...". De esta manera, todo entra en el "pentagrama" de lo posible corporalmente, es decir, llamo pentagrama a los cinco componentes de la estructura y que se resumen con: "Qué quiere mi animal... pero qué debo, contra qué lucho", y los condicionamientos aparecen con los "dado que...". Todo, entonces, se vuelve jugable y todo pasa por comprometer mi propia humanidad en ese juego.

En los conflictos con el entorno hay un factor invariable, pero la tarea del actor ante esa intangibilidad va variando, va aprendiendo, se va exasperando. En última instancia, se modifica. Nunca se trata de la mera respuesta lógica. Es la respuesta de un sujeto, en una situación dramática en progreso.

Los conflictos con el otro son los más frecuentes y lábiles. No se pueden prever: tan sólo podemos conocer su desencadenamiento. El resto aparece como consecuencia de la improvisación. Se trata, como hemos visto, de la herramienta esencial en este tipo de trabajo.

El verdadero sujeto de una improvisación es un sujeto escindido, un sujeto sometido a un "pre-conflicto" ya que si posee únicamente un solo y único quiero, la lucha se encara frontal y brutalmente, mientras que la presencia de dos objetivos posible y simultáneos obliga al actor a improvisar, a no tener un plan elaborado de antemano.

En realidad esta es una de las innovaciones más profundas en la actual situación de nuestra elaboración del método. El sujeto es concebido no de la manera cartesiana, es decir, con una tajante división entre lo que se piensa y lo corporal, sino como un "sujeto-cuerpo" que quiere.



Apuntes de Alexandre Gladkov

Las reflexiones y observaciones de Meyerhold que siguen, han sido tomadas sobre lo vivo, por Alexandre Gladkov próximo y fiel colaborador del maestro, durante los cinco últimos años de su vida.

"Meyerhold, dice Gladkov poseía el don de las fórmulas lapidarias, en el transcurso de los ensayos, él prefería las breves "muestras" en vez de las largas explicaciones, pero las observaciones que él hacía a los actores, precisas y cortantes, asumían, casi, la forma de aforismos. Él lanzaba al vuelo dos o tres frases que resumían su inmensa experiencia, resultado de largas meditaciones."

Esos fragmentos se presentan pues como notas para la obra de conjunto en la cual Meyerhold soñaba fija su inmensa y múltiple experiencia del teatro y que él no tuvo tiempo para escribirla.

Poeta, dramaturgo y crítico teatral, Alexandre Gladkov (nacido en 1913), poeta, cantor romántico de la nueva juventud rusa, ha dedicado a Meyerhold una profunda e inteligente admiración.

Las páginas que siguen y una cantidad de conversaciones se han prestado a su publicación, aparecida en la revista *Novy Mir*, en agosto de 1961 y en la recopilación, *Páginas de Taroussa, Kalouga, 1960*, y en *Moscu theatral, Moscou 1961*.

Se conoce la famosa frase de Tchékhov: "Si en el primer acto, está colgado en la pared un fusil, es necesario que la bala parta antes del final de la pieza". Yo podría dar esta otra paráfrasis: si un fusil está colgado en la pared en el primer acto, es necesario que en el último figure una ametralladora...

El teatro posee una particularidad sorprendente: un actor de talento cae siempre sobre un espectador inteligente-

No se impaciente esforzándose. ¡Tenga confianza en el espectador! A menudo él es mucho más inteligente, como nosotros no estamos inclinados a creerlo.

Para verter sobre la escena verdadera lágrimas, es necesario experimentar la emoción de la creación, del impulso interior, estar, en el mismo estado que en el momento de estallar una risa sincera. La naturaleza psicofísica de las lágrimas y de las risas escénicas es idéntica. Las dos resplandecen de la alegría y del entusiasmo del artista. Todos los otros medios de provocar lágrimas, realzan la neurastenia y la patología y están contraindicados en arte.

Esfórzate en que te produzca placer el cumplimiento de tu tarea escénica. Es el axioma número 1.

¡No tan alto! ¡Todo debe ser dicho con voz mucho más baja! Cuando los actores gritan les es imposible matizar. En el tiempo de mi juventud, yo trabajaba con Stanislavski; él me consideraba como un horroroso gritón y me obligaba sin descansar, a bajar el tono; yo no comprendía y me tenía lástima a mí mismo.

En el arte trágico, las escenas siguen una línea ascendente, y en el arte sentimental, una línea declinante.

En cada representación, jueguen el mismo pasaje de otra manera.

El problema fundamental del teatro contemporáneo es de preservar el don de la improvisación que posee el actor, sin transgredir la forma precisa y complicada que la puesta en escena ha conferido al espectáculo... He conversado últimamente con Stanislavski: él piensa lo mismo. Él y yo, abordamos la solución como una tarea común, ser los constructores del túnel bajo los Alpes: cada uno avanza de su lado, pero en cualquier parte, al medio, nosotros nos encontraremos con seguridad.

El drama se distingue de la ópera por la posibilidad que él da al actor de improvisar; en la ópera el director de orquesta impide extender el segmento de tiempo dado que solo permitiría desarrollar el *tempo*. Chaliapine, actor auténtico, experimentaba la necesidad de improvisar y se desquitaba sobre el *tempo*, de ahí los conflictos con el director de orquesta. No renunciaré jamás al derecho de empujar a los actores a improvisar. Importa solamente que, en la improvisación, lo secundario no rechace lo principal y que las relaciones entre los diferentes segmentos de tiempos sean salvaguardados.

Si la improvisación está ausente del papel, es que el actor se ha detenido en su crecimiento.

Las dos condiciones principales del trabajo del actor son la improvisación y el poder de restringirse. Cuanto más compleja es la combinación de esos dones, más grande es el arte del actor.

El teatro del que hace la puesta en escena, es un teatro del actor más el arte de la composición de conjunto.

En cada papel, rol, el actor adquiere nuevos colores que él conservará para siempre. Supongamos que usted haya jugado, interpretado el personaje de Armand Duval, luego una serie de otros personajes. Y bien, tres años después, usted no interpretará a Armand Duval de la misma manera, pero usted agregará en su interpretación los nuevos trazos descubiertos después.

En sus relaciones amistosas personales, el actor no debe limitarse al estrecho medio profesional. Chtchepkine tenía por amigos a Herzen y a Gogol, y Lenski tenía a Tchejov. Yo busco siempre frecuentar a escritores, músicos y pintores. Eso amplía el horizonte, y hace salir del conservatismo de los intereses corporativos.

El maestro-actor alcanza su punto culminante a los cuarenta o cuarenta y cinco años. A esta edad, la riqueza de las impresiones acumuladas, llegan a reforzar su experiencia profesional.

El buen actor se distingue del malo en que él no juega, interpreta los jueves de la misma manera que lo hizo el martes. La alegría del actor no es repetir lo que él ha logrado, sino de variar y de improvisar en el cuadro del conjunto.

Restringiéndose en función del tiempo y del espacio que le ha asignado la composición del espectáculo o el conjunto de sus coparticipantes, el actor sacrifica a la unidad. Admitiendo la improvisación, el metteur en escena activa lo mismo en su cuadro. Esos sacrificios son fecundos cuando ellos son recíprocos.

A menudo he remarcado que cuando un actor de talento contraviene el deseo que he establecido, cierro los ojos sobre las libertades que él toma o muy pronto yo no me apercibo tampoco. Cuando se atrae mi atención sobre ese hecho, me asombro sinceramente. Me parece a veces que soy yo que he inventado o querido esas "licencias".

Yo quisiera prohibir absolutamente a los actores beber vino, café o la valeriana. Todo eso sacude al sistema nervioso, mientras que el actor debe estar absolutamente sano. Cuando un poeta le escribió a Flaubert que él había escrito su poema vertiendo lágrimas, Flaubert lo tomó como ridículo. Al encuentro de la opinión corriente, Sergio Essenine, jamás ha escrito versos en estado de ebriedad. Yo lo sé muy de veras.

El arte del actor y todo arte en general es un acto consciente, claro y alegre, un acto de voluntad sana y precisa. A comienzo de nuestro siglo apareció un tipo de actor llamado "héroe neurasténico" (Orlénev y otros) y es significativo que sean actores de ese género, los que sean profesionalmente los más rápidamente descalificados. Hacia los cuarenticinco años, zénit de un actor dramático, casi todos eran ruinas, tanto en lo físico como en lo moral.

Lo que el actor tiene de más precioso, es su individualidad. Es necesario que ella brille cada una a través de sus encarnaciones, tan hábiles como ellas sean. Había un cierto actor Petrovski, poseía una asombrosa técnica de metamorfosis; pero falto de personalidad. Jamás devino un gran actor, Puede ser que tenía una personalidad embrionaria, pero en lugar de desarrollarla, él la había dejado perderse. Creo que al comienzo, cada uno posee una individualidad; ningún niño se parece a otro. Toda educación tiende a borrar la individualidad, pero el actor debe defenderse contra ese nivelamiento. Tengo el hábito, cuando hago el conocimiento de cualquiera, de siempre comenzar por imaginar ¿cómo era él de niño? Inténtenlo, es interesante e instructivo. En nuestro grupo, nosotros teníamos sin embargo un actor que yo no logro representármelo de niño. Es como una cebolla: detrás una mondadura, detrás hay otra, después una otra aún... y así hasta el lidadfinal... Él ha anulado enteramente su individualidad, y a despecho de una excelente técnica, él es mediocre en todos los roles... ¿Ustedes quieren saber de quien hablo? Ustedes piensan bien, ¡sabiendo que no diré nada!..

¡Espíritu de observación! ¡Atención! ¡Curiosidad! Ayer, he pedido a varios de nuestros jóvenes actores, uno después del otro, describir la forma de los soportes que llevan lámparas que iluminan la fachada de nuestro teatro; ni uno solo me ha dado una respuesta justa. ¡Es horroroso! Entre los clásicos, lean primero aquellos que pueden enseñarles a observar. El campeón del espíritu de observación es Gogol en ¡Las Almas Muertas!

El traje hace parte del cuerpo. Ved al montañés: la capa tiene el aire de esconder el cuerpo, pero sobre un verdadero caucasiano, ustedes ven a través de la capa las pulsaciones rítmicas de su cuerpo. Después de haber asistido a las danzas de Fokine, me fuí entre los bastidores para

ver como estaba hecho su traje: tenía muchos gruesos paños, de algodón y aun el diablo sabe qué cosa más; sin embargo yo había distinguido durante el espectáculo todas las líneas de su cuerpo. Para comprender la naturaleza del vestido escénico,

Stanislavski ha estudiado el corte en Paris.

“Los hilos blancos de la puesta en escena...” ¡Levanten mis hilos blancos! Escondan la armazón de la tarea que me he asignado!.. (A la actriz T.): “Yo le he pedido sentarse aquí, pero usted lo hace muy ostensiblemente, usted revela mi dibujo. Siéntese usted apenas primero, y después, sólidamente! ¡Disimulen la armazón de mi plan de puesta en escena!”.

No sé quien ha dicho: “La relación entre el arte y la realidad, es la misma que entre el vino y las uvas”. ¡Que eso sea bien exprimido!

En la vida los estafadores simulan generalmente la enfermedad, en arte, ellos simulan más a menudo, la salud.

Cuando me encuentro en la calle con un escándalo, me detengo siempre. Los incidentes y las pequeñas escenas de calle, revelan los rasgos humanos más variados, y los más secretos. No asentir al comandante policial que les ordena: “¡Circulen, ciudadanos!”. Den la vuelta del círculo, y del otro costado. Continúen a observar. Muy joven, he llegado a Italia con la intención de ver más museos y palacios posible, pero yo los he abandonado enseguida, cautivado por la animación de la calle milanesa. Callejeando con la boca abierta, yo me deleitaba. Si jamás llego tarde para un ensayo y que haya un tumulto en nuestra calle, sabedlo, Meyerhold ha hecho de papanatas...

No me gusta el maquillaje. Yo lo quería siendo joven, pero eso ya ha pasado. Ahora yo no puedo sentirlo. Los actores se molestan siempre, cuando, antes de la premiere, me pongo a borrar sus maquillajes; no digo nada, porque sé que el tiempo vendrá, cuando ellos también se cansarán de eso. Es necesario reducir al mínimo pintarse el rostro. Lenski tenía el genio de hacer convincente un maquillaje mínimo. Se ha elaborado teorías para explicar por qué en mi “Cocu magnifique”, los actores no estaban casi maquillados, y yo no era el último a lanzar esas teorías. La cosa era sin embargo, bien simple: es que no me gusta el maquillaje. Porque por otra parte, ¿los jóvenes Ilinski, Nabanova, Zaitchicov tendrían necesidad? Los grandes actores se maquillaban poco: eso no les molestaba. El excesivo gusto por el maquillaje, es una enfermedad de infancia del actor.

El metteur en escena debe sentir el tiempo sin consultar su reloj. El espectáculo es una alternancia de estática y dinamismo, este último cada vez de otro orden. Es por lo que el sentido del ritmo me parece particularmente indispensable en un metteur en escena. Es imposible lograr un espectáculo sin poseer una sensación aguda del tiempo escénico.

Es Scriabine, creo, que ha dado esta definición del ritmo:
"El tiempo encantado." ¡Es genial!

Cuando yo dividí *La forêt* de Ostrovski, en episodios, todo el mundo se puso a vociferar; se decía que yo imitaba al cinema, nadie se dijo que es así que se compuso Boris Godounov, de Pouchkine, y casi todas las piezas de Shakespeare.

Nada es fortuito sobre el escenario!. He visto una vez a un actor dejar caer por azar, al salir, una flor. La actriz que quedó en escena, la recogió con un gesto que ella había esperado pasase inadvertido. Eso pareció ¡una bagatela! Sin embargo los espectadores, bien pronto se pusieron a cuchichear: ellos deducían ya, Dios sabe, qué relaciones entre esos dos personajes, y esperaban de ese gesto alguna cosa en la continuación.

(Continuaremos leyendo la palabra sabia de Meyerhold, en el próximo número de "teatro"



EL ACTOR

SEGÚN MEYERHOLD

1. El actor
2. Pre-actuación o prejuego o preacción
3. Estilización

1. El actor según Meyerhold

EL ACTOR TRIBUNO El arte del actor es un acto consciente y alegre, un acto de la voluntad sana y precisa. Lo más valioso del actor es su individualidad. Es necesario que brille a través de sus encarnaciones, tan hábiles como sean ellas.

Escribía Meyerhold, "El actor tribuno actúa, no la situación misma, sino lo que se esconde detrás de ella y no que debe ser revelado para fines específicamente propagandísticos." [1]

A través de las palabras dichas en escena, a través de las situaciones que él representa, el actor tribuno pretende transmitir al espectador su actitud hacia él, quiere que comprenda mediante esta forma preciosa y no otra, la acción escénica que se desarrolla ante sus ojos.

El actor tribuno se plantea la obligación de desarrollar su acción escénica en la dirección donde pueda diseccionar el interior de la situación escénica. Representa lo que hay escondido detrás de la situación y lo que a él se descubre como un objetivo (de agitación) bien definido.

Hoy día- sostiene Meyerhold- cuando el teatro se emplea cada vez más como una plataforma de agitación, es indispensable que el actor tribuno cuente con un sistema de actuación que haga hincapié en la preactuación.

[1] BRAUN, Edward; El director y la escena. Del Naturalismo a Grotowski, Bs As, Galerna, 1986. Pg. 170

2. Pre-actuación o prejuego o preacción

La pre-actuación consiste en que el actor empleaba el mimo antes de empezar su parlamento, para transmitir su verdadero estado de ánimo.
[1]

“Este es un preparativo para la acción, es la tensión que se acumula, crece y espera solución.” [2]

Sostiene Eugenio Barba, en el Congreso Internacional de Teatro de Catalunya en 1989, que es “el momento de la duda, de confusión, antes de dirigirse en la dirección seleccionada”. [3]

La pre-actuación prepara de tal manera al espectador a sentir la situación escénica, que este recibe todos los detalles bajo un aspecto tan trabajado que no necesita gastar fuerzas inútilmente para captar el sentido de lo que hay en escena. [4]

Es en estos momentos cuando vuelve el teatro a su vocación de ser tribuna de agitación: peculiar sistema de juego del actor, donde se da al prejuego un sentido particular hasta convertirlo en un sistema, al lado del cual no puede quedarse indiferente el actor-tribuno contemporáneo.

[1] Idem 1, pag.139.-135

2] Concepto de Prejuego, El Actor sobre la Escena. Diccionario de Práctica Teatral. MEYERHOLD México, Editorial Gaceta, s.a, 1994.

[3] Citado en La Ratonera. Artículo: Biofuncionalismo. De RICO, Jose. Avilés, 1989

[4]Idem 3. Concepto de Juego.

3. Estilización

La estilización tiene, además, en cuenta una cierta verosimilitud y en consecuencia es aún una forma analítica por excelencia. (Kuzmin, Bilibin)

Entendiendo por estilización no la reconstrucción exacta del estilo de una época o de un suceso como lo hace la fotografía, sino que lo asocia a la idea de la convención consciente, de generalización, de símbolo.

Es el procedimiento que consiste en representar la realidad de forma simplificada, reduciendo a lo esencial sus características - [1]

Estilizar un periodo dado o fenómeno, significa exteriorizar la síntesis menor de una época o de un acontecimiento con la ayuda de todos los medios de expresión posibles; se trata de reproducir los caracteres específicos escondidos que están hondamente enraizados en el estilo de cualquier obra de arte. [2]



Esta es la parte final del libro de

PETER BROOK

Hilos del Tiempo

Habíamos vuelto a un principio que nos guió años atrás al estudiar las formas de iniciación aguda, que ninguno de nosotros podía haber experimentado jamás, con las vistas a hacer *Los Ik* una función sobre la hambruna en África. Los actores suelen hablar de trabajar "de dentro a afuera", queriendo con ello decir que escavan para la comprensión dentro de sí mismos antes de intentar proyectarlo hacia afuera en su interpretación. Pero el comprender tal estado en inanición tan solo podía lograrse desde fuera hacia adentro. Nos pasamos un largo periodo estudiando fotografías y fragmentos de película de los Ik, prestando gran atención a todos los detalles externos tales como la forma en las que se las arregla el cuerpo apergaminado para impulsarse adelante o el musculo que permite a un brazo casi atrofiado alzar hasta los labios una mano ahuecada llena de agua. Ahora, para el hombre que, el proceso era similar.

En el hospital conocimos a pacientes cuyos desordenes no se parecían a nada de cuanto habíamos visto hasta entonces y una vez mas no s hallamos a nosotros mismos en el Valle del Asombro. Vimos la mente que va perdiendo penosamente sus facultades y que después va perdiendo la memoria de lo que había perdido, o incluso compensando el déficit con un repentino e impredecible estallido de exceso. Seguimos los complejos sistemas de adaptación a través de los cuales una mente aparentemente disminuida reconstruye un mundo en el que luego vive a tope. Los pacientes en muchos casos se convirtieron en nuestros mejores aliados, ayudando y corrigiendo con interés y buen humor nuestras imitaciones, de modo que nos fuimos haciendo cada vez más fieles a su estado. De aquel modo, la forma exterior se fue haciendo cada vez más real para los actores y, cuanto más se adentraba en ella, mas se avivaba su imaginación y empezaba a interpretar un papel. Los pacientes ya no eran "casos"; ahora éramos capaces de sentir al ser humano completo y muchas veces rico en el interior de la restringida gama de movimientos que al principio habíamos observado con tanta angustia.

Entonces pudo empezar un trabajo más familiar con Marie-Hélène escribiendo y adaptando las palabras que habíamos oído decir y con los actores sirviéndose de sus personales técnicas para proyectar convincentemente a un observador externo las misteriosas áreas a las que habíamos sido transportados.

Mientras veía el primer pase corrido frente a un público, llegó un momento en el que sentí que habíamos hallado un enlace con lo que habíamos alcanzado en África cuando para empezar habíamos puesto un par de zapatos frente al público para situar un terreno común. En El Hombre Que, el par de zapatos fue sustituido por una mesa, una vela y una caja de cerillas. Yoshi oida fue hasta la mesa, encendió la vela con especial concentración, y luego se pasó mucho rato mirando fijamente a la llama. Luego sopló y cogió otra cerilla, encendió la vela y la volvió a soplar. Cuando empezó una vez más, pude notar cómo empezó la tensión entre el público. El público podía leer en aquellas acciones sencillas mucho más de lo que aparentemente expresaban; para eso no necesitaba preparación, ni educación, ni referencia ni, sobre todo cultura alguna. Comprendió directamente lo que estaba pasando. Parecíamos estar acercándonos finalmente a la transparencia que durante tanto tiempo había sido nuestro objetivo.

Una vez en Italia me senté con un grupo de colegas directores en la cantina de una licorería donde se destilaba un exquisito licor. Convinimos en que nuestra función profesional se describía mal en nuestros respectivos idiomas. A mi me resulta antipático el regusto a jefe de la palabra inglesa director el francés encontró que el término *matteur* en scène era inadecuado pro que solo sugería débilmente un <<colocar>>, el sueco halló el término escandinavo instructor infelizmente cercano a un entrenamiento físico espartano, mientras que el alemán halló *regisseur* meramente evocador de un tenedor de libros en una propiedad rural. Yo sugerí la palabra francesa *animateur* por que apelar al "ánimo" sería una ocupación digna, pero el francés sacudió la cabeza; hoy día aquella noble palabra ha quedado degradada hasta convertirse simplemente en la etiqueta para un monitor de clubs juveniles. Entonces Ermanno Olmi, un director italiano al que admiro profundamente, levantó el dedo y mientras escuchábamos el latir y borbotear del licor que estaba siendo exprimido de la uva al otro lado de la pared, dijo: "¡yo propongo que nos llamemos *Distillatori!*". Destiladores. Todos estuvimos de acuerdo, sobrecogidos de respeto por el reto que aquel nombre implicaba.

Una autobiografía es como la vida que proporciona su materia prima. Ambas tienen que llegar a un final. Pero, mientras que la vida es simplemente como cruzar un río montado en un tronco-aferrándose a una hoja, sin saber nunca cuando va uno a caerse-, en un libro puede elegirse el momento adecuado para pararse.

Según me voy acercando a una conclusión, intento entender por qué he vuelto con tanta frecuencia al teatro, y la razón es sencilla. El teatro no es un lugar sin más, ni simplemente una profesión. Es una metáfora. Ayuda a hacer mas claro el proceso de la vida.

Se dice que en su origen el teatro era un acto de sanación, de sanación de la ciudad. Conforme a la acción de las fuerzas fundamentales, entrópicas,

no hay ciudad que puede evitar un inevitable proceso de fragmentación. Pero, cuando el público se reúne en un lugar especial y en condiciones especiales para participar en un misterio, los miembros dispersos se acoplan, y una sanación momentánea reúne el cuerpo más amplio, en el que cada miembro recordado, halla su lugar.

El hambre, la violencia, la crueldad gratuita, la violación, el asesinato: estos son compañeros constantes en el tiempo actual. El teatro puede penetrar en el interior de las zonas más oscuras del terror y la desesperación por una sola razón: para ser capaz de afirmar, ni antes ni después, si no en ese mismo momento, que en la oscuridad está presente la luz. El progreso se puede haber convertido en un concepto vacío, pero la evolución no lo es, y, aunque la evolución pueda llevar millones de años, el teatro nos puede liberar de esta estructura temporal. Como reza el viejo dicho: "Ahora o nunca".

A través de las notables personas que he conocido he alcanzado una sola y luminosa certeza. La calidad es real y tiene una fuente. En cada momento puede brotar en el interior de una acción humana una cualidad nueva e inesperada, y con la misma rapidez se puede perder, encontrar y volver a perder. Este valor innombrable puede ser traicionado por la religión y la filosofía; las iglesias y los templos lo pueden traicionar; el fiel y el infiel lo traicionan continuamente. Pero con todo, la fuente escondida permanece. La calidad es sagrada, pero está siempre en peligro.

No he sido testigo de ningún milagro, pero he visto que existen de hecho hombres y mujeres notables, notables por el grado hasta el que han trabajado dentro de sí mismos en su vida. Esta es mi única certeza, y ha sido la búsqueda de ese "algo" huidizo lo que me ha guiado, aunque muchas veces haya sido olvidado o ignorado. Cuando era pequeño, nada me irritaba más que el oír decir a los adultos que con los años iban comprendiendo cada vez menos. Yo ahora miro a mi propia experiencia y siento la íntima justeza de las palabras de Lear: "Me he ocupado demasiado poco de esto". A medida que iba envejeciendo, odiaba por encima de cualquier otra cosa la devoción y la humildad de service inclinada, pero hoy está claro que los esfuerzos aislados de uno solo son pajas en el viento, y que no podemos hacer nada solos: necesitamos a los demás continuamente. Cuando logre hablar con claridad, sentí que todo se podía explicar; ahora veo que perjuicio haría si intentara explicar aquí en unas cuantas frases primorosas lo que me ha guiado a lo largo de los años, porque ni siquiera lo sé. No saber no es resignación; es una apertura a la sorpresa. Gozosamente he intentado conducir a otros, o he intentando hacer cosas yo solo, e inevitablemente esa actitud ha tenido que inclinarse ante la siempre incómoda verdad de que tan solo empezamos a existir cuando servimos a un propósito situado allende nuestros propios gustos y aversiones. Nada cambia. La vida no es una línea recta, y el material que hay en las páginas de este libro se repite continuamente; tan solo

con alterar el orden se modifica el equilibrio. Siempre habrá proyectos nuevos, direcciones nuevas, entusiasmos nuevos. Yo volveré a aferrarme a una hoja, mis caballos seguirán galopando en direcciones opuestas, saltando y cayendo, un reluciente fragmento de hojalata roja volverá a ser tan seductor como algo de valor infinito, y una voz murmurara con frecuencia: "si dejas pasar este momento, no volverá nunca".

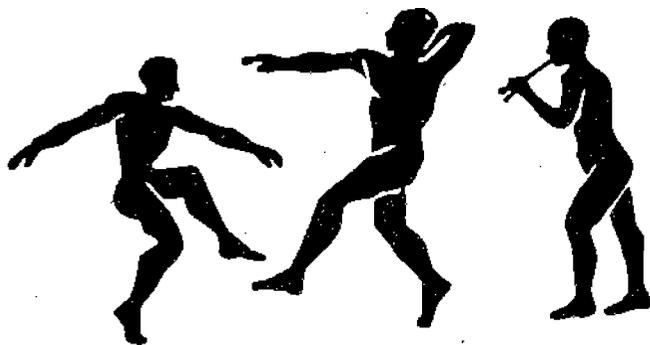
Cuando era joven solía pensar: "Es posible -llegar- espiritualmente en una sola vida"; de hecho, sentía la obligación moral de lograr un -llegar- interior antes de que fuera demasiado tarde. Después, según se fue haciendo más clara la naturaleza de nuestra humana condición, eso se sustituyó por el pensamiento más realista de que "Me harían falta varias vidas", pero, poquito a poco, ha prevalecido el sentido común y me enseña que uno no es más que una efímera partícula en el interior de una humanidad que está luchando, a tientas, levantándose y cayendo sin fin, buscando una meta que quizás jamás conozca en todo el futuro transcurso de la historia humana.

Con todo, en cualquier momento, podemos realizar un comienzo nuevo. Un comienzo tiene la pureza de la inocencia y la incondicional libertad de la mente del principiante. El desarrollo es más difícil porque, cuando la inocencia cede, el paso a la experiencia, la llenan de enjambres, parásitos, confusiones, complicaciones y excesos del mundo. Acabar es lo más duro de todo, pero el soltar da el único sabor de la libertad. Entonces, el final se convierte una vez más en principio, y la vida tiene la última palabra.

En un pueblo africano, cuando un contador de historias llega al final de su cuento, pone la palma de la mano en el suelo y dice: "aquí dejo mi historia." Y luego añade: "para que otro la pueda recoger otro día".

PETER BROOK

"Hilos del Tiempo"



Del libro

ESTÉTICA DEL TEATRO DEL OPRIMIDO

UN CUERPO VIENE AL MUNDO

*(Los Sentidos Físicos son
la interfaz entre Cuerpo
y Subjetividad)*

Cuando un bebé nace, es un cuerpo humano lo que viene al Mundo. Vienen a existir el cuerpo y el mundo – el cuerpo en el mundo.

Ese cuerpo no trae consigo ningún juicio previo, ningún *parti-pris*[1], ni ideas inquebrantables, certezas o dudas ontológicas. No se inclina hacia ningún equipo de fútbol y no profesa ninguna religión – lejos de ello. No hace filosofía ni compara valores pues los desconoce: es apenas un cuerpo humano. No posee conocimientos apriorísticos - en el sentido kantiano[2]-, que rebasen los límites y lo que le es orgánico - y, en él, singular. No es una página en blanco, pues trae consigo sus cinco sentidos que, poseyéndolos aun antes del nacimiento, ya le provocan placeres y dolores – y estos, emociones. Trae su código genético, necesidades físicas vitales y, más tarde, deseos y subjetividades.

Trae la Vida: atributo imponderable de la materia.

Sobretudo, trae un encéfalo (cerebro, cerebelo y bulbo encefálico) con cien billones de neuronas[3] que, estimulados por más de cincuenta sustancias químicas llamadas neurotransmisores e infinitesimales descargas eléctricas, crean infinitas sinapsis (interrelaciones) que, formando trillones de redes neuronales, constituyen su vida psíquica activa, organizadora y productora de sensaciones y emociones, deseos y proyectos, ideas abstractas y acciones concretas.

Sus sentidos ya existían en desarrollo dentro del vientre materno y ya guardaban memorias. Aun antes de estar formado, *el cerebro* es “informado” y las informaciones sensoriales recibidas pasan a hacer parte de sus estructuras sensitivas y, más tarde, cognitivas. La información se vuelve parte del sistema nervioso.

El feto absorbe los movimientos de su madre ya sea bailando forro y frevo[4], o el vals vienés; lavándose los cabellos o lavando la vajilla;

viviendo en una oca de maloca [5]o en lujosos cobertizos; paladeando cenas o sufriendo el hambre. Ni que decir del tabaquismo y las drogas, aire puro o contaminado.

Susurrando o gritando, transmitiendo ideas y emociones, las palabras vuelan y van a posarse en el cerebro en formación. Entre tantos ruidos y rumores, el feto logra distinguir sonidos articulados; escucha conversaciones en determinado idioma, con sus particularidades fonéticas que darán forma a su sistema nervioso.

Idioma es un hablar socialmente estructurado con soporte fisiológico: cerebral, por estar localizado mayormente en las áreas de Wernicke y de Broca; muscular, cuando hablado involucra labios, lengua, pulmones, diafragma y cuerdas vocales; envuelve incluso a los bronquios, tráquea y nariz, piernas sentadas o en pie, brazos abrazados o abrazando, involucra incluso el corazón, siempre a brincos.

El lenguaje no es genético, sino cultural. Cada lengua tiene su ritmo, cada individuo su color y nerviosismo, certidumbres y angustias que, transformados en sonidos, son oídos cuando ya en el vientre y absorbidos por el sistema nervioso en formación. Las palabras de afecto de los padres o sus disputas: funk[6], tiros en una favela y gritos en ferias libres, o canto gregoriano y cuartetos de cuerdas – todo esto es recibido por los sentidos en formación y produce efectos duraderos.

Esto es lo fantástico: el Cigoto: - unión del espermatozoide con el ovulo -, aun en el segundo día después de la fecundación ya empieza a producir células-tronco, así llamadas porque son polivalentes y se multiplican siendo capaces de especializarse formando los distintos órganos del cuerpo humano.

Aun hoy en día este proceso biológico es el objeto de inquietud científica e investigación en centenas de laboratorios en todo el mundo pues permanece el gran misterio: ¿cómo se hace esta especialización? ¿Cómo será posible, en laboratorios, manipular células-tronco para curar enfermedades o para restaurar órganos damnificados o mal-formados? ¿Para fabricar, in vitro, pedazos de piel o de hígado, páncreas y corazón? ¿Rehacer errores y desviaciones de la Naturaleza?

¿Cómo puede ser posible que, a partir de la simiente de un árbol, le lleguen a nacer raíces, tronco, gajos, hojas, flores y frutos? De los frutos, simiente y de las simientes, la Floresta Amazónica y la Mata Atlántica[7]?...

Será el mas fantástico de los descubrimientos de la ciencia médica cuando nuestro cuerpo, producido por la Naturaleza, llegara a ser apenas *un boceto* de nosotros mismos, que podrá ser corregido por la Medicina en auxilio de la Naturaleza, cuando esta falle. Así pensaba Aristóteles, pues en su opinión, para esto estaba el Arte de la Medicina.

Siendo ellas mismas producidas, las neuronas también son polivalentes, pues no se especializan en nada y solo lo harán a partir del momento en que se localicen en algún lugar del sistema Nervioso. Al estructurarse con otras neuronas formando redes neuronales, ganglios y nervios, es que comienzan a recibir la información correspondiente a ese lugar donde se establecieron. . . o fueron llevadas por *los gliocitos*, otro tipo de células nerviosas que funcionan como piloto y proveen nutrientes a las neuronas, sus compañeras inseparables.

Pero... ¿Quién pilotea a los pilotos? Los misterios del mundo son mayores que las respuestas que sabemos dar. Más complejas son las preguntas que aun no sabemos preguntar.

Estas informaciones, venidas de fuera del propio cuerpo en etapa de construcción, hacen que las neuronas sean formadas socialmente (*neuronas + informaciones sensoriales*) aun antes del nacimiento del infante. Neuronas que, al ser producidas eran puras, *ya no lo serán* al integrarse empezando a trabajar en equipo, jamás aisladas!

¡En el mundo neuronal, la soledad mata!!

En el interior de su madre, el feto no está totalmente protegido de las influencias externas. A través de los sentidos, el mundo penetra y se amalgama con la materia biológica del cerebro y de ella se hace parte, orgánica y acumulativamente.

Los estímulos sensoriales no esperan por el letrero de "concluido" - inmediato a *la plenitud* del sistema nervioso -, para empezar a influenciar, formar y deformar a las neuronas: se van integrando a ese sistema en el mismo acto de su creación, no andan preguntándose: - "está usted listo? Podemos pasar?".

En el vientre, sonidos, gustos y sensaciones cutáneas amortiguados, van pasando sin permiso! Menos apresuradas, las imágenes y los olores aun aguardan el nacimiento del pequeño individuo ya tan marcado por los otros sentidos: ya en proceso de socialización.

De los tres más potentes canales de comunicación estética – sonido, imagen y palabra – el sonido es el primero que se manifiesta por fuera: conversaciones y ruidos por dentro, el ritmo del corazón materno y del suyo, la melodía de la sangre en sus venas.

La Imagen es el segundo; la Palabra simbólica, a duras penas llegará mucho después.

Como gran parte de las informaciones sensoriales que el feto recibe del mundo exterior no son fenómenos naturales - como el viento, lluvia, cascadas - sino justo lo contrario: son sociales (como las voces, timbres, ritmos y movimientos corporales), es de esperar que el cerebro sea social desde las primeras etapas de su formación.

Al empezar este proceso evolutivo, el desarrollo del feto es tan solo biológico – obra de la Naturaleza. La Vida, que ya existía en el espermatozoide y en el óvulo, avanza hacia su destino: el desarrollo, la plenitud y la muerte[8]. Pero solo cuando produce iniciativas motrices propias, cuando desarrolla emociones y estructura un aparato psíquico, cuando surge la Acción creativa *en lugar de la simple respuesta*, cuando estas acciones son individualizadas en cada feto – solo entonces podremos hablar del borde de una vida en camino de humanizarse.

Solo cuando el cerebro desarrolle su capacidad espontánea de expresar necesidades - que no sean respuestas biológicas a provocaciones del medio -, solamente entonces la vida alcanza un nivel de complejidad que permite considerarla como vida humana.

Como las redes neuronales pierden su virginidad en el mismo acto de constituirse, el cerebro es social desde el principio de su formación. En destellos que encienden y forman las redes neuronales, se registran sensaciones en todas las etapas y en cada momento de su devenir. Por este suficiente motivo es apropiado conversar con los niños desde antes de su nacimiento, pues la voz perdurará.

Estos destellos extensos según su abaranga, intensos según el dolor o placer provocados, profundos según sus deseos, - son variaciones calóricas a las cuales llamamos "Emociones". Aun cuando la ciencia venga a probar que las emociones son controladas por la parte *del cerebro* llamada amígdala, aún así es por todo el cerebro donde las emociones viajan.

Del libro de

AUGUSTO BOAL,

PROYECTO PROMETEU

Sinestesia

Es la percepción simultánea de sensaciones diferentes, o su traducción de una u otra. Los participantes, al ver un cuadro o foto, escriben un poema o texto inspirado en esa foto o cuadro. Al leer un poema, inventan una melodía y cantan. Al oír una música pintan los sonidos.

Toda actividad **sinestésica** estimula la totalidad de la actividad psíquica. *Son los caminos reales para el arte.*

Por ejemplo: Escoge una palabra que puede ser madre, Brasil, Escuela, Mar, Noche, etc.; se pide al grupo que escriba una o dos palabras que, para cada uno esté relacionada con la palabra llave. Se comparan las palabras, se redistribuyen los papeles y cada participante debe escoger otro medio para representar esas palabras: Un sonido musical, una danza, un cuadro o una pequeña escultura si hubiera material disponible para eso.

LA ÉTICA

El Teatro del Oprimido, es un teatro ético y en él nada puede ser hecho sin que se sepa porqué y para qué. En el **PROYECTO PROMETEU**, el significado ético de cada acción es hasta más importante que la acción en sí.

No se trata de clases de aula sobre ética, sino de estudiar momentos esenciales de la humanidad cuando fueron tomadas decisiones históricas. Conferencias, testimonios, tesis, diálogos, etc.; por ejemplo en la época de los filósofos pre-socráticos, que revelaban la inquietud de los seres humanos en relación al sentido de la vida, las relaciones humanas y la sustancia del universo. Las invasiones Ibéricas en el siglo XVI en las Américas, que resultaron un genocidio de civilizaciones indígenas; el acuerdo de Bretton Woods, que instituyó el dólar como moneda universal, la guerra del Golfo, la de Irak y de Vietnam.

Coyunturas, Estructuras y Extrapolación

Siendo el objetivo del Teatro del Oprimido la transformación de lo real y no solo su reconocimiento, es necesario que nuestras actividades artísticas sean seguidas de acciones prácticas. No basta saber que hacer: Es necesario hacerlo.

En una sesión de Teatro-Foro, por ejemplo, es necesaria la lucidez del expositor para ayudar a la platea, a través de preguntas (mayeutica) pasar de una comprensión coyuntural del problema mostrado en escena, a una visión estructural, y entonces buscar soluciones más definitivas.

Por ejemplo: En una escuela en la cual algunos alumnos no presentaban la misma facilidad para aprender como los demás, había la hipótesis solidaria de que los más adelantados debían ayudarlos. ¡Hermosa Alternativa coyuntural!. En una escena en que un desempleado no sabía que hacer con su vida, surgió de que los que mantenían sus salarios pudiesen dar una ayuda. Era una alternativa humanitaria loable, coyuntural.

Esos ejemplos de solidaridad son maravillosos, sin duda, pero son coyunturales. Cuando un problema solo encuentra soluciones coyunturales, siendo de naturaleza estructural, es probable que no sea resuelto nunca.

Cabe al expositor observar la naturaleza de esas intervenciones, y proceder a un acceso en dirección hacia el segundo nivel del teatro-Foro: las alternativas de carácter estructural.

En los casos citados, es la escuela que debe ser obligada a contratar profesores que auxilien a los menos capaces; es la empresa que debe ser presionada para que no ponga a sus funcionarios en la calle a fin de, con las economías así organizadas, tengan mayores lucros sus accionistas.

Una vez encontradas las alternativas y propuestas de acción, *-Coyunturales y estructurales-*, este es el primer paso.

El expositor debe en segunda instancia, ayudar a los participantes a preparar una extrapolación en la vida real, pues éste es el destino del *Teatro del Oprimido*.

La solidaridad

Cada participante deberá colaborar en alguna acción colectiva de la comunidad donde se presentan.

Después de un evento artístico no debemos abandonar el local, como compañía itinerante en tránsito hacia otras ciudades.

Los Grupos que practican TO en la India, organizados por Jana Sanscriti, después de cada espectáculo preguntan en que pueden ayudar y efectivamente ayudan: Es parte de su quehacer teatral. Puede ser una acción contra el alcoholismo, denunciando la existencia de alambiques clandestinos en la región, *-¡Jana, ya consiguió cerrar algunos!-* o una intervención a través de una charla con maridos violentos, mostrando la irracionalidad de su prepotencia. Sea cual fuere la opresión, colaboran para eliminarla o disminuirla.

Cuando se piensa en la solidaridad, los ejemplos que saltan a la mente son los de absoluta solidaridad.

Albert Schweitzer, médico alsaciano, filósofo y gran intérprete de Bach, en la segunda década del siglo pasado abandonó a sus ricos clientes franco-alemanes para internarse en la pequeña aldea de Lambarené, en el Gabao Africano, instaló su consultorio donde había sido un gallinero y, durante décadas, cuidó de niños y adultos infectados por las dolencias de la pobreza extrema. Murió al lado de sus pacientes, en 1965.

Muchos de nosotros no somos capaces de dar nuestras vidas en tan sublimes gestos de solidaridad. Nada impide que cada uno haga su posible parte., si no podemos dar todo lo que tenemos, podemos dar lo que podemos dar.

Yo pienso que existen grados posibles en la solidaridad y no todos asumen el grado sublime al que llegarán. No por eso debemos abstenernos. Ser solidario, pienso, es hacer todo, integralmente todo, todo lo que cada uno puede hacer.

La Madre Teresa de Calcuta decía que "Lo que hacemos es apenas una gota de agua en el océano, pero si no lo hiciéramos, quedaría faltando en el océano nuestra gota de agua". No sé si es poético o melodramático, de buen o mal gusto, pero sé que es verdad – ¡una verdad necesaria!

¡Echemos nuestros baldes de agua en el océano!

LA MULTIPLICACIÓN

DE LA ORGANIZACIÓN SOLIDARIA

Excelentes grupos de TO por el mundo exterior visitan escuelas y asociaciones de barrios con excelentes eventos de Teatro Foro, y parten luego después de terminado el espectáculo. Es bueno, positivo.

Mejor entretanto será, que esos grupos organicen otros grupos, a los cuales puedan transmitir lo aprendido, buscando el efecto multiplicador. Sería mejor que procuren hacer perdurar la organización de esos grupos para que, en conjunto luchen contra sus opresores. Sabemos que una de las mayores opresiones que existen es la soledad que nos enflaquece y desanima. Es necesario organizar a los oprimidos para que sus luchas tengan más posibilidades de victoria.

Verdad Neurológica: Al aprender, el individuo moviliza las neuronas necesarias, la percepción y la retención de lo que le es enseñado; al enseñar, moviliza circuitos neuronales de otras áreas, expande y fija su conocimiento, revalida lo aprendido al explicarlo. Solo aprende quien enseña.

¡La Solidaridad es la piedra base en el Teatro y la Estética del Oprimido por motivos sociales, filosóficos, históricos, políticos y pedagógicos!

Entrevista

con *Tadeusz Kantor*

Tu teatro vuelve siempre a enlazar con los mismos principios, retorna continuamente los mismos motivos, y sin embargo atraviesa diversas fases, como dicen los nombres de tus manifiestos, del Teatro Informal al Teatro de la Muerte.



El Teatro Cero, el Teatro Informal, ya he hablado de ellos. Creo que existen lazos entre estas fases. Muchos críticos piensan que yo cambio totalmente, pero no es verdad, hay un nexo que empieza a ser visible después de muchos años. Cuando hacía el Teatro Cero, yo pesaba que no tenía nada que ver con el Teatro Informal; pero ahora

que hago el Teatro de la Muerte, pienso que es una continuación del Teatro Cero del 63. Porque el Teatro Cero era la nada, yo anulaba todas las tendencias de los actores, las tendencias de la vida. Hemos encontrado muchos estados psíquicos que están por debajo de la vida, por ejemplo los estados patológicos, los estados de enfermedad mental, la vejez, la esclerosis. En *El loco y la monja* el actor que empezaba a hablar, en la primera escena, pronunciaba algunas palabras, luego miraba al público y quedaba completamente decepcionado y no quería seguir actuando. Entonces salía, pero alguien iba a buscarle, y se repetía nuevamente lo mismo: miraba, escupía al público. Luego estaba esta máquina formada por sillas, que destruía toda tendencia hacia la vida de los actores. Cuando empezaba a actuar, la máquina empezaba a moverse de pronto, arrojándolos fuera, era realmente una fuerza terrible. No había espacio para actuar, todo el espacio estaba ocupado por esa estúpida máquina. Lo hemos representado sólo pocas veces, luego lo prohibieron porque escribieron que era la imagen de nuestra realidad, la burocracia, el terror, todas esas cosas. No había espacio y los actores tenían que luchar para encontrar el lugar de la vida, pero de inmediato eran arrojados fuera por la máquina. Entonces volvían a empezar, y una vez el espectáculo duró tres horas, mientras que la obra completa suele durar media hora. Es el circo, siempre el circo, no es la filosofía seria, porque el teatro es el teatro. Así había personas que dialogaban, se decían algunas frases. De pronto llegaban otras dos personas; como en el guardarropa, dos personas que eran como los espías, los policías, los idiotas, los imbéciles, los que no

entienden nada; se colocaban siempre entre los actores que dialogaban, un actor pronunciaba una frase, hacía una pregunta; uno de estos dos señores que son un poco como intermediarios, completamente estúpido, repetía, pero sin comprender y le pasaba la pregunta al otro, a su colega; el colega era aún más tonto, no entendía nada, y decía esa frase de modo automático a un segundo actor que ya no entendía nada de nada, porque la pregunta se había deformado del todo. Es la deformación de las informaciones, el canal se quiebra por la estupidez. Esta situación duraba un buen rato, había momentos muy cómicos y teatrales, adecuados a la interpretación del actor. Es el Teatro Cero, no en un sentido científicamente profundo, sino en un sentido puramente teatral.

¿Pero cómo se llega desde aquí al Teatro de la Muerte, que es como un punto de llegada?

Creo que es el resultado, el efecto del Teatro Cero y del Teatro Informal. Porque el Teatro Informal es la materia descompuesta. Y nos volvemos a aproximar a ella, como siempre. Pero hay algo más: quisiera encontrar mi posición en la situación universal del arte actual. Siempre estoy a favor de la vanguardia, me siento en la vanguardia, pero pienso que la vanguardia de hoy es universal, es, como digo en el manifiesto del Teatro de la Muerte, un alzamiento en masa, es "la movilización universal de la mediocridad". Todos quieren estar en la vanguardia y es imposible. Todos los teatros son de vanguardia, da casi vergüenza ser tradicional. Pero empieza a ser fascinante ser tradicional, por supuesto no en el sentido clásico de tradición, de tradición formal. Como digo en el manifiesto "el camino de la vanguardia se ha convertido en una autopista muy cómoda", con institutos, informaciones, centros de arte, de Beaubourg al Guggenheim. Por suerte en Italia no existen, pero de todos modos hay centros, oficinas de información, agencias, instituciones de vanguardia. Entonces para mí se ha vuelto imposible continuar. Quisiera encontrar un pequeño sendero, un poco lateral, un poco al margen, para continuar, para no aburrirme. Creo que la noción de muerte es el último argumento para el conformismo. Porque considero que la vanguardia actual es conformista: en mi país está la vanguardia de Estado, el estado utiliza la vanguardia como pantalla para su liberalismo. Ya no se trata de arte, no hay nada auténtico, es academicismo, conformismo, desde el momento en que ser vanguardista ofrece ya la posibilidad de una buena carrera. La noción de muerte no es una obsesión, yo estoy en contra de la obsesión, como explicación de la propia actividad, porque resulta demasiado fácil. O, si es una obsesión, no me concierne tan sólo a mí: se dirá des pués. Pero para mí, ahora, la noción de muerte es completamente formal, para mí el modelo para el actor es el muerto. El hombre muerto posee las mismas características que debe tener el actor. El cadáver llama la atención de

la gente, y la rechaza: lo mismo debe ocurrir con el actor. Debe atraer y rechazar. También él. El artista debe despojarse del prestigio oficial, del prestigio social, debe estar solo: es decir, debe ser sólo actor. Para mí el actor es el artista más sensible, porque es un poco exhibicionista. Por lo tanto posee las características del muerto. Atrae y repele. Además cómo el muerto, es verosímil para los demás, para los espectadores. Por eso en la obra odio los trajes, el papel, porque son pantallas. Ahí debe estar el hombre. Verosímil para los espectadores. Y debe estar muerto, debe estar separado para siempre, de modo inimaginable, de los espectadores. Por eso hacemos de todo en el método de interpretación de los actores, para crear esta barrera invisible, como la que existe entre los muertos y los vivos. Es todo. Hemos trabajado mucho en este problema: qué se puede hacer para que no nos deteste: queremos que el público se avergüence de nosotros. El muerto mostrado en el ataúd es, en cierto modo, una cosa de circo; si estuviese vivo, probablemente se avergonzaría de ser expuesto en público. Este momento de vergüenza es la característica de nuestro modelo para el actor.

Has contestado en parte a una pregunta que quería plantearte: ¿cuál es vuestra postura frente al enorme éxito que han tenido en todas partes tus últimos espectáculos?



Hablando con Denis Bablet, le he dicho que mis padres son los dadaístas. El me ha contestado que los dadaístas son personas que hacen reír, que bromean, y ha dicho: "Tú haces llorar". Le he contestado: "¿Por qué no se puede pensar en un dadaísta que hace llorar?" Es lo mismo, porque por lo general nos da vergüenza llorar, y en mis espectáculos he visto llorar a mucha gente. Cuando esto ocurre, quiere decir que lo hemos logrado. Un señor muy serio vino a ver *La clase muerta* y lloró como un

niño. Otra vez ocurrió con una joven totalmente desequilibrada. Es la construcción de las emociones. En efecto, yo no quiero en absoluto, como los dadaístas, que la obra de arte sea rechazada. Para los dadaístas, para los antiguos vanguardistas, el éxito coincidía con el hecho de que la obra de arte fuese criticada, desechada; se han desechado muchas cosas. Para mí no es actual, en ese sentido hemos empleado todos los medios, lo hemos intentado todo para ser rechazados. Ya no se puede imaginar nada. Cuando alguno de nosotros escupía en el público, al principio, en 1961, el público se asustaba, y empezaba a gritar. Ahora, en cambio, el público exige que le escupamos. En Alemania me han preguntado: "¿por qué no

dáis escándalo?" Creo que ahora tenemos un método diferente. Es muy difícil hacer llorar, mientras que es muy fácil hacer reír. Naturalmente, estoy muy contento cuando el público se ríe, en mis espectáculos la esfera del humor es muy importante.

Pero a propósito del éxito, has dicho que buscas siempre tu camino al margen...

Al margen, como alguien que crea condiciones no oficiales, simplemente al margen. Pero el espectáculo se dirige de todos modos a las masas, pienso que el teatro está hecho para el público, que no es posible darse importancia, asumir una actitud muy ortodoxa, decir: "Sólo necesito a cien personas". Hemos actuado en América, en La Mamma de Ellen Stewart, y ella nos dijo: "Pero si necesitáis al gran público, ya no es vanguardia". Ella tiene un teatro sólo para ochenta personas, en un espacio muy amplio, pero sólo con ochenta plazas; y yo necesitaba trescientas como mínimo. Grotowski empezó su carrera sólo para cien personas. Claro que armó mucho ruido, todos decían: "Espectáculos sólo para cien personas, ¿qué es esto? Hay que estar preparado". Pero yo no pido a mis espectadores que estén preparados".

© Franco Quadri, 1986

CUADERNOS EL PÚBLICO Nº 1

LOS CLICHÉS DE LA MEMORIA

de *Tadeusz Kantor*

En nuestro archivo de la memoria hay "ficheros", clichés registrados por nuestros sentidos. Se trata, en general, de detalles que aparentemente carecen de importancia, pobres restos, fragmentos... ¡INMÓVILES! Y lo que resulta más importante, TRANSPARENTES como los negativos fotográficos. Se les puede superponer. Por eso no hay que asombrarse de que, por ejemplo, los acontecimientos del pasado se adhieran a los presentes, que se mezclen con los personajes, que tengamos serios problemas con la historia, la moral, las convenciones. Las olas de la memoria, tranquilas y claras, se agitan bruscamente y los elementos se desencadenan. Es el INFIERNO.

En la cámara de la imaginación y de la memoria viven PERSONAJES HUMANOS. No, sería mejor decir que han sido "depositados" allí. Sería mucho más sencillo decir que están muertos, que no pertenecen a nuestra vida diaria. Tratan desesperadamente de reconstruir, con su memoria difuminada, aquello que

fue su vida, su felicidad o su miseria. Sólo les quedan palabras inútiles, letanías recitadas sin fin y sin esperanza. Han hecho un alto en el camino para llegar al fin, agotados, a este Albergue de la Memoria. No son capaces de reconstruir una determinada acción. Son como ruinas de acontecimientos pasados.

Hoy, en esta pobre Cámara de la Imaginación, se han encontrado con las CRUCES de un CEMENTERIO de pueblo, como si yo estuviera buscando otros secretos que los antiguos, los más lejanos. EL HUMOR BURLÓN Y LA IRONÍA NO ME DEJAN. Con un gesto de humor negro, con una carcajada de bufón, me sirvo de los rituales del circo, de los procedimientos sospechosos de la vileza. Para conseguir la paz, puedo conseguir la paz, puedo incluso llamar a esta habitación EL DEPÓSITO DE CADÁVERES DEL CEMENTERIO o, si no, EL ALBERGUE DE LA MEMORIA. He contratado, incluso, a un lúgubre propietario para este local.

Antes de que los recuerdos y la imagen de esta escena desaparezcan para siempre, antes de que este pobre Pierrot se aleje para no volver, quiero expresar algo que, quizás, podrá definir de la manera más profunda y sencilla mi aproximación al teatro. Aunque en el curso de los diferentes periodos se han sucedido las distintas "etapas" y "detenciones" de mi camino, he escrito sobre piedras milenarias el nombre de los lugares: Teatro Informal, Teatro Cero, Teatro Imposible, Teatro de la Realidad Degradada, Teatro Viaje, Teatro de la Muerte, en algún lugar, en último plano, siempre estaba la misma BARRACA DE FERIA.

Todos estos nombres intentan solamente protegerla de la estabilización oficial y académica. En el fondo eran como los títulos de los largos capítulos en los que salía vencedor de los peligros en esta vía que conduce siempre a lo DESCONOCIDO y a lo IMPOSIBLE.

Durante casi medio siglo, la pobre Barraca de Feria, sepultada en el olvido, ha permanecido oculta detrás de las ideas puristas, las revoluciones del constructivismo, las manifestaciones surrealistas, la metafísica del arte abstracto, los "happenings", las ambientaciones surrealistas, los teatros abiertos, conceptuales, los anti-teatros las grandes batallas, las grandes esperanzas, las grandes ilusiones y, al mismo tiempo, las catástrofes, las decepciones, las piruetas pseudo-científicas.

Después de tantos conflictos y de franquear tantas etapas, hoy veo con bastante claridad el camino recorrido y comprendo, por qué he rechazado siempre con tanta obstinación un estatus oficial e institucional.

O quizá: por qué han sido rechazados con tanta obstinación por mí y mi Teatro, los privilegios y las condiciones que se corresponden con esa posición social. Porque mi teatro ha sido siempre una verdadera Barraca de Feria. EL VERDADERO TEATRO DE LA EMOCIÓN.

EL ANTIMONÓLOGO

de SERGIO ARRAU

Volvemos al asunto del monólogo, que iniciamos en el libro 7 obras de teatro de Sara Joffré; con Sergio Arrau, tenemos novedades porque con sus monólogos "Neandethal, Colón contra Colón, happy bithday, César, y muchos más, crea el antimonólogo, en el teatro peruano, en la medida que, lejos de ser un soliloquio, una reflexión individual y subjetiva, Sergio llebna el espacio dramático del monólogo de una cantidad de gente (personajes) que interactúan con el protagonista (El único presente) y hasta podría afirmarse que son imprescindibles, al punto de que si no intervienen no hay monólogo posible, en otras palabras podría decirse que hasta llegan a dominar el discurso dramático, conformarse en protagonistas de estructura ausente, como plantea Humberto Ecco, al estilo de Godot, en esperando a Godot, de Samuel Becket o del zurdo en Esperando al Zurdo, de Cliford Odets, por ejemplo, Happy Birthday, César. El antimonólogo de Arrau, es el antecedente del unipersonal que volverá a aparecer en el Perú en la segunda mitad del siglo XX.

LA LIBERTADORA DEL LIBERTADOR

A Gladis Pontoni

Personaje:

Manuela Sáenz.

Lugar de acción:

Corredor que da a la calle en la humilde casa de Manuela Sáenz en Paita, Pueblo del norte del Perú. Mesa y una mecedora. En una sillita está sentada una muñeca negra.

Aparece Manuela canturreando. Es una mujer sesentona, pero se la ve derecha y fuerte. En el transcurso del monólogo, y al tenor de los recuerdos rejuvenece. Trae un mantel muy limpio que coloca sobre la mesa. Mira la calle, luego hacia izquierda y derecha y entra a su casa. Vuelve con una sesta de la que va sacando frascos de conserva, disponiéndolos sobre la mesa.

(Nota: Sería muy positivo que la actriz que interpreta el monólogo sepa algo de guitarra, para acompañar sus canciones).

MANUELA

¡Quién quiere comprar conservas de frutas...! *(A alguien del público)* Vamos, caballero, anímese. No va a encontrar mejores conservas en Apita. ¡Qué digo en Paita! En el Perú. ¡Qué digo en el Perú! En toda la costa del pacífico. Y del atlántico, si me apura un poco. Y del Caribe, sí señor. Se lo digo yo que conozco hasta Jamaica.

(A otro espectador) Cómprele a su pareja y me lo va a agradecer, caballero. No crea que lo estoy engañando. Manuela Sáenz es incapaz de engañar. Nunca lo he hecho con nadie... salvo con mi marido, claro.

¡Que me perdone Dios, pero es que es un gringo tan soso... y tan sonso! Parece fruta madurada a apretones. *(Ríe)*. Claro que el pobre no tiene la culpa de ser así. Seguramente hubiera permanecido a su lado, cumpliendo el insoportable papel de esposa fiel y abnegada, aburriéndome in aeternitates amen... si no hubiera aparecido él. ¡Él! El pérfido. ¡El matador! Metido en un uniforme vistoso que le quedaba tan ajustadito. Y con esa estampa... ¡ay Dios! Delgado, moreno, cabellera renegrida. Era como para ponerlo en un marco dorado, encenderle velitas y adorarlo. Y yo lo adoré por supuesto. Ustedes saben a quién me refiero, ¿no? A Simón, pues.

(A otro espectador). ¡Cómo que a que Simón... ¿de dónde salió usted, oiga?. ¿Es de la cría de Huacho? ¡Me estoy refiriendo a Simón Bolívar. Caramba! Póngase de pie al oír el nombre del libertador.

¡Qué mirada la de Simón! ¡Qué ojos! Sombríos, melosos, empalagosos... que se clavaban en lo más hondo. Que parecían desnudarla a una. Que... ¡Ay, prefiero no seguir! De puro recordarlo me hace estremecer y se me paran los pelos. Electricidad pura, ¿entienden? Si me parece estarlo viendo... *(Suspira)* Y sin embargo hace ya... ¿Cuánto, a ver? ¿Veinticinco años? ¿Más? ¡Cómo pasa el tiempo, caray! *(Se sienta en la mecedora y se abanica)*.

Yo soy Quiteña. ¿Conocen Quito, por casualidad? Es la sucursal del cielo, ¿lo sabían? La ciudad blanca, con tajados rojos, reluciente con la lluvia. Puertas y ventanas pintadas de azul celeste, como de cuentos de hadas. Metida entre cerros esmeraldinos, cambiando de matices a cada hora del día... El aire pleno de luminosidad, ¡Qué maravilla! ¡En Quito el que no es pintor es ciego, ¡qué caray!

Nací en lecho de raso y terciopelo, entre sábanas de Holanda. Mi madre fue una dama criolla muy rica. Mi padre, Don Simón Sáenz, no se casó con mi madre porque ya era casado el muy... mejor no lo digo, ya que al fin y al cabo era mi padre el desgraciado. Tenía su familia legítima, legal, particular, propia, legalizada, bendecida por curas, monjas beatas y monaguillos. Familia sumergida en el asqueroso olor a santidad. ¡Viejo infeliz, aprovechador, degenerado, hijo de...! ¡Mejor no sigo, español, para colmo! ¡Cómo no va a odiar una a estos españoles roñosos que llegan con una mano por detrás y otra por

delante y se apoderan de lo mejor de nuestra tierra! O se aprovechaban, porque ya no. Ahora somos libres e independientes por la voluntad de los pueblos.

Desde un principio abracé la causa patriótica, aún antes de conocer a mi Bolívar. Y si no peleé en batallas y no le saqué la contumelia a los godos no fue por falta de ganas, créanme.

¿Para qué diablos estoy contando esto, me quieren decir? ¿Van a comprar conservas o no? (Avanza hacia el público). Anímese, Señora. Tengo de fresa, de mango, de papaya... también hay chancaquitas aunque no las hago yo. Ricas Chancaquitas de Paita. Tan dulces como era yo cuando apareció él.

¡Él! Me parece estarlo viendo... Cuarenta años, aunque parecía de cincuenta, flaco y menudo. ¡Y con esos ojos de caballo árabe! Se llamaba Simón, como mi padre ¡maldita sea!... Y era un Dios, un pequeño Dios que llegaba a libertarnos.

Poco antes de encontrarlo... bueno, de encontrarnos... Yo estaba viviendo en Lima cuando llegó a esa ciudad el otro libertador que venía del sur. El otro, pues, el gaucho, mejor dicho el mastodonte llamado José de

San Martín. Chupando mate como condenado y cantando vidalitas a todo meter.

Entonces yo me encontraba viviendo en Lima con mi marido, James Thorne, médico inglés muy respetable, con el que me había

casado en 1817, cuando apenas cumplía 20 años. Al gringo no le interesó mi pasado, menos mal. Es que yo había tenido mis cositas, para qué. La carne es débil. Y el amor nunca es pecado, ¿No es cierto, jonatás? (Se dirige a la muñeca negra).

Les presento a Jonatás. Mi negra del alma me ha acompañado toda la vida. Ha sufrido conmigo todas mis vicisitudes. No es mi esclava, es mi amiga. Ella me enseñó el arte de la femineidad, tan necesario para dominar a los hombres, en este mundo regido por hombres. Será por eso que me gusta vestirme de hombre. Me gusta la violencia. Adoro los animales salvajes. Amo los terremotos, las revoluciones... odio a las mujeres sumisas, todas ¡Ay! Y desmayándose, las muy culifrucidas. Pero no vayan a creer que tengo algo de... ustedes ya saben. ¡Qué ocurrencia! Me gustan los hombres bien machos... como mi Simón. Tú, Jonatás, me enseñaste a ser femenina... con bastante esfuerzo... con bastante esfuerzo, para qué... Y a volver locos a los hombres.

Como les contaba, en Lima conocí al grandote de San Martín. Buen mozo el gaucho, pero pesadote como collar de melones. Se creía la muerte, moviendo sus ojos de vaca. Mi Simoncito también se creía la muerte, ¡Pero vamos! ¡Es que él era la muerte, que caray! (*Vuelve a sentarse y abanicarse*).

¿Conocen Lima? A mí me carga. ¿Saben por qué? Porque fue la única capital del continente que no luchó por liberarse de los

españoles. Tuvieron que liberarla a la preciosa. Le pedí permiso al gringo para ir a ver a mi familia y volví de Quito. ¡Y lo que son las cosas! ¡Cómo es el destino...! Llegué justo en el momento en que venía del norte mi generalito Maravilloso, Chiquitito, que daban ganas de acunarlo en los brazos y darle el pecho como a un hijito. Se lo di. Se lo di todo, no solo el pecho, porque eso y mucho más merecía mi gitano calé, amasado con aceituna y jazmín.

Lo único antipático de él era que andaba soltando frases famosas, hasta cuando desocupaba el vientre. (*Si se quiere podría escucharse alguna de las notables frases de Bolívar*). Todo el tiempo pensando en el mármol, el chicoco.

Pero yo lo hice callar, lo atosigué, lo poseí. Me apoderé de él y por más que intentara zafarse, y aunque estuviera lejos, lo tenía bien amarradito a mis faldas. ¿No me creen? En una carta me decía: "Bien amada: Yo no esperaba la inmensa dicha de haberte conocido". ¿Qué tal? En otra: "El altar que tu habitas no será profanado por otro ídolo ni otra imagen, aunque fuera la de Dios mismo". ¡Esa es de hombre! (*Avanza y se dirige a alguien del público*).

Oiga, ¿No le da vergüenza cuchichear y reírse como vieja chismosa? ¿Cree que no lo vi? Para que lo sepa, nunca engañé a mi Bolívar. Por más que me ardiera la sangre, ¡Qué Caray! Nunca tuve vocación de monja. Pero lo digo y lo repito. Nunca fui desleal... a la causa libertadora.

Con mi Bolívar volvía al Perú. A fin de estar con él me habría dado lo mismo irme a la China. Simón había decidido liberar al Perú, ya que el mastodonte no se la podía. Mucho bla-bla-bla y desde este momento serán libres y etcétera, etcétera..., Pero los españoles se paseaban como Pedro por su casa, muertos de la risa. Por eso tenía que llegar mi Bolívar a dar la estocada final al toro español, ¡Y olé! Lo mató con tal trapío que le dieron orejas, patas y rabo.

Lo único peor es que tuvimos que quedarnos a vivir en la antipática Lima. En Lima no, en Magdalena, una villa cercana fraganciosa a madre selvas. A los limeños no les quedó más que aguantarme, después de todo era la amante oficial de la primera autoridad de la nación, sí señor.

Les escandalizaba verme cabalgar a horcajadas como hombre con mis pantalones rojos, escoltada por mis sirvientas Natán y Jonatás. Las limeñas se santiguaban, chismeaban, se tapaban el ojo... (*Se señala un ojo*)... éste; pero se morían de envidia. Y los hombres me deseaban. Todos. Hasta los maricas...

Mi marido, el inglés, seguía en Lima. ¿Y qué? Simón, que era bastante apegado a los convencionalismos, trató de convencerme de que me fuera a vivir con James, para conservar las apariencias. Decía que su posición, que era necesario, que la sociedad, que patatín, que patatán...

Incluso me escribió: "Mi bella y Buena Manuela": cada momento

estoy pensando en ti y en el destino que te ha tocado. Yo veo que nada en el mundo puede unirnos, bajos los auspicios de la inocencia y el honor. Lo veo bien, y gimo en tan horrible situación por ti; porque te debes reconciliar con quien no amabas; y yo debo separarme de quien idolatro... "

¿Qué se habrá creído el zambo? ¿Romper conmigo? Como buen actor de melodrama, se lamentaba de que quedaría solo y que únicamente nos consolaría la gloria de habernos sabido dominar en medio del mundo. ¡Grandísimo hipócrita! ¿Él iba a permanecer solitario...? ¡Sí, cómo no, con esa mirada de cebú en celo...!

Lo increíble es que también el gringo quería que volviese con él. ¡Pobre! No hay duda de que algunos nacen predestinados... No, hijito... de la Gran Bretaña. ¿Crees que después de ser la predilecta del libertador del continente, voy a volver a tu lado? ¡Olvídate de mí, caramba! No hay nada que nos una, ni Dios. Sí, porque tú eres anglicano y yo soy atea: Amo a un Dios de Carne y Hueso.

Para mí no hay otro Dios que mi zambo, ¡qué caray! Ayudaba a Simón en sus arduas tareas. Le servía de apoyo y sosiego para sus nervios. Lo amaba con pasión de amante, pero también como ama una madre a su hijo. El hijo que nunca pude tener...

Lo amé con fuego (Rompe a reír) ¡Y con qué fuego! Quemacolchones, me dijeron una vez. Y tenían razón. ¿Saben por qué? Quemé un colchón. Sí, de veras. ¿De fuego

pasional? También, pero más que nada por haber dejado una plancha olvidada encima de la cama.

¡Quema colchones...! ¡Tu flor de Quito...! Lo que tú quieras, Simón. Ahora sería tal vez tu chancaquita de Paita, por lo empalagosa, ¿No crees?

¡Cómo lo adoré, tísico del demonio! A pesar de que me sacabas la vuelta a cada paso. Siempre elegante, siempre diciendo frases para el bronce, don juanete esmirriado, mi tísico adorado. Dejaste un pulmón en Pativilca y medio más en Lima.

Lima... ¡Qué ciudad tan hipócrita, tan... destructiva! ¡Cuando recuerdo a las cacatúas aristócratas que me fueron a importunar...! *(Imita a dos viejas: Una muy derecha y de gran busto y la otra agachada y sin dientes, esto implica que la actriz interpreta simultáneamente a tres personajes).*

- Soy la marquesa de Torre Tagle y Calentura Escondida.

- Y yo la duquesa de Boquíjano y Arrugas Benditas.

- ¿A qué debo el honor?

- Mire señora doña... doña...

- ¿No sabe mi nombre? Me llamo Manuela Sáenz.

- ¡Ah, sí! Sáenz de Thorne, ¿verdad?

- ¿De Thorne? Yo no soy propiedad de nadie. Soy Manuela Sáenz y punto. ¿Estamos?

- Como quiera. Por si no lo sabe, la duquesa y yo somos de lo más que hay en esta ciudad de los reyes, vulgo Lima

- Lo más que hay en todo el

virreinato, si señora.

- ¿Virreinato? ¡Oigan! Me parece que están atrasadas de noticias, señoras. Se equivocaron de época.

- Es cierto. Cuesta acostumbrarse a esto de la república.

- Señora Sáenz, vayamos directamente al grano, ¿le parece?

- Si, si, al grano.

- El señor Bolívar es sin duda, apreciado por algunas personas en nuestro país, pese a su estadía tan prolongada. ¿No lo necesitan en su país?

- Comenzando por su esposa legítima.

- ¿No sabían que la esposa de Simón murió hace más de 20 años?

- Lástima, porque su viviera no ocurriría lo que está ocurriendo.

- ¿Y qué está ocurriendo, se puede saber?

- ¿Se hace la inocente, señora Thorne?

- ¡Sáenz, caramba!

- No me levante la voz. Su esposo, James Thorne, vive en Lima, ¿no es así?

- ¡Qué escándalo, por Dios! Ten buen hombre que es el gringo.

- ¡Tiene marido vivo y se manceba con el señor Bolívar!

- ¡Con el Libertador! Amancebada o Concubina... pongan el apelativo que les dé la gana. A mí no me va ni me viene. Y si a mí no me preocupa, ¿Qué diablos tienen que meterse ustedes?

- Una mujerzuela no puede ser la primera dama.

- ¿Qué dices vieja cochocha?

- ¡No me levante la mano shoy! la Duquesa de Boquíjano y...

- ¡No te levantaré la mano sino el pie, vieja Bruja. A las dos las sacaré a patadas de aquí.

- ¡Bastarda!

- ¡Prostituta!

- ¡Fuera de aquí par de cacatúas! ¡Largo! Y agradezcan que no hago valer mi condición de libertadora para no mandarlas a podrirse en la cárcel.

Lima y sus intrigas. Lima y su falsedad. Lima y su doblez. Hoy día te alaba y mañana te escupe en la cara. El ambiente llegó a ponerse insoportable. Y como Bolívar seguía siendo el presidente de la Gran Colombia, pensamos que ya era tiempo de cambiar de aires. Al cabo de tres años de permanencia en el Perú, volvimos a Bogotá. *(Entona una canción de la época)*

Una noche... noche del 25 de septiembre, la tengo bien grabada en mis recuerdos... creo que del año 28. Bogotá dormía bajo la lluvia. Esa insalubre lluvia de Santafé de Bogotá. Por las calles empedradas no pasaba nadie. Nadie, La maldad nunca descansa. Una docena de soldados y un grupo de universitarios se desliza hacia el palacio de San Carlos.

¡Abajo el Tirano!, gritan los desalmados. Y matan a los centinelas y ayudantes de mi presidente.

Simón y yo, despertamos con la bulla. Bolívar, enfermo como de costumbre, salta de la cama y busca su espada.

-¡No, Simón, son muchos! Tienes

que huir en seguida.

Y lo ayudé a saltar por una ventana a la calle. Ventana muy alta, y él que era tan chiquito... ya se pueden imaginar. Felizmente no le pasó nada y se fue corriendo a la calle.

¡Pobrecito! Si lo hubieran visto... ¡Daba una ternura tremenda verlo correr con su camisón mojadito bajo la lluvia...!

Entonces dejé entrar a los asaltantes que casi botaban la puerta.

- ¿Qué quieren ustedes...?

- A Bolívar

- El presidente no está aquí.

- ¿Y dónde está?

- El presidente se marchó hace horas. Un oficial me pega una bofetada.

- ¡Mientes! ¿Dónde está?

- ¡Hijo de mala perra...! ¿No sabes quién soy? ¡Anda a pegarle a la zorra de tu mujer, que te está poniendo los cuernos! Revisaron Todo. Vieron la ventana abierta y se fueron.

- ¡Dios mío! ¡Haz que Simón llegue a lugar seguro! Si lo ayudas te prometo hacer arreglar el templo de la candelaria. Aunque no creo en ti, Diosito, ayúdalo por favor.

Dos horas más tarde volvió Bolívar en medio de vítores. Venía con el camisón empapadito. Se había ocultado bajo el puente de un arroyo. Por encima pasaban fuerzas de caballería que gritaban: ¡Muera el Tirano! Pero luego pasaron otras que gritaban: ¡Viva el Libertador! Los muertas se fueron achicando

y los vivos agrandándose, hasta quedar solo los vivos. Entonces salió. Lo bañé y lo acosté. Lo arrullé. Le di mi calor de madre, de amante. Tempranito reunió a su gabinete. Parecía muy viejo y tenía ojos enormes, anormalmente dilatados. Dictaminó que no se procesaría a nadie y que el congreso debería elegir su sucesor. El se iría de Bogotá para siempre. *(Se oye ladridos de perro).*

- ¡Páez! ¡Llamar! ¿Qué les pasa? ¡A callar, perros del demonio! Cuando se ponen a ladrar no hay quien los pare. Jonatás, ¿Diste de comer a los perros? No olvides bañar a Santander con querosene, a ver si así se le quita la sarna. Y que no se acerque a los otros, los puede contagiar. *(Se dirige al público)*

¿Qué les parece el nombre de mis perros? Aquí en Paita recojo perros vagos y les pongo nombres de cristiano. ¡No! No son nombres de cristianos, son nombres de perros... Son los apellidos de los generales traidores a mi Simón. ¡Todos ellos son unos perros despreciables!

- ¡Cállate, Páez, o te muelo a palos!

(De la canasta saca un envoltorio que abre. Es un cofrecillo. Canta una melancólica canción, mientras acaricia el cofrecillo).

Partió Simón al destierro. No quiso que lo acompañara. Dijo que más adelante,... *(Suspira)* no lo volví a ver. ¡Si hubiera sabido...!

La muerte de Simón lejos de mí, en santa Marta, fue mi fin. Yo siempre decía que no lo iba a sobrevivir. Que si él moría yo también moriría.

Verdaderamente lo creí. Y ya ven... le sobrevivo por más de 25 años. Es decir que cumplí mis bodas de plata... de soledad.

No intenté envenenarme como dicen algunos historiadores fastidiosos. Ni imitar a Cleopatra haciéndome morder con una víbora, como cuentan otros más fastidiosos todavía. No, es totalmente falso. No me resolví a matarme. Los suicidas van al infierno, ¿no es cierto, jonatás?

Yo no creo en esas cosas, pero como mi Simón está en el cielo... ¿Entonces dónde nos íbamos a juntar?

Mi amado ha muerto y no lo veré más.

¿Dónde están sus brazos fuertes que me estrechaban?

Mi amante ha abandonado el lecho para siempre.

Libertadora del Libertador, ¿Cómo dejaste pasar a la muerte?

Murió mi Simón en la calurosa Santa Marta, y a mí me dieron 30 días para marcharme de Colombia. ¿Qué les parece? De esa Gran Colombia creada por él. Ecuador, Colombia y Venezuela... ¡el comienzo de la integración en Latinoamérica!, que ahora, sin él, se derrumba estrepitosamente... ¿quién sabe si para siempre.

Me negué a partir. ¿Treinta días de plazo a mí, a la mujer del Libertador? Tengo derecho a quedarme el tiempo que quiera, sí señor. Por más que Bogotá me guste aún menos que Lima. Tengo derecho a quedarme porque es mi tierra. Como también lo son Quito,

La Paz, Caracas...

Entonces los resentidos, las hienas, los perros sarnosos, enviaron un escuadrón de soldados y a la fuerza me sacaron del país. ¡Qué valientes! Todo un escuadrón de fornidos guerreros contras tres mujeres desvalidas. Me refugié en Jamaica con Jonatás y Natan... y con mi inseparable cofrecito. (*Toma el cofre con delicadeza*).

¿Sabes lo que hay aquí? Cartas. Como lo oyen: Cartas de amor. Es lo único que conservo de él. Lo único, pero también lo más importante. Porque en estos papeles que se van poniendo amarillentos, en estas líneas está él. Aquí quedó plasmada su alma. Y su alma me acompaña por donde voy.

Me las sé de memoria. Las he leído millones de veces. Las tengo grabadas en mi mente. "Mi adorada: Tú quieres verme siquiera con los ojos. Yo también quiero verte, y revertes y tocarte y sentirte y saborearte y unirte a mí por todos los contactos. ¿A que tú no quieres tanto como yo?... (*Sonriente y ruborizada*). ¡Hay este Simón...! Era terrible... ¿que yo no quiero, dices? ¡Tanto o más que Tú!

En otra carta me dice: "Sí, adorada, ¿Cómo he podido renunciar a la felicidad de tu amor? Me pregunto a mi mismo sin cesar. Sin embargo, por lejos que estés, por lejos que te encuentres estas en mi pensamiento: Tú presides mis actos pues tenemos el mismo ideal: La Patria" (*Airada se dirige a la muñeca*).

¿Qué te pasa a ti? ¿De qué te ríes? No disimules, Jonatás, ¿Crees que

no te vi? ¡Cómo te atreves negra del demonio! ¿Olvidas lo que eres? (*Coge un rebenque*). Te tomas demasiada confianza conmigo, esclava. Y encima me robas, no lo niegues. Confiesa que me robaste unos aretes de oro. Y mi blusa verde, la de seda. ¿Dónde la escondiste? ¿A quién se la vendiste? ¡Contesta! ¡De rodillas, negra! (*Azota la muñeca*). ¡Toma, toma...! Sacaré tu pellejo a pedazos.

¡Cínica, mentirosa, burlona! (*De pronto arroja el rebenque y llorando se arrodilla ante a la muñeca*).

¿Qué hice, por Dios! ¿Qué estoy haciendo? ¡Perdón, Jonatás! ¡Perdóname, por favor! No sé lo que me pasó. Me dejé arrastrar por los demonios. Esos malditos demonios que aún corren por mi sangre. ¡Perdón, perdón...! Toma: Azótame, golpéame, lo merezco. ¿Cómo he podido hacer esto a mi mejor amiga, a la que me acompaña desde que tenía 15 años? Jonatás... ¡Mi Jonatás! (*Amorosamente la vuelve a sentar en la sillita*).

¿Te acuerdas de Quito y su aire conventual? (Ríe) ¿Y cuando me fugué del convento donde estudiaba? Es que era un muchacho tan guapo, ¡Qué caray! ¿Cómo se llamaba? Ya ni me acuerdo. Pero era el más apuesto oficial del ejército del rey. ¡Del rey!, ¿No es como para morir de risa? Yo, fanática patriota, escapándose con un oficial del ejército enemigo. ¿Me lo reprochas, Jonatás? Ni te atrevas. Me gustab. ¿Qué quieres? Era tan bello... Estuvimos días, semanas gozándonos, fundiéndonos... ¡ah! Pero que conste que eso fue mucho

antes, mucho antes de conocer a mi Simón.

¡Qué escándalo! ¿Recuerdas? La sociedad quiteña le daba gusto a la lengua, hablando pestes de Manuelita Sáenz. Cuando regresé al "seno del hogar", había que echarle tierra al asunto, lógicamente. Mi madre consideró que mi educación ya estaba completa... ¡Y bien completa! No tendría que volver al convento. Era necesario casarme como fuera. Y fue entonces que apreció el gringo como caído del cielo, con anillo nupcial y todo. Buen hombre James... Se hizo el que no había oído nada. ¿A eso llamarán flema británica? Todavía vive, Jonatás, ¿lo dabías? Al menos hasta hace poco vivía en Lima. ¿Y vas a creerlo? Suplicándome que vuelva con él. Sin un reproche... ¡Y encima me envía dinero! Por supuesto que se lo devuelvo. Yo no necesito ayuda de nadie. Con la venta de mis conservas tengo lo suficiente para vivir dignamente.

¿Sabes la última? En su testamento me hace la única heredera de su fortuna. ¡Qué hombre tan increíble! Después de todas las que le hice... ¿Para qué, cuando no pienso tocar su dinero? ¿No pudo entender que lo que se acabó, se acabó para siempre, qué caray?

¡A Lima, ni de vainas! En Paita soy bien considerada y respetada. Paita es un pueblito de mierda, pero todo el mundo me quiere. Paita, sobre la costa peruana, sol ardiente y tierra árida... ¿Aquí... como llegué?

Paita, rincón perdido del desierto, espejismo de peces y calores...

¿Aquí moriré?.

Tengo cualquier cantidad de ahijados. A todos los pongo de nombre Simón. (Ríe) El lugar está lleno de simones que brotan como hongos.

Y para variar, otro simón... Don Simón Rodríguez. Sí, el mismo, ese hombre notable, el sabio venezolano, maestro del libertador, vivió por aquí cerquita, en Amotape. Increíble, ¿no?

Hace poco murió y allí quedaron sus restos. Lo que son las cosas... Las dos personas más allegadas a Bolívar... Las que lo amaron... Muriendo en este desierto. ¡Destino tan extraño! ¿Qué sentido tiene...? ¿Cómo le gusta jugar con los seres humanos! Don Simón Rodríguez y yo, perdidos y encontrados en este lugar remoto del planeta.

El viejo era un tipo increíble. A los 80 años seguía siendo un atleta.

¿Qué hace acá don Simón? Con sus conocimientos y sabiduría debería estar en Europa o en los Estados Unidos, cuando menos.

El rió y me dijo:

¡Ah, Manuelita...! Cuando pienso en abandonar América, me ocurre lo del enamorado que pelea con su amante. Se aleja con una falsa sonrisa, jurando que ya nadie quiere saber de ella... Se aleja con pies de plomo, esperando que ella lo llame.

- ¿Y lo llama?

- Siempre, Manuelita. ¡Siempre!

¡Ah, qué Don Simón! Creo por acompañarme se quedó a vivir en esta desolada Costa del Perú. Para que no me faltara un Simón. ¿No

sabe que nunca me faltarán con tanto ahijado que tengo...?

- ¿Y usted, Manuelita, no añora su tierra?

- ¡Cómo no añorar Quito...!

- Entonces, pues... ¿Es que no piensa en su futuro?

- ¿Futuro? Yo solo tengo pasado, Don Simón. Y lo vivo diariamente. El pasado es mi presente. (*Canturrea una canción ensañadora. De pronto queda alelada, como viendo una visión fantasmagórica.*)

¿Simón...? ¿Tú...? ¿Eres tú...? ¿Será posible? ¡Pero si estás...! Sueño, sin duda. ¡No puede ser! (*Cierra los ojos.*) ¡Es verdad... Sigues, ah! Estás ahí de verdad. Sonríes... Me tiendes los brazos... ¿Quiere decir que todo está ocurriendo de nuevo? ¿Qué volvemos a comenzar? ¿Es una nueva oportunidad que nos regala el destino? (*Abraza el Vacío*)

¡Simón, mi Simón...! ¡Con esos tus ojos de caballo árabe... ¡ ¡He esperado tanto...! ¿Te quedarás esta vez conmigo, para siempre? Ya no quiero volver a separarme de ti... No lo resistiría. No cambiaste nada, Simón. Está igualito a la primera vez que te vi, cuando llegaste a Quito. En cambio yo ¡no quiero que me mires! Estoy vieja... Soy nada más que una vieja, que vende conservas para vivir...

Pero soy la misma, Simón. Vieja y todo soy la misma... Aquella que tú amaste. Mejor dicho: la que tanto te amó. ¿Vienes a llevarme? ¡Al fin! Lo he esperado con ansias. Llévame a cualquier parte, a donde te dé la gana... con tal de estar

juntos. (*La visión se va esfumando*).

¿Qué haces? ¡No...! No te vayas, Simón. ¡No me abandones...! Libertador que libera pueblos, vuelve, libérame de la angustia de no tenerte... ¡Que me ahoga! (*Se estremece, avanza hacia el público y dice con voz neutra, tranquila*).

En diciembre de 1859 hubo consternación en Apita. ¿Qué pasaba? Doña Manuela Sáenz, es decir yo, agonizaba. Finalmente morí. Morí de difteria. (*Se ahoga tambaleante vuelve a la mecedora*).

¡Mi cofre! Tráiganme mi cofre... Ahí están las cartas. Mi tesoro... Las cartas de amor de mi Simón... (*Abre el cofre y lo muestra vacío*). Las cartas de Simón se perdieron en la fumigación que se hizo en la casa, después de mi muerte. Desaparecieron. Todo se fue... desapareció... Así es la vida. Mejor

dicho: Así es la muerte. No queda Nada...

"He construido en el viento; he arado en el Mar", dijo Bolívar. No es así, Simón, tu obra subsiste y crece. Los pueblos del continente bendicen tu nombre, porque tu obra es inmortal. Lo nuestro... lo nuestro sí desapareció... (*Se dirige al público sonriente*).

Bueno, ¿en qué quedamos? ¿Van a comprar las ricas conservas? Señora... Caballero... ¡Miren que bonito! Yo habla que te habla. como cotorra y ustedes, nada, no se manifiestan. Aunque sea unita. Después se va a arrepentir. Les aseguro que no las hay mejores en el mundo.

¿No quieren? Miren que ya me estoy yendo. Me estoy yendo y me voy. Me estoy yendo... Me voy... ¡Me voy...! (*Desaparece*)



LA MULTA

Sergio Arrau

Para una actriz y tres actores.

Escenario vacío

Solamente al foro hay tres sillas.

Entran los cuatro actores y

avanzan hacia el público.

ACTRIZ.- Vamos a contarles la historia de la multa.

ACTOR 1.- Ojo, ¿eh? "la" multa.

ACTOR 2.- No una multa cualquiera de poca monta, como...

ACTOR 3.- Infracción de tránsito (Actúa como policía, pitea). ¡Se pasó la luz roja!

ACTOR 1.- (También en policía) ¡Mal estacionado! Son... a ver, a ver...

ACTRIZ.- No, no, nada de minucias. (Al público) Se trata de... Tal vez alguna persona mayor se acuerde, porque esto sucedió hace ya bastante tiempo.

ACTOR 1.- Cuando aún estaba en pie el muro de Berlín, y existía la llamada Unión Soviética.

ACTOR 2.- Cuando florecían los dictadores en América Latina.

ACTRIZ.- Cuando hubo una inflación galopante en el continente,

las cosas subían de un día para otro que daba espanto.

ACTOR 3.- El caso que tratamos se hizo famoso en todo el mundo.

ACTRIZ.- Se trata de la singular multa aplicada a José el Peluquero, que lo transformó en la esperanza financiera del país y en nuestro máximo héroe nacional.

ACTOR 1.- (Como diariero) ¡Extra, extra! El presupuesto nacional depende de un peluquero.

ACTORES 2 Y 3.- ¡Que! ¿El presupuesto nacional?

ACTOR 1.- ¡La vida económica del país en manos de un humilde peluquero! ¡Extra, extra!

ACTRIZ.- Y todo empezó cuando subieron las tarifas, se acuerdan?

ACTORES 1,2 Y 3.- ¡Cómo no nos vamos a acordar!

ACTOR 1.- Hace una semana.

ACTOR 2.- No, señor, un mes atrás.

ACTOR 3.- ¿Están locos? 15 días.

ACTORES 1 Y 2.- ¡Una hora!

ACTRIZ.- No, muchachos, hace tiempo del caso de José. Lo que pasa es que estamos tan acostumbrados a las alzas, que parece que hubiera sido ayer. (Los actores 1 y 2 se van al foro) Bueno, comenzando con nuestra historia. José esperaba clientes. y a mí me esperaba... (Llanto de los actores 2 y 3) ¡12 criaturas! (Se retira al foro. Actor 1 adelanta la silla de la izquierda y comienza a arreglar sus adminículos de peluquero. Se le acerca el actor 2)

ACTOR 1.- Buenos días, tome asiento. (Al público) No creo que a este pobre hombre le pueda cobrar los dos soles de aumento. (Al actor 2) Créame que lo siento, pero, ¿sabía que ha aumentado dos soles más la tarifa?

ACTOR 2.- ¡Cómo! ¿Dos soles más? ¡Ah... entonces no...! (Intenta retirarse, actor 1 lo detiene suplicante)

ACTOR 1.- Señor, sea comprensivo. El dólar se ha ido a las nubes.

ACTOR 2.- Sí, pero mis pelos son nacionales y los tengo bien clavados en mi cabeza.

ACTOR 1.- Pero los costos de

producción, los monopolios, el Fondo Monetario... (Se arrodilla) ¡Por favor!

ACTOR 2.- (Conmovido) Está bien, pero que sea la última vez, ¿oyó? (Se sienta)

ACTOR 1.- Sí, sí, gracias. (Le besa la mano y acciona rápidamente como en cine mudo, cumpliendo su oficio). ¿Qué corte desea? ¿Corte alemán?

ACTOR 2.- No.

ACTOR 1.- ¡Francés?

ACTOR 2.- No.

ACTOR 1.- ¿Japonés?

ACTOR 2.- NO.

ACTOR 1.- ¿Ruso?

ACTOR 2.- No.

ACTOR 1.- (Exhausto) Entonces, ¿Qué...?

ACTOR 2.- (Tímidamente) Quiero cortarme al rape. Soy de Hari Krishna, ¿sabe?

ACTOR 1.- Bien. (Lo rapa a toda velocidad. Actor 2 paga y sale peinándose).

ACTRIZ.- Hasta que un día el sindicato de peluqueros decidió que las peluquerías no deberían abrir los domingos.

ACTOR 1.- ¿Se dan cuenta? Justo el día en que las peluquerías chicas

tenemos mayor clientela.

ACTOR 3.- ¡Decreto Municipal 4416! Emítase, publíquese, cúmplase y archívese. (Actor 1 se pasea desesperado).

ACTRIZ.- El pobre está desesperado. Y yo también. El día de mayor entrada tenemos que cerrar la puerta. Eso equivale a que aumente el hambre de mis 12 criaturas (Llanto de los actores 2 y 3) sin contar con el que se viene. (Señala su barriga) ¿qué vamos a hacer?.

ACTOR 1.- No sé.

ACTOR 2.- (Con voz de locutor). Pasó algún tiempo.

ACTOR 3.- (Dramático) Los domingos: Cerrado. Y durante la semana venían cuatro gatos.

ACTOR 2.- Y un Domingo...

ACTRIZ.- Debemos dos meses de casa. Y los niños (Llanto de los actores 2 y 3) casi no prueban alimento. Esto no puede continuar así.

ACTOR 1.- (Decidido) ¡Se acabó!

ACTRIZ.- ¿Qué vas a hacer?

ACTOR 1.- Abrir la puerta.

ACTRIZ.- ¿Y el decreto Municipal?

ACTOR 1.- ¡Al diablo con él! (Abre la imaginaria puerta) Doce bocas

son doce bocas sin contar la tuya y la mía. ¡Ah, y la que está por venir!

ACTRIZ.- (Al público) Y lo hizo, no más. A nuestra tienda comenzaron a llegar montones de clientes. (Se adelantan los actores 2 y 3. El actor 2 se sienta y el 3 espera. Actor 1 trabaja aceleradamente. Se levanta actor 2, paga y se vuelve a colocar como en una cola imaginaria mientras se sienta el actor 3. Este juego se vuelve a repetir a mayor ritmo). Hasta dos máquinas tuvimos que comprar. (Se sientan juntos actores 2 y 3. Actor 1 los rapa simultáneamente. Luego se van a foro los actores 2 y 3).

Pero un mal día sucedió lo que tanto temía. (Llanto de los actores 2 y 3) ¡Ya voy, ya voy! (Va al foro. Se adelanta actor 3 como inspector).

ACTOR 1.- Buenas tardes, caballero; adelante. (Actor 3 observa la peluquería)

ACTOR 3.- ¡Qué bien, qué bien!

ACTOR 1.- Asiento.

ACTOR 3.- No, gracias. (Incisivo) De manera que, mi estimado amigo, está infringiendo el Decreto Municipal 4416 ¿No? ¿Sabía que son 500 soles de multa?

ACTOR 1.- ¿Qué dice? ¡Fuera de

Aquí! (Lo agarra del fundillo y lo saca).

ACTOR 3.- ¿Habrás visto tamaño atrevimiento con la autoridad? ¡Ahora son mil soles de multa! (Anota la suma en un talonario, luego cautelosamente lo tira hacia la tienda y huye).

ACTOR 1.- (Recoge el papel y lee) ¡Cómo! ¿Mil soles de multa? (Se adelanta la actriz)

ACTRIZ.- ¿Qué pasa?

ACTOR 1.- Entérate. ¡Mil soles! ¿Qué se habrán creído? Ahora mismo voy a hablar con el alcalde.

ACTRIZ.- ¡Por qué nos tenía que pasar esto, Dios mío!

ACTOR 1.- Por cometer un gran delito: Trabajar.

ACTRIZ.- Espera José, tengo una idea. Llévate a las 12 criaturas, así será más patético. (Actor 1 va al foro) Se fue. Después de todo no tenía tiempo de alistar a los 12. Además el pasaje ha subido y tener que irme a pie... (Llanto de los actores 2 y 3) Sí, sí, ya voy... (Va al foro. Se adelanta actor 2 con la silla de la derecha. Hacia él avanza actor 1).

ACTOR 1.- Quisiera hablar con el señor alcalde.

ACTOR 2.- ¿Para qué?

ACTOR 1.- Para protestar de una multa injusta que me han aplicado.

ACTOR 2.- Es difícil hablar con él. Está sumamente ocupado.

ACTOR 1.- ¿Y no habrá forma? Estoy desesperado, señor. Este es un caso de vida o muerte para toda mi familia.

ACTOR 2.- Está bien, hombre, cálmese. Pero si quiere que le dé audiencia, habiendo tantas personas que pretenden lo mismo, y que están antes que usted ¿me comprende?

ACTOR 1.- (Ingenuo) No.

ACTOR 2.- Y el trabajo acumulado es enorme. Y si quiere que se le dé preferencia, ¿Me comprende ahora? (Hace ademán de dinero).

ACTOR 1.- Ah, disculpe, es que no me atrevía. ¿Estarán bien cincuenta soles?

ACTOR 2.- Bueno. (Se los guarda). Pase. (Acerca la silla del centro y se sienta). ¿Qué quiere?

ACTOR 1.- ¡Cómo! ¿Usted es el alcalde?

ACTOR 2.- No, soy el primer secretario. Le acaban de dar una audiencia para hablar conmigo.

ACTOR 1.- No entiendo, pero si recién estaba usted en el otro

escritorio.

ACTOR 2.- Es que el segundo secretario está de vacaciones y yo lo reemplazo, ¿Comprende? Bueno, ¿Qué quiere?

ACTOR 1.- Hablar con el alcalde.

ACTOR 2.- ¿Para qué?

ACTOR 1.- Es que me han puesto una multa de 1.000 soles, señor, yo tengo 12 hijos. ¡Ah, y uno más por venir.

ACTOR 2.- ¡Caramba, que penoso! Lamentablemente lo siento, señor, el alcalde no lo puede recibir ahora, a menos que... (Actor 1 le pasa un billete) ¡Cómo! ¿50 soles? ¡Qué se ha creído!

ACTOR 1.- (Tembloroso) Disculpe, señor. Perdóneme, pero el otro señor, quiero decir usted, me aceptó hace un momento...

ACTOR 2.- (Indignado) ¡Esto es el colmo! Con razón marcha tan mal el país.

ACTOR 1.- Le ruego, señor...

ACTOR 2.- ¡50 soles! Sepa usted que yo soy el primer secretario.

ACTOR 1.- Sí, señor. No sé como enmendar...

ACTOR 2.- Por lo tanto valgo el doble, para que lo sepa.

ACTOR 1.- Sí, señor. Tome, por

favor, señor (Le pasa otro billete)

ACTOR 2.- Así la cosa cambia. Bueno, bueno, siendo su caso serio: Audiencia concedida. Hablará con el alcalde dentro de 5 días (va hacia el fondo)

ACTOR 1.- (Al público) ¡Y a los 5 días al fin pude hablar con el alcalde!

ACTOR 3.- El asunto es grave. Usted sabía que no puede trabajar en domingo, ¿no? Si no, en qué momento se va a descansar, ¿Ah?

ACTOR 1.- Señor, los pobres no tenemos descanso.

ACTOR 3.- Absurdo. Hasta Dios descansó el séptimo día. O es que acaso se cree superior a Dios, ¿Ah? Dígame, ¿Tiene algo contra Dios? ¿Es usted ateo, masón, socialista...?

ACTOR 1.- No, señor. De ninguna manera. Yo soy bien devoto del señor de los milagros.

ACTOR 3.- Entonces, pues hombre. ¿Comprende que además de faltar al decreto Municipal 4416, ha cometido un pecado grave?

ACTOR 1.- Sí, señor. Pero son 12 criaturas, casi 13 y si hago como Dios se mueren de hambre.

ACTOR 3.- ¡Hombre de poca fe! ¿No ha oído hablar de las avecillas del campo?

ACTOR 1.- ¿Cuáles?

ACTOR 3.- ¡Aj! Pierdo el tiempo con usted. Mire, para colmo el informe del inspector dice bien claro que usted faltó de hecho contra él. Y no podemos tolerar excesos, ¿Si no adónde iríamos a parar? Además de no pagar la multa, atropella al representante de la ilustre municipalidad.

ACTOR 1.- Pero, señor alcalde, él...

ACTOR 3.- Ni una palabra más. La ley es la ley y hay que cumplirla. ¡Dura lex sed lex. ¡Introito ad altare Dei!. Tiene 24 horas para pagar la multa y si no lo hace, la multa se duplicará cada día que pase. ¿Oyó bien? se du-pli-ca-rá cada día que pase ¡Adveniant regnun tuum! (Y se retira al foro).

ACTOR 1.- ¿y ahora qué hago? (Vuelve tristemente a la izquierda. Avanza la actriz).

ACTRIZ.- ¿Cómo te fue?

ACTOR 1.- Tengo 24 horas para pagar la multa. No sé que voy a hacer.

ACTRIZ.- ¿Por qué no acudes al sindicato? Que hagan algo por ti. Total, el lío partió por culpa de ellos, no más. Si no insisten en la promulgación del maldito

decreto...

ACTOR 1.- Tienes razón. Muy buena idea. (Actor 1 pasa a la derecha, mientras actriz se va al foro y avanza por la derecha el actor 2).

ACTOR 2.- Mire compañero. Su caso es harto difícil compañero. Pero lucharemos compañero.

ACTOR 1.- Pero compañero...

ACTOR 2.- No me diga nada compañero. Le pondremos un abogado para que lo defienda compañero. Ya verá compañero.

ACTOR 1.- Estoy desesperado compañero.

ACTOR 2.- No se preocupe compañero.

ACTOR 1.- Gracias compañero.

ACTOR 2.- De nada compañero. (Se retiran al foro. Avanza la actriz)

ACTRIZ.- Y pasaron 8 días. Como la deuda se iba doblando cada 24 horas, la multa ascendía ahora a 64.000 soles (Avanza hacia la izquierda actor 1 preparando sus adminículos de peluquero). El alcalde pasó el expediente al juzgado de mayor cuantía. (Avanza actor 3 a la izquierda y se sienta). Mi esposo seguía trabajando. Y yo... (Llanto del actor 2) ya lo saben. (Va al foro. Actor 1 corta el

pelo a actor 3).

ACTOR 1.- Estamos apelando, sin muchas esperanzas.

ACTOR 3.- No hay que desesperar, amigo, la justicia tarda pero llega. ¡Ay! ¡Tenga cuidado con mi oreja!

ACTOR 1.- (Recogiendo el pedazo de oreja y tratando de pegárselo) Disculpe, son los nervios (Avanza la actriz mientras habla, Actor 3 paga y se va; luego se sienta actor 2)

ACTRIZ.- Se vio la causa en el juzgado de mayor cuantía. Declararon nulo el recurso presentado por nuestro abogado. Luego pasó el expediente a la corte suprema. A los 15 días la multa ascendía a los 4 millones 384 mil soles. En casa enfermaron dos niños. (Se va al fondo).

ACTOR 1.- (Cortando el pelo) No sé cuándo acabará esta pesadilla. Ya le debo mucho dinero al estado. No puedo trabajar los domingos, tengo dos niños enfermos...

ACTOR 2.- De veras que resulta increíble su caso. Ojalá acabe con felicidad. Créame amigo, que todo el barrio está con usted (Avanza la actriz y durante su parlamento actor 1 termina su trabajo y se va actor 2).

ACTRIZ.- (muy decaída) La Corte Suprema denegó el recurso de mi esposo. A los 25 días de iniciada la causa debemos 1.122 millones 304 mil soles. (Casi llorando) ¡Qué será de nosotros!

ACTOR 1.- El abogado apela hoy a la corte Suprema. Es nuestra última esperanza. ¿Le diste su remedio a Pepito?

ACTRIZ.- Tuve que obligarlo. No quería tomarlo. (Llanto débil de los actores 2 y 3. Muy cansado) Ya voy... (Va al foro. Actor 1 gira la silla de la izquierda y se sienta quedando de perfil al público. Actor 2 hace girar en 180 grados la silla de la derecha y se sienta, quedando de espaldas al público. Actor 3 se adelanta renqueando. Con una peluca de Juez Británico, se sube a la silla del centro y se sienta en el respaldo).

ACTOR 3.- Tiene la palabra el señor fiscal.

ACTOR 2.- Usía: Este ciudadano infringiendo la sacrosanta ley, ha ignorado los deberes del ciudadano libre en un país democrático, empeñándose en no pagar sus deudas con el Estado. Solicito, Usía, que se le castigue con todo el peso de la ley, conociendo

la imparcialidad de este alto tribunal, para que sirva de ejemplo a aquellos que tratan de violarla sumiendo al país en el caos y la miseria miserable y caótica. (Se va a sentar en la silla de la derecha).

ACTOR 3.- (Aplaudiendo) Muy bien, estupendo, de acuerdo.

ACTOR 2.- Gracias, Usía. (Hace girar la silla quedando de frente al público).

ACTOR 1.- (Tímidamente) Señora Lucía.

ACTOR 3.- (Extrañado) ¿Ah?

ACTOR 1.- Señora Lucía, por favor.

ACTOR 3.- ¿A quién le habla?

ACTOR 1.- A usted, señora.

ACTOR 3.- (Furibundo) Mire, yo soy Usía y no Lucía y además soy señor y no señora, ¿entendió?

ACTOR 1.- Es que...

ACTOR 3.- Esta peluca es símbolo de justicia y no mi pelo, ignorante.

ACTOR 1.- Disculpe, señor Usía.

ACTOR 3.- Bueno, ¿Y qué quería?

ACTOR 1.- (Señalando a la derecha) El defensor.

ACTOR 3.- (Con desagrado) Ah, ya. Tiene la palabra el defensor. Pero cortito, ¿Ah?

ACTOR 2.- (Como defensor) Usía,

señores: El acusado es un pobre hombre que acosado por la carestía de vida y el hambre de sus 12 hijos, se vió obligado a infringir un decreto Municipal o perecer. Pido que se comprenda su situación y se condone la deuda acumulada. (Se va a sentar a la derecha. Previamente hace girar la silla, que quede de espaldas al público).

ACTOR 3.- Pésimo, me parece. Fiscal ¿Qué pena se suscribe en estos casos? ¿Muerte? ¿Cadena perpetua?

ACTOR 2.- No se estila, Usia.

ACTOR 3.- ¿Y qué hacemos entonces?

ACTOR 2.- Que pague, pues.

ACTOR 3.- De veras. (Se pone de pie en su silla). Este tribunal, defensor del orden establecido y las leyes del país, ha acordado desestimar el recurso del reo, digo, del acusado y lo condena a pagar su deuda con la nación a la brevedad posible. (Se retira renqueando. También se va a foro actor 2).

ACTOR 1.- Ya no hay salvación. Tengo ganas de morirme. (Avanza la actriz)

ACTRIZ.- No, José. Tiene que haber una salida. Tranquilízate, por favor. Siéntate; encenderé la

TV. Eso te calmará.

ACTOR 1.- Qué... ¿no la habíamos vendido?

ACTRIZ.- Sí, pero no se la han llevado todavía. (Los actores 2 y 3 escenifican algunos programas de TV, como telenovelas y avisos.

ACTOR 2.- Interrumpimos nuestra telenovela para dar paso a un flash. He aquí la noticia: Ha causado sensación en los medios nacionales e internacionales la querrela establecida contra un peluquero, lo que ha traído como consecuencia que este contribuyente, sea el mayor deudor del país. Hasta este momento la deuda con el estado, asciende a 24 millones 608 mil soles. Se comenta en los círculos gubernamentales que el presidente de la república, avizora una salida Presupuestal, gracias a esta extraordinaria situación. (La actriz apaga la TV)

ACTRIZ.- ¡José! ¡Creo que tenemos la solución!

ACTOR 1.- ¿Cuál?

ACTRIZ.- ¡El presidente de la república! Pídele clemencia.

ACTOR 1.- No me atrevo. Hay que pedir audiencia y después... (haciendo ademán de dinero) debe haber no sé cuantos secretarios.

ACTRIZ.- Escríbele una carta entonces.

ACTOR 1.- Eso sí. Voy a hacerlo. (Se dispone a escribir).

ACTRIZ.- Pero antes de que hubiera empezado siquiera, recibimos una tremenda sorpresa. (Actor 2 avanza tocando imaginariamente trompeta; enseguida se coloca como caballo de carruaje. Detrás avanza actor 3 sonriendo y saludando a ambos lados. Avanzan en semicírculo hasta llegar donde están la actriz y el actor 1).

ACTOR 1.- ¡El Presidente!

ACTOR 3.- Ciudadano: En nombre de la nación, vengo a pedirle que tenga a bien hacer efectiva su deuda con el país. En este crítico momento se alza usted, como la única salvación de nuestra anémica economía.

ACTOR 1.- Pero señor presidente... yo quería suplicarle...

ACTRIZ.- Siéntese por favor, señor presidente.

ACTOR 3.- No tengo tiempo. Debo asistir en seguida a una reunión ministerial para tratar sobre pequeños problemas de aumento en el del pan, pasajes, carne, medicinas y otras minucias.

Volviendo al asunto, confío en su patriotismo y le reitero mi confianza, de que sabrá cumplir con su deber ciudadano. (Le palmea la espalda y con igual pompa se retira al fondo de escena).

ACTOR 1.- ¿y AHORA? (Se desploma en la silla)

ACTRIZ.- Ya nada. ¡Ay! (Hace gestos de dolor tomando su barriga). Parece que es la hora. Voy a preparar mis cositas. (Se va al fondo. Actor 1 continúa ensimismado).

ACTOR 1.- Debería matarme, así acabaría todo. Pero si lo hago sería antipatriota ya que soy el hombre más poderoso del país. (Yéndose al fondo). María, ¿Dónde estás?

ACTOR 2.- ¡José, el hombre de oro!

ACTOR 2 y 3.- ¡José, Salvador de la Nación! (Avanzan trayendo a actor 1 custodiado)

ACTRIZ.- Era tan importante que se lo llevaron. Ya no éramos dignos de vivir con él. Estaba custodiado noche y día como si fuera el más valioso patrimonio nacional.

ACTOR 2.- Hasta que un día...

ACTOR 3.- Glorioso para el país...

ACTOR 2.- Se resolvió canjearlo por la deuda externa.

ACTOR 3.- ¡Al fin no tendríamos más acreedores! (Van donde actor 1 y lo levantan en silla de manos).

ACTRIZ.- Se lo llevaron a Fort Knox. Allí donde está reunido todo el oro de los Estados Unidos.

ACTOR 1.- (Mientras lo transportan dulcemente). Adios, hijita, cuida bien a los niños ¿Pepito sigue con tos?

ACTRIZ.- Ya se mejoró. ¿Es que no te veré más, José?

ACTOR 1.- No lo sé, cuídate. Yo estaré bien, no te preocupes.

ACTRIZ.- Me harás mucha falta, José.

ACTOR 1.- También tú a mí, querida. Pero hay que sacrificarse por el bien del país, compéndelo. (Se lo llevan y lo colocan en la silla del centro, donde toma una triste actitud estatuaria. La actriz llora a la derecha del escenario).

ACTRIZ.- Y allí está, en fort Knox, rodeado de oro por todas partes. Lo recuerdo tanto. Y los niños, que ahora son 13, (Llanto triste de los actores 2 y 3) lo llaman a manudo. A mí me han dado una pensión vitalicia, pero yo lo quiero a él. (Se enjuga las lágrimas). En la capital, el presidente inaugura un monumento a su memoria. (Actor

1 adopta una actitud triunfalmente estatuaria, mientras avanzan los actores 2 y 3)

ACTOR 3.- En nombre del pueblo inauguro este monumento a nuestro más esclarecido héroe. El no luchó en los campos de batalla ni en los laboratorios científicos, sino en la cabeza de sus clientes. Pero gracias a José el peluquero, nuestra patria agradecida es finalmente libre. (Actor 2 aplaude entusiasta, mientras la actriz llora).

ACTRIZ.- José, José, ¿Eres feliz?

ACTOR 1.- No. Sin embargo estoy conforme. He podido ser útil.

ACTRIZ.- Ya lo eras para nosotros.

ACTOR 1.- Pero ahora vives bien.

ACTRIZ.- Gracias a tu sacrificio.

ACTOR 1.- Claro que me gustaría volver. Y si mis compatriotas

se esforzaran, quizá podrán recuperarme. Por ahora paciencia, hijita. Anda donde los niños y dales mis cariños. (Se va al foro actriz, se adelantan los actores 2 y 3, posteriormente actriz y actor 1).

ACTOR 2.- Y esta es la auténtica historia de José.

ACTOR 3.- El peluquero que no pagó la multa.

ACTOR 2.- Todavía está esperando...

ACTORES 2 y 3.- Que lo recuperemos.

ACTRIZ.- Muchos lo han olvidado.

TODOS.- ¡Pero nosotros lo recordamos siempre! (Se inclinan saludando y salen)

TELÓN



LISTA de los trabajos
del **Conjunto Teatral**
NUEVOS HORIZONTES

TEATRO

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

Conjunto Teatral Nuevos Horizontes

Telf. 4452181

nhorizontes60@yahoo.es

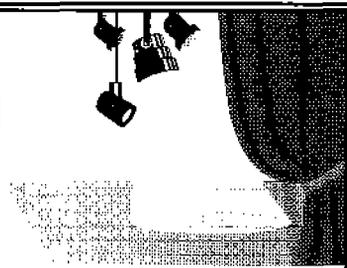
Cochabamba - Bolivia

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

EL JUEGO

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

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



Amigos lectores:

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

TEATRO

Telf.: 4452181

E-mail:

nhorizontes60@yahoo.es

Página web:

www.teatronuevos horizontes.org

Cochabamba - Bolivia

Impresión:

Live Graphics

Jordán N° 135

Teléfono: 4510210 / 4510475

Fax: 4510210

Cochabamba

Bolivia