



nuevos horizontes
Cochabamba - Bolivia

Publicamos:

**LA CONTROVERSIA
DE VALLADOLID,**
de Jean Claude Carrière

Teatro

20

septiembre 2007



De la Obra

**"LA CONTROVERSI
DE VALLADOLID"**

de Jean Claude Carrière

Diálogo entre BARTOLOMÉ DE
LAS CASAS Y NUNCIO PAPAL

SUPERIOR.- El emperador de México quiso incluso darse muerte.

LAS CASAS.- Moctezuma, sí, eso dicen

SUPERIOR.- ¿Por qué razón quiso morir?

LAS CASAS.- No lo presencié. Una antigua creencia predecía que su héroe mayor, regresaría un día del oriente. Cortés, hábil capitán, había sido informado de esta profecía, y la aprovechó al principio. Pero pronto abrieron los ojos, comprendieron rápidamente que no venían del cielo. Cuando Moctezuma encontró por la primera vez a Cortés, vino cargado de magníficos regalos y le dijo: "Soy de carne y sangre como tú, al igual que los caballos".

SUPERIOR.- ¿Los caballos?

LAS CASAS.- No conocían este animal, que al comienzo los impresionó. Los españoles hicieron todo lo posible para persuadirlos que el hombre y el caballo, formaban uno solo. Una especie de bestia fabulosa, pero esta astucia tampoco duró mucho tiempo.

NUNCIO.- ¿Son capaces de tener sentimientos cristianos?

LAS CASAS.- Por supuesto. Reciben favorablemente nuestra fe, la comprenden. ¿Pero qué imagen les damos? ¿Qué pueden pensar de un Dios que los cristianos tienen por justo y bueno?, esos mismos cristianos que los exterminan. ¿Sabe qué me confió un día uno de ellos?

NUNCIO.- Dígalo.

LAS CASAS.- Me dijo: "ya me siento un poco cristiano, porque ya sé mentir un poco".

SUPERIOR.- Es una insolencia.

LAS CASAS.- No lo creo.

NUNCIO.- Dígame ahora: ¿Cómo han reaccionado, frente a las atrocidades que usted relata?

teatro

Publicación del Conjunto Teatral

"Nuevos Horizontes". Cochabamba - Bolivia

Casilla 5192 - Telf. 4452181

e-mail: nhorizontes60@yahoo.es

SUMARIO

- Ratificarnos	2
- Informes Recibidos:	
Sexto Festival Internacional de Teatro Santa Cruz ...	4
- Antígona. Escuela Nacional de Teatro	8
- De La Paz. COMPA. Teatro Trono	10
- De La Paz. El Altoteatro	13
- De Cusco. Programa La Controversia de Valladolid ...	15
- Charla Debate N° 6 MAF II. NH	23
- Charla Debate N° 7 MAF II. NH	28
- Las Neuronas Espejo. N.U.L.	33
- El Poder de las Máscaras. Peter Brook	40
- Cuando la Luz Revela la Forma. Eli Sirlín	46
- Del Poder Moral del Arte. Agustín García Calvo	52
- Comunicado de "teatro" NH	67
- Desde Antananarivo, Madagascar. Francisco Basili D. ...	68
- Lista de los trabajos de NH. Teatro	69
- Lista de los trabajos de NH. El Juego	70
- Carátula La Controversia de Valladolid	71
- Fotos Representación La Controversia	72
- La Controversia de Valladolid. Obra completa de Jean Claude Carrière	73

20

Septiembre 2007

RATIFICARNOS...

"Un ser humano que no se alimenta de los sueños, envejece pronto", dice William Shakespeare...

Esto nos mueve, a "teatro", a ver, ayudados con los ojos de la memoria, si estamos muy envejecidos cuando con este número 20, abarcamos del septiembre de 1956, fecha de la edición del número primero, a este de 2007, cincuentiún años...

Ver, para sondearnos en cuánto seguimos soñando, no estar tan envejecidos, tratando de resistir al paso del peso físico, a veces excesivo, de los cincuentiún años insobornables...

Veamos. La llama de la vida que en nosotros encendió la decisión, "allá lejos y hace tiempo", de crear un elemento comunicativo, como una revista, destinada a la promoción, fomento y desarrollo del teatro en Bolivia, para soñar con la esperanza que se afirme la función de una gran familia teatral en el país, que nos haga soñar en que ésta llegue a vitalizarse con el ejercicio pleno de la fraternidad humana, llevada al pueblo con esa "devolución" de la ternura que hace el arte teatral", para ayudarlo en la búsqueda de su destino.

Es a esa llama íntima de un equipo designado para una tarea por NH, que le ocurre su menguá cuando las horas de confusión inevitable, por la suma negativa en desazones y obstáculos –que no soñábamos apareciese– generadores de la sensación de estar trabajando en el vacío... y es cuando se nos presentan varias y diversas circunstancias.

a) *La que nos trajo esa infinita ternura que sólo el amor puede trascendernos, –como en este caso contra el contoneo del fantasma mal agorero de que "el próximo será el último número de "teatro" que ayudemos..."– y que, junto a la suma de las otras circunstancias que veremos, nos devuelve vitalizante, el reánimo existencial gracias al cual retornamos a soñar y sentir que "el mejor camino para llegar a los seres humanos, será siempre el camino hacia las estrellas..."*

b) La que, ante lo confuso, "al buscar el norte hacia atrás", nos devolvemos a encontrarnos con la media colección hasta el número doce de "teatro" –conservada gracias al cuidado tierno que de ella hizo nuestro hermano en NH, Jorge Beltrán– que nos permite reinstalarnos en esa atmósfera afectiva del ámbito fraternísimo que –a los del equipo a cargo– nos incitaba, dulcemente impulsaba a desarrollar la obra deseada de ayudar con "teatro" al teatro del país.

Y así, navegando en ese estar ligados a la vertiente afectiva de aquellos tiempos queridos, es cuando nos pulsionan suaves y crecientes, vivos sueños de lograr, lo que en el número cuatro de "teatro" –diciembre 1957– se dice:

"Abrazar a quienes diseminados en el atormentado mapa geográfico de nuestro país, con una carta, una reseña periodística, un comentario radial, un donativo de libros, hicieron sentirnos fecundos en el esfuerzo".

c) La que en esa "mirada hacia atrás", cuando movidos por la memoria afectiva y la circunstancia de la colección citada, nos volvemos a sentir en los brazos lúcidos del recuerdo de las tareas de una labor común, en la que estuvimos protegidos, orientados y enseñados, en el ambiente tupiceño, por la presencia, activa, duradera y entregada a nosotros, de aquellos dos nuestros hermanos

fundacionales de "teatro"; uno, aquél que con sus capacidades profesionales, su don de hermandad, y la de poder habilitarnos en las tareas necesarias –y también encariñarnos con ellas– nos hicieron querer más a "la revistita", Tito Romano; y el otro compañero, Luis Cano, que a nuestro lado, nos mostró y contagió, lo que puede lograr con tenacidad, entrega total y mucho esfuerzo, el amor a un propósito liberador y colectivo... Sus habilidades manuales, gracias a las que la gente de "teatro" y las teatrales de NH, recibían enseñanza de él; pues no le bastaba trabajar en horarios nocturnos imprimiendo las páginas de la revista, sino que las compartía en escenografía, luminotecnia del Conjunto, y hasta organizaba y participaba en actividades deportivas con los obreros.

Ambos compañeros, nos habilitaron, al incentivar nuestra vida interior, para querer mucho más nuestra "revistita"... lo que dado el amor al teatro, a la gente, a los sueños antivejez, –de la que ella nació y subsiste–, realmente hace que justifiquemos el título de esta "nota de redacción".

d) La que se nos presentó –fortaleza del teatro, el que amamos– con un hecho asombroso, y que constituye un vibrante y conmovedor alegato a favor de la esperanza en la justicia y defensa de la dignidad de la especie, constituido por el estupendo esfuerzo de los hermanos nuestros, los seis grupos activos de teatro del Cusco –*Impulso de Teatro, Grupo Darte, Desnudo Teatro, Teatro de Barro, Teatro Trashumante, Volar Distinto*– que se re-unieron para elaborar un proyecto de investigación, laboratorio teatral, traducir y realizar la puesta en escena y presentación escénica de LA CONTROVERSIA DE VALLADOLID, del autor francés Jean Claude Carrière, llevada a cabo en noviembre y diciembre del año 2006, y que "teatro", caracterizada hasta internacionalmente como publicación especializada en teatro, nos honramos muchísimo en editarla en este afirmativo número 20.

Así, las cuatro circunstancias citadas, nos han ofrecido las motivaciones emotivas para lograr en nuestro equipo, el reánimo vital para poder hoy...

RATIFICARNOS... en nuestro amor al amor, a la vida y la gente, al teatro y a "teatro", a los sueños y a la libertad y la justicia...

Y finalmente, a tiempo de agradecerles emocionada y cariñosamente a los hermanos del Cusco el tan elevado y noble ejemplo de Solidaridad humana que nos dieron, y que poniendo el dedo en las llagas históricas, promueve el despertar de la conciencia moral... para la lucha contra las sombras, que dejen paso a la luz...

En el sueño de esa esperanza, nos apoyan las palabras de Rafael Barrett:

"El horizonte está cargado de tinieblas, pero en nuestro corazón sonríe la aurora".



Multiplicando miradas:

SEXTO FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO

Mónica Heinrich V.

Después de dos años de espera, finalmente el Festival Internacional de Teatro volvió a sacudir las tablas en su sexta versión. Como ya es costumbre, largas filas se hacían para conseguir la entradas, lo nacional era gratuito, mientras que las obras "fuertes" del programa alcanzaron la nada despreciable suma de 50 Bs. por función.

A diferencia de otros años, las entradas gratuitas no se repartieron con anticipación, dijeron que "para evitar

desmanes pasados y que se den entradas que luego no se iban a aprovechar". ¿el resultado? Había que levantarse temprano, temprano para ir a APAC (Asociación Pro Arte y Cultura), apeñuscarse con los otros "desvelados" y recoger sus entradas, que "oh, sorpresa", en algunos casos ni llegando a las ocho conseguías.

La ENT (Escuela Nacional de Teatro) abrió esta nueva entrega, con un espectáculo bufo intitulado "El matriqui del opa". La caravana actoral partió del Parque El Arenal y llegó hasta la Manzana 1, mientras la gente se dejaba subyugar por la música, los colores y el "alboroto". A esta presentación le faltó más bombo y grandilocuencia, los textos se perdían y quizás buenas parte de los espectadores no entendió "de qué iba la cosa".

La calle, su acústica y tiempo espacial se comió a la presentación, que igual recogió aplausos y vítores... Después de todo, esperamos dos años para volver a sentir la emoción de que se abra el telón.

Luego todos corrimos a Sonilum, porque se presentaban la gente de "Mawaca" para todo canto, un grupo proveniente de Brasil que hizo de las suyas con fusiones de música, ritmo y bailes de distintas culturas. Esa fue la primera sorpresa, esta versión no estaría dedicada netamente al teatro en su más pura expresión, sino también a otras artes como el canto, el baile, la música, los ritos. Durante diez días estuvimos atados a lo que el programa decía, tratando de llegar, de estar, de no perdernos nada.

*Las calles nuevamente fueron partícipes de tanta algarabía, las provincias cobraron presencia y disfrutaron de presentaciones como **Un payaso malo puede arruinar tu vida**, espectáculo que fue muy bien recibido en todos lados. Camiri, San Ignacio, Guarayos, San Javier, Concepción, Samaipata, Comarapa, Portachuelo, Vallegrande, Montero, Warnes, fueron tan sólo uno de los tantos escenarios donde hubo teatro del bueno.*

artistas, anfitriones y curiosos se reunían en amable tertulia, intercambiando historias, construyendo anécdotas.

Los niños tuvieron su espacio, con obras llenas de ternura, personajes creados para prolongar la infancia, homenajearla y despertar a aquellos niños adultos que ahora llevan a sus hijos a las salas, sin imaginar que también se van a divertir. Hubo de todo y para todos, diría "Unicruel". Por día se presentaban alrededor de ocho a catorce obras, todo eso acompañado del tradicional junte en las instalaciones de APAC, donde

Una de las grandes obras de este 2007 fue "*El Método Grönholm*" bajo la dirección de uno de los dramaturgos más importantes de Argentina, Daniel Veronese. Sin duda su aguda crítica a la pérdida de humanidad en nuestra vida cotidiana y sobre todo, al despiadado mundo de la búsqueda de trabajo, dejó a más de uno reflexionando. Con un elenco de lujo, Veronese supo divertir e incomodar al espectador.

"*La italiana Vía*", merece un lugar en el cuadro de honor, por su emotivo relato sobre la vida del migrante, del minero, del desesperado, entendible a pesar de que la obra era hablada en italiano, con unas actuaciones excepcionales.

"*Anheló en el corazón*", presentó una puesta curiosa, narrada en un tiempo aleatorio con epílogos y nudos varios, a muchos desconcertó, aunque no pasó desapercibido su golpe bajo, escondido detrás de lo supuestamente "absurdo" de la trama.

"*O Porco*" fue favorita de muchos y es que el monólogo interpretado por el catalogado mejor actor de teatro de Brasil en el 2005, hizo vibrar a los cruceños. La historia de un puerco que narra su precaria existencia, acompañado de dosis de humor, reflexión, etc... es una de los mejores unipersonales que se han presentado en lo que va del Festival en todas sus versiones.

Otra vez "*Marcelo*" del teatro de los Andes, se convirtió en la obra nacional con mayor convocatoria. Nadie se la quería perder. Las entradas eran más difíciles de conseguir que si viniese Shakira a dar un concierto popular. Colas para adquirir las entradas, colas para entrar al lugar, colas para salir... gente que se quedaba fuera porque ya no había lugar. Todo para que Teatro de los Andes, desplegara su magia y presentara su homenaje a Marcelo Quiroga. Una obra linda a la que le sobran unos quince minutos, pero que definitivamente tiene imágenes bellísimas y dignas de ver.

En cuestión baile brillaron (a su manera) los chicos de "*The Works*", espectáculo de una de las escuelas de danza más famosas de USA. A muchos les pareció mucho ruido y pocas nueces

porque el espectáculo era netamente coreográfico al estilo americano. Un despliegue técnico que sólo entendidos podrían disfrutar a pleno, algo monótono para un show tan largo (con entreacto incluido), pero que en definitiva, muestra un nivel de danza, muy superior al que se acostumbra a ver por estos lares.

Lo de "Oleg, Oleg, Oleg..." entrará directo a la anécdota festivalera. Terminada esta obra holandesa, todos nos mirábamos con cara de "Oh, ¿qué jue eso?", de lo más rarito que se ha visto (teatro del movimiento, dicen) pero de que nos dejó la sonrisa pintada en la cara unos tres días, seguro, y de que en estos momentos mientras escribo y recuerdo la famosa obra, me vuelvo a reír, también es verdad.

"Moon", fue un agasajo para los niños, y para nosotros, los dizque adultos, que no pudimos dejar de pasarla bien y de envolvernos con la historia pro pluriculturalidad, interracialidad y amistad. Al finalizar, estos españoles consiguieron lo que los pobres gringuitos de "The Works" intentaron rajándose casi tres horas: que el público los ovacione sin miramientos, entregados por completo, como se dice vulgarmente: una platea rendida a sus pies.

Y para cerrar con broche de oro, "Imprebís Etiqueta Negra", el famoso espectáculo de improvisación en el que estos dos actores españoles, acompañados de guitarrista y director, llevan a escena los "temas" que el público sugiere. La noche que fui yo lanzaron temas tan inspiradores como: "El lenguado deslenguado", "La muerte está muerta", "Amor entre dos gays"... y bueno, deben ser cosas del inconsciente colectivo criollo.

De lo nacional, aparte de Teatro de los Andes, se presentó Freddy Chipana, con su lindo espectáculo "Cuéntame abuelo", la sorpresiva "Play Station", que recabó muy buenas críticas, la arriesgada "Crudo", de Kikin Teatro y otros.

A destacar el nivel de algunas obras, la apertura a las provincias, a la calle y la cantidad de obras gratuitas. Lo negativo, que hay obras que en un teatro para 500 personas NO podés meter 550 ó 530. Tenés que meter 500 y listo. Peor si se trata de adolescentes y

niños, porque definitivamente no se escucha nada y la obra pierde interés para todos. Lo otro sería apegarte al programa, si tu público está yendo a ver la obra "Pepito salta la cuerda", no pongás sin previo aviso y como GRAN sorpresa "Qué lindo es vivir", para torturar al espectador con algo que NO pagó por ver, quitarle tiempo, y encima presentarle una mala obra.

Eso fue a grandes trazos esta Sexta versión. En general, siempre queda un buen sabor de boca para aquellos que son amantes del teatro. Siempre hay la melancolía durante el último día, de que se tendrá que esperar otros dos años para volver a disfrutar tanta cosa linda... pero el año 2007 casi termina y la convocatoria para el Festival Internacional de Teatro 2009, YA está abierta en

<http://www.festivalesapac.com>

Nos tocará esperar, y luego degustar.

Esta es la lista N° 1, de las obras con que se presentaron los distintos grupos asistentes al Festival Internacional de Teatro Santa Cruz, y su procedencia respectiva:

El matriqui del Opa (Bolivia), **Crudo** (Bolivia), **El Método Gronhölml** (Argentina), **Baboo Coraje en busca del Espectáculo Perfecto** (Argentina), **Alasestatuas** (Bolivia), **Cuidado un payaso malo puede arruinar tu vida** (Argentina), **Vientre mineral** (Bolivia), **Caricriaturas** (España), **Shi ma-La Isla** (Japón), **Contigo** (Francia), **Jacinto** (Ecuador), **Rinbombam** (Argentina), **El Retablillo de don Cristóbal** (Bolivia), **Dí cosas bien** (Bolivia), **El Predicador** (Bolivia), **El gato con botas** (Bolivia), **La Mulagente** (Bolivia), **Anhelo del corazón** (Chile), **Un tigre en el gallinero** (Argentina), **La tierra de nadie** (Bolivia), **La Omisión de la Familia Coleman** (Argentina), **Via** (Italia), **La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi** (Argentina), **O Porco** (Brasil), **Letra abierta** (Bolivia), **Otra vez Marcelo** (Bolivia), **Los Cuartos** (Bolivia), **Noche de verano lejos de los Andes** (Francia), **Cuéntame Abuelo** (Bolivia), **El señor Nicodemo** (Argentina), **Don Quijote** (Perú), **Play Station** (Alemania /Bolivia), **La noche de los Extraviados** (Argentina), **The Works** (Estados Unidos), **La Fiesta de Los Espíritus** (Venezuela), **Lacandona o cuando las estrellas caen** (México), **Oleg, Oleg, Oleg** (Holanda), **Expreso a Roboré** (Bolivia), **O sea que...** (Bolivia), **Imprebis, Etiqueta Negra** (España), **El país De las maravillas** (Uruguay).

Lista n° 2, de los espacios escénicos de la ciudad de Santa Cruz, donde se llevaron a cabo las diversas funciones teatrales del Festival:

Agencia Española de Cooperación Internacional, Santa Cruz; Solinum; Parque El Arenal; Paraninfo Universitario; Manzana 1; Distrito 10; Teatro Eagles; Divina Comedia; Parque Urbano; Coliseo Ciudad de la Alegría; Hogar de Niños Don Bosco; Escuela Nacional de Teatro; Centro Cultural Franco Alemán; Centro Cultural Fundación Banco Central de Bolivia; Centro de Rehabilitación Palmásola; Casa Teatro; UAGRM; Distrito 6; El Deber; Distrito 7; Distrito 8; Plaza de la Luz.

Lista n° 3, de los lugares en el Departamento de Santa Cruz, donde también se presentaron grupos teatrales de los que integraron el Festival:

Camiri, San Ignacio, Comarapa, San Xavier, Concepción. Samaipata, Portachuelo, San Carlos, Santa Fe, Yapacaní, Vallegrande, Montero, Warnes, Ascensión de Guarayos, San José, La Guardia, Roboré, Puerto Suárez, Cotoca.

ANTÍGONA

Por: Fred Núñez

Ha comenzado el montaje de Antígona (versión Bertold Brecht) en la Escuela Nacional de Teatro. El último año antes de terminar la escuela trabajamos todos (o casi todos) en un espectáculo, los que nos precedieron lo hicieron con Tierra de Nadie. La dirección está a cargo de Marcos Malavia.

Antígona es una obra predestinada por los dioses a vivir eternamente en el inconsciente colectivo y en el alma del teatro mueve y remueve la sensibilidad como un huracán. Será por su argumento universal, cruel, atemporal o será porque para vivir tenemos que morir. Así como Antígona o como Polinice o como muchos jóvenes negros y latinos en Irak enviados a la guerra por Creonte, éstos a cambio de unos dólares más y éste alzando a los cuatro vientos la bandera negra de la libertad, que parece ser la bandera por la que unos luchan para oprimir a otros que seguramente también lucharán por su libertad.

Se han escrito muchas versiones sobre Antígona, la de Brecht es una de las más elogiadas aunque sigue la línea básica de lo propuesto por Sófocles, Brecht es obviamente influenciado por los dramáticos episodios vividos durante la segunda guerra mundial.

La historia se sitúa en Berlín 1945.

Malavia ha tomado la propuesta de Brecht y ha cambiado algunos nombres: Argos es Irakos y Tebas es

Texbas . ¿Temporalidad? 2007.
Cualquier similitud con hechos que se suceden es a propósito.

Cuando Brecht describía a Antígona decía que era una revolucionaria feminista ante un tirano, esto se debe a que además de la inalterable voluntad de Antígona para hacer frente al tirano, el papel de la dama se contrapone a los estatutos correspondientes a la figura de la mujer dentro de la sociedad. No era usual que un personaje femenino fuera dotado de actitudes que son generalmente designadas a los hombres.

La postura inflexible, soberbia, intolerante y cruel de Creonte hace daño, no sólo a Antígona y a los dos pueblos que luchan, hace daño a los que la leen. Jode la gran dimensión de este tirano. Tanto que a Malavia no le hubiera molestado que la obra se llame Creonte.

Este papel será representado por Hugo Francisquini, que está trabajando con rigor para tratar de acariciar la silueta de este personaje que requiere una gran dimensión escénica.

Habla Creonte: "El que ama su vida más que a la patria es un traidor". Sin embargo el tirano ama más el poder que a su patria y no es capaz de dar una explicación lógica a la ausencia del ejército que todavía no regresa de Argos luego de la supuesta victoria.

Es como ver a George W. Bush cuando habla sobre la victoria sobre Irak y no puede dar un conteo oficial de los soldados americanos muertos en el "servicio a la patria", todos los días llegan noticias de bajas americanas, mientras que los grandes medios de comunicación intentan no mostrar la verdadera cara de la guerra, una cara que pocos se animan a exhibir: LOS CIENTOS DE CAJONES FÚNEBRES que llegan desde el otro lado del océano, Creonte habla de victoria, pero Argos todavía no ha sido vencida, Creonte habla de festejos mientras Argos se defiende con uñas y dientes del enemigo invasor.

Creonte se cree Rey, pero su gente ve con malos ojos su proceder y comienzan a desconfiar de su capacidad para protegerlos. Creonte quiere celebrar y castigar mientras Argos se prepara para arrasar Tebas con su último aliento.

Antígona es ese pequeño sector de la sociedad que sale a marchar, a gritar consignas contra el tirano, a desaprobare abiertamente las actitudes autoritarias, para ser reprimidos por las fuerzas del ejército o de la policía, Antígona es esa voz que en épocas del Plan Cóndor se reunía después del toque de queda o escribía columnas en periódicos clandestinos.

Antígona son aquellos que murieron lanzados al mar, los que fueron liquidados en los estadios, o aquellos a los que les cortaron la manos.

Malavia no es un director de metáforas visuales, su rigor se concentra en el texto cómo el actor vomita el texto de la manera que él marca y en ello trabajamos para tratar de sonar afinados y justos y en el estado interior preciso.

Somos más de 20 actores en escena. Cada uno a su manera intenta

agarrar las herramientas que se nos ha otorgado en este proceso, cuando uno conversa con el compañero puede ver en los ojos del otro la lucha, el vértigo y el deseo de poder sostener este texto que es inmenso. Igual que Hugo y Marcos, nos une el deseo de poder acariciar aunque sea por momentos la silueta de esta tragedia de gran dimensión.

Mientras nosotros estamos en esta lucha, Antígona muere en Afganistán y en Bagdad. El cuerpo de Polinice yace por ahí en el desierto... en algún lugar, su madre, familia y amigos no tienen tumba sobre la cual llorar.



ARTE COMUNITARIO
COMPROMETIDO CON LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL

QUIÉNES SOMOS

La historia ineludible

Bolivia está en el Centro de América del Sur, La Paz es una ciudad al occidente de Bolivia, que está a las faldas de un nevado impresionante; el Illimani.

En esta ciudad empieza nuestra historia, con Iván Nogales, que armado de algunas técnicas de teatro facilitaba un taller en un centro que albergaba a niños de la calle. El lugar (Centro Diagnóstico Terapia Varones/ CDTV) es conocido con el nombre de "Trono", por dos razones a decir de sus huéspedes circunstanciales:

Trono porque hay cama, comida y ropa gratis y estás como en el "Trono de un Rey". Trono porque perdiste tu libertad y "tronaste".

Un tiempo después, motivados por los sueños de Iván que se convierten en las quimeras colectivas, el grupo se independiza (1989) y se instala en El Alto, donde empieza la otra historia.

DÓNDE ESTAMOS

La Comunidad

Para imaginar El Alto hay que mirar el Illimani de frente, al voltear se extiende una planicie llena de casas con aproximadamente un millón de habitantes. Al desplegar la mirada los barrios más alejados están plagados de gente que hace algunos años ha migrado del campo, de campamentos mineros u otras ciudades, los que están en el centro han migrado hace muchos años atrás.

Esta conjunción ha provocado una mezcla de ritos y festividades que a través de trajes artesanales y de bordados artísticos, ponen color a las calles y plazas de esta ciudad, que está plagada de teatralidad; pero de muy poca tradición de teatro.

Aún así, nosotros estamos en un lugar privilegiado, miramos el Illimani de frente y perdemos la mirada en esos barrios alejados que tantas veces hemos visitado.

Hace 18 años atrás, en este mismo sitio, empezaron los chicos del Trono con Iván y emprendieron la construcción de la Comunidad de Productores en Artes. Han pasado muchas cosas en el trayecto.

El Trono, la Comunidad de Productores en Artes, se ha insertado en la vida de los barrios, ha pasado el estigma de chicos de la calle.

Los cambios han fortalecido la construcción de una pedagogía teatral.

Los intercambios con otras culturas fuera y dentro de nuestro país, el contacto con personas de quienes hemos aprendido mucho, se han vuelto parte de nosotros mismos.

OBJETIVOS. GENERAL. Posicionar el arte y la cultura como vehículo de transformación individual y social, incidiendo en la comunidad.

ESPECIFICOS. Construir espacios de desarrollo artístico y cultural que involucren a los participantes (artistas, talleristas y público) como agentes eficaces de la recuperación de saberes colectivos.

PRINCIPIO. Es el fortalecimiento de las capacidades humanas por medio de la educación alternativa mediante técnicas artísticas

MISIÓN. **COMPA** forma parte y se identifica con los valores y más altas aspiraciones de los sectores populares y sus acciones adquieren sentido sólo y únicamente en cuanto están a su servicio.

COMPA busca que el arte y la cultura popular formen parte esencial y trascendental de la transformación individual y social. Desde su especialidad y compromiso con el destino comunitario, pretende recuperar y construir visiones alternativas a las establecidas.

Dignificar los proyectos artísticos y redimensionar su calidad estética, promoviendo su difusión.

Capacitar y sensibilizar jóvenes a través de la formación artística que les permita ser propositivos frente a las necesidades sociales.

Acercar a niños y jóvenes en situación de riesgo a procesos artísticos que les concedan la posibilidad de comunicarse, interactuar en su entorno.

Rescatar la memoria y la identidad que nos acerquen a los valores fundamentales de las culturas originarias de nuestro país.

***VISIÓN.** **COMPA** a nivel nacional es la Institución más representativa del arte y cultura popular, produce de manera permanente propuestas innovadoras, forma nuevas generaciones de artistas y grupos capaces de reflejar en sus obras y su vida los valores que los inspiran.*

ACTIVIDADES

A través de la firma de convenios y alianzas estratégicas, niños/as y jóvenes se benefician con la capacitación en Artes Escénicas: Teatro, Danza, Música, Artes Plásticas, Circo y Formación en varios temas como Identidad, Equidad y género, Sexualidad, Derechos del niño, Ecología, Realidad Nacional. El objetivo de esta actividad es la formación de jóvenes líderes capaces de intervenir en los espacios de decisión comunitario, municipal y gubernamental.

"Teatro Camión Itinerante o Casa de Cultura Rodante" un trailer, acondicionado como Teatro móvil e itinerante que recorre barrios de El Alto, pueblos y ciudades, compartiendo, espectáculos artísticos en coordinación con Centros culturales, Juntas de Vecinos, Grupos de base para realizar talleres con niños y jóvenes.

"Calle peatonal de la Cultura" con la participación vecinal, mediante Ordenanza Municipal, logramos que nuestra calle sea declarada la 1ra calle peatonal de la Cultura del país.

Se proyectan actividades Interculturales, Educación abierta, Arte callejero, participación vecinal, construcción colectiva desde los niños y jóvenes. Pintado de murales en fachadas, esculturas en techos, postes, terrazas, ventanas. Vitrinas de exposición e información, Encuentros interculturales, Festivales con Escuelas, Colegios y otras Instituciones. La calle de la Cultura es un viaje por las culturas del mundo y nuestras culturas locales.

"Somos hijos de la Mina" Gran parte de la historia de Bolivia está trazada por la lucha de los mineros, en homenaje a ellos construimos galerías mineras en los cimientos de la Casa de Cultura, la comunidad participa de un espectáculo interactivo de rituales andinos y la historia de la minería.

"Escuela Móvil Itinerante" es una caja sobre ruedas que al desplegarse expone juegos didácticos para que niños/as aprendan jugando.

"Promoción y difusión de los derechos de los niños" a través del arte se capacita y sensibiliza sobre los derechos de los niños

"Producción audiovisual" desmitificar la producción audiovisual desde la mirada de niños y jóvenes excluidos de la ciudad de El Alto. Cada rincón es una vertiente de historias fantásticas, épicas de dignidad y memoria.

PERSPECTIVAS

Es un orgullo y una gran responsabilidad caer en cuenta que estos años de trabajo nos han ubicado como un referente dentro de las instituciones que trabajan con cultura para el desarrollo.

Parecía una insensatez cuando Iván y los fundadores del Trono soñaban con una Casa de Cultura, con una Comunidad de Productores en Artes.



El Altoteatro

Tel: 2223100 - 72530604.

E-mail: altoteatro@gmail.com

El Espacio de Arte El Altoteatro ha sido fundado el año 2002 en la ciudad de El Alto, en sus inicios con el nombre de Teatro Sin Tierra tuvo la finalidad de juntar a personas que venían de distintas experiencias teatrales y que finalmente, encontraban en el grupo un lugar para trabajar. El cambio de nombre fue algo necesario, no éramos los únicos que se llamaban así, pero sobretodo significó una renovación del grupo y la apertura de nuestro Espacio para otros artistas.

Desde ese entonces hemos concentrado nuestro tiempo y trabajo a la creación de un grupo profesional, dedicado a su formación actoral y a la búsqueda de una estética propia.

Durante tres años tuvimos una infraestructura propia en la ciudad de El Alto en la zona Villa Tunari, muy cerca al mercado campesino y a una plaza que hacía las veces de escenario. Este Espacio se fue transformando de un lugar vacío y frío, que era en un principio, a un lugar lleno de actividades: talleres, intercambios y la creación de nuestros espectáculos.

Trabajamos con la gente de la zona, especialmente con los niños; hasta que alguien se enteró de nuestro trabajo y nos invitó a hacer talleres de teatro, con jóvenes de escuelas en zonas alejadas de la ciudad de El Alto, dos años estuvimos creando obras de teatro que nacían de los jóvenes, por primera vez lo que ellos pensaban, sentían y necesitaban podía ser escuchado por sus padres, amigos, profesores y autoridades.

Luego (vamos a decir "por cosas de la vida"), tuvimos que dejar nuestro Espacio, lo dejamos con la idea de encontrar algo mejor, pero hasta ahora no hay nada, ni mejor ni peor.

Ahora, sin un espacio físico mantenemos todas las actividades. De hecho, después de dejar nuestro Espacio se nos fueron abriendo otras posibilidades, la gente no iba a trabajar a nuestra sala, sino que nosotros íbamos hasta donde ellos se encontraban.

maestros del área rural. Cada experiencia es tan particular, pero increíblemente enriquecedora.

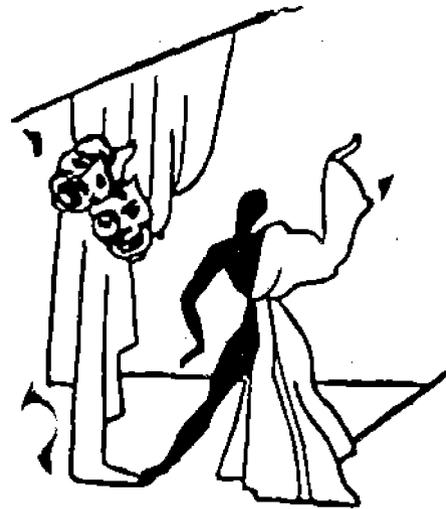
Pero debemos admitir que la mayor parte de nuestro tiempo, la dedicamos a la creación de nuestros espectáculos, hasta el momento dos y a punto de terminar el tercero.

Durante estos últimos años tuvimos la fortuna de ir a trabajar con las comunidades indígenas y pueblos originarios del Norte de La Paz y del Beni, hacer talleres con niños de la ciudad de La Paz, trabajar con jóvenes de colegios fiscales, trabajar con

El 2003, creamos PLEGARIA: Un espectáculo en el que la locura es una excusa para poder contar cinco historias, donde el amor y el dolor se conjugan con la risa y el llanto, donde las palabras no sirven de nada. El 2005, CUÉNTAME ABUELO: Un espectáculo con máscaras, zancos y canciones en vivo que habla del poder, la traición y la esperanza de un pueblo. Y actualmente estamos preparando UN PAÍS EN SUEÑOS, una obra que habla de la migración, del dolor del viaje, del dolor de regresar.

Al recordar nos vienen a la memoria tantas personas, tantos lugares y la necesidad de agradecerles. Agradecer a las personas con las que hicimos los talleres, a las personas que nos prestaron sus espacios para dar talleres o para montar nuestros espectáculos: Yumi y Tania de Kathak, Sergio Caballero del Teatro Municipal, especialmente a Marcelo Sosa del Bunker que nos hizo sentir como en casa. Y al C.T. Nuevos Horizontes por ser nuestros hermanos en los sueños, y en los esfuerzos por llevarlos a cabo.

Alcides Chambi, Edgar Chipana, Cesar Zárate, Carmen Tito, Freddy Chipana, Andrea Riera.



" LA CONTROVERSIA DE VALLADOLID "

Tal como se expresa en el editorial de este número, nuestro Conjunto ha experimentado, lo que suponemos le ocurrió igualmente a nuestros lectores, una gran muy grata sorpresa, al enterarnos todos de un hecho que es la primera vez esto sucede, -no ya para y en un país, sino a nivel de nuestra América latina-, nos referimos a lo ya público por ya realizado, que seis grupos teatrales en actividad, de la ciudad del Cusco, se reunieron para realizar y efectuaron la puesta en escena durante el mes de noviembre y diciembre del año pasado; de la obra de Jean Claude Carrière, LA CONTROVERSIA DE VALLADOLID, que constituyó el estreno mundial de esta obra en castellano...

Lo apuntado, y la decisión de "teatro" de en cada número hacer conocer obras de teatro que conlleven, -junto a lo específico de difundir el valor artístico que en sí contienen-, una defensa de otros valores éticos y estéticos que hacen conferir al teatro, esa contagiante capacidad de afirmar la dignidad de la especie humana, por lo cual se honra "teatro" hoy, entusiastamente, con la publicación de la obra mencionada. Con lo cual se afirma la definición de "teatro" como una muy modesta publicación especializada en el teatro que amamos.

"Controversia", es el nombre del proyecto colectivo teatral, de los seis grupos que lo instituyeron y llevaron adelante, que son:

*"Impulso de Teatro", "Grupo Darte",
"Desnudo teatro", "Teatro de Barro",
"Asociación Cultural Volar Distinto",
"Teatro Trashumante".*

Consideramos, además, que un valor agregado -a toda la ingente tarea llevada a cabo desde la traducción, investigación, laboratorio para la puesta, conseguir todo el conmovedor apoyo solidario de la población de esa ciudad, y las tareas consecuentes de la representación hecha en el Cusco, de tal valiente obra-, es el programa de mano de la misma, porque él constituye un alegato certero, esclarecedor y dignísimo a favor de la verdad y la justicia, que la historia, ni nadie, puede negar...

Por ello es que reproducimos del mismo, fragmentos de sus partes...

"La Controversia de Valladolid"

Proyecto Colectivo teatral de investigación

"Desde su nacimiento, todavía en el territorio de los sueños, la intención de este proyecto fue claramente RE-UNIRNOS, volvernos a juntar en un solo colectivo, aquellos grupos de teatro activos del Cusco que desde hace ya bastante tiempo se manifestaban mutuamente sus ganas de participar de un proyecto conjunto, en el que se sumen esfuerzos en lugar de dividirlos.

Se trataba de SER UNO, de intentarlo seriamente, no a través de papeles y de gremios inscritos en Registros Públicos que duerman el sueño de los justos, sino de un trabajo concreto, un proyecto teatral al que demás se integrarían compañeras y compañeros de otras ramas del arte, del pensamiento y el quehacer humano, a fin de darle cuerpo real a esta delicada aspiración.

Decidimos entonces asumir a plenitud un verdadero Tinkuy Pacha, un tiempo y un espacio de encuentro que supere el territorio de la palabra y se haga carne y se anteponga a todas las dificultades que bien sabemos significa hacer arte en un país como el nuestro, en el que las instituciones culturales no pasan de ser una redacción organizada para los archivos institucionales.."

"Alrededor de LA CONTROVERSIA DE VALLADOLID que hace mucho trajo en su idioma original un hermano nuestro, del Conjunto Teatral Nuevos Horizontes de Bolivia, y que luego vendría el envío y traducido desde Francia debajo del brazo de Beto, nuestro Bartolomé a motivar este esfuerzo colectivo, se constituyeron equipos de dirección, elenco actoral, equipos técnicos, de producción ejecutiva y de investigación integrados por gente de diversos colectivos teatrales que aportarían sus distintas trayectorias y experiencia al montaje: *Darte, Desnudo Teatro, Impulso de teatro, Teatro de Barro, Trashumante, Volar distinto*, a los que sumarían su invalorable compromiso artistas plásticos, músicos, luminotécnicos, vestuaristas, intelectuales e investigadores, asistentes de producción, carpinteros, utileros, tramoyistas, estudiantes universitarios y de colegio y fundamentales hermanos mecenas.

Constituímos finalmente una COMUNIDAD"

... ..
"Acerca de la puesta en escena

"Esta producción teatral no sólo es sui generis, sino inédita en su concepción y realización para muchos de nosotros. Esperamos que ésta debiera ser una puesta teatral que recoja la fuerza del propio texto, y que repose en un trabajo de personaje meticuloso para acceder a la profundidad psicológica de los personajes de la obra, que tuvieron que definir la naturaleza humana del habitante de 1550.

... ..
"Cabe mencionar que en su realización, esta puesta ha privilegiado las relaciones, el diálogo, el compartir, el consenso en la medida

de lo posible, como una labor auto inflingida para darnos a nosotros mismos la primera tarea que nos toca como resultado de la reflexión que produjo la sólo lectura de esta obra. Ha sido una experiencia de la cual nos entusiasma imaginar que no sólo es el comienzo de un nuevo camino de trabajo creativo-colectivo, sino la posibilidad de constituir un momento de recomposición y toma de un lugar más importante y digno para el artista escénico en nuestra ciudad."

... ..

"Del autor

(Aquí, al lado de la foto del autor de la obra, estas palabras:)

"La autarquía cultural y racial es una escalinata hacia la muerte. Es además tan irrealizable como su contrario, una cultura mundial uniforme".

Jean Claude Carrière nace en Colombière-sur-Orb (Francia) un 19 de septiembre de 1931.

Luego de una licenciatura en letras y una maestría en historia se dedica al dibujo y a la escritura. Publica en 1957 su primer libro, *Lagarto*, pero su mayor vitalidad creativa la va a avocar finalmente en la labor de guionista.

J. C. Carrière es autor de alrededor de más de 100 guiones para cine, TV y teatro, de impresionante referencia de diversidad cultural y entre las que encontramos obras de la envergadura de *Hotel Paradiso* (1966) de Peter Grenville, *Belle du jour* (1967) de Luis Buñuel, *El Tambor de Hojalata* (1979) de Volker Schlönder, *La insoportable levedad del ser* (1988) de Philip Kaufman, *The Mahabharata* (1989) de Peter Brook, *El Húsar en el tejado* (1995) de Jean Paul Rappeneau, *La caja china* (1997) de Wayne Wang, entre tantos otros.

Ha trabajado raras ocasiones como actor en películas como *Buñuel en Hollywood* (2000) de Félix Cábez y *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (2000) de Carlos Saura.

Carrière además ha publicado una decena de libros entre los que destacan títulos como *Fragilidades*, *Einstein por favor*, *La fuerza del budismo* y *Detalles de este mundo*.

"Ya que se sabe que vivió muchos años en México, J.C. Carrière va a recibir en 1992 un pedido de la televisión francesa para que proponga un tema original que permita abordar la conmemoración de los 500 años del descubrimiento de América. No le será muy difícil encontrar una trama que polemice realmente para tal ocasión y nos permita a todos reflexionar sobre un tema que ya resonaba por sí solo, en buena cantidad de universidades y círculos de investigadores del viejo y nuevo mundo."

"De la Obra

Carrière se va a topar sin embargo con un tema que, como él mismo reconoce, lo va a sobrepasar en materia de investigación por la impresionante cantidad de documentación que se revela necesaria. Enfatiza también el hecho de no tratarse de una fiel versión histórica sino más bien de una situación, en lo posible fidedigna, que nos permita sobretodo –retomando finos detalles históricos– reflexionar mejor la historia y la dificultad de comprender las conciencias de otro tiempo... .."

"El guión está basado eminentemente en los escritos reales de Fray Bartolomé de las Casas enfrentados hábilmente por el autor a los argumentos *sepulvedianos* inspirados en sus principales escritos. A ello Carrière va a sumar, por razones obviamente dramáticas (teatrales), complementos escénicos y situaciones que hilen bien las escenas en un todo más compacto y coherente. La reunión real no dejó textos de primeras manos, sino muy buenas descripciones del encuentro por terceros como, por ejemplo, la famosa retranscripción del maestro Soto."

"Ficha Técnica

(Que abarca los contenidos de nombres de los distintos Equipos, que son:)

Dirección, Producción, Investigación, Comunicación, Reparto actoral, Plástico, Vestuario, Músicos, Sonido, Iluminación, Colaboradores.

La traducción del texto original, *Manuel Chaparro.*"

"Contróversia y memoria histórica

La obra toma de punto de partida el juicio histórico de 1550 en el que se debatió si los indios "conquistados" de las Américas tenían alma o no, pero será fácil advertir entre los textos de los personajes, argumentos que se siguen esgrimiendo para justificar actos de tal

inhumanidad como la guerra misma, que al fin de cuentas, nunca dejará de ser un acto fratricida en tanto enfrente a unos contra otros seres humanos por las mismas causas innobles de siempre. Lo que ocurrió aquí en otros tiempos no es muy distinto de lo que ocurre hoy, en Latinoamérica, en África, en el Medio Oriente, en el mundo entero, ese mismo mundo que por justicia básica merece nuestra indesmayable apuesta.

Encarar la manera en qué pensamos ahora acerca de cómo actuaron los españoles, y si reconocemos en la historicidad de las líneas de pensamiento que argumentaron Fr. Bartolomé de las Casas y Juan Ginés Sepúlveda, la formulación de pensamientos o teorías incompletas, que hasta ahora a trasluz de los conocimientos actuales se demuestran erradas. **Entonces, ¿la ruta que nos queda es sólo la de evaluar las suposiciones y teorías que orientaron sus acciones y evaluar esas creencias?**

Sin embargo estas teorías fueron la condición para que se determinara el origen del *Derecho de Gentes* en el siglo XVI. Y a la vez, se generen procesos que hicieron posible que la teoría se erija como un dogma o como discurso amo. *Un discurso que se incorpora y se integra a la vista de reconocer cómo se desorganiza e influye en toda una civilización que se queda no solamente sin voz...*"

"Europa, siglo XVI

La relación entre los emperadores y el Papa fueron variadas y a menudo tormentosas, pero hacemos recuerdo de esto porque al tiempo del descubrimiento de América aparece la figura del rey Carlos...

Carlos era el hombre ideal para ser emperador porque de esa manera la iglesia católica podía sentir que reunía a toda la humanidad bajo su autoridad espiritual. Pronto surgiría una reforma dentro del propio cristianismo (Lutero) para hacer tambalear el sueño de una sola iglesia para todos.

La reforma de la iglesia que coincide con el descubrimiento de América, ha de poner en discusión a algunas concepciones sobre el hombre y su relación con Dios que nos ilustra sobre la manera de digerir el encuentro entre dos mundos (o tres o cuatro mundos porque paralelamente Portugal descubre África negra y la India), ya que mientras Hernán Cortés conquista México para el emperador Carlos, éste comienza a combatir a Lutero. La razón para combatirlo no es sólo por su ideología anti-romana sino porque su éxito dependerá del apoyo que algunos príncipes electores darán a Lutero. Es decir Carlos corre el riesgo de ser desobedecido por sus supuestos súbditos (supuestos porque no estaban obligados a obediencia y esos príncipes de hecho, protestaron antela imposición que intentó Carlos y es por eso que hasta ahora les llaman protestantes a los evangélicos).

Desde luego resurgirán los iconoclastas y las imágenes desaparecerán de los templos y se alejarán de los rituales reduciendo las reuniones a cánticos y sermones (bastante parecido a la de centros de reunión de los judíos, llamados sinagogas). Las luchas contra el protestantismo tendrán a Carlos más ocupado que los nuevos descubrimientos de su gente española. Esto afectará la forma en que se condujo la conquista de América."

"Desde la otra orilla América en el siglo XVI El siglo VXI

Se inicia imprimiendo no sin cierta ironía, el cuño que va a alimentar incesantemente nuestra idiosincracia, nuestra estética y nuestro imaginario. La época que empieza esplendorosamente para Europa, marca al mismo tiempo, y de la manera más cruel, el final de un ciclo para las culturas asentadas en los territorios que arbitrariamente van a denominarse América.

El tiempo y el espacio se sueltan de las manos y empiezan a caminar en solitario, cada cual dibujando su propio destierro. Mientras, el mapa moderno de los saberes se empieza a construir sobre la base de la ciencia, el individualismo y la propiedad privada, condenando de una sola vez, y hasta nuestros días, lo colectivo, lo mítico y lo oral.

... ..

Aquel siglo perfila también nuestro imaginario. Cuando Juan Ginés de Sepúlveda presenta su "Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios", argumentando a favor del derecho de los pueblos civilizados a someter por las armas a los salvajes, está estableciendo una línea de pensamiento que ininterrumpida y sutilmente se viene tejiendo hasta la actualidad. Desde el otro extremo, Fray Bartolomé de Las Casas hace suya la causa de los indios, incidiendo desde entonces entre los que defienden la libertad, los derechos, la equidad, etc. Dos posiciones y dos miradas que se han venido intercambiando a lo largo de nuestra historia, olvidando quizás que involuntariamente la otra voz, la jamás escuchada, la que aguarda en silencio detrás de escena, contemplando como otros hablan en su nombre."

"Bartolomé de las Casas y la mirada en el espejo

Si hubo una voz que clamó en el desierto con la contundencia suficiente para hacerse escuchar y propiciar la discusión en la Europa renacentista, si eran justas o no las causas que pueden llevar a una nación a guerrear y someter a otras, esa voz fue la de Bartolomé de las Casas, fraile, intelectual y evangelizador dominico, humanista y luchador social en una época donde aquello era desconocido, una época insaciable de oro y conquista.

... ..

Si en el presente podemos constatar que la posibilidad de construcción de una sociedad de paz y justicia no nace sólo de la reflexión de un universo cercado por el materialismo y la lógica, sino del aporte de esos otros universos silenciados, sojuzgados que pueden decir mucho acerca de la convivencia humana, vemos que en esas posibilidades de convivencia real o de resignación ante el irreversible destino de la consumición de la vida, está presente Bartolomé de las Casas, planteándonos desde la cercana distancia del tiempo transcurrido su dura reflexión, su prédica y su voz en el desierto.

Una voz que insiste en el clamor de no desviar la mirada en el espejo, para encarar de frente los problemas que aun no hemos resuelto."

"Triste vigencia de la Controversia de Valladolid

Una de las formas más extremas del etnocentrismo es poner en tela de juicio la naturaleza humana del otro. En la lógica etnocéntrica la alteridad es concebida como "no humana", como "infrahumana" y en el mejor de los casos como situándose en un estadio inferior en el desarrollo de la humanidad. Es dentro de esta lógica de la imposibilidad o dificultad de entender al otro, que se situó la famosa Controversia de Valladolid, que opuso

en 1550 a dos grandes pensadores españoles, Fr. Bartolomé de las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda, sobre la cuestión de si los amerindios poseían un alma o no, si eran completamente humanos...

... ..

... ..
Esta dificultad de entender al otro en términos de igualdad pareciera ser una constante en nuestra sociedad dominada por relaciones asimétricas de poder heredadas desde la colonia. Sin embargo pese a esta dificultad es necesario y urgente dar un paso hacia el verdadero conocimiento, entendimiento y aceptación del otro con sus similitudes y diferencias con el fin de lograr una sociedad cuyos ciudadanos sean respetados en su totalidad. Una sociedad rica y justa, con mayor riqueza cultural y humana."

"Epílogo"

... ..
La llegada de los españoles significó grandes aportes científicos, y aquello no podemos más que agradecerlo ya que ello también es ahora nuestra cultura. Pero difícil sería negar que también representó una masacre, sangrienta, la menos enorgullecedora, quizás el mayor genocidio de la humanidad que hayamos conocido hasta ahora. Ya lo reconocía crudamente el mismo Nietzsche en el siglo XIX, cuando describía su propia Europa como inmadura, y que su propio crecimiento se vería limitado hasta que no reconozca sus "graves errores" de conquista, enfatizando los de América.

... ..
La historia se construye a través del aprendizaje y la transmisión de conocimiento sobre uno mismo, sobre su familia, sobre su cultura, sobre su civilización. ¿Qué tanto habremos aprendido del pasado? ¿Qué tanto podemos seguir aprendiendo para el futuro?"

"Agradecimientos"

*Integrantes del Conjunto Teatral
Nuevos Horizontes, encargados
de "teatro", expresan:*

No podemos callarnos ante esta última página del programa de mano, que lleva la firma de los seis grupos de teatro de Cusco, hermanos nuestros, y en la que hacen llegar sus profundos agradecimientos, a los aportes de todo el mundo de Cusco -sensibilidad, sentimiento y voluntad fraternas-

porque eso nos empuja a todos a respirar a pulmón pleno, con la sensación espléndida de reánimo vitalista ante dos tremendas y hermosas verdades:

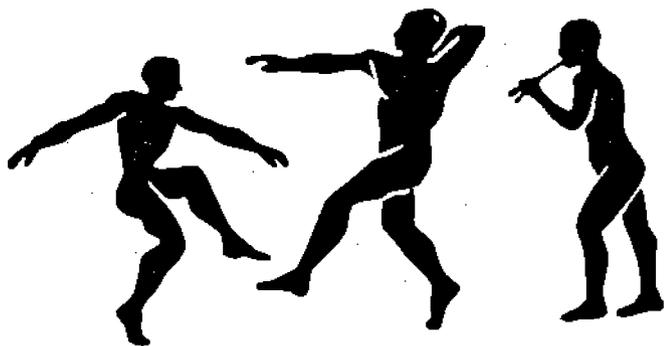
Una, la puesta en escena de LA CONTROVERSIA de VALLADOLID, proyectada, realizada y representada por ese gran grupo del proyecto, "Controversia", forjado por los seis grupos teatrales cusqueños, que han ejemplarizado para todos los teatristas del continente, lo que puede lograr, en bien para el arte y los seres del común, un ejercicio notable de la anhelada fraternidad humana ...

Otra, ese ejemplo notable –y de qué nivel conmovedor– de las calidades y su existencia positiva de los “agradecidos”, al vivirlo activamente a ese vínculo de los sentimientos que es la SOLIDARIDAD humana ayudando, hermanamente a acunar, cuidar y fomentar el crecimiento y desarrollo feliz del proyecto “Controversia”, en toda sus necesidades, con toda clase de cooperaciones mediante entregas generosas...

Ambos hechos, el artístico y el de la solidaridad, el estético y el ético generados y apoyados en esa bendición de la especie que es el amor, recíproco y compartido, se realzan por este programa de mano, emocionante y pedagógico, y de verdad hermanos, logran también que “teatro” se sienta estimulado y vea más llevadera su humilde como modesta labor para proseguir en la brecha...

Sentimos, y por eso sabemos, que el arte y la solidaridad en las dos verdades anotadas, nos impulsa a que nosotros sumemos jubilosamente, al justo agradecimiento de ustedes al mundo cusqueño, los emocionados nuestros, a ellos y a ustedes, que demuestran en plenitud la verdad flameante del poeta:

*“Donde no hay amor,
ponga amor
y habrá amor”*



MÉTODO ACCIONES FÍSICAS II Charla debate N° 6 -MAF II

Tema: Del trabajo de I. Rapoport, discípulo de Stanislavski, se recogen varias enseñanzas relacionadas con la importancia que para el trabajo interior tiene "La atención y los músculos", "La libertad muscular" y "La Justificación", elementos que hacen al MAF.

Esta CH. D. N° 6 -MAF II, contiene la reproducción de los párrafos seleccionados del trabajo de I. RAPOPORT, en el libro "*El trabajo del Actor*", tomado del "Manual de Actuación", de Toby COLE.

"Tratemos de comprender ahora cómo podemos deshacernos de todo lo que interfiere con el trabajo apropiado del actor en el escenario. Todo lo que conduce a una mala interpretación de un papel.

Atención orgánica. Si examinamos el comportamiento de una persona en la vida real, o en todo caso nuestro propio comportamiento, veremos que, en cualquier momento dado, con seguridad, nuestra atención está enfocada en algo.

"Por lo tanto, la atención de toda persona siempre está enfocada, hasta cierto grado, en algún objeto y esta ley vital también es obligatoria en el escenario.

"Nuestra atención es comunicada por 1) La vista (vemos algo); 2) el oído (oímos algo); 3) el tacto (en particular de las manos o los dedos; sostenemos o tocamos algo); 4) el olfato (olemos algo); 5) el gusto (comemos algo).

"Llamaremos a ese objeto, persona o pensamiento hacia el cual se dirige nuestra atención, objeto de atención. En el escenario, como en la vida, nuestra atención siempre debe estar enfocada en forma orgánica sobre un objeto u otro.

"En el escenario debemos dirigir voluntariamente nuestros órganos de atención hacia aquellos objetos que nosotros mismos hemos seleccionado, mientras interpretamos nuestro papel.

"El primer prerrequisito de la presencia escénica, es la habilidad para controlar nuestra propia atención, para emplear nuestra fuerza de voluntad enfocándola en el objeto que hemos elegido.

La atención y los músculos. "El actor puede liberarse de la tensión del cuerpo, la cara y la voz, sólo aprendiendo a dirigir su atención conscientemente a un objeto definido. La interpretación del actor sólo llevará convicción, si experimenta en realidad los mismos sentimientos y emociones que sufre el personaje de la obra, tal como fue trazada por el autor. Pero para eso antes de dominar su vida escénica, el actor empezará a aprender conscientemente a dirigir su atención, empezando con los ejercicios más sencillos.

"Uno de los estudiantes del grupo, sube al escenario, elige algún objeto, el objeto de atención y lo mira. El actor examina el objeto, interesándose en él, de modo que su atención se haga orgánica y, por lo tanto, atención real, de modo que vea todos los detalles del objeto (y pueda recordarlos después con facilidad), y no debe fingir nada más que estaba mirándolo.

Cuando su atención esté enfocada en realidad sobre el objeto, el alumno notará que la tensión física, la confusión que experimentó al subir el escenario, ha desaparecido o disminuído considerablemente.

“Repita dichos ejercicios por separado con cada una de sus facultades perceptivas. Vea objetos diferentes. Escuche. Toque un objeto, de modo que toda su atención esté concentrada en la yema de los dedos. Hucla... centre toda su atención en la nariz. Y por último, pruebe... esfuércese por concentrarse en ésta o aquella clase de alimento o bebida.

Libertad muscular. “Por referencia a la vida, podemos descubrir con facilidad que normalmente usamos tanta energía como se requiere para una operación determinada y no más. En la vida esto sucede en forma instintiva. En la vida deberemos estar siempre libres muscularmente.

Esta ley vital es preceptiva para el actor en el escenario: es necesario emplear precisamente el monto de energía requerida por cada operación de la acción, ni más ni menos. Los movimientos del actor nunca deben efectuarse con energía muscular excesiva o insuficiente.

“Recordemos que la libertad de la tensión muscular es posible con la ayuda de la atención orgánica enfocada sobre algún objeto, pues bajo tales circunstancias, nos olvidamos de nuestros músculos. La torpeza física, el envaramiento y el esfuerzo, sólo desaparecen cuando nos obligamos a mirar el objeto elegido con interés auténtico.

Justificación. A una señal dada (una palmada), todos los miembros del grupo adoptarán algunas posturas, espontáneamente y sin premeditación, aunque sea la más inesperada y tonta. Después sin cambiar de actitud, obsérvese: descontracte sus músculos, ejerciendo nada más el esfuerzo requerido para retener la postura.

“Por último, intente “justificar” la actitud. Pues la base de todo lo que tiene lugar en escena es la justificación.

Que cada estudiante encuentre la justificación para la postura que ha adoptado y repítala, manteniendo en la mente la justificación.

“Luego el director le indica que efectúe tres o cuatro movimientos, que debe hacerlos en sucesión, sin considerarlos por anticipado, o relacionarlos unos con otros. Por ejemplo: 1) levantar la mano derecha; 2) llevarla a su frente; 3) meter su mano izquierda a su bolsillo. Trate de encontrar la justificación de cada movimiento separado y al mismo tiempo, relaciónelo en una justificación general.

“Podrían hallarse muchas justificaciones para el mismo conjunto de movimientos. Dijimos: “Piense en una justificación o encuentre una”. Puede ser hallada por medio de la imaginación, o como la llamaremos en el futuro, por medio de nuestra fantasía creativa.

“El hombre está dotado de la facultad de la fantasía creativa: la habilidad para combinar, unir fenómenos diferentes de la vida, en un nuevo fenómeno especial.

“Esta facultad de la fantasía creativa es una cualidad necesaria para un artista...; usted, lo mismo que todo artista, debe desarrollarla en su interior, en toda forma posible.

Actitud escénica. “En el escenario, el actor está rodeado enteramente por ficciones; esto se aplica a la escenografía, vestuario, utilería y a los otros actores y aún a si mismo, caracterizado. El actor debe poder considerar todo esto como si fuera verdad, como si estuviera convencido de que todo lo que lo rodea en el escenario es una realidad viviente y, además, debe convencer también al público. Esta es la característica central de nuestro método de trabajo en el papel. Debemos considerar la ficción y la fantasía que nos rodea en el escenario como si fueran reales.

“Por medio de la creencia escénica, una actitud tan seria, hacia lo ficticio como

hacia lo real, el actor puede llevar al público con él y viviendo y sintiendo su papel, hacer que los espectadores sean conmovidos por estas emociones junto con él mismo.

“Esta actitud se consigue por medio de la justificación. Sin ser justificadas, nuestras acciones y palabras en escena no sonarán sinceras, no tendrán sentido y, en consecuencia, no conmovrán ni convencerán a los espectadores.

Recuerdo de acciones físicas. “Trate de reproducir exactamente alguna acción física, por ejemplo, encender una lámpara quinqué, pero sin ella y sin fósforos; con objetos imaginarios.

“Recuerde cómo encender un fósforo, cómo quitar la chimenea de la lámpara, recuerde las dimensiones de los objetos, su forma, su peso, su textura. Mantenga todo esto en la mente y efectúe todos los movimientos tan fielmente como le sea posible.

Cosa... ensarte con un hilo imaginario una aguja imaginaria y cosa un botón imaginario. Escoja las acciones más sencillas y ordinarias: corte leña, ponga la cafetera sobre la estufa, pesque.

Aquí, usted repasa todos los ejercicios anteriores... su atención debe estar enfocada en forma orgánica sobre éste o aquel objeto, estar libre muscularmente. Debe justificar cómo sería, empleando su fantasía creativa.

Acción escénica. “La misma palabra actor significa, “el que actúa”. La tarea de un actor en la creación de un personaje escénico, reproduciendo las acciones de un ser humano. Considere el comportamiento de un hombre en la vida y verá que está actuando todo el tiempo.

“¿Qué distingue la acción escénica de la acción en la vida real?. Primero, en la vida real, objetos reales actúan sobre los órganos de nuestro sentidos y provocan las reacciones, sentimientos, pensamientos y acciones correspondientes; en el escenario, dichos objetos no existen o sólo son ficticios. En consecuencia, para evocar una reacción correspondiente, los objetos escénicos deben ser traídos a la vida por medio de nuestra imaginación. Por eso, el actor debe tener una imaginación que sea estimulada con facilidad, una rica fantasía creativa.

La tarea escénica. “Siga los eslabones de las relaciones del personal con el mundo externo. Muestre las causas que impulsaron ésta o aquella acción y los objetivos hacia los cuales están dirigidas las acciones. Esta es la forma de crear un personaje.

“O sea el actor debe obligarse a tener los mismos objetivos que el personaje que está interpretando (acción interna). Debe cumplir la tarea, utilizando su capacidad de voluntad. Esto significa que la voluntad reside en la raíz de la acción escénica.

Tal como el niño que juega, primero que nada, precisa querer jugar. Si su deseo desaparece, deje de hacerlo.

“Los tres elementos de la tarea escénica. Son: 1) Acción... Qué estoy haciendo. 2) Volición... Porqué estoy haciendo. 3) Ajuste... Cómo estoy haciéndolo (forma, carácter de la acción). Los dos primeros elementos, acción y volición, son determinados conscientemente por el actor y como resultado de su actuación, surge por sí mismo el tercero.

Por ejemplo: 1) Usted golpea en la mesa con el puño, 2) para imponer silencio en la reunión. 3) Surge el ajuste correspondiente (la forma, el carácter del golpe). Pruebe las variantes con los cambios de volición, “porqué”.

Sentimiento escénico. “Los sentimientos serán un resultado del conflicto de mi tarea con las circunstancias oponentes y nunca deben aparecer

independientemente de las circunstancias en las cuales nos hemos colocado con el personaje en la obra.

Nunca busque una disposición de sentimiento nada más en lo abstracto, nunca efectúe tales ejercicios como "miedo en general", "tristeza en general", etc.

"En la vida, y por consecuencia en la escena, no hay "miedo en general", ni algún otro sentimiento "en general". Hay tantas instancias individuales de temor, como individuos.

Uno debe efectuar la tarea física que evocará el sentimiento específico.

"Sólo comprendiendo y posesionándonos de las leyes del comportamiento humano, podemos establecer los principios del comportamiento escénico. y después, de acuerdo con ellos, reconstruimos la vida escénica del personaje que estamos interpretando, esto es, creamos un personaje.

"Podemos definir la interinfluencia escénica como la influencia de varios actores sobre otros, bajo las condiciones de una relación indisoluble entre ellos, cuando el menor cambio en el comportamiento de uno produce inevitablemente un cambio correspondiente en el comportamiento de otro y viceversa.

Trabajo en el papel. "Para que el espectador sea convencido por la actuación, el mismo actor debe ser absorbido por el papel, precisa ser conmovido por los sentimientos del personaje que está interpretando. Por ello, necesitamos determinar la mejor forma de trabajar el papel.

"Al considerar y estudiar el texto de la obra y el papel de usted, determine primero los puntos siguientes: de qué trata la obra, qué eventos ocurren en ella y cuáles son las acciones del personaje que va a interpretar. Y también distinguir los que tienen importancia secundaria.

Mientras más fiel y convincentemente sea repetida la acción del papel en el escenario mejor será la interpretación de ella.

"Sabemos que la acción interna (sentimientos, pensamientos) se produce en nuestra conciencia como resultado de la acción de la realidad externa.

"Para hallar las razones inmediatas de las acciones del personaje (su deseo) debemos buscar también sus causas más profundas. En otras palabras, debemos establecer las relaciones del personaje con el mundo externo.

"¿Cuál es la actitud del personaje en particular hacia cada uno de los personajes restantes, los eventos de la obra y el mundo externo? Esta es la parte más compleja de nuestro trabajo y ésta es la forma de establecer la personalidad del personaje.

"Así, el actor, al interpretar ésta o aquella parte, debe efectuar acciones físicas definidas. Para que las palabras y acciones del actor sean convincentes, deben poder delinear la caracterización interna de su personaje y perseguir los mismos fines deseados por el personaje dado.

Para asimilar este mundo interior, el actor debe definir su actitud hacia y su interacción con el mundo externo, tal como son dadas dentro de los límites de la obra.

División en secciones.

"Encuentre la tarea principal... La acción prevaleciente. Dividiendo el papel en secciones, estableciendo la tarea básica de cada una de ellas y descartando todo lo que es de importancia secundaria, llegamos a una serie definida de tareas, acciones y deseos. Allí empieza a aparecer la acción principal, central del personaje y el objetivo al que tiende durante toda la obra. Esta es la acción prevaleciente de su

papel.

Texto y subtexto.

“Las palabras escritas del papel constituyen el texto. Pero el propósito con el cual son dichas las palabras, su significado interno, lo llamamos “subtexto”. El sonido de la frase, la expresión, será real y plausible, si las palabras son dichas con la intención de influenciar a su compañero por medio de su significado (subtexto). Este es también uno de los medios de la interinfluencia escénica.

Diseño del papel (interno y externo)

“Al definir los elementos principales de la tarea escénica, señalamos que el tercer elemento, el ajuste (naturaleza y forma de acción), aparece como resultado de los dos primeros elementos, la acción (qué hago) y el propósito que hay tras ella (por qué lo hago). Al afectar la acción, es necesario concentrarse en el “por qué estoy haciéndolo”... la forma correspondiente, el carácter de la acción (ajuste) se seguirá después por sí mismo.

“Es tarea del director y del mismo actor, guiado por su sentido de la verdad, el captar la expresión más correcta, asegurarse de ella y recordarla. En realidad, no es tanto la expresión dada la que debe recordarse, como el sentimiento interno que evocó la acción.

Caracteres.

“Estudie el material del papel, analice lo que hace el personaje en la obra, los objetivos y deseos que impulsan sus acciones. La acción prevaleciente pasa como un hilo rojo a través de la secuencia de las tareas escénicas, determinada por usted en las diferentes secciones del papel, la acción principal y el fin principal al cual es dirigida. Esta acción prevaleciente determina los rasgos principales del personaje.

“Busque expresar sus actitud ante el mundo. Mire el mundo a través de los ojos de su personaje”.

En la próxima CH. D. N° 7 - MAF II, iniciamos la transcripción de los fragmentos escogidos del trabajo de I. SUDAKOV, discípulo de STANISLAVSKI.

Tema: Ahora es I. Sudakov que claramente establece que según su opinión "la esencia del trabajo del actor y el teatro mismo son las acciones físicas del actor".

En esta CH. D. N° 7 - MAF II, damos comienzo a la reproducción de los párrafos seleccionados del trabajo de I. SUDAKOV, titulado "El proceso creativo", tomado del "Manual de Actuación", de Toby COLE.

"A la luz de la experiencia acumulada, se hace claro que el proceso creativo tiene resortes principales, conscientes, definidos.

"¿Cuál es la esencia del trabajo del actor y del teatro mismo, en cuanto a que aquél constituye la parte esencial de éste? La base de todo es la acción. El actor, primero que nada debe actuar. Pero las acciones del actor son muy complejas.

"Tan pronto como el actor sube al escenario para interpretar un papel lleno de sentimientos íntimos, se apodera de ellos, tratando de expresarlos y así se condena él mismo a clisés, que distorsionan inevitablemente la naturaleza de su actuación. Los sentimientos nunca deben ser forzados. Uno debe preguntarse: "¿Qué haría uno, que acción simple efectuaría si se encontrara desesperado; si por ejemplo, fuera rechazado por la muchacha a quien ama, o si tuviera que desocupar un departamento por no haber pagado la renta?". En dicho caso, empezaría a hacer algo o, cuando menos, a pensar en algún plan de acción. Esta observación es de la mayor importancia, porque las acciones y los pensamientos están sujetos a nuestra voluntad. "Pero, ¿qué podría pensar yo? Hágase esta pregunta y verá cuan inadecuada es en el momento en que se le está ordenando a uno que desaloje el departamento. Trate de actuar, de enfrentarse a los obstáculos y superarlos, y llegará a sentir lo que sentiría en el caso propuesto.

"Si analiza la vida humana, verá que pueden resolverse en una serie de acciones que son simples, y pueden ejecutarse fácilmente. Una acción elemental es notable por el mismo hecho de que es conveniente y no despierta dudas, respecto a la manera de su ejecución. Es acción refleja..., uno la ejecuta nada más bajo el impulso de momento. Esto es lo que sucede en la vida. Pero tan pronto como ustedes piden a alguien que ejecute el mismo acto en el escenario, empieza a recibir un número de sorpresas y comienza a acumularse una serie de incomprendiones. Simplemente porque cualquiera puede perderse al enfrentarse a un público.

Uno que aparece ante un grupo de personas, es posible que pierda posesión de sí mismo y una vez que sucede esto, se hace irresponsable.

Atención y objeto. "¿Cómo puede asegurarse la posesión de sí mismo? Todo acto elemental demanda para la emergencia de su presencia, dos elementos: la atención y un objeto. La acción escénica exige la más profunda concentración de la atención.

"La habilidad para dominar por completo la atención propia, sin importar las circunstancias y de adherirse siempre al objeto necesario, es una regla fundamental para el actor.

"Ejercitar la atención es ejercitar la voluntad. El sentimiento orgánico íntimo del objeto, la mayor concentración sobre él... Esto es lo que necesita el actor.

Entonces, la atención y el objeto son los elementos y condiciones para el

desarrollo de la acción elemental

El sentimiento de verdad. "Para la escena dividimos el comportamiento del hombre en varias acciones separadas simples, físicas. Pero paralelo a ellas, hay otro proceso que diferencia la vida sobre el escenario de la vida ordinaria del hombre. Cuando efectuamos actos ordinarios en la vida diaria, no pensamos cómo hacerlo. Pero en escena, está sucediendo cierta modificación que requiere atención especial, en virtud de que allí emerge el nuevo elemento de la creatividad del actor. Este es el sentido de la verdad o control. Siempre que hago algo en escena, tomo conocimiento, sin poderlo evitar, de un sexto sentido... tengo que ver que ejecute mi tarea correctamente. No puedo librarme de esa sensación de vigilarme yo mismo, lo que me permite ver si actúo en forma correcta.

Un actor que pierde su sentido de la verdad, es como un ciego. En escena debe estar siempre presente.

"Aprender a ejecutar acciones simples sobre el escenario expeditamente, significa trabajar en armonía con el aparato histriónico propio; significa descubrir el terreno propio y plantarse con firmeza en él. En esto reside la garantía de un comportamiento veraz sobre el escenario. Esta situación ideal se la obtiene fortaleciendo nuestro sentido de la verdad, afinando la facultad del control interno y con ayuda de ejercicios contruidos sobre el sentido de memoria. En los hábitos que tenemos que adquirir está incrustado el sentido de verdad, y gracias a él podemos salvaguardar la célula principal... la acción simple.

"Acercándonos a lo que llamamos carácter o los rasgos internos distintivos del personaje que creamos, digamos que una línea de conducta emana de la forma de sentir, pensar y actuar de una persona dada.

"Analizar un papel, revelar una acción tras otra, es empeñarse por descubrir una acción que está contenida en cada pequeña sección del papel, desde el punto de vista del mismo personaje.

"La elección de una acción simple concreta, es dictada por la percepción que tiene uno del personaje. Recíprocamente, una serie lógica de acciones simples nos da la expresión de la conducta, del comportamiento típico del personaje, que llamaremos "la línea típica interna del personaje".

"Así, lo primordial es que el actor, a partir de su propio yo y no del de otra persona debe proyectarse por completo en la ejecución de acciones sencillas establecidas por el análisis del papel, y su división en secciones conteniendo acciones, porque una cosa es segura... el actor ejecuta acciones.

La técnica externa de actuación.

"Primero viene la libertad muscular. Libertad de movimientos musculares.

Reconocemos que tenemos cierta clase de tensión muscular siempre con nosotros, independientemente que estemos en escena o en el auditorio. Siempre hay cierta tensión, que mantiene los músculos en una posición tal, de modo que puedan efectuar trabajo expedito y necesario. Por tanto siempre debe hacer cierta tensión expedita.

La naturaleza de una tensión física excesiva está en la excitabilidad no funcional incrementada de los centros nerviosos, que emiten acciones musculares innecesarias.

"Hemos visto que la actividad humana puede resolverse en una serie de acciones simples. Cuando un actor sabe qué acción debe efectuar en ciertos

momentos, la ejecuta en manera expedita y sin obstáculos. Con una práctica determinada, puede hacerlo fácilmente, con un gasto mínimo de energía y una sensación característica de facilidad y libertad físicas.

"La tensión muscular está extendida entre los actores. Lo que la gente llama una emoción histriónica, con frecuencia no es más que tensión muscular, que el mismo actor confunde con pasión. Está agitado, porque comprende que allí, en ese momento particular del papel, debe ser ejecutada una acción apasionada, pero al mismo tiempo simple. No sabe la naturaleza de la acción, así que la substituye por una agitación histriónica general, que se manifiesta en gestos, en el físico y en la voz...

Trabajo del cuerpo y la expresión oral.

"La ejecución de la acción más simple, está ligada con una ligereza física, con auténtica libertad muscular. El actor se regocija. Ya no hay rastros del peso, la incomodidad y la fatiga sudorosa que soportaba cuando sentía que debía hacerse "algo", pero no sabía concretamente cuál era esa tarea.

"El curso de la lucha con la tensión necesita proceder con dos métodos: El primero, el más sencillo, consiste en dar al actor una tarea física bien comprendida, que sea ejecutado en acciones físicas. El otro método de lucha contra la tensión es el de ejercicios frecuentes, dirigidos hacia la descontracción de los músculos.

"Pero el remedio más seguro es una tarea física definida, simple y el centramiento de la atención (concentración) del actor en la ejecución de su labor. Si está ocupado en una tarea definida, sencilla, a la que está acostumbrado en su vida cotidiana, se encontrará libre de cualquier tensión y hará su tarea con una inversión mínima de energía.

"El cultivo de la libertad muscular y la lucha contra la tensión muscular son muy importantes. Stanislavski, y todos los grandes maestros, siempre señalaban que la libertad muscular es la primera condición de una labor creativa. Ningún trabajo creativo es posible, cuando hay tensión muscular o "contracción".

"Hasta el color, el sonido adecuado, la entonación apropiada, los intervalos precisos en preguntas, afirmaciones y exclamaciones, todos tienen una influencia directa en la naturaleza correcta y orgánica de la ejecución de una simple acción física. Lo contrario es cierto también: una entonación inexacta conduce a una tensión muscular y a la perturbación del estado creativo interno".

Continuamos con los fragmentos del artículo de Michael CHEJOV, "*Método de Actuación de Stanislavski*", incluido en el "Manual de Actuación" de Toby COLE.

"El trabajo del sistema puede ser dividido en dos partes: el trabajo de uno sobre uno mismo, un entrenamiento general que debe ser efectuado de manera constante, y el trabajo en papeles específicos. La primera parte tiene por objeto dar al actor elasticidad, dominio completo de sus emociones y control de su cuerpo.

"La segunda mitad del problema del actor, es su trabajo en partes específicas, roles. Aprende a analizar el material, decide su valor para él y el significado que desea mostrar. El proceso de construir una actuación es, para el actor, fundirse con el personaje de la obra.

"La actitud fresca y el entusiasmo que acompaña a la primera lectura de su libreto son útiles y deben ser prolongados. En este período de reacción espontánea hacia el material, es muy probable que surjan sugerencias creativas para la producción.

Después el papel puede dividirse en secciones (llamadas también golpes o pulsaciones).

"Al seleccionar las acciones para producir los efectos deseados, debe tenerse en cuenta la personalidad del actor, lo mismo que el libreto, pues la misma acción no producirá resultados idénticos en todos los actores.

"Es sólo por medio del cuerpo como todos los sentimientos y pensamientos del personaje pueden ser transmitidos al público. El cuerpo y la voz deben ser elásticos y obedientes a la voluntad, para poder reflejar completa y naturalmente cada experiencia del actor.

Imaginación. "Toda obra de arte es, hasta cierto punto, trabajo de la imaginación. Representar la vida sin ningún elemento de fantasía, es hacer una copia fotográfica, no crear. Mientras más fotográfica es una obra de arte, menores son su valor y su poder para influenciar a otra persona y con menor fuerza es comunicada la idea creativa. Por lo tanto, siendo la imaginación uno de los elementos necesarios y más importantes del trabajo creativo, el artista tiene que esforzarse por desarrollarla, igual que lo hace para desarrollar la concentración.

"La imaginación consiste en asociar objetos conocidos, uniéndolos, separándolos, recombinándolos. Y mientras más atrevida sea la imaginación artística, mayor será el poder de la obra".

Concluimos esta CH.D., iniciando la transcripción de los párrafos del artículo del Diario de E. VAJTHANGOV, de su artículo "*Preparación para el papel*", tomado del libro "Manual de Actuación" de Toby COLE, Editorial Diana, México, 1961.

"El método de Stanislavski tiene por objeto desarrollar en el estudiante las habilidades y cualidades que le proporcionan la oportunidad de liberar su individualidad creativa... una individualidad aprisionada por los prejuicios y los modelos estereotipados. La liberación y el descubrimiento de la individualidad; este debe ser el objetivo principal de la escuela teatral. La que debe abrir el camino a las potencialidades creativas del estudiante..., pero él requiere moverse y avanzar por sí mismo a lo largo de este camino; no puede ser enseñado. La escuela debe remover todos los escombros convencionales que impiden la manifestación espontánea de las potencialidades profundas ocultas del estudiante.

"Es importante enseñar a alguien a crear, porque el proceso creativo es subconsciente, en tanto que toda la enseñanza es una forma de actividad consciente, que sólo puede preparar al actor para el trabajo creativo.

La conciencia nunca crea lo que hace el subconsciente, pues éste tiene una facultad independiente para reunir material sin el conocimiento de la conciencia.

"En este sentido, cada ensayo de una obra es más efectivo cuando sirve para evocar material para el ensayo siguiente. El trabajo creativo de remodelar el material nuevo percibido, tiene lugar en los intervalos entre ensayos. Nada puede ser creado de la nada. Por eso, un papel no puede ser representado nada más que por inspiración. La inspiración es el momento en que el subconsciente, sin participación de la conciencia, da forma a todas las impresiones, experiencias y trabajos que la preceden. Lo que sea creado subconscientemente, es acompañado por una descarga de energía que tiene una cualidad contagiosa.

La escuela de experiencia íntima.

"Stanislavski sostenía ante los estudiantes que no traten de experimentar, no

hagan los sentimientos a la medida, –les decía– olvídenlos por completo. En la vida, nuestros sentimientos llegan a nosotros por sí mismos, contra nuestra voluntad. Nuestra voluntad da nacimiento a la acción dirigida a la satisfacción del deseo. Si logramos satisfacerlo, un sentimiento positivo nace en forma espontánea. Si se interpone un obstáculo par satisfacerlo, surge un sentimiento negativo... "sufrimiento". Una acción dirigida hacia la satisfacción de la voluntad, es acompañada siempre por una serie de sentimientos espontáneos, la gratificación de los cuales es la anticipación de la satisfacción subsecuente, o el temor al fracaso.

"Así, todo sentimiento es una voluntad gratificada o no satisfecha. Al principio nace el deseo que se convierte en voluntad y luego empieza a actuar conscientemente hacia su gratificación. Sólo entonces, en modo por completo espontáneo y algunas veces contra nuestra voluntad, viene el sentimiento. Entonces, el sentimiento es un producto de la voluntad y de las acciones conscientes (y algunas veces subconscientes) dirigidas a su satisfacción".

En la próxima CH. D. N° 8 - MAF II, concluiremos con el trabajo de VAJTANGOV.

LAS NEURONAS ESPEJO

En el transcurso de lo que sigue, se encontrará la justificación de por qué, nos metemos hoy con las neurociencias...

Nos ha parecido que el envío de N.U.L., que siempre busca colaborar con "teatro", forma parte de aquello que, aún procedente de las ciencias, "le hace al teatro"... como se verá por su lectura, por lo que le damos cabida en este número 20, con nuestro agradecimiento fraternal, y deseando que ojalá sea un ejemplo incentivador para que otras personas amigas, lectoras de nuestra revistita, también lo hagan con material que "le haga al teatro"...

"Todo empezó con una entrevista publicada en el periódico "El País", de España, realizada por Angela Botò, al profesor italiano Giacomo Rizzolatti, de la Universidad de Parma.

Adelantamos extractos de unos párrafos de la misma:

"En definitiva, que los neurocientíficos han constatado que estamos biológicamente equipados para la empatía, para romper las barreras que nos separan de los otros y sentir como ellos. Y aún más, el cerebro humano tiene herramientas para leer las mentes ajenas...

"El equipo de Rizzolatti las encontró (las neuronas espejo) por casualidad a principios de los años noventa, aunque, como ha explicado en alguna ocasión el investigador italiano, les costó varios años creerse lo que estaban viendo.

"En el sistema de espejo podría encontrarse la clave de nuestra condición como seres sociales, de los procesos de aprendizaje, de trastornos tan complejos como el autismo e incluso de la evolución del lenguaje.

"Como el propio Rizzolatti admite, su equipo tuvo la suerte de estar en el lugar justo para encontrar este tesoro neurológico. En aquella época estaban estudiando en monos un área de la corteza cerebral asociada al movimiento. Para ello habían conectado de forma permanente una serie de electrodos en la cabeza de los animales, de tal modo que cuando cogían o movían objetos, el monitor emitía un chasquido que significaba que las neuronas se encendían, que estaban trabajando.

"Un buen día, los científicos descubrieron con sorpresa que los chasquidos no sólo aparecían cuando el propio animal recogía los cacahuetes y los abría, sino que también se podían oír cuando veía a otro mono o incluso a los investigadores hacerlo. Es decir, que para su cerebro era lo mismo llevarse la golosina a la boca o que otro lo hiciera.

Es más, los investigadores comprobaron que el sonido de abrir el cacahuate era suficiente para que las neuronas de "me lo voy a comer", más tarde denominadas espejo, se pusieron en marcha. Las técnicas de imagen confirmaron más tarde que los humanos también disponen de un sistema de espejo, pero más sofisticado.

"Cuando un individuo ve a alguien coger una pelota, su cerebro la coge también y vive todo el proceso de lanzarla como si realmente lo estuviera haciendo. De hecho, un trabajo realizado en el University College London con bailarines del London's Royal Ballet y expertos en capoeira —una danza marcial brasileña— demostró que el cerebro de ambos grupos ejecutaban exactamente el mismo baile que estaban contemplando en una pantalla realizado por otros. Sus neuronas danzaban solas porque ellos ya habían aprendido los pasos y no necesitaban materializarlos con el movimiento de su cuerpo. La conclusión inmediata de este hallazgo la daba uno de los investigadores del grupo británico, Patrick Haggard: "Un bailarín lesionado podría conservar su destreza sin ni siquiera moverse, simplemente mirando a otros bailar". Obviamente semejante ventaja es aplicable a otras muchas disciplinas e incluso a la psicoterapia por medio de las visualizaciones o de la práctica mental.

"El mensaje más importante de las neuronas espejo es que demuestran que verdaderamente somos seres sociales. Nos ponen en el lugar del otro, pero no de forma abstracta o intelectual, sino sintiendo como él", asegura Rizzolatti.

"Por otro lado, numerosos experimentos han demostrado que la gente tiene tendencia a imitar de forma inconsciente los movimientos de los desconocidos porque esta especie de empatía motora facilita considerablemente las relaciones y la aceptación mutua. Eso sí, también se ha descubierto que las neuronas espejo no se dejan engañar por pantomimas; cuando se finge, estas inteligentes células ni se inmutan.

"Los múltiples estudios que experimentan con todo tipo de emociones no dejan de confirmar que lo que ocurre en el exterior se vive de igual manera en el interior. Por ejemplo, el asco. El cerebro se enciende del mismo modo cuando un individuo pone delante de su nariz unos huevos podridos que si ve a otra persona haciendo un gesto de repugnancia ante semejante olor.

"En un estudio publicado el año pasado, Christian Keysers, de la

Universidad de Groningen (Holanda), pudo constatar que existe lo que se podría denominar empatía por vía tónica, empatía táctil. La corteza cerebral de un grupo de voluntarios que se prestaron para el experimento reaccionó igual cuando les tocaban suavemente la pierna que cuando veían que la caricia se hacía a otra persona.

"Keysers también ha observado que emociones sociales como la culpa la vergüenza, el orgullo e incluso la humillación se reflejan en las neuronas espejo.

"Tenemos un sistema que resuena. El ser humano está concebido para reaccionar ante los otros. El egoísmo, la idea de que cada uno tiene que hacer su vida y no ocuparse del resto son aspectos de la vida moderna. La naturaleza es justo lo contrario. Yo creo que cuando la gente dice que no es feliz y que no sabe la razón, es porque no tiene contacto social", dice Rizzolatti.

Eso sí, tal como lo afirma Marco Iacoboni, otro experto en esta área de la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA): "Sin la consciencia de uno mismo y del otro no es posible ponerse en el lugar del otro."

"Las neuronas espejo están también estrechamente relacionadas con la educación y la cultura. La imitación es un elemento clave para el aprendizaje, y es precisamente el sistema de espejo el que permite imitar. "En Occidente, la imitación está muy mal vista, pero es la base de la cultura. Se dice: "No imites, tienes que ser original". Es un error. Primero tienes que imitar, y después puedes ser original", dice Rizzolatti. Desde el

momento en que abandonamos el útero estamos en disposición de repetir lo que vemos en el entorno, se ha observado que bebés de tan sólo unos minutos de vida son capaces de sacar la lengua a un adulto que les está haciendo ese gesto."

"Nacemos con ciertas capacidades, pero la educación es muy importante. La sociedad que debe reforzar los instintos básicos va en contra de ellos", afirma Rizzolatti.

"La aparición de un sofisticado sistema de espejo estableció las bases para la emergencia, en los primeros homínidos, de numerosas habilidades específicamente humanas tales como el lenguaje y la empatía", asegura Ramachandran (director del Centro de Cerebro y Cognición de la Universidad de California, que además ha afirmado que "el descubrimiento de las neuronas espejo hará por la psicología lo que el ADN por la biología".

"De forma sencilla, se podría decir que a cada emoción le corresponde un estado físico. En consecuencia, la empatía no es sólo un proceso mental, sino que implica a todo el cuerpo. Los espejos cerebrales captan lo que ocurre en el exterior, lo integran en sus redes y a continuación las emociones descienden desde las alturas neuronales como si de una ducha sensorial se tratara para encarnarse en el cuerpo. "Esto es realmente tener empatía. Por medio de un estado neural compartido en dos cuerpos diferentes, el otro objeto se convierte en otro yo", escribía Gallese en un artículo."

Y aquí, finalizada la reproducción de párrafos de la citada entrevista de Angela Boto a Giacomo Rizzolatti, agrega la colaboración de N.U.L.

"Ya entendido de lo que se trata, conviene, en busca del objetivo de este trabajo, confirmar aspectos definidos del mismo, mediante una cierta síntesis, de dicha entrevista, consignada en internet, en la que nos permitimos, seleccionando algunos fragmentos de la misma, ciertos subrayados y algunas posibles puntualizaciones agregadas, entre cohetes...

"Las neuronas espejo te ponen en el lugar del otro [ese otro, ¿podría ser un personaje de una obra teatral?..]

"En 1996 el equipo de Giacomo Rizzolatti de la Universidad de Parma (Italia), estaba estudiando el cerebro de monos cuando descubrió un curioso grupo de neuronas. Las células cerebrales no sólo encendían sus circuitos cuando el animal ejecutaba ciertos movimientos sino que, simplemente con contemplar a otros hacerlo, también se activaban.

"Se les llamó neuronas espejo o especulares. En un principio se pensó que simplemente se trataba de un sistema de imitación. Sin embargo, los múltiples trabajos que se han hecho desde su descubrimiento, el último de los cuales se publicó en la revista especializada Science, indican que las implicaciones trascienden, y mucho, el campo de la neurofisiología pura.

"El sistema de espejo permite hacer propias las acciones, sensaciones y emociones de los demás. Su potencial trascendencia para la ciencia es tanta que el especialista Vilayanur Ramachandran ha llegado a afirmar: "El descubrimiento de las neuronas espejo hará por la psicología lo que el ADN por la biología". Rizzolatti ha pasado fugazmente por Madrid para participar en el simposio El Sustrato de la Sociedad del Conocimiento: El Cerebro. Avances recientes en Neurociencia, organizado por el Instituto Pluridisciplinar de la Universidad Complutense y por la Fundación Vodafone.

"Pregunta: ¿Qué le parece el hecho de que se comparen las neuronas espejo con el ADN?"

Respuesta: Es un poco exagerado, pero quizá Ramachandran tenga razón, porque el mecanismo de espejo explica muchas cosas que antes no se comprendían.

"P. ¿Qué explica?"

*R. Por ejemplo, la imitación. ¿Cómo podemos imitar? Cuando se observa un acción hecha por otra persona se codifica en términos visuales, y hay que hacerlo en términos motores. Antes no estaba claro cómo se transfería la información visual en movimiento. Otra cuestión muy importante es la comprensión. No sólo se entiende a otra persona en forma superficial, sino que se puede comprender hasta lo que piensa. El sistema de espejo hace precisamente eso, te pone en el lugar del otro. [¿no es lo que hace el actor, ponerse en lugar de el personaje?]. La base de nuestro comportamiento social es que exista la capacidad de tener empatía e **imaginar lo que el otro está pensando**. [¿podría ese el otro, ser el personaje teatral de un autor, del que será fácil para el actor, por lo que hace y dice según el autor, imaginar lo que está pensando?]*

"P. ¿Se puede decir que las neuronas espejo son el centro de la empatía?"

"R. El mensaje más importante de las neuronas espejo es que demuestran que verdaderamente somos seres sociales. La sociedad, la familia y

la comunidad son valores realmente innatos. Ahora, nuestra sociedad intenta negarlo y por eso los jóvenes están tan descontentos, porque no crean lazos. Ocurre algo similar con la imitación.

En Occidente está muy mal vista y sin embargo, es la base de la cultura. Se dice:

"No imites, tienes que ser original", pero es un error. Primero tienes que imitar y después puedes ser original. Para comprenderlo no hay más que fijarse en los grandes pintores.

"P. Uno de los hallazgos más sorprendentes relacionados con este tipo de neuronas es que permiten captar las intenciones de los otros. ¿Cómo es posible si se supone que la intención está encerrada en el cerebro del prójimo?"

"R. Estas neuronas se activan

incluso cuando no ves la acción, cuando hay una representación mental. [¿Una representación mental?... ¿La que del personaje "suyo", hace el actor con su Trabajo Interior?] Su puesta en marcha corresponde con las ideas. La parte más importante de las neuronas espejo es que es un sistema que resuena. **El ser humano está concebido para estar en contacto, para reaccionar ante los otros. Yo creo que cuando la gente dice que no es feliz, y que no sabe la razón es porque no tiene contacto social.**

"P. Pero para que el sistema de espejo funcione es necesario que exista previamente la información en el cerebro que refleja. ¿No es así?"

"R. En el útero de la madre aprende el vocabulario motor básico, o sea que ya tenemos ese conocimiento, el básico, que es puramente motor. Más tarde, al ver a otras personas [¿o a "su" personaje?], el individuo se sitúa en su propio interior y comprende a los demás. La visión es la que proporciona el vínculo: [¿el actor "ve" cómo es el personaje?]

"P. ¿Hacia dónde irán ahora sus investigaciones?"

R. Queremos estudiar las bases neuronales de la empatía emocional en los animales. Me gustaría ver si las ratas, al igual que los monos (en los que se ha identificado ya varios tipos de neuronas espejo), tienen el sistema de espejo porque en ese caso, las podríamos utilizar para la investigación médica, porque los monos son animales demasiado preciosos como para hacer este tipo de trabajos.

"P. ¿Y en humanos?"

"R. Estoy convencido de que los trastornos básicos en el autismo se dan en el sistema motor. Estos pacientes tienen problemas para organizar su propio sistema motor y como consecuencia no se desarrolla el sistema de neuronas espejo. Debido a esto no entienden a los otros porque no pueden relacionar sus movimientos con los que ven en los demás y el resultado es que un gesto simple es para un autista una amenaza."

Hasta ahí la entrevista a G. Rizzolatti, tomada de internet.

Finalmente, aprovechando estar en manos nuestras, el libro, editado por Paidós, España, a fines de 2006, de Giacomo Rizzolatti y Corrado Sinigaglia, "LAS NEURONAS ESPEJO. Los mecanismos de la empatía emocional", queremos reproducir dos párrafos iniciales y uno final del prólogo de dicho libro, que, creemos, dá asidero a todos los entre paréntesis anotados en la entrevista transcripta.

"Prólogo.

"No ha mucho, Peter Brook declaró en una entrevista que, con el descubrimiento de las neuronas espejo, las neurociencias habían empezado a comprender lo que el teatro había sabido desde siempre. Para el gran dramaturgo y cineasta británico, el trabajo del actor sería vano si éste no pudiera, más allá de las barreras lingüísticas o culturales, compartir los sonidos y movimientos de su propio cuerpo con los espectadores, convirtiéndolos, así, en parte de un acontecimiento que éstos deben contribuir a crear. Sobre dicho acto inmediato de compartir, el teatro habría construido su propia realidad y su propia justificación, mientras que, por su parte, las neuronas espejo, con su capacidad de activarse cuando realizamos una acción en primera persona o cuando la vemos realizada por otras personas, habrían venido a prestarle una base biológica.

"Las consideraciones de Brook revelan el gran interés suscitado fuera de los límites de la neurofisiología por las inesperadas propiedades de tales neuronas: no sólo han impresionado a los artistas, sino también a los expertos en psicología, pedagogía, sociología, antropología, etc. Pero son tal vez pocos los que conocen la historia de su descubrimiento, las investigaciones efectuadas y los presupuestos teóricos que lo han hecho posible, amén de las implicaciones que éste tendría respecto a nuestra manera de entender la arquitectura y el funcionamiento del cerebro."

... ..

... ..
"Esto muestra cuán arraigado y profundo es eso que nos une a los demás y cuán raro resulta concebir un yo sin un nosotros. Como dijera Peter Brook, más allá de toda diferencia lingüística o cultural, los actores y los espectadores están unidos por el hecho de compartir las mismas acciones y emociones. El estudio de las neuronas espejo parece ofrecernos por

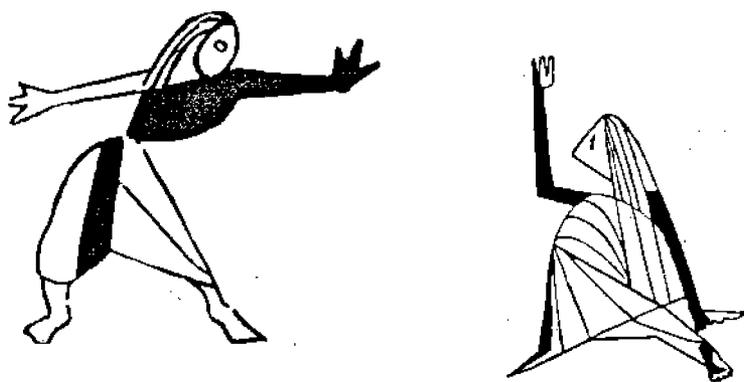
primera vez un marco teórico y experimental unitario con el cual tratar de descifrar ese "compartir" que el teatro pone en escena y que constituye, sin duda, el presupuesto mismo de toda nuestra experiencia intersubjetiva."

Lo que dice Peter Brook, de las "neuronas espejo" es contundente y es un claro soporte a nuestro objetivo de puntualizar que las dichas neuronas, que tienen vidas vigentes en la labor teatral de los actores, pueden estos aprovecharlo, sintiendo y así sabiendo que viven y actúan en ellos, favoreciendo su labor de expresiva creación interpretativa...

Aún se podría agregar lo que al respecto de la importancia de la relación de las neuronas espejo con el teatro, lo que nos dice uno de los investigadores serios de ella, Figini: *"Es probable que los actores tengan mucho más entrenamiento en las neuronas espejo, porque saben muy bien reproducir lo que sufre otra persona y lo hacen constantemente"*.

N.U.L.

Por parte de "teatro", repitiendo nuestro agradecimiento a esta colaboración, sólo nos queda agregar que ojalá opere en los lectores amigos, el factor de la curiosidad, que según Rafael Barrett, *"es el buen apetito del espíritu, no tienen hambre los anémicos ni curiosidad los idiotas"*, y por los medios a su alcance –uno es internet– cada quien "curioseee" en los ámbitos del citado descubrimiento... y si es posible, ojalá que sí, nos hagan llegar los resultados de ello para su publicación...



EL PODER DE LAS MÁSCARAS

Por Peter Brook

Es obvio que hay máscaras y máscaras. Hay algo muy noble, muy misterioso, muy extraordinario que es la máscara, y algo desagradable, algo realmente sórdido, nauseabundo (y muy común en el arte teatral de Occidente) a lo que también se da el nombre de máscara. Ambas son similares porque son cosas que uno se pone en la cara, pero a la vez son tan opuestas como la salud y la enfermedad. Hay una máscara que es dadora de vida, que afecta a quien la lleva y a quien la observa de manera muy positiva; y hay otra cosa que puede cubrir la cara de un ser humano distorsionado, dando la impresión al observador también distorsionado de una realidad aun más distorsionada que aquella que contempla ordinariamente.

Ambas llevan el mismo nombre de "máscara" y al observador casual le parecen muy similares. Ya se ha convertido en un clisé casi universalmente aceptado decir que todos llevamos máscaras, todo el tiempo. Pero a partir del momento en que uno acepta eso como cierto, y empieza a hacerse preguntas al respecto, comprende que la expresión facial habitual, o bien oculta que no corresponde con lo que sucede realmente en la interioridad de la persona (de manera que, en ese sentido,

es una máscara), o en una versión adornada: revela el proceso interior de una manera más halagadora o atractiva; o sea que da una versión mentirosa. El débil "pone cara" de fuerte, y viceversa. Nuestra expresión cotidiana es una máscara en el sentido de que es encubrimiento o mentira; no está en armonía con el movimiento interior. De manera que, si nuestra cara funciona tan bien como máscara, ¿cuál es el objeto de ponernos otra cara?

Pero, de hecho, si uno considera estas dos categorías, la máscara horrible y la máscara benigna, puede ver que funcionan de una manera radicalmente opuesta. La máscara horrible es la que más habitualmente se utiliza en el teatro occidental. Lo que sucede en este caso es que a un individuo, habitualmente al diseñador escénico, al escenógrafo o al vestuarista incluso, se le pide que diseñe una máscara. Y él trabajará a partir de un único elemento, su propia fantasía subjetiva. ¿Qué otra cosa podría hacer?

De manera que hay alguien que se sienta al tablero de dibujo y extrae de su propio subconsciente una de sus millones de máscaras mentirosas, sentimentales o distorsionadas, que después llevará puesta otra persona. *Y allí se produce algo que de algún modo es peor que la propia mentira: uno miente a través de la imagen exterior de la mentira de otro. Sin embargo, y lo que es peor aun, es que, dado que la mentira del otro no proviene de la superficie sino del subconsciente, es básicamente más siniestra, porque uno está mintiendo a través de la vida de fantasía del otro.*

Y es en ese sentido que casi todas las máscaras que uno ve, en el ballet y demás, tienen algo mórbido; es algún aspecto del subconsciente subjetivo que está congelado. Por eso uno tiene esa impresión habitual de algo inanimado, que es básicamente parte de esa área secreta, oculta, de nuestros fracasos y frustraciones personales. Ahora bien; la máscara tradicional opera de un modo exactamente opuesto. **La máscara tradicional, en esencia, no es de ninguna manera una "máscara", porque es una imagen de la naturaleza esencial. En otras palabras, la máscara tradicional es el retrato de un hombre sin máscara.**

Por ejemplo, las máscaras balinesas que empleamos en la "Conferencia de los pájaros", son máscaras realistas en el sentido de que, a diferencia de lo que ocurre con las máscaras africanas, sus facciones están distorsionadas. Son completamente naturalistas. Lo que uno puede ver es que la persona que las ha diseñado, exactamente igual que aquellos que han esculpido las cabezas de Bunkaru, tiene detrás siglos y siglos de tradiciones, en cuyo transcurso los tipos humanos han sido observados con tanta precisión que resulta evidente

que, si el artista encargado de reproducirlos, generación tras generación, hubiera desviado un milímetro a la izquierda o a la derecha, ya no hubiera reproducido ese tipo esencial sino un valor personal. *Pero si fue capaz de ser fiel, absolutamente fiel, al conocimiento tradicional —que podría definirse como una clasificación psicológica tradicional del hombre, el conocimiento absoluto de los tipos esenciales— surge claramente que lo que se llama máscara debería ser llamado antimáscara.*

La máscara tradicional es el retrato veraz, el retrato del alma, la fotografía de lo que no suele verse, salvo en aquellos seres humanos verdaderamente desarrollados: un envoltorio, una carcasa exterior que es completo y sensitivo reflejo de la vida interior. Como consecuencia de esto, en una máscara que se ha tallado bajo este concepto, ya sea una cabeza de Bunkaru o una máscara realista balinesa, la primera característica es que no hay nada de mórbido en ella. No da la impresión, incluso cuando se la ve colgada de la pared, de ser una cabeza reducida; no hay impresión de muerte.

No es una máscara de muerte. **Por el contrario, estas máscaras, aunque no se mueven, parecen respirar vida.** Siempre que el actor siga determinados pasos, desde el momento en que se coloque esta máscara estará vivo en infinitud de niveles, de sentidos. Una máscara de este tipo tiene una extraordinaria cualidad: apenas cubre una cabeza humana, si el ser humano que la lleva es sensible a su significado, adquirirá una enorme capacidad expresiva, una variedad de expresiones absolutamente inagotable.

Nosotros descubrimos esto en pleno ensayo con dichas máscaras. Cuando la máscara cuelga de la pared, cualquiera podría —con ligereza— ponerle adjetivos, diciendo: “Ah, aquí tenemos al orgulloso”. Pero si se calza la máscara, ya no podrá decir nunca más “aquí tenemos al orgulloso”, porque habrá adquirido la apariencia de la humildad, de la humildad que se transforma delicadamente en dulzura, en gentileza; esos ojos bien abiertos y atentos pueden expresar agresividad o

temor. *Hay un perpetuo cambio; permanente, infinito; pero de la pureza y la intensidad del hombre sin máscara, cuya más profunda naturaleza interior está continuamente relevándose, mientras la naturaleza interior del hombre enmascarado está continuamente ocultándose. De manera que, en ese sentido, creo que la primera paradoja básica es que la verdadera máscara es la expresión de alguien sin máscara.*

Hablaré de mi experiencia con las máscaras balinesas, pero también debo retrotraerme a un poco antes que eso. *Uno de los primeros y más apabullantes ejercicios que uno puede ejecutar con los actores, ya que es practicado en infinidad de escuelas de teatro donde se utilizan las máscaras, es ponerle a alguien una máscara lisa, blanca, neutra, sin facciones. Cuando uno le quita la cara a alguien, de esta manera, se produce una impresión realmente electrizante: de repente uno se sorprende dándose cuenta de que eso con lo que uno vive, y que uno sabe que está todo el tiempo transmitiendo, comunicando, ya no existe más. Y se genera la más extraordinaria sensación de liberación.*

Este es uno de esos grandes ejercicios que, al ser practicados por primera vez, nos acercan bastante a eso que se llama el momento supremo: verse a uno mismo de repente, inmediatamente, liberado durante un cierto tiempo de la propia subjetividad. Y el despertar de la alteridad corporal es el fenómeno inmediatamente contiguo, e irresistible; de manera que si uno quiere que un actor sea consciente de su cuerpo, en lugar de explicárselo diciéndole: “Tienes un cuerpo y tienes que darte cuenta de ello”, bastará con que le coloque sobre la cara un pedazo de papel en blanco, para pedirle enseguida: “Mira tu alrededor”. El actor no podrá evitar ser inmediatamente consciente de todo aquello que normalmente olvida, porque toda su atención ha sido liberada del gran imán.

Volvamos ahora a las máscaras balinesas. Cuando llegaron, el actor balinés que actuaba con nuestro grupo las extendió frente a nosotros. Como chicos, los actores se abalanzaron sobre ellas; se las probaban, reían con fuerza, se observaban, se miraban al espejo, jugaban como los chicos cuando alguien les abre el baúl de la ropa vieja. Yo observaba al actor balinés. Estaba atónito, parado, allí inmóvil, casi horrorizado, porque para él esas máscaras eran sagradas. Me miró con aire de súplica, y yo de inmediato, enérgicamente, hice que todo ese barullo se interrumpiera, y me limité, en pocas palabras a recordarle a todos que no se trataba precisamente de regalos de Navidad.

claro era que, en cuestión de minutos apenas, las máscaras se habían visto completamente desacralizadas; porque las máscaras juegan el juego que uno quiera, y lo interesante fue que, antes de que yo los detuviera, cuando todos jugaban y se divertían con ellas, las mismas máscaras no parecían tener mayor jerarquía que un regalo de Navidad, porque ése era el nivel de calidad que se estaba invirtiendo en ellas.

Y debido a que nuestro grupo había trabajado ya durante mucho tiempo bajo las formas más diversas, ese respeto potencial frente a cualquier material también surgió allí; es que, dadas nuestras inveteradas costumbres occidentales, uno se olvida. Todos estaban demasiado sobreexcitados, exageradamente entusiasmados pero, ante la más mínima apelación, volvieron de inmediato a recuperar su equilibrio. Pero lo que sí había quedado

Una máscara es una calle de doble mano: emite un mensaje de ida, y proyecta otro mensaje de vuelta; opera según la ley de ecos. Si la cámara de eco es perfecta, el sonido que ingresa y el sonido que egresa son reflejos; hay una relación perfecta entre la cámara de eco y el sonido. Pero si no sucede así, todo resulta como en un espejo deformado. Apenas volvieron a empezar, encarándolas con más tranquilidad, silencio y respeto, las máscaras parecieron diferentes, y quienes las llevaban puestas se sintieron diferentes.

La enorme magia de la máscara, que todo actor recibe de ella, reside en que el actor nunca puede saber cómo luce con ella; no puede saber cuál es la impresión que causa; y sin embargo, sabe. Yo mismo me he puesto máscaras muchísimas veces, cuando trabajamos con ellas, porque deseaba experimentar directamente esa extraordinaria impresión. Uno ejecuta determinadas cosas, y la gente después le dice: "¡Fue algo extraordinario!". Y uno no sabe; se ha limitado a ponérsela, a utilizarla, a hacer determinados movimientos, y nunca sabe si hay o no alguna relación, pero comprende que no debe tratar de imponer nada. Uno de algún modo sabe y no sabe, en un nivel racional; pero la sensibilidad hacia la máscara, existe también de otra manera, es algo que crece y se desarrolla.

Una de las técnicas que emplean en Balí, y que es muy interesante, consiste en que el actor balinés comienza por observar la máscara, teniéndola en sus manos, frente a sí. La contempla durante un largo rato, hasta que él y la máscara comienzan a convertirse en un mutuo reflejo; una es el reflejo del otro, y viceversa; él comienza a sentir la máscara como parte de su propia cara, pero no como la totalidad de su cara, porque al mismo tiempo él está yendo en busca de su propia vida independiente. Gradualmente, el actor comienza a mover las manos de manera tal que la máscara cobra vida, y sigue observándola, como si produjera con ella una empatía.

Y entonces suele ocurrir algo que ninguno de nuestros actores, ninguno de ellos, puede ni siquiera intentar (y que incluso es sumamente difícil que ocurra con un actor balinés) y es que la respiración del actor comienza a modificarse; el actor comienza a respirar distinto con cada máscara diferente. En cierto sentido, es obvio que cada máscara representa un determinado tipo de persona, con un determinado cuerpo, un determinado tiempo y un determinado ritmo interior y, por lo tanto, con una respiración determinada. A medida que el actor comienza a sentir esto, y sus manos comienzan a adquirir correspondiente tensión, la respiración sigue cambiando hasta que un cierto peso de la respiración comienza a invadir todo el cuerpo del actor; y cuando ese proceso culmina, el actor está listo.

II. (...) *la máscara es una inmovilización aparente de elementos que en la naturaleza están en movimiento. Es algo muy curioso; en ello reside todo el gran tema de la vida y la muerte de la máscara. Una máscara es como el fotograma de un film que muestra un caballo corriendo. Fija, en forma aparentemente estática algo que, en realidad, visto correctamente, es la expresión de algo en movimiento.* Así, el amor maternal se muestra a través de una expresión estática; pero el equivalente en la vida real es una acción, no una expresión. Para volver al icono: si quisiéramos mostrar a una mujer real con el equivalente de lo que el icono está reflejando, sería a través de las acciones extendidas en determinado período temporal que podríamos hallar tal equivalencia.

Serían, entonces, determinadas actitudes, movimientos, relaciones, inscriptos en un determinado tiempo; de manera que, en la vida, el amor maternal no es una instantánea sino una acción, una serie de acciones en el tiempo, con una duración. Y hay una aparente negación del tiempo cuando se comprime eso en una forma aparentemente congelada; en una máscara, en una pintura, en una estatua. Pero la gloria de ello, cuando se verifica en determinado nivel de calidad, es que la inmovilidad, lo congelado, no es nada más que una ilusión, que desaparece en el momento mismo en que la máscara es colocada sobre algún rostro humano, porque uno descubre entonces esa característica tan curiosa, ese movimiento continuo que contiene dentro de ella.

Hay ciertas estatuas egipcias que muestran a un rey avanzando, dando un paso adelante, y uno ve de verdad el movimiento. A la vez, uno ha visto millones de intentos de lograr lo mismo en todas las plazas del mundo, en todas las estatuas de próceres que avanzan dando un paso adelante, y que sin embargo están absolutamente paralizadas. ¡Jamás podrán mover el otro pie!

Pero hay un ejemplo que es el más grande de todos —y Dios se apiade de aquel actor que intente utilizarlo en el teatro—, y es el de las grandes estatuas del Buda, esos enormes budas de piedra de las cuevas de Ajanta y Ellora, en la India.

Hay una cabeza que es una cabeza humana, porque tiene ojos, nariz, boca y mejillas; porque se asienta en un cuello, tiene todas las características de una máscara, no está hecha de carne sino de otro material, no tiene vida, esta inmóvil. Por otro lado, ¿oculta su naturaleza interior? No. En absoluto. Es la expresión más alta que uno ha conocido jamás de la naturaleza interior. ¿Es naturalista? No exactamente, porque no conocemos a nadie que se parezca en algo a Buda. ¿Es una invención fantástica? No. Ni siquiera se podría decir que es una visión idealizada, y sin embargo no se parecen en nada a ningún ser humano que uno conozca. Es un potencial; un ser humano absoluta y totalmente pleno, verdaderamente realizado.

Allí, la máscara está en reposo, pero no es como el rostro de un muerto; por el contrario, es el reposo de algo dentro de lo cual la corriente de la vida circula incesantemente, a lo largo de miles y miles de años. Y es evidente que si tomáramos a uno de esos Buda, le cortáramos la cabeza, la vaciáramos dejándola hueca, la convirtiéramos en una máscara, y se la colocáramos a un actor, podría suceder que el actor tuviera que sacársela de inmediato —ante la incapacidad de soportarla sobre sí— o que lograra elevarse a la altura de ella. Así podría obtener la medida absolutamente exacta de su potencial capacidad de comprensión. Todo individuo, aun con la ayuda de una máscara, no puede ir más allá de lo que puede, y un joven acólito que lleve la máscara expresará algo totalmente diferente a lo que podrá expresar el gran maestro. De modo que la persona tendrá que sacarse la máscara o la persona tendrá que elevarse de acuerdo, exactamente, científicamente, con lo que esa persona posea, con lo que traiga. Esto es bastante similar a lo que entre los Yorubas se llama posesión.

De acuerdo a su tradición, hay que elevarse para hallar lo que habita en uno, y sirve a Dios en la medida exacta de lo que uno conscientemente puede brindarle. De manera que un iniciado habitado por determinado dios habrá

de bailar de un modo diferente, habrá de expresar algo totalmente distinto a aquello que exprese el maestro. Exactamente la misma relación se plantea con la máscara.

La máscara libera a la persona despojándola de sus formas habituales (*)

* Tomada del libro de Peter Brook, "Provocaciones. 40 años de exploración en el teatro", Buenos Aires, Ediciones Fausto.

CUANDO LA LUZ REVELA LA FORMA

Colaboradora habitual del ballet contemporáneo del teatro San Martín, del teatro Colón y en innumerables puestas de teatro y ópera, es autora de La luz en el teatro-Manual de iluminación, que acaba de publicar el Instituto Nacional del Teatro.

JUAN CARLOS FONTANA/ desde Buenos Aires

"Hay tres aspectos fundamentales que deben convivir en el diseñador de luces: sensibilidad, creatividad y conocimiento técnico. Sensibilidad para captar la esencia dramática, creatividad y conocimientos técnicos para expresarla desde el lenguaje lumínico", sintetiza Eli Sirlín sobre las cualidades que el especialista en este lenguaje debe tener para poder llevar a cabo su oficio, en el prefacio de su libro *La luz en el teatro-Manual de iluminación*.

"La luz no tiene visibilidad por sí misma -agrega Eli Sirlín, arquitecta y diseñadora de iluminación-. Esto es algo que muy poca gente recuerda, quizás por tratarse de una abstracción que solo se convierte en realidad cuando algo se hace visible. Y ese algo no es la luz sino aquello que la refleja. La luz cuenta cómo es la apariencia de las cosas, qué se muestra y qué se oculta. Gestaltendes licht -como lo soñó Adolphe Appia- "La luz que revela la forma".

"Si lo pensamos en relación al teatro, debemos admitir que éste no requiere de la luz, para su desarrollo, así como tampoco depende de una escenografía o de un vestuario para manifestarse. La acción dramática tiene como único participante al actor y al espectador, los demás elementos son lenguajes que asociados al lenguaje gramático, lo apoyan, complementan e intensifican".

"Por otro lado la luz -con su lenguaje propio- es capaz de intervenir en un espacio y producirnos una emoción o contarnos una historia, aún sin la presencia de actores. En ese caso

la luz es "el actor", así como en un amanecer o un atardecer el sol es el protagonista de una acción, lo vemos o no. Su tránsito transforma todo lo que vemos..."

En el momento en el que se hizo la entrevista, a fines de enero, Eli Sirlín viajaba cerca de un mes a Albuquerque, New México, para hacer el diseño lumínico de *María de Buenos Aires*, la operita de Astor Piazzolla y Horacio Ferrer que, con *régie* de Horacio Pigozzi, se estrenaría el 18 de febrero en la nueva sala de la ciudad rodeada de desierto.

ARTISTAS DE LA LUZ

Sirlín dice que en Albuquerque existe un grupo de artistas de la luz que le interesan mucho, pero lamentablemente una serie de espectáculos que ellos preparan en esa zona –escenario de rodaje de varios *western* americanos– recién se conocerán en mayo y ella no podrá estar allí. “Walter Demaría, un artista plástico del lugar, ha creado una gigantesca instalación que provoca rayos artificiales, mediante una descarga eléctrica hecha a través de un generador, eso le permite crear un espectáculo visual de rayos artificiales, que impacta al que lo ve”.

“Robert Craig y James Carrell, también viven en esa zona. Son artistas que tienen un alto nivel de sensibilidad ante la luz. Trabajan con ella como herramienta de creación. No emplean objetos. Iluminan espacios y el espectador se convierte en un participante activo, porque lo que éste experimenta y ve, le sucede en relación al movimiento que él mismo produce a medida que se desplaza por el espacio.

“Una de las propuestas más interesantes que vi de James Carrell fue en el Museo de Arte Moderno de Frankfurt. Entrabas a un cuarto casi semioscuro y lo único que veías al fondo de ese espacio, era un rectángulo violeta y un par de lucecitas que iluminaban el piso como para que no te caigas. El rectángulo era de color violeta y a medida que te acercabas a él iba modificando su color, porque el ojo se va acomodando. Lo curioso es que cuando llegabas a ese plano violeta, sólo te encontrabas con un hueco, un vacío, por el que podías pasar la mano, atravesarlo”.

“James Carrell es norteamericano y además de artista plástico es aviador. Se compró un hotel para hacer pruebas con la luz. Desde 1976 trabaja en un proyecto que está armando en un terreno que compró, en el que hay un cráter de volcán, en cuyos bordes construyó un pasaje arquitectónico lumínico, que de acuerdo a como lo transites te vas a encontrar con distintos estados astronómicos de la luz. Él dice que trata de llevar a la gente a una especie de estado sin palabras. Al eliminar el objeto y la palabra se crea una experiencia única”.

UN ESTADO PURO

–¿De qué manera podés aplicar estos conceptos a tus diseños de iluminación para el ballet, la ópera o el teatro?

–Me interesa como una búsqueda que va más allá de la propia acción dramática. Tomo a la luz desde un

lugar universal y al mismo tiempo ella provoca una reacción emotiva. Eso puede aplicarse a una situación dramática, una coreografía o lo que sea. Tiene que ver con una interpretación de cómo la luz puede llegar a manifestarse. Es como acceder a un estado puro, que es la esencia del minimalismo.

- A diferencia de otros iluminadores, tu trabajo cuida que la luz no se convierta en protagonista, sino que juegue el papel de complemento que resalta o subraya el contenido de la obra. ¿A veces al tener que iluminar un espacio escénico te ha molestado el bailarín, o el objeto y pensaste que tal vez sería mejor que no hubiera nada?

- No precisamente, pero lo que sí se me cruzó en la imaginación es trabajar en instalaciones que vayan más allá del tema teatral. No tengo nada definido, pero pienso en un tipo de expresión o manifestación sobre el espacio vacío, o lleno de elementos predeterminados, no precisamente objetos, sino sonidos, imágenes que me interesa explorar. Respecto de lo teatral soy muy cuidadosa en que la luz no adquiera un papel protagónico, como ocurrió con el espectáculo de luz y sonido que hice para la robótica, iluminé el cielo durante tres minutos y medio y la gente miraba ese show de imágenes.

A VECES LO SIMPLE ES MAS EFECTIVO

- Con el conocimiento que poseés ¿te sentís incómoda al tener que preparar una puesta de luces para una pequeña sala que dispone de apenas unos veinte spots o a veces unos pocos "tachos" como todo el equipo lumínico, que hacerlo para el Colón, el San Martín, o El Nacional que dicen posee uno de los mejores equipos?

-El equipo de El Nacional lo armó Ariel Del Mastro y está preparado para comedia musical que requiere de mucha tecnología, porque la dinámica del espectáculo sí lo pide. Se dispone de mucha robótica, cambiadores de color y es muy interesante trabajar con ese equipamiento. En lo que es esencialmente lumínico trabajo tan cómoda en un puesta para **Ciro Zorzoli**,

como la que hice para el Teatro Del Abasto, cuando él montó **Ars higiénica**, en la que dispuse de pocas luminarias, como en el Colón cuya complejidad y espacio son más grandes. El tema no está en la cantidad, ni en la grandilocuencia del espectáculo. Lo fundamental es tener algo que decir. En algunos espectáculos del off me resulta más atractivo lo que tengo que decir, porque hay un pensamiento en común con el director, que iluminando un ballet clásico. A veces lo más simple es más efectivo.

-¿Cuándo un director te contrata para iluminar una obra, qué es lo primero que hacés?

-Charlo con el director. Si hay una obra escrita la leo. A veces en el off se trabaja con el espectáculo en proceso, entonces no hay un texto a seguir. Cuando **Ciro Zorzoli** comenzó a preparar **Ars higiénica** sólo había un par de fotocopias. El trabajó sobre **El manual de las buenas costumbres**, pero me resultó más inquietante lo que él quería hacer, que eso que proponía el texto, porque no era sustancial. **El manual...** fue sólo un recurso, el disparador de una idea a contar. Por eso, además del director, hablé con el escenógrafo para saber cuál era su idea del espacio.

-¿Cómo te ubicás para trabajar con un coreógrafo de un ballet para el San Martín o el Colón?

-Cuando preparo el diseño para un ballet me importa ir a ver los ensayos. En teatro voy cuando se hace una pasada casi general. En danza lo hago un tiempo antes, para ver de qué trata el movimiento. A veces, si la música es muy importante pido un CD o casete, porque los cambios lumínicos pueden tener que ver con eso, o me pueden tirar alguna punta para el trabajo. En danza trabajo con video para ver los ensayos, tener un recurso de memoria visual, porque recordar los

movimientos a veces es complicado. Igual elaboro un registro gráfico de la obra. Estoy acostumbrada a armar un story board con cada una de las secuencias que me parecen más importantes, como si tomara fotografías de lo que va ocurriendo en el escenario. Esto lo hago con el ballet y a veces con alguna pieza teatral. Es muy cómico porque con el ballet me acostumbré hacerlo y así surgen una especie de jeroglíficos que, cuando los ven directores no entienden nada. Pero cuando tenemos charlas sobre la puesta a mí me resulta muy claro.

A veces hasta le sirve al director porque, según mis gráficos, tengo anotado que sucede algo que él por ahí no recuerda.

Otro de los aspectos es que me informo en qué sala se va a hacer el espectáculo, veo el tema producción, planta de luces, de qué luminarias y qué posiciones dispongo para saber los tiempos que me demandará hacer la puesta.

Algo que aprendí de los teatros oficiales es a trabajar con los escenarios vacíos. Salvo en casos contados, de producciones off, donde la gente está muy predispuesta, no tengo a los actores o los bailarines seis horas para poder indicarles que se paren en tal o cual lugar. A veces trabajo con maniqués, vestuario o algún objeto. Utilizo eso para hacer los efectos, luego corrijo. Es común que lo haga cuando un coreógrafo está de viaje. Armo la puesta y luego, cuando él llega, corregimos, vemos si estamos de acuerdo con el color, etcétera. Es mucho más tranquilo para todos.

LUMINARIAS MÁS POTENTES

-En la actualidad ¿se ilumina igual que hace quince años? No sólo considerando el avance tecnológico, sino las influencias lumínicas que ha recibido y han modificado al espectador: la televisión, el cine o, en otros aspectos, las ambientales, determinadas por la polución visual de toda gran ciudad.

-Es verdad que cambia todo con el tiempo. Una de las razones está ligada con lo técnico. Aparecen equipos que optimizan la figura de la luz. En Europa hay una tendencia, que consiste en emplear sistemas de plantas en el que haya menos luminarias, pero más potentes. Eso significa que en el escenario tenés que disponer el de lámparas de descarga. Luminarias de cinco kilovatios para arriba. Eso genera otro tipo de puesta de luces. Se ve mucho en festivales.

D'avant el espectáculo con el que se inauguró el Festival Internacional de Buenos Aires de 2003, es una obra que se hizo con ese criterio lumínico. Es un concepto que permite que no haya tanta parcialización en cuanto a fuentes de luz, es más global. Depende el estilo de cada diseñador. Luego están los especialistas que vienen del cine o la televisión, que trabajan con códigos distintos. En muchos casos los espectáculos que provienen de la televisión tienen mucha más

producción lumínica. Eso hace que mejoren sustancialmente las ideas referidas a la luz.

—¿La televisión que influye tanto socialmente, ha modificado tu mirada?

Me interesa más la búsqueda plástica de la luz que lo más mediático. A otros iluminadores les interesa generar un tipo de luz más contestaria, con respecto a lo que ocurre en la escena. Me parece muy valorable, pero yo todavía no tengo esa necesidad.

ILUMINAR LOS CUERPOS

—¿Qué tomás en cuenta a la hora de tener que iluminar un cuerpo desnudo o con poca ropa, como sucede a veces en los espectáculos de ballet?

—Para mí esencial es saber cómo iluminar la piel. Un aspecto complicado en relación a eso, es cuando "sobre iluminás" un color y después tienes que arreglártelas, para que al bailarín se lo vea blanco y no coloreado en el mismo tono que el resto. Con la obra de danza contemporánea **Pampa** de Miguel Robles, que presentó en el San Martín, me ocurrió algo especial. El piso y el panorama de fondo que se emplearon eran blancos. Lo que hice fue iluminar eso de un verde furioso porque se me había ocurrido que la pampa era esa cosa plástica ver de que estaba contando él. Como la obra era muy terrible me pareció que debía emplear algo vibrante, exacerbar ese color y alejarlo de lo naturalista. Los árboles estaban como recortados y daban una idea de dibujo o de cómic. Los bailarines, a su vez, estaban maquillados muy groseramente.

Cuando comencé a iluminarlos me di cuenta que no podía usar luz blanca porque el efecto del verde hacia que el verde virara a rosa. Resolví filtrar la luz con enfriadores, para evitar que apareciera el rosado en la piel, porque eso me daba algo parecido a unos cuerpos semejantes a chanchitos, y no me gustaba. Esto indica que se tiene que estar todo el tiempo balanceando esa condición.

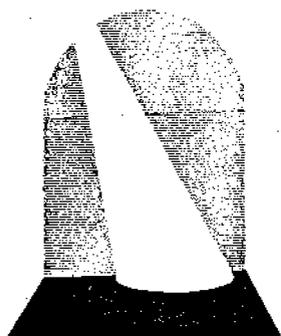
El trabajo con los colores es muy delicado. Otro tema fue cuando tuve que hacer el diseño lumínico para **Sinfonía de los salmos** de Mauricio Wainrot. En esa oportunidad el leit-motiv del trabajo fue preguntarme ¿la luz divina es fría o es cálida? ¿Es dorada o es como la luz del día? Todo el tiempo me pregunté eso y el diseño tuvo que ver con intentar responderme esa pregunta. Sin respuesta por supuesto, pero se convirtió en una paradoja, porque me permitió utilizar distintos estados lumínicos que para mí representaban la luz divina. Fue como plantear una tesis acerca del tema.

-Asististe en distintas oportunidades a algunos backstage en los que dialogaste e intercambiaste opiniones con los técnicos del Cirque du Soleil. ¿Qué te impactó del trabajo de ellos?

-Ellos tienen una sala especial en las Vegas, con un equipamiento de dos mil luces. Uno de sus espectáculos transcurre en una gran pileta de natación, de siete metros de profundidad, en la que debajo del agua trabajan varios buzos para poder tomar a los intérpretes porque éstos, una vez que se tiran al agua, no vuelven a emerger por el mismo lugar. Eso es un ejemplo de alta tecnología puesta al servicio de una idea y funciona muy bien. La entrada cuesta ciento treinta dólares y fui a verlo dos veces: Cuando se viaja y hay algo imperdible es necesario verlo. Iluminar el agua es muy complicado, porque el tema es no manchar esa superficie y lo hicieron de la manera más sencilla, utilizaron el rebote lumínico.

-¿Tu libro está pensado para que sirva de guía a aquel que casi no conoce nada de iluminación, o fue escrito para especialistas en el tema, gente con experiencia?

*-Dicto clases en la Universidad de Buenos Aires (diseño de iluminación en la carrera de arquitectura) y en el Instituto Universitario Nacional de Arte-IUNA (taller de proyectual, para diseñadores de iluminación) y estoy dedicada a formar iluminadores. Me interesa lo que hago y me parece que a otros les puede ocurrir lo mismo. A mí me maravilla, me produce mucho placer ver una buena puesta de luces. Escribir el libro fue un camino para armar algo más sistemático, más allá de mis seminarios o mis apuntes para las clases. En síntesis, es un manual dirigido a aquel que no sabe nada y va a poder empezar a saber de qué se trata desde un nivel poético y puede obviar la parte técnica, si así lo desea. Y también está dedicado al técnico que no tiene tiempo, ni posibilidades de hacer un curso o seminario y necesita contar con herramientas más importantes para desarrollar su trabajo. El lenguaje empleado no es hermético y cada uno lo va a poder leer de acuerdo al nivel de profundidad y conocimiento que posea.**



** Tomada de PICADERO, N° 13 Publicación del Instituto Nacional del Teatro. Buenos Aires. Argentina.*

ACERCA DEL PODER MORAL DEL ARTE

Agustín García Calvo

I.1. Muy vieja es la cuestión que hoy saco entre vosotros acerca de los poderes morales del arte, de la capacidad que la canción, el drama, el templo o la danza puedan tener para alterar en un *sentido determinado* la situación (el humor) y aun la constitución (el carácter) del que los oye o ve.

I.2. Libreme Dios de referirme a esa sucia cuestión de si tal escena del cine o tal música o tal escultura puede irritar perversamente adolescentes imaginaciones. *Cuando hablo de poder moral del arte, es para descubrir en él algo más limpio y grande que la cualidad de ser honesto y recatado: una verdadera virtud positiva, si la tiene, de empuje hacia el bien.*

Nota bene: no se desprecia con estas palabras la virtud de la castidad, que, aun siendo negativa, puede suponer un esfuerzo muy positivo y meritorio, y que es, por supuesto, así entendida, de una limpieza deslumbrante. Se limita solamente el tema del presente estudio, en el sentido de dejar a un lado la influencia pervertidora que la mala obra de arte (por razón siempre de su fondo: v.III.3.) puede tener, cuestión que puede y debe ocupar a la moral, pero no a la *Moral del arte* en sentido estrecho, para centrarse a tratar de la excitación moral hacia el bien, que la obra de arte puede producir por sí, no por su tema (cfr. I.3. al final). Puede ser sin embargo que, en caso de no descubrir en el arte por sí esta influencia como impulso hacia el Bien Sumo, que Fray Luís descubría en la música de Salinas, entonces no le quede al arte, nada más limpio y grande que lo honesto y recatado de su tema.

I.3. Sin aludir por ello al arte como *instrumento* de enseñanza o sermón. Creo ciertamente en el arte que sirve a la predicación o a la ciencia: es el genio dramático de Platón puesto al servicio de la exposición doctrinal; o la potencia poética de Lucrecio engrandeciendo su apostólica voz; o el sermón artístico de Persio, de Juvenal; o de Bossuet; es el genio expositivo de la Agricultura de Herrera, de la Botánica de Laguna; de Bufón o de Poincaré; y aun, saliéndonos de las artes literarias, que son las que casi exclusivamente usaba la didáctica como medio, tenemos las láminas biológicas de Cajal, los mapas de Kiepert, las películas divulgadoras de Walt Disney. Cabe sí el uso del arte, la utilidad del arte como instrumento, y por lo que me toca, admiro ese tipo de arte impuro no menos que el puro. *Pero no hablo ahora de la utilidad, sino del poder que la obra de arte (poema, friso del templo, vitral de iglesia) tenga por sí misma, no por las cosas que represente o sugiera.*

¿Forma y Fondo?

I.4. ¿Se trata pues -concluirá alguno acaso en este punto- de la influencia moral de la *forma* artística, no del *fondo*? Ah, por desgracia hay aquí una inveterada confusión en algunas ideas fundamentales de la estética, y es vano tratar de hablarlos con alguna claridad del poder del arte sin haber hecho por aclarar esas cuestiones. Y, como al fin de lo que se trata es de hablar de arte, vamos a ello, si os parece.

II.1. Reina entre nosotros (como en todas las llamadas épocas de decadencia artística) el error de que el arte debe *reproducir* las realidades: así vemos la pintura que se valora por el parecido con el modelo, la música descriptiva, parte de la que llaman novela realista, el arte en fin de interpretación dramática que pretende (esencialmente en el cine) la máxima naturalidad como toda aspiración.

II.2. Claro está que puede tal arte reproductor de la realidad conseguir efectos morales sobre el oyente, con tal de que la realidad reproducida tenga en sí tales efectos. Por ejemplo: una mujer que llora en la calle sobre el cadáver de un hijo perdido en la guerra es algo que mueve a conmiseración y llanto: si un fotógrafo sorprende y filma esa escena, es evidente que los metros de película restantes guardarán los mismos efectos; o bien, si el chirrido de un carro produce melancolía y un virtuoso del violín lo reproduce exactamente, el efecto será también melancólico. Pero el arte no habrá intervenido para nada en ninguno de los dos casos. Y por eso decíamos (I.2) que la pornografía no nos interesaba como tema: pues un vicioso podrá sentirse irritado por una Afrodita de Boticelli; pero la prueba de que a Boticelli no le cabe culpa en esto es que, si a aquél le ofrecéis una fotografía del natural, la preferirá a la Venus; y aún más si le dais una visión cinematográfica en colores; y si no prefiere, en fin, el natural mismo, será por la cobardía sexual propia del buscador de pornografías.

Nota bene: se exime de culpa al artista moralmente sano que precisamente con su arte, libera al desnudo, por ejemplo, de la afrenta y pecaminosidad que sobre él arrojó el pecado original; no se niega que el hombre vicioso, ciego al arte, puede a pesar de todo cebarse en el tema, y aunque nunca por una fotografía inartística, ser por él inducido a pecado. Y así la Moral cristiana puede considerar dañina, por razón de su fondo, esa obra de arte en relación con el hombre prevenido.

¿Reproducción de la realidad?

II.3. Conviene pues que nos fijemos en esto: la obra de arte no es una reproducción de la realidad, sino que *es una realidad*: una nueva cosa, un objeto de creación, un objeto artificial precisamente por oposición al objeto natural. Artista, poeta, quiere decir, por encima de la sensibilidad, la fuerza expresiva y otras sutilezas, creador, inventor, trovador o encontrador de lo no existente antes, ni siquiera sospechado ni buscado por él. Acaso pensaríais que a esto se opone la tráfida y llevada definición del arte por Aristóteles como una imitación de la naturaleza. Conviene que nos detengamos un punto en ella.

II.4. El artista en efecto, el poeta, realiza, según la expresión de Aristóteles, una *mímesis* de la naturaleza. *Pero no ciertamente en el sentido de que reproduce, repite, los objetos naturales, sino en el sentido de que se pone a rivalizar con la Naturaleza, a crear como ella crea, a imitar sus procedimientos, sus métodos de producción, pero no sus producciones. Hacer una mesa es imitar a la Naturaleza, aunque ésta no nos ofrezca mesas: es rivalizar con ella, prolongar su capacidad de creación, de intención de nuevas criaturas. Pero fabricar una roca natural, más que una imitación, es una insufrible pedantería.*

II.5. No es que el arte no pueda tomar como materia elementos de la realidad preexistente, cuando por el contrario actúa la más veces el arte por abstracción de datos naturales brutos; muy bien imita también en esto a la Naturaleza, la cual fabrica bueyes a partir de yerba y yerba a partir de bueyes. Incluso puede una pintura abstracta ser menos artística y creativa, más natural (semejante, por ejemplo, a las alas de un insecto o a un trozo de tejido pulmonar al microscopio)

que no una novela que estiliza la vida de todos los días: así recientemente Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama*, que muchos han tachado de reproducción magnetofónica de la vida y conversación vulgar, peo que es, por el calculado equilibrio de episodios y la eliminación del rasgo inútil artísticamente, una ordenación arquetípica de lo vulgar; esa exactitud, esa justeza en colocarse cada persona y palabra en el estilo y momento que le corresponde, no se encuentra en la realidad, sino por ejemplo (a pesar de la radical diferencia de "fondo") en los gestos y palabras de los héroes de la *Iliada*.

Forma y Fondo

III.1. Tenemos pues aquí la manida cuestión de "fondo y forma". Apenas puede mantener ya nadie tal distinción de dos partes en la obra de arte, sobre todo después de las exactas aclaraciones de Croce. Todo el error procedía de las artes literarias: porque en la lengua hay en efecto dos partes, lo significado y lo significante (tales los términos de Ferdinand de Saussure, el padre de la Gramática moderna), que aun ahí, más que dos partes, son dos aspectos de la única realidad de la palabra, el haz y el envés de una misma cosa, al modo que por ejemplo, las vibraciones de las ondas y la manifestación sonora de esas vibraciones no son dos cosas distintas.

III.2. Pero es que lo que distingue el lenguaje artístico del cotidiano, lo que es arte en literatura, no consiste en lo que se dice, sino todo en la manera de decirlo. Y aún más deplorable es extender a las otras artes esta separación y pensar que la música o la pintura tienen por qué tener contenido alguno distinto de ellas mismas. Tal contenido puede faltar en absoluto (ni el músico tiene por qué intentar sugerir tristeza alguna o lucha de vientos ni el pintor tiene por qué expresar ningún paisaje o carácter humano), lo cual basta para mostrar que el pretendido fondo de la obra de arte cae fuera del arte por completo.

III.3. La obra de arte es una unidad perfecta y ni siquiera tiene por qué plantearse el problema de si hay o no dos partes; sólo si alguien se empeñara en distinguir las, habría que concluir: pues bien, lo único propio del arte es sólo y exclusivamente la "forma". Lo que importa no es que el artista exprese (puede no expresar nada), sino *cómo lo hace*; si lo hace *bien*, su obra es buena y da bien a quienes la reciben; si lo hace mal, hará mal necesariamente: porque si el tema es malo, se cebarán perversamente en el tema oyentes y espectadores; y si es bueno, no estará más que ensuciando una hermosa realidad.

¿El arte por el arte?

IV.1. ¿Tenemos pues "el arte por el arte"? He aquí otra de esas viciosas fórmulas que nos confunden. Después de destruir los tópicos de la *mímesis* mal entendida y de la separación de fondo y forma, tropezamos en éste, que puede sernos especialmente perjudicial, al tratar de los poderes morales del arte. Porque es que entonces —se nos dice—, en el caso de que la obra de arte tenga un tema real, ¿cualquier "fondo" sirve, cualquier "fondo" es bueno para ejercitar esas influencias morales del arte? ¿Debemos ser pues indiferentes a la calidad moral del "fondo"?

IV.2. Pues bien: en el caso de que la materia usada sea un tema real, no se debe ser del todo indiferente al tema, sino con la siguiente limitación: que sea *interesante*. *Todo lo que hay sobre la haz de la tierra y bajo los cielos y más allá, todo lo que pasa en el tiempo, es siempre, aunque sea sucio y feo y desgraciado y doloroso, bueno para materia de arte, con esa sola condición: que sea interesante.*

IV.3. ¿Qué quiere, pues, decir "interesante"? Sólo esto: que sea capaz de retener la atención de muchos, de una clara mayoría de los hombres que podrán oírlo o verlo; es decir: que sea **popular**, que esté entre los motivos de gozo, de dolor, de esperanza, de miedo, de duda, de desesperación de todo el mundo.

Pintar un friso tomando como materia prima una hilera de cucarachas es bien legítimo, en cuanto a las cucarachas son motivo universal de aseo para el hombre y transfigurarlas es decoración (si es que el artista lo consigue) es una hermosa obra; reproducir sobre la escena gestos de soberbia o lujuria puede ser, como veremos (XIV 1 y ss.), purificador de las lacras comunes a todos; jugar con lo fúnebre en versos o música puede ser bendita cosa; los horribles condenados de la *Comedia* son, con la expresión de *Keats*, "un gozo para siempre"; llenas de excrementos están muchas escenas de *Aristófanes*, varios epigramas de *Catulo*; pero el arte lo ha transmutado todo en bien.

IV.4. Lo que es en cambio condenable es que el poeta, el pintor, el actor, quien sea, se dedique a ponernos delante de los ojos las privadas pejiguerías de su propia *psique*, las particulares anécdotas de su vida: ni los vacilantes borrones de pintura de un niño sobre sus cartones o los gatos que borda amorosamente en sus almohadones la solterona nos interesan más que, a lo sumo, como curiosidad, ni encontramos emoción en los caprichos desacordes de la flauta de un demente, ni podemos sacar ninguna salvadora remoción de escuchar al poeta hablarnos de las deliciosas aventuras que vivió con su novia aquella tarde o de lo mucho que quería a su madre que se murió hace poco.

IV.5. Lo cual tampoco es excluir la novia o la madre ni ninguna otra cosa del mundo como materia de arte: lo que importa es trocar, como *Dante* o *Antonio Machado* "el amor en teología". Quiero decir: que lo que importa es que el modo de tratar sus temas el artista, aun cuando éstos sean íntimos (y lo mismo da, por supuesto, que las experiencias amorosas o de otro orden que se empleen sean reales o bien inventadas: al fin todo se inventa), que la elaboración artística pues los haya convertido en universales, en populares, de modo que en toda alma vulgar y corriente despierte ecos aquella canción, aquel baile, aquel drama.

IV.6. Más ¿cómo podremos asegurarnos que el tema sea popular, universal, que despierte tales ecos? Hay aquí una cuestión más de fe que de sabiduría: pero no dejemos por ello de atacarla. Hay que partir de que la mayoría son buenos, sanos, alegres, en el sentido de que *quieren* ser buenos, tener salud, tener alegría. Y entonces, la condición del creador que hace arte para su pueblo, para los más, para "nosotros", es sólo ésta: que a su vez sea un hombre corriente y moliente, es decir: sano, alegre, bueno; sólo diferente de los demás en poseer esa larga paciencia que se llama genio.

IV.7. ¿A qué pues andar fijando desde fuera limitaciones temáticas? Mejor digamos al artista: sé bueno, y entonces pinta lo que lo que quieras (si quieres pintar de algo), canta de lo que quieras; porque lo que llame tu atención, llamará la nuestra, la de "todo el mundo"; y al fin el tema no importa más que la composición química de tus colores o la marca de tu piano: lo que importa es que lo *hagas* bien: lo que importa es el arte.

¿El Arte Imitador de la Naturaleza?

V.1. Aquí estamos pues con el arte -espero- un poco más desnudo, un poco más claro: un arte que es imitador de la Naturaleza, en cuanto crea *como* ella, pero no *lo que* ella, porque no sufre separaciones entre "fondo" y "forma", pues todo su

espíritu es cuerpo sensible; que en fin no exige de su materia sino que, en algún caso de ser previamente real o vital, sea común al espíritu de todos *nosotros*. Es del poder moral de este arte en sí y por sí de lo que hablamos ahora.

V.2. Pero ¿qué entendemos bajo esta influencia moral de la criatura de arte? Porque todo objeto de la realidad (así los artísticos como los naturales) no puede menos de influir en nosotros: influye en toda alma con la que tropieza por el solo hecho de existir, de estar en contra, de ser objetos. Pero los objetos naturales influyen en nosotros de una manera desordenada, indiscriminada, azarosa, para bien o para mal, para arriba y para abajo. Puede ser que el arte ejerza como decíamos (I.1), una influencia ordenada en determinado sentido.

V.3. En el sentido del bien, por ejemplo: es decir, si tiene el arte capacidad de hacernos mejores. Puede asegurarse que una canción oída o cantada por un hombre corriente en circunstancias normales de tristeza o de buen humor, por el hecho de ser una obra de arte lograda, ¿ha de mejorar el humor y por tanto el carácter de ese hombre?. Y si el arte tiene ese poder ¿cómo lo tiene? ¿De qué modo se ejerce?.

V.4. Podríamos ya dudar si ha de tratarse de un influjo positivo o negativo: si negativo, como arte liberador, como fuerza mágica que nos arranca del *taedium vitae*, de la tristeza de vivir o si positivo, como derecho empuje hacia el bien. Puede sin embargo que tal distinción sea algo vana, en cuanto pensemos que, suprimida la tristeza de vivir, surge sin mas un empuje hacia el bien en todo hombre medianamente sano o que al revés una fuerte excitación hacia la acción buena incluye en si misma una liberación de la pena existencial.

VI.1. Veamos sin embargo en que consiste esa pena de vivir. Pero Lucrecio lo dijo de una vez para siempre, *cura metusque*, la preocupación y el miedo. Esto, y otra cosa por debajo de esto, la constante atracción de los seres hacia la nada: esa agobiadora fuerza de la inercia que con nombre demasiado divertido llamamos pereza. Pero ella se mezcla estrechamente con la preocupación y el miedo de lo por venir: son éstos en efecto miedo a la nada, preocupación de morir, de no ser, de no hacer, de no tener, aunque cotidianamente se manifieste como terror a la pobreza, al deshonor, como egoísta acecho tras el dinero o la hembra, como lucha o trabajo narcotizador del hombre de empresa (o presa) igual que como desilusión definitiva de borracho, como ahorro, como ambición, como todos los demonios que nos hacen tristes en la vida de todos los días, los demonios que maldijo Jesucristo en el sermón de la montaña.

VI.2. Mas ¿qué poder tiene el arte contra ellos? Puede que la respuesta no sea muy difícil: todo arte tiene un poder liberador de la inercia, en cuanto lleno de un ritmo creador que se contagia al que lo ve o lo oye; ¿y es además liberador de la preocupación y el miedo de ser actividad gratuita y sin finalidad?.

VI.3. **Actividad y gratuita:** esto quiere decir juego, a nadie se le oculta la relación íntima que hay entre el retozo y acto artístico; y ya se sabe que en varias lenguas un mismo verbo designa el jugar y el representar por ejemplo una obra de arte teatral.

Valor de la Vida Humana: El juego

VII.1. **Ahora bien:** lo único que vale de la vida humana es en verdad el juego. Porque todo acto con finalidad, todo acto que pretende algo, que busca algo que está fuera de él, fuera de sí está, carece de propio valor, y es por ello mismo esencialmente infeliz; quiere ser útil para alcanzar algo; por eso mismo no vale nada.

VII.2. Así es el trabajo, la actividad no-gratuita, una desgracia (no en vano usado como maldición por Jehová y menospreciado de Jesucristo) en cuanto es procura de la subsistencia (o peor aún: de un supuesto medio para la subsistencia, el dinero); y en afanosa pretensión de conseguir por el trabajo (con su odioso pecado gemelo, el ahorro) el disfrute de algún tiempo que nos quede libre, unas horas al fin de la jornada, unos años al final de la vida, vamos vendiendo nuestro tiempo de cada momento, la tercera parte, la mitad de nuestra vida.

Nota Bene: N.S. Jesucristo menosprecia el trabajo en el Sermón de la montaña al alabar a los pájaros, que *non serunt neque metunt neque congregant in horrea* (Mat. VI, 26) y a los lirios que *non laborant neque nent* (Ibid 28): en cierto modo, en la parábola de los viñadores (Mat., XX), y con más claridad en Luc. X 38 ss.: *Maria optimam partem elegit*. Lo cual no está en contradicción con la tradición extraevangélica de que él mismo trabajara en los treinta primeros años antes del tiempo de dedicarse por entero a la mejor actividad; en los cual nos daría ejemplo. Pues es lo mejor la actividad gratuita, la actividad en la virtud de la Gracia, pero el ocio inerte no es mejor que el trabajo. Los pájaros y lirios alaban al Sumo Bien y Maria vive sus palabras.

VII.3. *Y si nos fijamos, lo que el trabajo o el dinero pretenden no es más que conquistarnos eso, que en el fondo sentimos que es lo único que vale: el ocio, el domingo sin preocupación, la vejez sin miedo.*

VII.4. Cierta que llega el domingo, llega (si llega) la vejez, y el hombre no sabe qué hacer con su ocio: se aburre; abre la boca, descubriendo por el agujero de la nada su ser; acude al fútbol, va a matar lo que le queda de día o de vida en las películas que menos le hagan pensar. Proponedle ir al bosque a dar volteretas en la yerba o que se pase la tarde cantando o recitando versos: "para vosotros -os dirá: menudo tostón" No pues; él ya no quiere vivir; quiere que le vivan, y lo más deprisa posible, ese tiempo, que le sobra. ¿Y para esto se sudó? ¿Y en el anhelo de esto se soportaron todas las fatigas de todos los días de toda la vida?

VIII.1. Mas sin embargo nada prueba esto contra el valor supremo del ocio y del juego, sino solo contra los efectos del trabajo y los demás demonios citados. Es evidente que la única porción de vida que merece vivirse es aquella que el hombre libre de preocupación por su porvenir, de la egoísta búsqueda y afán de barrer para adentro, del negocio, libre de todo miedo a la nada, (la cual por estar solo presente como substancia de su vida, no le parece ya escalofriante amenaza), no se abandona sin embargo pasivo, modorra de siesta dominguera, sino que en exaltación de todas sus facultades se lanza al retozo, al juego, a la actividad gratuita: a nadar, a cantar, a charlar interminablemente de todo lo divino y humano.

La vida "andante sombra"

VIII.2. Son estos ratos todo lo que vale. Lo demás es sólo oscura ganga la vida, "andante sombra", como dice Macbeth, modorra ahíta de pesadillas. *Pero aquellos breves momentos parecen cualitativamente distintos: es como si despertáramos, a vivirnos de veras, a ser de veras.*

VIII.3. Pero habrá también quien disfrute en su trabajo -se me dirá. Dichoso él: su estado es el más perfecto en los momentos que tal suceda, y en verdad, más que trabajar, está jugando, está haciendo una obra de arte. Yo mismo, entre las muchas clases, fracasadas, forzadas, llenas de gritos, equivocaciones, bostezos, ¿cómo voy a negar mi intensidad de gozo en esas pocas que uno de vez en cuando consigue,

en que el cruce de preguntas entre vosotros y yo resulta justo, ligero, en que el desentrañamiento de un mismo texto centra firmemente la atención de todos nosotros? Pero entonces, si: esa clase ha sido, para vosotros y para mí, un juego: ha sido una humilde obra de arte.

IX.1. Prevengo, al llegar aquí otra objeción que se me viene a la mente. ¿No es algo enormemente egoísta hacer un ideal de ese disfrute pleno de la propia vida de cada uno en tales momentos de actividad gratuita? ¡Que lejos de lo cierto, amigos míos!: pues el egoísmo está en la preocupación y en el miedo, es justamente en los ratos de actividad gratuita cuando el hombre se encuentra en disposición de hacer algún verdadero bien, y ser más bueno verdaderamente. Y esto es ya lo primero: que el ser más bueno es el mejor bien que a los otros puede hacerse.

IX.2. Compárese en cambio la falsedad (aunque pueda ser útil) del bien que se hace con algún fin: el que echa carne al obrero por temor a que se desmande, u organiza para él colectas para lucir como flor de la caridad, o proclama que viene a redimirlo, para sentirse jefe de partido político, o para cualquier otro "para", hace algo que acaso será útil para algo en algún momento; pero no espere de ello mejora ni alegría para sí ni para otro. Ese favor, como dijo Nuestro Señor Jesucristo, "ya ha recibido su paga".

Nota Bene: El bien que tiende a un fin determinado, en conseguir este fin recibe su paga; el verdadero, el gratuito es el que no pretende paga ninguna, el que se hace por el amor del Bien mismo (es decir: de Dios), lo cual no quiere decir que no reciba la paga: pues muy por el contrario la recibe máxima en el goce del Sumo Bien.

IX.3. "Su paga" -esto es lo importante-: el bien dotado de finalidad se paga. El verdadero bien es tan gratuito como carente de fin. es el bien -fijémonos en esto- que sólo puede hacerse *jugando*.

IX.4. *El mejor bien para nosotros es hacerse uno mejor -esto hemos dicho: pero téngase en cuenta que el hombre en trance de juego es el hombre por excelencia volcado hacia fuera: es el que se sale de sí mismo, que deja de girar en torno al hediente pozo de su YO, para salir disparado, como el sol, en línea recta hacia los otros.* Y esto es bien para los otros: pues para los otros lo mejor es lo contrario del egoísmo: *y esa expansión del que juega quiere decir que él, que vive más intensamente, más intensamente se transmuta en otro, se hace otro, se da.*

IX.5. *Y el principal efecto de su actividad gratuita es contagiar de ella a los demás, asimilarlos a él a ellos, en la canción, en la danza, en el deporte, en la charla.* Al contrario de la felicidad que es esencialmente egoísta, los vislumbres de alegría que el juego da, no son cuestión del yo, sino del nosotros. *El que es solo, como decía el Eclesiastés, es triste; y todo jugador, todo artista, supone necesariamente el colaborador: público, oyente, espectador.*

X.1. *Pues bien: todo arte, por el solo hecho de ser juego, de no pretender nada, tiene este poder de bien sobre los otros, hacer entrar también todo su espíritu (y su cuerpo: todo es uno) en una actividad gratuita.* Un bailarín, un músico aunque realizan su obra entusiasmados de su juego, sumidos en esa divina actividad que los embriaga y llena de gracia, por ello mismo, por moverse libres de toda inercia y ansiedad práctica, se siente invadido quién los ve, quien los oye, de una corriente de participación.

X.2. Su corazón entonces, cuando no sus pies mismos, siguen el gesto y la melodía y se contagian de la alegría misma en que estos nacen de un modo semejante a como las vibraciones de una voz, conmoviendo la laminilla de un

aparato emisor, se contagian de vibraciones del receptor, y en él de nuevo se transforman en voz con su tono, timbre y sentimiento.

X.3. Porque conviene anotar que la experiencia tantas veces nos confirma que la relación entre el sentimiento y gesto, entre espíritu y cuerpo (aquí la medicina psicosomática) es reversible: si la fuerza inclina a agachar la cabeza, o si la energía se manifiesta con paso seguro y bien marcado, hacia el estar largo rato cabizbajo puede engendrar tristeza y energía el andar con paso firme y rítmico.

X.4. Un hombre sumido en sus más íntimos pesares no tendrá probablemente gana alguna de oír una canción, de recitar de su memoria unos claros versos, para hacerlo, tendrá que forzarse bárbaramente: forzar su inercia, su naturaleza. Si lo hace, si se fuerza, puede que la música o los versos a la fuerza, trastruequen el estado de su espíritu.

X.5. *Porque nuestra constitución tiende ansiosamente a la armonía, a reducir la desproporción: a un espíritu tétrico le gustan las habitaciones oscuras, los trajes severos, la compañía de hombres taciturnos: es lo que le cae bien naturalmente, lo que armoniza con él. Romped decididamente la desdichada armonía: ponédle, contra su tendencia, en una compañía de buena intención y de buen humor; hacedle bailar y cantar una y otra vez; hacedle andar por la orilla de risueños arroyos. Si insistís en esto (lo difícil es insistir, ir contra la naturaleza), la armonía tenderá ya a recobrase espontáneamente a costa de la primitiva melancolía.*

Todo arte es juego

XI.1. Pero aquí falta hacer un intermedio: porque realmente los más de vosotros sonreiréis compasivamente a todo esto, como a una divagación entablada sobre la nada: pues en verdad ¿dónde se ven en la vida de todos los días esos mágico efectos de la danza, de la pintura, de los versos?

XI.2. Poco se encuentran —es cierto— semejantes efectos. *La razón es clara: las artes están cada vez más fuera de la vida; y si el arte está lejos de nuestra vida, ¿cómo puede actuar sobre ella en el sentido de la alegría ni en ningún otro?* Mientras los cuadros estén colgados en los museos y no iluminen las paredes del trabajador, mientras la buena música haya que acudir a un concierto de etiqueta para oírla, mientras sea la poesía cosa de un cenáculo de poetillas, dedicados a leerse unos a otros sus prodigios de sensibilidad y de fuerza expresiva, ¿qué vale entre tanto todo lo que decimos?

XI.3. Decía ese arquitecto de ideas españolas, don José Ortega y Gasset, que tal incapacidad de los museos y conciertos para causar verdadero placer (es decir: para remover a fondo, para tener poder moral) sobre el pueblo se debe a que la atención, hartado preparada para admirar y degustar, resultaba demasiado grande para el alimento que se le ofrecía. Y tal melodía, que oída por un organillo en la calle nos conmoviera, puede dejarnos fríos en un concierto anunciado por todo lo alto; y una hermosa escultura, ante la que pasamos con convencional admiración en el museo, podía acaso, colocada en el centro de la plaza, ir dejando en nosotros, a fuerza de pasar ante ella, casi sin mirarla, un grueso sedimento de gozo.

XI.4. *Pero, sea cual sea la causa, sépase que, cuando hablamos aquí del poder moral del arte, nos referimos a eso: a un arte metido en la vida diaria: a una poesía que la criada, al ir a la plaza, tenga que escucharla, como las coplas de ciego, y que tenga que oírla un día y otro por la radio el señor de negocios, en plano puro y digestión, entremedias de las cotizaciones de la bolsa.* Hoy casi siempre las coplas del ciego son malas y malos (¡Dios me libre!) los discos que la radio coloca en las

horas más estratégicas, mientras los productos que se suponen de buena calidad se reservan para las exhibiciones de artes plásticas, para los conciertos de gala y para los tomitos de poesía en edición limitada. Pero esto no tiene por qué ser así, y basta para que todos hagamos todo porque no lo sea más, por encontrar los modos de arte que responden a nuestra vida.

Artes Utilitarias

XI.5. Llega uno a pensar a veces que las *artes utilitarias*, la arquitectura, la cerámica, tienen hoy un valor más alto que las otras, aunque tradicionalmente se las considere secundarias; y lo tienen precisamente por estar siempre más metidas en vida cotidiana. A lo que tenemos que llegar por tanto (o volver) es a que todas las artes sean utilitarias (esto es: estén tan metidas en la vida) como la cerámica y la arquitectura.

XI.6. Y si alguno se sorprende de la contradicción en que parecemos incurrir, al recomendar este utilitarismo de las artes, cuando acabamos de hablar de la cualidad de inútil, de sin finalidad, como esencial de la actividad artística, que escarbe en esa contraindicación, porque espero que saque de ella mucha claridad.

XII.1. Seguimos ahora con los poderes morales del arte. Hemos hablado (eps. VI-X) de lo que esta actividad gratuita tienen como gratuita: liberar de la pena y preocupaciones, engendrar el espíritu de juego, de vida sin finalidad externa, en el público. Veamos ahora el que tiene como *actividad*, como victoriosa de nuestra inercia nativa. Porque no parece que esté muy claro que todas las artes sean una actividad: ¿puede esto decirse, por ejemplo, de la arquitectura, de la pintura? Vamos con ello, y espero que os resulte ameno un recorrido a cada una de las artes en particular.

XII.2 *Parece en efecto que las artes llamadas temporales (danza, música, canción, poesía, y los híbridos de ellas: teatro, cine, procesión, corrida de toros, etc.) se colocan a este respecto en situación aparte frente a las otras. Ellas son a todas luces actividad, tanto en su creación, como en su reproducción (sea sólo la actividad de la mente recorriendo una poesía en lectura, forma la más degradada de realización para estas artes). Pero, ¿cuál es el elemento común a todas ellas, que da a esa actividad una fuerza especial de impresionar y contagiar?*

El Ritmo

XII.3 No otro naturalmente sino el ritmo, del que tantas vaguedades suelen decirse, siendo él la cosa más concreta, rígida y definida del mundo. Se trata, como sabéis, del orden establecido en el tiempo, por medio del retorno a intervalos, iguales o proporcionados, de una señal o golpe rítmico. Y aún más: al ordenar o definir el tiempo, lo que hace en verdad es crearlo para nosotros; pues, según decía Aristóxeno, "¿cómo, si no, subsistiría ese todo?" En verdad ese todo no sería nada sin el ritmo: en nada se ahogaría el hombre, si no fuera por los sucesos distintos y retornantes, rítmicos, que le ordenan y hacen más claro el tiempo, que le dejan dominarlo. Es una embriaguez de vivir, una embriaguez de tiempo lo que la obra rítmica produce sobre el oyente o espectador, y es por medio de él como el arte rítmico vence a la pereza o tendencia hacia la nada.

XII.4. Pero acaso se piense que ni aun en las artes que enumeramos como temporales aparece claro este elemento del ritmo: se siente desde luego en la canción, danza, versos (cuando se siente), procesiones; pero, ¿también en la

novela?, ¿en el teatro en prosa?, ¿en el cine?, ¿en una corrida de toros? En estos casos ciertamente el ritmo (el material —digo— que es fundamental y más eficiente) se siente más imperfecto; pero debe al menos esta deficiencia ser salvada por un tipo de ritmo más amplio y menos hiriente, el de los sucesos en la novela, el de la escena y gestos en el teatro, el de la luz y sombra, situaciones y ruidos en el cine. De ahí que debemos estimar como obra de arte fallida, no artística ni por tanto eficaz, aquélla en que falta este elemento del orden en la sucesión: la novela que avanza brutalmente, a la buena de Dios, como la vida misma (mala novela realista), el cine que se limita a captar una tras otra visiones de la realidad: el teatro, en que por necia imitación de la naturalidad cinematográfica, no aparece todo medido, cada gesto, cada voz, todo en su sitio y su momento, a cadencia y compás.

XII.5. Por eso también es casi imposible una corrida de toros como obra de arte: en ella hay un fuerte elemento de naturaleza inartística, difícilmente elaborable a ritmo y melodía, el toro; y sería punto menos que milagro conseguir que por azar todas las suertes y gestos se fueran produciendo de un modo rítmico, con arte. Es verdad que todas las artes están sujetas al azar: que el poeta no hace otra cosa que lanzar palabras y palabras a enlazarse y entrechocarse, hasta que resulte algo (larga paciencia se requiere) en que brille la chispa poética; pero al poeta, al músico le es dado ensayar solito y sin molestar a nadie; el toro no ensaya, ni por tanto el torero, sino ante el público; y así suele salir de ello. Dificultad semejante se opone, en menor grado, a ese arte perfectamente intermedio entre las temporales y las otras que es la pirotecnia.

XIII.1. Pero veamos las otras, las que de ordinario se consideran no temporales. ¿Podremos también llamarlas actividad?. ¿Debemos también buscar en ellas el ritmo creador? Sí. Pero del modo que (según los sabios consejos de Lessing o Machado) nunca el poeta o músico deben caer en lo pictórico, así tampoco quiero decir que el escultor, el pintor y demás artistas plásticos tengan que imitar el movimiento. Cuidémonos de confundir el movimiento y ritmo: el ritmo no supone por fuerza movimiento: supone (y lo que es más: engendra) tiempo y por tanto cambio: el árbol florece y se deshoja al ritmo de las estaciones; rítmicamente muda el fotógrafo artista la luz en unas secuencias de cine, del movimiento lo más que acaso puede decirse es que es una forma del cambio.

XIII.2. Sean pues perfectamente estáticas la pintura, la escultura, la arquitectura, la cerámica y demás artes del utensilio: no por eso serán menos activas y rítmicas, sino acaso más. Deshagamos esta inocente paradoja. Y para ello advirtamos lo primero que la actuación de las artes plásticas sobre el hombre es desde luego diferente (y en segundo lugar, opuesta) a la de las artes temporales. Primero pues, diferente: ¿cómo?: en cuanto las temporales actúan de una manera momentánea, mientras la actuación de las obras plásticas sobre el espectador (o, mucho mejor, usuario) es lenta. Es decir: que no concebimos que la simple visión de un cuadro o templo *una vez* pueda producir más que admiración, pero no calar y actuar a fondo sobre el hombre. Sólo el *uso* de la obra plástica puede producir sobre él tales efectos.

XIII.3. Pero aún más decíamos, que es opuesto el modo de actuar de las artes estáticas al de las temporales. Por qué, bien claro está: la característica esencial de la obra de plástica es *permanecer* (ser incluso, si se tercia, monumento), justamente al contrario que la temporal. ¿Entonces? ¿Cómo será la actividad rítmica de estos elementos estáticos? Las obras permanentes, durante, a lo largo de una vida de hombre, sirven justamente como golpes, hitos o señales rítmicas en el *fluir* de la

vida misma: son como los agarraderos a que en el torbellino desordenado que es la vida natural nos asimos para sentir la permanencia por bajo del cambio constante: pues es este el fin del ritmo: hacernos sentir la paradoja esencial que el tiempo, que la existencia es: el combate de lo otro y de lo mismo. Crecen los niños y nacen y mueren, pero cada mañana al asomarnos al balcón, vemos aquel Cupido en mármol vetado, y él nos sirve todos los días de hito para andar más firmes en el continuo flujo de la naturaleza. Y la arquitectura tiene por fin la *mansión*, la señal de retorno a lo mismo en la marcha cotidiana.

XIII.4. Es entonces la repetición de la vista o apalpamiento de la obra plástica a través de los días y de los años lo que la trueca en obra rítmica y por lo tanto activa. De ahí que la necesidad de todo arte de estar medido en las aguas de la vida (XI.4.), sea aún más imperiosa para las artes plásticas. ¿Cómo conmovería yo a mis amigos pintores y escultores a que se dedicaran con toda su fuerza artística al artesanado, a la producción de cacharros, de frescos, de llamadores de puertas, de toda clase de obras duras, que sólo el uso puede hacer realmente artísticas.

XIV.1. Más por ahora sigamos con el poder moral de las artes. Quiero anotar solamente algunas observaciones, que, al tiempo resumen lo dicho hasta ahora, lo ligan con la cuestión del valor mágico del arte y la consiguiente relación entre religión y arte.

XIV.2. *Si nos fijamos, hemos anotado hasta ahora en el arte dos potencias morales: una, la de ser actividad, y más concretamente, actividad ordenada o rítmica, que suscitando en el oyente o espectador una semejante actividad, ordenando y aclarando para él el tiempo, lo libra de su pereza, de su fatal modorra, de su abandono a la nada; efecto que se realiza de modo bien distinto según la especie de las artes. Y luego una segunda influencia, ya común a todas, en cuanto, siendo actividades gratuitas o sin finalidad, libertan el espíritu de la agobiadora busca y utilitarismo cotidianos, de la preocupación y el miedo.*

XIV.3. Pero, mirándolo bien, no son estos fines a lo que la magia y religión de los pueblos llamados primitivos pretenden. Y tiene su motivo profundo que el poeta, el mago o profeta y el sacerdote tengan un mismo germen en la forma primera de la sociedad. Me limito a citar tres hechos significativos acerca de esto. Lo uno, que el ritmo, esencial, como hemos visto, del arte, es precisamente uno de los más seguros procedimientos mágicos (el más junto con la *mimesis*, que suele ser por otra parte, siguiendo a Marius Schneider, una imitación del "ritmo" de la cosa que se quiere hechizar): no hay ensalmo y conjuro que no esté basado sobre el ritmo (casi siempre muy notorio y aun machacón) de gesto, música y palabra. Y cuando Píndaro clamaba "encantemos pues las cosas con palabras", no ha olvidado aún su originaria calidad de mago que se apodera de los seres animados y aun "inanimados" con la magia de sus ritmos.

La Fiesta

XIV.4. *En segundo lugar, la fiesta. La fiesta ha estado siempre, como está aún entre nosotros, ligada con la religión: el día festivo no es (o no es simplemente) un día de descanso, sino un día de celebración religiosa, un día de arrebató al trabajo para la pura actividad antiutilitaria, religiosa. Ahora bien, el día de fiesta es precisamente el día del juego, el día del arte. La diferencia estriba en que la actividad religiosa (litúrgica o mágica) puede no presentarse del todo sin finalidad, sino tener la de conseguir algo de los dioses; y no del todo sin miedo, sino llena del miedo a lo divino, desnuda la actividad religiosa de esta finalidad y miedo,*

tenemos el mismo ocio activo del juego, esa liberación de la pena de vivir, a la que también la religión sin duda pretende atender con la institución de la fiesta (aunque sea, en la religión superior, como fin secundario al esencial de agradecer a Dios).

XIV.5. *Aún más (y he aquí el tercer dato): la danza, la procesión, las letanías, toda la liturgia, ¿no están en el orden del teatro? Bien sabido es esto, y por dos veces hemos visto en las literaturas occidentales salir la tragedia de las procesiones y cantos de Baco en la antigüedad, salir de los atrios de las iglesias el teatro medieval. Y es siempre el dramaturgo (autor y actor) oficiante de un misterio: el misterio de la risa, el misterio de la desgracia y de la muerte. Y es así como el sacerdote y el actor, colocados hoy como en dos polos opuestos de las dignidades humanas, participan en cierto grado (aunque sea el sacerdote actor instrumental de místicas realidades) de un oficio común; o deben participar: mal para el actor (o para el sacerdote) si no lo hacen bien.*

XV.1. *Con esto nuestro tema fundamental de la operación moral del arte se nos ha centrado en torno al teatro: y ahora más concretamente, sobre la tragedia: Porque habíamos antes definido el efecto de las artes como una remoción del espíritu, como una exaltación vital, que repetidamente designamos con el nombre de alegría. Pero ahora, al pensar en la tragedia, nos asalta esta idea: ¿cómo puede ser la alegría el efecto de toda buena obra de arte, y de una tragedia por tanto, si justamente la tragedia nos ofrece el espectáculo del dolor, del pecado, de la desgracia, de la impotencia humana ante el azar, de la muerte?.*

XV.2. *Y sin embargo, vayamos al hecho real: examinemos en nosotros el efecto moral de la asistencia a una tragedia: lo que en nosotros queda no es ciertamente depresión, no duelo, no tristeza, sino una situación del espíritu exaltada y radiante, que absurdamente no parece distinta de la que queda después de una buena comida, con la diferencia, si es caso, de que aquí la risa nos deja algo más cansados, menos exultantes que la tragedia. Pero al fin ¿qué diferencia hay (y tengo que poner ejemplos cinematográficos, porque hoy el verdadero teatro es prácticamente desconocido entre nosotros), qué diferencia hay entre el gozo de haber visto *Brigada 21* y el gozo de haber visto *Prima comunione*, por ejemplos de buenas tragedia y comedia cinematográficas?*

XV.3. *Podría decirse lo que ya Spinoza anotó en sus teoremas de moral geométrica: que el opuesto de la alegría no es el dolor, sino la tristeza. Y en verdad es el dolor algo activo, noble, elevado, firme, mientras es la tristeza (vicio egoísta siempre, contra el dolor, altruísta) la flojera, el abandono a la nada, el declive hacia la angustia (hasta que llega a ella y se hace desesperación y por tanto dolor y por tanto alegría). Sí, y en la vida misma la tristeza nos ablanda y nos degrada, pero el verdadero dolor nos enaltece al cabo, nos reafirma, nos hace más verdaderos, nos purifica.*

XV.4. *Nos purifica: está es la palabra acaso que mejor expresa el efecto de la tragedia también sobre nosotros. Pero esto nos mueve a desarrollar el mecanicismo por el que así la tragedia conduce a la alegría a través de la purificación; analizar el proceso que ya Aristóteles estudió oscuramente en su *Poética* con el nombre de *Kátharsis*, catarsis o purificación y después ha sido constantemente interpretado de mil maneras diversas.*

La Catarsis

XVI.1. *Sentemos lo primero esta observación: la catarsis, que conduce a la alegría por medio de la tragedia, se produce en el actor al tiempo y de una manera*

semejante que en el espectador: es el actor el que, con la actitud que él mismo adopta frente a su personaje, indica al público la actitud que frente al personaje debe tomar. Es el actor que, juzgando (absorto en su juego, no en su personaje) debe contagiar al público el espíritu de juego.

XVI.2. Acaso la interpretación más vulgar de la catarsis será que se produce por "simpatía", por *Sympátheia*, por participación del público (y del actor) en los sufrimientos del personaje con el que se identifican; y entonces, al modo que purifica el sufrimiento en la vida llamada real, así purificaría el sufrimiento participado en el teatro. Pero de ningún modo pienso que esto sea exacto ni aproximado siquiera.

XVI.3. Y ya aparte de las consideraciones teóricas, basta que analicemos detenidamente nuestras reacciones en el teatro (o en el buen cine, que es al final lo más parecido): ¿cuándo nos conmovemos?, ¿cuándo se nos saltan las lágrimas?, ¿cuándo se nos encoge?, ¿cuándo se nos ensancha el corazón? ¿Es precisamente en los momentos en que el personaje sufre esos mismos sentimientos, en los momentos en que está conmovido, en que llora, en que se angustia o se solaza? De ninguna manera, si os fijáis bien (y recordad siempre que hablo del *buen arte dramático*, no del drama de serial radiofónico): cuántas veces os sorprenderéis llorando en el momento en que Edipo, sin saber aún nada de su destino, pregunta ansiosamente al pastor (y él está ansioso, no vosotros, público, que ya sabéis; y él no llora y vosotros lloráis) o se os anega de dolor el pecho cuando al final de las *Bacantes* de Eurípides aparece Agave, aún loca de Baco, con la cabeza de su hijo cazado por ella, que aún confunde con la de un león; y lloraréis acaso de ... —no sé— de conmiseración y aun —absurdamente— de ternura, al ver a Fedra presa de su pasión incestuosa, a Macbeth y su mujer con los ojos brillantes de ambición sangrienta.

Simpatía con el Personaje

XVI.4. No es pues por "simpatía" con el personaje, por identificación con él, como se produce la emoción purificadora. Ya Aristóteles, aunque no declara expresamente esto, lo debía ver con claridad, cuando decía que los personajes deben ser *uk epieikeis*, "no equitativos, no adaptados a la convivencia". ¿Por qué esto? Evidentemente por lo mismo que, según él también, han de ser *beltíones*, "más nobles, más elevados, más grandes (que lo normal), un tanto sobrehumanos" (y así eran reyes y héroes en la tragedia antigua). ¿Por qué pues? Por esta razón: que si el personaje fuera de tamaño corriente y simpático, la identificación del espectador con él sería demasiado fácil, y no es tal identificación lo que se persigue.

XVI.5. No debe haber pues identificación entre el espectador y el personaje. El público debe ser él mismo y ver al otro fuera de él y tener ante él una actitud *emotiva crítica*. Es curioso que el gran dramaturgo contemporáneo Berthold Brecht haya afirmado (y sostenido con su práctica) algo muy semejante para el actor: el actor no debe identificarse con el personaje, debe mantener frente a él una actitud crítica: exige Brecht una *Verfremdung*, un extrañamiento del actor respecto a su personaje, para que su interpretación sea moralmente eficaz sobre el pueblo, mientras viene a considerar como inmoral el abandono total del actor al personaje. Y en efecto, así creemos también nosotros, que en el actor, lo mismo que en el espectador, debe haber dos personalidades en pugna: la suya y la del personaje (he aquí el motivo profundo de la careta en la verdadera tragedia): es probablemente

en esta agonía interna donde encontraremos el origen de la catarsis o purificación.

XVI. 6. Veamos de qué modo. Fijémonos por qué en la vida llamada real son malos o despreciables los más de los hombres que lo son: es simplemente porque se dejan llevar, porque no ven claramente el mal en el que caen: porque la desgracia, la maldad, se la presentan de una manera vacilante, dudosa, llenos de disculpas, de agarraderos para la justificación (¡oh, qué pocos son los malos heroicos, los que no se justifican, los que no creen que sus villanías sean en el fondo honradas!), todo desdibujado, todo propio para que el hombre deje de distinguir entre malo y bueno y se haga incapaz de cualquier actitud crítica sobre su propia conducta moral. Pues bien: el arte es justamente lo que reduce a claridad hiriente la nublada vacilación. El tragediógrafo le presenta implacablemente ante los ojos la maldad, la desgracia, la infinita miseria del hombre ante los ojos la maldad, la desgracia, la infinita miseria del hombre (y por si él no lo ha hecho con bastante claro trazo, es el actor el que debe recalcar con su gesto y tono esta claridad), todo ello agrandado además por las proposiciones extraordinarias del personaje (*beltion: vid arriba, XVI.4.*): hasta que te obliga a gritarte con sinceridad: "aquí está mal".

XVI.7. Ahora: cuando uno dice "aquí hay algo malo", es porque en ese mismo momento está tratando de hacerlo bueno, de superarlo, de librarse de su maldad. Más claramente: el espíritu humano está dotado de tal potencia de impulso hacia el bien, es tan absolutamente incapaz de aguantar el dolor desnudo, el mal desnudo, el espectáculo del abismo de su nada puesto al descubierto, que hasta con enfrentarlo de repente con ese espectáculo, con conducirlo a la desesperación más honda, para que, como por un resorte, su espíritu salte desesperadamente hacia la luz, hacia la esperanza ("el que desespera espera" canta Antonio Machado), hacia la alegría. Sí: porque en verdad la única fuente de la alegría nuestra es ésta: el sentimiento de que hemos visto el mal cara a cara y de que podemos luchar contra él. Y este sentimiento es el que la tragedia nos produce incesantemente, al desencadenar dentro de nosotros lo mismo que se desencadena dentro del actor: la lucha o crítica emotiva entre el rostro y la máscara, entre el personaje (malo o por lo menos no bueno y en este caso enormemente desgraciado) y el propio espíritu de cada uno de nosotros obligado a sentirse bueno y alegre.

XVII. 1. Claro es que este tipo de arte trágico requiere unos *espectadores vivos*, no sonámbulos: espectadores activos, dominadores, que colaboren en la representación: no perdamos de vista la originaria falta de separación entre la escena y el patio, la originaria confusión entre el coro de la tragedia y el de los espectadores mismos.

XVII.2. Por eso las épocas de debilitación moral se caracterizan antes que nada por una decadencia de la tragedia: así desapareció de la escena griega desde el s. IV a.J., así de la escena latina desde la época de Sila (donde se redujo a la pantomima bailable con tema de tragedia, género más soportable). Y en fin también entre nosotros. Porque sí: el espectador entre nosotros (me refiero sobre todo al cine) es sonámbulo, pasivo presto a ser dominado, femenino en el mal sentido de la palabra.

La Muerte de un Viajante

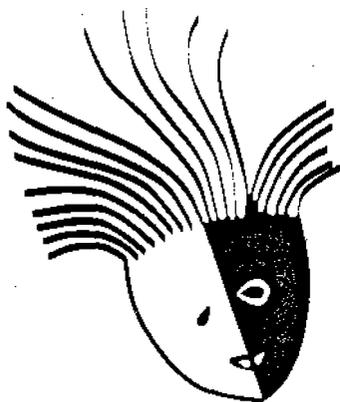
XVII.3. Fijaos en la reacción general ante *La muerte de un viajante*: una película inaguantable: en la que observárais ante Brigada 21: ¡psch! Sin embargo hay ahí dos excelentes tragedias (no quiero hablar de las de tema antiguo, *Hamlet*, por ejemplo, ni exótico, como *La puerta del infierno*). ¿Por qué nuestro público no aguanta estas

tragedias, o al menos no siente gusto en ellas? es bien fácil de ver: el viajante es un hombre antipático: enfermo, soberbio y, por si fuera poco difícil identificarse con él, medio loco; y ¿quién puede tener ninguna simpatía por el policía de *Brigada 21?*

XVII.4. He aquí la cuestión: las películas que de ordinario gustan son las simpáticas, las fáciles, las de protagonista valiente y buen muchacho; en suma: son las películas en que el espectador se identifica enseguida con uno de los personajes (ved al mozalbete que en su butaca sigue con el golpe de su puño los puñetazos del bueno "duro"; o ved a la muchachita que aprieta la mano de su novio en los momentos "tiernos"). Y es que ese espectador va al cine a vivir una vida falsa, distinta de la suya: a sentirse a poca costa héroe de una gran aventura; va en suma a que lo *vivan*, a que le *vivan* lo que no puede o no sabe vivir.

XVII.5. Tal es la película, el drama fácil, es decir: el que ni nos alegra ni nos hace nada, si no es ayudarnos a cometer el asesinato del tiempo. Pero ya se sabe que el bien no coincide con la comodidad: cuenta el hombre con un empuje inextinguible hacia el bien (XVI.7.); cuenta con una naturaleza constantemente inclinada a la inercia. Uno no puede ser héroe metido entre las sábanas de su cama y soñando con heroicidades; al contrario: eso le ha de quitar la fuerza de ser héroe. Y algo así le pasa al espectador de cine pasivo o identificado.

XVII.6. *Por eso voy a acabar este discurso con una exigencia que querría que desde hoy os impusierais vosotros mismo como espectadores de arte: lo mismo que, como artistas, os exigía antes (XI.4., XII.4.) para primer mandamiento un metimiento de lleno en las aguas de la vida cotidiana, así querría exigiros ahora como usuarios del arte: no busquéis la película, no busquéis la obra de arte cómoda, la que os deja como estáis y os ayuda a consumiros sin subir un palmo más arriba. Sed colaboradores en el arte: buscad la película, buscad la obra que os alegra, que os hace mejores, que no os deja como sois. No es nada cómodo hacerse otro. Pero hacerse otro es la esencia del bien.*



COMUNICADO de "teatro"

*Amigos, simpatizantes y compañeros
de Nuevos Horizontes:*

Los costos de imprenta han subido, los del franqueo postal de los más o menos 350 ejemplares que se expide a Latinoamérica, Europa, Bolivia y otros, no obstante las diversas gestiones por amigos de NH para conseguir rebajarlo han sido lastimosamente inútiles...

Los auspicios fueron disminuyendo y llegado al riesgo de casi no contar con ninguno; las respuestas a las cobranzas a quienes se les remitió de cada número de "teatro", paquetes conteniendo de 20 a 200 ejemplares, salvo las excepciones de la revista "Aullidos" de Santa Cruz, y el Teatro El Trono, de El Alto, han sido totalmente negativas...

Todo esto coloca a "teatro" en la difícil situación de haber resuelto tomar varias decisiones:

1ª Para ver si conseguimos equilibrio en el rubro, atacando en especial la subida cuenta de franqueo, comunicarles, como lo estamos haciendo, a todos nuestros lectores, que esperaremos la respuesta de cada uno de ellos, dirigida a la casilla postal, o al correo electrónico o al teléfono –los tres medios constan en la primera página de "teatro"– avisándonos si recibieron ésta n° 20, y a quien no nos lo haga, sencillamente y sintiéndolo mucho, no se le volverá a remitir el ejemplar consabido desde el próximo...

2ª Sugerir a quienes aquí en Bolivia se enteren de nuestra situación, que hayan adquirido los números anteriores de "teatro" de quienes les cobraron su importe, conozcan que, salvo las excepciones citadas, nadie más, no obstante haberles requerido, no nos han hecho llegar esos importes, lo que simplemente nos parece injusto.

3ª Dejar abierta la posibilidad de que, quienes de nuestros lectores consideren vale la pena contribuir a salvar la situación descrita, puedan hacer sus aportes a las siguientes direcciones:

Cta. Banco de Crédito 30150139015252 de Eduardo Soliz Castro
Teléfonos: 4452181 • 4528446 • 72276037
solidos@hotmail.com
Casilla postal 5192 - Cochabamba - Bolivia

4ª Asimismo, nos vendría muy bien que nos comunicaran sus opiniones o propuestas, de a quienes podríamos en el futuro enviar, acá en el interior de Bolivia, los mencionados paquetes, conteniendo ejemplares de los números venideros, –si es que vienen– de "teatro".

Pues la verdad, es que la continuidad de nuestra revistita, está dependiendo del corazón y las manos de nuestros lectores, amigos, simpatizantes y compañeros de NH...

*Desde tan lejos como ANTANANARIVO,
capital de MADAGASCAR...*

nos llega el siguiente testimonio cuando ya se encontraba en imprenta este número 20

"Sat, Sep 2007 09:18:54 +0200 (CEST)

De: "Francisco Basili" <fbasilidom@yahoo.es> Añadir a Libreta de direcciones

Asunto: Verificación

Para: nhorizontes60@yahoo.es

Hola amigos de Nuevos Horizontes

Soy un admirador lejano, no muy agradecido ni comunicativo, que tuvo el privilegio de visitar Tupiza en 1969.

He sido beneficiado largo tiempo con el envío de la revista. He apreciado especialmente el número 18. Quisiera poder hacerles una transferencia. Comuníquenme por favor un número de cuenta -nombre, número de la cuenta, indicación si es en dólares o en bolivianos, nombre del banco y su dirección, SWIFT del banco.

Yo soy Francisco Basili, del Grupo Teatral Tacna, ahora funcionario de UNICEF en retiro anticipado y regresando al Perú..

Un abrazo

Fb

...testimonio de una prueba más que científica, según la cual queda constatado que superior a las ondas de comunicación etérea y satelital, operan las del corazón, el sentimiento -en este caso de SOLIDARIDAD, que genera, mueve al pensamiento y la voluntad- con el correo que reproducimos; enviado por Francisco Basili Domínguez desde tan lejos como ANTANANARIVO, capital de MADAGASCAR... y que llega tan cerca como a nuestro corazón...

La esperanza noble de Nuevos horizontes de fraternidad humana, se reconforta con este gesto estimulante de ternura hermana.

LISTA de los trabajos
del *Conjunto Teatral NUEVOS HORIZONTES*

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

Conjunto Teatral Nuevos Horizontes
Telf. 4452181
nhorizontes60@yahoo.es
Casilla postal 5192 - 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	(DL 2-1-1427-02)	78
2 Jean DUVIGNAUD - El Juego del Juego	(DL 2-1-1423-02)	118
3 Johan HUIZINGA - Homo Ludens	(DL 2-1-1424-02)	162
4 D. W. WINNICOTT - Juego y Realidad	(DL 2-1-1417-99)	131
5 Roger CAILLOIS - Los Juegos y los Hombres	(DL 2-1-1426-02)	116
6 Humberto MATURANA Gerda VERDEN-ZÖLLER - Amor y Juego	(DL 2-1-1427-02)	110
7 G. PRÜFER - Fröbel	(DL 2-1-1428-02)	112
8 Raimundo DINELLO - El Derecho al Juego	(DL 2-1-1429-02)	36
9 Robert JAULIN - Juegos y Juguetes	(DL 2-1-1430-02)	72
10 Daniil ELKONIN - Psicología del Juego	(DL 2-1-1431-02)	138
11 P. A. LASCARIS - La Educación Estética del Niño Libro Primero: El Renacimiento de la Educación Estética	(DL 4-1-502-04)	70
12 P. A. LASCARIS - La Educación Estética del Niño Libro Segundo: El Niño Artista	(DL 4-1-503-04)	229
13 P. A. LASCARIS - La Educación Estética del Niño Libro Tercero: La Educación Estética del Niño	(DL 4-1-504-04)	123

Conjunto Teatral *Nuevos Horizontes*
 Telf. 4452181
nhorizontes60@yahoo.es
 Casilla postal 5192 - Cochabamba - Bolivia

1550

*un fraile
Bartomé de las Casas
un filósofo
Gimés de Sepúlveda
un legado de Roma
una controversia por resolver,
los habitantes del nuevo mundo
¿tienen alma?
¿son seres humano?
¿merecen ser esclavos?
de ello dependerá
el curso de la Historia...*

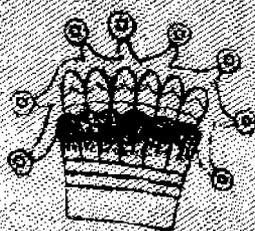
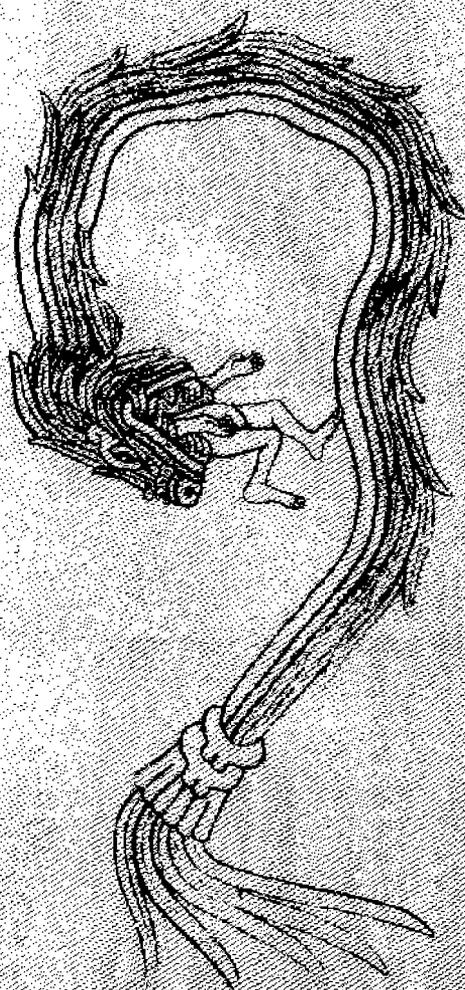
Noviembre-Diciembre
estreno:

20 de noviembre
de lunes a domingo
(excepto jueves y sábado)

Hora: 7:30 pm.
Capilla de Loreto
(al costado de la
Compañía de Jesús)

Cusco, 2006

Impulso . Desnudoteatro . Trashumante . Teatro de barro
Grupo Dante . Impulso . Desnudoteatro . Trashumante . Teatro de barro
Grupo Dante . Impulso . Desnudoteatro . Trashumante . Teatro de barro
Grupo Dante . Impulso . Desnudoteatro . Trashumante . Teatro de barro



LA CONTROVERSIASIA
DE VALLADOLID JEANCLAUDE
CARRIÈRE



Fotos de la representación teatral
**"LA CONTROVERSIDA
DE VALLADOLID"**

en la Capilla de Loreto, Cusco
Noviembre - Diciembre 2006



LA CONTROVERSIA DE VALLADOLID

Autor: Jean Claude Carrière
Traducción: Manuel Chaparro Serrano
Revisión y corrección: Alain Djuposz

Esta obra fue puesta en escena, en la ciudad del Cusco, durante el mes de noviembre y diciembre del año 2006, por la asociación "Controversia" integrado por:

*Volar Distinto, Grupo Darte, Impulso,
Desnudoteatro, Trashumante y Teatro de Barro.*

Dirección General: Miguel Angel Pimentel

REPARTO

Bartolomé de las Casas:	Humberto Chaparro
Gines de Sepúlveda:	Francisco León
Nuncio:	Lucho Castro
Superior:	Nino Mirones
Colono:	Mauricio Ruedo
Indio:	Edgar Santiago Quispe
India:	Madeleine Gutierrez
Niño indio:	Bauron Povez
Bufón:	Mikjail Gonzales
Sirviente:	Raul Chaparro
Sirviente negro:	Christofer Cerbellon

Una sala en un convento español en el siglo XVI. No se trata de una gran sala Capitulár, sino más bien de un sitio relativamente pequeño, decorado para una reunión más bien secreta. Dos mesas con diversos documentos se hacen frente, una tercera está situada sobre un estrado, ligeramente más elevado.

De un lado la sala da sobre un claustro, y del otro una celda simple.

Al comienzo, Gines de Sepúlveda está parado solo, delante de la mesa leyendo unos documentos y tomando notas. Es un filósofo de tez pálida, un hombre de oficina.

Aparece otro hombre, Bartolomé De Las Casas, que en oposición a Sepúlveda se ve que es un hombre de acción, con la tez tostada, de unos sesenta años, intercambia con Sepúlveda una rápida mirada y un signo de cabeza, se dirige a la otra mesa. Lleva el hábito de los dominicos. (Suena una campanilla).

Aparecen dos eclesiásticos, uno de ellos es el Superior del convento, dominico, el otro es un Cardenal italiano, el Legado del Papa o Nuncio.

A su entrada, el Cardenal es acogido con todos los signos de respeto, se dirige al auditorio y dando la bendición dice:

NUNCIO.- Reciban queridos hermanos, la bendición de su Santidad, Él es quien me envía aquí. (Todos se arrodillan y se persignan mientras los bendice) In nomine patris, et filie et spiritus

sancti.

TODOS.- Amén (Dejándolos arrodillados, y haciendo un signo de cabeza al superior, continúa):

NUNCIO.- Agradezco al convento de San Gregorio y a su Superior... El Santo Padre me envía a España con misión precisa. Todo lo que se dirá, si yo creo necesario, no saldrá fuera de los muros de esta pieza. He visto al Rey, y él esta de acuerdo. (Los otros no tienen nada que decir, la autoridad del Nuncio es total... Añade) Recemos para que Dios nos ilumine. Oremus etc. (Todos rezan un instante en voz baja. Cuando han pronunciado el amén, el Nuncio dice) Pueden levantarse.

SUPERIOR.- Tomemos asiento. (Sepúlveda y de Las Casas se instalan cada uno detrás de una mesa. El Nuncio empieza a subir los escalones del estrado, pero una de los peldaños cede bajo su peso, tambalea, el Superior que se encuentra justo detrás de él, lo retiene.) Le pido perdón.

NUNCIO.- No es nada. (El Nuncio se instala detrás de su mesa y toma la palabra) Queridos hermanos, desde que por la gracia de Dios, el reino de España descubrió y conquistó las Indias Occidentales, que algunos ya llaman el Nuevo Mundo, han surgido espinosas y difíciles cuestiones, que nada en la historia de los hombres dejaba prever. Una de ellas, que es de importancia capital, no ha recibido nunca una respuesta clara y completa. Por ella nos hemos reunido aquí. (Después de una corta pausa, el Nuncio recomienza en un silencio total) Los habitantes de esas nuevas tierras fueron

vencidos y sometidos en nombre del Dios verdadero. Sin embargo, desde hace unos treinta años han corrido rumores en Europa. Se dice que los indígenas de México y de las islas de la Nueva España han sido injustamente maltratados por los conquistadores. (*De Las Casas hace un signo de aprobación con la cabeza*) Esos rumores, tal vez —Inglaterra y Francia— enemigos de España, pueden haber exagerado, (*Sepúlveda a su vez aprueba esas palabras con un ligero movimiento de cabeza*) han llegado a oídos de su Santidad el Papa, quien se ha conmovido profundamente, tanto más que tales maltratos se darían en nombre de nuestra santa religión. (*De Las Casas nuevamente aprueba*). Ha sido siempre muy difícil separar los asuntos públicos, del ejercicio indispensable de la religión. ¿Cómo dar al César lo que es del César y lo que es de Dios a Dios?... ¿Cómo sanar las almas descuidando los cuerpos? Esta es una cuestión muy antigua. (*Sepúlveda y De Las Casas aprueban*). A menudo el Santo Padre y sus predecesores han expresado su compasión hacia los habitantes de las nuevas tierras. La iglesia siempre ha recomendado tratarlos con dulzura; pero sus instrucciones no siempre han sido respetadas, al igual que las leyes de la Corona. (*De Las Casas aprueba con un signo de cabeza*)

Hoy, el Santo Padre me envía para decidir de una vez por todas, con vuestra ayuda, si los indígenas son seres humanos completos, genuinas criaturas de Dios y nuestros hermanos descendientes de Adán. O si por el contrario, como se ha afirmado (*Se voltea hacia Sepúlveda*), son seres de otra categoría, incluso súbditos del imperio del diablo (*Sepúlveda sonríe ligeramente*). Al final del debate, la decisión que tomaré será ipso-facto confirmada por Roma.

SUPERIOR.- ¿Vendría a ser por ello irrevocable?

NUNCIO.- Tal es la costumbre. (*Una pausa corta*) Veo que los dos adversarios que van a confrontarse, son ambos ilustres. En nombre del Santo Padre, les agradezco haber aceptado este debate. (*Dirige su mirada hacia el dominicano*) Primero, Fray Bartolomé De Las Casas, conocedor de las nuevas tierras, quien en innumerables ocasiones ha defendido y manifestado sus buenos sentimientos, en favor de esos indígenas. (*Las Casas, inclina la cabeza, el Nuncio se voltea hacia Sepúlveda*) Frente a él, saludo al maestro Ginés de Sepúlveda, cuyas obras filosóficas son de sobra conocidas. Su erudición y agudeza de espíritu, nos serán de invaluable ayuda. Espero que Dios nos asista y que por su gracia, sepamos conservar toda conciencia y dignidad. (*El Legado hace sonar su campanilla dando inicio al debate*)

SUPERIOR.- Hermano Bartolomé, tiene usted la palabra. (*Las Casas, agradece con un signo de cabeza, reflexiona unos instantes, observado por la mirada*

penetrante y muy atenta de Sepúlveda)

LAS CASAS.- Eminencia, Nuestro Señor Jesucristo dijo: "Yo soy la verdad y la vida"... Me esforzaré en decir la verdad, sobre aquellos a quienes estamos quitando la vida. (*Breve pausa*) Es verdad, estamos destruyéndolos. Desde el descubrimiento y conquista de las nuevas indias, los españoles no han cesado de esclavizar, torturar y masacrar a los indios. (*Posando su mano sobre un legajo de notas*) Lo que tengo que decir es algo tan terrible, que no sé por dónde empezar. Hay material suficiente para llenar un enorme libro.

NUNCIO.- Hable con toda confianza.

LAS CASAS.- Desde los primeros contactos, los españoles han parecido animados e impulsados, sólo por la terrible sed del oro... ese metal funesto... que descubrieron colgado en las orejas de los primeros habitantes, hace ya más de medio siglo. Desde entonces es todo lo que reclaman: ¡Oro!, ¡oro!, ¡traigan oro! A tal punto que en ciertos lugares los indios se preguntaban: ¿Para qué quieren tanto oro?... ¡deben comérselo! Todo está supeditado al oro ¡todo!.. De tal manera que los desgraciados indígenas son tratados como animales carentes de razón. (*Coge un legajo y hace el intento de abrirlo, lo deja... prefiere proseguir sin notas*) Desde el descubrimiento, bajo las órdenes de Cortés, se les marcaba en la cara la letra G con hierros candentes, para indicar que eran esclavos de guerra, ahora se les marca con el nombre del propietario, y cuando pasan de un dueño a otro, son marcados de nuevo una y otra vez... Las marcas se acumulan en sus rostros, que parecen viejos pergaminos.

(*Toma dentro de un legajo algunos dibujos y los muestra. El Nuncio los examina y los pasa al Superior del convento, se ven indios marcados en la cara*). Desde el comienzo se les ha arrojado en masa, al fondo de las minas de oro y plata, donde mueren por miles. Un hedor terrible emana de esas minas, que son peores que el infierno, negras y húmedas. Los socavones son rondados por aves de rapiña, tan numerosas que oscurecen al sol. (*Las Casas a medida que va hablando se va animando, mientras que frente a él, Sepúlveda observa tranquilo, tomando de tiempo en tiempo notas rápidas*)

NUNCIO.- ¿Está usted preparando un libro sobre todo esto?

LAS CASAS.- Sí, Eminencia.

NUNCIO.- Y en ese libro, me dicen ¿que habla usted también de masacres?

LAS CASAS.- Sí, Eminencia. ¡Por millones! ¡Están siendo exterminados!... (*Hace resaltar la palabra "millones", lo que provoca en Sepúlveda una nueva ligera sonrisa. Las Casas observa esto y se dirige directamente a él*) ¡Sí, por millones, como bestias en el matadero, y no veo por qué sonreír!

NUNCIO.- ¿Por qué medios?

LAS CASAS.- Oh, cualquiera es bueno,

sobretudo el hierro, porque la pólvora es cara. Algunas veces, los ensartan por grupos de trece, los rodean de paja seca, a la que prenden fuego. Otras veces, se les corta las manos y se les deja en el bosque, diciéndoles: "lleven las cartas".

NUNCIO.- Lo que significa...

LAS CASAS.- Lleven el mensaje. Vayan a mostrar a los demás, quiénes somos. *(El Superior levanta la mano; el Nuncio le dice:)*

NUNCIO.- ¿Sí?

SUPERIOR.- ¿Por qué en grupos de trece?

LAS CASAS.- ¿Por qué? Para honrar a Cristo y los doce Apóstoles. Sí, les digo la verdad, el Señor ha sido honrado con todos los horrores humanos. Se ha concebido todo, otras veces toman a los niños por los pies, y se les revienta el cráneo contra las rocas, o bien se les arroja a las parrillas, se les ahoga, se les tira a los perros hambrientos, que los devoran como a cerdos... Se apuesta quién abrirá de un solo sablazo el vientre de una mujer. *(El Nuncio, con un gesto le hace callar)*

NUNCIO.- Hermano Bartolomé, usted nos está hablando de la miseria de la guerra, que es común a todos los pueblos. Julio César, que pasaba por un ser clemente, hacía cortar una mano a los prisioneros de guerra, y los enviaba de regreso en aquel estado, para que sirvan de mensajes vivos. Estamos aquí en el cruel territorio de la guerra, y lo que... *(Bartolomé se permite interrumpir al Nuncio).*

LAS CASAS.- ¿La guerra? ¿Qué guerra? *(Se aleja de su mesa y avanza, poco a poco su emoción va a llegar a ser vehemente)* Esos pueblos no nos hacían la guerra. Venían a nosotros sonrientes, con el rostro alegre, curiosos por conocernos, cargados de frutas y obsequios. ¡Y nosotros les dimos muerte!... ¡En nombre de Cristo! ¡La muerte! *(El Superior que parece escandalizado, pregunta al Nuncio)*

SUPERIOR.- Eminencia, ¿no es una blasfemia?

NUNCIO.- La santidad del lugar nos autoriza a escuchar todo. Y de todas maneras ¿qué podríamos ocultar a Dios? *(A Las Casas).* Continúe.

LAS CASAS.- ¡Sí! ¡He visto que todo eso se hace en nombre de Cristo! He visto españoles que quitan la grasa de indios vivos, para curar sus heridas... ¡Vivos! ¡Yo lo he visto! ¡He visto a nuestros soldados cortarles la nariz, las orejas, la lengua, las manos, los senos a las mujeres, los falos a los hombres, los podan como a árboles!, para divertirse, para distraerse. En Caonao, Cuba, vi una tropa española, dirigida por el capitán Narváez, hacer alto en el lecho de un río seco. Ahí, afilaron sus espadas sobre las piedras, avanzaron hasta la aldea. Decían: ¿Y si probásemos el filo de las armas? Un español sacó su espada, los otros lo imitaron y se dedicaron a desventrar a ciegos, a todos los

pacíficos pobladores. ¡Los masacraron a todos! La sangre corría por todos lados.

NUNCIO.- ¿Estuvo usted presente?

LAS CASAS.- Yo era su capellán... Corrí por todos lados como un loco tratando de impedirles. Era un espectáculo de horror y espanto. ¡Lo he visto! Narváez estaba allí, no hacía nada, miraba fría como si viera cortar espigas. En otra ocasión vi un soldado que riendo, clavó su daga en un niño, éste corría de un lado a otro cogiéndose con las manos, las entrañas que se le salían. *(Ve a Sepúlveda anotando algo rápidamente)* En Cuba, habían condenado a muerte, sin ninguna razón, a uno de sus jefes, iban a quemarlo vivo, un monje se le acercó y le habló un poco de nuestra fe. Le preguntó si quería ir al cielo, donde se encuentra la gloria y el reposo eterno, en vez de sufrir en el infierno. El cacique le preguntó si los cristianos iban al cielo. Le respondió que alguno de ellos sí. Entonces -dijo el cacique- prefiero ir al infierno, para no encontrarme con gente tan cruel. *(Hace una pausa y regresa hacia su mesa, consulta algunos papeles y reanuda en otro tono muy emocionado)* He visto crueldades tan grandes que no osaríamos imaginar, ningún idioma, ningún relato pueden contar lo que yo vi. *(Saca de la manga de su sotana un pañuelo y se limpia la nariz. El Nuncio sigue mirándolo atentamente, sin interrumpirle, como alguien que tiene todo el tiempo. Las Casas guarda su pañuelo y continúa)* Eminencia, los cristianos han olvidado quiénes son. Sí ¡millones! Lo repito: ¡millones! En Cholula, en México, en Tapeaca degollaban poblaciones enteras al grito de ¡Santiago! Era fácil, no tenían armas, ni caballos como los nuestros.

SUPERIOR.- Pero ¿por qué esas matanzas?

LAS CASAS.- Sin razón alguna. Aquellos hombres venían para ayudarles. Tres días, ¡treinta mil muertos! Los sobrevivientes se escondían debajo de montones de cadáveres, al final salían rampando, cubiertos de sangre pidiendo misericordia. Ni uno solo quedó vivo. El capitán español que los dirigía, cantaba una canción que tenía algo que ver con Nerón, no me acuerdo las palabras...

SUPERIOR.- ¿Y no se defendían?

LAS CASAS.- No comprendían quiénes éramos, ni lo que queríamos. Miraban asombrados a sus asesinos. Quién sabe. Quizás, ¿al comienzo pensaron que se trataba de un simulacro de la muerte? ¿Un juego misterioso y mágico?, ¿que los cadáveres al final iban a levantarse, caminar y reírse? *(Se acerca hacia el Nuncio)* ¿Sabe usted que en algunos sitios, incluso hoy en día, los españoles se sirven de la sangre de los indios para regar sus tierras? *(El Nuncio se queda imperturbable pero muy atento. Las Casas continúa con su relato en un tono más alto)* Los capitanes llevaban en sus expediciones grandes corlejos de

indios encadenados, y de tiempo en tiempo, decían a sus soldados: "córtale un pedazo de muslo y dáselo a los perros", como si se tratase de pedazos de borregos. En algunos campamentos, se veían puestos de carne humana colgados en vigas, trozos de piernas y torsos. Alimentaban a los indios con esa carne. ¡No costaba nada! Se dice que aun los españoles la comían.

NUNCIO.- ¡Vamos, Vamos! (El Nuncio, con un movimiento enérgico de la mano hace callar a De Las Casas y le dice:) Es propio de la naturaleza humana, hermano Bartolomé, hablar mucho y reflexionar poco. Lo dejé hablar, advertí su emoción, su vehemencia, pero usted sabe que las grandes verdades se pueden decir susurrando.

LAS CASAS.- ¡Éstas no!

NUNCIO.- ¿Quién sabe? Aquel que grita quiere ahogar la voz del otro, que sin duda lo molestaría.

LAS CASAS.- No he querido acallar a nadie, pero tantas voces quedan por fuerza en el silencio.

NUNCIO.- Lo he escuchado atentamente, créame, pero le recuerdo que no es el tema del debate que nos concierne. No debemos decidir sobre la crueldad de los españoles, sino sobre la naturaleza y las cualidades de estos indígenas. ¿Comprende?

LAS CASAS.- Si, Eminencia, le comprendo.

NUNCIO.- Por eso le pregunto a usted que los conoce. ¿Cómo son? (De Las Casas se voltea hacia Sepúlveda para decirle)

LAS CASAS.- ¡Supongo que no sostendremos la hipótesis del imperio del diablo? (Con su característica breve sonrisa, Sepúlveda da su acuerdo de no sostener esa hipótesis) Bien.

NUNCIO.- Evoqué esa leyenda sólo para mostrar los excesos... Salánas no respeta fronteras, si no sería fácil. Está en todas partes y en primer lugar en nosotros mismos.

SUPERIOR.- ¿Pero el infierno debe encontrarse en alguna parte?

NUNCIO.- Seguramente, espero jamás saber dónde. (Sepúlveda sonríe obsequioso a esta broma del Cardenal)

LAS CASAS.- ¿Qué no se ha dicho sobre ellos?... Que eran habitantes de la China, o de una tribu perdida de Israel, los temerarios guardianes de las manzanas de oro de las Hespérides, los descendientes de Jasón, los esclavos de los Titanes, los cuerpos resucitados de antiguos cristianos, ¿qué más? Hombres-perros, que comían piedras, y que algunas de sus aves hablaban lenguas humanas, ¡lenguas anteriores a la torre de Babel!

NUNCIO.- Entonces ¿Quiénes son? ¿Cómo son?

LAS CASAS.- (Toma una hoja de papel que lee a buena distancia de sus ojos) Como lo dijo el mismo Cristóbal Colón, el primero en verlos: "No creo

que haya en el mundo mejores hombres"

NUNCIO.- ¿Es decir?

LAS CASAS.- Son hermosos, Eminencia, de bello aspecto, pacíficos y dulces como corderos. No envidian los bienes ajenos, son generosos, desprovistos de artificios.

NUNCIO.- ¿Siempre se han portado así?

LAS CASAS.- Siempre.

NUNCIO.- ¿Sin dobleces, sin traición?

LAS CASAS.- Con tal ingenuidad. Son incapaces de mentir. Es por eso que caen en nuestras trampas, no puedo decirlo mejor: son como la imagen del Paraíso antes del pecado original. (Sepúlveda sonríe furtivamente)

NUNCIO.- ¿Le parecen inteligentes?

LAS CASAS.- Ciertamente lo son.

LEGADO.- ¿De la misma inteligencia que nosotros?

LAS CASAS.- Sin lugar a dudas

NUNCIO.- Sin embargo a veces, parecen muy ignorantes. Han sido impresionados por los presagios.

SUPERIOR.- El emperador de México quiso incluso darse muerte.

LAS CASAS.- Moctezuma, sí, eso dicen

SUPERIOR.- ¿Por qué razón quiso morir?

LAS CASAS.- No lo presencié. Una antigua creencia predecía que su héroe mayor, regresaría un día del oriente. Cortés, hábil capitán, había sido informado de esta profecía, y la aprovechó al principio. Pero pronto abrieron los ojos, comprendieron rápidamente que no venían del cielo. Cuando Moctezuma encontró por la primera vez a Cortés, vino cargado de magníficos regalos y le dijo: "Soy de carne y sangre como tú, al igual que los caballos".

SUPERIOR.- ¿Los caballos?

LAS CASAS.- No conocían este animal, que al comienzo los impresionó. Los españoles hicieron todo lo posible para persuadirlos que el hombre y el caballo, formaban uno solo. Una especie de bestia fabulosa, pero esta astucia tampoco duró mucho tiempo.

NUNCIO.- ¿Son capaces de tener sentimientos cristianos?

LAS CASAS.- Por supuesto. Reciben favorablemente nuestra fe, la comprenden. ¿Pero qué imagen les damos? ¿Qué pueden pensar de un Dios que los cristianos tienen por justo y bueno?, esos mismos cristianos que los exterminan. ¿Sabe qué me confió un día uno de ellos?

NUNCIO.- Dígame.

LAS CASAS.- Me dijo: "ya me siento un poco cristiano, porque ya sé mentir un poco".

SUPERIOR.- Es una insolencia.

LAS CASAS.- No lo creo.

NUNCIO.- Dígame ahora: ¿Cómo han reaccionado, frente a las atrocidades que usted relata?

LAS CASAS.- Eminencia, ya le dije. Su naturaleza es tan dulce y los hemos golpeado tan duro, que nunca han tenido fuerza para resistir. Entonces se han hundido en la desesperación. Las madres han matado a sus bebés, para que no sean esclavos; se han visto muchos niños nacer muertos, a causa de ciertos brebajes que las madres habían tomado. Eminencia, ¿recuerda usted, las extraordinarias palabras del Eclesiastés?

NUNCIO.- ¿Cuáles?

LAS CASAS.- Me impresionaron tanto el día que por azar las leí: "El pan del pobre es su vida, quien se lo arrebate es un asesino". (El Nuncio aprueba con un ligero signo de cabeza) Esas criaturas han llegado a no amar la vida. Es más, los hombres ya no se acercan a sus mujeres, para no tener descendencia. Además, nuevas enfermedades los aniquilan, nosotros se las contagiarnos por la violación. Digo todo porque aquí podemos decirlo todo. Sí, han perdido todo deseo de vivir. Vemos un pueblo inmenso, que agoniza en nombre de Cristo, pronto no quedará ni uno solo. (Las Casas ha pronunciado las últimas palabras con mucha emoción, a tal punto que sus palabras se anudan en su garganta)

NUNCIO.- Entonces hermano Bartolomé, según usted, ¿son criaturas de Dios?

LAS CASAS.- Son nuestro prójimo.

NUNCIO.- ¿Descendientes de Adán y Eva?

LAS CASAS.- Sí Eminencia.

NUNCIO.- ¿La sangre de Cristo los redimió?

LAS CASAS.- Como a nosotros. Llamados al juicio final y prometidos a la vida eterna.

NUNCIO.- ¿En qué condiciones?

LAS CASAS.- No soy yo el que decide. Pero el paraíso que les ha sido robado en esta tierra, no quisiera que les sea privado en el más allá. (El Nuncio parece reflexionar durante algunos segundos, luego se voltea del lado de Sepúlveda y le pregunta)

NUNCIO.- ¿Profesor, desearía intervenir ahora? (Sepúlveda se levanta y responde cortesmente, hablando por primera vez)

SEPÚLVEDA.- Si así place a su Eminencia. (Éste, con un gesto, le hace la señal que puede tomar la palabra, y Sepúlveda se dirige directamente a De Las Casas) ¿Puedo hacerle algunas preguntas? Para tratar de comprender.

LAS CASAS.- Por favor.

SEPÚLVEDA.- ¿No es cierto que desde muy joven lo atrajo el Nuevo Mundo?

LAS CASAS.- Zarpé a los dieciocho años.

SEPÚLVEDA.- ¿No fue usted el primer sacerdote que se ordenó en el Nuevo Mundo?

LAS CASAS.- He tenido ese honor.

SEPÚLVEDA.- ¿No estuvo muchas veces tentado de fundar una colonia? ¿De reunir españoles e indios de vuestro entorno y hacerlos trabajar?

LAS CASAS.- Lo intenté. En Cumaná

particularmente.

SEPÚLVEDA.- (Lee algo en un papel) ¿Y ese territorio de la Paz Verdadera?

LAS CASAS.- Fue mucho más tarde, en Guatemala.

SEPÚLVEDA.- Entonces, después de vuestra ordenación.

LAS CASAS.- Sí.

SEPÚLVEDA.- Cada vez, si me atengo a sus declaraciones. ¿Usted fue partidario de una conquista pacífica?

LAS CASAS.- Detesto la palabra "conquista"

SEPÚLVEDA.- ¿Y eso por qué?

LAS CASAS.- Porque para mí evoca tripas desparramadas, tierras robadas, militares triunfantes. Yo prefiero "evangelización", civilización.

SEPÚLVEDA.- ¿Entonces se trataba de una penetración pacífica?

LAS CASAS.- Exclusivamente llevada a cabo por religiosos. Sin arma alguna.

SEPÚLVEDA.- ¿No es verdad que en Cumaná, todo eso terminó en un fracaso sangriento?

LAS CASAS.- Sí, una vez más, mis socios españoles, resultaron ser lobos rabiosos.

SEPÚLVEDA.- ¿No es extraño que siempre culpe a los españoles?

LAS CASAS.- ¿Qué es lo que quiere decir con "extraño"?

SEPÚLVEDA.- Lo escuché hablar, lo he observado. Algo que ya sospechaba desde sus escritos, ahora me parece muy claro. (Muestra libros sobre la mesa) Desde el comienzo esos pueblos, lo han fascinado y seducido. ¿Por qué?... No lo sé, pero se ve que usted habla con exceso.

LAS CASAS.- Hablo de lo que ví. El exceso está en los hechos, no en mis palabras.

SEPÚLVEDA.- Sin embargo, usted sabe que viajeros muy sensatos —que como usted han estado allá— han traído relatos totalmente opuestos a los vuestros.

LAS CASAS.- En todas partes hay mentirosos.

SEPÚLVEDA.- Tratar al otro de mentiroso puede ser un insulto, jamás un argumento. (Sepúlveda mira al Nuncio que aprueba con un signo de cabeza. El filósofo viene de marcar un punto a su favor)

LAS CASAS.- Tiene usted razón profesor. Yo mismo he sido un mentiroso, porque no quería ver la realidad, me he mentido hasta aquel día de Pentecostés cuando Dios, a la lectura de un pasaje del Libro Santo me iluminó. Dice este pasaje: que ofrecer un sacrificio extraído de la sustancia del pobre, es como sacrificar un hijo en presencia de su padre, entonces empecé a ver claro todo aquello que yo mismo me escondía.

SEPÚLVEDA.- Pero no ignora que viajeros muy sensatos, lo acusan de perder la cabeza.

LAS CASAS.- (Al Cardenal)... ¿Si perdí la cabeza,

Eminencia, por qué me hicieron venir aquí? ¿Por qué solicitan mi opinión? ¿Qué hago con ustedes si estoy loco?

SEPÚLVEDA.- No, no está loco, yo creo que usted, es un hombre sensato, pero es propio del error creerse verdad, lo sabemos todos. Algo en usted fue velado, trastornado, desviado de la verdad. Está cegado, sobre la verdadera naturaleza de los indios, de los cuales usted habla.

LAS CASAS.- ¿Por ejemplo?

SEPÚLVEDA.- Insiste en que son mansos como corderos. Si son como corderos, no son hombres. ¿Quién puede decir que el hombre es manso?

LAS CASAS.- Cristo lo dice, ¡no deja de decirlo! Si te golpean, ofrece la otra mejilla.

SEPÚLVEDA.- No dice que somos mansos sino que tenemos que esforzarnos en serlo. Y también dice "No vine a traer la paz, sino la espada". Cristo ama ese combate, esa conquista, sino: ¿cree usted que hubiera permitido esa nueva masacre de inocentes?

LAS CASAS.- ¿Y por qué la ha permitido, según usted?

SEPÚLVEDA.- Se lo voy a decir: (Pausa) Primero, los indios merecen su suerte porque sus pecados e idolatría, son una ofensa constante a Dios, de la misma manera que todos los otros idólatras. Nuestra guerra contra ellos es justa.

LAS CASAS.- ¿Pero, de qué pecados habla usted? ¿Por qué Dios, a quién todo le es posible, habría fracasado en la empresa de convencerlos? ¿Quién está turbado? ¿Quién está ciego?

SEPÚLVEDA.- Le haré una pregunta: ¿El niño, al que un soldado le abrió el vientre, y que sostenía sus entrañas con las manos, lo vio usted?

LAS CASAS.- Lo vi con mis propios ojos.

SEPÚLVEDA.- ¿Y qué hizo?

LAS CASAS.- Lo alcancé y le hablé rápidamente de Dios, de Cristo, como pude lo bauticé, murió en mis brazos.

SEPÚLVEDA.- ¿La salvación de su alma le pareció importante?

LAS CASAS.- Evidentemente, no podía salvar nada más.

SEPÚLVEDA.- (Al Nuncio). Eminencia, hago notar ese punto. "La salvación de su alma".

NUNCIO.- ¿Entonces, supone que tienen alma?

SEPÚLVEDA.- Volveré más tarde a ese punto. Por ahora debo recordar ciertos hechos, que la emoción de mi adversario enmascaró.

NUNCIO.- Lo escuchamos.

SEPÚLVEDA.- En primer lugar, planteo la cuestión general: ¿No está establecido y es perfectamente cierto, que todos los pueblos de la tierra, sin excepción, han sido creados para ser cristianos algún día?

NUNCIO.- Sí, esa es una verdad establecida.

SEPÚLVEDA.- ¿Y que, por tanto, debemos hacer

todo por llevarlos a la fe verdadera?

NUNCIO.- Esto no puede discutirse.

SEPÚLVEDA.- Todos los seres humanos están predestinados a ser algún día cristianos, inclusive los bárbaros y los ignorantes. Todos forman parte del Cuerpo Místico de Cristo, pues la religión cristiana es una vía universal. Ella es el bien más grande que se pueda aportar a cada uno de los pueblos, porque ella asegura la salud eterna. ¿No es cierto? (Se dirigió al Nuncio, quien responde)

NUNCIO.- Es verdaderamente cierto. Nuestros hermanos Franciscanos sostienen inclusive que el reino de Dios en la tierra está próximo, y que la dicha celestial se manifestará pronto. (Al Superior del convento) ¿No es cierto?

SUPERIOR.- Sí, es cierto. Cuando los últimos infieles serán convertidos. Estamos casi convencidos que nuestra victoria sobre los Moros, fue una primera prueba de la buena gracia de Dios. La facilidad con que se conquistó el nuevo mundo, es otro signo muy claro. Dios ha decidido posar su mano sobre la tierra. (Las Casas se yergue)

LAS CASAS.- ¿Pero cómo podrían creer los indios, que actuamos en nombre de Dios? Por donde vamos nos llaman "yares", que en su idioma significa "demonios". Para ellos venimos del infierno y tenemos al diablo por amo.

NUNCIO.- Hermano Bartolomé... ¿cree usted sinceramente que los españoles son demonios?

LAS CASAS.- Los indios lo creen.

NUNCIO.- Pero es a usted a quién pregunto.

LAS CASAS.- Eminencia, en esas tierras lejanas, algo de demoníaco se ha adueñado de los conquistadores, se han vuelto demonios, sí, yo lo creo.

NUNCIO.- ¿Demonios?

LAS CASAS.- Cuando los Moros nos invadían, ¿no decíamos acaso que eran demonios, que eran agentes del diablo?

NUNCIO.- Lo decíamos con justeza.

SUPERIOR.- Lo decíamos también por los Turcos.

LAS CASAS.- Sin embargo las guerras que libramos allá, son peores que las que los Turcos y los Moros han librado contra nosotros. Tanto es así, que la fe que yo predico, aparece como pervertida, ¿Qué tienen que ver los cañones con el evangelio? ¿Cómo puedo predicar? ¿Cómo puedo hablarles de amor y caridad? ¿Cómo aportarles el consuelo de la vida eterna, a aquéllos a quienes les quitamos la vida? En vez de convencerlos —a causa de la sangre que derramamos— ¡contrariamos los designios de Dios! (Un corto silencio, y el Nuncio pregunta a Las Casas)

NUNCIO.- Ya que dice que los indios son nuestros semejantes, entonces ¿también son demonios?

LAS CASAS.- Disculpe Eminencia, pero no puedo aceptar ese argumento. Está mal articulado.

NUNCIO.- Bueno, corrijalo.

LAS CASAS.- De una y de otra parte son hombres. Pero los nuestros se han vuelto demonios, desde el instante en que han visto el oro y han tenido esclavos. La sed de oro y de conquista, los ha transformado en demonios. *(El Nuncio mueve la cabeza, no insiste y se dirige a Sepúlveda)*

NUNCIO.- Continúe, profesor.

SEPÚLVEDA.- Todos los pueblos de la tierra están destinados a ser cristianos, a ser alcanzados por la palabra de Cristo. He aquí que descubrimos un pueblo desconocido, que nunca jamás escuchó hablar de Nuestro Señor, de la redención, de la cruz, de...

LAS CASAS.- Sí, claro que sí, se han hallado trazas de cruces, de... *(Sepúlveda por la primera vez eleva el tono de su voz)*

SEPÚLVEDA.- ¿No, no hay pruebas serias! Usted está esforzándose vanamente en probar que ese continente, habría sido visitado por uno de los apóstoles ¡es falso! y usted lo sabe. ¡Jamás la palabra de Cristo ha llegado a esas tierras! ¿Qué significa? *(Las Casas quiere hablar. El Cardenal lo hace callar, con un gesto enérgico y golpeando la mesa con la mano)* Significa que no son criaturas reconocidas por Dios. ¡Y voy a probarlo! Primero: como se dijo, por la gran facilidad de la conquista. Trescientos españoles sometieron un imperio de veinte millones de habitantes. ¿No se ve allí la mano de Dios? ¡Ninguna hazaña anterior puede compararse a esta conquista! ¡Aun las enfermedades estaban de nuestro lado! La epidemia de viruela fue obra de Dios para allanar el camino. Los ídólatras morían como chinches, porque Dios quería eliminarlos. Hoy, forzados a destruir sus templos en México, caen aplastados cada día por las piedras. ¿Cómo no verlo como un castigo divino? Igual en las minas, bien sé que esto puede parecer crueldad humana, pero ¿cómo explicar que los indios obedezcan tan fácilmente a los españoles? ¿No son pues doblegados por la mano de Dios y arrojados ya en el infierno? *(El Superior levanta la mano, mostrando deseo de tomar la palabra. El Nuncio con un gesto se la cede)*

SUPERIOR.- Se ha dicho también que en las minas mueren, víctimas de su libertinaje y de sus prácticas sodomitas. *(Las Casas no se puede contener, se yergue y exclama)*

LAS CASAS.- Pero... ¿Qué es lo que oigo? ¿Su libertinaje? ¿En las minas? ¿Duermo o estoy despierto?

NUNCIO.- Hermano Bartolomé... *(Hace un signo a Sepúlveda, pero Las Casas avanza renunciando a callarse y continúa)*

LAS CASAS.- ¡Esas horribles fábulas las he

escuchado miles de veces! Que habían construido mezquitas en honor a Satanás, que adoraban falos erigidos. Que se acostaban con las piernas en el aire y se metían vino por el ano. En todo caso la pederastia entre los aztecas era severamente castigada, ¡castigada inclusive con la muerte! ¡Libertinaje en las minas! ¡Pero si esas minas son huecos en la tierra caliente! ¡Usted baja vivo y remonta cadáver! Libertinaje... Eminencia, ¿debo reír o llorar?, ¡díganmelo!

NUNCIO.- En todo caso, ¡cállese! *(A Sepúlveda)*
Profesor...

SEPÚLVEDA.- *(Éste reacciona vigorosamente señalando con un dedo hacia de Las Casas)* No busque apartarme de mis palabras. Decía que la historia de los hombres es llevada por la mano de Dios, nadie lo duda. Sepamos adivinar la mane invisible, cuando ella ejecuta sus designios. ¡Usted nunca ha podido explicar la ausencia de Cristo en esas tierras!... ¡Jamás! ¡Ha buscado usted mil subterfugios, ha llegado a mentir y falsificar pruebas! Algunos amigos suyos han falsificado cruces, ¡para hacer creer en la visita de algunos apóstoles por esas tierras! Pero aquí la intención de Dios está clara. Esas criaturas con apariencia humana, no forman parte de su pueblo. La redención y la vida eterna no son para ellos.

LAS CASAS.- ¿Cómo pretende usted excluirlos de la promesa divina? ¡Si Cristo ha venido para todas las naciones! Él mismo lo dijo, usted pretende ver por todas partes los signos de Dios, ¿Qué quiere decir? ¡Quiere decir que hay que ver sólo los que nos son favorables! ¡Evidentemente! ¡Poner a Dios de nuestro lado! Decir: ¡Dios es mi único interés! Lo cual justifica mis crímenes. *(El Cardenal se levanta y le dice a de Las Casas en un tono severo)*

NUNCIO.- Esta vez usted va demasiado lejos. ¡Nadie aquí puede dudar de los designios de Dios! ¡Le pido terminante que se calle! Continúe, profesor.

SEPÚLVEDA.- *(Toma la palabra y se dirige a Fray Bartolomé)* Comparar a los españoles con los demonios, ¡qué aberración! ¡Qué locura! Los mismos indios han reconocido y estaban convencidos que los conquistadores, eran enviados por una fuerza superior desde el principio. ¡Y presentar a los indios como inocentes! ¡Pero, cómo seguir sus argumentos? Esos mismos que sacrificaban ante sus ídolos, a decenas de miles de sus víctimas. ¡¡Ochenta mil, por la sola inauguración de su gran templo en México!!

LAS CASA.- Esa cifra está lejos de ser probada.

SEPÚLVEDA.- ¡Es el más sanguinario y bárbaro de los pueblos! ¡Sodomitas! ¡Sí y caníbales! ¡Usted ha olvidado señalarlo! Se cuenta que iban "con el vientre repleto de carne humana". ¡Han matado españoles y se los han comido! ¡Y

algunos para bailar se vestían con la piel de los cristianos. ¿Y habla usted de un paraíso? Dice, también ¿que no saben mentir? Lo han engañado. Desde siempre, un pueblo que sabe hablar, ¡sabe mentir! ¡Esos indios, son salvajes feroces! ¡No solamente es justo, sino necesario, someter sus cuerpos a la esclavitud y sus espíritus, a la verdadera religión! (*Bartolomé toma notas rápidas. Sepúlveda cambia de tono y se dirige al Nuncio*) Suponiendo inclusive lo absurdo, que son inocentes,... ¿nuestra guerra no sería acaso una guerra justificada, una guerra llevada a cabo para proteger inocentes, de sus jefes tiranos que los mataban para devorarlos?

NUNCIO.- Lo repito, profesor, no nos hemos reunido aquí para hablar de la guerra. Podríamos discutir mucho tiempo, para saber quiénes son los tiranos y quiénes los inocentes...

SEPÚLVEDA.- Lo admito.

NUNCIO.- Inocentes que nunca nos llamaron para socorrerlos.

SEPÚLVEDA.- Pero que aceptaron que los liberáramos.

NUNCIO.- ¿Dónde comienza y dónde termina el derecho que nos atribuimos, de intervenir en el extranjero? ¿Cómo distinguir por ejemplo, los sacrificios de una condena a muerte? Cuando actos criminales —ante nuestros ojos—, se cometen en otros países, sometidos a otras leyes, adoradores de otros dioses. ¿Debemos intervenir siempre con nuestras armas? ¿Acaso porque adoramos al Dios verdadero, estamos necesariamente obligados a ser los gendarmes de la tierra?

SEPÚLVEDA.- Sí, Eminencia, lo creo. Y numerosas autoridades me lo confirman.

NUNCIO.- Desconfiamos. El pecado es sutil, con frecuencia nace de la virtud, o de una acción que uno cree indiferente. Algunos dicen y ustedes lo saben, que por la fuerza no se puede obligar a ningún hombre a cambiar de fe. Que tengamos la misión de evangelizar las almas, respetando sus cuerpos y sus bienes, es una cosa. Dejemos de lado la conquista, que ya es cosa del pasado. En fin, estamos aquí para decidir sobre la naturaleza de los indios. Si ellos poseen o no, un alma parecida a la nuestra.

SUPERIOR.- Si pueden aspirar a la vida eterna.

NUNCIO.- Profesor, déme claramente su opinión.

SEPÚLVEDA.- Aristóteles lo ha dicho muy claro: "Ciertas especies humanas, nacen para mandar y dominar a otras"

NUNCIO.- ¿Es éste el caso?

SEPÚLVEDA.- ¿Desea pruebas de la inferioridad de los indios?

NUNCIO.- Esas pruebas son indispensables.

SEPÚLVEDA.- En principio, desde la conquista, se han mostrado incapaces de toda creatividad, son solamente hábiles para copiar los gestos de

los españoles, sus superiores, lo que caracteriza un alma de esclavo.

LAS CASAS.- Nos está cantando un éstribillo muy usado. ¡César contaba la misma cosa con respecto a los Galos que conquistó! ¡Hábiles para copiar las técnicas romanas! ¡Todos los invasores han hecho y dicho lo mismo! ¡César no quería ver las costumbres, las creencias e inclusive las herramientas de los galos! Nosotros hacemos lo mismo, ¡vemos solamente lo que imitan! Lo demás, no existe. ¡Una buena razón para destruirlos!

NUNCIO.- (*A Sepúlveda*) Nosotros estamos habituados desde la niñez, a preferir nuestras propias costumbres, que nos parecen superiores a las costumbres de los otros.

SEPÚLVEDA.- Salvo si se trata de esclavos natos, Eminencia. Los indios han querido inmediatamente adquirir nuestras armas, nuestros vestidos, podría seguir citando infinidad de cosas. (*Toma unas notas y lee*): Ignoran el uso del metal, las armas de fuego y la rueda para largos recorridos. Cargan sus bultos en su espalda, como bestias. Su comida es abominable, similar a la de los animales, se pintan groseramente el cuerpo y adoran horribles ídolos, no insistiré sobre los sacrificios humanos... Son descritos como estúpidos, parecidos a niños o idiotas. Se casan con frecuencia, ignoran la naturaleza del dinero y el valor de las cosas. Cambian el oro por el vidrio roto de los barriles. (*Las Casas no puede contenerse, interviene*)

LAS CASAS.- ¿Y por que no adoran el oro, al punto de sacrificarle cuerpo y alma, es esa una razón para considerarlos como bestias? ¿No es más bien lo contrario?

NUNCIO.- Hermano Bartolomé, hablará después, nada quedará en la sombra. Pero por el momento...

LAS CASAS.- (*A Sepúlveda*) ¿Y por qué considera su comida detestable? ¿La ha probado?

SEPÚLVEDA.- Comen huevos de hormigas, tripas de aves...

LAS CASAS.- ¡Nosotros comemos tripas de cerdo, y caracoles!

SEPÚLVEDA.- Se han arrojado sobre el vino...

LAS CASAS.- Y nosotros hemos hecho todo para fomentarlo.

NUNCIO.- ¡Fray Bartolomé, le pido que guarde silencio! (*Bartolomé se calla, el Nuncio se dirige a Sepúlveda*) ¿Según usted, poseer y usar armas de fuego, sería una prueba de la protección divina?

SEPÚLVEDA.- ¡Es una prueba evidente!

NUNCIO.- Sin embargo, los moros poseían armas de fuego y las usaron contra nosotros.

SEPÚLVEDA.- Las copiaron de las nuestras.

NUNCIO.- Otra cosa: usted mencionó los sacrificios sangrientos que ofrecen a sus dioses.

SEPÚLVEDA.- Sí, Dioses crueles y horribles, a la imagen misma de ese pueblo.

NUNCIO.- Sí, sí, estamos de acuerdo, se trata de un horror demorruaco. Pero si no son seres humanos de nuestro nivel, si están próximos a los animales, ¿podemos reprocharles esos sacrificios? ¿Entiende lo que quiero decir?

SEPÚLVEDA.- Reconozco su sutileza, Eminencia. *(El filósofo Sepúlveda parece desconcertado, y por la primera vez una especie de sonrisa se ve en el rostro de De Las Casas. El Nuncio persiste como para confundirlo un poco más)*

NUNCIO.- Sólo si son humanos, podemos reprocharles los sacrificios humanos. *(Sintiéndose en una postura delicada, Sepúlveda contra ataca)*

SEPÚLVEDA.- Sería absurdo negar su condición humana... Digo simplemente que están en la escala más baja de esta condición —en el sentido en el que Aristóteles lo comprendía. Digo que su ignorancia y su ingenuidad son ilimitadas. Ofrecían aves a los caballos, ¡pensaban que hablaban y aconsejaban a los jinetes! Creían que los españoles habían nacido adultos, con sus vestidos, sus armas, sin madre. ¡Que eran inmortales! ¡Creían que la cruz era un Dios, y la misa una práctica mágica.

LAS CASAS.- No se hizo nada para persuadirlos de lo contrario.

SEPÚLVEDA.- Cuando llegaron los religiosos, quienes no reclamaban oro, los indios se espantaron con su pobreza, incluso contaban que los monjes eran muertos o cadáveres animados que llegada la noche, abandonaban sus hábitos para ir a reunirse con sus mujeres en el infierno, ¡para luego retornar en la madrugada! *(Sepúlveda está tratando de reconquistar el terreno perdido, pero Las Casas se indigna)*

LAS CASAS.- ¿Y nosotros? ¿No somos ingenuos e ignorantes? ¿No buscamos sirenas y Amazonas? ¿Hombres con la cabeza en el pecho? ¿Pigmeos envueltos con sus propias orejas? Eminencia, el mundo está lleno de sueños y rumores. No conocíamos ese continente que ha crecido aislado, tal vez desde hace miles de años. ¡De ahí nuestro deslumbramiento, nuestras visiones! El encuentro, azoró a todos.

SEPÚLVEDA.- ¿Y sabe usted por qué? ¡Porque nada era similar! Aun los animales y los árboles eran de otras especies. ¡No tenían reses ni ovejas! ¡Ni leones ni jirafas! ¡Nosotros no teníamos ni jaguares ni colibríes!, y así varias otras... ¿Por qué en dos mundos tan diferentes, los seres de apariencia humana, serían los únicos parecidos? *(El Nuncio y el Superior reflexionan sobre esta hábil pregunta. Sepúlveda añade a la intención del Nuncio).* Eminencia, todo indica que Dios los creó para nuestro poder. Esperé que nuestra victoria sobre los moros haya sido total, para luego guiarnos a estas nuevas tierras. Ha dado a los indios un espíritu débil, incapaces de

comprender las cosas más sencillas: como la redención de Cristo o el perdón por la confesión, porque ha querido que los dominásemos.

LAS CASAS.- ¿A eso usted llama las cosas sencillas?...

SEPÚLVEDA.- Carecen de actividades del espíritu y no tienen idea del arte.

LAS CASAS.- ¡No puedo permitir que se diga eso! ¡Ninguna actividad del espíritu! ¡Actualmente en México, los franciscanos han abierto un colegio donde los hijos de los príncipes Aztecas son educados, y ellos tienen las mismas aptitudes y resultados que los españoles! ¡¡Hasta hacen versos en latín!!

SEPÚLVEDA.- Usted lo dijo: los hijos de príncipes. ¿Supone entonces que también allá existen categorías superiores? ¿Que no todos son de bajo nivel?

LAS CASAS.- Los otros no son admitidos en nuestros colegios... ¡Usted dijo también que no tenían ninguna idea del arte! ¿Cómo afirmar que sus expresiones son inferiores a las nuestras? ¡Solamente para darnos el derecho de destruirlas! ¡Porque eso es lo que hacemos desde el comienzo, quemamos sus escritos, destruimos sus estatuas!, ¡pintarrajearnos sus murales! ¿Y su arquitectura? Antes que destruyéramos sus ciudades, Cortés escribió al rey de España, que nunca antes había visto nada tan hermoso, decía exactamente: *(Toma una hoja y lee:)* "Nada en España es comparable. La cosa más bella del mundo"... ¿qué decir de esta otra frase: "Algunos nos preguntábamos, si todo lo que estábamos viendo no era un sueño..." Un sueño...

SEPÚLVEDA.- El conquistador que requiere ayuda no ve fallas en la conquista.

LAS CASAS.- ¡Y todo estaba lejos de ser diferente! Las mismas divisiones administrativas, la misma costumbre de dar el nombre del jefe a la familia, el mismo castigo para los traidores *(Toma algunas hojas donde se ve reproducciones de codex aztecas)* ¿Y sus sistemas de irrigación?, ¿su escritura, su aritmética, su habilidad para el dibujo?, y sus avances en la medicina, ¡sabían mejor que nosotros combatir el dolor! ¡Su conocimiento del cielo y su calendario, que se dice es más exacto que el nuestro! *(Sepúlveda con un gesto y una media sonrisa hace comprender que rechaza estas afirmaciones)* ¿Cómo unos bárbaros sin Dios, lograron realizar tantas cosas?... ¿Y su organización social? ¿Su sistema de impuestos? ¿Sus parques zoológicos? ¡No tenemos nada semejante en Europa! ¡Absolutamente nada!... *(Arroja los papeles sobre la mesa, y un tanto ofuscado se dirige a Sepúlveda)* ¡Y usted pretende que la guerra que les hacemos es justa! ¡Durante siglos —hablando de los musulmanes— habíamos dicho que su guerra santa era una infamia! ¿Y ahora nosotros haríamos lo mismo? ¡¡Ninguna guerra

puede ser santa, cuando ella conlleva masacre y esclavitud!!

NUNCIO.- ¿Entonces los indios tenían razón para oponérsenos?

LAS CASAS.- Eminencia, ellos están en su derecho. *(Aprovechando de un instante de calma, en el discurso fogoso de De las Casas, Sepúlveda pregunta al Nuncio)*

SEPÚLVEDA.- Eminencia, ¿nunca ha ido al Nuevo Mundo?

NUNCIO.- No. No soy dado a los viajes.

SUPERIOR.- Yo tampoco.

SEPÚLVEDA.- Para que usted pueda hacerse una idea de su "arte", he hecho traer uno de sus ídolos esculpido en piedra... ¿Puedo mostrárselo?

NUNCIO.- ¿Ahora?

SEPÚLVEDA.- Ya que lo mencionamos.

NUNCIO.- Bueno, está bien. Muéstrello.

SEPÚLVEDA.- De esta manera, usted tendrá una idea concreta. *(Se dirige hacia el claustro y hace una seña, aparece un Sirviente negro, que entra tirando una carreta cubierta por un paño). Párate aquí y retira ese paño. (El Sirviente obedece, aparece la cabeza esculpida de Quetzalcoatl, la serpiente emplumada, escultura insólita en ese lugar, muy estilizada, colorida y amenazante). Se trata de uno de sus dioses, al que llaman Quetzalcoatl -la serpiente emplumada. (El Cardenal y el Superior se ponen de pie).*

SUPERIOR.- ¿Es un ídolo?

SEPÚLVEDA.- Sí.

NUNCIO.- ¿Y lo adoran?

SEPÚLVEDA.- Sí, está en todos sus templos. Templos que apestan a carnicerías. Vean el monstruo ante el cual se postran, ante quien los sacerdotes -sí se puede emplear esa palabra- abrían el pecho de hombres vivos, con cuchillos de piedra y metían la mano para sacarles el corazón sangrante. *(El Cardenal descende del estrado para ver de cerca la escultura, el Superior del convento se precipita en el momento que el Cardenal pone los pies en los peldaños).*

SUPERIOR.- Eminencia... ¡cuidado! *(El Cardenal evita el escaño malogrado, ayudado por el Superior, se acerca a la escultura, la observa un momento antes de constatar).*

NUNCIO.- En efecto, es muy fea. *(El Superior aprueba rápidamente).*

SUPERIOR.- Horrible, realmente repulsiva.

SEPÚLVEDA.- ¿Cómo comparar esta piedra con las obras maestras italianas? ¿O las de Berruguete? El salvaje no tiene idea de lo bello, lo sabemos. Esclavo de nacimiento, el acceso a la belleza, le es por naturaleza prohibida.

NUNCIO.- ¿Consideran bella ésta escultura? *(Espera la respuesta de De Las Casas, que ha sido desestabilizado, sorprendido por el golpe teatral obtenido por su adversario, muy confuso exclama, buscando entre sus documentos unos cuantos que*

trata de hacerlos circular).

LAS CASAS.- Eminencia, esto no es más que un ejemplo! ¡un fragmento arrancado de un templo!, tendría que ver el conjunto. Hacen tejidos, pintan al fresco, confeccionan figuras en cerámica, ¡moldean las piedras más duras!... No se puede comparar lo ¡incomparable! ¡Son verdaderos artistas! Con las plumas de aves, por ejemplo, ellos.... *(El Nuncio levanta la mano y de un gesto autoritario hace callar a fray Bartolomé).*

NUNCIO.- Dejemos en paz las plumas... Hermano Bartolomé, usted está muy agitado, necesita descansar. Yo mismo necesito reflexionar. Mañana reiniciaremos este debate. Oremos juntos un instante, antes de separarnos... *(Junta las manos, baja la cabeza y murmura una oración, todos hacen lo mismo. En la oscuridad que no dura más que algunos minutos, se escuchan las campanas y la voz de los monjes que cantan en la capilla. Cuando regresa la luz, el Nuncio está solo en la celda que ha sido arreglada especialmente para él. Una mesa está dispuesta con panes, jamones, quesos y frutas. El Nuncio come algunas uvas distraídamente, mientras escribe y anota, de repente escucha un ruido detrás de él y sobresaltado se voltea, de la sombra sale un hombre, vestido a la usanza del español de la época, con botas y espada, el Nuncio le pregunta asustado).*

NUNCIO.- ¿Quién es usted?

COLONO.- Eminencia, le ruego, no tenga miedo... *(El hombre se arrodilla ante el cardenal que lo mira y repite).*

NUNCIO.- ¿Quién es usted?

COLONO.- Soy un colono, Eminencia, vengo de México, de las nuevas tierras... vivo allá.

NUNCIO.- ¿Qué hace en este convento?

COLONO.- He sido enviado por un grupo de amigos... Nos enteramos de este debate, y de que usted estaría presente en Valladolid...

NUNCIO.- ¿Quién les ha informado?

COLONO.- Eminencia, los rumores se propagan rápidamente, atraviesan los océanos...

NUNCIO.- ¡Levántese! *(El Colono obedece y el Nuncio le señala la mesa)* Esta noche no tengo hambre, si desea puede servirse...

COLONO.- Gracias, Eminencia... *(El colono se sienta a la mesa y empieza a comer con la mayor discreción posible, sin embargo se ve que tiene mucha hambre. El Cardenal lo observa).*

NUNCIO.- ¿Ha desembarcado en Sevilla?

COLONO.- En Cádiz, Eminencia, mis amigos han pagado el viaje, de allí me ha tomado cinco días venir hasta aquí.

NUNCIO.- ¿Y lo han dejado entrar al convento?

COLONO.- Tenía un poco de oro... Me he escondido...

NUNCIO.- ¿Tiene tierras por allá? ¿Las explota?

COLONO.- Sí, Eminencia, cerca de una ciudad que se llama Puebla. El Obispo me ha dado esta carta para usted. *(El Cardenal toma la carta, la mira y al mismo tiempo le pregunta).*

NUNCIO.- ¿También tiene minas?

COLONO.- Sí, algunas... con otros propietarios.

NUNCIO.- ¿Me imagino que les preocupan sus rentas? ¿Esa es la razón por la cual está aquí? *(El colono afirma con la cabeza, al mismo tiempo que sigue comiendo)* Es normal, es humano. Si Dios puso el oro en la tierra, es para que lo hallemos y lo utilicemos. Ya el oro se encontraba en el paraíso terrestre, por cierto bien oculto. *(El Colono evidentemente está de acuerdo)* Todo en la creación tiene un sentido... pero ¿cuál?... *(El Colono hace un gesto evasivo: no es él quién podrá responder a esta pregunta, el Cardenal continúa)* Sin embargo, no crea que Roma no está al tanto, de lo que ocurre en las nuevas tierras, enviamos emisarios secretos... Tenemos informes exactos. *(El Colono se apresura a decir)*.

COLONO.- Eminencia nuestra situación es difícil.

NUNCIO.- ¿Es decir?...

COLONO.- Desde aquí se imaginan que somos muy ricos, pero es lo contrario. Cultivar la tierra precisa de grandes esfuerzos. El país es rudo y hostil. Atrapamos fiebres... Sin hablar de las serpientes y escorpiones. Mi hermano murió... A los indios no les gusta trabajar para nosotros. Todo el tiempo tratan de evadirse, lo que nos obliga a amaestrar perros... A veces prefieren morir en los precipicios... la vida para ellos no vale nada. Se podría decir que se matan como pasatiempo.

NUNCIO.- No estoy seguro que cuando se está muerto, el tiempo pase más rápido. *(El Colono trata de enmendar su error)*

COLONO.- Naturalmente los preferimos vivos, muertos no sirven para nada.

NUNCIO.- Muy pocos muertos son útiles.

COLONO.- Hacemos cuanto podemos por ellos, los curamos, les enseñamos nuestras herramientas, nuestro idioma y la historia de España. Pero como se ha dicho, si es cierto... si las condiciones han de cambiar... naturalmente estamos inquietos... *(Se calla porque el Cardenal levantando un dedo pregunta)*.

NUNCIO.- ¿Es usted un buen cristiano?

COLONO.- Ciertamente, Eminencia.

NUNCIO.- ¿Se confiesa? ¿Comulga?

COLONO.- Todas las semanas, Eminencia.

NUNCIO.- ¿Vuestro obispo, se preocupa por los indios? ¿Practica la caridad? ¿Da de comer a los pobres? *(El Colono, no sabe que responder)*.

COLONO.- Lo creo, Eminencia.

NUNCIO.- Bien... Puesto que es usted un buen cristiano, tiene que tener confianza en la Santa Madre Iglesia. Ella nunca actúa a la ligera, y cuando decide siempre tiene razón, puesto que Dios la asiste.

COLONO.- Sí, Eminencia.

NUNCIO.- Bien, bien. Ahora vaya a buscar un lugar donde dormir. Mañana... si desea, podrá

asistir a nuestro debate.

COLONO.- ¿Podré intervenir?

NUNCIO.- Si se lo pido. Retírese... Dios habla en cada voz. *(El hombre se inclina y sale. El Cardenal se sienta frente a sus papeles. La oscuridad regresa. En la sala de debates, la escultura de Quetzalcoatl se ilumina un instante como si un rayo de luna hubiera ingresado. Se escucha tenuemente el canto de los monjes, que poco a poco se apaga. Todos los personajes, en la penumbra, se colocan en sus sitios en los cuales estuvieron antes, se añade el Colono que se tiene un poco aparte. Todo está como en el día anterior. El Cardenal toma la palabra. Todo se realiza a oscuras, a la excepción de la luz sobre la estatua que dura algunos minutos)*.

NUNCIO.- Ayer el hermano Bartolomé, evocó prolíficamente todas las violencias de la conquista, y manifestó su compasión por la desgracia de los indios. Sin embargo, el profesor Sepúlveda los ha presentado, por el contrario, como fornicadores y caníbales. Nos ha dicho que se matan unos a otros, hecho que hace necesaria nuestra intervención y su conversión, como la finalidad suprema. Para demostrarnos la pobreza de sus gustos artísticos, nos ha gratificado con una puesta en escena teatral, presentándonos su serpiente emplumada. Hoy me toca a mí, darles una sorpresa. *(Todos retienen la respiración, esperan con curiosidad lo que el Cardenal va a anunciarles)* Durante mucho tiempo me pregunté, ¿cuál sería la mejor manera de decidir con toda conciencia?... finalmente opté por hacer traer a España algunos especímenes indios. Creo que al tenerlos frente a nosotros, podremos examinarlos detenidamente y así ver si son o no, nuestros semejantes. *(Hace un signo al Superior)* Que entren. *(El Superior se levanta y se dirige hacia la puerta)*

LAS CASAS.- Eminencia, ¿envió una misión allá?

NUNCIO.- Sí, me tomó algunos meses. *(Conducidos por el Superior, sorprendidos, dubitativos, con miedo, tres personajes del nuevo mundo hacen su aparición. Un hombre y una mujer jóvenes y un niño de cinco o seis años. Evidentemente forman una familia. Los tres llevan vestidos típicos, con plumas muy coloridas en los tobillos y en la cabeza, calzados con sandalias de cuero atadas a los tobillos, y una especie de manta que les cubre las espaldas, dejando entrever sus cuerpos. El Superior los conduce hasta el centro de la sala, donde se quedan parados. La mujer tose ligeramente, tiene a su hijo pegado a ella. El Cardenal consulta sus notas y dice:)* En apariencia, tenemos frente a nosotros una familia... el padre, la madre, y un niño, sus nombres son tan complicados, que no puedo pronunciarlos, de todas maneras eso no tiene importancia. Vienen de las nuevas tierras. Había también otra mujer, desgraciadamente murió en la travesía. Los examinaremos imparcialmente.

(A Las Casas) Sin duda, conoce usted su idioma.

LAS CASAS.- A penas un centenar de palabras. (El Nuncio muestra algunos escritos).

NUNCIO.- Para ahorrar tiempo, pedí un informe médico sobre su constitución física. Es, en general desde todos los puntos, igual a la nuestra, tienen el mismo número de dedos y dientes, sus cabellos y uñas crecen como los de nosotros, salvo que los hombres son imberbes y casi no tienen vellos en el cuerpo.

SUPERIOR.- ¿Eso nos da algún indicio de su verdadera naturaleza?

NUNCIO.- Me lo he preguntado, nada hallé en la santas escrituras, que diga que un hombre creado por Dios a su imagen, deba necesariamente tener barbas. ¿Alguien recuerda algún pasaje al respecto?.. (Sepúlveda y el Superior parecen buscar en la memoria, algo tal vez olvidado) Quiero también señalar un punto. ¿Es cierto que sus hembras pueden ser fecundadas por los españoles?

LAS CASAS.- Por supuesto. Vaya que sí.

NUNCIO.- ¿Se ha dado el caso?

LAS CASAS.- A menudo. Miles de mujeres fueron violadas.

NUNCIO.- ¿Y fecundadas?

LAS CASAS.- Seguro, muchas.

NUNCIO.- Le pregunto esto, porque se contaba que los portugueses en Africa, habían fecundado hembras de chimpancés. Se investigó y quedó en evidencia, que todo era pura invención. (Dirigiéndose al Colono) ¿Confirma usted el hecho?

COLONO.- Sí, Eminencia, sin lugar a dudas.

NUNCIO.- ¿Los hijos que nacen de tales uniones, son válidos y bien formados?

COLONO.- Salvo algunas excepciones, sí, Eminencia.

NUNCIO.- Le agradezco. Procedamos ahora a examinar sus pensamientos y sentimientos. (Las Casas se aproxima hacia el Cardenal).

LAS CASAS.- Antes de proseguir, Eminencia, esta gente viene de un país más cálido y el frío les afecta. Lo más seguro es que hayan viajado en condiciones extremas, en el fondo de una cala o tal vez sobre cubierta en pleno viento. Obsérvelos, tiemblan, ¡están enfermos! (En efecto; los indios parecen sufrir de frío, sobretodo la mujer y el niño) Además, la mayoría murió antes de llegar a España. (Dirigiéndose a Sepúlveda) Lo que hace pensar y decir que son más débiles que nosotros, y que la mano de Dios los ha castigado. (Toma del brazo a la india) Si así es, he aquí una fiebre, una fiebre mortal enviada por Dios. (El Nuncio se dirige al Sirviente que entró detras de los indios, y que se ha quedado rezagado en el fondo).

NUNCIO.- ¡Traiga mantas! (El Sirviente sale rápidamente. Mientras, Bartolomé les habla para tranquilizarlos).

LAS CASAS.- No tengan miedo... Mantas...

Calor...

NUNCIO.- ¿Los conoce?

LAS CASAS.- No, Eminencia.

NUNCIO.- Según su vestimenta, ¿Qué posición social tienen?

LAS CASAS.- Es difícil saberlo. Para presentarlos, seguramente los han vestido con sus ropas de fiesta. Ahora con más frecuencia se visten como nosotros.

SEPÚLVEDA.- Porque prefieren nuestros vestidos.

LAS CASAS.- ¿De ninguna manera! Mas bien porque se les obliga. Rápidamente aprenden, porque les conviene imitarnos.

NUNCIO.- Pregúntele quiénes son. (Señalando al varón) Sobretodo a él. (Bartolomé los interroga casi murmurando en su lengua nativa, todo esto casi inaudiblemente... el varón responde en el mismo tono... el Sirviente regresa y cubre las espaldas de los indios con las mantas, mientras que el Nuncio se dirige a Sepúlveda y al Superior) Si quieren examinarlos de cerca, adelante. (El Superior se levanta y se acerca al grupo, da una vuelta alrededor de ellos, los mira de cerca, palpa sus vestidos, les toca la piel y los huele como se haría con un animal desconocido. Sepúlveda, no se presta a ese examen. El Nuncio, dirigiéndose a De Las Casas) ¿Y bien?

LAS CASAS.- Eminencia, dice ser hijo -yo creo- de un empleado de los registros del emperador. Sus padres murieron, y ahora él trabaja como albañil para los españoles en México.

NUNCIO.- ¿No habla nuestro idioma?

LAS CASAS.- No, Eminencia.

NUNCIO.- ¿Ha oído hablar de la fe verdadera? ¿Cree en Dios?... ¡Pregúntele! (En voz baja, Fray Bartolomé se dirige de nuevo al indio, que le responde brevemente)

LAS CASAS.- Dice ser fiel y prefiere los dioses de sus ancestros. (El Nuncio, mostrando el ídolo)

NUNCIO.- ¿Prefiere esos horrores?

LAS CASAS.- Sí, Eminencia

NUNCIO.- Pero, ¿por qué se obstinan en aquel absurdo? ¿Se les ha hablado, se les ha explicado, se les ha relatado los milagros?

LAS CASAS.- Muchas veces, inclusive hemos debatido.

NUNCIO.- ¿Se les ha hablado de la Santísima Virgen?

LAS CASAS.- Por supuesto. Les interesa, pero... el misterio de la Santísima Trinidad es para ellos incomprensible.

NUNCIO.- ¿Se les ha dicho que el Misterio de la Santísima Trinidad, por ser de origen divino no es accesible a la comprensión humana, y que precisamente por eso, hay que creer en él, como en lo que es: un misterio divino?

SUPERIOR.- Concebido y deseado sólo por Dios

LAS CASAS.- Les resulta difícil comprender... Lo mismo por Cristo. No entienden. ¿Cómo

puede al mismo tiempo ser hombre y ser Dios?
No lo llegan a comprender...

SEPÚLVEDA.- Por debilidad mental

LAS CASAS.- No lo creo. *(El Nuncio se dirige imperiosamente al Sirviente:)*

NUNCIO.- ¡Traiga un mazo de hierro! ¡Uno bien grande! ¡Vaya! *(El Sirviente sale, el Nuncio se dirige a Fray Bartolomé)* ¿Qué presentan como argumentos?

LAS CASAS.- Dicen: Es la creencia de nuestros padres. Siempre hemos venerado a nuestros dioses. No queremos que sean destruidas las antiguas reglas de vida.

NUNCIO.- ¿Les han dicho que sus Dioses no supieron protegerlos? ¿Qué su religión es una locura y sin fuerza, ante la nuestra?

LAS CASAS.- Se les ha dicho.

NUNCIO.- ¿Y qué responden?

LAS CASAS.- Su derrota los ha desconcertado, nuestra prédica los deja perplejos, los intriga. El peso de su pasado es muy grande. Piensan que nada tenía que haber cambiado, dicen: La palabra divina se oscureció y ya no la comprendemos. Nuestros dioses han callado. ¿Quién, les devolverá el habla? ¿Por qué los truenos se han vuelto incomprensibles? ¿Nada será como antes? ¿Debemos desaparecer para siempre sin dejar rastro alguno?

SUPERIOR.- Sin embargo. ¿no desean cambiar de Dios?

SEPÚLVEDA.- ¡Son tan tercos que no quieren ver la verdad!

LAS CASAS.- ¡Claro que no, muchos de ellos ya son conversos!

SEPÚLVEDA.- Los informes que poseo, ponen en duda la sinceridad de esas conversiones.

LAS CASAS.- Es natural que se aferren a sus creencias. ¡Todos los pueblos son así! ¡Todos los pueblos están apegados a su pasado!

SEPÚLVEDA.- Eminencia, Eminencia. *(Viéndose amenazado por el nuevo ardor de Bartolomé, Sepúlveda levanta la mano y quiere absolutamente hablar)*

LAS CASAS.- Les damos curiosidad, ya dije que nos miran como nosotros a ellos, nos oyen, nos comprenden bastante, muchos nos siguen, pero por mucho tiempo vivieron solos, aislados. ¡Estaban seguros que eran los únicos en el mundo! Hasta ahora se preguntan: ¿Quiénes somos?

SEPÚLVEDA.- ¡Eminencia! *(El Cardenal ve la mano levantada de Sepúlveda y acalla a Fray Bartolomé).*

NUNCIO.- Un momento, ¡un momento! *(A Sepúlveda)* ¿Sí?

SEPÚLVEDA.- Quisiera decir a Fray Bartolomé algo simple.

NUNCIO.- Dígalo, simplemente. *(Sepúlveda reúne sus fuerzas y se dirige calmadamente a Bartolomé... señalando a los indios).*

SEPÚLVEDA.- De dos cosas, una solamente. *(Bartolomé menea la cabeza)* O bien, son como nosotros, Dios los creó a su imagen y los redimió por la sangre de su Hijo y en ese caso, no tienen por qué rechazar la Verdad. *(Una corta pausa)* O bien, son de otra categoría. *(Las Casas levanta los hombros... el Nuncio, aparentemente interesado pregunta a Sepúlveda)*

NUNCIO.- ¿Y cuál es su sincera opinión profesor?

SEPÚLVEDA.- Que son de otra categoría, nacidos para servir y ser dominados. Como la forma domina a la materia, el alma al cuerpo, el marido a la mujer y el padre al hijo. Este orden ha sido establecido por nuestro Creador para el bien de todos. Aquel que nace esclavo, si no tiene amo, está perdido, desaparece de la faz de la tierra.

NUNCIO.- Desde el punto de vista de la filosofía, ¿explorar el trabajo de esa gente no está considerado como un mal?

SEPÚLVEDA.- De ninguna manera, puesto que Dios lo ha querido.

LAS CASAS.- Todo esto no es más que un juego de palabras, se nos quiere hacer tragar sofismas... ¡No se puede decidir sobre su naturaleza, con finas figuras lógicas!

NUNCIO.- *(A Bartolomé)* ¡Le pido que se calle! *(Indica a Sepúlveda que continúe, éste se dirige directamente a Las Casas)*

SEPÚLVEDA.- Comprendo que la lógica lo moleste, pues no ha cesado de contradecirse. Repite que son dulces y mansos y los españoles, monstruos crueles. Y a su vez dice que son nuestros semejantes... ¿qué creer? Vuelvo a preguntarle: Vemos que rechazan nuestra fe, que son prisioneros de sus errores. Pero si Cristo lo deseara, ¿serían todos cristianos, no es cierto? *(Mira a su alrededor y observa aprobaciones de la cabeza del Superior y del Colono)* Su rechazo al evangelio es la prueba de la maldad que afirmo, por su nacimiento, están fuera del alcance de los efectos de la Gracia Divina. No es que rechacen a Cristo, Cristo es quien los rechaza, y no los quiere en su reino. *(Estas palabras causan una grande impresión. Las Casas busca entre sus documentos algo. Los indios se han quedado inmóviles. la mujer tose. El Sirviente regresa trayendo en la mano un gran mazo de acero. El Cardenal le dice:)*

NUNCIO.- Acérquese y golpee fuerte al ídolo, y observemos sus reacciones. *(Todos callan. El Sirviente se acerca, levanta el mazo para golpear sobre el ídolo, pero vacila)* Vamos, ¡hágalo! ¿No me diga que tiene miedo?

LAS CASAS.- ¡Golpee, ellos están acostumbrados! *(El Sirviente golpea sobre el ídolo, rompiendo una parte de él... los indios se sobresaltan, el sirviente vuelve a golpear una segunda vez, el indio hace un ligero movimiento como si quisiera)*

intervenir, inmediatamente la mujer lo retiene por el brazo)

SEPÚLVEDA.- ¡Han visto, el hombre quiso intervenir!

LAS CASAS.- ¡Su mujer lo retuvo!

NUNCIO.- ¿Qué prueba eso?

LAS CASAS.- Que son capaces de pensar, de disimular, de sopesar los pros y los contras, tan rápidamente como nosotros.

SEPÚLVEDA.- El zorro es también astuto. ¿Se dirá también que su alma es inmortal y que si se salva irá al paraíso?

LAS CASAS.- Pero el zorro no construye estatuas ni pirámides, va tal cual por los matorrales, ¡el zorro no paga impuestos! (A Sepúlveda) Sin duda alguna, de ambos, usted es el más astuto. El diablo es astuto... ¿Sería entonces un signo de que usted le pertenece? (El Cardenal agita la campanilla en señal de silencio, el Superior pregunta)

SUPERIOR.- ¿Son sensibles al dolor?

LAS CASAS.- ¿Al dolor?... ¿No me diga que querrá ponerlos a prueba?... ¡Aquí! ¿En un monasterio?... ¡¡Sí, sufren!! Puedo asegurarle que sufren como nosotros. Se quejan cuando se les golpea.

SEPÚLVEDA.- También los perros y los caballos. (Bartolomé va a contestar, el Superior vuelve a intervenir)

SUPERIOR.- ¿Pero al dolor moral? ¿A la tristeza? ¿A la melancolía?

LAS CASAS.- Pero sí ya lo dije, nosotros les damos todas las razones para que estén tristes.

SUPERIOR.- ¿Sufren de la lejanía de sus tierras? ¿Le temen a la muerte?

LAS CASAS.- Toda criatura viviente teme a la muerte.

SUPERIOR.- ¿Tienen idea del castigo eterno? ¿Le temen?

LAS CASAS.- Sí, tienen una especie de infierno, sí creen en la vida después de la muerte y tienen la noción del alma. ¡Por supuesto!

SUPERIOR.- ¿Tienen un paraíso? ¿Practican las plegarias? ¿Recuerdan el pasado? (El Cardenal agita nuevamente la campanilla y se dirige al Colono)

NUNCIO.- ¡Acérquese! (El Colono que se estaba discreto en el fondo, parece dudar) Venga, ¡acérquese al lado de ellos! (Señalando a los indios que viendo acercarse ese hombre —que lleva una espada al cinto— los indios instintivamente por miedo retroceden) ¡Agarre al niño! Amenácelo como si fuera a matarlo. Vamos a observar sus reacciones. (El Colono desenfundó la espada —acto que aterroriza a los indios—, se les acerca dudando, no muy seguro. Bartolomé hace el intento de interponerse, pero el Nuncio se lo impide y le ordena) ¡No les hable, ni les diga nada! ¡Apártese! (Y al Colono) Y usted, quítele el niño y amenácelo, ¡hágalo! (Los indios miran por todos lados, como para tratar de huir pero no encuentran la manera, el niño

asustado se aferra a su madre. Tiene miedo. El Colono se acerca y rápidamente lo aparta de la madre quien se debate gritando, el esposo interviene en defensa de los suyos, pero el Colono lo aparta violentamente golpeándolo con el pomo de la espada, el indio cae a tierra con el rostro ensangrentado. Bartolomé trata de intervenir)

LAS CASAS.- Eminencia, ¡no!, ¡no deje hacer eso, Eminencia!

NUNCIO.- ¡Le he dicho que tome al niño! (Dirigiéndose al Sirviente:) ¡Sujete a la mujer! (Después de un forcejeo el Colono se apodera del niño, mientras que el Sirviente sujeta a la madre. El hombre lo echa en el suelo y lo mantiene sujeto sobre su bota, y de un gesto amenazador levanta su espada como si quisiera atravesarlo. La madre corre hacia su hijo y gritando sujeta al Colono. Casi al mismo tiempo Bartolomé se precipita, empuja al Colono y levanta al niño del suelo. El Cardenal golpeando las palmas de sus manos grita) ¡Basta ya! ¡Deténganse! ¡Detengan todo!... ¡Envaine la espada! ¡Deténgase! (El Colono obedece. Las Casas restituye el niño a la madre y el Nuncio se dirige a Las Casas) Hábleles, ahora reconfórteles. Dígales que fue un error, un juego, dígales lo que quiera. Pero tranquilícelos. (Las Casas se dirige a los indios hablándoles en voz baja, casi murmurando. Les habla en idioma nahual. Durante el episodio anterior en el forcejeo, la blusa de la mujer se ha desatado o roto y deja entrever un seno desnudo. Todo ya a vuelto a la calma. Casi todas las miradas sorprendidas con esta desnudez, se desvanen. El Cardenal le dice al Superior) Cubra a esa mujer. Vamos ¡arréglele la blusa! (El Superior se acerca a la mujer y hace lo que el Nuncio le ha dicho. El Cardenal se dirige al Sirviente) Traiga agua y un pañuelo para curar a ese hombre, ¡rápido! (El Sirviente sale rápidamente, la blusa de la mujer mal que bien ha sido arreglada por el Superior. Las Casas se dirige al Cardenal)

LAS CASAS.- Pero, ¿por qué éste afán de pudor, Eminencia? Si ella no es una verdadera mujer, ella puede mostrarse desnuda, ¡como una perra o una vaca!

NUNCIO.- ¿Qué es lo que trata de buscar?

LAS CASAS.- Eminencia, debemos detener este examen, es un ejercicio cruel e inútil. Su corazón es como el nuestro, usted lo ve.

SEPÚLVEDA.- Los animales también defienden sus crías. Sobretudo las hembras, es una ley de la naturaleza. El macho no mostró ningún valor.

LAS CASAS.- ¡Está herido!

SEPÚLVEDA.- Aun herido no ha mostrado una pizca de fraternidad solidaria, esa actitud que hace la fuerza de las sociedades. Entre ellos cada quien actúa para sí, como en una selva virgen. (Las Casas le responde con una calma sorprendente)

LAS CASAS.- Señor profesor... ¿Alguna vez se ha aventurado fuera de su biblioteca?

SEPÚLVEDA.- Por supuesto.

LAS CASAS.- ¿Tienen usted una idea de lo que

es la dificultad de vivir, sobre toda la superficie de la tierra? Salga de aquí y cuente los numerosos miserables que verá por las calles, las manos implorantes de los mendigos, de los estropeados, aquí, en el reino más rico del mundo, y después regrese a hablarme de nuestra actitud solidaria. ¿No sabe usted que la selva agreste comienza ¡allí!, apenas cruzando las puertas de roble de este convento? *(Se acerca a los indios y los señala)* Este hombre y esta mujer, acaban de llegar hace poco a España. Están perdidos, no pueden comprender ni saber donde están, ni tampoco lo que queremos saber de ellos.

SEPÚLVEDA.- Usted lo ha dicho bien. No pueden comprender.

LAS CASAS.- Imagínese usted en un edificio desconocido, sometido a un juicio extraño, en medio de sacerdotes emplumados que hablan un idioma que no entiende ¿Podría usted comprender lo que le está pasando? ¿Podría comprender que otros hombres decidan si usted es un ser humano o no? *(Sepúlveda no responde. El Sirviente regresa trayendo el agua y un paño, Bartolomé le toma de las manos, y empieza a lavarle el rostro al indio, acto seguido añade)* A menudo los españoles los han invitado, los han acogido con sonrisas para luego atravesarlos con sus espadas... Dios mío, tan a menudo... *(Un momento de calma y silencio, luego se escucha tocar una puerta. El Superior se dirige a abrirla, luego de mirar al exterior se voltea y se dirige al Cardenal)*

SUPERIOR.- Eminencia, ha llegado el bufón.

NUNCIO.- ¡Ah! Que entre, que entre... *(Es una sorpresa para Las Casas y Sepúlveda, el Cardenal dirigiéndose a los dos)* He hecho venir un bufón de la Corte. Me han dicho que es el mejor. Se dice que la facultad de reír sólo pertenece al hombre, veremos *(Dirigiéndose a Bartolomé)*, si sus protegidos son sensibles a las bufonadas.

LAS CASAS.- Eminencia, no están en condiciones de reírse.

SEPÚLVEDA.- ¡Pero la risa es espontánea! No se prepara. ¡Eminencia la idea me parece excelente!

NUNCIO.- Háganle sitio, vamos *(Los indios son empujados a un lado, para crear un gran espacio vacío casi al centro de la sala, el Superior se voltea hacia la puerta abierta y hace un signo. Se escucha una música estridente, infantil, un tambor y una trompeta. Un Bufón hace su aparición, llevando un tambor y una trompeta, está vestido grotescamente como un grotesco aristócrata con colores chillones. Los indios lo observan con asombro, Las Casas incómodo, los otros con interés. El Cardenal observa permanentemente las reacciones de los indios. El Bufón saca de sus bolsillos una botella de vino y un vaso. Imita a un ebrio, titubeando, parece buscar un lugar para colocar la botella, como no encuentra se la da al indio que la recibe y a quien le dice.)*

BUFÓN.- ¡A beber! por favor, ¡a beber! *(El indio*

no comprende, el Bufón mima cómo se sirve el vino en el vaso, el indio le sirve el vino en el vaso que éste le presenta) ¡Gracias! ¡Deo Gracias! ¡Gracias! *(El Bufón retira rápidamente el vaso antes de que el indio haya terminado de servirle, un chorro de vino cae al suelo antes que se diera cuenta de la jugarreta. El Superior y el Colono ríen, Sepúlveda sonríe. El Bufón bebe un trago, y para agradecer al indio, toma una flor de su solapa y se la ofrece. El indio duda pero termina aceptándola. El Bufón tiene la flor en la palma de la mano y el tallo sobresale hacia abajo por entre los dedos. En el momento en que el indio coge la flor por el tallo, la flor se queda en la mano del Bufón y solamente el tallo queda en la mano del indio. El Bufón disimulaba el tallo cortado. Otra vez el Colono, el Superior y Sepúlveda se divierten, inclusive el Cardenal parece tentado de reírse. El Bufón da su tambor al Colono y le pide tocarlo, éste lo hace, el Bufón con el vaso en la mano hace la pantomima de marchar militarmente de la forma más grotesca, pasa delante de los indios y los mira simulando ferocidad. Los indios retroceden, el bufón tropieza voluntariamente y cae al suelo cuan largo es, sin hacer caer una sola gota de vino, lo que hace reír a Sepúlveda, al Colono, al Superior y hasta al Cardenal).* ¡Deo Gracias! ¡Et cum spiritu tuo! *(Se levanta y burlándose hace como si diese las gracias a Dios por no haberse herido, repitiendo varias veces Deo Gracias. Se persigna grotesca y exageradamente, hace el signo de la cruz de la espalda a la rodilla o hacia el sexo, luego bebe, y estira la mano con el vaso hacia el indio diciéndole)* ¡Dominus vobiscum! *(Cuando el Indio le sirve el vino por la segunda vez, el Bufón simula un gesto de bendición diciendo)* In nomine patris, et filii, etc... *(Bartolomé excedido no puede seguir soportando esta escena, es demasiado, se acerca hacia el Cardenal y le dice)*

LAS CASAS.- ¡Eminencia! Le ruego detener esta mascarada. Por respeto a los Sacramentos y porque aquí estamos en la casa de Dios.

NUNCIO.- Los locos, hermano Bartolomé, tienen todos los derechos. La farsa es parte de la vida. *(Las Casas mostrando a los indios)*

LAS CASAS.- ¡Esto no es una farsa! ¡Hablamos de un pueblo que sufre y muere! ¡De un verdadero pueblo!

SEPÚLVEDA.- Lo que lo turba es que sus indios, ni siquiera sonrieron, ¡ni abrieron la boca!

LAS CASAS.- Pero ¿cómo quiere que sonrían? ¡No saben de lo que estamos hablando!

SEPÚLVEDA.- Una volterera, payasadas, torpezas, eso me parece universal.

LAS CASAS.- ¡Tienen miedo! ¡Están azorados!

SEPÚLVEDA.- ¿Son entonces incapaces de comprender lo que nosotros comprendemos? *(Esta vez Las Casas se pone colérico)*

LAS CASAS.- ¡No!, ¡le he dicho que no! Son sensibles como nosotros, conocen el amor, el temor, los sentimientos más sutiles, pero para verlos, para verlos de verdad debemos hacerlo

con otros ojos, sino nunca los veremos como son. Veámoslos como un espejo, donde uno busca su propio rostro. Un rostro olvidado, lejano...

SEPÚLVEDA.- En ese espejo, ¿usted se reconoce?

LAS CASAS.- A cada instante, como si una mano de otro mundo, de otro tiempo me la tendiera.

SEPÚLVEDA.- Ya lo decía ayer, han turbado su mirada y embrollado su espíritu.

LAS CASAS.- ¿Por qué me dice esto?

SEPÚLVEDA.- Porque a ciertos momentos, parece tener ganas de tomar su lugar, de olvidarse quién es y de adoptar la idolatría.

LAS CASAS.- ¿Sospecha eso de mí?

SEPÚLVEDA.- A veces me lo pregunto.

LAS CASAS.- ¿Se pregunta sobre mí fe? ¿Piensa que Aristóteles es mejor cristiano que yo? (Una pausa) ¿Sugiere usted que se tendría que ponerme a prueba?... ¿Someterme a un interrogatorio, como solemos tan bien hacerlo?

(*Sepúlveda no responde... Una especie de amenaza ha quedado flotando en el aire. Bartolomé colérico, enojado*) ¡Véalos sinceramente de una vez por todas! ¡Libérese y olvide vuestra retórica! (Al terminar de decir esto súbitamente se precipita a la mesa de Sepúlveda y tomando sus legajos los echa por tierra y exclama:) Salga de sus legajos y ¡mírelos! ¡Véalos!, con ojos ¡humanos! (*Sepúlveda trata de impedir que siga echando por tierra sus legajos y por un poco no se agarran a trompadas. El Cardenal se levanta haciendo sonar su campanilla y llamando*)

NUNCIO.- ¡Hermano Bartolomé! ¡Hermano Bartolomé! (*Fray Bartolomé no se calma*)

LAS CASAS.- ¿A quién juzgamos? ¿Al asesino o a la víctima? ¿Quién es aquí el acusado? ¿Quién ha matado, quién ha violado, quién ha engañado? (*El Cardenal viendo que el malestar persiste decide intervenir, se levanta y comienza a bajar los escalones diciendo*)

NUNCIO.- Vamos, hermano Bartolomé ¡Deténgase! ¡Hermano Barto... (*El Cardenal apresurado en bajar para detener el pleito se ha olvidado del peldaño roto, el cual cede ante su peso, lo desequilibra y lo hace caer por el suelo, inmediatamente la disputa termina, todas las miradas convergen hacia el Cardenal. El Superior del Convento se precipita hacia él para ayudarlo a levantarse*)

SUPERIOR.- Eminencia, lo lamento... (*En cambio los indios esta vez sí se rien, es más bien una breve sonrisa, la cual ha sido notada por casi todos. Bartolomé es el primero en reaccionar*)

LAS CASAS.- ¿¡Ven!?... ¿Vieron? ¡Se han reído! ¡Esta vez se rieron! (*Dirigiéndose al Cardenal que se está parando*) Le pido perdón, Eminencia, pero esta vez se rieron de verdad.

SEPÚLVEDA.- ¿Quién les ha visto reírse? ¿Quién ha visto?

SUPERIOR.- Yo los vi, se rieron.

SEPÚLVEDA.- ¿Quién más los ha visto?

BUFÓN.- Yo los he visto, se rieron, es cierto.

SEPÚLVEDA.- (*Dirigiéndose a Bartolomé*) Pregúnteles, pregúnteles si se rieron. (*Bartolomé trata de hablar a los indios señalando al Cardenal, quien penosamente retoma su lugar. Los indios no reaccionan, se miran temerosos entre ellos, no se atreven a decirle que se rieron*) Ni siquiera comprenden lo que se les pregunta.

LAS CASAS.- Comprenden muy bien, pero temen ser castigados por haberse reído, desconfían a cada instante de nosotros, les damos miedo, hemos perdido su confianza. (*El Cardenal ya sentado, retoma su autoridad y agitando la campanilla dice*)

NUNCIO.- ¡Hagan salir al Bufón! ¡Basta ya! Vamos, ¡fuera! ¡Fuera! (*El Bufón toma sus accesorios sale simulando altivez, tropieza con una mesa y desaparece tras la puerta, el Cardenal declara:*)

NUNCIO.- Tenemos muy poco tiempo. Debo tomar una decisión antes de regresar a Roma. Hermano Bartolomé, trate de resumir brevemente lo que nos ha dicho, y sobretodo no vuelva a lo de las malanzas. (*Las Casas se coloca al lado de los indios, todos se callan, reúne toda su inspiración porque sabe que es su último alegato, y empieza a hablar con tanta emoción, que por momentos se le hace un nudo en la garganta*)

LAS CASAS.- Que son hombres como yo, no lo dudo. Son mis hermanos y me reconozco en ellos. No he preparado ningún golpe teatral, pero cuando los miro, cuando los observo, escucho el grito de tanta sangre derramada y todas esas preguntas de tantas bocas: "¿Por qué me asesinan? ¿Por qué me queman junto con mis templos y libros? ¿Por qué matan a mis hijos?" (*Marca una ligera pausa antes de continuar*) Siempre se me responde: Sí, pero es la guerra, hemos invadido un país, bárbaro, poblado de esclavos de nacimiento, y la prueba de esta barbarie es que ellos sacrificaban hombres a sus dioses... es cierto... Sí, es cierto. Pero mirémonos un poco a nosotros mismos. Abraham iba a sacrificar a Dios, su hijo. ¿Pensaba acaso que a Dios le agradaría? Nuestro Dios, el Dios verdadero, no siempre ha detestado que se le sacrificara vidas humanas. Él mismo, ha dado su hijo en sacrificio. (*El Cardenal levantando la mano y haciendo sonar la campanilla lo interrumpe*)

NUNCIO.- La comparación es excesiva.

LAS CASAS.- Lo admito. Pero tal vez llegará una época donde una sociedad, más desarrollada que la nuestra, encontrará que el Antiguo Testamento, es sanguinario y cruel. ¿Dirán tal vez que antes de Cristo, los judíos eran una categoría inferior de la humanidad? (*Nadie lo contradice*) Eminencia, desde siempre, el sacrificio ha tenido una sola razón: Dar a Dios la prueba de nuestra adoración. Estos hombres, a quienes la fe verdadera no los había iluminado,

seguían ciegamente las leyes naturales, y ofrecían a sus falsos Dioses lo más preciado que poseían: Su vida... su sangre. *(Sepúlveda que desde hace ya un momento parece muy irritado exclama)*

SEPÚLVEDA.- ¡El argumento está viciado! Equipara un sacrificio simbólico, que la mano de Dios impidió, a una masacre reconocida por todos. No se puede sostener ese argumento.

NUNCIO.- Profesor; soy yo quien debe juzgar. No interrumpa. *(Hace una seña a Bartolomé para que continúe)*

LAS CASAS.- Todo pueblo, así sea el más bárbaro, tiene el derecho de defenderse contra una agresión armada. Siempre admiré a Colón —el descubridor— y detesté aquéllos que con la espada en la mano, lo siguieron para destruir costumbres que nosotros llamamos bárbaras, y de hecho nos hemos vuelto aun más barbaros que ellos... ¿Cómo quieren que nos comprendan! *(Se dirige especialmente al Colono)* Ustedes les dicen “No robarás”, y ustedes les arrebatan todos sus bienes. “Bajo ningún pretexto deben matar a sus semejantes”... Y para que quede bien claro, ¡ustedes los matan!

NUNCIO.- Suponiendo una vez más, que sean nuestros semejantes. Si se cree a Aristóteles...

LAS CASAS.- *(Bartolomé que ha encontrado toda su furia y vehemencia, se permite de nuevo interrumpir al Cardenal. Agarra por los hombros a la mujer india y exclama)* ¡Aristóteles! ¡El reino de Aristóteles está abolido! ¡Es un pagano que debe estar ardiendo, en lo más profundo del infierno! ¡Hoy día nosotros hablamos en nombre de Cristo! ¡La palabra de Aristóteles fue un error terrible, un error tiránico, infernal! ¡Toda la filosofía cristiana lo condena! *(Sepúlveda levanta la mano queriendo intervenir, trata inclusive de cortar la palabra, pero Bartolomé continúa de lo mejor, sin permitir a Sepúlveda colocar una palabra)* ¿Qué leemos en cada página de los Evangelios? Que todo hombre es nuestro semejante, que debemos tratarlo como uno quiere ser tratado, devolverle el bien por el mal. Los españoles han surgido como lobos en medio de corderos, Cristo dijo lo contrario: “Los envió como corderos en medio de lobos...”

SEPÚLVEDA.- Pero también dijo... *(El Cardenal otra vez hace callar a Sepúlveda con un gesto, Bartolomé continúa)*

LAS CASAS.- ¿Quieren oír a San Pablo? ¿Verdaderamente comprenderlo? Escuchen al apóstol: “No hay judío ni griego, no hay esclavo ni hombre libre, ni varones ni hembras, pues todos sois uno en el Cuerpo de Cristo”. “¡Todos uno!” ¿Dónde se ve en este texto las categorías de Aristóteles? *(Se acerca al Cardenal)* Eminencia, ya voy a terminar... Me acuerdo lo que una vez me dijo un viejo hermano Dominicano, que me confesaba: “La verdad siempre avanza sola y frágil, la mentira por el contrario tiene muchos

ayudantes”. Dos puntos más... Se dice: “Mal aventurado aquél que por su culpa, el nombre del Señor ha sido blasfemado”.

NUNCIO.- Ciertamente.

LAS CASAS.- El nombre de Cristo ha sido maldecido y blasfemado, millones de veces por nuestra culpa.

NUNCIO.- ¿Y el segundo punto?

LAS CASAS.- Maltratando inocentes, les hemos enseñado la crueldad y el egoísmo. Los hemos hecho a nuestra imagen, hemos perpetuado la cadena de la maldad. Por nuestra culpa están condenados al infierno. Agregó que en los combates sin fin que libran los pueblos, toda violencia exterior queda sin efecto, despierta el odio que se mantiene como una brasa... *(Pausa)* Sólo en los corazones debemos derribar los ídolos. Solamente en los corazones... *(A lo lejos se escucha un trueno. Se aproxima una tempestad. La india estrecha a su niño contra ella)* Eminencia, ¿qué más puedo decir? Deseamos cristianizarlos, muchos ya lo son. Pero, ¿Cómo pueden ser a la vez cristianos y esclavos? ¿Cómo?...

NUNCIO.- ¿Qué propone hermano Bartolomé?

LAS CASAS.- Reconocer a los indios como nuestros hermanos, y devolverles su libertad anterior. Para eso es necesario que los españoles, se retiren de las Nuevas Tierras. *(Percibiendo una sonrisa de Sepúlveda)* No se ría, porque tenemos mucho que ganar. ¡Los indios, el Rey y la Iglesia ganarían! *(Pausa)* Eminencia, hoy día nuestra responsabilidad es inmensa, y en los siglos venideros se nos juzgará sin piedad. Sí, será mejor renunciar a las Indias, sino España será maldecida y duramente castigada por Dios.

SEPÚLVEDA.- ¡No! ¡Es precisamente lo contrario!

NUNCIO.- ¿Cómo, lo contrario?

SEPÚLVEDA.- Se tejerán alabanzas a España, por haber librado a la tierra de una especie sanguinaria y maldita. Por haber acercado a algunos al Dios verdadero. Por haberles enseñado todo lo que sabemos, y sobretodo ¡reconocerán nuestro esfuerzo por mostrar la verdad! No existe en la historia de las naciones, un ejemplo parecido a nuestro encuentro aquí, a nuestra discusión. ¡Será la gloria de España!

NUNCIO.- ¿Lo cree verdaderamente?

SEPÚLVEDA.- Sí, lo creo, lo creo firmemente. *(Una corta pausa y todas las miradas se dirigen hacia Sepúlveda)* No se trata de abandonar las Indias. Eso es una quimera... sabemos que por siempre permaneceremos allá. Ningún movimiento de la historia se inscribe a contra corriente. La sola pregunta que todo filósofo se plantea es: ¿Qué debemos y qué podemos hacer? *(Dirigiéndose a Bartolomé)* Usted lo ha dicho. Debemos volverlos cristianos. Fuera de eso ningún bien en esta vida, ninguna salvación en la otra. *(Todos, inclusive Bartolomé, aprueban)* ¿Cómo y en cuánto tiempo

convertirlos? ¿A qué precio? Es la segunda parte de la pregunta y sobre este punto, hermano Bartolomé, discrepamos. (*Sepúlveda marca una corta pausa, para acentuar las sabias articulaciones de su discurso. Siempre dirigiéndose a Bartolomé*) Usted dice: que no pueden ser cristianos y esclavos a la vez, que esas dos categorías son excluyentes. Yo digo: ¿por qué no?... Al menos por un tiempo, hasta la conversión general. ¿Y qué hacer de aquéllos que no quieren convertirse? Dejemos a San Lucas respondernos, con palabras tomadas de la boca de Cristo "Compelle eos intrare", "Fuérceles a entrar"

LAS CASAS.- Eminencia, todo depende de la...

NUNCIO.- Es su turno de guardar silencio.

SEPÚLVEDA.- ¿Cómo obligarlos a ser cristianos? Manteniéndolos esclavos por un tiempo y proclamando: Quien se convierta en cristiano sincero, cesa ipso facto de ser esclavo. Ese debe ser nuestro deber mayor.

SUPERIOR.- Si se niegan...

SEPÚLVEDA.- Entonces su destino estará en las manos de Dios.

SUPERIOR.- ¿Por cuánto tiempo?

SEPÚLVEDA.- Dios esta más allá del tiempo. No tenemos por qué fijarle un límite. (*Ha comenzado a llover, se escuchan caer gruesas gotas en el tejado del convento*) Dice usted que nuestras guerras son injustas, y yo le digo que la guerra justa es aquella que conduce a la justicia. (*Un trueno lo interrumpe momentáneamente.*) La conquista ha probado —como si hubiese necesidad— la validez de la fe cristiana. Quedan por supuesto los musulmanes, que han hecho reinar el mal durante siglos sobre un vasto imperio, pero ahora ya están debilitados y todo indica su próximo fin. Yo soy de aquéllos que creen que está cercano el reino de la fe verdadera, y que ella se instalará en toda la tierra y que durará un millar de años. (*Mostrando a los indios*) ¿Y usted quiere excluirlos? (*Una pausa*) ¿Cuál es el bien supremo? (*Se calla un instante, silencio, nadie responde, se dirige nuevamente a Bartolomé*) Usted cita a San Pablo, yo le respondo citando a San Agustín: "El bien supremo es la salud del alma". "La pérdida de una sola alma no bautizada —ha dicho San Agustín— es una desgracia peor que la muerte de innumerables víctimas, incluso inocentes". (*Señalando a los indios*) Es por eso que nos esforzamos en convertirlos, porque sin ello su alma está perdida. Y nada en este mundo o en el otro es más precioso que su alma. Todos los textos de los Padres de la iglesia lo afirman; ¡todos aquellos, que sean musulmanes, judíos, budistas o salvajes, que no han recibido el sacramento del bautismo, todos sin excepción, serán arrojados al fuego eterno y por los siglos arderán sin consumirse! (*Una pausa*) He ahí por qué los verdaderos cristianos se apresuran y se

esfuerzan tanto, en llevar la palabra verdadera a las nuevas tierras. (*Mostrando a los indios*) ¡Para salvarlos! ¡Para salvar sus almas! ¡Para darles la posibilidad de la salvación eterna!

NUNCIO.- ¿Admite entonces que tienen alma?

SEPÚLVEDA.- Quiero que se me comprenda bien (*Pausa*) Yo digo, que no tienen un alma como la nuestra, de la misma calidad —sería necesario mucho más— y no hay razón para tratarlos como nuestros semejantes. (*Otra pausa*) Pero en caso de equivocarme —lo que reconozco posible— en caso de que Aristóteles se equivocara, si su alma fuera como la nuestra, entonces digo: ¡que es la perla más preciosa de la creación y que a todo precio debemos salvarla! (*Avanza para terminar de pronunciar sus últimas frases, persuasivo, muy seguro con autoridad amenazadora*) ¿Qué vale más: Una vida terrenal sin gloria en el error y el pecado, seguida de una eternidad de sufrimiento? ¿O una vida más breve, tal vez más dura y más rápidamente alcanzada por la muerte, pero seguida de una eternidad de luz, al lado del verdadero Dios victorioso? (*Pausa*) ¿Alguien aquí, desconoce la respuesta correcta? (*Se calla y regresa a su sitio*)

NUNCIO.- ¿Ha terminado?

SEPÚLVEDA.- Sí, Eminencia.

NUNCIO.- ¿Quién más desea hablar? (*Dirigiéndose al Superior*) ¿Tal vez usted?

SUPERIOR.- No, me parece que todo ya está dicho.

NUNCIO.- ¿Nadie? (*En ese instante el Colono levanta la mano y pregunta*)

COLONO.- ¿Puedo decir algo?

NUNCIO.- Desde luego, acérquese.

COLONO.- (*Este avanza hasta el centro de la sala, y comienza a hablar con cierta sumisión que es aparente, porque se adivina en su actitud, sus gestos que es una persona ejercitada y arrogante, inclusive tiene una cicatriz en el rostro*) Yo no hablo muy bien, nunca aprendí, pero aquí todos deben saber lo que tengo que decir.

NUNCIO.- Lo escuchamos.

COLONO.- He venido en representación de mis amigos, para hablarles de nuestra instalación y vida allá... Debemos trabajar con ellos, no hay alternativa... (*Sin mirarlos hace un gesto despectivo en dirección de los indios*) pero son sucios, perezosos, ladrones y sin palabra...

LAS CASAS.- ¿Y por qué tendrían que deslomarse por ustedes?

NUNCIO.- Hermano Bartolomé, ya habló bastante, ahora escuche a los demás.

COLONO.- Sin embargo debemos saber que si tenemos que pagarles, tratarlos como cristianos, darles leyes, ocuparnos de ellos, todo esto va a costar mucho dinero... muchísimo. (*Mira a su alrededor*) Tal vez no sea el lugar para hablar de dinero, pero... (*El Nuncio le hace una seña de continuar*) Ese dinero tendremos que sustraerlo

de los ingresos de la Corona y también de la Iglesia... seguro... No vamos a poder hacerlo de otro modo... De todos modos tenía que decirlo... (El Superior se acerca al Nuncio y le habla al oído).

NUNCIO.- (Dirigiéndose al colono) ¿En qué proporciones?

COLONO.- ¡Enormes! Habría que cambiar a fondo todo el sistema. Inclusive en vez de recibir dinero, España y la Iglesia, tendrían más bien que enviar allá...

NUNCIO.- (Señalando a los indios) Usted que los conoce tan bien, ¿cree que tienen alma?

COLONO.- Yo del alma no sé. Lo que yo sé, es que los míos se niegan a creer en los milagros de Cristo. Cuando les hablo, quieren que yo haga milagros, pero cómo no puedo... Además no muestran ninguna gratitud, por todo lo que se les ha enseñado.

LAS CASAS.- ¿Enseñado? ¿Enseñado qué? ¿La tortura, la viruela?

NUNCIO.- Hermano Bartolomé, una vez más... (Bartolomé le hace comprender que va a callarse. El Colono se dirige a él)

COLONO.- No les enseñamos la tortura, ya la conocían. Les hemos dado herramientas, libros, ropas... les enseñamos cómo plantar una viña, cocinar a la española. Además eran esclavos, nosotros los liberamos. No están acostumbrados a ser libres, abusan, creen que tienen derecho a quedarse en sus hamacas sin hacer nada, se esconden para no trabajar, huyen...

LAS CASAS.- ¿Porque se niegan a obedecer, serían nuestros inferiores? ¿Porque se niegan a ser sometidos, tendríamos el derecho de someterlos a la fuerza? (El Colono señala una vez más a los indios sin mirarlos)

COLONO.- Son débiles, se mueren de enfermedades leves, no procrean. Si encima hay que pagarles, adiós a la Indias... a los beneficios del comercio y adiós también a la salvación de sus almas. Todo esto tenía que decirlo. (Silencio. El Cardenal lo rompe)

NUNCIO.- No habla tan mal.

COLONO.- Hablo sinceramente, Eminencia. (El Colono hace una reverencia y se aleja hacia su sitio. El Cardenal se queda un instante pensativo con la mirada fija en sus manos)

NUNCIO.- Vamos a interrumpirnos aquí, mañana temprano daré mi decisión. (El Sirviente entra trayendo una carta que se la da al Superior, éste luego de mirarla se la pasa al Nuncio)

SUPERIOR.- Eminencia, una carta del Rey. (El Cardenal toma la carta y sin abrirla, la pone sobre la mesa, el Superior extrañado le pregunta)

SUPERIOR.- ¿No va a leerla?

NUNCIO.- Ya sé lo que el Rey quiere decirme. (Pausa) Otros me lo han dicho. (Lentamente oscurece y un minuto después, encontramos a Fray Bartolomé en su celda. Este ambiente está creado a un lado de la escena y la luz se dirige a este lugar, está

rezando de rodillas. Los otros personajes se quedan a oscuras en sus sitios)

LAS CASAS.- Dios mío, ¿Por qué esta continua lucha? ¿Por qué has enceguecido a la mayoría? ¿Por qué los has envenenado con el gusto del oro y de la posesión? ¿Por qué has dado una aguda inteligencia a algunos para defender el horror total? Tú, el eterno amor ¿por qué nos has llevado a lo contrario? ¿Por qué el odio y la violencia están tan fuertemente anclados en nuestros corazones? ¿Qué es lo que he olvidado?... (Pausa) ¿He dicho lo que tenía que decir? ¿Si mi corazón es oscuro, al menos está claro mi espíritu? (Se oscurece lentamente y al mismo tiempo en la oscuridad se escucha la voz del Nuncio)

NUNCIO.- Queridos hermanos, he tomado una decisión. Como lo dije, esta decisión será confirmada por su Santidad y por toda la Iglesia. (Se ilumina la escena, todos están en sus sitios como el día anterior, a la excepción de los indios que se han retirado, todos escuchan) Los habitantes de las Tierras Nuevas, llamadas Indias, nacieron de Adán y Eva como nosotros, se benefician como nosotros de un espíritu y un alma inmortal, y fueron redimidos por la Sangre de Cristo. Son por consiguiente nuestro prójimo. (Un sentimiento de felicidad aparece en el rostro de Bartolomé, ha sido escuchado... El Nuncio continúa) En consecuencia deben ser tratados con la mayor humanidad y justicia, pues son verdaderos hombres. Esta decisión se hará pública, y será proclamada en todas las iglesias del Antiguo y Nuevo Mundo. (Sepúlveda se permite una última intervención)

SEPÚLVEDA.- Eminencia, disculpe, respeto naturalmente vuestra decisión, pero ¿realmente examinó la importancia de sus palabras?

NUNCIO.- ¿Sospecha usted de alguna ligereza de mi parte?

SEPÚLVEDA.- No, seguro que no, pero usted debe saber, que condena a la ruina todos los establecimientos españoles en el Nuevo Mundo. (El Nuncio elevando la voz)

NUNCIO.- Profesor, ¿por un instante le he dado la impresión de no haber reflexionado?

SEPÚLVEDA.- No, Eminencia, de ninguna manera.

NUNCIO.- ¿No dijo usted mismo que la salud del alma, prima sobre todo otro propósito?

SEPÚLVEDA.- Lo dije, es cierto.

NUNCIO.- (Mostrando al Colono) ¿Desearía usted que estos hombres, ganen su vida en este mundo perdiendo sus almas? (Sepúlveda no encuentra nada que decir) ¿Creen ustedes que no he sopesado mi misión? ¿Qué no he rezado noches enteras? ¿Creen ustedes que no advierto todo lo que comprometo, y que nunca más nada será igual... que nunca más nada será como fue?... ¿Creen ustedes que Dios podría haberme

abandonado, en el momento de decidir sobre sus criaturas?

SEPÚLVEDA.- No, ciertamente no. *(El Superior que estaba hablando con el Colono se dirige al Cardenal)*

SUPERIOR.- ¡Eminencia! *(Se acerca al Cardenal y le habla en voz baja)* Eminencia... Tengo que someterle una idea que podría conciliar... que podría ser aceptada por todos...

NUNCIO.- Dígamela. *(El Superior le habla al oído en voz baja durante unos segundos, el Cardenal escucha atentamente. Las Casas que estaba arreglando sus legajos se detiene. Cuando el Superior ha terminado de hablar, el Cardenal reflexiona unos instantes, mueve la cabeza y al mismo tiempo hace sonar su campanilla y dice:)* Sin embargo cometeríamos un grave error, si pensamos que la Iglesia no tiene en cuenta los legítimos intereses de sus miembros. *(Bartolomé para las orejas. Súbitamente inquieto)* En efecto, somos muy sensibles al impacto que causaremos a la colonización. Pero tal vez existe una solución que me ha sido sugerida. *(En un silencio total, todos esperan lo que va a decir. El Cardenal le hace una seña al Superior)*

SUPERIOR.- Si está claro que los indios son nuestros hermanos en Cristo, dotados de un alma pensante como nosotros; también está claro que los moradores de las tierras africanas, se parecen más a los animales. Estos habitantes son negros, tan rudimentarios que ignoran el arte y la escritura, nunca han construido otra cosa que chozas.

NUNCIO.- Sí, Aristóteles diría que están privados de la parte deliberativa del espíritu, dicho de otra manera: dé la verdadera inteligencia. Todas sus actividades son físicas. Es cierto que desde la época Romana, han sido constantemente domesticados y sometidos. *(Dirigiéndose al Colono)* ¿Algunos africanos han hecho ya la travesía?

COLONO.- Sí, Eminencia. Desde el comienzo de la conquista... Se adaptan rápidamente al clima e inclusive son muy resistentes.

NUNCIO.- ¿Quién los envía?

COLONO.- Al comienzo, sobretodo los portugueses, quienes los capturan, los transportan y luego los venden, además caros. Los Españoles y los Ingleses también ya se ha puesto a hacerlo.

NUNCIO.- No puedo evidentemente, más que sugerirlo, pero, ¿por qué no los recogen ustedes mismos en número suficiente? De esta manera tendrían ustedes, una mano de obra dócil, robusta, barata. Supongo que en África se encuentran fácilmente.

COLONO.- Sus mismos reyes los venden.

SEPÚLVEDA.- ¿No se opondría la Iglesia?

NUNCIO.- ¿Por qué tendría que oponerse? ¿Es que el rey de España se opone?

SEPÚLVEDA.- De hecho la esclavitud es una institución antigua. Inclusive necesaria. Pero deportar tantos pueblos... Sin siquiera preocuparse por su salud...

NUNCIO.- ¿Es usted quién se preocupa?

SEPÚLVEDA.- Naturalmente, me preocupo por ellos como por los otros.

NUNCIO.- Nada ni nadie, si ellos lo desean, les prohibirá el bautismo. ¡Así estarán más cercanos a la fe, que si se hubiesen quedado en África!

LAS CASAS.- ¡Eminencia, para este tráfico el rey hasta ahora ha acordado, con mucha reticencia, autorizaciones particulares! Si la Iglesia no se opone, esto puede convertirse rápidamente en un gran comercio.

SEPÚLVEDA.- Y conducir a todos los abusos.

SUPERIOR.- A revoluciones... A guerras...

NUNCIO.- Al escucharlos hablar así, ya nada puede ser peor a lo que se practica. ¿Me parece que usted mismo, ha tenido un esclavo negro?

LAS CASAS.- Durante muy poco tiempo, y nunca lo traté como a un esclavo.

NUNCIO.- ¿Estuvo satisfecho con sus servicios?

LAS CASAS.- Eminencia...

NUNCIO.- ¿La idea no vino de usted, con el afán de proteger a vuestros queridos hermanos indios?

LAS CASAS.- Lo dije. Sí, lo dije en mi juventud. ¿No sé qué demonio se apoderó de mi aquel día? No lo sé... He pasado el resto de mis días arrepintiéndome. Y a causa de lo que dije ese día, creo que las puertas del paraíso se cerrarán para mí... Tengo vergüenza...

NUNCIO.- Está bien, está bien...

LAS CASAS.- ¡Yo sostengo, Eminencia, que los africanos son hombres como los demás! Nos hemos equivocado sobre ellos desde hace siglos. Cristo ha muerto también por ellos. Sería un grave error. *(El Cardenal apurado por terminar hace sonar su campanilla)*

NUNCIO.- ¡No, no! ¡No vamos a recomenzar! ¡No estamos aquí para eso! ¡Vamos! ¡Se acabó! *(Al Superior)* Hágame recordar en añadir una addenda. *(Se levanta)* En nombre de su Santidad, agradezco vuestra ayuda. Demos gracias a Dios por haber estado con nosotros en todo momento. *(Los bendice)* In nomine patris, et filii, et spiritus sancti.

TODOS.- Amén. *(Se escucha una campana. El Cardenal se dirige, el primero hacia la salida, seguido del Superior y los otros. Sepúlveda y De Las Casas arreglan sus documentos y antes de salir se miran por última vez, sale Sepúlveda. Las Casas va a salir -último- cuando toda su atención es atraída por un ruido que escucha. Es el Sirviente negro que se pone a hacer la limpieza, a barrer, recoger papeles y los restos de la escultura. La campana deja de tocar. Las Casas, inmóvil, observa al sirviente...)*

Telón

Instituto
de Teatro

Grupo
Dante

Dirección
Teatral

Asociación Cultural
Zócalo Intercultural

Teatro
de Barrio

Teatro
Tumbador

Presentan:

2550

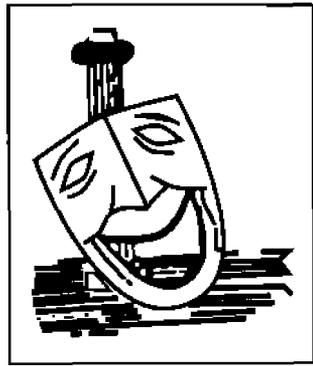


LA CONTROVERSA DE VALLADOLID

JEAN CLAUDE
CARRIÈRE

CUSCO

Nov - Dic 2006



Amigos lectores:

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

TEATRO
Casilla 5192
Telf. 4452181
email:
nhorizontes60@yahoo.es
Cochabamba
Bolivia

Impresión:

Editorial Serrano
C. Castel Quiroga N° 1887
Telf. 4530012 - 4233971
Cochabamba
Bolivia