



ELFEEC



**La Cultura es
la Luz de los Pueblos**



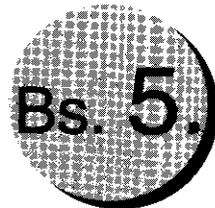
nuevos horizontes
Cochabamba - Bolivia

Publicamos:

GUANO MALDITO,
de Joaquín Aguirre Lavayén

Tea

21



febrero 2008

De la obra

"GUANO MALDITO"

de Joaquín Aguirre Lavayén

PELÍCANO: ¿Ya lo han visto?, Hacen y deshacen.
Contratos: Coimas y guerras.

Gamarra invadió a Bolivia, en 1841 y fue derrotado en la batalla de Ingavi por el General boliviano Ballivián.

La verdad es que los gringos GIBBS se convirtieron en los REYES del GUANO del PERÚ.

El año 1864 los GIBBS vendían a Europa cuatro millones de toneladas de guano por valor de veinte millones de libras esterlinas. Veamos qué significa eso. (*Saca papel y lee*). "333.000 toneladas de guano por mes", "11.000 toneladas de guano por día", "436 toneladas de guano por hora".

"15 TONELADAS DE GUANO ¡POR MINUTO!"

¿USTEDES SE IMAGINAN SEMEJANTE CAGADA?!

Un promedio de 56 barcos diarios salían cargados de guano. Más de 2.000 barcos cargados de guano se movían por los mares del mundo.

Semejante movimiento de mierda no tenía que envidiar el de los actuales buques petroleros.

Los Gibbs eran los amos que convertían el guano en oro.

Henry Gibbs fue elegido Lord y Caballero de la Orden de la Liga... "Mi LORD por aquí, mi LORD por allá" ...

Venías a costilla de los pájaros defecadores, a costillas de los culís chinos y de los indios de América que dejaban sus huesos cavando en las Covaderas.

El descubrimiento del guano en las costas de BOLIVIA, trajo también la codicia de Chile.

teatro

Publicación del Conjunto Teatral
"Nuevos Horizontes". Cochabamba - Bolivia
Casilla 5192 - Telf.: 4452181
E-mail: nhorizontes60@yahoo.es
www.teatronuevoshorizontes.org

Sumario

¿Reposición?	Pg. 2
Informes Recibidos:	
<i>Santa Cruz.</i> - El Teatro en S. Cruz	Pg. 4
<i>S.C.</i> - Justo en lo Mejor de mi Vida	Pg. 6
<i>La Paz</i> - P'hajsi Teatro	Pg. 7
<i>Oruro.</i> Encuentro Intern. Ritos Tradiciones	Pg. 8
<i>Cochabamba.</i> El Masticadero	Pg. 11
<i>Tarija.</i> Sueño de todo artista	Pg. 12
<i>Buenos Aires.</i> Juan Carlos Gené	Pg. 13
Charla Debate N° 8 MAF II. NH	Pg. 15
Charla Debate N° 9 MAF II. NH	Pg. 19
La voz sin cadenas. Silvia Quirico	Pg. 25
Los problemas de la gestual. Odette Aslan	Pg. 30
El actor en el teatro para niños. Héctor Presa	Pg. 35
Tadeusz Kantor. "La Clase Muerta". Isabel Tejada	Pg. 38
Tadeusz Kantor. Tijeretazos	Pg. 46
Tadeusz Kantor. Biografía	Pg. 50
Vsevolod Meyerhold. Biografía	Pg. 51
Principios fundamentales biomecánica. Omar Frapane.	Pg. 52
Peter Brook. Biografía	Pg. 57
Encuentro con Salvador Dalí. Peter Brook	Pg. 60
Las neuronas espejo en el canto de los pájaros	Pg. 63
Neuronas espejo y los mecanismos empatía. Rizzolatti	Pg. 65
"De Cuerpo y Alma". Boris Cyrulnik	Pg. 67
"Guano Maldito". Obra completa de Joaquín Aguirre Lavayén	Pg. 71
René Hohenstein, Reparto, Actores, Técnicos	Pg. 87
Obras de Joaquín Aguirre Lavayén	Pg. 87
Nota C.T. Nuevos Horizontes	Pg. 88
Artículo "Libro Serio". Augusto Céspedes	Pg. 91
Artículo "Guano Maldito". Urbano Campos	Pg. 92

21

Febrero 2008

Teatro

página 1

GUANO MALDITO

¿REPOSICIÓN?..

Creemos que no ha habido, en la larga historia del teatro boliviano, una representación escénica que haya tenido tanta repercusión de público, con tanto apoyo suyo, con amplia y persistente difusión y comentarios ante las múltiples actuaciones en Santa Cruz y en toda Bolivia, como la conseguida por la representación de GUANO MALDITO –que hoy publicamos–, de Joaquín Aguirre Lavayén, con una puesta en escena y dirección de René Hohenstein, y que hoy, a veintidós años de su estreno en Santa Cruz, atentos como estamos a las circunstancias expectativas que pueden ofrecer los presentes públicos, agregamos con entusiasmo nuestra opinión de que, ahora mismo, esta obra sea de tanta actualidad y requerimiento como para que ella tenga, desde ya, asegurado el aplauso de aceptación e integración emocional de todos los espectadores...



Por ello resultará oportunísima la REPOSICIÓN de GUANO MALDITO del citado autor y con la puesta en escena y dirección del también mencionado director, y de ser posible con el mismo elenco del estreno.

El espacio limitado de que dispone "teatro" 21, nos impide reproducir, como lo marca nuestro deseo, el muchísimo material impreso en periódicos, revistas, estudios, etc., del que disponemos y que testimonian nuestra afirmación inicial.

El valor de la memoria popular, –conservada y transmitida a través de los veintidós años–, de las pasadas representaciones comentadísimas, excluye la necesidad de una campaña que haga plausible la dicha REPOSICIÓN de GUANO MALDITO, y confiamos que baste enunciarla para lograrla...

Si la sensibilidad "es la capacidad de un organismo para responder a estímulos", la tragicomedia latinoamericana que nos ocupa, –su presencia vista por los habitantes de nuestro y otros países– constituirá, como cuando se la presentó por primera vez al público, un poderoso estímulo general, ocasionante de la básica reacción, de hacer palpitar el corazón del multitudinario público con el noble sentimiento de anhelar la reparación de la histórica injusticia.

La acción del arte –en este caso el teatro a través de GUANO MALDITO– trata de ayudar a los humanos a buscar que el futuro no sea un tiempo de desolación, sino de creativa construcción y de esperanza que encontraremos el camino para satisfacción de esos fundamentales sentimientos: de la Libertad, el Amor y la Justicia...

Por ello la gran función del arte, el teatro, es despertar en los seres la capacidad de no sólo ver cómo es la vida, sino, cómo puede ser, dando cabida así hasta al sueño de que un día los pueblos conseguirán *vivir la fraternidad humana*, que naturalmente buscará reparar las injusticias, por más históricas que ellas sean...

¿Soñadores?... Sí... "porque la vida es mucho peor, si no creemos, soñamos que puede ser mejor"...

Y es en virtud de todo lo hasta aquí dicho –cuánto más se puede expresar a favor de lo apuntado– que el Conjunto Nuevos Horizontes a través de "teatro" 21, a la pregunta del título, respondemos con firmeza y todo entusiasmo...

SÍ... REPOSICIÓN... ¡SÍ!..



Comunicamos a todos los amigos de "teatro", a los que ya lo son y a los que lo serán, que a partir de ahora podrán leer el número 21 de nuestra revista, en el web de ella, como así todos los demás números anteriores que vayamos publicando en esta página electrónica:

www.teatronuevoshorizontes.org

Desde el último número de esta revista, el teatro ha continuado apareciendo en tierras llaneras. En octubre de 2007, el Festival Bicu-Bicu y el Festival Quimera fueron lanzados simultáneamente. Por un lado, la UPSA fue la encargada de llevar a cabo el Bicu-Bicu versión XII. Este festival tuvo ocho obras en competencia, participando universidades de Santa Cruz, La Paz y Cochabamba. Paralelamente se desarrollaron tres talleres: El manejo de la palabra, Ejercicios teatrales para la oralidad, Introducción al trabajo actoral y El espacio teatral como instrumento que fueron dirigidos por Francia Oblitas, Karol Fernández y Mario Aguirre (ahora ya egresados de la E.N.T.)

Los ganadores del Bicu-Bicu 2007 fueron:

Mejor obra. El jurado integrado por Paola Ríos, Marcelo Alcón y Roberto Aranibar determinó que la mejor pieza teatral fue *Bodas de sangre*, de la Universidad Privada de Bolivia (UPB-Cochabamba). Esta obra participará en el Premio Nacional Peter Travesí de Cochabamba en 2008.

Premio a la mejor dirección artística. Claudia Eid, de la UPB- Cochabamba, por *Bodas de sangre*.

Mejor actor. Mauricio Reistobic, que actuó en *Portentum*, de la Udabol, con el personaje de Mariano.

Mejor actriz. Daniela Elías, también de la UPB.

Mejor escenografía y vestuario. *Portentum*, de la Udabol; mientras que el premio al mejor afiche del festival fue para Ariani Roda.

Por su parte el Festival Quimera, organizado por la UNIFRANZ y el grupo Cultural COMGENIART, tuvo su cuarta versión con la participación de 12 elencos, 24 obras, tanto de universidades como de colegios.

El jurado estuvo compuesto por el director Fabián Restivo y los actores Elías Serrano y José Castro, para obras de universidades. Por otra parte, los actores Nadia Córdova y Christian Castillo estuvieron a cargo de elegir a los vencedores en el apartado preuniversitario.

Premios del Festival Quimera 2007

Categoría universitaria

Mejor obra: "La Esquina" (UMSA, La Paz)

Mejor director: Claudia Eid, por "Bodas de Sangre" (UPB, Cochabamba)

Mejor actriz: Nuria Paz, por "La Esquina" (UMSA, La Paz)

Mejor actor: Álex Alcócer, por "Sin Lógica" (UAGRM, Santa Cruz)

Mejor actriz secundaria: Claudia Quintanilla, por "Bodas de Sangre" (UPB, Cochabamba)

Mejor actor secundario: Alejandro Marañón, por "Bodas de Sangre" (UPB, Cochabamba)

Mejor puesta en escena: "Portentum" (Udabol, Santa Cruz)

Categoría preuniversitaria

Mejor obra: Plato Paceyño (colegio Corpus Christi)

Mejor director: Graciela Medina, por "Plato Paceyño" (colegio Corpus Christi)

Mejor actriz: Adriana Pérez Rueda, por "Plato Paceyño" (colegio Corpus Christi)

Mejor actor: Julio Bravo, por "¡Qué Familia!" (colegio Napoleón Montero)

También el Festival *El Pauro* en su XXVII versión sigue vigente, se realizó en noviembre del año pasado y contó con la participación de colegios y universidades. Este es uno de los festivales más antiguos de Santa Cruz y es realizado por el colegio Marista. En esta entrega la sorpresa fueron los niños, ya que los colegios se llevaron los mayores reconocimientos, teniendo en cuenta que las universidades sólo participaron con 3 elencos. La obra ganadora perteneció al colegio Juan Pablo II.

Por otro lado, el festival *Seguimos en las tablas!* lanzó su VI versión también en noviembre de 2007. Los escenarios elegidos fueron la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI), Paraninfo Universitario, La Divina Comedia, Casateatro, Museo de Historia y Chaplin Show, además de la Manzana Uno. Asimismo, I Vallegrande, Samaipata y La Guardia fueron parte del programa. En esta entrega participaron 20 grupos tanto de Santa Cruz como de Sucre y La Paz. Lo destacado fue la participación, por primera vez, de un elenco extranjero, Namoodak Movement Laboratory, de Corea, que se presentó en el paraninfo con la obra *El teatro Che Guevara*. Esta presentación contó con un gran número de espectadores que asistieron a una obra muy bien concebida. Los coreanos supieron entrelazar la magia de su cultura con lo latino, además de jugar con colores, texturas, sombras, y máscaras. Los actores sedujeron totalmente al público, que ni siquiera notó que el lenguaje utilizado era el coreano.

En diciembre se estrenó finalmente *Antígona*, una versión basada en los textos de Bertolt Brecht y llevada a escena por la Escuela Nacional de Teatro. La obra sirvió como muestra de la nueva camada de actores egresados de esta escuela. Después de 6 meses de trabajo, y teniendo como referente la guerra de Irak, Marcos Malavia dio vida al rey Creonte, a Antígona, a Hemón y a todos esos personajes que nos relatan la caída de un imperio y la destrucción de una familia. Participaron 27 actores, sólo hubo 2 funciones y se espera que este año sea exhibida por más tiempo.

El 2008 comenzó con una obra de lujo: *Las aventuras del Dr. Frankenstein*, llevada a escena por el famoso elenco de Teatro Negro de Praga. Tuvieron cuatro presentaciones en Santa Cruz, una extra a pedido del público. La cita fue en el teatro del colegio Eagles y las entradas tuvieron un valor de 250 Bs. laterales y 300 Bs. butacas centrales. La obra no dejó de sorprender, ni de despertar admiración.

Los europeos se echaron al público al bolsillo, mostrando una historia bastante sencilla, pero llevada a escena de una forma creativa, artística y dinámica. Todo esto basado, sobre todo, en su famosa técnica de "cámara negra", en que los actores pueden levitar, igual que los objetos, aparecer y desaparecer, gracias a un efecto logrado con un escenario sumido en la oscuridad. **El espectador fue trasladado mágicamente a París, a Viena, a Transilvania, entre otras ciudades por las que el Dr. Frankenstein peregrinó. Siempre bajo el manto del humor y la complicidad. Una experiencia que sin duda, dejó un buen recuerdo.**

Hasta el momento el desarrollo del teatro en tierras cruceñas sigue su curso. Una de las características del año pasado, fueron los talleres impartidos por hoy ex alumnos de la Escuela Nacional de Teatro, así como la llegada de elencos internacionales fuera de las programaciones que se dan en el Festival Internacional de Teatro organizado por APAC. Entonces, la cosa pinta bien, habrá que esperar que este 2008 sea igual o más nutrido de experiencias teatrales, sobre todo de nivel.

JUSTO EN LO MEJOR DE MI VIDA

Por: **Fred Núñez**

Hablar sobre el rol protagónico de Casateatro en la escena cruceña, es redundar. No es desconocida la labor de este grupo en los últimos 22 años, somos muchos los que hemos pasado por ahí y los que tenemos impregnado el olor a pucho de la Casa.

Es que Casateatro fue también para muchos el inicio de un camino, aunque algunos hayamos emigrado en pro de otras búsquedas, la línea de partida está intacta.

Pero lo que ahora me convoca es el espectáculo número 49 de esta compañía: "Justo en lo mejor de mi vida". Obra escrita por Alicia Muñoz y dirigida por René Hohenstein.

La obra delata a Enzo quien se encuentra con un viejo amigo, compañero de orquesta a quien no veía hace más de 10 años. Este encuentro tiene lugar en un día especial (que aquí no revelaremos pa' no joder la sorpresa), lo que sí adelantaré es que el hecho del encuentro le hace recorrer las cortinas y descubrir dolorosas realidades, sueños frustrados, asignaturas pendientes, lo que pudo haber sido y no fue, y lo que ahora es irreversible.

Los amigos están ahí y siempre estos te hacen más llano el camino y llevaderos los encuentros y desencuentros con nuestros fantasmas.

"Justo en lo mejor de mi vida" es así, como el teatro... como la vida.

Sobre la autora:

Alicia Muñoz nació en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, en 1940. Su primera actividad artística estuvo relacionada con la música. Como violinista integró una orquesta sinfónica durante 20 años. Entretanto estudiaba dramaturgia con los directores de teatro Roberto López Pertierra y Luis Agustoni y estrenaba sus primeros trabajos.

Su primera obra que tuvo muy buena acogida de público y crítica, se tituló "Ciudad en Fuga" (una mirada tragicómica sobre la epidemia de fiebre amarilla que asoló la ciudad de Buenos Aires en 1871). De ahí en más estrenó una veintena de obras de distintos géneros, desde la comedia a la tragedia, especializándose en temas históricos que le permiten hablar con mayor profundidad de los temas actuales.

Algunas de sus obras estrenadas son: "La Taberna del Cuervo Blanco", "El Pobre Franz" (basada en la Carta al Padre de Franz Kafka), "La Coronela" (un monólogo), "La Chalequera", "El Año de la Peste", etc.

Sus trabajos más recientes fueron "Un León Bajo el Agua" (que recibió los premios Trinidad Guevara y Argentores a la mejor obra del año 2003), y "Justo en lo Mejor de mi Vida" (premio ACE de los cronistas de teatro - 2004 - y Estrella de Mar al mejor espectáculo de comedia -2005- en la ciudad de Mar del Plata). También ha escrito guiones televisivos y acaba de finalizar un libro cinematográfico con el director Rodolfo Mórtoles.

Otros datos:

Para esta puesta René trabaja con algunas figuras de la televisión marcando el debut en las tablas de Carlos Valverde en el papel de Enzo y junto a él Sandra Elías y Cindy Ruiz. Completan el elenco viejos lobos de mar como Arturo Lora y Jorge (Chacalito) Urquidi.

En la sala para 60 personas de la calle Junín, Casateatro en tan solo 28 funciones ha conseguido meter más de 1500 personas. Esta segunda temporada incluye una gira por las principales salas del país.

René dice: "Al público lo tenés que hacer reír o llorar" Bajo esta premisa, este es un espectáculo que te interroga y te hace llorar mientras esbozas sonrisas.

Sí, así es el último espectáculo de Casateatro... como en el teatro... como en la vida.

La Paz

P'hajsi Teatro**Con alma de Mujer**

Conocí a Claudia Ossio hace muchos años cuando recién comenzábamos en el teatro. Ella trabajaba con Desnudoteatro y yo con Teatro Duende, nunca nos imaginamos que nuestros caminos teatrales se unirían en un proyecto maternal teatral.

Nos reencontramos el año pasado ambas madres y alejadas del teatro, ambas habíamos decidido dar una pausa a nuestra actividad teatral para ser mamás a tiempo completo, pero también ambas sentíamos que nos faltaba ese algo esencial que había alimentado nuestras vidas por más de 10 años, **el teatro**.

Cuando ya eres madre parecería que el teatro se aleja porque ya no puedes estar en la cuerda floja, necesitas un ingreso seguro para mantener a tu bebé, además que el bebé requiere de todo tu cuidado y cariño. Todo esto me cuestionaba y me sentí acompañada cuando Claudia me comentó que sentía lo mismo.

Decidimos reunirnos para entrenar nuestros cuerpos que habían cambiado con nuestra maternidad y de pronto, nos vimos embarcadas en la creación de nuestra primera obra juntas EL CONDOR Y EL ZORRO – UNA AVENTURA EN EL ALTIPLANO una obra para niños, no podía ser de otra manera, un nuevo mundo teatral se abría para nosotras, la obra que estrenamos este 16 de febrero está dedicada a nuestros hijos: Clarita y Quetzal, que nos acompañaron en el proceso de creación con sus juegos, alegría y a veces llantos.

Estamos muy contentas porque ha surgido, no sólo una obra sino también **un grupo que decidimos bautizar como P'hajsi Teatro (Luna Teatro)**. Y también inauguramos un espacio pedagógico teatral dedicado a los niños, **LUNA LLENA DE ALEGRÍA** donde vamos a iniciar talleres permanentes todos los sábados, desde este 1º de marzo.

Hemos empezado el trabajo de producción de nuestra obra que queremos presentarla por todos lados, nuestros hijos nos acompañan en esta aventura y son nuestros fieles espectadores de ensayos y presentaciones.

Cómo **P'hajsi Teatro** también estamos emprendiendo proyectos con mujeres de base organizadas en ONGs, la primera experiencia fue muy gratificante, se formó un grupo hermoso las Qamasan Warmi, verdaderas Mujeres de Coraje que sacaban tiempito de sus múltiples actividades para hacer teatro y contar sus historias más íntimas en **Pétalos de Mujer**.

P'hajsi Teatro tiene alma de mujer, de madre, de esperanza y fortaleza pensamos seguir por mucho tiempo más en el teatro cargando nuestras wawitas, nuestros sueños y proyectos teatrales.

Erika Andía

Contactos: phajsiteatro@gmail.com

2783017-2782730 o al cel 72502960

Av. 14 de septiembre #4748 entre las calles 1 y 2 de Obrajes
La Paz - Bolivia

Oruro

ENCUENTRO INTERNACIONAL DE RITOS Y TRADICIONES

"Arlequín" Producciones arte y teatro nuevamente realizó el evento referente a los **Ritos y Tradiciones** dando continuidad a la larga historia del teatro en Bolivia. Esta vez, y continuando los efectuados desde el año 2003, presentamos en esta última versión el IV Encuentro Internacional de Ritos y Tradiciones (títeres y teatro) en la ciudad de Oruro entre el 6 al 8 de noviembre del 2007.

El teatro y los títeres como herramienta principal para poder alcanzar mediante los ojos la mejor visión de cerca en nuestra cultura, el arte mediante la creación y la comunicación con el espectador en sus distintos escenarios, los teatros, la calle, los colegios, las unidades educativas, las juntas vecinales, en un sinnúmero de escenarios mediante la viabilización del público, la sociedad, los medios de comunicación; donde la gente fue el principal motivador con las diferentes expresiones teatrales; títeres: la sonrisa de los niños, la reflexión y el contagio de los jóvenes para poder seguir jugando mediante este arte comunicador y educador, y el diálogo de reflexión con los adultos.

"Para nosotros hay un teatro ya posible cerca de nuestra sociedad, teniendo una actitud teatral para que el espectador pueda reconocerse sin riesgos sostenidos más que nada por el deseo de disfrutar y nosotros cada vez con más ganas de actuar.

Entonces, ¿cómo enfrentarnos a ese fenómeno artístico?

Ante todo el Teatro es un proceso de comunicación entre seres humanos, el actor que da un mensaje al espectador que lo recibe. De este hecho simple vienen múltiples posibilidades.

Lo importante con los niños, jóvenes y adultos es que reconocieran ante todo que el teatro parte del juego, y lo importante era entrar en las convenciones del juego propuesto por los artistas.

"ARLEQUÍN" producciones quiere mostrar lo que se puede realizar si se tiene vocación cultural y la predisposición de investigar y que el elemento de teatro y títeres sea una parte más de educación y promoción en lo social, en la realización de trabajos con la finalidad de incentivar y proyectar nuestro arte ante

una sociedad muy difícil pero que cada vez son muy beneficiosos para nuestra sociedad.

Siempre enfocando, como educadores populares, mediante la articulación del arte, poder llegar a todos los rincones de nuestros departamentos y país en general y compartiendo de esta manera nuestro arte y mensaje con el fin de demostrarles que nosotros podemos intentar cambios en nuestra sociedad y realidad con un fin positivo, con el conocimiento de los ritos y tradiciones de distintos países y la interculturalidad, que será un proceso de acercamiento con muchas personas o artistas de varios países.

El objetivo Principal es poder dar a conocer el trabajo, las actividades y todo lo desarrollado en los encuentros, a la vez testificar a través de las páginas y dejar como huellas para seguir adelante con mucho más esfuerzo añorando los momentos vividos y logrados.

Principalmente a los participantes de los encuentros, elencos teatrales, estudiantes de colegios, maestros, aficionados del teatro, entidades educativas como el servicio departamental de educación SEDUCA, elencos teatrales de colegios que participaron ganadores del concurso intercolegial de teatro, compañías teatrales, instituciones que apoyaron al evento y a todas aquellas personas que dieron su granito de arena y que vivieron todo este proceso de aprendizaje, y de la misma manera a los que pudieron estar presentes para que la próxima vez participen en las nuevas alternativas que les estaremos presentando.

En un principio **Ritos y Tradiciones** nació a raíz de un viaje que debía realizar al país de Holanda, para ello estaba componiendo dos obras, una de ellas era "Compartiendo nuestra cultura" y en el proceso de investigación que realizaba para la elaboración del texto, aparecían muchas incógnitas, realizábamos consultas a directores de cultura y personalidades, pero muchas veces no respondían a nuestras inquietudes y dudas sobre las tradiciones y cultura de etapas de historia, el saber la semilla de los elencos de baile que viajen al exterior, de ahí nace el primer encuentro. A la vez era una nostalgia de sueño infantil, en el que dormíamos con los abuelos y nos contaban las leyendas. y despertó un afán de recuperar esas tradiciones.

Es parte complementaria para recuperar ritos y tradiciones, el proyecto a mediano plazo en diferentes facetas, donde también se recuperan idiomas como el quechua, aymará o pukina, con lo que tuvimos la posibilidad de aprender y enseñar en los eventos, como es el caso de este último encuentro, así como el recuperar la historia de Sarate Vilca gracias al elenco teatral de Peña. Es importante transmitir nuestra cultura, historia, costumbres, ritos y tradiciones.

Los encuentros de **Ritos y Tradiciones** se han realizado en la ciudad de Oruro en cuatro versiones, las presentaciones se han llevado a cabo en Salón del Paraninfo Universitario, Casa Municipal de Cultura, CEMEI y en ambientes de la Unidad de Cultura de la Prefectura en el cine Palais Concert, y los talleres se llevaron a cabo en los ambientes del CEMEI.

Para la organización de este evento se contó con el apoyo incondicional de varias instituciones, tal es caso de la Casa de la Cultura de la UTO. Encabezada por los distintos directores que pasaron a lo largo de los cuatro años, Casa Municipal de Cultura bajo la dirección del Prof. Carlos Condarco Santillan, el Servicio Departamental de Educación SEDUCA y el apoyo incondicional del Centro de Ecología y Pueblos Andinos CEPA, en el primer encuentro que se realizó el año 2003.

En el II y el III Encuentro nos colaboraron con el auspicio de la Embajada Real de Dinamarca, mediante el fondo de desarrollo para las culturas y el diálogo.

En el IV. encuentro participaron con su apoyo, UNITAS, Unión Nacional de Instituciones para el Trabajo de Acción Social, con el Fondo de Pequeños Proyectos, la Prefectura del departamento de Oruro y los diferentes medios de comunicación de este departamento, que nos brindaron su apoyo y la cobertura necesaria en los espacios televisivos, radiales y la prensa escrita.

MARTES 6 DE NOVIEMBRE – PALAIS CONCERT 14 Hs.

Elenco teatral: Colegio Mariscal Sucre – PEÑAS. Obra: “La Revolución India” – Historia de Pablo Zarate Villca y Juan Lero

Colegio: Carmen Guzmán de Mier. Obra: “Lo que se siembra se cosecha”. Teatro Dirección: Prof. Berta Conde

MÉXICO. Obra: “Los Hombres del Maíz”. Dirección: Paloma Alvear

Elenco Teatral Pumascalla – CHICLAYO – PERU. Obra: “Represión Infantil” Dirección: Paúl Sánchez Chacon.

MIERCOLES 7 DE NOVIEMBRE – PARANINFO UNIVERSITARIO 14hs.

Sin Fronteras. Obra: De tus brazos Oruro

Instituto “Jausel Arrieta” Secundario. Obra: “Chura la moza p’ la copla”

Dirección: Prof. Ana Maria Méndez y Prof. Helen Ayoroa

Jorge Jamarnni El Turco –ARGENTIN. Obra: Los viajes de Simbad el marino

Instituto “Jausel Arrieta” Secundario. Obra: “Chura la moza p’ la copla”

Dirección: Prof. Ana Maria Méndez y Prof. Helen Ayoroa

MÉXICO. Obra: “Los Hombres del Maíz”. Dirección: Paloma Alvear

CEMEI 7 de NOVIEMBRE. Teatro CEPROMIN – LLALLAGUA. Obra: El espejo de la niña. Dirección: Milton Portugal Oropeza. Compañía Teatral Macaco Eléctrico – ARGENTINA. Obra: “Sincronismo Rítmico”. Dirección: Creación colectiva.

Teatro del Ritmo – PERU. Obra: “El Zorro y el Quirquincho”. Dirección: Virginia Giordano

JUEVES 8 DE NOVIEMBRE – PALAIS CONCERT 14hs.

Sin Fronteras. Obra: “Por el poder de tus brazos Oruro”

“Arlequin” arte y teatro. Obra: La leyenda de Thunupa. Dirección: Elvis Antezana

Instituto “Jausel Arrieta” Secundario. Obra: “Chura la moza p’ la copla”

Dirección: Prof. Ana Maria Méndez y Prof. Helen Ayoroa

Teatro del Quijote – EL ALTO. Obra: Los muertos están vivos (creación colectiva)

Dirección: Fernando Peredo. Compañía Teatral Macaco Eléctrico –

ARGENTINA. Obra: “Sincronismo Rítmico”. Dirección: Creación colectiva

CEMEI 14Hs. Teatro Fantasma – LLALLAGUA. Obra: La leyenda del condenado (una historia real) Creación colectiva. Dirección: Milton Portugal Oropeza

El Alto Teatro – LA PAZ. Dirección: Freddy Chipana

Jorge Jamarnni El Turco –ARGENTINA. Obra: Los viajes de Simbad el marino

MÉXICO. Obra: “Los Hombres del Maíz”. Dirección: Paloma Alvear.

Elvis Antezana Flores

Director ‘Arlequin Producciones’

EL MASTICADERO: POR UN TEATRO COCHABAMBINO Y HUMANO

La escena teatral cochabambina se ha visto alarmantemente reducida, en cuanto a creación y producción de puestas en escena locales. Es notable la migración de artistas locales de las artes escénicas hacia otras ciudades, como también la falta de productos creativos por algunos que permanecen todavía en las calles de Cochabamba.

Existe teatro en la ciudad, pero desesperantemente poco. Los festivales de la ciudad, que antes estuvieron invadidos por propuestas cochalalas, han llenado sus salas y horas de funciones con grupos del interior o exterior del país. No hace mucho, el 10mo Festival Nacional de Teatro Bertolt Brecht contó con no más de 4 grupos cochabambinos con obra en concurso; tampoco es que había de dónde más sacar.

Sin embargo, y para darle un giro al pesimismo antecedente, el teatro cochabambino todavía demuestra calidad y trabajo constante de ciertos grupos teatrales, como El Masticadero, que se llevó varios reconocimientos en el festival antes mencionado.

El Masticadero nace de un entusiasmo colectivo de artistas que emprendieron un proyecto de artes teatrales, para producir y aportar en la escena teatral boliviana.

Posteriormente, Claudia Eid adopta el nombre y la esencia pragmática de la empresa; el 2005, El Masticadero debuta como grupo teatral independiente al proyecto colectivo con la obra "Desaparecidos", escrita y dirigida por la misma Claudia Eid.

El Masticadero sigue trabajando, "La partida de Petra", escrita y dirigida por Eid, fue estrenada recientemente en la 10ma versión del Festival Bertolt Brecht. El trabajo de este grupo teatral se enfoca en el actor como protagonista de la escena. Si el "el teatro es vida", como lo dice Peter Brook, no hay nada más coherente que el actor sea el eje en torno al que giran los diferentes elementos de la puesta en escena. Que sea lo cálido del actor, lo vivo del ser, lo que inicie y mantenga el hecho teatral hasta el orgásmico aplauso final.

Anne Ubersfeld afirma que un actor tiene la "*misión de actuar y hablar en un universo ficcional que él construye o contribuye a construir*", en este sentido la dirección de El Masticadero ha apostado por un método creativo en el que los actores atiendan, entiendan y contribuyan al producto artístico a través de propuestas individuales que Eid encamina en una misma línea filosófica y estética.

Es también interés del grupo el trabajar sobre una dramaturgia propia, hasta ahora las dos obras presentadas cumplen con esta característica. El Masticadero, en cuanto al contenido de las obras, se concentra en la búsqueda por los conflictos y las crisis humanas como puntos creativamente explotables. Es a partir de estos conflictos individuales y tan particulares que los discursos son universalizables, de lo individual hacia lo colectivo, desde y hacia lo que nos hace humanos.

El Masticadero se propone ser también un espacio de experimentación e investigación teatral; que incluya el estudio de dramaturgia, actuación, dirección, puesta en escena, etc.

Producto de la constante investigación es que El Masticadero se alimenta de diferentes tendencias y corrientes teatrales, desde el conocido Jerzy Grotowski hasta el innovador Peter Brook; sucede que encuentran en esta dinámica la mejor

manera de apropiarse de elementos que contribuyen a su trabajo sin necesidad de cerrarse a una sola posibilidad. El trabajo consiste, por tanto, en estudiar y esperar a los grandes pensadores/hacedores teatrales para identificar aquello que aporte y se engrane coherentemente a la propuesta filosófica y estética, encaminada a la construcción de un lenguaje teatral particular de El Masticadero.

El grupo tiene a Claudia Eid en la dirección y a Daniela Gabela, Daniela Elías, Alejandro Maraón y Jorge Alaniz como actores. "La partida de Petra", estrenada en diciembre del pasado año, fue reconocida en las categorías de Dramaturgia Destacada, Dirección Destacada, Actor Destacado y finalmente obtuvo una Mención de Honor. La obra también ha sido invitada a participar en el Festival Internacional de Teatro de La Paz (FITAZ) de este año que se llevará a cabo el mes de abril. La próxima presentación de "La Partida de Petra" se dará en el espacio cultural mARTadero, del 27 al 29 de marzo. *El Masticadero pretende permanecer activamente en el movimiento teatral cochabambino y boliviano encaminándose hacia nuevos proyectos para este año.*

Tarija

"Sueño de todo artista y pesadilla de muchos espectadores"

En la ciudad de Tarija, nos encontramos en pleno centro, con la ya conocida "Casa Dorada" desde aquellos tiempos que era el dueño Don Bernardo Navajas Trigo, luego pasaría a responsabilidad del gobiernos prefectural y municipal, y se la denominaría "Casa de la Cultura." Esta propiedad constaba de varias tiendas a su alrededor ya que era única en la ciudad por aquella época, también por dentro tenía una pequeña granja, donde criaban animales, donde hoy en día hoy se levanta un hermoso Teatro que tanto se ansiaba y esperaba, más que todo por gente que practica y le gusta el Arte Escénico. Ya era hora de que se construyera una sala (que nunca existió en esta ciudad), con todos los requisitos para poder actuar.

Hace como cinco años comenzó la construcción. En un inicio, se terminó la obra gruesa, pero por encontrarla no buena, se la demolió. Otra vez comenzaron de cero y otra vez hubo cambios, nuevos diseños, hasta que en Abril del año pasado se concluyó toda la infraestructura interna, desde el escenario, luces, sonido, butacas y otros, pero siempre con algunos detalles sin resolver, como equipamiento de camerinos, mobiliario para boletería y demás. Por fuera lamentablemente no hay ningún avance desde la fachada hasta la puerta de ingreso, todavía se encuentra como hace cinco años. Esperamos que cuando ya esté concluida la parte externa, por dentro no esté deteriorado el mencionado teatro.

Algunos datos más, el Teatro de la Casa de la Cultura tiene una capacidad máxima para cuatrocientas a cuatrocientas cincuenta personas, y el escenario y las luces, conforman un local bastante ideal para representar obras de cualquier género, pues la sala tiene una buena acústica, y las demás dependencias como butacas son bastante cómodas, por lo que creemos que éste será uno de los mejores de Bolivia.

Pero lamentablemente, creemos que el lugar que ocupa será frecuentado, al menos inicialmente, sólo por la gente que vive en el centro de la ciudad, en los alrededores de la plaza principal y de la misma casa de la Cultura.

Tal vez, resultará pequeño para una población como la de Tarija que va creciendo, cada día. Cada año que asistimos a los eventos artísticos, vemos que la gente asiste en gran cantidad y las localidades disponibles resultan reducidas.

Hasta ahora la mayoría de los eventos se los realiza en el centro de la ciudad, aun los más importantes. Como por ejemplo, lo que comprobamos en abril del año pasado. Como cada año, entonces se realizó el festival Abril en Tarija, en el que intervienen grupos de teatro, danza, orquestas, coros y otros. En uno de esos eventos, cuando actuaba un grupo de Teatro que llegó de Salta, 15 minutos antes de la función, ya no había espacio para nadie. Mucha gente, entre ella muchos niños se quedaron frustrados y tristes. Ante los golpes insistentes a la puerta del teatro, abrieron empleados para decir que ya no había espacio, por lo que mucha gente se tuvo que retirar, la mayoría de ella viven en alrededores de la ciudad...

Felizmente esta situación comprobada en varias ocasiones, motiva en varios de nosotros, un acrecentamiento en el anhelo de contribuir al desarrollo del teatro para todos, empezando por poner voluntad en aunar esfuerzos para que las actuaciones, a más de acontecer en el edificio del Teatro que comentamos, se consiga sea visto y participado por los habitantes de los alrededores, donde hay gente que ni siquiera conoce lo que es el teatro. Por todo lo dicho, vemos con alegría y mucha tristeza a la vez esta construcción, porque será "Sueño de todo artista pero pesadilla de muchos espectadores"... al querer ingresar y no poder porque..."ya no hay espacio"...

Ronald Millares Charcas

**Buenos Aires
Argentina**

EL CELCIT EN ACCIÓN

El Boletín del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (Argentina) N° 404. 1 de febrero de 2008, www.celcit.org.ar nos informa que están en Acción desde su nueva sede en la ciudad de Buenos Aires, y que ese gran hombre del teatro de Latinoamérica, que es *Juan Carlos Gené* cumple este año sus ochenta...

"En 2008 Juan Carlos Gené cumplirá 80 años, repondrá su obra "Todo verde y un árbol lila" en el Teatro Cervantes y estrenará su trilogía "Factor H" en la nueva sede del CELCIT.

Además de reponer su obra "Todo verde y un árbol lila" y de preparar el estreno de los tres (¡tres!) espectáculos que conforman su trilogía "Factor H", Juan Carlos Gené cumplirá este año ocho décadas de vida. La cifra, claro, tiene un significado tan relativo como cualquier número. Para el actor, autor, director y maestro, haber nacido en 1928 significa ni más ni menos que haber podido disponer del tiempo necesario para, entre muchas otras cosas, escribir, actuar y dirigir "El herrero y el diablo", "Ulf", "Memorial del cordero asesinado", "Golpes a mi puerta" o "El sueño y la vigilia", entre muchos textos; para protagonizar espectáculos de la resonancia de "Copenhague", de Michael Frayn; para fundar, durante su exilio en Venezuela, el Grupo Actoral 80; para haber dictado clases en las universidades de Buenos Aires, La Plata y Caracas; para haber conducido la Asociación Argentina de Actores, Canal 7 y el Teatro Municipal San Martín, o para haber fundado y presidir hasta ahora el CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral).

En una entrevista, que con el motivo de su cumpleaños le hace Olga Cosentino, de la revista Caras y Caretas, en enero de 2008, ella le pregunta a Gené:

- *¿Siempre tomó con humor los signos del paso del tiempo?*

- *Lucho contra la angustia del deterioro con cierto humor. Es que detrás de todo, siempre, inevitablemente, está la muerte. Y como decía, uno no puede saber de antemano cómo va a responder ante determinado estímulo. ¿Cómo podría saber cómo voy a comportarme frente a mi propia muerte? Sólo sé que asocio esa idea con una imagen bastante amable. La del final de unas bellísimas vacaciones, que siempre imagino en el mar, el paisaje de mi infancia. Está por empezar el otoño, empiezan a quitarse las lonas de las carpas, caen en la calle las primeras hojas amarillas y uno sabe que se tiene que ir. No es una posibilidad que me guste pero es algo que creo aceptar. Eso me ayuda, creo, a seguir activo.*

Y Olga afirma:

"Pero Gené sigue firme en la brecha, lo que es notable sobre todo, a la edad en que algunos de sus pares se han retirado o están dedicados a la gestión institucional, Gené sigue escribiendo, dirigiendo, actuando, relativizando con humor el paso del tiempo y sosteniendo –aunque con un bastón– su propio paso, siempre en marcha y hacia adelante."

*Hacia adelante... porque el de tantos años,
grande amigo colaborador del C.T. Nuevos
Horizontes, sólo conoce como dirección para
vivir intensamente la vida, la que le permita
darse por entero a la pasión del teatro... y
brindar el generoso manantial inagotable de
su ternura a sus hermanos: los seres humanos...*

Revista Teatro/CELCIT

Se encuentran disponibles los diecisiete últimos números
Dramática Latinoamericana

Colección de textos relevantes de la dramaturgia iberoamericana
contemporánea. Más de 260 obras procedentes de Argentina, Bolivia, Brasil,
Chile, Costa Rica, Cuba, Ecuador, España, México, Perú, Portugal, Puerto Rico,
Uruguay, Venezuela...

Todas nuestras publicaciones a un clic de distancia. Bajalas a tu PC, sin cargo
alguno, desde www.celcit.org.ar

CELCIT-Argentina. Moreno 431. (1091) Buenos Aires. Teléfono: (5411) 4342-1026
www.celcit.org.ar. e-mail: correo@celcit.org.ar
Presidente: Juan Carlos Gené. Director: Carlos Ianni.



Tema: Según E. Vajtangov, "enseñaba Stanislavski que el actor debe pensar antes que nada en lo que desea obtener en un momento determinado y en qué va a hacer, pero no en lo que va a sentir".

Esta CH. D. N° 8 - MAF II, concluye el trabajo del Diario de E. VAJTANGOV, "*Preparación para el papel*", incluido en el libro de Toby COLE.

"Por lo tanto, enseñaba Stanislavski, el actor debe pensar antes que nada en lo que desea obtener en un momento determinado y en qué va a hacer, pero no en lo que va a sentir. La imaginación, lo mismo que los medios de su expresión, está siendo generada subconscientemente, espontáneamente, en el proceso de ejecutar acciones dirigidas hacia la gratificación de un deseo. Por lo tanto, el actor sube al escenario no para sentir o experimentar emociones, sino para actuar. "No esperes emociones..., actúa inmediatamente", decía Stanislavski. Un actor no debe estar nada más en escena, sino actuar. Cada acción difiere del sentimiento por la presencia del elemento de la voluntad. Persuadir, consolar, preguntar, reprochar, perdonar, esperar, perseguir... éstos son verbos que expresan acción de la voluntad. Estos verbos denotan la tarea que coloca al actor ante sí cuando está trabajando en relación con un personaje, mientras que los verbos irritarse, compadecer, llorar, reír, impacientarse, odiar, amar, expresan sentimientos y por lo tanto, no pueden y no deben figurar como una tarea en el análisis de su papel. Los sentimientos denotados por estos verbos deben nacer espontánea y subconscientemente, como resultado de las acciones ejecutadas por la primera serie de verbos.

"El deseo es el motivo para la acción. Por lo tanto, la cosa fundamental que debe aprender un actor es desear, querer a voluntad, desear cualquier cosa que es dada al personaje.

"En la vida real, un hombre que llora, trata de contener su llanto... pero el actor jornalero de la actuación hace lo contrario. Habiendo leído la acotación del autor (llora) trata con toda su fuerza de extraer lágrimas y como no surge nada de esto, se ve obligado a aferrarse al llanto teatral estereotipado, clisé. Lo mismo sucede con la risa.

"Podemos decir que Stanislavski no inventó nada. El nos enseña a seguir el camino que nos señala la misma naturaleza".

Desde la esencia.

"El sentimiento del actor no debe ser hecho por anticipado en algún lugar de su alma. Debe surgir espontáneamente en el escenario, dependiendo de las situaciones en las que se halla el actor, como persona actuante en el drama. Esto es lo que se quiere decir con agitación desde la esencia.

"El actor debe trabajar durante los ensayos sobre todo lo que lo rodea en el drama, necesita hacer que esto se convierta en su atmósfera, para que los problemas de su papel se conviertan en sus propios problemas, es decir, la actuación del personaje debe convertirse en la necesidad natural del actor; entonces su temperamento hablará desde la esencia. Este temperamento surgido de la esencia es mas valioso porque es convincente por sí mismo.

El actor debe llegar a comprender la necesidad de las acciones indicadas por el autor..., éstas necesitan hacerse orgánicas. Necesita comprender lo inevitable de dichas acciones y no de ningunas otras.

“Cualquier cosa que digo o hago como actor en un escenario, debe ser necesario para mí en una forma orgánica... para mí y no para otro (no para el personaje imaginado)..., debe ser necesario para mis nervios, mi sangre.

“Para que surja tal agitación desde la esencia, es necesario vivir en escena el propio temperamento y no el supuesto temperamento del personaje. Usted debe proceder desde usted mismo y no de una imagen concebida; requiere ponerse en la posición de la situación del personaje. Necesita estar serio y no fingir seriedad. Debe llegar a creer que cualquier cosa que surja dentro de usted bajo las circunstancias dadas por el autor al personaje, son de usted y no del personaje, que ellas harán que uno mismo se recree, es decir, harán de usted el personaje.

“Crear y no ser uno mismo, es imposible. Es esencial no distorsionarse uno mismo en escena, puesto que el actor retiene su propia personalidad en el escenario. Uno debe remover todo lo superfluo para el personaje y no añadirle lo que no posee uno. Usted no puede buscar al personaje en algún lugar afuera de usted mismo y entonces ponérselo... debe crearlo del material que posee uno mismo.

Fe escénica.

“La habilidad del actor para mostrar hacia las circunstancias sugeridas en una obra, una actitud tan seria como si existieran realmente, es llamada por Stanislavski, fe escénica.

“La fe escénica predica la veracidad de la pasión, realizada no sólo por el dramaturgo a través de la verosimilitud de las situaciones y la verdad del diálogo, sino establecida también por el actor por medio de la credibilidad de su comportamiento en escena.

“Si no hay voluntad de creer, entonces el actor se convierte en un simple jornalero. El actor debe tomar como verdad cualquier cosa que pueda crear con su propia fantasía. La fe del actor es una cualidad que transporta al público. Así, en los mismos cimientos del teatro, reside la fe escénica del actor y su habilidad para transformar una ficción teatral en una verdad nueva para él y para el público. Mientras más haya de esta ficción en escena, más amplias y ricas serán las potencialidades creativas del actor. Y viceversa: mientras menos haya, más verdad naturalista habrá..., más reducidos son los confines de las potencialidades creativas del actor.

“Artisticalidad”.

“La creatividad verdadera únicamente puede ser realizada cuando está presente un impulso interno de trabajar, Todo lo creado en el arte es de valor en tanto a como es producida por una necesidad, interior, por la voluntad sincera de crear. Esta disposición constante hacia el trabajo creativo, esta voluntad de trabajar, la llamaba Stanislavski “artisticalidad”. Para desarrollar esta habilidad dentro de sí mismo, el actor debe aprender a buscar algo nuevo en todos y cada uno de los ensayos y no reiterar lo que fue descubierto en los anteriores. La base del material adquirido en los ensayos previos vendrá a la vida por sí misma.

“Un actor nunca debe decirle a otro lo que va a hacer en el escenario. En escena, todo necesita ser inesperado. Uno deberá reaccionar a ello espontáneamente. Se requiere más confianza en el propio subconsciente”.

Continuamos la Charla de hoy con una referencia al trabajo de C. S. Stanislavski, "*Del plan de producción de Oteio*", contenido en el "Manual de Actuación" de Toby COLE.

Así se titula ese capítulo con una introducción de T. C., seguramente Toby COLE, la compiladora del libro del que estamos citando. Felizmente obra desde hace tiempo a nuestra disposición, editado por Du Seuil de Paris, el año 1948, OTHELLO. Puesta en escena y comentarios de Constantin Stanislavski". Y la lectura de la introducción y el resumen del comentario de Stanislavski, hecho por Toby COLE, sorprendentemente, no dice ni una sola vez y ni una sola palabra del Método de las Acciones Físicas de Stanislavski, siendo que éstas están explicadas, comentadas por su autor en el libro francés muchas veces, escritas todas en el período ¡1929 -1930!, desde Niza. ¿Olvido de la autora? ¿Inercia contra la real novedad que fue la innovación valiente y honesta del maestro Stanislavski?

Continuamos con los párrafos extractados del artículo de V. O. TOPORKOV, titulado "*Stanislavski dirige Almas muertas*", de GOGOL, tomado del libro de Toby COLE, "Manual de Actuación".

"En 1932, el teatro de Arte de Moscú decidió escenificar Almas Muertas. La dramatización del poema fue confiada al talentoso escritor M.A. BULGAKOV (el autor de "Margarita y el Maestro"). Fué designado para protagonizarla, en el papel de Chichikov.

"El trabajo preliminar de la producción fue conducido por el director de escena V. G. SAKHNOVSKY y como resultaron las cosas, llevó la obra casi hasta su terminación, hasta el ensayo general, creando así la primera versión de la producción. El ensayo general dejó insatisfecho a Stanislavski con nuestra atención, por lo cual se consagró lleno de celo a revisar por completo la nueva versión.

"La dirección de Constantin Sergueyevich de todos los actores en las escenas de Almas Muertas, escribió Sakhnovsky el 15 de octubre de 1932, "constituirá uno de los capítulos notables en la historia del Teatro de Arte de Moscú. Algunos de los ensayos fueron registrados completos, otros sólo en parte. Todos los actores recordarán esos ensayos, no nada más como instancias de maravillosa dirección de actores en una pieza de Gogol, por un maestro brillante, sino también como ejemplo de instrucción en nuevos métodos de trabajar en un papel, en general. En algunos de los ensayos, los actores aplaudían entusiastamente a Stanislavski, cuando él hacía salir a la luz facetas nuevas por completo de viejas cosas familiares.

"No describiré el ensayo general de la primera versión, ya citado, excepto para decir que redujo a Stanislavski a un estado de consternación. Dijo al director escénico que no había podido comprender nada; o bien todo el trabajo tenía que ser iniciado otra vez, o la obra tendría que ser abandonada por completo.

"Como todavía recuerdo los menores detalles del trabajo de Stanislavski en Almas Muertas y todas las instrucciones que nos dió en el curso de nuestros ensayos, me aventuro a creer que puedo delinear con exactitud el método que utilizó para salvar la obra ⁽¹⁾.

“Todas tus coyunturas están dislocadas —me dijo Stanislavski en nuestra primera discusión después del ensayo general—. No tienes un sólo órgano sano. Primero tienes que ser curado y tener bien colocadas las coyunturas; debes aprender de nuevo cómo caminar, *no a actuar, sino nada más a caminar.*”

“En los primeros ensayos Stanislavski trabajó sólo conmigo, para “colocar en su sitio mis coyunturas dislocadas”. Me instruyó muy atento y cuidadosamente, tratándome como un médico trata a su paciente y como ahora lo comprendo, el propósito principal de nuestros estudios era organizar y moldear las líneas orgánicas de la conducta física de Chichikov; en otras palabras, la aplicación práctica de su método de dominar la imagen escénica en toda su integridad, o lo que después llegó a ser llamado el “Método de las Acciones Físicas”.

“Esto ocurrió en Moscú, año 1932...”

“Fue como si Stanislavski nos hubiera hecho bajar de las nubes. Las preguntas que hacía eran asombrosamente simples, lúcidas y concretas. Hasta me sentí un poco contrariado y confundido..., era todo tan sencillo y ordinario en grado extremado y estaba tan lejos de los objetivos que presentaban nuestras fantasías. Además, mis esfuerzos previos habían confundido tanto mi mente, que algunas veces era difícil hacerla contestar las preguntas más sencillas.

“—Tienes que saber exacta y correctamente, con todo detalle posible, el objetivo final de todas las acciones ...— nos decía.

“Stanislavski dio por terminado el ensayo.

—Bueno, está muy bien... *¿Ven con cuanto cuidado tienen que sentir el papel, hilar la frágil tela de araña del material orgánico, viviente, del comportamiento del personaje?, ¿cuán cuidadosamente tienen que tejerla, para que no se rompa? Hilen con paciencia estos leves hilos en la tela del elevado arte orgánico; con el tiempo, cobrará fuerza y entonces ya no tendrían que preocuparse por él. Sigán trabando, no forcen el paso, empiecen en forma cuidadosa desde las acciones físicas más simples, orgánicas, con vida. No piensen en la imagen por el momento. La imagen se desarrollará sola, como resultado de vuestras acciones correctas. Ya han visto un ejemplo de cómo pueden pavimentar su camino de manera cuidadosa, procediendo de una pequeña verdad a la otra, cómo pueden contenerse, dar rienda a sus facultades imaginativas y lograr una acción escénica viva, expresiva. Sigán trabajando de acuerdo con estas líneas”.*

“Dirigiéndose a los actores antes de la presentación de Almas Muertas, Stanislavski:

“-Estoy poniendo la obra, a pesar que todavía no está lista por completo...”

“Y a mí me dijo en privado: Apenas te has recuperado de tu enfermedad; has aprendido a caminar y a actuar un poco. Fortalece esta línea de acción viva, pero todavía débil. Dentro de cinco o diez años, presentarás una verdadera imagen de Chichikov y en veinte años más tarde, apreciarás a Gogol apropiadamente”.

“Como predijo Stanislavski, la producción de Almas Muertas, cuyos renuevos de arte genuino, profundo, fueron cuidados tiernamente por este gran maestro, seguirían desarrollándose. Ha sido presentada por veinte años en nuestro escenario, con éxito invariable”.

La próxima CH. D. N° 9 - MAF II, la iniciaremos con algunos fragmentos del libro “Técnica Teatral Moderna” de Hubert HEFFNER.

Tema: *Humbert Heffner nos proporciona su opinión sobre "La representación pantomímica" y "La dramatización pantomímica".*

En esta Ch. D. N° 9 - MAF II, reproducimos fragmentos escogidos del libro de HEFFNER, SELDEN y SELLMAN, "Técnica Teatral Moderna" publicado por Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1962.

La representación pantomímica.

"La representación es un arte visual tanto o más que auditivo. De hecho puede ser totalmente visual, como ocurre en el cine mudo y en las representaciones pantomímicas.

"Si la actuación teatral ha de ser efectiva, el actor tendrá que representar mímicamente tanto o más que con su voz. Las reacciones del personaje deben manifestarse en su cuerpo, es decir, en sus actitudes, antes de dar expresión verbal a sus pensamientos. Esta motivadora reacción corporal es la que los directores quieren expresar cuando dicen a los actores: "Representen su papel, no se limiten a recitar el texto".

"La dramatización pantomímica de un determinado papel es un problema del actor respectivo bajo la guía del director. Para la efectiva representación pantomímica, el actor debe tener su cuerpo perfectamente entrenado como una bailarina en forma que sus movimientos respondan auténticamente a su voluntad. De ahí que el entrenamiento del cuerpo sea tan importante.

"La interpretación pantomímica requiere que el actor se identifique imaginativamente con el personaje que haya de representar. Tal identificación se logra mucho más fácilmente considerando, en primer lugar, los aspectos visuales del papel a representar. El hecho de vestirse con el traje representativo del personaje contribuye a compenetrarse con su carácter.

"Junto al uso del traje del personaje hay que imaginar y asumir la actitud física del mismo. Por ejemplo, al representar a un anciano se facilita la adopción de la postura del personaje dejando combarse los músculos del estómago y de los hombros. Con este decaimiento de los hombros y descontracción de los músculos del estómago, se producirá una curvatura de la espalda.

"Una vez que el actor haya adquirido el dominio de la postura, gesto, andar y demás atributos físicos y visuales, tendrá que proceder a la dramatización pantomímica de su papel.

"Esto supone la expresión plena de los sentimientos internos, emociones y pensamientos del personaje, a través de medios físicos visuales; las naturales reacciones exigidas por el papel, así como las reacciones del personaje para con los que lo rodean. La repulsión se expresa habitualmente por el alejamiento y, a la inversa, la atracción por el acercamiento.

“Estas réplicas a los caracteres de los demás deben expresarse en forma visible, haciéndoselas evidentes al público, no sólo por lo que se dice, sino también por la actitud del cuerpo y los movimientos del actor. Del mismo modo, toda la gama de emociones y pensamientos que mueven al actor deben ser pantomímicamente dramatizados. Por ejemplo, lo que otra persona de la obra dice a un personaje puede provocar en él miedo, irritación o simplemente extrañeza. El actor que interpreta este personaje debe ser capaz de expresar cada una de estas reacciones por medio de su cuerpo solamente. Finalmente, hay que pensar que cada papel de la obra es un medio de narrar su historia o argumento, por ello, el actor debe dominar la dramatización de sus hechos y acción.

“Teniendo en cuenta todo esto se hace obvia la necesidad de la sobriedad por parte del actor, que no puede permitirse un gesto o un movimiento carente de una motivación y un significado.

Dramatización Pantomímica.

“Por representación pantomímica se quiere expresar aquí la interpretación visual significativa del conjunto de la obra por los actores. Es la representación del drama completo por medio del espectáculo. Es la traducción hecha por el director y los actores de un arte de palabras que simbolizan sonidos, a un arte de espacio constituido por símbolos visuales. Este es el modo principal en que el director interpreta lo que el autor ha expresado; de ahí la importancia de que el director adquiera la capacidad de leer una obra con imaginación dinámica (cinética). La visualidad se convierte en la principal cualidad en la representación escénica. El espectáculo es la unión fundamental de la obra escrita y su representación.

“La dramatización pantomímica no es ningún concepto algo esotérico o poco usual. Todos la empleamos constantemente dentro de cierta medida. La persona que expresa su diversión, un sentimiento interno, sonriendo y riendo ruidosamente, está dramatizando ese sentimiento interno. La madre que frunce el ceño al amonestar a su hijo, la persona que ruega con un movimiento de cabeza, la mujer que estruja sus manos como expresión de dolor, todos están inmersos en la dramatización pantomímica. Es la expresión de estos estados internos lo que el actor caracteriza.

“En la vida, todos o casi todos ofrecemos alguna expresión visual de nuestras reacciones ante otros seres humanos. Sonreímos tiernamente a quienes amamos, nos alejamos de quien tememos porque nos amenaza, mostramos mucha alegría abrazando a una persona querida a quién vemos después de una larga ausencia. Tendemos a acercarnos a aquellos que nos atraen y a alejarnos de aquellos que nos repelen. Ponemos un dedo en los labios para que un amigo se calle y no haga una revelación pública indiscreta. Levantamos la mano con la palma hacia afuera para tratar de detener a una persona que avanza, y eventualmente podemos mostrar un puño cerrado a una persona que nos ha irritado. Son gestos adquiridos y conducta habitual que dentro de nuestra cultura se han convertido en signos de significado general o universal. Son los mismos que el director y el actor utilizan al dramatizar las emociones y los sentimientos, y caracterizar, ante otros, las reacciones, los pensamientos e ideas, las relaciones, los hechos y las acciones”.

Ahora continuamos esta charla con la transcripción de los párrafos del libro de VSEVOLOD MEYERHOLD, “*Textos teóricos*”, volumen I, editado por Alberto Corazón, Madrid, 1972.

De la conversación con los directores de las compañías teatrales, mantenida el 12 diciembre de 1933, tomamos algunos fragmentos que se acercan a la materia de este "Complementos":

"Shakespeare o Schiller, en ocasiones no llegan a conmover al espectador porque los realizadores del espectáculo no saben cómo hacer, cómo hacerlos llegar hasta él.

"El punto fundamental es, pues, entender la finalidad que el espectáculo se propone.

"En cuanto empezamos a hablar de principios temporales y espaciales, vemos clara la necesidad de ser musical, puesto que se trata de controlar el tiempo, de saberse organizarse en él y, en consecuencia, hay que ser musical, tener buen oído, saber calcular el tiempo sin mirar el reloj.

"En cuanto al movimiento decimos que los actores deben ser ágiles, de movimientos precisos. El actor debe comprender que es un ser que trabaja en el espacio, y que por tanto debe conocer este arte espacial.

"Al abordar la construcción del personaje o la puesta en escena, damos a cada movimiento una motivación ligada a la idea general del espectáculo, ligada a la psicología del personaje. Nuestros procedimientos son convencionales. Se distinguen por sí mismos de la escuela naturalista. Pero en el ámbito del teatro somos profundamente realistas.

"Hablamos del realismo convencional, porque es mejor que el teatro naturalista, porque la función del teatro no es la de fotografiar la vida real, porque el escenario está hecho de manera que no puede contener la vida" -fotográfica.

"Quiero trabajar como trabajaban Miguel Angel o Leonardo de Vinci, que sabían qué es el arte y qué es la escultura, que es maravillosa precisamente hecha de piedra y va más allá de parecerse a la realidad. La especial naturaleza del arte viene dada por el hecho de que posee algo específico, peculiarmente suyo.

"El espectador que viene al teatro sabe que no se pretende una copia de la realidad, sino que él mismo debe, durante todo el tiempo del espectáculo, tratar de reconstruir el mundo con ayuda de su propia capacidad asociativa, partiendo del boceto que se le ofrece sobre la escena.

"Es nuestro deber estudiar el arte de otros países y tiempos. Si estudiamos el del Japón, vemos que los japoneses, que conocen la naturaleza del teatro de la convención no temían representar sin telón, o hacer atravesar un "camino florido" —como el kabuki— a lo largo de la sala. No temían hacer que a un actor que recita su monólogo se le acerque otro actor con una pértiga y una vela en su extremo, que coloca junto al rostro del primero para que se vea mejor su mímica.

"Los espectadores no se asombran porque saben que se trata de un "servidor de escena" que intencionalmente ilumina el rostro del actor.

"Si se queda ronco en una escena de tremenda intensidad, el actor japonés no teme pedir al "servidor de escena" que le traiga un vaso de agua e interrumpir su monólogo para beber un sorbo.

“La biomecánica sirve para preparar al actor, pues él debe disponer de todo un arsenal de capacidades adquiridas, que le serán necesarias cuando tenga que representar un determinado papel, y la biomecánica le proporciona su adquisición.

“Además la biomecánica muestra al actor la forma de dirigir su propia actuación, para coordinarla tanto con el público como con sus compañeros.

-“Sabéis que el sistema del Teatro de Arte (Stanislavski) opera con el método realista. Diréis que eso está bien. Pero hay que ser prudentes con la “reviviscencia”, porque es peligroso entrar en el personaje de pies a cabeza, hasta el punto de perderse a sí mismo. Debemos entrar en el personaje, y con esta especie de disfraz asumimos las características positivas y negativas de determinado individuo, pero al mismo tiempo no debemos olvidarnos de nosotros mismos. No tenéis derecho a entrar en el papel hasta el punto de olvidaros de vosotros mismos. Precisamente en esto consiste todo el secreto, en el hecho de no perdernos de vista a nosotros mismos como portadores de una determinada concepción del mundo. porque frente a cada personaje debemos asumir la posición de quien acusa o de quien defiende.

“Al estudiar el papel, ¿es necesario sumergirse primero en la psicología o bien llegar a ello después del estudio del movimiento?

“A este respecto se puede citar al psicólogo JAMES, que cuenta un caso interesante. Un hombre comenzó a correr fingiendo que estaba aterrorizado porque le perseguía un perro. No había ningún perro, pero se puso a correr como si tuviera miedo. Mientras corrió nació en él una sensación real de miedo. Esta es la naturaleza del reflejo. De un reflejo nace otro. Se trata de una característica del sistema nervioso. Es decir, si me pongo en la actitud de un hombre triste, puedo ponerme verdaderamente triste. En consecuencia decimos: si tenemos que representar un espectáculo triste, es inútil que tratemos de hacer como hizo durante un tiempo el Teatro de Arte, y nos pongamos a vagabundear por callejones oscuros, acumulando y concentrando en nosotros los correspondientes estados de ánimo”.

Se refiere Meyerhold en este punto a la psicotécnica de Stanislavski, el primer período, el del trabajo interior de “adentro hacia afuera”.

“Nosotros decimos simplemente: por favor no penséis en ello, no os preocupéis, os daremos una puesta en escena que os sugerirá los estados de ánimo correspondientes a las situaciones físicas en que os pondremos”.

Subrayamos “los estados de ánimo correspondientes a las situaciones físicas en que os pondremos”, porque está en eso contenida la posición del segundo período de Stanislavski; el del trabajo interior de “afuera hacia adentro”, el Método de las Acciones Físicas, año 1933.

“La preocupación de un director bio mecánico, como soy yo, es que el actor se encuentre bien, que sus nervios estén tranquilos, que esté de buen humor. No importa que el espectáculo sea triste, vosotros estad alegres, no os concentréis demasiado sobre la tristeza, porque esto podría llevaros a la neurastenia; se enferma de los nervios cuando uno, mediante especiales manipulaciones se ve obligado a entrar en un mundo de este género. Nosotros decimos: si os pongo — “físicamente”— en la situación de un hombre triste, también la frase se volverá triste”.

Pero Meyerhold ya en el año 1922, 12 de junio, en su conferencia sobre “El

Actor del Futuro y la Biomecánica”, adelantaba estos conceptos:

“Puesto que la creación del actor es creación de formas plásticas en el espacio, debe estudiar la mecánica del propio cuerpo —y su capacidad de reflejos—.

“Le es indispensable, porque cualquier manifestación de fuerza (también en un organismo vivo), está sujeta a las leyes de la mecánica (y, naturalmente, la creación de formas plásticas en el espacio escénico por parte del actor es una manifestación de fuerza del organismo humano). Adolphe APPIA: “El espacio es nuestra vida; nuestra vida crea el espacio, nuestro cuerpo lo expresa” —durante el tiempo.

“Sólo algunos actores excepcionalmente dotados intuían el método justo de interpretación, es decir, el principio de que hay que abordar el papel no de dentro afuera, sino al contrario, de afuera adentro” [nosotros subrayamos], lo que naturalmente contribuía a desarrollar en ellos un enorme magisterio técnico; así ha sucedido con la Duse, Sara Bernhard, Grasso, Saljapin, Coquelin y otros.

“Todo estado de ánimo psicológico está condicionado por determinados procesos fisiológicos. Una vez encontrada la solución justa del propio estado físico, el actor llega el punto en que aparece la “excitabilidad” que contagia al público y lo hace participar en la interpretación del actor y que contribuye a la esencia de su interpretación.

“Así pues de toda una serie de posiciones y estados físicos nacen los puntos de excitabilidad, que después se colorean de éste o aquel sentimiento.

“Con este sistema de “suscitar el sentimiento”, el actor conserva siempre un fundamento muy sólido: las premisas físicas”.

[Parecería estar leyendo a Stanislavski, una decena de años después, cuando justifica su Método de las Acciones Físicas].

Es por algo que perteneciendo Meyerhold al Teatro de Arte en 1905, fue destacado por Stanislavski para que se encargase del Primer Estudio, creado a tal fin; Meyerhold, por su disidencia teórica y práctica con el Teatro de Arte, sufre el cierre del Estudio y parte a Tiflis a resucitar “La sociedad del Nuevo Drama”.

Pero se ve que nunca pese a la lucha de diferencias entre Meyerhold y el Teatro de Arte, se rompieron los vínculos de amistad y respeto con Stanislavski, de quien siempre se reconoció ser su discípulo. Lo prueba el hecho de que cuando el régimen soviético por medio del Comité de Asuntos Artísticos”, el 8 de enero de 1938, cierra el TIM, el teatro de Meyerhold, acusándolo de “formalismo, antisovietismo e izquierdismo”, el único que en marzo de ese año lo acoge es Stanislavski, en el cargo de Director de Ensayos en su Teatro de Opera. Y lo hizo corriendo indudables riesgos por la situación represiva del régimen contra Meyerhold, como lo demuestra el hecho de que Meyerhold es detenido el 20 de junio de 1939, cuando ya su maestro, C. S. Stanislavski, víctima de una larga y grave enfermedad, había muerto en agosto del año anterior, 1938.

El 15 de julio de 1939, la mujer de Meyerhold, Zenaida Rajch, aparece degollada en su domicilio.

Contra el dato del libro que estuvimos extractando, aportado por el compilador Antonio Hormigón, de que Meyerhold murió asesinado en 1942, no podemos resistirnos a reproducir aquí, de la revista “El Tonto del Pueblo”, N° 0, de nuestros hermanos el Teatro de Los Andes, de Sucre, la carta que dirige Vsévolod Meyerhold a Molotov, desde la prisión BUTYRKI, donde se encontraba, el 2 de febrero de 1940:

**Al Presidente del Consejo de los Comisarios
del Pueblo de la URSS
Vjaceslav Michajlovic Molotov**

**El Prisionero
Vsevolod Emil'evic Mejerchol'd - Rajch
Prisión Butyrki
2/01/1940**



Aquí está mi confesión, bre-
ve como conviene un ins-
tante antes de morir.
Nunca fui un espía.

El Gobierno ha decidido que para
mis culpas, de las que se habló en la
tribuna de la primer sesión del So-
viet Supremo, no era bastante el cas-
tigo que me habían reservado (mi
teatro cerrado, la disolución de mi
Compañía) y que debía sufrir otro
castigo más, el que los órganos del
NKVD me infligen ahora.

"Quiere decir que así debe ser", re-
pito a mí mismo.

Y mi "yo" se ha dividido en dos per-
sonas. La primera se puso a buscar
los delitos de la segunda y, no en-
contrándolos, se puso a inventarlos.
El juez instructor demostró ser un
experto ayudante en la materia y nos
pusimos a inventar juntos, en estre-
cha colaboración. Me repetía amena-
zante: "si no escribes, te pegaiemos
de nuevo, dejaremos intacta la cabe-
za y la mano derecha y haremos del
resto un pedazo de cuerpo informe,
désgarrado y sangriento"

Me pegaban, soy un viejo enfermo
de sesenta y cinco años, me ponían
en tierra con la cara hacia hacia aba-
jo, y con una cachiporra de goma me
pegaban en las plantas de los pies y
en la espalda; cuando estaba senta-
do, con la misma cachiporra me pe-
gaban en las piernas (desde arriba,
con mucha fuerza) y de las rodillas
hacia arriba.

En los días siguientes, cuando en

aquellas partes de las piernas se ha-
bía desarrollado una abundante he-
morragia interior, me pegaron de
nuevo sobre los hematomas rojo - li-
vido - amarillos y el dolor era tal
como si en las partes sensibles y en-
fermas de las piernas me arrojasen
agua hirviendo. Lloraba y gritaba de
dolor. Me pegaban en la espalda con
el mismo amés, me pegaban en la
CARA, con mucho impulso.

Retiro las declaraciones que me ex-
trajeron de este modo y suplico a

Usted, jefe del Gobierno: sálveme,
devuélvame la libertad. Amo a mi
Patria y estoy dispuesto a darle to-
das las fuerzas de los últimos años
de mi vida.

V. Mejerchol'd - Rajch



Dibujo de escena de T. Kantor

Vsevolod Emil'evic Mejerchol'd

(1874-1940), actor y director ruso, uno de
los máximos reformadores del teatro moder-
no. Actor y discípulo de Stanislavskij, formó
luego su propia compañía e introdujo una
serie de innovaciones revolucionarias en las
técnicas de actuación y en el uso del espacio
escénico basadas en las teorías de la
biomecánica y del constructivismo. Comuni-
sta militante, maestro de Einstein, cuando
triunfó el realismo socialista, fue perse-
guido y acusado de traición. Entre las acu-
saciones, estaba la de ser espía japonés, dado
su interés por las técnicas del teatro de esta
nación.

Mientras estaba encarcelado, su esposa fue
encontrada degollada en su habitación. Fue
torturado y finalmente, al día siguiente de
haber escrito la carta que publicamos fue ase-
sinado en las prisiones del NKVD.

No existe hombre de teatro que no sea here-
dero consciente o menos, de las ideas de
Mejerchol'd. Uno de nuestros próximos mí-
seros será dedicado a su obra. Publicamos
esta carta, aparecida luego de la apertura de
los archivos secretos de la ex - Unión Sovié-
tica e inauguramos con ella una sección en
la revista dedicada a Teatro y Libertad.

Esta reproducción de la carta de Vsevolod Meyerhold dirigida al
ministro Molotov, desde la prisión de Butyrk, fue tomada de la
revista "El tonto del pueblo", número 0, editada por nuestros
queridos hermanos, el "Teatro de los Andes", Sucred, que en el
número 3/4 de la misma, publican más información sobre el
indignante "caso Meyerhold".

La próxima CH. D. N° 10 - MAF II, continúa con la reproducción de
fragmentos de su libro, tomo II "Textos teóricos", editado por
Alberto Corazón, Madrid, 1972.

NOTA:

A partir del próximo número de "teatro", ampliaremos este espacio, Charlas Debate de MAF II, dedicado a difundir lo relativo al **Método de las Acciones Físicas** de C.S. STANISLAVSKI, con la reproducción de partes de libros específicamente consagrados a este tema, cuyo autor es el hombre de teatro, **Raul Serrano**, que según nuestro conocimiento, es lo más valioso y completo a que se puede tener ahora positivo acceso.

Los libros aludidos son tres, con los siguientes títulos:

1. Diálectica del trabajo creador del actor
2. Tesis sobre Stanislavski en la educación del actor
3. Nuevas tesis sobre Stanislavski

"LA VOZ SIN CADENAS"

SILVIA QUIRICO

"Puede que seamos criaturas en búsqueda de exaltación. No tenemos mucho de ella. Nuestras vidas no son lo que deseamos; son, coincidamos, deficientes de muchas y dolorosas maneras. Las canciones se convierten entonces en algo más. Las canciones nos muestran un mundo que amerita nuestro lamento, nos muestra cómo deberíamos ser si, de verdad, estuviéramos en el mundo". **Salman Rushdie**

Nacida en Corrientes y formada en la Universidad Nacional de Tucumán, Silvia Quirico es una reconocida docente especializada en el método Roy Hart para el uso de la voz como herramienta expresiva. Días antes de partir a España, becada para hacer su doctorado de teatro en la Universidad de Alcalá de Henares, aceptó esta entrevista en la que cuenta su experiencia y, lo más importante, las entretelas de una metodología de trabajo que la convirtió en una referencia docente internacional.

"Descubrí la propuesta de trabajo de Roy Hart en 1989, cuando viajé a Córdoba a tomar clases con Kozana Lucca, una de las fundadoras del Centro Artístico Internacional Roy Hart. Fue realmente sorprendente descubrir estas dimensiones en el trabajo de la escucha y la voz humana, no sólo por la propuesta técnica sino, también, por las estrategias didácticas que forman parte del método", cuenta Silvia Quirico, cuya trayectoria incluye varias licenciaturas y maestrías nacionales e internacionales, un trabajo docente iniciado en 1995 y su actual cargo de directora del Instituto Interdisciplinario de Investigación sobre la Escucha y la Voz Humana (IIIEVHu) de la Universidad Nacional de Tucumán.

El encuentro con Kozana Lucca fue de tal importancia que, al año siguiente, la convocaron a trabajar en la universidad dentro de un grupo de investigación que resultaría en la creación del IIIEVHu dentro del ámbito académico. Fue Kozana Lucca quien "me invitó a continuar mi formación en el Centro Roy Hart", instalado en un chateau en Malérargues, en el sur de Francia.

"Cuando llegué -continúa- en 2001, ya hacía muchos años que Roy Hart había muerto en un accidente de auto (1975), pero tuve la oportunidad de tomar clases

con la mayoría de los docentes que habían formado el Centro con él", entre ellos, Robert Harvey, Rissignol, Kaya Anderson, la misma Kozana Lucca, Ian Magilton y "la grata sorpresa fue cuando Marita Gunter - ya radicada en Alemania desde hacía algunos años- acepta darme clases. Ella fue discípula directa de Alfred Wolfsohn, ya no daba clases a nadie y aceptó trabajar conmigo porque sabía de mi interés no sólo en el entrenamiento de la voz sino también en estudiar su método".

Ese grupo fundacional, incluido Roy, se formó con Wolfsohn en Inglaterra y se puede decir que fue el ideólogo de esa línea de trabajo con la voz humana", agrega en torno del maestro que entrenó al elenco de la **Round House** de Peter Brook para su primer montaje de **La Tempestad** de William Shakespeare.

Silvia Quirico coincide con Paul Siber, el curador de la obra de Hart-Wolfsohn que éste último "partía de principios innovadores para la época cuando afirmaba que "**La voz es el músculo del alma**", precepto desde el que se comenzaba la investigación y el entrenamiento. Buscaba la evolución humana mediante la escucha y la voz en todas sus dimensiones: creativas, filosóficas y psicológicas. Lo que Roy Hart aportó a esta línea de trabajo fue la dimensión grupal, creativa y teatral. No en vano, cuando se van de Inglaterra y deciden instalarse en el sur de Francia, lo que hicieron fue montar (en el actual chateau) una sala para entrenar y mostrar sus producciones espectaculares".

Pero, ¿qué fue lo que llevó a Silvia Quirico a especializarse en este método que va más allá del mero entrenamiento vocal y propone "oír los sonidos del propio cuerpo, reconectarse con los sentimientos, con la expresión", avanzando un paso respecto del común denominador de considerar la voz sólo como una herramienta de comunicación con el otro?

KOZANA LUCCA -LA ESCUCHA HUMANA- PLANTEO ECOLÓGICO Y HOLÍSTICO

Considerada como una maestra en el método, por su planteo pedagógico y la didáctica que imprime en sus clases, Kozana aporta una visión ecológica y holística como bases fundamentales para el trabajo de la escucha y la voz humana porque plantea una visión biocéntrica: el centro de todo es la Vida. Somos parte de un todo, estamos interrelacionados dentro de un sistema macro-armónico que incluye la familia, el barrio, las plantas, los animales, la tierra, la ciudad, la cultura, el planeta y así sucesivamente.

"En el taller realizado en el chateau de Malérargues, en Francia, compartió la organización con su hermana -Dra. Elena Lucca- prestigiosa investigadora del tema.

La experiencia se realizó en espacios cerrados y también abiertos como el cerro sobre el que está enclavado el Chateau y que fue muy claro en el desarrollo de las Tres Dimensiones Ecológicas:

1ª Dimensión Individual o personal: cómo está uno con relación a sus propias emociones. Lo que ella llama la "ecología personal".

2ª Dimensión grupal: La interrelación con los otros, la sociedad, las diferentes culturas. Lo llama "ecología social".

3ª Dimensión ambiental: es el vínculo que se establece con el medio, la geografía, el hábitat: plantas, ríos, animales, tierra. En suma, ecología ambientalista.

Con posterioridad a esta experiencia se vuelve a los planteos básicos de ¿qué?, ¿cómo?, ¿por qué? y ¿para qué?. La propuesta, entonces, adquiere una múltiple dimensión de lecturas y análisis muy profundos en el trabajo de la escucha y la voz en sí mismos.

Puedo sintetizarlo diciendo que es difícil armonizar con "Los Otros"

(dimensión social) o con "El Medio" (dimensión ambiental) sino estamos en armonía con "nosotros mismos" (dimensión personal). Lo que manifestamos hacia el exterior, en la segunda y tercera dimensiones, con acciones, escuchas, comentarios, ruidos, agresiones, respeto, solidaridad, tolerancia, no es más que un reflejo de la primera dimensión, nuestro ser individual.

Hubo un ejemplo muy didáctico: "el río (3ª dimensión) no se ensucia sólo. Es la sociedad (2ª dimensión) la que tira los desechos en él y la sociedad está compuesta por individuos (1ª dimensión). En una reflexión filosófica nos preguntamos qué le pasa al hombre en su interior, qué necesita ensuciar, erosionar, talar, contaminar el aire, el agua, el suelo, poniendo en riesgo "su vida" con estas acciones. Porque la Vida no es otra cosa que la escucha y manifestación sonora de su voz."

"Cuando lo descubrí, me sorprendió gratamente el encuentro con la metodología, con una base conceptual totalmente diferente a la matriz de aprendizaje que tenía", sostiene esta docente de apenas 40 años que "venía de la adolescencia con una formación clásica en la voz cantada, con repertorio del bell canto, participando de coros líricos y con actuaciones como solista. Toda esta experiencia fue muy valiosa en la primera etapa de formación pero luego comencé a estudiar teatro y, en la praxis, me daba cuenta que la exigencia vocal que tenía en el teatro no tenía nada que ver con la colocación ni con el entrenamiento del canto lírico".

Si los desafíos de sus nuevas necesidades de expresión llevaron a Silvia Quirico a formarse en la escuela de Hart-Wolfsohn, descubrir el escenario que ésta le abría no fue menos que "alucinante". Conceptos tales como "la voz tiene una extensión de múltiples octavas", "La voz es la expresión audible del alma del hombre", "es cuestión de liberar al hombre de los miedos de altura y profundidad que él siente en su voz" (algo que ya pregonaba el músico argentino Juan Carlos Paz hace más de medio siglo), "el cuerpo sonoro", "la escucha como instancia de reconocerse y reconocer al otro" o "la voz como expresión de vitalidad", fueron para Quirico traspasar una puerta que comparte "desde lo conceptual y desde los logros en la práctica, donde los límites que le imponemos al sonido, son producto de nuestros prejuicios o matrices culturales".

Y agrega: "De las variadas formas a través de las cuales nos expresamos, la voz es instantáneamente la última y desnuda, o revela, nuestro ser esencial. Esta enraizada en las profundidades de nuestro ser intuitivo y, al mismo tiempo, aspira a las mayores elevaciones que implican el hecho de darse cuenta. Incluye cada instinto, emoción, sentimiento y humor, y nos permite experimentarlos y expresarlos a todos, con las más sutiles modulaciones. Nos puede mover hacia el amor, el odio, el frenesí o la exaltación. Es el instrumento de expresión que posee todo ser humano".

Sin dudas, esta docente es una apasionada del método y de todo aquello que, en potencia, la voz permite expresar. Pero su labor excede la transmisión de unas herramientas específicas y no puede dejar de indagar en torno de "¿qué ha causado que la voz se convierta en menos flexible? ¿Qué es lo que limita el registro, color y expresión en la voz?", preguntas que –de otra manera y en algún momento– se plantean desde los propios artistas de canto o de teatro hasta el espectador de a pie, cuando unos no pueden alcanzar y el otro no logra apreciar la belleza de un texto bien interpretado.

Ella prefiere citar a Wolfsohn: "La voz no es sólo la función de cualquier estructura anatómica, se la llame laringe o diafragma, o como queramos. Es la expresión de ese algo misterioso llamado la personalidad. El número de teorías y afirmaciones conflictivas acerca de su producción sólo nos lleva a probar que la

respuesta para este misterio no puede reposar en blanco o negro y no puede ser encerrada en una serie de reglas. El misterio de la voz humana forma parte del misterio de la vida”.

Y sumar “la dimensión teatral que le dio Roy Hart a esta corriente y el aporte ecológico y holístico de Kozana Lucca, que hicieron que la base fundamental del trabajo inicial se ampliara hasta alcanzar importantes miradas interdisciplinarias”.

Es precisamente en ese espacio en expansión –que ella define como “integrador”– de lo multidisciplinar y basada en su larga práctica que Quirico afirma que “no hay demasiada diferencia entre las personas, no importa dónde vivan. Nos reconocemos como seres humanos y más o menos tenemos características similares, aunque cada uno sea único e irrepetible. Puedo encontrar similitudes cuando entreno actores en Chile, en Brasil, en Francia o en el Noroeste argentino. La diferencia puede estar en el análisis que se realice atendiendo a las matrices culturales de cada individuo o región. Esto puede requerir, durante el entrenamiento, de ciertas estrategias específicas de intervención, que pueden aportar y enriquecer las conclusiones con un sello distintivo”.

ROY HART Y LA VOZ EN EL TEATRO

Además de creador del Centre Artistique International Roy Hart Theatre “, fue discípulo de Alfred Wolfshon, por lo que mantenía sus fundamentos teóricos y técnicos en lo que respecta al cuerpo y la voz en el entrenamiento grupal e individual.

“Lo que Roy Hart aporta es la dimensión grupal, creativa y teatral por ser un talentoso actor y luego director de la troupe, posiciones que le permitieron dirigir numerosos espectáculos en Francia que salieron de gira por Europa. Inclusive, estuvo en Argentina invitado por la Alianza Francesa.

En el espacio espectacular, pudo hacer una transferencia del trabajo técnico “La voz sin cadenas” que partía de buscar la ampliación del registro a ocho octavas y potenciar la fantasía vocal, los colores, matices e intensidades para ponerlos al servicio de los personajes, secuencias e improvisaciones, con la voz hablada y cantada. Así lograba que sus producciones fueran sorprendentes e innovadoras para la época.

Pero esto sólo se conseguía en entrenamientos con mucha disciplina e investigación, fundamentando la búsqueda en la evolución humana, mediante la escucha y la voz en el espacio creativo y sus múltiples dimensiones”

Actriz al fin no puede menos que responder, cuando se la consulta sobre la ventaja de este método respecto de otros más tradicionales o innovadores, que “cada persona o actor, después de atravesar algunas experiencias de aprendizaje, con el tiempo va generando su propio método, toma lo que le sirve para producir”. Sin embargo, establece algunas diferencias: “Lo que considero que tiene de interesante esta propuesta, como herramienta de comunicación, es que no descarta nada de antemano. Todo puede servir y todo puede ponerse en juego. La selección está en el cómo y en el dónde. En las decisiones que tenemos que tomar con nuestras herramientas expresivas cuando está en juego nuestra creatividad”.

Si de creatividad se habla, Quirico fue la entrenadora de Flavia Molina, la actriz jujeña que interpretó **Jamuychys... el grito**, dirigida por la tucumana Patricia García, el único espectáculo del NOA que integró la última edición del Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA) en el espacio de unipersonales llamado **Uno ocupa el espacio vacío**.

Ejemplo que lleva a preguntarle sobre cómo llegan y cómo parten quienes atraviesan este espacio de entrenamiento dentro de la carrera de Teatro de la UNT, donde entrena un promedio de 180 personas a lo largo de un año académico.

"En general, los alumnos ingresan a la carrera sin experiencia previa. Eso supone que hay que comenzar con un planteo básico de reconocimiento de sus capacidades corporales y vocales. *Planteamos que el cuerpo y la voz están ligados al movimiento, el cuerpo vibra con el sonido, manifestando nuestras emociones y nuestro imaginario. Es cuestión de desbloquear los obstáculos, liberar los impedimentos, prejuicios, miedos o inhibiciones, para darle espacio a la entrega sensible, al conocimiento, a la libertad*", sostiene.

Y agrega: "Después de un período de entrenamiento con contenidos específicos, con un proceso de escucha atenta, se comienza a sentir la liberación de la voz. Cuando el sonido y el movimiento, unidos a la emoción a través de la imagen, el alumno-actor siente la unidad mente-cuerpo-voz en la creación. En este proceso de enseñanza-aprendizaje, y después de tantos años de experiencia, puedo decir que la edad y la experiencia previa del participante son muy importantes: inhibiciones, inseguridades o defensas respecto del conocimiento de su propia voz. Se aprende a medida que se permite investigar los propios recursos".

"Para continuar, entramos en un proceso que llamamos "de transferencia" y que trata de cómo llevar todos esos logros a la instancia de poner la voz y el cuerpo en un trabajo espectacular, con las necesidades espaciales, técnicas y estéticas que cada montaje requiere.

Silvia Quirico cierra la entrevista con una pregunta sobre la que vale la pena reflexionar y un par de citas: ¿Por qué no, al alcanzar el manejo de una escala de ocho octavas, lograr lo que proponen algunos grandes maestros del teatro? ¿Por qué no aplicar a Grotowski cuando dice **"El actor debe explorar su voz a fin de producir sonidos y entonaciones que el espectador sea incapaz de reproducir o imitar"** o a Wolfsohn cuando nos habla de **"La voz sin cadenas"**."

MARITA GUNTHER - CUERPO Y VOZ:

expresión de algo maravilloso llamado personalidad

"Marita Gunther fue discípula directa de Alfred Wolfsohn y falleció a mediados del 2002, meses después de que terminara mi seminario con ella.

Fue una experiencia muy grata. En principio, por lo que representaba haber sido la maestra de casi todos los profesores del Roy Hart y, también, porque tenía un aspecto de abuela tierna. Su trato y su mirada infundían mucha paz y sabiduría. Con ella revisamos los aspectos básicos de la propuesta de Wolfshon: el encuentro con uno mismo, tomar contacto con lo propioceptivo (sic) del cuerpo y la voz: el cuerpo como lugar donde se instalan visiblemente las resistencias, tensiones o bloqueos que luego se manifiestan en la voz.

Y dentro de este campo, permitimos el viaje hacia "lo profundo" (los tonos graves) y hacia "lo cósmico" (los tonos agudos) además de, en esta tesitura, indagar las emociones en la voz hablada y cantada, experiencia que luego se trasladaba al campo espectacular.

Se sentaba al piano y cada experiencia era como abrir una puerta nueva. Puertas que están dentro de cada uno y que tienen una relación directa con la emisión de la voz al experimentar y expresar emociones, sentimientos, miedos, prejuicios, humores, con las más sutiles modulaciones. Con la metodología apropiada para poner en juego esta técnica, lográbamos corporizar el sonido de la voz, instrumento de expresión que poseemos los seres humanos como manifestación y sello de la personalidad."

Tomado de la revista PICADERO N°6, del Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, Argentina.

LOS PROBLEMAS DE LA GESTUAL

Odette ASLAN

La educación corporal ocupa poco lugar en el aprendizaje tradicional. En las clases particulares, el profesor dedica su atención a un solo alumno y le lanza desde su silla, con indiferencia, el principio y el final de una réplica necesaria para no perder la continuidad; el alumno encadena con la palabra, no con la situación, y ante esto cabe preguntarse: ¿cómo interpretará? No existe confrontación con un compañero, sino tan sólo unas vagas orientaciones situacionales: aquí te levantas, aquí te adelantas cara al público. La mayoría de los profesores del Conservatorio son especialistas en el arte de decir. En 1920, Adolphe Brachart reclama una clase de mímica para enseñar a los alumnos que *poseen una cabeza, unos ojos, unos brazos y unas piernas que utilizan en los mil y un incidentes de la vida cotidiana y que se niegan a emplear en el teatro*. Durante mucho tiempo se han echado en falta en Francia, tanto unos cursos apropiados como unos métodos siquiera embrionarios. En el ejercicio de la profesión no existía puesta en escena propiamente dicha, y la actuación, al igual que las actitudes, estaban sometidas a prejuicios, a prohibiciones. Las damas iban embutidas en sus corsés, los caballeros se asfixiaban dentro de sus falsos cuellos, y las buenas maneras eran de rigor en todas las situaciones. Claro que la disposición frontal del escenario a la italiana tampoco facilitaba las cosas. Evreinov recuerda, entre las consignas emanadas de los manuales de retórica difundidos por toda Europa y Rusia, la prohibición de dar la espalda al Público para salir de escena, el respeto a la «cruz escénica» (los pies deben tener las puntas separadas) y la posición correcta de estar levantado, con un pie hacia adelante y el otro ligeramente retrasado. Sarah Bernhardt, cuando interpretó a Fedra por vez primera en la Comedia Francesa, recibió un duro reproche de un abonado veterano por salir dando la espalda al público.

En cambio, Antoine se indignó al ver que Reichenberg y Prud'hon, hipnotizados por las candilejas, evitaban cuidadosamente mirarse mientras interpretaban *La Parisienne* en el mismo teatro. Según afirma Pierre Brisson, en la época de entreguerras (1919-1939), en la Comedia Francesa *era obligatorio que el monólogo de Agripina se terminase de pie, cara al público, apartando con una mano el manto púrpura y suspendiendo la otra en el vacío. Además era conveniente que en ese preciso instante (cuando se trataba de un miembro destacado de la Comedia) cayese a los pies de la triunfadora un ramo de rosas lanzado por un traspunte*. Y no hablemos ya de anécdotas como las rencillas entre dos actores que, con el propósito ambos de hacerse notar en una escena, recurrían a las más sutiles maniobras para recular hacia el fondo del escenario con objeto de que el otro tuviese que actuar de perfil. Mientras en unos países los actores se abandonaban a la exuberancia gestual, en otros buscaban por todos los medios una mayor sobriedad. Cherkasov cuenta que algunos, con objeto de aprender a economizar sus gestos, se cosían los puños de su chaqueta para los primeros ensayos.

Jacques Copeau, en su esfuerzo por renovar el arte del actor, se propuso estudiar la continuidad y la coordinación de los gestos de los distintos miembros. Tras fundar su escuela del Vieux-Colombier, decidió dejar a los alumnos el mayor tiempo posible alejados del texto, «retirarles el texto que tienen a los pies, en un taburete, para ver lo que saben hacer», según la sugerencia de Louis Jouvet, por aquel entonces jovencísimo. Se inspiraba en la comedia dell'arte y en las experiencias de su contemporáneo Émile Jacques-Dalcroze. Copeau, considerando que el actor francés había sido durante demasiado tiempo un artista exclusivo del verbo, se propone hacerle adquirir el conocimiento anatómico y el dominio

muscular. La escisión actor bailarín cantante es objeto de sus primeros ataques, mientras se perfila la búsqueda del teatro llamado «total». Observemos de paso que el cantante y el bailarín han encontrado problemas análogos a los del actor. Después de la codificación establecida por Noverre en el siglo XVIII, el bailarín había terminado por adquirir un virtuosismo extremo, del que abusó. Había perdido la relación necesaria entre la motivación interior y el lenguaje del cuerpo. El cantante cultivaba su voz y no consideraba su cuerpo más que como una caja de resonancia. Glück, que había colaborado con Noverre, reprochaba a los cantantes una carencia de emoción interior. Al final llegó Delsarte y, tras él, Jacques-Dalcroze. El interés despertado por sus experimentaciones en Copeau y Dullin en su época, y en Grotowski hoy, han hecho posible el progreso de la técnica corporal del actor; en cuanto a los coreógrafos modernos americanos, todos ellos invocan a François Delsarte, profesor italiano que enseñó en París y cuyo método sólo fue publicado a través de los escritos de sus discípulos.

Las investigaciones de Delsarte

François Delsarte (1811-1871), actor-cantante cuya voz arruinaron los pésimos profesores del Conservatorio, renunció a su carrera de intérprete y, buscando una nueva orientación, hizo gala de una curiosidad ecléctica. Observó cómo se expresan los sentimientos en la vida real, se interesó por la estatuaria antigua, asistió a cursos de anatomía. Y, como corolario de todo ello, estableció un conjunto de preceptos que enseñó principalmente desde 1839 hasta 1859, en París. A su «Curso de Estética aplicada» acudían tanto pintores, escultores, compositores, abogados, sacerdotes, como actores y cantantes. Contribuyó a la formación de Rachel, de Bizet (que era sobrino suyo), del abad de Notre-Dame, etc. Los dos principios fundamentales de su teoría fueron: la ley de Correspondencia y la ley de la Trinidad.

Ley de Correspondencia: a cada función espiritual le corresponde una función corporal, y a cada función corporal importante le corresponde un acto espiritual. Para Delsarte, el gesto representa mucho más que la palabra. Expresa más, y proviene del corazón. Está vinculado a la respiración, se desarrolla gracias a los músculos, pero no puede existir más que sostenido por un sentimiento o una idea. Los gestos emanan de nueve regiones diferentes, repartidas en tres focos (abdominal, epigástrico, torácico). Todas sus observaciones se resumen en la cifra tres o en múltiplos de tres, de lo cual dedujo Delsarte la ley de la Trinidad, sin que signifique esto que partiera de una concepción cristiana o metafísica. Como confió a Victor Cousin: «No fue la Religión la que me llevó al Arte, sino que el Arte me llevó a la Religión.» Al igual que existe el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, así también los órganos, los movimientos y los sentimientos van de tres en tres. Como se ve, un esquema que a la larga resulta un tanto forzado. Pero, ¿qué pensar de la siguiente definición: «La voz es una mano misteriosa que toca, envuelve y acaricia al corazón», la elección de cuyos términos parece tan poco rigurosa? Sin duda son preferibles observaciones como:

«entre la gente de acción los movimientos se inician en los miembros, entre la gente de imaginación los movimientos se inician en la cabeza, entre la gente de corazón los movimientos se inician en los hombros.»

O bien este cuadro sinóptico de las actitudes manifestadas por medio de los hombros:

hombros hacia adelante	{ caídos elevación normal levantados	- abatimiento - reflexión - súplica
hombros normales	{ caídos elevación normal levantados	- abandono - estado incoloro o normal - exaltación
hombros hacia atrás	{ caídos elevación normal levantados	- estupidez - orgullo - desesperación

La expresión pasional pasa del hombro, donde se encuentra en estado emotivo, al codo, donde se presenta en estado afectivo, y luego a la muñeca y al pulgar, donde se presenta en estado afectivo y resolutivo.

Delsarte decía a los futuros intérpretes: *Pensad que vuestro auditorio está formado por ciegos y sordos [...]. Vuestra inflexión debe convertirse en pantomima para el ciego, y vuestra pantomima en inflexión para el sordo.* Estudió el cuerpo músculo a músculo, falange a falange, estableciendo relaciones entre los movimientos corporales y los espirituales. Observó con acierto que, si el hombre revela su ser por medio del Arte, es preciso que se conozca perfectamente y se controle. Practicaba la relajación y la concentración, nociones ambas de las que volveremos a hablar extensamente. Recomendaba vencer el miedo a caer y el miedo en general; lo mismo que hoy hacen Jerzy Grotowski y Eugenio Barba. Uno de sus discípulos americanos, Steele MacKaye, añadió al Sistema de Delsarte unos ejercicios gimnásticos que éste no desaprobó.

El peligro de la vulgarización de las ideas de Delsarte se puso de manifiesto cuando, en Estados Unidos, sus gráficos fueron publicados y utilizados para imitarlos de manera sistemática. En tal sentimiento, el cuerpo adopta tal posición; por lo tanto, si yo adopto tal posición expresaré tal sentimiento. Steele MacKaye dio en 1871, en Boston, un recital en el que ejecutó gamas de expresiones faciales. Su rostro pasaba de la satisfacción al placer, a la ternura, al amor, hasta la adoración, y luego, en sentido inverso, del disgusto al odio y la furia. En el siglo XX han sido los coreógrafos americanos quienes mejor han comprendido las ideas de Delsarte, despojándolas de cualquier idea de patos y de cliché.

Un discípulo de Delsarte, el profesor Kete Ulbrich, se hallaba en Viena cuando Émile Jacques-Dalcroze visitó la ciudad, lo cual ha permitido a Dinah Maggie emitir la hipótesis de que esto tal vez ejerciera una influencia sobre la futura elaboración de la *Rítmica dalcroziana*. Tanto si esta vinculación originaria ha existido como si no, lo cierto es que el Sistema de Delsarte y la *Rítmica* han tenido una importancia decisiva en la estética contemporánea.

Émile Jacques-Dalcroze y la Rítmica

Émile Jacques-Dalcroze, músico, profesor en el Conservatorio de Ginebra a partir de 1892 y estudioso de las leyes de la expresión y del Ritmo (con su profesor Mathis Lussy), se consagra a corregir la arritmia de los alumnos jóvenes. Reprocha, además, a los bailarines de la época el hecho de encadenar actitudes en

lugar de prestar atención al movimiento interior. Se interroga sobre las relaciones entre el sentido de la música y la expresión del movimiento, las relaciones entre la voz cantada y hablada y los gestos. Descubre el sentido rítmico muscular. «que convierte nuestro cuerpo en el instrumento donde se interpreta el ritmo, en el transformador donde los fenómenos del tiempo se mudan en fenómenos del espacio», y crea la Gimnástica Rítmica, que por cierto no es una simple gimnástica. En efecto, el pensamiento dalcroziano se inscribe en la tendencia de finales del siglo XIX que propugna la liberación corporal. La educación física apareció en 1880 en Inglaterra, y en 1892, en Estados Unidos, Pierre de Coubertin resucitó los Juegos Olímpicos después de una interrupción de dos milenios. En 1902 París descubría a Isadora Duncan, quien osaba bailar con los pies y los brazos desnudos, como en la antigua Hélade. *La danza era para los griegos un rito religioso, recuerda Jacques-Dalcroze, que incorporaba al mismo tiempo el arte y la filosofía. Más tarde la religión cristiana destruyó esta unidad física y espiritual e indujo al hombre a menospreciar el cuerpo y a ver la belleza únicamente en lo abstracto.* Es preciso rehabilitar el cuerpo y, a la vez, reeducarlo.

La Rítmica no es un fin en sí misma, sino un medio para combatir torpezas e inhibiciones, para reencontrar una armonía perdida. Los ejercicios despiertan el sentido muscular, rítmico, auditivo, y al desencadenar imágenes en el cerebro desarrollan las facultades imaginativas al mismo tiempo que el sentido del orden y el equilibrio. La primera y principal condición para trabajar es acabar con las cinturas que dificultan la respiración y con las trabas de brazos y piernas. Jacques-Dalcroze lucha en la púdica Ginebra de la época por imponer a sus alumnos el uso de un maillot (de cortas mangas y con un pantalón que cubre hasta las rodillas). Considera la desnudez como un medio para controlar la expresión corporal, pero también como «uno de los elementos del sentido estético y un retorno al respeto que profesaban los grandes filósofos griegos por el cuerpo». Proclama:

Es necesario establecer comunicaciones rápidas entre el cerebro que concibe y analiza y el cuerpo que ejecuta. Es necesario [...] reforzar la facultad de concentrarse. habituar al cuerpo a mantenerse bajo presión, por decirlo así, mientras espera las órdenes del cerebro [...] es necesario canalizar las fuerzas vivas del ser humano, disputárselas a las corrientes inconscientes y orientarlas hacia un objetivo definitivo que es la vida ordenada, inteligente e independiente.

Jacques-Dalcroze parte de ejercicios sencillos basados en la respiración. Hace percibir temas rítmicos para caminar (una negra = un paso; una blanca = un paso seguido de una ligera flexión de la rodilla, etc.); hace ejecutar, con acompañamiento de piano, ejercicios de flexibilización del cuello y de los hombros, rotaciones de la cabeza; señala con un círculo los puntos de partida del gesto (equilibrio, desencadenamiento muscular); enseña a los alumnos a cantar ritmos cada vez más difíciles, en todas las posiciones; contrapone determinados movimientos de los miembros con la espiración o la inspiración. La Rítmica está destinada a procurar una comodidad, una disponibilidad del cuerpo y del espíritu. Jacques-Dalcroze no desea perfeccionar unos ejercicios elaborados, y por ello recurre a menudo a la improvisación. Inventa sobre la marcha, siguiendo las reacciones. En una visita a Inglaterra constata que los ingleses están más dotados para el ritmo que los latinos.

Precisemos con toda claridad que la Rítmica de Jacques-Dalcroze es la Gimnástica Rítmica y que, traducida al inglés como *Eurythmics*, se diferencia de la *Eurythmia* de Steiner. En cuanto a la palabra ritmo, no es en absoluto sinónimo de compás: «El ritmo, es producido por la alternancia de acentuaciones fuertes y débiles Y la repetición de esta alternancia, en tanto que el compás [...] se conforma

con regularizar en el tiempo la alternancia de los ritmos.» Pero la experimentación dalcroziana va mucho más allá de esta noción inicial: Wolf Dornh, que creó para Jacques-Dalcroze el Instituto Alemán de Hellerau, definió el Ritmo como orden y movimiento, como «la expresión de la necesidad más íntima de la aspiración más secreta [...], el ritmo se ha convertido para nosotros en una noción casi metafísica, que espiritualiza lo corporal y encarna lo espiritual».

Adolphe Appia fue el primero en intuir lo que la Rítmica podía aportar al teatro. Colaboró con Jacques-Dalcroze desde 1906 hasta 1926, haciéndole partícipe de sus preocupaciones por el espacio y la luz. La conciencia de su cuerpo hace que el alumno rítmico tome conciencia del espacio, de los volúmenes. Se le crean obstáculos tales como practicables, planos inclinados, escaleras, con objeto de mejorar su sentido del equilibrio y su flexibilidad; se le sensibiliza a las irradiaciones luminosas, se le dirige hacia determinadas actitudes obligándole a llevar una túnica con pliegues, etc. En el curso de estas investigaciones comunes se realizaron algunos espectáculos, como *Orleo* y *Eurídice* de Glück (1912-1913).

Posibilidades de aplicación de la Rítmica

a) Al cantante: «El cantante de ópera, si quiere ser un artista completo, no puede ignorar el estudio de los gestos musicales», sus gestos deben precisar la realidad de las emociones sonoras y develar la Imagen de las mismas, y no debe permanecer exterior a la orquesta, sino fundirse con ella. La utilización de las masas (figurantes o coros que forman una «masa-actuante»), la polirritmia de las masas, el gesto colectivo de la acción permitieron utilizar eficazmente a 1.800 coristas en el Festival Vaudols (1903) y 1.500 participantes en la Fiesta de Junio (1914); el conjunto de los espectáculos presentados por Dalcroze y Appia hizo progresar las teorías de este último sobre la renovación de la puesta en escena lírica. Pero el teatro de ensayo con que soñó Dalcroze en 1932, para intentar hacer algo nuevo en el ámbito de la música escénica, del movimiento de las masas, de la luz y de las disposiciones del espacio, junto con poetas, músicos, pintores, especialistas de la luz y, ¿por qué no?, cineastas, nunca llegó a realizarse. En 1946, Bronislaw Horowicz deploraba que no existiese para el cantante de ópera un método de educación corporal a base de gimnástica, de rítmica, de danza y de acrobacia, en caso necesario.

b) Al bailarín: El bailarín -según Dalcroze- debe conocer las relaciones del dinamismo con la duración, el espacio, el sentido táctil, la elasticidad. Debe estudiar la respiración, fuente natural de las emociones, y no conformarse, como en la danza académica, con aprender a no quedarse sin aliento. Debe saber ejecutar movimientos lentos, y no sólo los rápidos, así como conocer el estilo *rubato* -ignorado en la danza académica- que «introduce la variedad y la fantasía ordenada en el compás». Debe saber que la cabeza sirve de regulador, los hombros de barómetro de las sensaciones, los brazos de intérpretes de las emociones fuertes, las manos de comentadoras de las ideas... Para Jacques-Dalcroze el gesto es «no sólo el movimiento corporal, sino también el cese del movimiento; no sólo la marcha, sino también la actitud; no sólo la función muscular, sino también el estado nervioso». Los adeptos de la coreografía tradicional despreciaron la Rítmica. Pero los discípulos de Jacques-Dalcroze: Mary Wigman (colaboradora del húngaro Rudolf von Laban, que formó entre otros a Kurt Jooss), Marie Rambert (que fundó los Ballets Rambert en Londres y formó a Anthony Tudor, Jerome Robbins, Paul Taylor, e influenció a los Ballets Rusos), demostraron la profunda influencia de la Rítmica sobre la renovación del ballet. La sempiterna posición «hacia fuera» ya no es sacrosanta, el mantenerse de puntillas ya no es

indispensable, los movimientos ya no son artificiales, la danza supera a la música, asume un sentido efectivo y estético.

Un día, predijo Jacques-Dalcroze, el cuerpo ya no necesitará del auxilio de los instrumentos para que le dicten sus ritmos, porque todos los ritmos estarán en él y se expresarán con absoluta naturalidad mediante movimientos y actitudes.

c) Al actor: Claudel pensó en una aplicación de la Rítmica al teatro dramático. Deseó que la doctrina dalcroziana fuera enseñada cuando se fundase una escuela verdadera para la formación del actor: *Ni un paso, ni un gesto del actor debe hacerse fuera de un determinado oído interiormente prestado a la música.* Jacques Copeau decidió incluir la Rítmica en su proyecto de Escuela del Vieux-Colombier, sin por ello querer convertir al actor en un verdadero rítmico; esta restricción, que aparece en su Journal de 1919, no está clara. ¿Cómo ser rítmico a medias? La Rítmica no es una técnica, sino un estado espiritual y una disponibilidad muscular. Como escribió el místico Georges Pitoëff, el hombre de teatro que fue más sensible a la Rítmica y a sus implicaciones espirituales para el actor:

El movimiento que engloba la pieza y conduce cada acto, el movimiento que distingue y detalla las escenas del acto, que precisa el diálogo y los monólogos, que está en la base misma de la lógica del texto, que impone y limita el tiempo y la pausa; ese movimiento que pasa de la palabra al movimiento propiamente dicho (desplazamiento en el espacio) y que, inspirándose en la palabra y el desplazamiento, viene a perfilar las líneas del decorado y a establecer la gama de los colores, ese movimiento no es otra cosa que el ritmo. El ritmo está en nosotros, es el solar del sentimiento, y éste, al igual que la melodía, no hace más que iluminar. El ritmo es una fuerza que permite expresar lo inexpresable; una fuerza que nos permite establecer un orden y un ritmo en los movimientos secretos de nuestro espíritu, los cuales, privados de esta guía, permanecerían en el estado de caos. [...] Para que el hombre pueda descubrir sobre el escenario el ritmo interior de su espíritu, es preciso ante todo que su cuerpo esté iniciado en el secreto del ritmo. Y es aquí donde interviene Dalcroze [...]. El cuerpo que ignore el ritmo que está en él, no podrá dirigir nunca su espíritu [...].

El actor en el teatro para niños

Por Héctor Presa

(Actor, director, dramaturgo)

Desde 1978 estoy trabajando en el teatro para chicos y, a lo largo de este tiempo me he cruzado con no menos de 200 actores que han formado parte de mi grupo La Galera Encantada o de otros proyectos en los que he participado y que me han permitido sacar algunas conclusiones, a partir de las experiencias compartidas, en cuanto a las características que debe tener, según mi parecer, un actor de teatro para chicos.

Inicialmente, podríamos hablar del estigma del género menor que persigue desde su creación al teatro para chicos. "Es para chicos...": una apreciación recurrente que inicialmente presupone que la tarea es más sencilla. Muchos actores, o estudiantes de teatro han abordado el espectáculo infantil, como parte de una experiencia menor, como una etapa de aprendizaje en el comienzo de su carrera, sin observar en la mayoría de los casos las reglas fundamentales que seguramente cuidaría al realizar una obra para adultos.

De allí, es que es común encontrarse con adultos encarnando roles de chicos, trabajando la composición desde una visión añorada, ñoña, antigua, totalmente alejada de los parámetros reales de composición de un niño. Habitualmente este tipo de actores se quedan en un armado externo, vacío, sin profundidad, sin aristas.

Es por eso que al pensar en el tipo de actor que se requiere al encarar un espectáculo para chicos uno no debe dudar: ese actor que se busca debe tener las mismas condiciones que uno buscaría al encarar una obra para adultos. Por lo menos, ese debería ser el punto de partida para la búsqueda de un intérprete adecuado, sumadas estas condiciones a otras específicas que proponen las obras para niños. En muchas de ellas, el género se emparenta con lo musical por lo que es importante que el actor cante y baile, que pueda expresar a través de la música los conceptos que el autor intenta transmitir. También es muy frecuente que el humor sea el vehículo a través del cual el autor relata la historia, por lo que el actor en cuestión deberá manejar un género por demás complicado. Y, como detalle insoslayable dentro de las condiciones que considero debe cumplir el personaje en cuestión, será imprescindible que tenga capacidad de juego. Esta última característica sería la clave del éxito de un emprendimiento dentro del teatro para chicos.

Tomemos cada uno de estos ítems y desarrollemos una pequeña reseña acerca de los requisitos.

Un actor que juegue

El juego es sin duda el elemento comunicante por excelencia en el niño. De ahí que, en los espectáculos infantiles, la presencia de este elemento como vehículo de transmisión de conceptos es habitual. Por lo que es fundamental, desde mi óptica, y se transforma en el requisito número uno, lograr que el intérprete juegue.

Que transite el "como si ..." con absoluta facilidad, que tenga la impronta para entrar en la piel de un personaje de corta edad entendiendo que el razonamiento por el que el niño pasa siempre conduce o atraviesa el juego.

Un actor que cante y baile

En la comedia musical, creo que no es tan necesaria la presencia de un actor que cante y baile de manera excelsa, sino que es importante entender que el actor debe poder usar esos vehículos expresivos, con la misma facilidad con que usa la palabra o el gesto. El actor debe entender que es necesario afinar y tener la coordinación corporal suficiente para seguir un esquema musical, pero tan importante como eso, es poder interpretar lo que el autor quiso decir al colocar esa canción o ese baile en un sector de la obra. No busco bailarines o cantantes sino actores que bailen o canten. La diferencia es sutil, pero profunda.

Un actor que emocione

Muchas veces se supone que el teatro para chicos funciona más como un entretenimiento que como una obra con autor que desea contar una historia. Si nos alejamos por un instante del entretenimiento (que por cierto es uno de los objetivos del teatro para chicos, pero no el único) encontraremos que es importante lograr

que la emoción aparezca toda vez que sea posible. Contamos con un espectador entregado, un espectador que cree ciegamente en lo que está viendo. El adulto sabe que es una actriz la que interpreta a La Cenicienta, el niño cree que la mujer que está sobre el escenario, es la Cenicienta. Esta entrega nos obliga a tratar con mucho cuidado el material que ofrecemos desde el escenario porque, el espectador que nos enfrenta, cree abiertamente en lo que le decimos. Por eso, es fundamental que todas las áreas del espectáculo estén cuidadas y la actuación es, sin duda, el eje de todo. Un actor comprometido con la emoción nos brindará la posibilidad de sacar de los más pequeños una sonrisa, una lágrima, un estremecimiento.

Cada director requiere un actor con estas y algunas condiciones más:

Un actor responsable

Un actor entregado

Un actor con capacidades

En fin un actor, nada más y nada menos...

De los mejores con que uno pueda contar para poder lograr los mejores resultados.

Sin secretos, como en todas las profesiones, los mejores son los que marcan las diferencias y, más allá de algunas especificidades del género, en definitiva lo que uno querría como director es encontrarse con ese actor que le pueda proponer alternativas que conduzcan al crecimiento del espectáculo.

*Tomado de Cuadernos de Picadero N° 9,
Buenos Aires – Instituto Nacional de Teatro*



Tratando de vencer la determinación que señala el limitado espacio de las páginas de "teatro", nos atrevemos a publicar lo que seguirá a continuación, como un modesto homenaje al recuerdo de esos tres célebres creadores, investigadores y directores teatrales: Tadeusz KANTOR,

Vsevolod MEYERHOLD y

Peter BROOK.

que de los tres es el único que está presente.

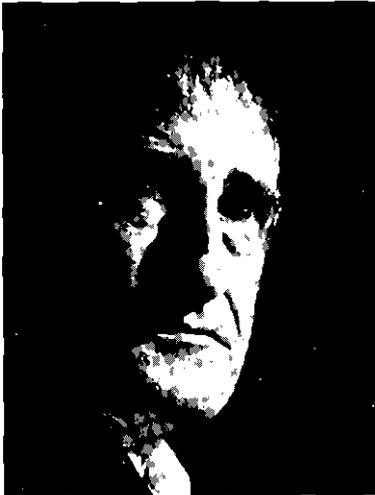
TADEUSZ KANTOR

LA CLASE MUERTA

Por Isabel Tejada

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

Krzysztof Miklaszewski



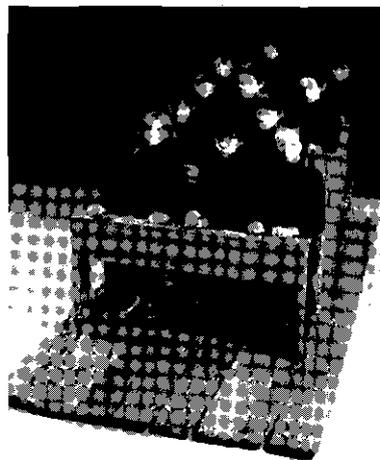
El origen de la genial obra maestra del director teatral Emoción es lo que desprenden aún, para aquellos que no tuvimos la oportunidad de verla en directo, los sucedáneos que representan las grabaciones en cine y vídeo o las fotografías tomadas en distintos escenarios del mundo. Sin embargo estas simples grabaciones, parafraseando a Roland Barthes y permitiéndonos trasladar sus reflexiones sobre la fotografía al campo de la imagen en movimiento, son, mucho más que otra cosa, huellas que expresan la muerte. El propio Kantor, director de escena y personaje siempre presente en sus representaciones desde su rincón/limbo de la escena, murió en 1990.

Sus brazos dirigiendo el acompasado movimiento de los actores bajo los sonos de un viejo vals vienés, su mano en el mentón reflexionando sobre lo que ocurre, son los brazos, la mano y el mentón de un muerto.

Un golpe en el estómago parece colgar las vísceras de un gancho de carnicero. Este es el resultado de un pensamiento intenso que profundiza en la pavorosa idea de la muerte. La emoción fue la que provocó que Kantor escribiera y dirigiera "La clase muerta" así como "El pequeño manifiesto" y el "Manifiesto de la muerte"; la emoción, el vehículo eficaz que hábilmente sabía racionar en pequeñas pero intensas dosis a un público que siempre salía conmocionado. Contaba el propio Kantor que en el año 1971, vivía en un pueblecito de la costa "que tenía pequeñas casitas y un colegio con el aspecto más pobre de todos los colegios posibles -estaba abandonado y vacío y sólo contaba con una clase-. Podía mirar a través de los

cristales sucios de las dos ventanas, ventanas miserables. Pegué la cara a la ventana y miré dentro de mi propia mente. En mi memoria trastornada era un niño pequeño otra vez sentado en una pobre clase de pueblo. Su pupitre estaba rayado con marcas de cuchillos y mojaba sus dedos llenos de tinta para pasar la página de la cuartilla. El tanto frotar había hecho que los granos del suelo de madera fueran visibles. La clase tenía paredes blanqueadas y en la parte de abajo se desprendía la cal. Había una cruz negra en la pared. Hoy sé que hice un descubrimiento importante junto a esa ventana: me di cuenta de la existencia de la memoria”.

Esta visión fue para él como la madalena del protagonista de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust; le condujo involuntariamente a su infancia en la aldea de Wielopole y a la escuela donde vivió el aprendizaje. Era el efecto de una memoria involuntaria que, al surgir sin previo aviso, se mostró de forma muy aguda; una memoria recuperada espontáneamente que Kantor recreaba provocando respuestas condicionadas al espectador. Se producía una superación del tiempo y del espacio gracias a la acción de invertir cualquier tipo de barrera, al



colocar todos los tiempos y los espacios posibles en el ámbito del arte. La memoria ofrece simultáneamente sus dos caras: es usada como un mecanismo liberador pero también funciona como una trampa que nos hace brutalmente conscientes de un pasado irrecuperable, un pasado emparejado a una idea de futuro que, democráticamente y por una vez, tiene para todos el mismo rostro -como pregonaban las medievales Danzas de la muerte.

El recuerdo del principio que ya no es, que ya murió, le condujo directamente a la idea de la muerte y de esta manera recreó una escuela de ancianos muertos que se encontraban con los también fantasmas-niños -representados por maniqués- de su infancia. La infancia quedaba construida como alteridad. Los personajes -trágicos y grotescos a un tiempo- aparecen dislocados entre el actor y el maniquí, pero ambos están igualmente vivos, igualmente muertos. Los que eran entonces ya no existen. Pese a ello, a lo largo de “La clase muerta” desarrollan historias -si es que de esta manera podemos denominar a las discontinuas y potentes imágenes que conforman sus diferentes actos- en las que recordar cómo se aprendía. Aunque inútilmente, ya que, como brillantemente planteara Walter Benjamin, no se puede aprender dos veces una misma cosa; (y este es uno de los dramas de crecer y hacerse adulto: perder las emociones que se sienten cuando se comprende lo que es un sustantivo o cuando se asume que el resultado de sumar uno más uno es dos. Porque dicen los viejos que los recuerdos más densos, los que al final de la vida se presenta con mayor claridad, son los que se refieren a la infancia. Por ello, en ese retrotraerse al principio, los viejos de Kantor, los muertos, no pueden deshacerse de lo que han sido; así amontonan todo su pasado y lo anexan a las carnes cerúleas de los niños -el que ha sido soldado, la que ha sido prostituta, la que parió y fue madre, llevan a sus espaldas su pequeño cuerpo escolar vestido de luctuoso uniforme negro.



Cada viejo lleva a su niño como un pedúnculo en forma de una mochila a la espalda, arcado sobre la rueda de su vieja bicicleta, colgado del cuello. Cada viejo conserva también un objeto que puede entenderse casi como el atributo que resume la historia de su vida. Los objetos son de vital importancia en el teatro de Tadeusz Kantor de una manera bien distinta a cómo aparecen en

ciertas vanguardias históricas. Cosas que, no sólo atraviesan su obra teatral, sino también su obra plástica e, incluso, su trabajo dentro del ámbito de la performance y el happening. El objeto de Kantor no es un objet trouvé con el que confeccionar una escultura de apariencia inútil negando así la función del objeto primigenio. No es una escultura que, construida y por analogía, despierta en nuestro subconsciente la imagen de lo vetado. El objeto en Kantor rezuma memoria, conserva las huellas de su propietario, las marcas de su energía; es el objeto de la tienda de un chamarilero, el que ya casi no sirve para nada y se amontona en la basura, el mismo que despiertan las acciones del artista francés Christian Boltanski. Es el objeto que se convierte, en ocasiones, en un pedúnculo más del personaje creando en esta hibridación un monstruo de carne muerta y materia inorgánica.

En más de una ocasión se ha hablado de la influencia que la Bauhaus o el dadaísmo tuvieron en la obra de Kantor, una influencia que el propio Kantor subrayó en ocasiones tanto en sus textos como en las entrevistas que le hicieron. Muy lejos de la disidente banalidad del genial Duchamp a principios de siglo XX, Kantor ha vivido la Cracovia de la Segunda Guerra Mundial; ha nacido en Wielopole en 1915, una población medio judía, medio católica; ha visto desalojar las casas de los judíos y cómo el salón quedaba con los platos puestos de una última comida esperando yermos inútilmente un día tras otro hasta cubrirse de polvo, o la cama hecha para la vuelta de alguien que jamás volverá. Pese a no haber sufrido la persecución nazi ha sido espectador de cómo se vaciaba el barrio judío, ha visto las deportaciones hacia el vecino campo de exterminio en Auschwitz -su padre, judío converso, murió allí-, ha utilizado durante la guerra como espacio de ensayos una antigua sinagoga abandonada. Aún hoy, si se visita el viejo barrio judío de Cracovia se pueden recorrer calles y calles fantasmas donde tras los cristales negros de polvo y suciedad aguardan las habitaciones que, por normativa gubernamental, sólo los escasos descendientes de aquellos judíos podrían volver a ocupar. Y este es el sentido trágico de los objetos reciclados por Kantor para sus obras: el ser unos receptáculos de la memoria que tienen el mismo valor que un personaje, e incluso que los espectadores. Algo que debe ser subrayado una y mil veces, ya que el dramaturgo polaco está lejos de las intenciones metalingüísticas de Marcel Duchamp; sus objetos no se convierten en otra cosa, sino que redundan en sus huellas, profundizan en una utilidad que va mucho más allá de lo funcional para convertirse en el atributo de un muerto, en un resto del pasado que arranca los recuerdos, en la citada madalena de Proust.

Esto es La clase muerta: emoción y memoria. Pero, ¿por qué hemos elegido precisamente esta pieza para recrear en una exposición la inagotable obra de Tadeusz Kantor? La creatividad global de Kantor, que se sirvió

contemporáneamente del teatro, la pintura, el dibujo, la instalación, la fotografía, el happening, etc., podría haber quedado velada si nos hubiéramos centrado exclusivamente en su obra pictórica o si lo entendiéramos sólo como director teatral. Si lanzamos una mirada a su producción creativa podremos observar cómo desde el principio se movió contemporáneamente en varios campos; cómo, de hecho, sus obras se complementan en muchas ocasiones, ayudan a explicarse unas a otras, cuando no se sirven de un lenguaje diferente a través del cual solventar cuestiones que, en un solo ámbito, quedarían huérfanas. Por ello, elegir una única pieza que engloba una serie completa de obras para circunvalarla y analizarla en los diferentes lenguajes de los que se sirvió Kantor contemporáneamente, nos pareció idóneo para entender a este creador polaco en toda su complejidad programática como artista multidisciplinar.

“Parece totalmente justificada la penetración del teatro en el ámbito de las artes plásticas que, desde años atrás eran el punto neurálgico del arte sometidas a transformaciones violentas y a turbulencias que eran testimonio –forzosamente contradictorio– de su vitalidad. Al ser pintor, tanto como hombre de teatro, nunca disocié estos dos campos de actividad. Me daba perfecta cuenta de que al introducir al teatro de la manera más directa y radical posible en los problemas planteados por las artes plásticas, lo sometía a la tentación de traicionar... lo provocaba para que saliera ilegalmente de su tranquilo hogar... Lo colocaba... en un espacio totalmente desconocido”. Estas palabras subrayan su militancia en una plástica que había vivido una sorprendente revolución en las vanguardias de principios del siglo XX, (actitud de la que Kantor deseaba contagiar al teatro.

Rechazaba profundamente el servilismo que el teatro convencional del momento practicaba respecto a la literatura; consideraba que sólo a través de una autonomía teatral ajena a la ilustración del texto y a la reproducción de lo cotidiano podría apropiarse de la “realidad total”. Y esta autonomía únicamente era posible, según el dramaturgo, “a través de relaciones estrechas con la totalidad del arte”. “La clase muerta,” puesta en escena por vez primera en el sótano de la Galería Krzysztofory en 1973 por Cricot 2, es una de las piezas más conocidas de su autor, por una parte, por la cantidad de representaciones que se llevaron a cabo por todo el mundo y por el shock que provocó en Europa. Y por otra, al suponer una ruptura trascendental respecto a los anteriores periodos de Kantor inaugurando su clímax teatral. (“Decidí abandonar las autopistas de la Vanguardia, para tomar los pequeños senderos del cementerio”). De aquí en adelante, las obras del dramaturgo polaco no irán más de la mano de una de sus influencias fundamentales, Witkiewicz. Si bien “La clase muerta”, está basada en la obra de este autor, “Tumor cerebral”, sólo retazos del texto original puede encontrarse en la obra dramatizada por Cricot 2. En esta obra aparecen sabiamente enlazadas todas sus influencias anteriores, utilizadas por un teatro autónomo que desea franquear el umbral de la convención y convertirse en un “terreno privilegiado de las manifestaciones del arte” –en realidad la complejidad de “El Teatro de la Muerte” es el resultado de todas las etapas anteriores de Kantor. Un teatro que se nutre de las múltiples contaminaciones y recursos que recibe de otras disciplinas no escénicas y que, en este momento concreto, funciona como paradigma de su fructífera dispersión creadora y de las relaciones simbióticas, entre su obra teatral y su obra plástica.

Es preciso recordar que en el ámbito de las artes plásticas se había vivido a finales de los años 60 una agria polémica, entre aquellos que defendían una

modernidad basada en las "esencias irreductibles" de las diferentes disciplinas, consideradas por extensión puras, frente a algunos artistas –entre ellos los minimalistas pero también los creadores que rompían con las agotadas reglas de la modernidad– que hacían intentos por integrar las diferentes artes. Uno de los popes de la modernidad, el crítico norteamericano Michael Fried consideraba que la identificación del espacio del arte con el espacio del espectador, que aportaba fundamentalmente el Minimalismo –tendencia que atacó hasta el extenuación– caía en el teatro, lo cual hacía peligrar la supervivencia del arte mismo. Defendía la autonomía de la obra como manifestación fenoménica ajena del espacio real, preservaba su atemporalidad y reivindicaba, tanto para la pintura como para la escultura, la percepción instantánea del total de la misma, debido a la existencia de unas esenciales "relaciones internas". La también norteamericana Rosalind Krauss se puso años después del lado de sus contemporáneos artistas reivindicando, en el caso de la escultura, el servirse del teatro "y en particular de su relación con el contexto del espectador como un instrumento para destruir, indagar y reconstruir".

Estas mutuas contaminaciones, que en realidad habían empezado a mostrar su rostro a finales de la década de los años 50 tanto en Europa como en Estados Unidos, fueron el magma creativo de Kantor, desde el otro lado, desde el ámbito del teatro. Lo que la modernidad consideraba las bases del fin del arte y la corrupción de sus normativas, eran, para autores como Kantor, o como Sol LeWitt, Yves Klein, Marcel Broodthaers o Dan Flavin –por citar algunos–, el inicio de una nueva etapa en la creación. Artes corruptas, en el sentido de contaminadas, indisciplinadas e híbridas, como camino, como había explicado el propio Kantor, para conseguir un arte independiente de las tiranías de una convención incapaz de producir emociones, por ser ya sabido. Si la rebelión para los plásticos pasaba por concebir el espacio como lugar contingente, como algo abierto al espectador, y como una obra que puede extenderse espacialmente y transformarse en cada percepción, para Kantor iniciar el camino del cambio resultaba mucho más duro ya que, desde los años 20, no se habían dado en el teatro disidencias que supusieran transformaciones estructurales en su concepción. Si los artistas del Land Art salían a actuar en el paisaje, si los performers y músicos del Fluxus realizaban sus acciones en cualquier sitio público, Kantor abandonaba los espacios escénicos convencionales y al uso y prefería cualquier ámbito cargado de connotaciones cotidianas. Los sótanos de la Galería Krzysztofory se conformaban por una baja bóveda corrida de ladrillo que no permitía la separación entre escenario y patio de butacas, pero igualmente actuó en una lavandería, en un glaciar, en un hospicio, en una estación –aunque también en teatros convencionales.

Si algunas de las tendencias más radicales de la vanguardia occidental de finales de los años 60 y principios de los 70 fueron llevadas al campo del teatro de la mano de artista polaco, ¿cómo era la relación que éste mantenía entre sus diferentes facetas creativas? Lo que en principio salta a la vista es que estaban atravesadas por la misma atmósfera y que compartían idéntica iconografía. Se puede seguir, por ejemplo, una lectura paralela y contaminada de cómo surgían en la cabeza de Kantor los personajes, objetos y escenas de la obra en sus trabajos plásticos. Incluso creó la instalación "La clase de escuela". Obra cerrada (1983), que debe considerarse el mejor exponente visual de la obra. Se realiza cuando Kantor es invitado a participar a principios de la década de los años 80 en una muestra panorámica sobre arte contemporáneo en Polonia, en el Centre Georges Pompidou de París (Présence Polonaise, 1982). Esta obra, que puede ser

considerada más que una instalación, una arquitectura en la línea de las construidas por Richard Hamilton (*Fun House*) o Ben Vautier (*Le magasin de Ben*) a finales de los años 50 y principios de la década de los 60, e incluso cercana a los espacios cotidianos abandonados recreados por Ilya Kabakov (pensemos en la instalación arquitectónica "El hombre que echó a volar al espacio" de 1981), genera un espacio interior al que el espectador únicamente puede acceder visualmente. Kantor permite al espectador observar al niño sentado en su pupitre por una de las ventanas abiertas del cubo (ventana que metaforiza el umbral entre la vida y la muerte) tal y como a él le había ocurrido en 1971 en aquella experiencia de memoria involuntaria que provocó la escritura de "El Teatro de la Muerte". El niño muerto sentado en su pupitre junto a la cruz que corona su tumba, y mirando hierático el pizarrón, recrea un espacio otro, un *tableau vivant* paradójicamente muerto en el que el espacio de la muerte, separado del ámbito de la vida que representa el visitante, se construye de manera similar a cómo Kantor aísla al público de la escena en los sótanos de Krzysztofory. Barreras que tradicionalmente, tanto en las artes escénicas como en las plásticas, subrayan la separación entre el espacio del arte y el espacio de la vida pero que aquí se niegan y se reutilizan para metaforizar la existencia de dos espacios, el espacio de la vida y el espacio de la muerte. Sus enclenques parapetos físicos desaparecen por obra y gracia de la emoción empática.

Kantor se sirve en sus representaciones en la Galería Krzysztofory de los cordones atados a bolos de madera que nos avisan de la separación permitida de un cuadro o una escultura en un museo. Cuando viaja y debe trabajar en espacios teatrales convencionales, como así pone en evidencia su citada visita al María Guerrero, mantiene las cuerdas limitando a sólo una pequeña parte del proscenio el ámbito por el que se sitúa la acción. Una restricción espacial que proviene sin duda de su etapa del Teatro Cero. Incluso en su instalación francesa crea una escena que no puede ser pisada. Se dejaba contaminar de recursos procedentes de otras disciplinas -incluso se sirvió del uso connotado del cordón- y recreaba constantemente cuadros, se refería constantemente a la pintura.

Por otro lado, lo que en principio pueden considerarse bocetos escénicos, son dibujos en sí, papeles que Kantor firma como obra acabada, y que son pintados en ocasiones con posterioridad a 1975. Los cuadros que conforman la serie de "La clase muerta", y de los que esta exposición muestra tres magníficos exponentes, fueron realizados en su mayor parte en 1983. Son óleos habitados por niños -en realidad, y para el público español, resulta más cercana la idea del pelele que la del maniquí- que parecen privados de voluntad y cuyos miembros caen sin fuerza, como carentes de masa muscular, deslizándose por una alta mesa o por un pupitre que se transparenta tras el cuerpo, un pupitre que aporta mayor fisicidad que la carne -caso de los dos óleos que custodia el Museo de Bellas Artes de Lodz-; son niños que surgen ingravidos de la terrible oscuridad de una ventana que parece metaforizar la muerte y que se mueven hacia otra oscuridad igualmente negra -en el cuadro que pertenece a la Galería 86. Una ventana que aparece como recurso insistente tanto en la obra pictórica, en los dibujos, en la citada instalación del Pompidou y en la obra de teatro (es el atributo mismo de uno de los personajes femeninos de "La clase muerta" que siempre observa lo que le rodea a través de un marco de casa ausente). Objetos que insistentemente aparecen en imágenes que podrían sufrir mil y una interpretaciones, pero que es preciso no cerrar ya que fueron paridas por la mente de un creador que establece que "el arte debe ser enigmático, hermético hasta lo inaccesible".

Hay otro mecanismo que integra la obra escénica y la obra plástica de Kantor: la presencia del autor. En algunos dibujos, pero sobre todo en los cuadros, se hace un uso constante del autorretrato en una interpelación obsesiva, sobre la propia identidad y sobre la idea de habitar un tiempo y un espacio. El cuestionamiento irónico, planteado como un guiño cómico sobre el espacio y el tiempo que se habita –las emociones que produce la obra de Kantor pueden conducir a llorar y reír a un Tiempo–, se da en la presencia continua de Kantor –incluso en aquellas obras de teatro basadas en textos de Witzkiewicz– como el director del circo que introduce las actuaciones sobre la arena; como el director de orquesta que da paso a los pianos y a los fortes en el concierto: dirigiendo aquello que ocurre desde un lugar ambiguo –limbo lo hemos llamado antes–, un territorio de nadie –o al menos tan sólo de Kantor– entre lo teatral y lo real, entre la vida y la muerte. Kantor mismo es uno de los elementos que actúan como puente de la emoción, como presencia corpórea para derribar las invisibles barreras que separan los dos espacios. Rompiendo el ilusionismo de la escena.

Si los dos espacios son los ámbitos de la vida y de la muerte, Kantor más que ser Caronte –como de manera ilustrativa lo invistió Jan Kott (18)– desempeña el papel de un demiurgo durante su permanencia y su transición libre por los dos espacios como lo hicieran Joseph Beuys o James Lee Byars. Las fotografías que recogen la presencia de Kantor en escena durante el tiempo que dura el acontecimiento teatral, incluso en las imágenes recogidas por la película de Wajda, muestran un creador pensativo, reflexivo pero, sobre todo, muestran a Kantor bajo un aura heroica. Kantor es actor y él mismo a un tiempo, es el muerto y el vivo más creíble y real de “La clase muerta”. Sin embargo, en su obra pictórica, donde la apelación a lo autobiográfico y al autorretrato es constante volviéndose muy fuerte al final de su vida, donde no existe el recurso de la presentación y resulta más obvio que aquello es representado, su imagen aparece en ciertas ocasiones bañada por un velo de nostalgia y de tristeza, casi como si pasara de ser el director del teatro a ser el payaso a quien le ocurren las calamidades más crueles del mundo. Como un payaso consciente y visionario, en una pesadilla con toques cómicos aparece en su Autorretrato de 1988; sobre fondo negro, el autor se muestra desnudo con las carnes descolgadas, los ojos caídos y con un cigarrillo en la mano. Como a la espera.

En otros óleos cuestiona los conceptos espacio-temporales de la convención y de la propia vida, bien sea a través de una pintura anexada a una escultura y en la que el personaje está la mitad representado pictóricamente y la mitad tiene la materialidad física de un maniquí ya fuera del lienzo –Cojo un cuadro en el que aparezco pintado mientras cojo un cuadro (1988); Ya está bien de estar sentado. Salgo (1988); Limpio un cuadro en el que aparezco pintado mientras limpio un cuadro (1988). Hay finalmente una obra también firmada en 1988 en la que representa el momento de su propia muerte acostado en el lecho funerario, con las manos alzadas y encrespadas y rodeado de cirios, titulado con ingenioso humor negro “De este cuadro no saldré más”. Su presencia en la escena de “La clase muerta” era también un anticiparse a su propia muerte y, por empatía, anticipaba la de todos los presentes. Ofrece un tiempo no lineal que suspende conceptos como pasado, presente o futuro. Una tensión temporal que desarrolló



tanto en lo plástico como en lo teatral; porque la memoria –y esto también nos lo hizo saber magistralmente Federico Fellini– no tiene un discurso continuo, sino que está llena de saltos, de discontinuidades, de túneles que provocan que unos recuerdos estén pegajosos e inexplicablemente unidos a otros.

No es, por tanto, su presencia la simple firma de su obra o un guiño de complicidad lanzado hacia el público –como puede serlo en el caso del realizador Alfred Hitchcock– sino una actitud vital relacionada con la asunción –proveniente de las vanguardias, fundamentalmente del dadaísmo– de que las barreras entre el arte y la vida son muy frágiles. Una obra de vocación performativa en la que el elemento Kantor no podía ser sustituible. Por ello su desaparición significa el fin de su obra –sus obras no han vuelto a ser representadas–, una obra cuyos restos se han convertido en huella y en documento de forma similar a los fragmentos de grasa que Joseph Beuys utilizó en sus performances y que son amorosamente custodiados por algunos museos como si se trataran del dedo incorrupto de Santa Teresa; son huellas por mucho que algunos comisarios de exposiciones se empeñen en convertirlos en obras de arte al incluirlos en sus proyectos. Kantor y sus actores se encuentran en el ámbito reservado a la muerte. Los actores recitan repitiendo machacones las palabras y recordando un aprendizaje que fue tanto un juego como un laberinto. Frases que no comportan información sino que son el vehículo de transporte hacia la primera vocalización, hacia la reiteración mántrica de la escuela. El lugar de la muerte es el de la acción y el del movimiento –como nos devela en un juego similar el Pedro Páramo de Juan Rulfo–. Ese es su sentido. Los espectadores –los únicos que según el propio Kantor están vivos– habitan el espacio de la vida en un paradójico *impass* de inmovilidad y de mutismo, y sólo sutilmente, por empatía y por asociación, pueden tener una actitud activa íntima, personal y no transferible a la persona que se sienta a tu lado.

Kantor eligió la idea de la muerte para que el teatro volviera a conmocionar. Y es que para el ser humano, la muerte o la misma idea de la muerte recrean algunas de las emociones más fuertes que nos pueden hacer conscientes de la propia vida. De hecho, la conciencia ante la vida llega al mismo tiempo, emparejada, con la conciencia de la muerte. Cada segundo vivimos con esa espada de Damocles, que resulta soportable gracias a que nuestra mente tiene estrategias de ocultación, gracias a que piensa la muerte con la intensidad que ésta precisa sólo en escasas ocasiones. Kantor derriba estas estrategias y obliga a pensar, a sentir intensamente hasta lo intolerable, recorre el alambique de la memoria. Ese es el túnel por el que te conduce para habitar en el otro espacio, a participar a través de la emoción.



TIJERETAZOS

Soy un herético. De modo que necesito a Dios.
Necesito ese Dios, necesito a mi enemigo.
Necesito ese muro, para poder abrirme la cabeza.
Este es mi credo, mi principio, mi posición en
Polonia. Cada cual debe tener su muro.

La ilusión es una reproducción del mundo visible.
Reproduce aquello que ya ha sido realizado con
anterioridad, por la naturaleza, o por Dios.
Preferentemente por Dios, porque esto deja una
oportunidad.

[...]



No se si he estado más inspirado por las fiestas judías o por las fiestas católicas. Mi Abuelo, o para ser exactos, el hermano de mi abuelo, fue sacerdote. Era un hombre muy liberal. Tuvo muchos problemas con el obispo, que residía en Tarnow. El obispo era tradicionalista. No amaba a los judíos, está claro. Mi tío abuelo sí que apreciaba a los judíos. Recuerdo una magnífica fiesta con gente que venía de todos lados. Iban todos de negro, con el gran rabino y miembros del consejo católicos huyeron a través de los campos. Se tenían que atravesar los campos para llegar al cementerio. Uno se sentía como en una película de Buñuel. Todos los sacerdotes huyeron. Al acabar, ¡no quedó más que la familia y los judíos!

[Teatro...]

Embalajes, empaquetados, el manifiesto. Los embalajes aíslan del mundo, protegen de la estupidez, de la ignorancia y de la vulgaridad. Embalajes, empaquetados. Embalajes.

[...]

La tendencia humana, la pasión por la conservación, por la disimulación, por la transmisión, casi un proceso autónomo. ¡Qué oportunidad!

[Ensayando...]

¡Dios! ¡Cuántas veces hay que deciros que anotéis las cosas! Si no tomáis notas, ¡os despido! Paso toda la noche aquí. ¡Podrías al menos tomar notas! Hasta aquí, os he dicho. ¡Y no estáis interpretando a imbéciles! ¡No me miréis con esa cara de idiotas!

[E n s a y a n d o . . .]

¡Coño! ¡Tienes que llegar frente al caballo! Tienes que comunicarte por telepatía. ¡Lo hemos hecho tantas veces! ¡Os lo suplico! ¡Me juego la rotura del aneurisma! Y será el fin. Ya os he dicho que no tengo a nadie. Ni secretaria ni director de escena. Nadie. Es por eso por lo que me enervo. Debo defenderme contra todos estos bandidos. ¿Esto os divierte? ¡No es divertido! Se que os reís de mí. Si esto es así, yo me voy. No quiero morir aquí por vuestra culpa. Si no cambiáis de actitud, rompo... Puedo encontrar una compañía en Nuremberg.

[. . .]



Aquí no hay actores. Nuestros actores no pueden interpretar otro papel que el que interpretan en este espectáculo. No pueden interpretar Hamlet, Macbeth o Falstaff. Cada actor conserva su personalidad. Yo me sirvo de ellos. Yo no quiero un actor, que interpretaría un papel en el espectáculo. Quiero servirme de aquel que es en realidad. Tengo un lema: el artista debe conservar su salud. En la vida, cada uno debe conservar su salud. Y los artistas, más aún que cualquier otro. ¿Salvar el mundo? Imposible. Más vale salvarse uno mismo.

[. . .]

Los directores de escena no se quedan. Montan la obra y se van. Yo estoy siempre presente. Debo estar ahí, en cada representación. Ese es mi papel. Estoy en el escenario, como director de escena. Y cuando veo que el actor comienza a interpretar, a hacer demasiado, a comprometerse, a reproducir su papel, me pongo a su lado. Encarno la realidad del espectador. Estoy en escena ilegalmente, sin ningún derecho. Eso es muy importante. Estoy en escena... ilegítimamente. Eso es. Adoro esa palabra.

[E n s a y a n d o . . .]

¡No miréis detrás vuestro! ¡Hacer lo que tenéis que hacer! ¡Dejad de mirarme! ¡Todas esas miradas son estúpidas! Hay que permanecer en la línea. ¡Está realmente un poco sonado!

Existe un estado de pesadumbre, un estado de vacío. En este tipo de vacío, no hay ni escenario ni teatro. Sólo un guardarropa, una sala de espera, un vestíbulo, un almacén de decorados, un depósito, los espectadores forman parte de ese depósito. Los considero como un depósito. El lugar donde actuamos tiene a la vez algo de depósito, de guardarropa, de sala de espera.

[...]

Como de costumbre, al final todo el mundo abandona la escena. Me quedo solo. Con mi joven esposa. Ella es quién acaba el espectáculo. Tan solo la ayudo. No volveré nunca.

[Andrzej·Wajda,cineasta...]

Para Kantor, Cracovia era una ciudad de apariencias. Pero Wielopole era la verdadera vida. Sentía por su ciudad un profundo apego. Vino a Cracovia, pero nació en Wielopole. Y Wielopole le acompañaba en Cracovia, en Nueva York, París, Londres, allí dónde interpretaba llevaba Wielopole con él. Eso es lo que constituía su originalidad. Esa era su fuente de su inspiración y la explotaba. Ese apego a la provincia no era una coquetería.

[Jerzy·Nowosielski,pintor...]

Kantor era una especie de filósofo del tiempo, del tiempo que pasa... Es así como podríamos definir su concepción: la única cosa que nos ha sido verdaderamente dada, que poseemos concretamente, es el pasado. El presente no existe. Pasa demasiado rápido. En cuanto al futuro, no lo conocemos. Todo lo que poseemos en realidad, es el pasado. Sus últimos espectáculos, se dirigen todos al pasado. Están enraizados en el pasado. Y su visión del pasado ofrece un carácter infernal. Pero no está desprovista de amor. Permanece ligada a su pasado.

[Wieslaw·Borowski,galerista...]

Kantor combatió el academicismo y todas las convenciones institucionales. Su teatro nace de este cuestionarse el teatro institucional. No quería por otro lado rehacer el mundo. Su creación era muy personal. Hablaba muy profundamente del destino individual. Poseía una fuerza inmensa, que le permitió prescindir de la ayuda de las autoridades culturales. Logró transmitir su arte no contando más que consigo mismo.

[Wieslaw·Borowski,galerista...]

Junto con el embalaje y la silla, el paraguas ha sido el objeto mayor de la obra de Tadeusz Kantor. Ha estado presente en toda la creación de Kantor. El paraguas es un embalaje porque protege de la lluvia. Protege del sol. Es un objeto divertido. "Un objeto lleno de aventuras", como decía Kantor.



[Andrzej·Wajda,cineasta...]

Kantor era el único que tenía genio. Todo lo que tocaba poseía una remarcable coherencia. La escenografía, los movimientos escénicos, el juego de los actores, los textos que decían. Todo eso creaba una unidad perfecta, que no se encuentra en ningún director de escena o dramaturgo polaco. Kantor ocupa un lugar particular. Retrospectivamente, su teatro me parece el más bello, el más fuerte, que ha conocido Polonia después de la guerra. Incluso antes de la guerra, no había nada comparable al teatro de Tadeusz Kantor.

[Andrzej·Welminski,pintor...]

Dicen que Kantor era un tirano que sometía a sus actores. Esto es absolutamente falso. Tadeusz Kantor incluso exigía a sus actores que participaran en la creación,

que se involucrasen. Ese era su método de trabajo. Los miembros de la compañía fueron los mismos durante mucho tiempo. Siempre eran la misma gente. ¡Eso es fenomenal!

[Ryszard Stanislawski, historiador del arte...]

Con la muerte de Kantor, es todo el arte el que ha sufrido una pérdida irreparable. En el curso de mi vida, he conocido muchos grandes artistas. Por ejemplo Joseph Beuys. He llegado a hablar largamente con Jasper Johns. Incluso charlé un día con Picasso. Y debo decir que Kantor formaba parte de esa serie de gentes excepcionales, de esos meteoros que aparecen en el firmamento de nuestra vida antes de desaparecer súbitamente. Pero permanecen entre nosotros, a través de sus obras.



[Zbigniew Gostowski, pintor...]

Quizás le parezca brutal, pero voy a darle mi opinión personal. Tengo la impresión que ciertas personas, aquí, en Polonia, están contentas de que Kantor no esté ya entre nosotros. Kantor destilaba la inquietud. En el psiquismo humano y en el arte, la gente prefiere la tranquilidad. Pero la serenidad no favorece el arte. Necesita movimiento, inquietud. Estimo que Kantor no ocupa el lugar que merece, aún menos en Polonia que en otras partes.

[Maria Stangret-Kantor, pintora...]

Tenía mucho carisma. Gracias a él, comprendimos lo que es la vanguardia. Nosotros, los jóvenes, conocíamos la vanguardia de la época de la Revolución, Maiakovski, Esenin. Más tarde fuimos confrontados con la realidad. Eso nos abrió los ojos. En la época del realismo socialista, el arte estaba tan asfixiado que nadie reaccionaba. Todo había sido decidido de antemano, todo respondía a las directrices comunistas. Nos enseñó que podíamos hacer otras cosas.

[...]



Biografía

Tadeusz Kantor

(Wielopole, 1915 - Cracovia, 1990) Dramaturgo, escenógrafo y director teatral polaco. Profundamente influenciado por el arte de vanguardia, especialmente el surrealismo y el arte informal, su obra se mueve alrededor del teatro, ya como escenógrafo ya dirigiendo todo tipo de montajes, happenings y piezas experimentales. Se interesó en un principio por el teatro de marionetas y, ya integrado en el mundo de la farándula, comenzó a destacar por su pericia en el diseño de escenarios y decorados teatrales. Tras formarse en la Academia de Bellas Artes de Cracovia, en 1942 asumió la dirección del grupo Teatro Independiente, un colectivo clandestino de teatro experimental al frente del cual se mantuvo durante dos años.

En 1955 fundó el colectivo «Cricot-2», una agrupación de actores que acompañó al dramaturgo polaco durante toda su trayectoria profesional. Al frente de esta exitosa compañía, Kantor logró llevar a los principales escenarios sus puestas en escena sobrias y austeras, en que destacaba la fuerza expresiva que el director polaco exigía a sus intérpretes en la construcción de los personajes.

Sus montajes buscaban la espontaneidad y la eliminación de cuantas barreras separan el escenario del patio de butacas. Kantor triunfó en los escenarios de todo el mundo con montajes como los de "El loco y la monja" (1963) y "La carta" (1967), del dramaturgo Witkiewicz. Tadeusz Kantor expuso el bagaje teórico que animaba y sostenía sus montajes en diferentes escritos ensayísticos como "Manifiesto del teatro informal" (1960), "Embalajes" (1962) y "El teatro imposible" (1973), reunidos a comienzos de los años ochenta en el volumen "Metamorphoses" (París, 1982).

Alcanzó fama internacional con la gira mundial de la pieza "La clase muerta", en 1975, una obra experimental y en la que casi no se habla. Alentado por el éxito de su primera obra original, durante los últimos años de su vida el dramaturgo polaco se entregó a una intensa actividad creativa. En sus textos reflexiona, desde un enfoque nítidamente existencialista, sobre la angustia del ser humano ante las grandes cuestiones trascendentes y sobre el sentido último de la vida y la muerte. Condecorado, en homenaje a su larga y productiva trayectoria artística, por el Consejo de Estado polaco en 1983, alcanzó a ver el triunfo de otras piezas originales suyas como "¡Wielopole, Wielopole!" (1980), "¡Que revienten los artistas!" (1985) y "Nunca volveré aquí" (1988), aunque no llegó con vida al estreno de su última creación dramática, titulada "Hoy es mi cumpleaños", estrenada en 1991.

Biografía

Vsevolod Meyerhold

Vsévolod Emílevich Meyerhold (Penza, 28 de enero de 1874 - 1940) fue un director teatral, actor y teórico ruso.



Meyerhold nació en una familia de orígenes alemanes. Estudió Derecho en la Universidad de Moscú, aunque no terminó sus estudios. Se convirtió al cristianismo ortodoxo cuando cumplió los 21 años. Comenzó su carrera dramática en la Escuela Dramática de Moscú guiado por Vladímir Nemiróvich-Dánchenko, cofundador del Teatro de Arte de Moscú, donde posteriormente Meyerhold trabajaría como actor.

En 1902 abandonó el Teatro de Arte de Moscú y se comprometió con una serie de proyectos teatrales en los que tenía el papel tanto de director y productor como el de actor. Estos proyectos le sirvieron para experimentar y crear nuevos métodos de puesta en escena. Meyerhold fue un defensor ardiente del simbolismo en teatro, especialmente cuando trabajó como productor principal del drama, con Vera Kommisarzhévskaya en los años 1906 y 1907.

Entre los años 1907 y 1917 continuó su búsqueda de innovaciones teatrales mientras trabajaba en los teatros imperiales de San Petesburgo. Además de presentar obras clásicas de una manera innovadora, llevó a escena el trabajo de autores contemporáneos polémicos como Fiódor Sologub, Zinaída Gippius y Alexander Blok. Adaptó las tradiciones de la Comedia del Arte a la nueva realidad del teatro contemporáneo. En su libro *Sobre teatro* (1913) elaboró el concepto de teatro condicional.

Con la llegada de la Revolución Rusa de 1917, Meyerhold se convirtió en uno los activistas más entusiastas del nuevo Teatro Soviético y se unió al Partido Bolchevique en 1918. Tuvo un alto puesto en el Consejo del Teatro Bolchevique y abrió su propio teatro, que hoy continúa llevando su nombre. Se enfrentó fieramente a los principios del academicismo teatral, que eran incapaces de adaptarse a la nueva realidad. En sus obras utilizó escenarios desnudos, objetos en lugar de decorados y la disposición intencional de movimientos.

Meyerhold inspiró a artistas y directores de cine como Sergei Eisenstein, que empleó en sus películas actores que trabajaban según la tradición del director teatral. Posteriormente se opusó al realismo socialista y en 1930, cuando Joseph Stalin atacó todo arte de vanguardia y experimentación, sus trabajos fueron considerados alienantes para el pueblo soviético. En 1938 se cerró su teatro y un año después Meyerhold fue encarcelado. Se le torturó salvajemente, se le obligó a confesar su desviacionismo político y a retractarse por ello ante un tribunal. El 2 de febrero de 1940 fue fusilado. En 1955, a la muerte de Stalin, fue rehabilitado y exonerado de todos los cargos.

Algunas de las puestas en escena de Meyerhold son *Misterio bufo* (1918), de Maiakovski, *El bosque* (1924), de Ostrovsky y *El inspector general* (1926), de Gogol.

Los tres Principios Fundamentales de la Dinámica en la Biomecánica

Omar Frapane
**(Actor y profesor
de actuación)**

Meyerhold (1874-1940) no conoció la "Escuela Oficial" (anterior a Stanislavski), su formación se desarrolló en el "Teatro de Arte de Moscú". En un principio se declaró a favor de la minuciosidad de detalles del Naturalismo, que buscaba la semejanza con la realidad; pero pronto comenzó a seguir otro rumbo: la búsqueda de un estilo no ligado al Naturalismo.

Antón Chejov fue el primero en hacerle ver una posición fuera del Naturalismo:

"La escena exige cierta convencionalidad. No existe una cuarta pared, no es necesario introducir en la escena detalles superfluos". (A. Chejov)

Meyerhold centra su trabajo en el actor como la base de la puesta en escena:

"El teatro Naturalista no conoce la belleza de la plasticidad, no obliga a sus actores a adiestrar su propio cuerpo, no comprende que la Educación Física debe ser la materia principal si se aspira a poner en escena "Antígona" y "Julio Cesar", obras que por su musicalidad pertenecen a otro teatro... El teatro Naturalista no admite nunca una interpretación por indicios, una interpretación que deje conscientemente zonas de sombra en el personaje".

Afirmaba que las zonas oscuras son la oportunidad para que el espectador se transforme en creador, con su imaginación, al completar el sentido que el actor no debía terminar de cerrar. Surgía así la idea de la Convención Consciente, como posibilidad de una dramaturgia antinaturalista, que puede rastrearse en su aproximación a los simbolistas, invitando a sustituir la "inútil verdad" por una "consciente convencionalidad". En las puestas de esta época, los actores aparecen como sobrerrelieves parlantes en la escenografía.

En su época de director y actor en los Teatros Imperiales, desarrolló una labor paralela realizando un trabajo experimental bajo el seudónimo de Dr. Dapertutto. Va dejando de lado algunos aspectos de la Convención Consciente, de la que queda su base fundamental y comienza una serie de trabajos por el Tradicionalismo. Por esta línea, recupera la Comedia dell'arte. De esta manera el actor pierde su rigidez estatuaria, su hieratismo, propio de su primer época, para ser un actor rítmico, consciente y sometido a una temporalidad teatral propia, que nada tiene que ver con la cotidiana. Por el camino del Tradicionalismo, llega a otro punto clave de su poética: el grotesco. A partir de su estudio de la Comedia dell'arte estudiará, por un lado, lo grotesco, como la base que ya no abandonará, y por otro, una reflexión sobre la Comedia dell'arte como una técnica de interpretación propia del actor rítmico, inicio de un trabajo que lo llevará a su formulación de la "Biomecánica".

Hacia el tiempo de la revolución, Meyerhold ha madurado su técnica, encuentra un racionalismo que lo fundamenta, una profunda preparación técnica

del actor y una concepción del espectáculo. Esta palanca racional posibilitará la aparición de una formulación más coherente de la Biomecánica, en donde se podrán encontrar puntos de contacto con el paradigma de la Física, aplicada al trabajo del actor. La adhesión al Futurismo aporta un dato más a esa posibilidad:

“Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido de una nueva belleza, la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera, con su radiador adornado de gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo..., un automóvil que ruge, que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia.”

El movimiento, como una nueva ley que gobierna al mundo. Lo dinámico supera a lo estático, el hieratismo es superado por el juego escénico, el movimiento preciso; es la asimilación de la Tecnología al arte, o un arte de la Tecnología, entendiendo a la Tecnología como la aplicación de una herencia científica. La Biomecánica utiliza los tres Principios de la Dinámica, establecida por Newton en el siglo XVI. Los Principios de Inercia, de Acción y Reacción y de Masa, que aunque no se han hallado hasta ahora textos en los que se haga referencia directa a la utilización manifiesta de estos Principios en su técnica, se los puede inferir de la reconstrucción de la técnica que proponía a sus actores.

Su dramaturgia es profundamente racional. La Metafísica, el psicologismo, son rechazados como bases para la génesis del arte. Esta base racionalista, tiene su raíz en el pensamiento científico. Éste comenzó como lo conocemos hoy, a fines de la Edad Media, cuando se cuestionó el sistema Ptoloméico como concepción del Universo y algunos hombres apreciaron que el mundo se movía. La ciencia moderna comenzó a rodar, la concepción del Universo cambió y con ella, la del Hombre. El hombre que desarrolló las fórmulas de este movimiento fue Isaac Newton, quien habló de fuerzas, de gravedad, de luz y espectros; y sin quedarse en la observación, como otros que ya habían acertado con algunas de las mismas, llevó éstas a fórmulas matemáticas, y ubicó al hombre en la mecánica de un Universo dinámico, en donde el Todo no sería como antes.

Meyerhold recibe esta herencia, a la que se le sumaron muchas más experiencias y fórmulas, y sobre el andamiaje de una mecánica newtoniana, elabora leyes para la mecánica del cuerpo del actor, que son la llegada del pensamiento racionalista a un trabajo que era considerado el resultado de la inspiración, y en el mejor de los casos, de una introspección. Meyerhold recibe la herencia de Newton a través de las vanguardias artísticas del siglo XX: del Futurismo y del Constructivismo, en donde ya se cruza un eje social de un momento político muy fuerte.

Mayakovski, un poeta con el cual había entrado al frente revolucionario, le da un nuevo sentido a la dramaturgia de Meyerhold. Incorpora el elemento ideológico y político. Este aporte trae como consecuencia inmediata la valoración de la palabra. Con la revolución, Meyerhold pasa a ser Director de la sección teatral y desde allí pretenderá hacer un paralelismo entre revolución social y teatral, para lo cual será clave su unión con Mayakovski. Con el Constructivismo, se desarrolla el concepto de artista-proletario. Una estética Materialista para un nuevo mundo, en donde se esperaba del trabajo un sinónimo de “nueva vida”, un arte Productivista. El actor Biomecánico sería el artista proletario hecho hombre de teatro.

La Biomecánica

La Biomecánica fue desarrollada por Meyerhold a lo largo de su historia, y llegó a ser un cuerpo acabado de estudio. Iniciándose casi intuitivamente y llegando a una formulación racional; es un cruce de paradigmas donde se puede ver el desarrollo de la ciencia y de la concepción del Hombre en el Universo en conjunción con las vanguardias artísticas por las que Meyerhold transitó.

La Biomecánica parte de las experiencias con el movimiento y el espacio en los "Studios" pre-revolucionarios que aquel llevaba adelante en su época de director de los teatros imperiales. A partir de los principios Simbolistas, Futuristas, Constructivistas y luego Productivistas, y de todo el recorrido de su poética, llega a formular su "Ley fundamental de la Biomecánica":

"Todo el cuerpo participa en cada uno de nuestros movimientos... puesto que la creación del actor es creación de formas plásticas en el espacio, el actor debe estudiar la mecánica de su propio cuerpo. Ello le es indispensable, porque cualquier manifestación de fuerza está sujeta a las leyes de la mecánica (y la creación por parte del actor de formas plásticas en el espacio escénico es, naturalmente, una manifestación de fuerzas del organismo humano)". (Meyerhold)

El juego biomecánico es en principio, una combinación de toda la gama mecánica circense, del ritmo y la dislocación del movimiento deportivo, de la danza, del music-hall, del salto, del equilibrio, que se conjugan en base a una formulación rigurosa, obedeciendo a leyes escénicas racionales, y sirviendo de medio de expresión de un personaje, que participa en un proceso dinámico. El actor biomecánico perfecciona su capacidad de reacción ante los fenómenos exteriores.

Hoy puede leerse esta definición de la Biomecánica:

"La Biomecánica es la parte de la Física que estudia los fenómenos estáticos y dinámicos del sistema osteo-artro-muscular de los organismos humano y animal, con el objeto de obtener el máximo rendimiento al ejecutar los movimientos.

Los movimientos humanos son extremadamente complejos y están controlados por un sistema de retroalimentación cerebral-motora, adquiriendo tal grado de complejidad por la asociación de factores mecánicos y biológicos en la reproducción de los mismos. Esta ciencia interdisciplinaria trata esta conjunción, y las leyes que la gobiernan". (Apuntes de Biomecánica. Cátedra de Biomecánica. Lic. en Educ. Física. U. de Luján.)

Esta definición, que pertenece a la Educación Física, en cierto punto podría ser de Meyerhold, lo cual no es nada casual, por el trabajo de entrenamiento que realizaba con sus actores. La diferencia, tal vez estribe en que la E. Física la utilice como método de estudio, y Meyerhold, como método de creación; y aquí llegamos, sino al aspecto más difícil de reconstruir, quizá al más vago de su "método", ¿qué lugar tienen las emociones en la Biomecánica?:

"De toda una serie de posiciones y estados físicos, nacen los puntos de excitabilidad, que después se colorean con este o aquel sentimiento. Con este

sistema de suscitar sentimientos, el actor conserva siempre un fundamento muy sólido: las premisas físicas". (Meyerhold)

Esta es la respuesta que da Meyerhold a aquella pregunta. Éste, no sólo busca el máximo rendimiento en el actor sino también posee una poética, por la que su búsqueda se orienta hacia un trabajo expresivo:

"Los movimientos fundados en esta base, se distinguen por su carácter de "danza"; el trabajo de un obrero experto recuerda siempre la danza, y en este punto bordea los límites del arte. El espectáculo de un individuo dedicado a trabajar de modo preciso, proporciona siempre un cierto placer". (Meyerhold)

En esta frase se condensan los conceptos y las expectativas que había sobre el trabajo, el arte y la política en un momento histórico determinado, y cómo la búsqueda de las emociones estaba orientada hacia un lugar político.

Newton y La Biomecánica

Trataré de aplicar los tres principios fundamentales de la Dinámica establecida por Newton al trabajo del actor, teniendo en cuenta a éste como un Ser mecánico, haciendo una lectura de cómo, tal vez, pudieron haber sido empleados por Meyerhold en su Biomecánica. Si bien no he hallado, hasta ahora, textos en los que se haga referencia directa a la utilización de estos principios, aventuro una inferencia, al realizar la reconstrucción de la técnica que proponía a los actores, a partir de la lectura de sus textos.

Principio de inercia

"Todo cuerpo tiende a permanecer en su estado de reposo o movimiento rectilíneo uniforme, si una fuerza no lo modifica". (Newton)

El actor, como masa o grupo de masas, posee una Inercia que lo hace permanecer en su estado actual si una fuerza no lo modifica. Si, por ejemplo, se encuentra de pie, detenido, deberá aplicar fuerzas de distintas intensidades y en distintos puntos de su cuerpo para que éste rompa su Inercia, o bien, aplicar una en un lugar preciso que provoque una serie de desequilibrios en un efecto dominó, realizándose la ruptura del estado en el que se encuentra.

El actor debe saber cuales son los puntos exactos donde aplicar esas fuerzas, y cuáles deben ser las intensidades de las mismas para que el movimiento sea preciso y económico, es decir, que por un lado no se produzcan movimientos superfluos, y por otro, el tono muscular sea tal que con el mínimo esfuerzo se logre el fin buscado.

Principio de acción y reacción

"A toda fuerza, que llamaremos Acción, se le opone otra fuerza igual y en sentido contrario, que llamaremos Reacción." (Newton)

Al querer romper la Inercia de su propio cuerpo, el actor, aplica las fuerzas (Acción) en los puntos exactos de su propia masa. Sabiendo que la Masa tiene un peso dado por la acción de la Fuerza de Gravedad, y que el Peso es una fuerza,

esta será la Reacción, por lo tanto, la Acción debe ser mayor a la intensidad de la fuerza Peso para que la Masa-actor logre romper su Inercia.

Nuevamente volvemos a notar el papel que juega la tensión muscular en la masa a la que se le aplica la fuerza, ya que de aquella (la tensión) dependerá la Reacción que la Acción (la fuerza) deberá superar. Casi se podría afirmar, que la tensión muscular es una fuerza que hace variar el Peso del cuerpo del actor, es decir, hace variar la Reacción que mantiene la Inercia de su masa.

Principio de masa

“La masa de un cuerpo es directamente proporcional a la fuerza aplicada, e inversamente proporcional a la aceleración adquirida.” (Newton)

Debido a que la Masa del cuerpo del actor, como toda masa, es constante (cte.) en todo el Universo, el cociente entre la fuerza aplicada y la Aceleración adquirida debe ser constante. Por lo tanto, el actor, al romper su Inercia del reposo al aplicar una fuerza (Acción) mayor al Peso de su propia Masa (Reacción), adquiere una aceleración.

La condición de constancia de la masa es la que provoca que haya una relación entre la aceleración y la fuerza aplicada, es decir, al aumentar la fuerza necesariamente debe aumentar la aceleración; o dicho de otra manera, es esta masa cte. la que determina que al aplicar una mayor fuerza, aquella adquiera una mayor aceleración.

A partir de aquí se podría abrir otro capítulo, el del cálculo de las velocidades que adquiriría la Masa. Podríamos llegar a saber si éste ingresa en un movimiento uniforme, con velocidad cte., es decir que ingresaría en otra Inercia, o su velocidad variaría al aplicársele continuamente fuerzas en los puntos exactos, o una combinación de estas posibilidades, como sucede en lo cotidiano donde los tres principios actúan casi sin diferenciación y continuamente.

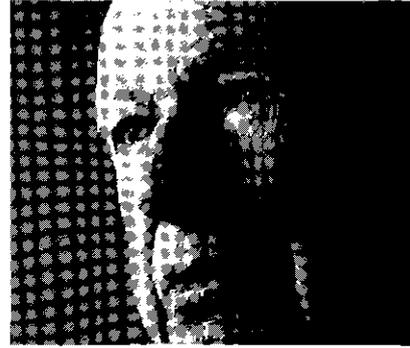
Este estudio, incompleto, sólo pretende ser una puerta de entrada. La investigación continúa hacia una profundización de la relación planteada por el paradigma físico en la Biomecánica. Por una cuestión de espacio, no puedo desenvolverme con mayor amplitud en las explicaciones de la Física propiamente dicha, sólo traté de exponerlo en forma simple y condensada; tal vez, en otra oportunidad, haya más posibilidades de desarrollar el tema y llegar a descubrir si con la Biomecánica, Meyerhold trataba de hallar alguna Ley física que rigiera los sentimientos del actor, utilizando la mecánica universal de su época. Hoy en día, Newton ha sido complementado y la Energía, en todas sus formas, abrió otras posibilidades de una formación actoral científica.



Biografía

PETER BROOK

Nombre: Peter Brook
Fecha de nacimiento: 1925.
Lugar de nacimiento: Londres, Inglaterra.
Nacionalidad: Inglés
Género: Hombre.
Ocupaciones: Director



Peter Brook (nacido en 1925) fue un director de teatro de fama mundial, en escenas innovadoras y producciones de las obras de famosos dramaturgos.

Peter Brook nació en Londres en 1925, hijo de inmigrantes científicos de Rusia. Un niño precoz con un disgusto para la educación formal pero de un amor por el aprendizaje, Brook realizó su propia versión de cuatro horas de Shakespeare Hamlet a la edad de siete años.

Después de pasar dos años en Suiza recuperándose de una infección glandular, Brook se convirtió en una de los más joven de los estudiantes de pregrado en la Universidad de Oxford. Al mismo tiempo, escribió guiones para televisión y presentó a la audiencia de Londres su primer etapa de producción profesional, el doctor Marlowe "Faustus".

Brook, llamado el "chico de oro", hizo su primera producción en el teatro de Stratford, uno de los más prestigiosos del mundo, a la joven edad de 21 años. Pasó los próximos años en escena de obras de teatro siendo aclamadas sus producciones.

Trabajó en el Covent Garden dirigiendo ópera, así como en el diseño de los conjuntos y trajes para sus producciones. Siempre la búsqueda de innovaciones y estilos, de lo que haría su uso de la palabra, lo llevó a las producciones modernas que gustaban a la audiencia, y que puso fin a esta experiencia con la ópera denominándolo "teatro mortal".

Dirigió luego con destacados actores, incluyendo Laurence Olivier en "Titus Andronicus" y Paul Scofield en el "Rey Lear". (Brook también dirigió la versión cinematográfica de esta producción.) En 1961 Peter Brook dirige una de sus siete películas, "La Refrigeración", con Peter Shaffer. adaptación de "El señor de las moscas", la novela de William Golding.

A pesar de sus éxitos y el hecho de que fue nombrado como uno de los directores de la Royal Shakespeare Company en 1962, Brook continúa a la búsqueda de formas alternativas de crear vibrante, significativo teatro. Esta búsqueda le llevó a dirigir una temporada de teatro experimental con la Royal Shakespeare Company en la que se ve libre de las limitaciones comerciales de taquilla.

La temporada que se llamó "El teatro de la crueldad", un nombre tomado de la obra de Antonin Artaud, en este siglo uno de los más influyentes hombres de teatro, Brook fue el deseo de alejarse de estrellas y de crear un conjunto de actores improvisados que durante un largo período de ensayo, buscan el significado de "teatro sagrado".

De esta búsqueda se vienen los mejores trabajos del director. En 1964, Brook dirige "Genet's" y "Pantallas". Del Peter Weiss "Marat Sade, en la que había recibido siete importantes premios y presentó en el teatro, a Glenda Jackson. Bajo la influencia de Bertolt Brecht y Artaud, Marat Sade conmovió a la audiencia con su demente asilo medio ambiente.

En 1966 desarrolló en EE.UU., una obra de teatro acerca de la experiencia de Vietnam y de los horrores de la guerra. La producción de una declaración colectiva que se refleja por todos los artistas participantes y fue, ciertamente, una salida del teatro tradicional. Jerzy Grotowski, uno de los más importantes directores de teatro de este siglo y un hombre que influyó profundamente en Brook, llegó a trabajar con la compañía durante esta producción.

Brook también hizo una adaptación de "Edipo" de Séneca por Ted Hughes, un poeta de renombre inglés, que continuó colaborando con el director durante muchos años. La culminación de esta fase del trabajo de Brook fue su producción de "A Midsummer Night's Dream" (1970). Con el uso de trapecios, malabares, circo y efectos, Brook y sus actores crean un sentido de la magia, la alegría, y la celebración en esta interpretación de la obra de Shakespeare. Se trata de una obra maestra del teatro.

Después de esta exitosa producción, Brook fue a París y fundó el Centro Internacional de Investigación de Teatro. Quería encontrar una nueva forma de teatro que podía hablar a la gente en todo el mundo —el teatro que fue verdaderamente universal. También quería trabajar en un entorno ilimitado de tiempo de ensayo, con el fin de permitir una profunda búsqueda de la autonomía para todos los participantes.

La primera producción que salió de esta tercera fase fue "Orghast" (1971), que emplea a un nuevo idioma basado en el sonido creado por Ted Hughes. En esta producción, realizada en las ruinas de Persépolis, en Persia, fueron utilizados actores de diferentes culturas. Brook, buscaba una comunicación que trasciende el idioma, para encontrar la experiencia común de todos nosotros. En 1972 y 1973 viajó con su Grupo a través del Sáhara y en otros lugares de África con la "Conferencia de las Aves", realizando en cada pueblo el aprendizaje de sus antiguos rituales.

En los años 1980 y 1990, Brook vio una variedad de sus producciones en escena, tanto en Europa como en América. Dirigió "El Cherry Orchard", primero en París en 1981, y luego más tarde en Nueva York en 1988. En otros trabajos durante este tiempo, incluyó "Tchin, Tchin" (1984), "Qui Est La" (1996), y "El Director Quien..." (1996).

"Qui Est La" puesta en escena en París es una reinterpretación de Hamlet. Normalmente para Brook, sus opciones son todo menos tradicional. En un momento en el juego, un personaje pronunció un discurso en japonés, que llevó a

James Fenton a observar en *The New York Review of Books* (1996): "Ustedes van a tener que depender de su memoria ahora, y en su imaginación, En la mayor medida de lo que ven y oyen. La obra no es una completa Hamlet, como muchos podrían esperar, sino más bien una combinación de Shakespeare y Brook, del diálogo sobre el teatro". De la producción, Fenton observó, además, "Qué tentadora –incluso frustrante– es ver sugerir un conjunto de la producción de Hamlet... sólo a los que han whisked vez más lejos a medida que el retorno al diálogo sobre el teatro."

Brook nunca se basó en los criterios tradicionales en su dirección. Aunque su siguiente trabajo, "El hombre que..." (1996), reunió mejores elogios que "Qui Est La", que también se apoyaba mucho en la teoría. Brook, con el objetivo de la obra, como en muchas de otras suyas, fue más allá de lo que separa a todas las personas, ya sea cultural o intelectualmente, y encontrar un lenguaje común en el contexto de la obra. En "El hombre que...", que pintó retratos de la locura, tomada de los estudios de casos, de Oliver Sacks, un psiquiatra cuyo trabajo sirvió de base para la ópera "El hombre que...", Mistook, su esposa por un Hat, así como en la película *Awakenings* (1991).

En la obra el programa de notas de Brook escribió: "Durante mucho tiempo, dentro de nuestro trabajo de teatro, he hecho la búsqueda de un terreno común que podría implicar directamente al espectador... sea cual sea la situación social y las barreras nacionales, todos tenemos un cerebro y creemos que lo conocemos."

Su experimento reunió mucho críticos de éxito, cuando se realizó en la Brooklyn Academy of Music en la primavera de 1996, aunque algunos encuestados no encontró la labor totalmente gratificante. En "La Nueva República" Robert Brustein escribió, "[Brook] ... persiste en la búsqueda de un teatro a través de experimentos Worldism... El problema es que, sea cual sea la prodigiosa Brook teatral regalos, playwrighting, no está entre ellos. La pieza crece tediosa porque se muestra No espectacular."

Este tipo de trabajo es altamente experimental en el mundo del teatro y no fue aceptada por todos.. Sin inmutarse por la opinión, Brook procedió a la exploración de esta zona poco conocida del teatro. Creía que el teatro tradicional ha perdido su significado, y su viaje fue para aprender sobre el suyo propio y de sus propias barreras y engaños para hacer frente a ellos. Esencialmente un teatro científico con un enfoque intelectual al teatro, quería descubrir el alma. Brook tuvo el valor de ser un innovador en el mundo del teatro.

Brook escribió un libro importante, "El Espacio Vacío" (1968), y fue el director de más de 60 producciones, incluyendo una aclamada producción de la ópera "Carmen" de Bizet.

Brook también dirigió dos documentales de teatro en Gran Bretaña: *Tell me Lies* (1968), sobre la británica anti-guerra de Vietnam a fines del sentimiento años 60, y reuniones con hombres notables (1979), la historia de Gurdjieff, un místico de Asia. Desde la finalización de la última película en 1979, Brook siguió su carrera en el cine de Francia.



"Hilos de Tiempo"

Peter Brook

Encuentro con Salvador Dalí, en Cadaqués, España...

"Durante la comida, estuvo hablando de la película que quería dirigir. Después siguió describiendo un proyecto que se le había ocurrido aquella misma mañana. Salomé, esperaba, le situaría en posición de insistir para que la Royal Opera en el futuro pusiera a su disposición fondos ilimitados. Entonces anunciaría a la prensa que por primera vez iba a meter un transatlántico auténtico en el escenario de la ópera. Con el máximo de publicidad construiría una gran rampa desde el Támesis hasta el teatro. Demolería la pared de atrás, se instalarían unos cabrestantes gigantescos, carísimos, y se atarían unos cables al buque. Se anunciaría la fecha de una única función, e inevitablemente toda la élite londinense se aglomeraría para comprar unas entradas de exorbitante precio. Al llegar la noche, se levantaría el telón y ... ¿qué vería el público? Aquí hizo una pausa dramática, y supimos que tenía un truco en la manga. No vería más de lo que siempre ve cada vez que actúa el ballet, prosiguió: las grietas y las arrugas que siempre desfiguran el lienzo del ciclorama fijo del Covent Garden.

... ..

"Enseñar a la gente lo que espera", decía Dalí retorciéndose el bigote, "sería muy decepcionante". Sus exageraciones y absurdecos para mí tenían sentido; desplegaban un tipo de lógica que parecía más penetrante que las tibias actitudes en las que medraba el teatro convencional.

Dalí me alojó en una pequeña cabaña de pescadores en la bahía que reservaba para sus amigos. En un estante encontré un libro llamado *Essais sur la proportion*, del príncipe Matila Ghika. De no haber sido por la cabaña de Dalí, seguramente nunca me habría tropezado con aquel trabajo. A medida que iba pasando las páginas, lo primero que me llamó la atención fue la foto de una magnífica pieza de arquitectura clásica con una rejilla geométrica superpuestas encima. Después hallé un análisis de las relaciones entre los arcos, los vanos y las columnatas, que demostraba que eran iguales a las proporciones de las caras; las distancias de la ceja a la nariz, de la barbilla al labio se vinculaban a célebres pinturas, que a su vez se vinculaban a la arquitectura, y todas ellas se referían a la geometría, siendo su armonía inseparable de los números, estando su belleza sujeta a leyes. Por primera vez oí un término fascinante: "la Sección Áurea". Dalí, Salomé, la ópera, se desvanecieron de repente, porque supe que había encontrado un trabajo que recogía mis más hondas inquietudes.

"¿Qué vas a estudiar?", solían preguntarnos en el colegio, "¿Ciencias o literatura? Si coges biología, no tienes que hacer religión. Si coges física, te libras del arte." Yo no podía entender cómo podía dividirse la experiencia en dos categorías opuestas, en lo que se puede sentir y lo que se puede definir. Todas las explicaciones de los fascinantes misterios del universo estaban siempre en términos numéricos, y era la frialdad de aquellas ecuaciones lo que a mí me repelía. Me preguntaba qué podía darle a un número la calidez que lo conectase con el mundo vivo.

Cómo no tenía preparación formal cuando empecé a trabajar en el teatro, usé como guía sentimientos e intuiciones. Aquello no me llevó a despreciar la razón; al contrario, respeté su valor como una herramienta capaz de discriminar, organizar y clarificar, pero observé con asombro que las decisiones tomadas por puro instinto parecían reflejar un orden oculto que la mente consciente era incapaz de definir. Me di cuenta de que cuando estaba trabajando con un diseñador, empujando trozos de cartulina por una maqueta de escenario, buscando empíricamente lo que quedaba bien, nos parábamos de repente y gritábamos juntos: "¡Seis son demasiados, vamos a probar con cinco!". ¿Por qué?, me preguntaba yo. ¿Por qué tres arcos parecían más armoniosos que cuatro? Eso es "cultural", me decían, pero yo no me lo podía creer. ¿Por qué en un ensayo les pedía a los actores que se acercaran más uno a otro, o que se apartaran, hasta que la distancia tenía una justeza que no podía ser ni más ni menos? ¿Por qué un sonido parecía más verdad que otro? Me iba convenciendo cada vez más de que detrás del gusto, del juico artístico y de los hábitos culturales yacían ciertas proporciones y relaciones que nos conmovían, porque hay una calidad de emoción que forma parte integrante de su naturaleza.

La primera vez que leí un libro sobre Einstein, la noción de relatividad inmediatamente captó mi imaginación porque mostraba hasta qué punto el escrutar el interior de todas las medidas era un factor que los físicos clásicos habían ignorado, y que el inquebrantable dos y dos que yo había aprendido desde la niñez sólo daba cuatro de un modo relativo. En el momento en que aprendí que dos y dos no son necesariamente cuatro, la ciencia brotó a la vida; se convirtió en pura poesía, la lógica ordinaria del sentido común quedaba hecha pedazos, la vastedad de lo desconocido se volvía a afirmar a sí misma, y una vez más aparecía la magia. ¿No podría haber algún otro factor desconocido, empecé a especular, que se asiente invisible en el interior de toda medida, al que podríamos llamar el factor del sentimiento, la indefinible cualidad que conecta el funcionamiento del átomo con la experiencia de la vida? Habiendo sido condicionado desde la niñez para asumir que cada número es igual que el siguiente, ahora estaba descubriendo en mi experiencia cotidiana que todas las figuras están vivas; que llevan en su interior su propio poder emotivo. Yo no sabía nada de numerología; aquello se basaba en la observación práctica. De modo que me inventé para mí mismo una nueva teoría post-einsteiniana en la que todas las ecuaciones tenían que incluir un factor al que llamé "la dimensión de la calidad". Lo único que me importaba era romper las divisiones entre ciencia, arte y religión, y unir las en el interior de la misma experiencia observable, comprensible. Estaba tan trastornado por mi descubrimiento que quería gritar desde los tejados: "¡Eureka! ¡La calidad existe! ¡Las diferencias de calidad son reales!". El libro de Ghika llegó como inesperada confirmación de mis primeras intuiciones ingenuas. A volver a casa intenté encontrar una copia de aquel trabajo para mí, pero sin éxito.

Algún tiempo después, cuando estaba otra vez en París, llamé a Georges Wakhevitch, que dijo que iba a cenar con unos amigos, y que si me quería unir a ellos. Nos encontramos en un piso pequeño y sin interés de dos habitaciones, y la pareja, no muy joven, estaba ocupada con Georges en la cocina. Como me habían dejado solo con una bebida en el salón, eché un vistazo distraído a un libro que yacía abierto encima de la mesa. De no haber sido por Dalí y el trabajo de Ghika que había estudiado, seguramente no me habría detenido frente a un simple diagrama que a primera vista parecía estar relacionando con la sección Áurea. No obstante, cuando leí el texto que lo acompañaba, me di cuenta de que el autor

estaba haciendo algo diferente y todavía más inesperado. Se refería a la escala musical y utilizaba la octava para expresar una idea asombrosa: que la naturaleza y la calidad de la experiencia humana están determinadas con exactitud por su lugar en una escala ascendente y descendente de energía de diferentes intensidades. Aquello significaba que incluso cuando la vida está en su fase más cruda, existe un proceso a través del cual lo tosco puede pulirse, y ese proceso no es de cualquier manera. Por primera vez me tropezaba en lenguaje contemporáneo claro con algo que correspondía a la cuestión que más me había preocupado. Siempre me había perturbado el hecho de que la ciencia no tiene modo de reconocer que las experiencias humanas suben y bajan de calidad continuamente. Todo por un momento es agudamente sentido como "mejor" o "peor", y eso no es simplemente un "juicio de valor". Es un juicio real basado en un hondo sentido de los valores escondidos, sin el cual la vida humana no tendría significado alguno. Para cualquier artista, los niveles de bondad y maldad -niveles de calidad- existen siempre. Ésa es la guía que está detrás de la creación artística. Para la ciencia, los niveles de calidad no tienen realidad mensurable y consecuentemente se los rechaza metiéndose en la palabra híbrida "subjetivos". Allí había una presentación del gran espacio que nos rodea en términos que no eran ni fríos ni impersonales. Expresaba, en términos prácticos concretos, un nuevo modo de comprender cómo un sentido de los valores puede depender de algo más objetivo que las simpatías, las antipatías y el gusto personal. Salvaba el vano entre la vaguedad de nuestras experiencias internas, por muy intensamente que se sientan, y las rigurosas líneas de contorno del mundo observable. Por fin me había tropezado con un conocimiento en el que el observador y lo observado iban unidos, en el que la ciencia era humana, y en el que los niveles de calidad de la experiencia humana eran inseparables de la realidad mensurable.

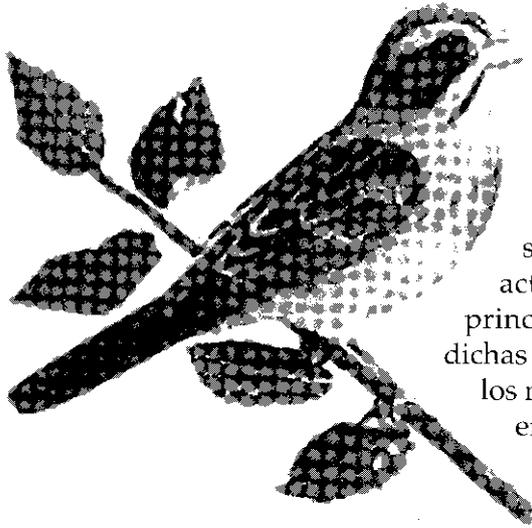
Ahora, delante de mis ojos, alguien estaba describiendo de hecho aquella intuición en términos muy precisos, y en mi apasionamiento no se me ocurrió pensar que aquel nuevo descubrimiento no hacía sino alimentar mi ya hiperactivo interés por las ideas teóricas".

... ..

Durante años yo había mantenido aparte mis exploraciones internas y mis experiencias de teatro, reconociendo el peligro de las mezclas y no deseando hacer un confuso amasijo con ninguna de las dos. No obstante, no hay nada que pueda permanecer mucho tiempo en compartimientos estancos, y empecé a ver que en el teatro estaba explorando ahora con creciente precisión la corazonada que había tenido sentado en la cabaña de la playa de Salvador Dalí absorbiendo ávidamente la descripción de Matila Ghika, de cómo las proporciones contienen cualidades que, a su vez, son la expresión de las leyes naturales. Como resultado, el teatro se iba convirtiendo en un campo práctico en el que existía la posibilidad de observar leyes y estructuras paralelas a las halladas en las enseñanzas tradicionales. La misma acción, el mismo gesto, el mismo sonido, la misma frase pueden ser lugares comunes, vulgares, o singularmente conmovedoras".

**Tomado del libro autobiográfico
de Peter BROOK, "Hilos de Tiempo"**

LAS NEURONAS ESPEJO INTERVIENE EN EL CANTO DE LOS PÁJAROS



En 1996, un equipo de científicos dirigido por Giacomo Rizzolatti en la Universidad de Parma, se encontraba estudiando la activación de las neuronas motoras, responsables del movimiento en macacos. Estos investigadores descubrieron que cuando el animal realizaba un movimiento, cómo agarrar un objeto con las manos o morderlo, se activaban determinadas neuronas de la corteza cerebral del animal. Es importante señalar que determinadas neuronas se activaban ante diferentes acciones. En un principio, los investigadores supusieron que dichas neuronas estaban transmitiendo 'órdenes' a los músculos para que hicieran ciertas cosas. Sin embargo, el descubrimiento realmente interesante (e inesperado) es que las mismas neuronas se activaban cuando los macacos observaban a otros animales (o incluso al experimentador) realizando las acciones correspondientes. De aquí el término 'neuronas espejo', ya que se activan al realizar una acción o al ver reflejada dicha acción en otro individuo.

La verdadera importancia de las neuronas espejo radica en que tal vez nos permitan entender algunas de las capacidades más enigmáticas de la mente, como por ejemplo, la capacidad de imitación. Es un hecho conocido que los bebés humanos son capaces de imitar gestos a edades muy tempranas. Si le sacamos la lengua a un niño de pocos meses es probable que nos responda con el mismo gesto.

Esta capacidad de imitación también existe entre los primates, aunque en menor medida, pero es bastante rara entre los mamíferos ¿Cómo sabe un bebé que lo que aparece de pronto en el rostro del adulto es la lengua, y que la acción apropiada consiste en sacar la suya propia? Este era un hecho totalmente misterioso, aunque cotidiano. La existencia de neuronas espejo nos proporciona un principio de explicación.

Cuando observamos un gesto en otro individuo, nuestro sistema nervioso debe realizar una especie de 'simulación virtual' del movimiento, lo que propicia la repetición del mismo. Aunque quedan muchas cosas por descubrir, este tipo de sistemas neurológicos probablemente constituye la base de nuestra capacidad imitativa y seguramente esto constituye un requisito para que el aprendizaje sea posible.

El aprendizaje parte de la imitación de otros individuos y para ello hace falta un circuito cerebral 'especializado', que automatice la tarea y nos predisponga a imitar. De nuevo, el conocimiento de este circuito le daría otro golpe más a la maltrecha dicotomía Naturaleza-Crianza: los genes necesarios para construir el sistema de las neuronas espejo, serían un requisito necesario para que el aprendizaje pudiera tener lugar.

Una nueva e interesante pieza de investigación sobre las neuronas espejo ha sido publicada en el último número de la revista Nature, por un equipo de científicos de la Universidad de Duke.

Estos investigadores colocaron un delicadísimo mecanismo en la cabeza de ejemplares macho de "sabanero platanero" (*Melospiza georgiana*), una especie de ave canora americana relacionada con los escribanos europeos. De esta forma eran capaces de registrar la actividad de neuronas individuales dentro de la región denominada HVC (un sistema radicado en el telencéfalo y que es esencial para el canto en las aves). Lo más interesante es que fueron capaces de identificar neuronas que se activaban cuando el ave emitía una secuencia particular y también, cuando el ave escuchaba esa misma secuencia de notas, emitida por otro animal.

Es la primera vez que los científicos identifican un sistema de neuronas espejo fuera de los primates. Se especula con que este sistema tal vez constituya un rasgo básico del cerebro de los vertebrados y que en determinadas especies haya sido "reclutado" para realizar determinadas tareas especializadas.

Las neuronas espejo podrían explicar cómo las aves consiguen mantener sus distintivos y complejos cantos en la edad adulta. De modo que el patrón de disparo de dichas neuronas equivaldría a una "representación mental" del canto que el ave se dispone a emitir. Además, este sistema muy probablemente está implicado en el proceso de aprendizaje del canto, el cual está (en parte) determinado genéticamente y (en parte) sujeto a influencias ambientales.(véase:

Es muy posible que las neuronas espejo también ayuden al ave a de-codificar el canto de otros animales. El canto tiene una función territorial, de modo que es necesario que cada pájaro esté atento y sepa interpretar los cantos emitidos por otros animales en la vecindad.

(1) Rizzolatti, G. and Craighero, L. (2004) "The Mirror.neuron system" *Annu Rev Neurosci.* 27:169-192.

(2) J. F. Prather, S. Peters, S. Nowicki & R. Mooney. (2008) "Precise auditory-vocal mirroring in neurons for learned vocal communication" *Nature* 451: 305-310

*Hacia la **afectividad** por
la valoración científica
de esa natural capacidad humana.*

Neuronas espejo y los mecanismos de la empatía emocional

**Giacomo Rizzolatti y
Corrado Sinigaglia**

El descubrimiento de las propiedades de las llamadas neuronas espejo ha sacudido el mundo del arte y disciplinas como la antropología, la psicología o la sociología.

No hace 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, etcétera.

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. [...]

Si volvemos la mirada a los mecanismos según los cuales funciona nuestro cerebro, nos daremos cuenta de lo abstracta que es la descripción habitual de nuestros comportamientos, que tienden a separar los movimientos físicos puros de los actos que se realizarían a través de estos. Como igualmente abstractos parecen muchos de los experimentos, realizados generalmente para registrar la actividad de las neuronas y en los que los animales –como, por ejemplo, los

capaces de realizar tareas muy específicas.

Pero si los registros de las neuronas se efectúan en el contexto más natural posible, dejando al animal plena libertad para coger como más le plazca la comida u otros objetos ofrecidos, descubriremos que, a nivel cortical, el sistema motor no tiene nada que ver con los movimientos, sino con las acciones. Por lo demás, al igual que los primates no humanos, las más de las veces nosotros no nos limitamos a mover brazos, manos y boca, sino que alcanzamos, cogemos o mordemos algo.

Es en estos actos, considerados como actos y no como meros movimientos, donde toma cuerpo nuestra experiencia del entorno que nos rodea y donde las cosas se revisten inmediatamente de significado para nosotros. Una diferenciación rígida entre los procesos perceptivos, cognitivos y motores suele acabar siendo artificial. En efecto, no sólo la percepción parece participar en la dinámica de la acción, siendo en realidad más articulada y compleja de lo que se creyó en el pasado, sino que también, y sobre todo, el cerebro que actúa es un cerebro que comprende [...] Este tipo de comprensión se refleja también en la activación de las neuronas espejo.

Descubiertas a principio de los años noventa, éstas demuestran que el reconocimiento de los demás, así como de sus acciones y hasta de sus intenciones, depende en primera instancia de nuestro patrimonio motor. Desde los actos más elementales y naturales –como puede ser el coger la comida con la mano o con la boca– hasta los más sofisticados, que requieren una habilidad particular [...], las neuronas espejo permiten a nuestro cerebro correlacionar los movimientos observados con los nuestros propios y reconocer así su significado. [...]

El sistema de las neuronas espejo parece decisivo en el surgimiento de ese terreno de experiencia común que está a su vez en el origen de nuestra capacidad de actuar como sujetos, y no sólo en el plano individual sino también, y sobre todo, en el plano social.

Hay, en efecto, formas más o menos complicadas de imitación, aprendizaje y comunicación gestual, e incluso verbal, que encuentran una correspondencia puntual en la activación de circuitos espejo concretos. Y no sólo esto: nuestra posibilidad de captar las reacciones emotivas de los demás está por su parte también relacionada con un determinado conjunto de zonas caracterizadas por propiedades espejo. Al igual que las acciones, también las emociones se comparten inmediatamente [...]

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.

Hacia la afectividad por la
valoración científica de esa natural
capacidad humana

DE CUERPO Y ALMA

**"NEURONAS Y AFECTOS PARA
LA CONQUISTA DEL BIENESTAR"**

BORIS CYRULNIK, PSIQUIATRA, NEURÓLOGO y etólogo clínico acaba de publicar en Gedisa su libro "De cuerpo y alma" sobre los afectos y las neuronas

COMENTARIO BIBLIOGRÁFICO

«La felicidad nunca es completa. ¿Por qué, con tanta frecuencia, una oleada de felicidad provoca la angustia de perderla? Sin sufrimiento, ¿podríamos amar? Sin angustia y sin pérdida afectiva, ¿tendríamos necesidad de seguridad? El mundo sería insulso y tal vez no sentiríamos el gusto de vivir en él.»

BORIS CYRULNIK

Boris Cyrulnik ha escrito uno de sus libros más ambiciosos, un texto de lectura gozosa, del que ya se han vendido más de 300.000 copias en Francia, que aclara y enseña cosas extraordinariamente útiles sobre un tema tan complejo como la enorme influencia de la conexión entre lo físico y lo espiritual, o entre lo neurológico y lo psíquico, en nuestro desarrollo personal dentro del mundo.

Nuestro desarrollo como individuos y en sociedad, las decisiones valientes que tomemos cada día, el gusto por el intercambio con otras personas, el afecto compartido, la pasión que pongamos en lo que hagamos, el ansia de aprender cosas nuevas, la actitud positiva que tengamos ante la existencia, en definitiva, va a hacer que en nuestro cerebro se produzcan reacciones químicas que aumentarán nuestra sensación de placer y bienestar y amplificarán nuestra sensación de felicidad.

Toda su familia murió en los campos de exterminio nazis. A los seis años, era un prófugo. Vivió en casas de acogida y se prometió entender. Eso le llevó a investigar en distintos campos de la ciencia hasta elaborar la teoría de la resiliencia: cómo una infancia infeliz no determina la vida.

Ahora, en el libro 'De cuerpo y alma', demuestra cómo nuestra mente modifica nuestro cuerpo, cómo las neuronas crean un vínculo biológico en el vacío entre dos personas, cómo la fe de los creyentes los arranca de la enfermedad con mucha más frecuencia que a los que no creen, cómo la meditación para hacer desaparecer los indicadores biológicos del estrés, cómo las palabras de otro modifican nuestro cerebro, cómo para llegar a ser inteligentes debemos ser amados...

"Tengo 59 años. Estoy casado, dos hijos y dos nietos. Nací en Burdeos y vivo en Toulon en cuya universidad dirijo un grupo de investigación de etología clínica. He trabajado con Ségolène Royal y me siento muy próximo a ella. Creo en el hombre más que en Dios. Acabo de publicar "De cuerpo y alma" (Gedisa), sobre los afectos y las neuronas.

¿Qué es el alma?

- Yo empleo la palabra alma en el mismo sentido que Freud. Nosotros somos materia y representaciones no materiales, somos carne y alma.

¿Qué sabe usted del alma?

- Según las teorías del afecto, cada uno de nosotros se construye una película de sí mismo con imágenes y palabras, selección de cosas vividas, impresiones.

¿Una película que sólo se hace con mis recuerdos?

- Y con la imagen que el otro tiene de ti.

¿Puedes cambiar la película de ti mismo a lo largo de la vida?

- Esa película, a la que llamamos identidad narrativa, cambia constantemente. En la adolescencia cambia nuestro mundo afectivo y por tanto nuestra identidad narrativa, o cuando pasamos por un reto vital. Si hacemos una psicoterapia cambia de nuevo.

¿Cuando nos vamos a dormir la memoria revisa lo almacenado, ¿no podríamos intervenir para cambiar nuestra personalidad?

- Ésa es la teoría de la resiliencia: podemos intervenir y modificar la idea que tenemos de nosotros mismos. Hay herramientas para no ser un esclavo del pasado.

¿Me está diciendo que la felicidad o la desdicha se construyen día a día?

- Sí, y palabra a palabra. Es un entramado, nosotros tejemos el sentimiento de felicidad.

¿Y ese gen que facilita el tránsito de serotonina?

- Cierto, a unos les llega más serotonina (sustancia que lucha contra las emociones depresivas) que a otros. Pero la neurología también nos sugiere que a menudo nuestra manera de percibir el mundo es lo que da el sabor de la felicidad o de la infelicidad.

¿Qué sugiere para modificar la tendencia?

- Cuando nos sentimos desgraciados hay que retomar el control y revisar las heridas: escribir, o encontrarse con gente que esté viviendo la misma situación y hablar, o ayudar a otros desinteresadamente.

¿El cerebro llega a ser la consecuencia de un estado de ánimo?

- Absolutamente, sí.

- *¿La química llega a modificarse?*

- Aunque esté genética y neurológicamente sano, si estoy solo, todo mi desarrollo biológico va a pararse. Un bebé necesita a otra persona para desarrollarse biológicamente, para no convertirse en un pseudoautista.

- *¿Y si el otro no está sano?*

- Si la madre, los amigos o la cultura son crueles conmigo; si en mi entorno hay guerra y miseria sin consuelo, incluso si me maltrata mi mujer o mi marido..., caeré enfermo.

- *¿?*

- El otro, tú, modifica la secreción de mi dopamina. Si yo estoy solo, la dopamina es escasa. Si tú me hablas amablemente, si me haces reír, si me haces sentir seguro, grandes dosis de dopamina circulan. Eso demuestra que la mente y el cuerpo están entrelazados.

- *¿Ocurre a todas las edades?*

- Sí, pero durante los primeros cinco o seis años de vida en nuestro cerebro hay 200.000 sinapsis por hora, y todos los acontecimientos que ocurren a mi alrededor - la amabilidad, la crueldad, la tristeza de mis padres- crean canales por los que va a circular la dopamina.

Si me maltratas, los canales llegarán a una zona del cerebro. Si me haces sentir seguro, llegarán a otra distinta que genera en mí sensación de bienestar.

- *Menuda responsabilidad...*

- Es tu manera de ser, mi madre, mi familia, mi colegio, mi cultura, todo lo que me rodea, lo que va a canalizar la circulación de neuronas hacia una zona cerebral que genera una sensación de bienestar o de malestar.

- *¿Se puede reprogramar el cerebro?*

- Sí, puesto que es plástico, aunque la plasticidad disminuye con la edad. Uno de cada tres niños tiene una madre que sufre emocionalmente. Si mi madre está mal, yo estoy mal; tengo miedo de amar, no sé amar.

- *¿Los que comienzan bien la vida lo tienen más fácil?*

- Espere y verá: cuando hacemos el seguimiento de este otro grupo, más comunicativos y sociables, resulta que el 25% se hunde tras los estragos del primer amor. Y el 40% de los que comenzaron mal, mejoran tras esa experiencia, aprenden. Nos desarrollamos en función de la superación de los miedos y los sufrimientos. La felicidad no es escapar de ellos, sino afrontarlos y superarlos.

- *¿Por qué tanto niño hiperactivo, ansioso?*

- Nuestro mundo moderno y tecnológico ha mejorado las condiciones materiales pero no las relacionales. Antes la familia era el núcleo del bienestar y lo duro estaba fuera. Ahora no es el lugar del bienestar, sino del aburrimiento; la vida está fuera. Nuestros hijos se desarrollan intelectual y físicamente mejor, pero afectivamente peor que antes.

- *¿El sufrimiento es más sano que la indiferencia?*

- Sí, la indiferencia es la muerte psíquica y el sufrimiento es la vida. Mientras sufrimos podemos seguir soñando con algo mejor.

- ¿Quién espera el dolor lo sufre más y quien espera la felicidad la disfruta más?
- Así es. Una simple relación, según las emociones que provoque, puede modificar las secreciones de opiáceos. La esperanza de apaciguarme me apacigua. El simple hecho de creer que algo o alguien me da sosiego le otorga ese poder.

- "Sólo se puede vivir revestido de un manto de palabras", dice usted.

Hay que darle un significado a la desgracia. Si no lo entiendo, no puedo reaccionar y estoy sometido al malestar. Si mi mundo vuelve a ser coherente, si le doy un sentido, tengo una estrategia para volver a vivir.

"El delgado hilo que une el alma al cerebro"

Cuando se altera la zona cingular anterior, el animal ya no emite el grito de angustia que estimula el auxilio materno. Ahora bien, un animal que ya no puede sufrir, muere abandonado por allegados a quienes ya no alarma. En cambio, un ser vivo que expresa su sufrimiento inspira el deseo de darle apoyo y se apega a quienes se acercan a salvarlo. Sin sufrimiento, ¿se podría amar? Sin angustia y sin pérdida afectiva, ¿tendríamos necesidad de seguridad? El mundo sería insulso y probablemente no sentiríamos el gusto de vivir.

Los organismos humanos no escapan al determinismo biológico. Pero la posibilidad de crear un universo de representaciones les permite reorganizar el mundo que perciben, mejorarlo o empeorarlo, bendecirlo o maldecirlo. Sea cual sea ese nuevo sistema de orientación, el cerebro es siempre el nexo entre las percepciones biológicas y las representaciones mentales.

... ..

Decir que alguien se siente físicamente mal después de la muerte de un ser querido no es algo original. Nadie se sorprendería si yo dijera que una buena noticia nos provoca euforia y que una mala nos pone tristes. Lo nuevo consiste en que hoy podemos analizar cómo una modificación del medio real, tanto como el enunciado de algunas palabras, puede modificar el funcionamiento de un organismo humano. Ahora podemos comprender cómo una psicoterapia influye de manera duradera en el funcionamiento del cerebro.

Cuando un niño se cría familiarizado con la representación aseguradora de un papá protector y una mamá reconfortante, experimenta el sentimiento que provoca esa representación. Una simple evocación, durante una charla o al mirar una fotografía familiar, basta para despertar la emoción. Hasta podemos imaginar que, cuando miramos una película que nos hace reír y llorar, nuestras zonas cingulares posteriores y anteriores funcionan intensamente. Siempre nos sometemos a las representaciones que nosotros mismos inventamos, ya sea para el mayor de los placeres o para una profunda infelicidad."

*Del libro "De Cuerpo y Alma"
de Boris Cyrulnik*

Joaquín Aguirre Lavayén

Guano Maldito *Teatro*



**TRAGICOMEDIA
LATINOAMERICANA
(en tres actos)**

JOAQUÍN AGUIRRE LAVAYÉN - AUTOR

Escritor, novelista, dramaturgo, historiador, empresario, inventor, considerado por sus múltiples actividades creativas hombre del "renacimiento". Nació en Cochabamba - Bolivia el 30 de marzo de 1921. Padres: Joaquín Aguirre Achá y Elvira Lavayén Struch. Esposa, Martha Hodgkinson Hurtado. Hijos, María Cristina, Joaquín y Miguel. Estudió en Bolivia en la Universidad de San Simón (Cochabamba) y en la Universidad de San Andrés (La Paz) en la que obtuvo una beca de estudios el año 1941 en Dartmouth College, New Hampshire (USA) y se graduó en 1944 como Licenciado en literatura Comparada y Filosofía. Cursó estudios de post grado en literatura y Teatro en la Universidad de Stanford, California (USA). En 1945 fue Secretario de la Delegación de Bolivia a la Conferencia de San Francisco que creó la Organización de las Naciones Unidas.



En 1953 fundó la primera cadena de supermercados en la República de Colombia. En 1966 patentó en USA un novedoso proceso para deshidratar banano y con esa patente estableció una industria de deshidratación en el Ecuador. En 1976 fue Asesor de Desarrollo Económico del Presidente de la República de Bolivia. En 1997 Presidente de la Corporación Boliviana de Fomento. En 1986 promovió en Bolivia el proyecto "Tierras Bajas del Este" del Banco Mundial que convirtió a Bolivia en séptimo productor mundial de soja.

En 1988 con sus recursos personales creó "Puerto Aguirre" dando a Bolivia una permanente salida al mar por las aguas de la Hidrovía Paraguay-Paraná. En 1989 fundó la Comisión Permanente de Transporte de la Cuenca del Plata organización que agrupa a empresarios de Argentina, Bolivia, Brasil, Paraguay, Uruguay. Fue designado en Bolivia "Hombre del Año" por la Cámara Boliviano-Brasileña. En 1997 fue Senador de la República de Bolivia por el Departamento de Cochabamba. El año 2.000 recibió el Obelisco de Enfoques al ser elegido como uno de los veinte Bolivianos más Notables del Siglo XX.

PRIMERAS PRESENTACIONES

La obra teatral **GUANO MALDITO**, fue presentada por primera vez en el Teatro de la Casa de la Cultura de la ciudad de Santa Cruz (Bolivia), 24 de abril de 1986, bajo la acertada e imaginativa dirección de René Hohenstein.

COMENTARIOS. El DEBER Diario Mayor

"Una obra extraordinaria triunfa en Santa Cruz en la Casa de la Cultura"

Diario EL MUNDO (Santa Cruz)

El Director de la obra de teatro "Guano Maldito", René Hohenstein, recibe de la Casa de la Cultura un Pergamino de Reconocimiento.

Presentada en el Teatro Achá de Cochabamba, el 12 de febrero de 1987.

COMENTARIOS. Diario LOS TIEMPOS (Cochabamba)

"Con rotundo éxito se presentó la obra del escritor Joaquín Aguirre Lavayén **GUANO MALDITO** en el teatro Achá".

Presentada en el Teatro Municipal de La Paz (Bolivia), el 18 de julio de 1987.

COMENTARIOS. PRESENCIA: Amalia de Gallardo.

"Guano Maldito" ha sido una experiencia inquietante para el público amante del teatro.

"GUANO MALDITO"

Revive la tragicomedia de pueblos subdesarrollados atrapados en la codicia de guanos que se convierten en libras esterlinas de oro.

La explotación de guanos de pájaros marinos para abonar campos de Europa y Estados Unidos dio origen al conflicto bélico entre Bolivia, Chile y Perú, que culminó el año 1879 en la Guerra del Pacífico que dejó a Bolivia mediterránea.

CONFLICTOS BÉLICOS CAUSADOS POR EL GUANO EN LAS COSTAS DEL PACÍFICO SUDAMERICANO

EN EL PERU 1.864 España captura el 14 de abril las Islas Chinchas del guano.

PERU Y CHILE 1.865 Firman Tratado de Alianza el 5 de diciembre para defenderse de España.

EN CHILE 1.866 El 10 de enero la flota naval española combate con las flotas aliadas de Chile y Perú en la zona de Chiloé (Chile).

EN BOLIVIA 1.866 El 30 de enero el dictador de Bolivia General Mariano Melgarejo, comunica al gobierno del Perú que Bolivia desea formar parte de la alianza del Perú y Chile contra España.

EN CHILE 1.866 El 31 de marzo la flota naval española bombardea el puerto de Valparaíso.

EN EL PERU 1.866 El 11 de abril, Bolivia firma tratado de alianza contra España al que luego se adhieren Colombia y Ecuador.

EN EL PERU 1.866 El 2 de mayo la flota española bombardea el Puerto del Callao.

CHILE el 16 de febrero de 1.879 se apodera del puerto boliviano de Antofagasta y estalla la Guerra del Pacífico (guano y salitre).

PERSONAJES HISTÓRICOS (por orden de aparición)

QUIROS: Abogado peruano. Amigo del Presidente del Perú: General Agustín Gamarra. En 1,841 formó la Compañía QUIROS-MYER y consiguió el monopolio de exportación de guano del Perú.

GAMARRA AGUSTIN: Presidente del Perú. Invadió a Bolivia en 1.841, Murió en la batalla de Ingavi (Viacha) derrotado por José Ballivián.

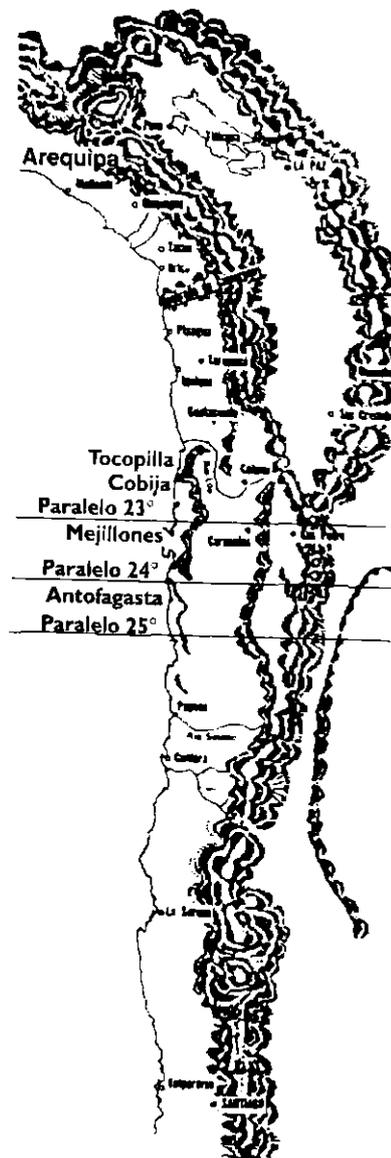
VARAS ANTONIO: Ministro de Relaciones Exteriores de Chile (1.858). Tuvo el deseo de negociar una frontera definitiva con Bolivia.

SALINAS MACEDONIO: Diplomático boliviano enviado a Chile por el Gobierno de José María Linares (1.858).

BUSTILLO RAFAEL: Ministro de Relaciones Exteriores de Bolivia (1.862). Defensor férreo de los derechos de su patria. Inspiró la Resolución del Congreso de Bolivia que autorizó al Gobierno a declararle la guerra a Chile. Oruro, junio 5 de 1.863.

ACHA JOSE MARIA: Presidente de Bolivia (mayo 1861 hasta diciembre 1864). Nació en 1810. Murió en 1868.

ARAMAYO JOSE A.: Comerciante, posteriormente industrial minero. Tronco de su familia empresarial. Nació en 1.809, murió en 1.882.



MELGAREJO MARIANO: Presidente de Bolivia (diciembre 1.864 hasta enero 1.871). Uno de los peores tiranos que han existido en el Continente Americano. Murió asesinado en Lima.

PINZON: Almirante Jefe de la Flota Naval de España; se apoderó de las ISLAS CHINCHAS DEL PERU el 14 de abril de 1.864. Esta acción desencadenó la GUERRA CONTRA ESPAÑA del Perú, Chile, Bolivia, Ecuador y Colombia.

Pinzón era descendiente de los Hermanos Pinzones que vinieron a la América con Cristóbal Colón.

AGUIRRE MIGUEL M.: Ministro de Hacienda del Presidente Achá. Nació en 1.798, murió en 1.873.

OBLITAS JORGE: Secretario del Presidente Achá. Secretario de Melgarejo. Nació en 1831.

OGILVIE: Empresario británico de la Compañía Inglesa con la que Aramayo firmó en nombre de Bolivia los CONTRATOS DE LONDRES.

PRESENTACIÓN

Con técnicas novedosas que abren en tiempo y espacio las limitaciones tradicionales que tienen las rígidas paredes del teatro, GUANO MALDITO revive ante el mundo la cruel tragicomedia histórica de pueblos subdesarrollados, atrapados por la codicia de guanos de pájaros marinos que se convierten en libras esterlinas de oro del Imperio Británico, en las épocas de la Reina Victoria.

La explotación intensiva de guanos de pájaros marinos para abonar campos de Europa y Estados Unidos, antes de la existencia de los abonos químico-industriales, es parte esencial de la historia de BOLIVIA, CHILE, PERU en las costas de la América del Sur, y origen de los conflictos que culminaron con la GUERRA DEL PACIFICO (1879) que dejó a Bolivia mediterránea.

En un marco de fantasía pasan por el escenario aves y hombres; se escuchan las voces de Humboldt, Darwin y del almirante español Pinzón. Las acciones se desarrollan cronológicamente en las costas del Pacífico y en las ciudades de Lima (Perú), Santiago (Chile), La Paz (Bolivia), Londres (Inglaterra) y Cochabamba (Bolivia).

¡GUANO MALDITO!

Pelícanos, cormoranos y gaviotas:
LO FABRICAN

Peones mestizos y culis chinos:
LO EXCAVAN CON
SUDOR Y SANGRE

Doctores y militares:
SE MATAN POR NEGOCIARLO

Astutos ingleses y franceses:
LO CONVIERTEN EN ORO

¡GUANO MALDITO!

¡Frustraciones y esperanzas!..

¡Bonos! ¡Ferrocarriles!

¡Buques de guerra blindados!...

¡Mediterraneidad de Bolivia!

¡GUANO MALDITO!

EXCREMENTO DE SUR AMERICA

– ORO EN EUROPA

Joaquín Aguirre Lavayén

PERSONAJES

GRAN MAESTRO

GABRIEL

GAVIOTA

CORMORÁN

PELÍCANO

GERENTE CASA GIBBS

QUIROS

ANTONIO VARAS

MACEDONIO SALINAS

GENERAL BOLIVIANO

INSPECTOR MAMANI

INTENDENTE

MONJE

RAFAEL BUSTILLO

JOSÉ M. ACHÁ

JOSÉ A. ARAMAYO

MARIANO MELGAREJO

ALMIRANTE PINZÓN

BANQUERO INGLÉS

MIGUEL M. AGUIRRE

JORGE OBLITAS

OGILVIE

EXCAVADORES DE

GUANO

...Y UD. COMO PUEBLO

LA ACCION SE DESARROLLA EN LOS AÑOS DE 1.848 A 1.864:
EN LOS PUERTOS DEL OCEANO PACIFICO DE SUD AMERICA
(MEJILLONES y COBIJA), EN INGLATERRA, LONDRES.; EN PERU,
LIMA. EN CHILE, SANTIAGO. EN BOLIVIA, LA PAZ Y COCHABAMBA.

GUANO MALDITO

Autor: Joaquín Aguirre Lavayén

PRIMER ACTO

Por un costado, delante del telón, entra un LECTOR leyendo el libro "GUANO MALDITO"

LECTOR: ¡Bolivia! Perdiste tus costas... Perdiste tus puertos sobre el Océano Pacífico.

¡Bolivia!... Patria por cien años enclaustrada. ¿Quién te dejó asfixiada?... ¿Fueron ellos?... ¿Fuimos nosotros? *(Sube fondo musical y luego baja Humo blanco en escenario)*

LECTOR: Dejemos que el juez omnipotente abra los escenarios de la historia y se inicie el JUICIO DE LOS CIENTO AÑOS del enclaustramiento de Bolivia. *(Silencio)*

(Sube el fondo musical)

Se abre el telón. Pantalla cinematográfica proyecta al fondo del escenario paisajes de olas del mar que besan la playa y aves marinas que vuelan en el cielo azul. La música del fondo, el vals "YO QUIERO UN MAR PARA BOLIVIA".

El humo blanco se disipa. Decorado de cielo azul, nubes blancas, playa desierta. En escena el GRAN MAESTRO con túnica blanca que flamea al viento, barba blanca. ABRIEL su asistente, también viste túnica blanca y tiene dos alas plateadas: se pasea inquieto, lleva cartilla de escribano para anotarlo todo).

G. MAESTRO: ¡Qué irresponsables!.. Dónde están ellos, Gabriel.

GABRIEL: Dijeron que ya vendrían

G. MAESTRO: Estamos a cien años de la Guerra del Pacífico y con nuevos peligros... ¿Crees que vendrán?

GABRIEL: Yo sí creo. Todos los involucrados comprometieron su asistencia.

G. MAESTRO: ¡Caramba! Creo que nos van a fallar *(Da unos pasos)* No hemos hecho este viaje para nada. No podemos quedarnos así, de brazos cruzados. ¡No señor!

Debemos comprender el origen de esa GUERRA DEL PACIFICO... Ayudar a los pueblos de Bolivia, Chile, Perú y vivir como hermanos.

(Caminando por el escenario GABRIEL encuentra una vieja botella que ha sido arrojada por las olas a la playa).

GABRIEL: ¡Mire GRAN MAESTRO! Una vieja botella que ha estado dando tumbos sobre las olas del mar. Tiene un papel: Un mensaje.

G. MAESTRO: Vieja botella echada a la suerte de las olas del mar.

GABRIEL: Qué curioso. *(Abre la botella y saca un papel amarillento)* "RECETA DE PLATO CRIOLLO". Esta es una curiosa receta culinaria.

G. MAESTRO: ¡Vamos! ¡Léela!

GABRIEL: Sí: RECETA DE PLATO CRIOLLO: GUERRA ENTRE CHILE, BOLIVIA, PERU... Año

1879".

G. MAESTRO: Receta de guerra.

GABRIEL: Indicaciones: "Primero bata bien el guano de Mejillones; luego añada salitres de Antofagasta; después remoje el guano y el salitre con sangre de cholos bolivianos y peruanos, y sangre de rotos chilenos. Hierve todos esos ingredientes en las costas del Litoral de Pacífico"... La receta está firmada por un cocinero británico

G. MAESTRO: ¡Cocinero británico!

GABRIEL: Un tal George... Hicks. *(Lee)* "Cocinero británico... Casa Gibbs. Compañía Explotadora de los salitres y Ferrocarril de Antofagasta... Domicilio desconocido. Todas las ganancias van a Londres: Que los cholos no hagan preguntas indiscretas ¿Impuestos?... No hay impuestos. Ni uno, ni dos, ni cinco, ni diez. ¡Qué atrevimiento! GOD SAVE THE QUEEN"

G. MAESTRO: Gabriel, guarda ese documento en el archivo. ¡Qué papel tan siniestro! *(Hace una pausa larga)* Yo te pido Gabriel llamar a esta playa a todos los que tuvieron que ver con los líos que causaron esa Guerra del Pacífico del año 1879, para que los hombres de hoy puedan juzgar su historia.

GABRIEL: ¿Los quiere aquí a todos?

G. MAESTRO: A todos.

GABRIEL: Es su orden. Gran Maestro... Pero, ¿Los quiere a todos?

G. MAESTRO: A todos, uno por uno o en grupo, para enfrentarlos al juicio de los cien años de historia.

GABRIEL: ¿También a los gringos?

G. MAESTRO: A todos. Gringos, españoles, chilenos, peruanos, bolivianos... a todos los que armaron el lío.

GABRIEL: ¿Quiere que también llame a los pájaros?

G. MAESTRO: También a los pájaros.

GABRIEL: Sí, Gran Maestro, esos pájaros cagones han tenido mucho que ver con esos líos del guano. *(La escena se oscurece lentamente. Se ilumina el fondo en el que se proyecta en pantalla cinematográfica un paisaje de olas marinas, cielo azul y aves que vuelan con alas blancas).*

VOZ: SOBRE LOS CRISTALES /DE LOS FRIOS MARES... /VAN ALAS DORADAS/ EN LAS ALBORADAS.

PELÍCANOS SABIOS /GAVIOTAS LIJERAS/
FRAGATAS TIJERAS.../ PEINAN CON SUS ALAS
/EL AZUL DEL MAR BUSCANDO SUSTENTO.

¡ALAS BLANCAS! /DEDOS DIVINOS/ RASGAN
OLAS PALPITANTES.../ EXCITANTES

EN EL MAR NACIÓ LA VIDA / EN EL MAR, ESTÁ LA MUERTE

(Entran las aves en escena: SEÑORITA GAVIOTA, SEÑOR CORMORAN. Se ponen en fila y saludan respetuosamente al GRAN MAESTRO. GABRIEL tiene un libro grande en la mano)

GABRIEL: Este libro: Es el libro sagrado del GRAN JUICIO. ¿Me oyen? El capítulo 9.999, artículo 999, párrafo 99, dice: "TODO PEZ INCAUTO TERMINA EN EL BUCHE DE UN PAJARO TRAGÓN".

CORMORAN: Es tendencioso

GABRIEL: ¿Qué dice?

CORMORAN: Que es tendencioso

GABRIEL: Bueno, el libro también dice: "EL PEZ GRANDE SE COME AL PEZ CHICO".

CORMORAN: Eso sí. Es verdad... esa es la ley del mar.

PAJAROS EN CORO: ¡Pfo... pfo... pfo...!

GABRIEL: ¡Silencio! ¡Pájaros bobos! Entiendan *(Leyendo)* El libro también dice QUE EL PEZ ES EL SIMBOLO DE LA RELIGION CRISTIANA. ¡EL PEZ ES EL SIMBOLO DEL GRAN PESCADOR DE ALMAS!

Pero ustedes han convertido al pez del Litoral del Pacífico en el SIGNO DEL BUCHE.

¡Tragar! ¡Tragar! ¡Tragar! La vida no se ha hecho sólo para tragar.

PAJAROS EN CORO: Los pollitos dicen pío... pío...

GABRIEL: ¡Silencio! ¡Respeto! *(Se dirige al Cormorán)*.

Oye tú: Cormorán, podrías dedicarte a pescador de almas. ¿Verdad?

CORMORAN: ¡Almas!... ¡Almas! ¡Pescar almas! *(Se frota la barriga y la cabeza)*. Con estas inflaciones, con estas devaluaciones monetarias ya no nos alcanza para nada... No se llena el buche cazando almas.

GABRIEL: ¡Tragar! ¡Tragar! ¡Tragar!

GAVIOTA: ¿Comer?

CORMORAN: El que come caga. *(Sonsonete de canción)*

PAJAROS. Guano, guano, guano. *(Canción)* Para el escribano

GABRIEL: ¡Chicos! ¡Más respeto!

G. MAESTRO: Calma... calma... Vamos a ver. *(Pausa)*

Señor Cormorán: *(Llamándoles a su lado)* Señorita

Gaviota. ¿Qué significa el signo guano?

CORMORAN: ¿El signo del guano? *(Rascándose la cabeza)*

GAVIOTA: ¿El signo del guano? La pregunta es tendenciosa señor... Pero tengo la respuesta. El signo del guano está esparcido por todo el mundo... Es el abono que da fertilidad a los campos. El abono que da buenas cosechas. ¿No es cierto?

CORMORAN: ¡Bravo! ¡Bravo!

GABRIEL: ¡Orden!

CORMORAN: El guano trae prosperidad... prosperidad para todos

G. MAESTRO: Sí, pero oigan bien: EL SIGNO DEL GUANO ESTÁ MARCADO EN LA GUERRA DEL PACIFICO, ESTÁ EN LA SANGRE QUE DERRAMARON BOLIVIA, CHILE, PERU.

GAVIOTA: ¡Ay! No nos diga esas cosas. Nos hace sentir mal.

CORMORAN: Nosotros no tenemos la culpa.

GABRIEL: ¡CLARO QUE LA TIENEN POR CAGONES!

GAVIOTA: ¡Guay! ¡Guay! ¡Guay! ¡No faltaba más!

G. MAESTRO: Calma hijos míos. Ustedes tienen la culpa por defecar caprichosamente en sitios de su preferencia.

Ustedes escogen las Islas Chinchas del Perú, la Bahía de Mejillones de Bolivia... Pero en las costas de Chile

nada... ¿Me oyen? ESA ES UNA INJUSTA DISCRIMINACIÓN CONTRA CHILE.

GABRIEL: *(Anota en el libro)*. Una discriminación contra Chile.

GAVIOTA: ¡Ubicación es traición! Debemos usar la misma letrina que nuestros mayores. No podemos cambiar de letrina en un tris ni en un trás. *(Veja usted, por ejemplo: En las Islas Chinchas del Perú venimos defecando desde hace millones de años. Tenemos capas de mierda acumuladas como pergaminos de buena familia que llegan hasta los dos metros de espesor. Eso, eso es ubicación, eso es tradición.)*

G. MAESTRO: ¡Pero para Chile nada! Eso es lo grave. Si ustedes como buenas aves de Dios hubiesen dejado un poquito de guano aquí... un poquito allá, es decir: para todos; se habrían evitado los conflictos sangrientos entre Chile, Bolivia y Perú.

¿Comprenden? Vamos Gabriel, muestra el mapa.

GABRIEL: *(Con el mapa)* Miren aquí... Se trata digamos de dejar algo de guano en el paralelo 27 por Copiapó. Otro poquito de guano en el 30 por La Serena... y así, seguir hasta el paralelo 42 por Puerto Mont, y luego... más allá.

GAVIOTA: ¡No faltaba más! ¡Nos van a llevar hasta el Polo Sur! ¿Usted se ha creído que somos pingüinos?

CORMORAN: ¡Nos van a matar de frío!

G. MAESTRO: Nada de eso. Solamente se trata de mantener la paz entre los hombres mediante una justa distribución de excrementos.

CORMORAN: Disculpe Gran Maestro si le hemos ofendido.

FRAGATA: Perdón.

GABRIEL: ¡Ahora! ¡A trabajar! ¡A defecar!

GAVIOTA: Permiso... permiso *(las aves se despiden y se van)*.

VOZ: ALAS BLANCAS / PALPITANTES / ONDULANTES / EXCITANTES. / PLUMAS QUE BESAN LA ESPUMA / QUE SE ESFUMA EN LA BRUMA.

G. MAESTRO: Oye Gabriel: Llama a ese Pelicano que planea bordeando la costa.

GABRIEL: Es su orden Gran Maestro. *(Sopla varias veces su silbato. GABRIEL sale del escenario y regresa trayendo a empellones a un PELICANO asustado)*.

GABRIEL: ¿Qué se ha creído usted! Yo le mandé pararse y usted como si nada.

PELICANO: Disculpe jefe... estoy un poco sordo.

GABRIEL: ¿Qué clase de pelicano es usted?

¿Chileno? ¿Peruano?

PELICANO: Soy un pelicano cualquiera. Para mí no hay fronteras. Los guardias de aduana ya no me fricgan. Vuelo libre a lo largo de la costa rastreando anchovetas. Trabajo como dicen... planeando.

GABRIEL: ¡Ah! ¡Planeador!... ¡Paracaidista! Su pasaporte. Sus documentos.

PELICANO: No los tengo jefe. Cuando nací no habían inventado aún los pasaportes.

GABRIEL: ¿Cómo se llama?

PELICANO: Mejillones, para servir a ustedes y a todos los buenos amigos.

GABRIEL: Preséntese al Gran Maestro y salude con respeto.

G. MAESTRO: Hijo: Mejillones. Ven, acércate. Entiendo que eres viejo.

PELICANO: Sí, soy muy viejo. He tenido tantas esposas... He tenido tantos hijos... He tenido tantos nietos. He tenido tantos tataranietos...

G. MAESTRO: Suficiente... Se ve que eres muy viejo y habrás visto mucho en estas costas del Litoral del Pacífico. ¿Verdad?

PELICANO: Bueno, cuando era chiquito, vi llegar a Don Diego de Almagro.

G. MAESTRO: (*Extrañado*). ¿Cómo? ¡Diego de Almagro!

PELICANO: Como lo oye. Pasaron por aquí los barbudos españoles a su vuelta de Chile, andrajosos, por eso los llamaban ROTOS.

G. MAESTRO: (*Aparte a Gabriel*). ¡No puede ser!... Han pasado más de cuatrocientos años. Este pájaro está loco. Gabriel revisa el libro de inventarios desde las épocas del Arca de Noé.

GABRIEL: (*Revisando el libro*). "Aves: Aves de corral, aves rapaces, aves marinas... Pe pe... Pele 4-80... Pelicanos" Aquí está: Mejillones ficha número 98765432123456789. El bicho fue dado de baja el año 1550. ¡No puede ser! ¡Este tipo ya debería haber estirado la pata y clavado el pico el año 1550...! No comprendo Gran Maestro. ¡El bicho está vivo y coleando!... ¡Véalo! ¡Véalo usted!

G. MAESTRO: ¿...y cómo se nos ha escapado?

GABRIEL: No entiendo. Pero se nos ha escapado de su CICLO VITAL.

PELICANO: Disculpen señores... Ustedes perdonen por no haber estirado la pata y clavado el pico de acuerdo con lo que indica ese LIBRO SAGRADO. No quisiera molestar a ustedes, pero... todo se debió a un accidente.

GABRIEL: ¿Accidente?

PELICANO: Accidente. Verá usted Gran Maestro. Fue en épocas de Diego de Almagro. Un día yo estaba planeando por la costa cuando vi en lo alto del cielo un pájaro hermoso de cuello blanco. Me dieron ganas locas de subir al cielo para alcanzarlo.

GABRIEL: ¿Era un Cóndor?

PELICANO: Sí, un Cóndor.

GABRIEL: Ni tus huesos ni tus plumas se han hecho para volar a esas alturas a las que vuela un cóndor.

PELICANO: Ahora lo sé... Entonces no lo sabía. Pero, Gran Maestro: QUERER SUBIR AL CIELO ES VIRTUD DE LOS BUENOS... ¿Verdad?

G. MAESTRO: Sí, hijo...

PELICANO: ¡Subir!... Empecé a subir para encontrar al Cóndor del cuello blanco allá muy arriba... allá donde todo es azul oscuro. (*Con euforia*) En el azul, azul, nos hicimos amigos.

¡Ché, Mejillones, eres muy macho!, me decía mi amigo el Cóndor al saber que vivía en la BAHIA DE MEJILLONES.

PELICANO: "Ché, Potosito, eres una fiera", yo le respondía al saber que mi amigo vivía en las cumbres del CERRO DE POTOSI, la montaña de plata más grande que ha tenido el mundo... y que está en Bolivia. Nos reíamos a gusto en las alturas, haciendo planeos, devaneos y revoloteos... pero de pronto me dio un "SOROJCHI" terrible y caí. Caí con mal de altura.

GABRIEL: ¿En barrena?

PELICANO: En barrena, como dicen en lenguaje aeronáutico. Mi amigo el Cóndor Potosito trató de salvarme, pero nada. Yo caía y caía al mar sin remedio. Entonces mi amigo Potosito me gritó: "Carajo, si te vas a matar, muere como macho". Entonces yo plegué las alas, estiré las patas, y apunté el pico al agua azul.

GABRIEL: ¿Y qué pasó?

PELICANO: La velocidad era bárbara. Caía como una flecha y vi un punto de fuego que brillaba en el mar. Enfilé el pico en dirección de esa estrella, dispuesto a morir estrellado a lo macho.

GABRIEL: ¿Y entonces?

PELICANO: Entonces, cuando ya iba a tocar agua, descubrí que el punto de luz no era una estrella.

GABRIEL: ¿No era una estrella?

PELICANO: No. No era una estrella... Era una

anchoa de fuego.

GABRIEL: ¡Anchoa de fuego! Ya sé lo que hiciste.

PELICANO: Pues qué iba a hacer... ¡Abrí el pico! ¡Todo al buche!

GABRIEL: ¡Ah!... ¡Pájaro tragón!

PELICANO: ¿Tragón? No señor: cagón. Cuando la tuve a esa anchoa en el buche sentí que un fuego divino se esparcía por todo mí ser: Era como el fuego inmortal que robó PROMETEO a los DIOS DEL OLIMPO. Salí de las aguas del mar meneando la cola... y la estoy meneando y... remeneando hasta hoy.

G. MAESTRO: Este relato trae mala espina Gabriel.

GABRIEL: Sí, Gran Maestro. Cuatrocientos años meneando la cola...

G. MAESTRO: Revisa el libro de inventarios. La caja de Pan dora, Las lenguas del fuego inmortal... esas que dan la vida eterna.

GABRIEL: (*Examinando el libro*) Sí, parece que hemos perdido una.

G. MAESTRO: Me lo temía, me lo temía.

PELICANO: Siento mucho señores.

G. MAESTRO: A lo hecho pecho. (*Pensativo*) Cuatrocientos años de vida. Pelicano Mejillones... Es así como te llaman, ¿verdad?

PELICANO: Sí, Gran Maestro; Mejillones, para servir a usted.

G. MAESTRO: Mejillones, yo te pido que con la experiencia de tus cuatrocientos años de vida, nos relates las historias que has visto. Que nos cuentes los líos del guano y los enredos que arrastraron finalmente a Bolivia, Chile, Perú, a la cruel Guerra del Pacífico que el año 1879 dejó a Bolivia sin mar.

PELICANO: (*Se cuadra y saluda militarmente al Gran Maestro*) ¡Es su orden Gran Maestro! (*Las luces se van apagando y dejan sólo al PELICANO a la vista del público en el escenario*).

VOZ: ALAS BLANCAS/ ONDULANTES /PALPITANTES /EXCITANTES (*PELICANO al centro del escenario conversando directamente con el público*).

PELICANO: Somos aves del cielo, amigas del Gran San Francisco de Asís. Antes de la llegada de los barbudos españoles vivíamos contentas en esta América del Sur. En el rico mar había comida para todos. Hoy las cosas han cambiado: Chilenos, Peruanos, Ecuatorianos, pescan nuestra anchoveta, nuestras anchoas... se llevan toda nuestra comida, y nos están matando de hambre. ¡Anchovetas out!... ¡Pájaros out!... Desde el descubrimiento del Estrecho de Magallanes se nos metieron buques de Londres, Hamburgo, Nueva York, hasta convertir a Valparaíso en ZONA FRANCA DE GRINGOS. El primer gringo que vi en estas costas fue el BARON FRIEDRICH HEINRICH ALEXANDER VON HUMBOLDT... Es decir: ALEX. No faltó un indio chismoso que le mostró a ALEX el abono que producían nuestros excrementos.

VOZ DE HUMBOLDT: (*Con marcado acento alemán*) ¡Cagamba! ¡Cagamba!

¡Guano! ¡Guano! ¡Guano! ¡Para el Anglicano! ¡Grosse Kartoffel para Herr... Von Toffel!

PELICANO: Eso dijo Her Humboldt de nuestros abonos.

VOZ DE HUMBOLDT: ¡Ja Wohl! ¡Ja! ¡Gut! ¡Gut! ¡Sheisse!

PELICANO: Eso dijo Herr Humboldt y los gringos se nos metieron por el estrecho de Magallanes en busca del "Sheisse" Luego vino un inglés huesudo, llamado DARWIN en el barco BEAGLE, que quiere decir SABUESO. El tipo era verdaderamente un sabueso, al primer descuido lo metía a uno en una caja y lo llevaba al buque.

VOZ DE DARWIN: (Con marcado acento británico).
Vamos a ver amigo pelicano. ¿Cuántas plumas tiene tu cola?

PELICANO: ¿Cómo? (Mímica divertida del pelicano en todo el diálogo).

VOZ DE DARWIN: Nou... nou... Señor Pelicano esas nou... ¿Cuánta pelusa por ahí abajo? ¿Por qué le sale moco de sal por las narices? ¿Cuánta anchoveta puede meter en su bolsa en un día? ¿Cómo expande su bolsa? Bien... Ahora vamos a la balanza. A la balanza. ¿Cuánto traga al día? ¿Cuánto defeca? ENTRADA... SALIDA... SUMA-RESTA. SALDO FINAL. Una onza punto seis, no está mal... "Not too bad", ¡Ah! ¡Señor! ¡USTED ES UNA MAQUINA DE HACER GUANO!

PELICANO: ¿Cómo?... ¿Qué ha dicho?... (Disgustado)
VOZ DE DARWIN: "In deed... In deed" ¡Máquina de guano! ¿Cuántas amantes tiene usted amigo pelicano? ¿Las atiende usted bien? ¿Todas contentas? ¿Cuántas veces por día? ¿Por hora? ¿Por minuto? Por seg...

PELICANO: ¡Basta! ¡Carajo! ¡Basta! (Pelicano cae en el escenario tapando sus oídos. Pausa larga. Aparece en escena el GRAN MAESTRO).

G. MAESTRO: Noble animal que picas tus entrañas y sacas tu sangre para alimentar a tus pollucos hambrientos. Nadie pregunta por qué te desangras para salvar a tus hijos

¡A nadie le importa tu sangre! ¡Eso al mundo no le interesa! ¡Ellos buscan tu excremento!

G. MAESTRO. ¿Quién te ha puesto en esa libreta, cajón de datos estadísticos?

¡TRAGAR!... ¡DEFECAR!... ¡SUMA-RESTA-SALDO TOTAL! (PELICANO se incorpora, mira al GRAN MAESTRO, luego al público).

PELICANO: Tragar... Defecar... Suma... Resta...

¡GUANO TOTAL! ¡No! ¡Por Dios! ¡No! Aunque vivo hambriento, yo soy un ave que ama la SUMA CREADORA DE LA NATURALEZA, QUE ESTÁ EN LA TIERRA, EN EL AIRE Y EN EL MAR... Yo no hablaré de esos hombres que manchan sus banderas con la sangre de sus hijos... Yo no hablaré de aquellos que entre hermanos se matan por excrementos en la América del Sur.

G. MAESTRO: Sí. ¡Tú hablarás! Tu voz traerá el relato de esos guanos malditos que trajeron sangre. ¡DE ESOS GUANOS HABLARÁS!

MONJE: (Un MONJE encapuchado repicando campanillas fúnebres cruza simbólicamente por el escenario en REQUIEM misterioso)

G. MAESTRO: ¡Guano Maldito!

PELICANO: Pelicanos, cormoranes y gaviotas, lo fabrican.

G. MAESTRO: ¡Guano maldito!

PELICANO: Doctores y militares se matan por negociarlo

G. MAESTRO. ¡Guano maldito!

PELICANO: ¡Ingleses y franceses, lo convierten en oro!

G. MAESTRO: ¡Guano maldito! (Una voz grita desde la platea) ¡Excremento en la América del Sur! (Otra voz grita desde la platea) ¡Oro en Europa! (GRAN MAESTRO Y PELICANO DAN SUS ESPALDAS AL PÚBLICO).

TELÓN

SEGUNDO ACTO

(Entran por los costados del telón el GRAN MAESTRO Y PELICANO. GABRIEL saca la cabeza por el centro del telón y dice:)

GABRIEL: No llegan... Gran Maestro

G. MAESTRO: ¿No llegan?

GABRIEL: No aparecen (Saliendo de la cortina). Se hicieron humo.

PELICANO: Sí, se hicieron humo los autores...

entonces busquemos a los actores. Busquemos en las brasas de la historia a los actores.

GABRIEL: ¿Actores?

G. MAESTRO: ¿Cómo?

PELICANO: Gran Maestro. Es difícil para mí relatar con detalle el curso de estos acontecimientos históricos. Yo le pido que usando sus poderes me permita utilizar esos actores desocupados y unas cuantas barbas, para revivir sobre un viejo muelle el... JUICIO DE LOS CIEN AÑOS.

G. MAESTRO: ¡Tú lo has dicho! ¡Que se aparte la niebla! ¡Que se abra el telón! ¡Que surjan los escenarios!

PELICANO: Gracias: ...Chicos a trabajar. Está en juego nuestro prestigio. (Actores desocupados suben desde la platea. PELICANO les hace entrega de trajes y barbas para que trabajen en la obra. Los actores reciben los paquetes y se pierden detrás del telón. Todos salen. Queda PELICANO solo frente al telón. PELICANO directamente al público)

PELICANO: La palabra "HISTORIA" deriva del griego: quiere decir: In... ves... ti... ga... ción. Unos dicen que la historia se repite ¡Por mala! Otros dicen que la historia se repite ¡Por el susto! Yo GRAN MAESTRO, pido que usted acepte; que así como la HISTORIA SE REPITE, nosotros también REPITAMOS ACTORES Y BARBAS. No es por lo malos que son esos actores. Ni por el susto del disgusto. No señor: Es por el RECESO ECONOMICO y LA ESCASEZ DE BARBAS Y BIGOTES. (Se abre el telón. Los actores entran inmóviles como figuras de cera, hasta que PELICANO los revive ordenando su acción. Urna. Perú, Oficina GIBSS. (1841). Vistiendo trajes de la época GERENTE INGLESE, Casa Gibbs. Oligarca peruano DOCTOR QUIROS). (Se dirige a los actores que están como figuras de cera).

PELICANO: Aquí los tienen Año 1841, Gobierno el Perú el General Gamarra. El más alto, es un gringo de buenos modales; un verdadero "Gentleman" como dice la gente culta. El gordito es un abogado peruano "muy ilustre", como dice la gente del que es amigo del Presidente Gamarra. Son dos típicos personajes de nuestra historia Latino Americana. DIOS LOS CRIA: EL DIABLO LOS JUNTA. El gringo ESTÁ HACIENDO LA AMÉRICA. El abogado gordito no se queda atrás. Escuchemos sus diabluras. (PELICANO los revive como a figuras de cera y sale de escena).

GRINGO: (Con acento británico). Es un gusto... Un gusto verle aquí doctor Quirós.

QUIROS: Perdón no tengo mucho tiempo. El General Gamarra me necesita. Soy su hombre de CONFIANZA, ya lo sabe El Presidente del Perú y yo... uña y carne. (Hace pícaro además de meter uñas).

GRINGO: Lo sé doctor, lo sabe también Londres. QUIROS: ¿Avisó usted también lo otro?... ¿Lo del contrato?

GRINGO: Sí. Estamos dispuestos a comprarle al Perú todo el guano. Pero queremos tener la seguridad de que el Perú nos cumplirá.

QUIROS: ¡Les cumplirá! (En tono confidencial) Esto ya en secreto para usted y para Londres... ¡El Presidente del Perú es mi socio! ¡EL GENERAL GAMARRA ES NUESTRO SOCIO! EL MONOPOLIO DEL GUANO ES DE USTEDES, pero... para nosotros las 57.000

libras esterlinas de oro. (Pausa) ¡De inmediato! ¿Oyó?

GRINGO: Es mucho.

QUIROS: Es poco.

GRINGO: Es mucho.
 QUIROS: Sí, es mucho... Mucho guano. Es todo el guano de las Islas Chinchas. Es todo el guano del Perú. El General Gamarra, Presidente del Perú necesita ese oro. Ya lo convenimos con ustedes, lo necesita hoy. ¡Hoy mismo!
 GRINGO: Pero... ¿Tanto oro?... ¿Hoy mismo? ¿Por qué no MAÑANA? . Aquí en Lima siempre todo es MAÑANA
 QUIROS: Vea usted... Si me guarda el secreto, yo se lo diré.
 GRINGO: Tiene usted mi palabra de caballero inglés.
 QUIROS: Bien, el Presidente del Perú, necesita hoy ese oro del guano para hacerle la guerra a Bolivia.
 GRINGO: ¡La guerra! ¡A Bolivia!
 QUIROS: Sí señor... LA GUERRA A BOLIVIA. Ese país que fabricaron los Generales colombianos Bolívar y Sucre a costilla del territorio del Perú.
 GRINGO: Pero... ¿cómo dice?
 QUIROS: Sí. La Paz es tan peruana como el Cuzco. El sambo de Bolívar y su amigo Sucre, han destruido nuestro Imperio de los Incas.
 GRINGO: ¿El Imperio de los Incas?
 QUIROS: Sí señor; ¡han repartido el territorio de nuestro TAWANTINSUYO
 GRINGO: Y... ¿Qué va a pasar?
 QUIROS: ¡Guerra! ¡guerra! Hoy en Bolivia hay tres generales peleando por el poder: Santa Cruz, Velazco, Ballivián. El país está destrozado. Le caeremos encima al General José Ballivián.
 GRINGO: Pero nosotros no podemos meternos en eso doctor. Nosotros apenas somos comerciantes, exportadores de guanos.
 QUIROS: Pero el guano es el negocio del Perú. Esta guerra hemos de ganarla con el oro del guano
 GRINGO: Está bien doctor... No se altere. Les daremos las 47.000 libras esterlinas de oro... Pero pedimos que nadie se entere.
 QUIROS: ¿Qué le pasa?
 GRINGO: Usted comprende... no podemos aparecer en esas cosas. Pedimos que se mantenga en secreto. En secreto. Es muy delicado... muy delicado. Nosotros sólo descamos negocios tranquilos. Un poco de guano aquí, un poco allá, eso es todo... es todo
 QUIROS: No se asuste mister
 GRINGO: Estamos abriendo una oficina guanera en la costa de Bolivia, en el puerto de Cobija, y no podemos... Usted comprende.
 QUIROS: No se preocupe mister. Después de esa guerra, Cobija será del Perú, y ese guano lo comprará usted del General Agustín Gamarra.
 (Se oscurece el escenario. Entra PELICANO. Directo al público. Salen QUIROS y GRINGO).
 PELICANO: ¿Ya lo han visto? Hacen y deshacen. CONTRATOS. COIMAS, GUERRAS.
 Gamarra invadió a Bolivia, en 1841 y fue derrotado en la batalla de Ingavi por el General boliviano Ballivián. Las malas lenguas dicen que Gamarra fue muerto por una bala perdida cuando intentaba orinar al amanecer. Otros dicen que un soldado peruano traidor lo tiró por la espalda en Ingavi. La verdad, es que los GRINGOS GIBBS se convirtieron en los REYES DEL GUANO DEL PERU. El año 1864 los GIBBS vendían a Europa cuatro millones de toneladas de guano por un valor de veinte millones de libras esterlinas. Veamos lo que significa eso. (Sacar papel y lee). "333.000 toneladas de guano por mes" "11 000 toneladas de guano por día" "436 toneladas de guano por hora" "15 toneladas de guano por minuto! ¡¿USTEDES SE IMAGINAN SEMEJANTE CAGADA?! Un promedio de 56 barcos diarios salían

cargados de guano. Más de 2 000 barcos cargados de guano se movían por los mares del mundo. Semejante movimiento de mierda no tenía que envidiar al de los actuales buques petroleros. Los Gibbs eran los amos que convertían el guano en oro. Henry Gibbs, fue elegido Lord y Caballero de la Orden de la Liga... "Mi LORD por aquí, mi LORD, allá", venias a costilla de los pájaros defecadores, a costillas de los culis chinos y de los indios de América que dejaban sus huesos cavando guano en las covaderas.
 El descubrimiento del guano en las costas de BOLIVIA, trajo también la codicia de Chile. El gran Desierto de Atacama que había estado abandonado por Bolivia y por Chile, se convirtió en zona disputada. Escuchemos la Voz de Bolivia.
 LOCUTOR BOLIVIANO: Aquí Bolivia desde las altas cumbres de los Andes. Nuestros títulos coloniales de la Audiencia de Charcas, muestran que Bolivia, en la costa del Pacífico llega hasta el paralelo 27
 PELICANO: Paralelo 27.
 LOCUTOR BOLIVIANO: El Desierto de Atacama es nuestro. Oigan bien lo que le dijo en los años de 1500 EL PACIFICADOR LA GASCA a DON PEDRO DE VALDIVIA, fundador de Chile:
 "PEDRO OS DOY POR GOBERNACIÓN Y CONQUIST DESDE EL COPIAPÓ QUE ESTÁ EN 27 GRADOS
 ¿Oyó?. DESDE COPIAPÓ QUE ESTÁ EN 27 GRADOS ¡¿OYO? !! DESDE COPIAPÓ QUE ESTÁ EN 27 GRADOS
 ¿OYÓ?...
 PELICANO: Escuchemos la respuesta de Chile. Con ustedes LA VOZ DE CHILE.
 (Canción. Cueca chilena).
 LOCUTOR CHILENO: Cuando pa Chile me voy, / cruzando la cordillera / late el corazón contento / una chilena me espera.
 LOCUTOR BOLIVIANO: ¡Pero Señor! RECUERDE. Desde los años de 1500, también les dice don Alonso de Ercilla en sus versos de LA ARAUCANA. ¡ES CHILE, NORTE, SUR, DE GRAN LONGURA, DE 27 GRADOS PROLONGADO! ¿Oyó señor?... Dice: Que Chile por el norte se prolonga hasta los veintisiete grados. ¡Oyó?!
 PELICANO: Escuchemos la respuesta de Chile. Con ustedes LA VOZ DE CHILE.
 (Canción. Cueca chilena)
 LOCUTOR CHILENO: Cuando pa Chile me voy, / cruzando la cordillera / late el corazón contento / una chilena me espera
 PELICANO: La voz de Bolivia.
 LOCUTOR BOLIVIANO: Veintisiete grados... ¡¿Oyó?!
 PELICANO: La voz de Chile
 LOCUTOR CHILENO: Veinticuatro grados
 PELICANO: La voz de Bolivia
 LOCUTOR BOLIVIANO: Veintisiete grados... ¡¿Oyó?!
 PELICANO: La voz de Chile
 LOCUTOR CHILENO: ¡Gol!... ¡Gol de Chile! (Pelicano se tira al suelo para tapar el gol. Se levanta).
 PELICANO: "Grosse Kartoffel" había dicho Von Humboldt. "British Gold Pounds", decían los Gibbs.
 LOCUTOR CHILENO: El guano está en Mejillones. Dijo Bulnes Presidente de Chile.
 ¡Chile está en Mejillones! Recalcó Bulnes después de Yungay.
 PELICANO. Veamos qué opina el Ministro de Relaciones de Chile, doctor Antonio Varas, acerca de los títulos bolivianos en el Litoral del Pacífico. Estamos en Santiago de Chile, año 1857. (El escenario se ilumina y el Pelicano revive a los personajes en escena como figuras de cera. En escena Ministro de Relaciones

Exteriores de Chile. Lo revive el PELICANO).

CANCELLER: Bolivianos, quién los entiende. Títulos y más títulos. -En su tierra negocian a bala. No les importan leyes ni derechos cuando tumban a sus Presidentes. Llegan aquí a Santiago y no hacen otra cosa que hablar de leyes, de títulos, derechos y Cédulas Reales...

Casos Juris. Utposidētis Juris. Audiencia de Charcas. *(Entra a escena diplomático boliviano, lleno de manuscritos).*

PELICANO. El señor que llega ahora es el diplomático boliviano Salinas: llega con una petaca llena de planos y títulos coloniales de la Audiencia de Charcas referentes al desierto y las costas de Atacama. *(Sale el PELICANO).*

DIPLOMATICO: Excelencia

CANCELLER: Excelencia.

DIPLOMATICO: Lamento tener nuevamente que protestar ante la Cancillería de Chile. Lamento mucho. Lo lamento de verdad. Señor Ministro: Ya hemos tenido con Chile el problema de Punta Engamos: Problema en territorios bolivianos, guanos bolivianos que se llevan los chilenos. Luego el asunto de la barca RUMENA. El apresamiento por los chilenos, en el territorio boliviano, del barco guanero norteamericano SPORTSMAN. Usted sabe los daños que ha ocasionado a Bolivia la incursión de la corbeta chilena ESMERALDA.

CANCELLER: Sí, pero el asunto es de la exclusiva competencia del Ministro de Marina de Chile.

DIPLOMATICO: ¡Ah!.. Así es la cosa

CANCELLER: Así es la cosa. *(Pausa larga)*

DIPLOMATICO: Tengo entendido que el Secretario de la legación de los Estados Unidos ha presentado reclamo al Gobierno de Chile por la captura del buque norteamericano SPORTSMAN, apresado por Chile cuando cargaba guano del territorio boliviano de Mejillones, y que ha pedido una indemnización de 15.000 pesos para el capitán.

CANCELLER: Esas cuestiones son de la exclusiva competencia de los gobiernos de Chile y los Estados Unidos.

DIPLOMATICO: Lo comprendo, doctor Varas. Pero nuestros títulos... Nuestras Cédulas Reales. Nuestra Audiencia de Charcas. llega hasta Copiapó.

CANCELLER: Propongo, doctor Salinas, que dejemos de lado estos enojosos reclamos y entremos a negociar la conveniencia de un Tratado de Límites entre Chile y Bolivia dividiendo por la mitad entre los dos países el Desierto de Atacama.

DIPLOMATICO: *(Confundido, lo ha tomado de sorpresa)* ¿Dividir el desierto? ¿Por la mitad? *(desca zafarse)* Yo sólo vine a protestar. Considero pintoresca su proposición.

(Ambos actores quedan como estatuas. Entra el PELICANO).

PELICANO: Salinas tiene miedo de meterse en honduras. La desconfianza altiplánica le sale por los poros. Está asustado de que en Bolivia lo acusen de "VENDE PATRIA"... "y no se atreve a preguntar al Ministro de Relaciones de Chile. *(Se dirige al Ministro que está como estatua)*. ¿Qué es lo que tiene en mente el señor Ministro? ¿Sería el paralelo 26? ¿Sería el paralelo 25? ¿El 24 y medio? Si el Desierto de Atacama se extiende desde el Río Loa hasta el río Copiapó, la línea de partición del Desierto de Atacama caería cerca del Río Paposo. ¿Verdad? Nuestra frontera quedaría a los doscientos treinta kilómetros al sur de la Bahía de Mejillones. ¿No es cierto? *(PELICANO directamente al público. A sus espaldas se oscurece el escenario y salen del escenario CANCELLER y DIPLOMATICO).*

PELICANO: Esas preguntas podrían haberlas hecho el diplomático boliviano. Pero ninguna de esas preguntas le pueden salir de la boca. CHILE POR PRIMERA VEZ LE PROPONE A BOLIVIA FIRMAR UN TRATADO DE LIMITES: AQUI ESTA LA GRAN OPORTUNIDAD PARA BOLIVIA DE UNA FRONTERA DEFINITIVA, LAMENTABLEMENTE EL DOCTOR SALINAS NO PERCIBE LAS OPORTUNIDADES CUANDO EN ELLAS HAY RIESGOS. ES MEJOR LIMITARSE A PROTESTAR, EN ESO NO HAY NINGUN RIESGO PARA SU CARRERA DIPLOMATICA. La oportunidad se ha perdido, el aumento del negocio del guano traerá ahora aún más la penetración de Chile. Pero veamos: Estamos en el Puerto de Cobija en las costas de Bolivia en el Litoral del Pacífico, allá por los años de 1861. *(Se ilumina el escenario. OFICINA DE GUANOS. CASA M. B. - COBIJA. En escena GENERAL BOLIVIANO Y GERENTE).*

PELICANO: Estamos ahora en la oficina de guanos de la CASA M.B., en Cobija. EL PUERTO DE COBIJA en el LITORAL DE BOLIVIA EN EL PACIFICO. Un General boliviano visita al Gerente de la casa M.B. que no es otra cosa que la casa GIBBS disfrazada de M.B.

GENERAL: Perdone Mister. Nuestro inspector boliviano nos informa que cargaron hasta el 20 de septiembre en Mejillones 130.000 toneladas de guano GERENTE. ¿Ciento treinta y mil? No es posible mi General. El informe está equivocado. Vamos a ver. Siento mucho, se han exportado solamente *(Mira la libreta)* 83.000 toneladas de guano.

GENERAL: Aquí dice mister que el buque ORION cargó tres veces. El buque NEPTUNE tres. *(Estudiando el libro de registro).*

GERENTE: ...No es correcto... hay un grave error.

GENERAL: ¡A ver! Inspector Mamani. Por qué se equivoca usted al anotar los nombres de los buques: *(Leyendo)* Aquí dice URINA, en vez de ORION.

NIPTUNA, en vez de NEPTUNO ¿Qué clase de nombres son esos?

MAMANI: Pirdunsito mi general.

GENERAL: Cojudo. Se dice perdón: no se dice pirdunsito. Qué indios tan brutos. No saben escribir ni el nombre de un buque y se atreven a discutirle al Mister. Inspector Mamani, quedas destituido por ser un indio bruto. ¡Caray!

GERENTE: Mi General, no es necesario extremar las medidas con el inspector Mamani, todos nos equivocamos alguna vez.

GENERAL: Vean, aprendan, los señores ingleses tienen sus cosas en orden. Es que nosotros tenemos que aprender mucho... mucho de los ingleses. Vean la Casa Gibbs... da gusto, todo en orden.

MAMANI: Sí, mi General.

GENERAL: ¡Salga Mamani!

MAMANI: Sí, mi General *(Sale MAMA NI y quedan Gerente inglés y General boliviano).*

GENERAL: Mister, ya ve, esos son los errores de nuestra gente... 130.000 toneladas... *(Pensativo, luego dispa)*. Bueno. Digamos que son sólo 83 000 las toneladas exportadas de guano. *(Pausa)*. Pero... *(Insinuante)* ¿Qué hubo del anticipo? El Presidente lo exige.

GERENTE: Las cosas están muy difíciles mi General. Usted recuerda. Ya le dimos al Gobierno de Bolivia un anticipo de 60.000 libras de oro.

GENERAL: Sí, pero ahora el Gobierno necesita dinero. ¡Estamos fregados! ¡Fregados! ¡Acuñaando moneda falsa para salir del paso!

GERENTE: Yo comprendo, General, pero la cosa está muy difícil. El precio del guano ha caído en Burdeos

GENERAL: ¡Qué gringo bandido! ¿Dijo burdeles?. ¡Ja! ¡Ja! cómo pues burdeles.. en los burdeles nunca bajan los precios.

GERENTE: En Burdeos

GENERAL: ¿Dónde?

GERENTE: Burde... os

GENERAL: ¡Caramba!... Yo creí, que usted dijo BUR... DE... LES..., pues. ¡Ja! ¡Ja! ¡Qué Mister tan chistoso! ¡Usted me hace reír!... (Pausa)

GERENTE: ¿Refr?

GENERAL: Bueno, bueno, necesitamos oro. Tenemos revolución en el norte. Revolución en el Sur. Tenemos que pagar al ejército. Pagar a los generales, a los coroneles, a los capitanes, a los sargentos, a los soldados, hasta a los doctores. ¡Caray! Tenemos que trancar las revoluciones. Trancar a los doctores que sobornan los cuarteles. ¡Revolución en el Norte!

¡Revolución en el Sur!

GERENTE: General... deja revoluciones... haga caminos

GENERAL: ¡Ja! ¡Ja! ¡Qué mister chistoso! ¡Caray! Vea mister... Los doctores son los que golpean las puertas de los cuarteles. ¿Comprende? Todo es plata, plata y plata. Es como el negocio del guano. "Plata en mano, culo en tierra". (Pausa) Tengo que llevar el ANTICIPO.

Siento decirle... ¡Caray! (*De amenaza*) De otro modo sus días de empresario están contados. El presidente de Bolivia no puede....

GERENTE: Bueno... bueno... haremos lo posible... sólo disponemos de 5.000 libras en caja. ¿Qué tal 5.000 libras de oro?

GENERAL: No... no, por lo menos diez mil.

GERENTE: ¡Diez mil! ¡Caramba! ¡Diez mil! ¡Haremos lo posible! (*Preocupado sale de escena Entra INTENDENTE Boliviano del puerto de Cobija*).

GENERAL: ¡Qué gringo tacaño! Hecho el chistoso... Burdeles con guano.

INTENDENTE: *Mi general, todo ya está listo para su viaje.*

GENERAL. Gracias Juanchito. Qué encargas para LA LLAJTA?

INTENDENTE. Para LA LLAJTA nada pues mi General. Pero mucho para Cobija.

GENERAL: Chansisto. ¡Caray! ¡Siempre chansisto!

INTENDENTE: En serio mi general, aquí estamos abandonados. Los rotos se han metido a trabajar nuestros guanos en Mejillones, y nuestros empresarios me piden AMPARO... AMPARO.

GENERAL: ¡Hay que ampararlos Juanchito! ¡Ampararlos!

INTENDENTE. ¿Con qué pues mi general? ¿Con cuatro soldados y tres escopetas? No tengo ni un bote para ir a ver lo que nos están haciendo esos rotos carajos en la Punta Angamos. ¿Qué puedo hacer yo pues contra los cañones de la fragata chilena ESMERALDA?

GENERAL: ¡Caray! Juanchito... ¿No has pedido ayuda?

INTENDENTE: Cien veces pues.. Pero no me contestan

GENERAL: ¡Caray! Es que estás pues muy lejos Juanchito .. Allí en Sucre ellos están muy ocupados con sus problemas. Sabes pues Juanchito cómo son las cosas en LA LLAJTA.

¡No hay presupuesto! .. ¡La muñequedita! ¡Caray! La Costa está pues muy lejos. El Desierto, las mulas, la falta de agua. ¡Caray! ¡Aquí no hay ni alfalfa!

INTENDENTE: Tampoco nos mandan nuestra paga. Estamos sin sueldo desde hace seis meses. Para vivir tenemos que prestarnos del gringo. Las casas de madera, la comida, el agua TODO... TODITO viene

de Chile

GENERAL: No te quejes Juanchito... Las mujeres son macanudas ¡Caray!

INTENDENTE: Los gringos no nos quieren. Sus mujeres, sus casas, están en Valparaíso... En Chile están SUS JEFES. De Chile reciben sus órdenes, sus buques. De Chile traen sus CAPATACES. Ahora, los gringos están preocupados, dicen que estamos dando concesiones guaneras a brasileros, encima de las que les dimos a los gringos.

INTENDENTE. Los Gringos dicen que los bolivianos no respetamos los contratos. Están gritando por la concesión de guanos que le hemos dado al brasilerero López Gama.

GERENTE: ¡Caray! ¡Caray!

INTENDENTE: Sí. Caray no más es pues mi General... todo es caray y, caray que estamos jodidos.

GERENTE: (*Entra con bolsa de cuero que contiene "el anticipo"*).

Mi General (*Disimulando*) Le pido entregar esta encomienda a nuestro Agente en Sucre. Usted ya sabe. Le estoy enviando las diez mil estampillas

GENERAL: ¡Ah! Sí, las estampillitas. Sí, sí. Son diez mil... ¿No?

GERENTE: Sí, diez mil. Con saludos, para nuestro jefe en Sucre.

GENERAL: Sí, desde luego. Como no Mister, cumpliré su encargo. Hasta la próxima. ¿Son diez mil no? (*El gringo prefiere no verle más*). Juanchito... Buena suerte... ¡Caray! ¡Caray! (*Salen, queda solo GERENTE GRINGO*).

GERENTE: ¡Diez mil libras!.. ¡Una visita muy cara! Pero lo tenía previsto. (*Pausa*) Ojalá no vuelva más. Cualquier día ese tipo tumba al Gobierno y resulta Presidente de Bolivia. Entonces sí que estaremos "jodidos"... ¡Caray! (*Con profunda preocupación*) No podemos confiar en los bolivianos. CUALQUIER DIA NOS QUITAN TODO... ¡PERO CHILE NOS HARA RESPETAR! ¡EN CHILE PODEMOS CONFIAR!

TELON

TERCER ACTO

Palacio de Gobierno de Bolivia. En escena: Presidente de Bolivia, General Achá, Canciller Bustillo. (Entra PELICANO, Avelino Aramayo y Mariano Melgarejo entran después).

PELICANO: Estamos en el Palacio de Gobierno de Bolivia. Es el año 1863. Gobierna el General Achá, y es su Canciller el doctor Bustillo, ambos están en escena. (*Los revive y sale*).

BUSTILLO: Hemos dado los pasos acordados, señor Presidente.

ACHÁ: La situación es grave. Muy grave.

BUSTILLO: Así es, Chile ha invadido nuestra Costa del Pacífico hasta el Morro de Mejillones, en el Paralelo veintitrés y mantiene a la Fragata de guerra ESMERALDA en Mejillones. Lo advertí hace años. Hoy, estamos pagando el precio del abandono de nuestra costa. Las negligencias de nuestros pasados gobiernos.

ACHÁ: Perdimos la oportunidad de definir nuestros límites con Chile cuando la costa de Atacama no valía nada: hoy esos guanos valen una fortuna... y me dicen que ya se está exportando el salitre. Chile es más fuerte cada día que pasa.

BUSTILLO. El Congreso aprobó nuestro pedido dictando la ley del 5 de junio de 1863. (*Muestra el documento*).

ACHÁ: (*Lee calmadamente*) "Se autoriza al Poder

Ejecutivo para declarar la guerra al Gobierno de la República de Chile, siempre que agotados los medios conciliatorios de la diplomacia, no obtuviere la reivindicación del territorio usurpado, o una solución pacífica compatible con la dignidad nacional". La primera parte es contundente. ¿Cómo ha reaccionado Chile?

BUSTILLO: Creo que con ruptura de relaciones.

ACHA: ¿No teme usted un ataque Chileno?

BUSTILLO: No lo creo. Chile y Perú están preocupados con la llegada de la Flota Española al Pacífico. La Flota llegó a Valparaíso el 5 de mayo... Dicen que España quiere tomarse las Islas Chinchas del guano, y que el Almirante Pinzón declaró que le pertenecen a España.

ACHA: Débiles y pobres, nosotros tenemos que apresurar un acercamiento con el Perú para neutralizar a Chile.

BUSTILLO: Hay dos objetivos apremiantes: Primero, necesitamos del Perú: Si nuestro puerto de Cobija cae en manos de los chilenos tendremos que usar para vivir el puerto peruano de Arica. Segundo: Debemos conseguir dinero para armar a Bolivia ante una guerra con Chile.

ACHA: Para lo primero, hemos enviado a don Juan de la Cruz Benavente a Lima a negociar con el Perú un Tratado de Paz y Amistad. Para lo segundo, don Avelino Aramayo se dispone a partir a Londres para colocar un empréstito. (*Ordena al edecán*). ¡Que pase el señor Aramayo...!

ARAMAYO: (*Entra*). Buenos días señor Presidente.

ACHA: Buenos días, tome asiento. Señor Aramayo la patria está en peligro. Chile militarmente ha ocupado nuestro territorio del Litoral del Pacífico hasta el paralelo 23... hasta el puerto de Mejillones. El peligro de una guerra es inminente... podría estallar en cualquier momento.

ARAMAYO: Comprendo su preocupación señor Presidente.

ACHA: Es grave. (*Pausa*) Señor Aramayo, usted tiene vinculaciones con casas británicas.. Yo confío que logre usted en Inglaterra negociar un empréstito que nos proporcione el dinero necesario para comprar barcos de guerra y armamento para defendernos de Chile.

BUSTILLO: Un buque blindado que haga respetar nuestra soberanía nacional.

ARAMAYO: Yo creo que estamos en buen pie. Bolivia no tiene deudas en el exterior, han aumentado nuestras exportaciones. La situación que existe hoy en Bolivia, de libertad y respeto a la ley dentro del Régimen Constitucional, hace factible la colocación de un empréstito.

BUSTILLO: Un empréstito significa, en verdad, pedirles a los extranjeros que acepten unos vales con el nombre de Bolivia, confiando en el presente y futuro de nuestra nación.

ARAMAYO: Así es: La mayor colaboración podría lograrse de la Casa Myers Bland y Sansctenca que pertenece al grupo Gibbs de Inglaterra, pero no podemos esperar mucho de ella pues ha sido afectada por las concesiones de guano que dio Bolivia al señor López Gama del Brasil... y el Brasil nos reclamará.

BUSTILLO: Desgraciadamente pusimos a pelear a ingleses y brasileros por unos guanos en Mejillones antes de consolidar nuestras fronteras. Ahora Chile protege a los Gibbs. Yo nunca he tenido confianza en los ingleses.

ARAMAYO: Pero los necesitamos. Tienen el capital. Tienen la técnica. Los armamentos... ¡Londres es el centro financiero del mundo! Los ingleses pueden

ayudarnos a salir de nuestra pobreza y atraso.

ACHA: Bien, señor Aramayo, las negociaciones están en sus manos. El señor Ministro de Hacienda le dará sus credenciales para Londres. Confiamos en usted señor Aramayo

ARAMAYO: Gracias señor Presidente. (*Sale ARAMAYO acompañado de BUSTILLO. El Presidente Acha queda solo en su escritorio, preocupado. Entra tímido Melgarejo*).

MELGAREJO: TATA.. TAIAY. Me han dicho que la situación está grave. Que podría estallar una guerra con Chile.

ACHA: Sí. Está grave General Melgarejo.

MELGAREJO: Usted TATA ya sabe. Estoy a su lado como en la batalla de San Juan. Estoy para defenderlo a lo macho.

ACHA: Gracias General Melgarejo.

MELGAREJO: TATA... Para mí USTED ES COMO UN PADRE. Yo no lo abandonaré nunca. NO PERMITIRE QUE LO TRAICIONEN. La señora Gertrudis es como una madre

ACHA: Gracias. La patria nos necesita General Melgarejo... ¿Es todo?

MELGAREJO: Todo TATA... Quería nomás que sepa usted. Eso es todo.

(*El escenario se oscurece. Entra PELICANO en reflector de luz. Luego aparecerán en escena BANQUERO y ARAMAYO*).

PELICANO: Ahora estamos en Londres. Aramayo llegó a su destino. No es el Aramayo que ustedes creen... No, es don José Avelino Aramayo, el pionero, el tronco de la familia Aramayo. Estamos en la oficina de FINANCIAL CREDIT HOUSE... En buen castellano una casa financiera de crédito, de esas a las que llegamos del TERCER MUNDO a pedir dinero hasta de rodillas. En escena Aramayo al que ya conocen. Y el Banquero inglés al que nunca de veras se puede conocer...

BANQUERO: (*Tomando notas*). Sí, sí... Bolivia, yes, yes, junto a México. Claro, claro. Decía usted señor Aramayo... ¿Guanos?

ARAMAYO: Sí, guanos.

BANQUERO: (*Mirando el diccionario*) Guanos... "MATERIA EXCREMENTINA". ¿Qué clase de excrementos?

ARAMAYO: De pájaros.

BANQUERO: ¿Dónde?

ARAMAYO: En el Litoral del Pacífico de Bolivia. Sur América.

BANQUERO: Excrementos de pájaros: Litoral Bolivia... ¿Cuántas toneladas?

ARAMAYO: Tres millones

BANQUERO: ¡Tres millones de toneladas de excrementos!... Será posible que unos pajaritos chiquitos hagan tanta caca... ¿Tan grande?... ¡Hum! ¡Tan grande! ¿Y usted quiere cambiar esa caca grande por bonos?

ARAMAYO: Sí, por bonos. Por libras esterlinas oro.

BANQUERO: ¿Bonos por excrementos? ¿Caca por oro? . me parece un indecente cuento de hadas... un cuento indecente como el del burrito que caga la plata. "Very peculiar, yes. PECULIAR INEED". Nunca hemos colocado en el mercado financiero de Londres bonos con garantía de excrementos "Peculiar... Indeed... Indeed". Nunca hemos puesto mierda así en el mercado de Londres. Pero claro todo depende del cliente... ¿Verdad? ¿No le parece? Si hay comprador se vende. Todo se vende si hay comprador. ¡Hum!.. "Very peculiar indeed".

ARAMAYO: Bolivia desea colocar esos bonos en el mercado financiero de Londres con la garantía del guano.

BANQUERO: Bonos con garantía de excrementos de pájaros. Eso puede ser ofensivo a los pulcros modales británicos. Podemos ser tomados a burla con eso de bonos untados con "caca de pajaritos".

ARAMAYO: ¿Qué piensa?

BANQUERO: Habría que dar otra forma de presentación al "PROSPECTUS". Dos millones de libras esterlinas. ¡Hum! La cosa es interesante. ¡A ver!... Pondremos a los muchachos de la CITY a buscar información. Guano: ¿De dónde viene? ¿Quién lo trae? ¿Quién lo vende? ...También se debe investigar a Bolivia. ¿Dónde está? ¿Qué hace? Sobre todo cómo se comporta Bolivia...

(Aramayo se dirige al centro del escenario, a sus espaldas se oscurece la escena. Aramayo habla directamente al público, BANQUERO sale).

ARAMAYO: Arreando mulas senté plaza. A los quince años aprendí mi carrera de arriero en Bolivia: de arriba para abajo y de abajo para arriba, como dicen mis paisanos.

(ARAMAYO toma asiento al borde del escenario. Luego baja a la platea conversando y relatando su vida directamente al público hasta que retorna al final al escenario).

Arreando mulas fui el primer año desde Jujuy a La Paz y regresé por el mismo camino. El segundo año fui hasta Puno. El tercero hasta las inmediaciones del Cuzco adquiriendo así destreza en ese oficio. Pero en todo lo demás estaba ciego... No veía, a pesar de la claridad del sol que alumbraba mi patria. En los largos años que pasé montado en una mula, mucho tiempo tuve para pensar en mi situación y en cada uno de los animales que llevaba por delante, cuyo pelo y señales conocía como mis propias manos. Andando alrededor de las mulas las noches me parecían largas como un siglo. Algunas veces, para entretenerme, me ponía a contar las estrellas tan grandes y brillantes en las alturas de los Andes, y quedaba pensando en nuestro aislado Altiplano que está tan cerca de las estrellas y tan lejos del mundo. (ARAMAYO ha dado la vuelta por la platea y llega al escenario) Hoy he venido hasta Londres con el deseo de servir a mi patria. Quiero volver a Bolivia llevando ferrocarriles que nos abran las vías del progreso, llevando barcos blindados que defiendan nuestras costas. Si no lo hago, se perderá todo... y no quiero decir solamente Mejillones... pero todo nuestro Litoral del Pacífico... ¡Sería terrible! ¡Por Dios! ¡Ni pensarlo! ¡Quedaríamos enclaustrados dentro de nuestras montañas, asfixiados sin mar... lejos del mundo!, llenos de revoluciones, sumidos en nuestra propia ignorancia... (Se ilumina escena oficina Londres FINANCIAL CREDIT HOUSE Entra BANQUERO inglés)

BANQUERO: ¡Ah! ¡Señor Aramayo! Cuando nosotros nos ocupamos de algo ponemos tiempo, trabajo, dinero. Una responsabilidad que aceptamos como parte de nuestro buen nombre: El nombre de FINANCIAL CREDIT HOUSE. Ahora si podemos hablar de guanos.

ARAMAYO: Me alegra mucho.

BANQUERO: Podemos hablar porque lo hemos investigado. Hoy podemos decir que sabemos de guano y de los países guaneros de Bolivia, Chile, Perú. Vea aquí: Una comparación entre el guano de Bolivia y el del Perú. (Da el cuadro con los datos a Aramayo).

ARAMAYO: (Lee la hoja de papel con el cuadro de datos).

Guano del Perú Guano de Bolivia

"Agua"	10%	10%
"Sustancias orgánicas solubles"	5%	9%
"Fosfato de Cal"	72%	77%
"Sílice y sustancias insolubles"	1%	3%
"Amoniaco"	12%	0,5%

BANQUERO: Aparentemente, los campesinos ingleses prefieren el excremento peruano. El guano de las Islas Chinchas frente a la costa del Perú en la zona de Pisco... ¿Verdad?... Pisco.

ARAMAYO: Si, Pisco.

BANQUERO: Pisco. El Pisco con Guano... ¡Bueno!, pero ahora España ha capturado esas Islas Chinchas del guano que eran del Perú. (Entrega periódico a ARAMAYO).

ARAMAYO: (Lee el periódico) "El 6 de abril España ha capturado las Islas Chinchas. Hay mucho temor de UNA GUERRA DE ESPAÑA CON EL PERU. Se habla del peligro de no recibir más guano de las Islas Chinchas en Europa".

BANQUERO: Efectivamente. El guano ha subido de precio en Londres. Pero tenemos malas noticias. (Pausa). ¿Ha visitado usted a los señores GIBBS en Londres?

ARAMAYO: No, todavía.

GERENTE: ¡Ah! ¡Los GIBBS son muy grandes! ¡Tan grandes que cuando hoy uno dice GIBBS, DICE GUANOS! Ellos controlan el negocio.

ARAMAYO: Lo sé.

GERENTE: Parece que los GIBBS están resentidos con Bolivia que los trata mal. Ahora que Chile ocupa el Morro de Mejillones, ellos están contentos de entenderse con Chile en el negocio de guanos.

ARAMAYO: ¡Pero esos guanos de Mejillones son de Bolivia! Chile se ha apoderado de ese territorio. ¡Es una usurpación!

BANQUERO: Señor Aramayo, Chile está hoy en posesión de esos guanos. Chile ha ocupado ese territorio. Como banqueros tenemos que aceptar los hechos.

ARAMAYO: Chile sólo ocupa la parte del sur del Morro de Mejillones hasta el paralelo veintitrés. Tenemos también nosotros guanos al norte del paralelo veintitrés.

BANQUERO: Señor Aramayo, no queremos aquí discutir paralelos. Ni fronteras entre Chile y Bolivia. Ni meternos en esos problemas.

ARAMAYO: ¿A dónde va?

BANQUERO: Quiero decir que no podemos ofrecer en Londres unos bonos de Bolivia con garantía de guanos de Mejillones.

ARAMAYO: ¿Y entonces?

BANQUERO: Sentimos mucho. No podemos arriesgar el buen nombre de FINANCIAL CREDIT HOUSE... y los GIBBS son muy grandes. (Sale BANQUERO, ARAMAYO directamente al público).

ARAMAYO: De modo que LOS GIBBS SON MUY GRANDES... y Bolivia muy chica. Señores no importa: Buscaré otros bancos, tocaré otras puertas. NO DESCANSARÉ HASTA ENCONTRAR PARA BOLIVIA LOS CAPITALS INDISPENSABLES PARA SU VIDA Y PROGRESO. ¡Adiós señores! (Sale Aramayo, se oscurece el escenario, salen todos y entra el PELICANO).

PELICANO: El Almirante Pinzón se tomó las Islas Chinchas del guano. (Canta y bailoteo conocida canción) "Los hermanos Pinzones" "eran buenos marineros" Alguien le avisó al Almirante Pinzón que las Islas Chinchas estaban cargadas de valiosos guanos. ¿Sería VON HUMBOLDT?

VOZ DE HUMBOLDT: ¡Cagamba!... ¡Cagamba! No

me digan chismoso

PELICANO: ¡Está bien!... ¡Oigamos al Almirante Pinzón! (Entra rápida y eufóricamente PINZON)

PINZON: ¡Por la Pinta! ¡Por la Niña! ¡Por la Santa María! y por todos esos buenos pinzones que llegaron con Colón a las Américas... ¡La ra rí! ¡La ra rí! ¡La ra rí!

¡Hermosas Islas Chinchas! ¡Fabulosas Islas Chinchas! ¡Estáis cargadas de guanos! ¡Estáis cargadas de oro!

PELICANO: ¡Pero son del Perú!

PINZON: ¡No señor! ¡Esos son cuentos de pajarraco! ¡Cuentos de Junín y Ayacucho!...

El General español Canterac en 1824 le firmó en las alturas de Ayacucho al General venezolano Sucre solamente UNA CAPITULACION TEMPORAL ¿Comprendes pajarraco?. TEMPORAL... y eso hizo el General Canterac porque en esas alturas de los Andes le dio "sorochi", mal de altura y también lo hizo porque se enterneció al ver a tantos indios que mascaban coca y se morfan de hambre. El General Canterac en su sano juicio no les hubiese dado nada a esos cholos.

PELICANO: ¡Pero la Independencia del Perú!... ¿En qué queda?

PINZON: ¡Oye pajarillo! España nunca firmó el reconocimiento de la Independencia del Perú...

¡Menos con estas Fabulosas Chinchas!

PELICANO: ¿Cómo? (Hace aspavientos)

PINZON: Chavales... ¿Cuánto nos debe el Perú?

CORO: Mucha plata...

PINZON: ¿Habéis oído?.. ¡Mucha plata! ¡Mucha como la del POTOSÍ!

PELICANO: ¿No le sacaron ustedes suficiente al Perú durante 300 años de coloniaje? El cuarto de oro de Atahuallpa. Las Minas de Jauja.

PINZON: ¡Vamos! ¡Pajarillo!... ¿Suficiente?.. ¡Vamos! Eso es apenas derecho de piso.

¡Por LA PINTA, LA NIÑA Y LA SANTA MARI A!

¡Qué pájaro ingenuo!

PELICANO: ¿Cómo?

PINZON: Si, al Perú le sacaremos hoy el pago de todos esos costos de esa que vosotros llamáis Guerra de Independencia... ¿Lo habéis oído? ¡Bala por bala pajarillo! ¡Ojo por ojo gitaniillo!

PELICANO: Diente por diente, dijo la serpiente.

PINZON: Si señor. Al Perú le hemos tomado las Islas Chinchas, y le estamos golpeando donde duele. En... el... culo. ¿Lo habéis oído?

PELICANO: Ojo por ojo.

PINZON: Oye pajarillo. Tenemos al Perú de cucullas sin sus islas Chinchas haciendo toda clase de esfuerzos sin que le salga ni una sola libra de guano.

PELICANO: ¿Cómo se llama eso? ¿Extorsión?

¿Imperialismo?

PINZON: ¡Coño! ¡Eso se llama estreñimiento! (Sale veloz), (PAUSA LARGA) (Pelicano al centro del escenario).

PELICANO: ¡Guano! ¡Guano maldito! (Directamente al público) ¡Estás tú en todas partes!

El hombre es lobo del hombre. El mundo está untado de mierda y no me pregunten muchachos por qué estamos tan jodidos. Muchachos inocentes, no exploren más: no metan sus cuerpos debajo de las aguas azules de este Mar Pacífico... allí sangrarán sus pechos heridos por las crueles realidades punzantes de las bayonetas de los arrecifes. En este mundo mezquino y cruel, el guano está en todas partes: Para ganar el dinero del guano se larga en las guaneras sogas al cinto al peón indio, chino o mestizo a embadurnar con su sudor y su sangre el excremento. Ese excremento es oro... lo vende un HOMBRE DE

CORCHO que flota indiferente en los mares del mundo. Ese HOMBRE DE CORCHO, que es respetable y respetado, se llama MAGNATE y está PERFUMADO.

MONJE: (Se escucha sonido de campanillas y cruza el escenario un MONJE encapuchado de negro portando sus campanillas y su cruz a cucostas).

PELICANO: Callen. escuchen. ¡Campanitas claras!...

¡Campanitas dulces!... Sobre el Mar Pacífico hay un suave ¡Ding! ¡Dong! de noche y de día que llama a

los seres humanos a la reflexión. La voz de la MADRE BOYA les anuncia a los intrépidos navegantes el peligro de los arrecifes Señores: en este mundo cruel tenemos que aprender a navegar como buenos hermanos. (Aparece PINZON rápidamente)

PINZON: ¡Islas Chinchas! ¡Fabulosas islas del Guano! ¡Tesoros coloniales de España! (Desaparece PINZON)

PELICANO: ¡ISLAS! En este perro mundo hay islas para soñarlas, para vivirlas y para soportarlas: pero entre todas las islas que surgen sobre las aguas de los mares del mundo, no las hay tan siniestras como estas Islas Chinchas del Guano que parecen salidas del Infierno del Dante: Islas de sudor y de sangre. Ellas no tendrán jamás un poeta que cante a su triste

monotonía: ni un pintor que plasme en un lienzo su blancuzco gris de muerte: ni tendrán un músico que se inspire en el graznido disonante de sus aves. Ellas

están como tres almas en pena cubiertas con sus mortajas blancas de fétidos guanos en la soledad fría

de la corriente de Humboldt en medio de un mar lleno de anchovetas. Por eso las aves eligieron a esas islas como "hábitat" y letrina, sabiéndolas desoladas

y libres de intrusos hasta que llegó como una maldición la voracidad del HOMBRE BLANCO.

(Fondo de tormenta... rayos y truenos, lamentos).

PELICANO: Gran Maestro. ¿Quiénes son esas gentes enterradas dentro de esas fosas que dejan oír sus

lamentos? (Se oyen VOCES)

VOCES: Somos los peones del guano. Somos culis esclavos chinos robados de nuestros hogares por los mercaderes del guano. Somos esclavos polinesios robados de nuestras islas por los mercaderes del guano. Somos indios de las islas del Pacífico robados de nuestros hogares por los mercaderes del guano. Somos indios de los Andes robados desde nuestras montañas por los mercaderes del guano.

PELICANO: Todos esos firmaron un recibo infame que los patrones llaman CONTRATO. Los reenganchadores los compraron con "anticipos". Los peones cavan las fosas de guano con la ilusión de hacer dinero para comprar su libertad; pero, mientras más cavan el guano fétido más se hunden en su

miseria. En sus fosas guaneras dejarán sus huesos en medio del excremento que otros convierten en oro.

(PELICANO se dirige al público arreglando sillas del escenario)

PELICANO: Ahora estamos en el Despacho del Presidente de Bolivia. El General Achá está

temporalmente en Cochabamba, donde también ha reunido al Congreso. Es el año 1864. En escena: El

Presidente Achá, el señor Miguel María de Aguirre y el secretario don Jorge Oblitas. (Entran ACHÁ y AGUIRRE; sale, de escena PELICANO).

AGUIRRE: La situación Internacional nos ha salvado. El ataque de España al Perú y Chile nos ha salvado de una guerra con Chile. Ahora el peligro común une a Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador y Perú. Todos

unidos nuevamente para defenderse de España. Todos unidos como hermanos en una UNION

AMERICANA.

ACHA: Así es.

AGUIRRE: La reunión en Lima del Congreso

Americano nos da una oportunidad para reiniciar negociaciones con Chile que nos permitan recuperar nuestro territorio invadido.

OBLITAS: El bombardeo de la flota naval de España a Valparaíso y al Callao nos ha salvado. ¿No le parece señor Presidente?

ACHA: Así es... ¡Caramba! Si pudiéramos sacar a los chilenos de nuestra costa... Hacerles desocupar pacíficamente Mejillones.

AGUIRRE: Hoy la suerte del Perú frente a España es la suerte de América. Chile lo sabe, lo comprende.

Chile también tendrá sensibilidad con Bolivia y nos devolverá lo que nos pertenece. Tenemos ahora una magnífica oportunidad para lograrlo.

ACHA: Usted como Presidente de la Nueva SOCIEDAD DE LA UNIÓN AMERICANA, usted debe establecer contacto con la filial de Chile. Sé que el señor Mont, expresidente de Chile, que mostró comprensión con Bolivia en los problemas fronterizos, está en Lima. Nuestro ministro Benavente tiene instrucciones para iniciar contactos con el señor Mont dentro de ese espíritu de UNIÓN AMERICANA. Debemos evitar por todos los medios la guerra con Chile.

AGUIRRE: Me complace señor Presidente. Si tan sólo le permitieran a usted gobernar estos pocos meses que faltan... pero el Congreso reunido en la Iglesia de San Francisco en Cochabamba, es un circo de anarquía.

ACHA: He dado libertad... y me acusan de debilidad.

AGUIRRE: Usted les ha dado libertad: ellos la han convertido en LIBERTINAJE. Hoy están reunidos en Congreso esos PADRES DE LA PATRIA en la iglesia de San Francisco, vociferando contra el Gobierno, amparados en la democracia. Todos quieren ser Presidentes de Bolivia o Vicepresidentes, ninguno se resigna a ser Ministro de Estado, no hay espacio para tantos pretendientes: hasta el General Melgarejo ha presentado su candidatura. Cualquier momento estallará una revolución.

ACHA: Melgarejo ¡NUNCA! Melgarejo me ha jurado mil veces lealtad. Me llama padre. Ha llorado la muerte de mi esposa Gertrudis como un verdadero hijo.

AGUIRRE: Lo importante es que se mantenga el sistema democrático. Que Bolivia no tenga más revoluciones. Que se respete la Ley. Veán el progreso de Chile. Tres presidentes en treinta años, y ni una sola revolución.

ACHA: Paz, estabilidad, progreso... Necesitamos caminos, ferrocarriles que nos unan a nuestros puertos del Pacífico. Necesitamos afianzar nuestra soberanía marítima aplicando los contratos que Aramayo firmó en Londres.

AGUIRRE: Tengo reservas sobre esos contratos de Londres. Los países Europeos COBRAN DEUDAS A BALA... vea usted a México, invadido por Francia y gobernado hoy por un príncipe Europeo llamado Maximiliano. Vea al Perú: atacado hoy por España que quiere recuperar sus antiguas colonias en la América del Sur. Francamente señor Presidente, he renunciado al cargo de Ministro de Hacienda con el que usted me honró por no desear tener la responsabilidad de endeudar a Bolivia con los ingleses. Esa es una responsabilidad muy grande. Hoy, 28 de diciembre, día de los Santos Inocentes, vengo a despedirme de usted, Señor Presidente.

ACHA: Muchas gracias señor Aguirre, pero deseo pedir a usted antes de partir, que se entrevistó un instante en mi despacho con Aramayo y los señores ingleses, para escuchar sus novedades... Ellos están aquí

AGUIRRE: Con mucho gusto señor Presidente.

ACHA: Señor Oblitas. Por favor que pasen los señores. (OBLITAS entra con ARAMAYO y con OGILVIE que trae papeles, mapas. Sale OBLITAS).

ARAMAYO: Señor Presidente, señores, los ingenieros de la casa Peto y Betts.

ACHA: Tomen asiento. Pido a ustedes darnos a conocer su actual plan de actividades.

OGILVIE: Señor Presidente, tan pronto el Gobierno de Bolivia promulgue el decreto respectivo iniciaremos nuestros trabajos.

ARAMAYO: Los contratistas del empréstito de los bonos entregarán al Gobierno de Bolivia, sobre Londres, la suma neta de un millón cuatrocientas mil libras esterlinas oro. El 70% del valor nominal de emisión al interés anual de 8%. Como amortización del 2% anual, y plazo de 25 años para el pago total.

OGILVIE: Los bonos serán emitidos en diez partidas iguales, con intervalos de seis semanas, después de que el Gobierno de Bolivia ratifique el contrato.

ACHA: ¡Bien!... ¿Y el ferrocarril? ¡El ferrocarril!

OGILVIE: Lo iniciaremos desde la Bahía de Mejillones, al norte del Morro que está actualmente ocupado por los chilenos.

ACHA: ¿Y los buques blindados?

OGILVIE: Están a cargo del ingeniero George Hinton Bovil. Son dos buques blindados de mil doscientas toneladas, con dos torres giratorias con cuatro poderosos cañones riflados capaces de disparar balas de 240 libras de peso, y con un cañón adicional para disparar balas de 40 libras de peso.

ACHA: ¡Qué bien!

OGILVIE: Los buques están destinados a patrullar las costas de Bolivia. Patrullarán bajo bandera boliviana, pero con tripulación y oficialidad naval inglesa que entrenará a los bolivianos.

ACHA: ¡Qué bien!

ARAMAYO: Señor Presidente, la coraza de los buques blindados es de fierro de cuatro y media pulgadas de espesor, espesor contundente para desalentar al barco de madera ESMERALDA, orgullo de la marina de Chile, que ha efectuado tantas incursiones sobre las costas desamparadas de Bolivia. Chile no tiene un solo buque blindado.

OGILVIE: Estas inversiones serán pagadas por Bolivia con los guanos de Mejillones que nosotros explotaremos por quince años. Ya hemos verificado las reservas del guano y son satisfactorias.

ACHA: ¡Magnífico! ¡Qué bien! ¡Qué bien!, ¡Buques blindados!... ¡Ferrocarriles! ¡Progreso!

(Entra sorpresivamente OBLITAS y le dice algo al oído del Presidente. El Presidente Achá que se pone de pie).

ACHA: Disculpen señores, les pido retornar a sus domicilios de inmediato. (Sale rápido ACHA. Se escuchan disparos).

AGUIRRE: ¿Qué ocurre?

OBLITAS: Ha estallado la revolución.

ARAMAYO: ¿Quién?

OBLITAS: ¡MELGAREJO!...! ¡MELGAREJO! (Sale corriendo).

ARAMAYO: ¡Qué barbaridad! (Confusión de voces y tiros) ¡Adiós ferrocarriles! ¡Adiós buques blindados! ¡Adiós defensa de nuestras costas!

AGUIRRE: ¡Adiós progreso! ¡Adiós patria!

ARAMAYO: ¡Malditas revoluciones! (Tiros y voces).

VOCES: ¡MELGAREJO!.. ¡MELGAREJO! (TODOS SALEN HUYENDO) (Ruido de tiros y voces)

(APAGON). (Siguen ruidos de tiros y voces... Entra Melgarejo OMNIPOTENTE acompañado de OBLITAS que servilmente sigue sus pasos por el escenario).

OBLITAS: Mi General Melgarejo (Se corrige)

¡Excelentísimo Señor Presidente de Bolivia! ¡Capitán

General de' los Ejércitos de Bolivia! ¡Héroe de Diciembre! .. Ya cumplí con mi deber de Secretario Privado del Ex Presidente General Achá: lo acompañé hasta su casa, pero no lo acompañaré hasta la tumba... ahora estoy a sus órdenes.

VOCES: ¡Viva el General Melgarejo!.. ¡Viva el Héroe de Diciembre! ¡Viva el Capitán del Siglo!.. ¡Qué viva! ¡Qué viva! (*Melgarejo se pasea disfrutando su triunfo*).

MELGAREJO: ¡Doctor Oblitas!.. Queda usted...

OBLITAS: Sí mi General (*Ansioso*).

MELGAREJO: ¡Queda usted!...

OBLITAS: Si... mi... General (*Temeroso*)

MELGAREJO: Queda usted posesionado

OBLITAS: Gracias mi general. (*Exhala alivio de satisfacción*).

VOCES: ¡Viva el General Melgarejo!.. ¡Qué viva! ¡Qué viva!

MELGAREJO: ¡Doctor Oblitas!... Tinta y papel para escribir mis decretos.

OBLITAS: Si mi General ¡Dicte usted! (*Se ufana*).

MELGAREJO: Primer DECRETO: ¡Borrón y cuenta nueva! Todo lo que hizo el gobierno de Achá hasta hoy queda deshecho. Queda como un borrón para siempre. Borrón y cuenta nueva, como dicen. Las cuentas nuevas son más, más . y todos los que han colaborado con el Gobierno de Achá a la cárcel. ¡Ah! A esos gringos también me los sacan a patadas.

OBLITAS: ¿Presos? (*asustado*)

MELGAREJO: Y los que molesten ¡Fusilados! (*Mira a Oblitas de reojo*). Usted, no es de los que molestan... ¿Verdad? doctor Oblitas?

OBLITAS: No... no... de ningún modo, mi general. (*Muerto de susto*)

MELGAREJO: ¡Bien! ¡OTRO DECRETO!.. ¡No hay más Congreso! Se cierra la Iglesia de San Francisco, que ha servido de recinto a esos cachafaces diputados.

OBLITAS: Si, mi general.

MELGAREJO: ¡OTRO!... Contribución forzosa de seiscientos cincuenta mil pesos al pueblo de Cochabamba. Pedirla casa por casa. El que no quiera pagar será fusilado... ¡Esta GLORIOSA DE DICIEMBRE ha costado plata!

VOCES: ¡Viva el General Melgarejo!... ¡Qué viva!

MELGAREJO: ¡Otro!...

OBLITAS: Sí, mi general.

MELGAREJO: ¡EL QUE MONTA... MANDA!... ¡CARAJO!

VOZ: ¡VIVA MELGAREJO! (*Todos abandonan la escena. Queda MELGAREJO sentado en la silla presidencial, se oscurece el escenario, luego como en un sueño aparece el PELICANO*).

PELICANO: ¡Bolivia!... ¡Perdiste tus costas! ¡Perdiste tu mar! (*Pausa*). ¿Quién te dejó asfixiada? (*Melgarejo tendido en el suelo despertando de una borrachera levanta la cabeza; mira sorprendido la aparición del PELICANO. Se escucha un sonido de campanillas que aumenta poco a poco*). (*La escena tiene un aire de misterio*).

MONJE: (*Un MONJE encapuchado de negro cruza por el escenario con sus campanillas y su cruz*).

PELICANO: ¡Mariano!... ¿Por quién doblan las campanas? (*pausa*). Por los muertos... Los pueblos pueden enterrar a sus muertos (*Pausa*) PERO NO PUEDEN ENTERRAR SU HISTORIA. (*Sonido de campanillas*).

MELGAREJO: ¡Carajo! ¡Estas borracheras me hacen ver pajarracos!

PELICANO: Calma Mariano... Marianito... Yo te veo desde chiquito, gordito, cabezoncito, gateando sobre las piedras redondas de la quebrada de Tarata con el culito pelado... Tu madre lava en el río con cariño la caquita de tus nalgas. Niño Manuelito, caga

buñuelito.

VOZ DE MADRE: (*Canta*) Duérmase mi niño Duérmase mi amor Duérmase el pedazo de mi corazón.

PELICANO: El agua es fría... tú lloras... gritas . eres un niño y no tienes papá. Nadie te hace caso en Bolivia... y a nadie le das miedo.

MELGAREJO: ¡Shiss! ¡Calla! ...¡No me digas ESO! ¡Que no sepan ESO!

Los indios: los cholos sólo entienden con chicote.. entienden con "huasca" Si uno se deja montar lo deshacen. Las montañas nos acorralan ¡EN ESTE PAIS DE CHOLOS EL QUE DIALOGA ESTÁ PERDIDO! ¡El cholo nos sale por las entrañas! El cholo nos sale hasta por las orejas y no es la raza... ¡Es la cabronada! (*Pausa*) ¡Todos contra todos! (*Vuelve el sonido de la campanilla*)

PELICANO: Campanitas claras... Campanitas dulces... Campanitas que entierran con suave voz a los muertos en el CAMPO DE LA ALIANZA. Bolivia tiene héroes inmaculados: héroes como Eduardo Abaroa en el Puente del Topáter. Abaroa no buscó sucias ventajas... todo lo dio por su patria... regó con su sangre la tierra de Calama.

MELGAREJO: ¿Qué dices? No comprendo. ¿Quién es ese Abaroa?

PELICANO: ¡Mariano has jodido tanto!.. Ahora descansa y déjanos descansar. ¡Guano eres Mariano y en guano te convertirás!

MELGAREJO: ¡Insolente! ¡Cómo te atreves! ¡Los Doctores joden más que nosotros! ¡Los indios! ¡Los cholos! ¡Todos son unos jodidos!

PELICANO: Mariano, los chilenos se quedan con todo. Con todo el LITORAL. ¿Entiendes?

¿ENTIENDENQUICHU? Primero el guano: luego el salitre. Los chilenos se quedan con todo... Hasta con CHUQUICAMATA.

MELGAREJO: ¡Chuquicamata nunca! ¡Chuquicamata es mi cueca! ¡Mi chola!

PELICANO: Chuquicamata es cobre Mariano. Chuquicamata es la mina de cobre más grande del mundo y está situada en el antiguo territorio boliviano. Chuquicamata es la mina que sostiene a Chile.

MELGAREJO: ¡Pajarraco ignorante! ¡Nadie se quedará con mi Chuquicamata!

¡Chuquicamata es mi chola!.. Mi chuqui de día y mi ñata de noche. ¡Cabo de guardia! ¡Carajo! ¡Metan preso a ese cojudo! (*El Pelicano le hace con su dedo una obscena señal a Melgarejo y lo deja congelado en escena como una estatua. El Pelicano se adelanta al centro del escenario y se dirige al público*).

PELICANO: ¡BOLIVIA PERDISTE TU MAR! ¿QUIEN TE DEJO ASFIXIADA? (*Pausa*) ¿FUERON ELLOS? ¿FUIMOS NOSOTROS? (*Poco a poco se escucha un redoble de tambores, la cueca que va aumentando y que canta "Viva mi patria Bolivia"*).

TELON

René Hohenstein

Director

Empezó su carrera artística en Cochabamba con el grupo La Ronda y afirmó su trabajo actoral con la compañía Hombres Trabajando con monólogos como "El Candidato" y "Carrito de Mano" de Adolfo Mier Rivas. Este último trabajo le brindó el Sol de Septiembre al Mejor Actor en el Festival IBART '80; anteriormente fue premiado por su trabajo en "Morir un poco" de Renato Crespo.

Debutó como Director Teatral en el Festival Julio Travesí 1982 con la obra "Vamos a jorobar al mundo" de M. Martínez obteniendo el Monolito al Mejor Director, al Mejor Escenógrafo y a la Mejor Obra. En noviembre de 1983 estrenó en Cochabamba "La Opera de los 3-centavos" de Brecht, y del mismo autor en Santa Cruz en 1984 "La buena mujer de Sezuán". En 1985 ocupó el cargo de Director Teatral de la Casa de España de Santa Cruz con la cual presentó "El Gran Teatro de España" que incluyó obras como "La Celestina", "Don Juan Tenorio", "Luces de Bohemia", "Yerma" y otras. Entre sus últimos trabajos actorales se incluye "Las Mariposas son libres" y "La Fiaca". Desde este año mantiene su trabajo dentro de la Casa de la Cultura de Santa Cruz y trae como tarjeta de presentación "Guano Maldito".

Reparto

Jorge Prado R.	Gran Maestro
Enrique Bollini	Gabriel
Mary Torrico	Gaviota
Hernán Vargas	Cormorán
Carlos Vidal N.	Pelícano Mejillones
Garret O'Higgins	Quiroz
Enrique Bollini	Antonio Varas
Agustín Saavedra	Macedonio Salinas
Arturo Lora	Gerente Casa Gibbs, Cobija
Julio Gil	General Boliviano
Hernán Vargas	General Boliviano

Mary Torrico	Inspector Mamani
Reyes Viera	Intendente
Mary Torrico	Monje
René Hohenstein	Rafael Bustillo
Julio Gil	General Achá
Agustín Saavedra	José A. Aramayo
Arturo Lora	Mariano Melgarejo
Miguel Angel García	Almirante Pinzón
Garret O' Higgins	Banquero Inglés
Jorge Prado R.	Jorge Oblitas
Joaquín Aguirre H.	Ogilvie
Y Ud...	como pueblo

Teatro de la Casa de la Cultura

Raúl Otero Reiche

Santa Cruz. Presenta

GUANO MALDITO

Tragicomedia Latinoamericana

de JOAQUÍN AGUIRRE LAVAYÉN

en 3 Actos, basada en la novela homónima

Sonido	Estudio Casa de la Cultura
Luminotécnico	Ernesto Saavedra
Control Técnico General	Javier Montellano
Retratos	Willy Kenning
Ejecución de Vestuario	Marina de Peña
Diseño de Vestuario	Ejti Stih
Escenografía	René Hohenstein - Ejti Stih
Tema Musical, "Guano Maldito"	Alcides Mejía
Producción	Telón
Asistencia de Dirección	Amalia Unzueta

Puesta en escena y

Dirección general: René Hohenstein

Obras de Joaquín Aguirre Lavayén

"Más allá del Horizonte"

Historia novelada

(Conquista del Imperio Incaico)

(Descubrimiento del Río

Amazonas)

Primera Edición 1951

Segunda Edición 1968

Tercera Edición 1979

Cuarta Edición 1981

Quinta Edición 1987

Sexta Edición 2002

<i>Guano Maldito</i>	Primera Edición 1994
Historia Novelada (Guerra del Pacífico – Bolivia – Chile – Perú 1879)	<i>Adela Zamudio</i> "Guerrillera del Parnaso"
Primera Edición 1976	Ensayo
Segunda Edición 1977	(Vida y obra de la gran poetisa boliviana abanderada de los derechos de la mujer)
Tercera Edición 1980	Primera Edición 1980
Cuarta Edición 1990	Segunda Edición En prensa
Quinta Edición 1995	
<i>Guano Maldito (Teatro)</i>	<i>Guerra del Pacífico</i>
Teatro en tres actos (Tragicomedia Latinoamericana) (Guerra del Pacífico 1879 Bolivia – Chile – Perú)	Pacto de Tregua con Chile 1884 Documentos históricos de Nataníel Aguirre. Comentarios de Joaquín Aguirre Lavayén
Primera Edición 1986	Primera Edición 1987
Segunda Edición 2002	
<i>En las nieves rosadas del Ande</i>	<i>Puerto Aguirre</i>
Historia novelada (Vidas Trágicas) (Juana Manuela Gorriti – Manuel Isidoro Belzu – José Ballivián y Seguro)	<i>La historia de un sueño imposible</i> Historia (Salida de Bolivia al Atlántico esfuerzo pionero de la familia Aguirre Lavayén. La Hidrovía Paraguay – Paraná)

Primera Edición 2000

Las novelas históricas del Joaquín Aguirre Lavayén: "Más Allá del Horizonte", "Guano Maldito", "En las nieves rosadas del Ande", se han convertido en textos de enseñanza como obras clásicas de la literatura boliviana.

Nota del C.T. Nuevos Horizontes:

Hasta aquí nuestra reproducción del libro GUANO MALDITO – *Teatro*, a cuya lectura acude la recordación de las representaciones de esa obra, donde se han visto los frutos del trabajo creativo de René Hohenstein, logrados con su puesta en escena y dirección de la mencionada obra de Joaquín Aguirre Lavayén, pero, decimos nosotros, eso fue hace veintidós años durante los cuales, "naturalmente", se dice, en lo que se repara, expresamos la referencia implícita a "su naturaleza", lejos de estar inactivo, tanto él como el grupo que haciendo uno está con él, han continuado, –talvez con el impulso aumentado que les dió la tremenda repercusión de públicos y crítica lograda con "Guano Maldito"–, persistentes, en iniciar una nueva etapa en la tarea ya cumplida de tantos anteriores años y aprovechando el respaldo emocional que les confirió dicha obra, sitúan en

GUANO MALDITO, el punto de partida de la nueva tarea, que desde su inicio, llaman, para lo que hoy se conoce como una realidad y sueño vivos, que se nombra **C a s a t e a t r o .**

René se había planteado objetivos básicos: mediante el trabajo entusiasta pero tenaz, –suyo en la hermandad del grupo humano para entonces consolidado– suscitar y conformar, mediante el darles a las gentes esas cuotas de integración binomiales –espectadores y actores– que son las representaciones teatrales, crear un público, tratando de representar obras nacionales y otras, para llegar con el teatro a espacios fuera de la sala tradicional que faciliten el público sea más público, sensibilizándolo a mayor coparticipación integradora.

Para ello, concibió era necesidad, imprescindible al propósito dicho, contar con un elenco estable, lo que requería a su vez, poder lograr el financiamiento del grupo, lo que originó el plan de pasar de las representaciones de tres funciones a temporadas más largas, y disponer de un espacio para ensayar y representar, sin tener que depender de las salas tradicionales.

Analizando hoy –como lo hace **Casateatro**– y mirando atrás sin furia, sino con alegría, se puede ver como todas las acciones tomadas a lo largo del tiempo, cumplieron el esfuerzo y objetivos señalados inicialmente, consolidándolos gracias a mantener vivo ese poderoso sentimiento de la solidaridad –amor compartido y recíproco– que en ellos es activa práctica, lo que constituye ejemplo en y para la familia teatral boliviana, que el medio, virtud y herramienta más positivo para lograr y facilitar la obra comprometida, es la existencia y vivencia permanente, entre los miembros de un grupo, del vínculo de la afectividad humana... que para serlo no le es menester ni los talentos ni los títulos, sino sólo, como nos aconseja Eric Fromm, “reivindicar y respetar el derecho a la palabra que tiene el corazón...”

que ella realiza con el buen éxito conseguido dentro y fuera del país.

A tiempo de ese “mirando atrás”, René cumple función en APAC, contribuyendo a su cimentación y consolidamiento logrado de esta institución, en la tan valiosa obra del Festival Internacional de Teatro, Santa Cruz, que ella realiza con el buen éxito público conseguido, que hace el prestigio cierto de APAC, dentro del país y en el exterior.

Casateatro cumple ese objetivo de “lograr un público más público” con funciones especiales para estudiantes, con salidas a los barrios cruceños y ocasionalmente a las provincias. Cuida la elección de las obras a representar, pensando esencialmente que uno representa para el medio en que se desarrolla y no para uno mismo.

René insiste en buscar desesperadamente textos locales y nacionales. Para ello se crea desde la Casa de La Cultura “Raúl Otero Reiche” un concurso para obras teatrales, con un premio en efectivo y la representación de la obra por **Casateatro**. Así surgen, LABERINTO, LA ÚLTIMA FIESTA y TU NOMBRE EN PALO ESCRITO. Se contacta con autores nacionales y llegan de la mano de **Casateatro**, QUIÉN PAGA LA GALLINA, MORIR UN POCO y LOS FUNERALES DE LA MAMA GRANDE.

Finalmente René escribe algunas obras y adaptaciones para mantener el contacto de **Casateatro** con la realidad cruceña y boliviana: DE TOCO A SILLA, OJO DE GATA EN CELO, EL DIA QUE CAYÓ GONI ...Y SHIRLEY entre otras.

Las funciones de **Casateatro** en los barrios cruceños se vuelven un referente, como labor de extensión y búsquedas de integración de los públicos al hecho escénico. Las representaciones de las obras que se daban en el escenario central de “La Casa” toman centros culturales, canchas de fútbol, aulas escolares y patios.

Se realizan temporadas especiales para estudiantes, en las que participan integracionalmente, a veces más de 10.000 estudiantes.

Casateatro nunca pretendió hacer de la actividad teatral, la ocupación primaria de los actores. Siempre fue la actividad a partir de las seis de la tarde. Se trabajó en principio con talleres y sesiones de lectura, priorizándose el montaje y las representaciones, con lo que, como quería un grande del teatro universal, Vsevolod Meyerhold, la escuela teatral la constituyen las representaciones teatrales, que a tiempo de que a los actores los va, con la riqueza de la experiencia, madurando en su capacidad creativa y por supuesto, técnica, va acostumbrando, ayudando a que los públicos acompañen, completándola, a la obra teatral que, ya es repetido mencionarlo, sin los actores, claro no existiría, pero tampoco, es menos repetido decirlo, sería sin la presencia integrante de los públicos.

El financiamiento de **Casateatro** en los primeros años corría en parte a cargo de la Casa de la Cultura, pero el auspicio privado fue siempre un importante sostén de **Casateatro**. Se trabajó como cooperativa y los ingresos se distribuían equitativamente entre los participantes.

Se logró organizar las funciones durante un mes, de miércoles a domingo. Se habilitó también el año 1987 una sala de la Casa de la Cultura, para un primer intento de tener una temporada con varias obras durante tres meses. Y finalmente al disponer ya de la sala del Museo de Historia, algunas obras, sus representaciones, favorecidas con la presencia del público, se extendieron hasta durante seis meses. Esto permitió a los actores tener una experiencia valiosa, la de representar durante un periodo más largo a sus personajes, y a la ciudad, saber que los fines de semana había siquiera un teatro representando, en una sala cruceña.

Finalmente, al municipalizarse la Casa de la Cultura, **Casateatro** hace sus maletas y gracias a Paula Peña, directora del Museo de Historia de la Universidad Autónoma Gabriel René Moreno, se habilita la sala **CASATEATRO**.

Todo esto en veintidós años, intensos de entrega al teatro, por ese grupos que integra entre otros hermanos, un actor, un puestista en escena, un director y un dramaturgo llamados René Hohenstein, todos ellos hermanos nuestros, en el amor al teatro, que al cabo del tiempo dicho, pueden hoy como personas y como grupo, con mucha alegría exclamar: *Estamos viviendo LO MEJOR DE NUESTRA VIDA...*

Entusiasmo y alegría que corona la conmemoración de los años de vida –mucho vida, eso sí– de CASATEATRO donde junto a los fantasmas residentes en ella, de todos los personajes que también allí vivieron, –temporadas, algunos, hasta de seis meses– con nuestros hermanos a quienes cuántas veces enternecieron relatándoles sus angustias vividas entre los bastidores de la vida, y otras ocasiones, por el cariño dulce que a ustedes les tomaron, acariciándoles con las emocionantes declaraciones de más de uno o una de ellos, diciéndoles al despedirse entre sus lágrimas, “rocío del alma” –hasta ellos la tienen–: Queridos, si fuera por mí, yo me quedaría a vivir con ustedes...

Creemos que toda la familia teatral boliviana con gusto participa de estas FELICITACIONES felices que les hacemos llegar, con tanto de nuestro humilde pero profundo cariño a todos ustedes, y que sellamos con un grande y emocionado abrazo a René, abrazo pleno de ternura fraterna que nos nace en el corazón donde los atesoramos a todos los habitantes de **CASA TEATRO.**



Conjunto Teatral Nuevos Horizontes
28 febrero 2008

De los numerosos artículos que motivó la hazaña artística y cultural de las representaciones de "Guano Maldito", entresacamos los dos que a continuación reproducimos:

Correo – Los Tiempos, Jueves 13 de marzo de 1986

Un libro serio

"Guano Maldito" no obstante su título execratorio es un libro risueño. Y no por risueño deja de ser más documentado e instructivo que los del historiador adusto o el ensayista académico cuya pose doctoral se toma por garantía de seriedad. La seriedad radica en la estructura interna, en la honestidad subjetiva, en el testimonio sin ocultaciones maliciosas, en los datos que Joaquín Aguirre Lavayén, sin darse importancia, obsequia al lector mientras pasea a través de la geopolítica del siglo XIX, orientada por el olor del guano.

No necesita diploma de historiador para transcribir la narración guaneada de un alcatraz (*pelicanus occidentalis*), productor privado de la materia prima y testigo fidedigno de las maniobras españolas, francesas e inglesas para controlar esos malolientes detritus en la costa del Pacífico Sur, la escuadra española se apoderó de las islas Chinchas e Inglaterra financió los avances de Chile, sobre la frontera boliviana. Concesiones, explotación inhumana, préstamos, contratos, coimas, tratativas diplomáticas, expuestas en lenguaje coloquial, epistolar y teatral, demuestran que ese bicho plumado sabe más de las causas de la guerra del Pacífico que ciertos plumíferos solemnes que pasan por alto la dialéctica del estiércol en la historia.

Con humorismo irrespetuoso de las normas clásicas, Aguirre Lavayén destapa la letrina en que se incubó el asalto del Litoral boliviano. "Más de dos mil barcos cargados de guano se movían al soplo de la brisa del mar. Semejante movimiento de mierda no tenía que envidiar al de los actuales barcos petroleros" observa, en el lenguaje realista que exige el tema.

La etapa geopolítica del excremento se extendió hacia el salitre, maldito también para Bolivia pero una bendición para la aparcería de financieros ingleses y oligarcas chilenos.

La odisea del guano; tragicomedia internacional en una nueva versión de original estilo. Bajo su humorismo y su composición miscelánea (–con pequeños defectos en valoraciones personales–) la visión planiférica del superpelicano Aguirre Lavayén constituye un imprescindible aporte al estudio de las causas de la guerra del '79.

Augusto Céspedes

Una Imagen, unas palabras

"Guano Maldito"

¿Cuál hubiera sido la historia si los agroquímicos, que desplazaron al guano y al salitre, aparecían antes de la Guerra del Pacífico? ¿Se hubieran salido con la suya los chilenos, pese a todo, en sus afanes expansionistas para apoderarse del Litoral y dejarnos sin salida oceánica?

Desgraciadamente, las cábalas, conjeturas o supuestos no sirven en historia cuando se trata de hechos consumados. Los hechos son irreversibles y sólo por licencias de la ficción literaria es posible alterar el curso de los acontecimientos.

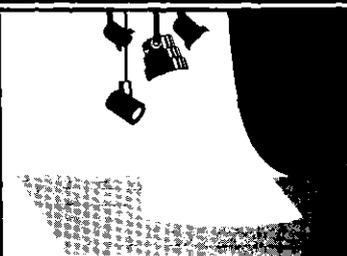
Sin embargo, ha sido este tipo de fijaciones lo que condujo a Joaquín Aguirre Lavayén a escribir "Guano Maldito" y, después, a resumir este libro en una pieza teatral de 3 actos. La obra, caracterizada por el mismo autor como "tragicomedia latinoamericana", ha sido llevada con éxito al escenario bajo la dirección de René Hohenstein.

Este es un alegato apasionado a favor de la reivindicación marítima y un intento de explicar con objetividad las causas históricas de nuestra mediterraneidad. También es una explicación ecologista de aquel trágico capítulo de la historia de Bolivia, en cuanto remarca de qué manera fue acumulada por las aves marítimas aquella fabulosa riqueza del guano sobre las costas del Pacífico. Los peces, transformados en estiércol por el aparato digestivo de gaviotas, cormoranes, pelícanos y alcatraces, dieron lugar a grandes fortunas que por muchos años sustentaron el lujo y el parasitismo de la oligarquía limeña, primero, y luego de los ingleses y la oligarquía chilena. Los peces y, por supuesto, el sudor y las lágrimas de miles de indios y cholos que trabajaban en las guaneras y salitreras.

Lo que me parece que no está claro es la responsabilidad histórica que en la pérdida del litoral le corresponde a la oligarquía boliviana. El espectador puede tener la sensación de que gaviotas, alcatraces y pelícanos son más culpables que los civiles y militares que tuvieron oportunidad de consolidar nuestra soberanía desde la costa del Pacífico, en lugar de vivir de espaldas a ella, padeciendo una especie de doble mediterraneidad, física y mental. Las asonadas cuartelarias, que el autor alude con el término incorrecto de "revoluciones", más que una causa fueron un efecto de la incapacidad ideológica, mental y espiritual para empezar a poner los cimientos sólidos de una verdadera nación.

Con todo, "Guano Maldito" es un saludable e inquietante motivo de reflexión histórica, ahora que seguimos lejos de dominar nuestros grandes espacios geográficos vacíos.

Urbano Campos



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
E-mail:
nhorizontes60@yahoo.es
Página web:
www.teatronuevos horizontes.org
Cochabamba - Bolivia

Impresión:

Live Graphics srl
Esteban Arze N° 478
Telfs.: 4510210 / 4510475
Fax: 4510210
Cochabamba
Bolivia