



APUNTES

15

2^a. EDICION

L A G I R A A E U R O P A
Por: Eugenio Dittborn.

El nacimiento y el progreso de los llamados teatros universitarios ha sido sin duda el acontecimiento más importante en la vida teatral chilena de los últimos 20 años. La existencia de un "teatro de arte" y su mantenimiento dentro de las actividades culturales del país, forma parte de un fenómeno de avanzada íntimamente ligado a otros de orden político y económico que en conjunto configuran la fisonomía de un pueblo nuevo que quiere hacerse oír en el concierto mundial con expresión propia y definida.

Impulsados por este afán es que aceptamos la invitación que nos formulara el Teatro de las Naciones con sede en París para actuar allí en la 5a. Temporada del Festival Internacional de Teatro que celebra ese organismo desde hace cinco años. Alentados por esta invitación decidimos presentar además en España nuestro conjunto y al efecto concertamos una temporada de 12 días en el Teatro Español de Madrid.

Es indudable, y lo sabíamos, que la empresa de llevar a un conjunto nacional a Europa tenía sus riesgos, considerando además que era la primera vez en la historia del teatro chileno que eso ocurría. Pero esa necesidad imperiosa de hacernos oír, de que hablaba antes, nos dió el impulso. Comprendíamos que era necesario mostrar a Chile, darlo a conocer, llevar a Europa la historia y costumbres de nuestro pueblo retratados en su dramaturgia y es por eso que elegimos un repertorio integramente nacional formado por tres obras chilenas muy diversas y si se puede decir opuestas entre si.

Es así que presentamos en España "La Pérgola de las Flores" de Isidora Aguirre y Francisco Flores del Campo, una comedia musical costumbrista que cuenta la historia de una aventura popular llevada a cabo por un puñado de chilenas, las pergoleras, que defendían lo suyo, el lugar donde trabajaban y vivían - como algo que siendo propio no se les podía arrebatar. La Pérgola de las Flores es la revolución humana y romántica de un puñado de chilenos dispuestos a defender como sea lo que les pertenece. Pero había ocurrido hace años y el tiempo, aquietando las pasiones, transformó la historia en una alegre comedia con música y canciones. "Deja que los perros ladren" de Sergio Vodanovic mostró a Europa que la juventud chilena tiene también algo que decir en su afán inquieto de mejorar el orden establecido y de depurar el ambiente. Es la expresión chilena de un grito eterno y siempre renovado de los jóvenes del mundo.

Con "Versos de Ciego" de Luis A. Heiremans, Chile demostró que en técnica dramática se encuentra a compás de las corrientes renovadoras del teatro moderno. Aparte de esto "Versos de Ciego" contiene un mensaje de profunda fé en el destino del hombre, de profunda esperanza en su salvación.

Estas fueron las obras y estas fueron las razones por las cuales estas obras se llevaron a Europa. Felizmente el éxito artístico de las presentaciones fué estruendoso. En Madrid el Teatro siempre lleno aclamaba las obras y los actores y en París - la crítica más severa de Europa - destacó asombrada la existencia "en el último rincón del mundo" de un teatro a la altura de cualquier conjunto europeo.

Me he preguntado muchas veces, meditando en la soledad de mi escritorio o en la calle por qué ha ocurrido esto y la respuesta ha venido sola, sin esfuerzo. Nuestro Teatro de Ensayo ha triunfado porque ha exhibido virtudes que forman parte íntima del modo de ser de sus componentes: fé en lo que se hace, disciplina férrea y trabajo constante y renovado. Esto unido a ese "ñeque" tan chileno que todos tenemos, nos permitió mostrar a otros pueblos nuestro teatro con dignidad y altura.

En resumen, no nos queda otro afán - y esa es la razón por la que escribo estas líneas - que exhortar a todos los que aman el teatro en Chile a que continúen cultivando estas virtudes cardinales, con renovado afán y a repetirles lo que siempre hemos sostenido y que ahora ha sido constatado en forma indiscutible: no basta ser artista, el ser artista es un don. Es necesario, además y principalmente desarrollar ese don por medio del trabajo asiduo, hacer este trabajo en forma disciplinada y tener fé sin límites en lo que se está haciendo, una fé desgarradora.

SINTESIS DEL SISTEMA DE STANISLAVSKY.

Para la correcta comprensión y utilización del Sistema nos permitiremos expresar dos recomendaciones muy importantes:

1.- Partir de lo general a lo particular:

Lo más importante no es mi personaje, aunque éste sea el protagonista. El autor puede utilizarlo para que postule sus ideales y su concepción del mundo y los seres. Pero en las piezas de los grandes dramaturgos, lo que defiende mi antagonista o el personaje de menor gravitación en el drama debe ser considerado con la misma atención. Lo que interesa como

punto de partida para el director o el actor es su captación lúcida de todo lo que el autor ha querido decir en la pieza y su poder de síntesis para discernir lo que trasciende a cada uno de los personajes.

Los críticos hacen referencia a este poder de síntesis cuando hablan del mensaje que contiene toda obra y que es la suma de lo que está explícito y de lo que está implícito en la misma.

Más vale no encarar una obra cuyo "meollo" no ha sido comprendido y - a veces - compartido por los responsables del espectáculo. Si no se sabe qué es lo que el autor ha querido decir no se sabrá cómo expresarlo. Para Stanislavsky la primera faz del trabajo del actor sobre su rol consiste en tener una concepción de la vida de su personaje ubicado en su medio ambiente. Vale decir, partir de lo general hacia lo particular.

2.- El sistema no es una receta:

León Chancereel me brindó el mejor consejo para la aplicación del Sistema. Stanislavsky le había prevenido: *surtout ne systématiser point* ("sobre todo no sistematizar"). Conviene insistir en que el Sistema no crea el talento, sino que lo desarrolla. Bien ejercido ayuda al actor a construir gradualmente, metódicamente, un personaje, tal como se construye un edificio. Puede ayudar a suscitar la inspiración que no siempre acude a su encuentro, lo que es muy importante si se tiene en cuenta que un actor debe trabajar todos los días, a diferencia del escritor, del pintor, del músico y otros que para crear organizan su tarea en las horas más convenientes. Lo mune de dos elementos de gran valor para el autor: un entrenamiento psico-físico que le permite alejarse de las tretas del oficio y el ejercicio de una ética constante sin el cual su método es inutilizable y carente de sentido.

Algo más antes de entrar directamente en la materia: no todos lo aplican del mismo modo ni todos

obtienen el mismo resultado. Lo que el lector encontrará aquí, es nuestra concepción, resultante de algunos años de aplicación del sistema. En Moscú he tenido la oportunidad de comprobar que los pedagogos eran más "ortodoxos" y los directores más "libres" que nosotros en la enseñanza y aplicación del mismo. De todos modos lo que siempre interesa es el resultado, ya sea para modificar nuestro criterio, ya sea para ampliarlo.

Es evidente que la aplicación del sistema debe ser la consecuencia de lo que se ha aprendido en la Escuela de Arte Dramático y que son pocos los elencos capaces de aplicarlo con justeza si no han recibido una educación común en la escuela. Nada me pareció tan fuera de lugar como un cartel de publicidad que ví en Santiago de Chile y que decía: "Ha llegado un Inspector" y debajo anunciaba que era una "Puesta en escena con el Sistema Stanislavsky". En Moscú ocurrió algo similar cuando mi intérprete - que no tenía nada que ver con el teatro - me prometió una entrevista con los "especialistas" del Sistema.

Glosario de la Terminología Stanislavskiana.

(ver cuadro sinóptico)

"Si" MÁGICO: Es el punto de partida del análisis. Los actores transmiten con toda veracidad los sucesos acaecidos en la obra en virtud de una suposición que para ellos se convierte en una realidad innegable. ("SI YO" fuera Joe Keller obraría de tal modo, por ejemplo.)

Stanislavsky decía que el actor debía creer en las posibilidades del "si" mágico "como la niña cree en la vida de su muñeca y en la existencia de todo lo que la rodea. Desde el momento de la aparición de ese "si" mágico, el actor pasa del plano de la realidad que lo rodea al de la otra vida, creada e imaginada por él mismo. Creyendo en esta vida el actor puede empezar a crear..."

"...El "si" mágico actúa como palanca para elevarnos del mundo real a la región de la imaginación.

Despierta una actividad interior y verdadera y lo hace con medios naturales."

LAS CIRCUNSTANCIAS DADAS: "EL "si" mágico es el punto de partida, las circunstancias dadas su desarrollo; el sí mágico da el impulso a la imaginación latente mientras que las circunstancias dadas, formando las bases del "si" mágico o separadamente, ayudan a crear un estímulo interior." Las circunstancias dadas son aquellas indicaciones escritas por el autor acerca de los personajes, la época, el lugar de la acción, detalladas casi siempre en los comienzos de cada acto y en las acotaciones que preceden a las réplicas y situaciones. Las circunstancias dadas son inalterables. Resumen la posición del poeta dramático ante la sociedad por su contenido ideológico o mensaje, y ante el arte por su estilo particular.

LAS PREMISAS DE DIRECCION: Interpretación global de la obra desde el punto de vista de la puesta en escena a través de: 1° Estudio de la obra en su unidad artística y solución teórica de todos los problemas que confluyen en una correcta versión escénica, encuadrada por el autor en las circunstancias dadas y que el director debe conocer a la perfección.

2° Señala a los actores y co-creadores del espectáculo (escenógrafo, músico, luminotécnico, modistos y otros colaboradores), mediante acuerdos conjuntos, su interpretación de las características principales de los personajes, del desplazamiento en "borrador" en el espacio escénico de los mismos, y de la atmósfera a crear mediante los elementos teatrales. Es la suma de los factores que conforman la "visión" de la obra en la escena, lo que Stanislavsky llama premisas de dirección.

LA CONCEPCION PERSONAL DEL ROL: Tarea que el actor realiza sumando al estudio de las circunstancias dadas por el autor y las premisas enunciadas por el director, el resultado de su estudio de las unidades y los objetivos de su personaje.

UNIDADES: La suma de varios objetivos conducentes a expresar una misma situación, conforman una síntesis que es la unidad. Esta es una división menos desmenuzada de la obra, y de suma importancia para el trabajo del actor en la parte analítica.

Del mismo modo que algunos escritores titulan los capítulos de sus novelas - o Brecht las escenas de sus obras para que no queden dudas acerca del sentido de cada trozo -, Stanislavsky, con idéntico propósito, acostumbraba subdividir las piezas que ponía en escena y luego rotularlas.

Dichas subdivisiones también las lleva a cabo el actor aunque las mismas no coincidan con las del director, puesto que las unidades desde el punto de vista de la dirección son casi siempre generales y las del autor particulares. "El nombre correcto que cristaliza la esencia de una unidad descubre su objetivo fundamental" (Stanislavsky).

Así, para titular una unidad, aconsejaba a sus alumnos la utilización de sustantivos, y para los objetivos un verbo, lo que suponía, de hecho, que el actor deseaba llevar a la acción (objetivo) su pensamiento (unidad).

OBJETIVOS: El actor debe numerar cada una de las réplicas de todos los personajes en forma correlativa desde el comienzo hasta el fin de la pieza. De tal modo que cuando establece una unidad su referencia es concreta. Como se hace difícil hablar sin ejemplos tomaremos la primera unidad de dirección de "Todos eran mis hijos" de Arthur Miller. Desde el punto de vista de la dirección ésta finaliza en el parlamento 175, y la hemos denominado "Joe Keller y sus vecinos". Pero desde el ángulo de cada actor en ese transcurso se han podido producir varias unidades. Al director le ha interesado en especial grado "presentar" al público a los vecinos de uno de los protagonistas y hacer una ligera referencia a los problemas de cada uno de ellos.

De ese modo el clima de esa primera escena no debe ser jugado en una forma densa, sino por el contrario lo más liviana posible.

En el trabajo analítico del actor que realiza Joe Keller su unidad va del 1 al 229 y podría titularse "Los sucesos de ayer". Porque esa mañana, mientras Joe Keller discurre con sus vecinos como si fuera un domingo cualquiera, está en realidad muy preocupado por dos problemas: ¿Qué traerá aparejada la visita de Ann, llegada ayer? ¿Qué pasará cuando su esposa descubra el árbol derribado por la tormenta y plantado en memoria de un hijo el mismo día de la llegada de Ann? Como se sabe, Ann es la ex novia de aquel hijo desaparecido en la guerra y ha venido por unos días a casa de los Keller invitada por el hermano de éste que la pretende y con quién ella está dispuesta a casarse. Todos estos problemas están presentes cuando Joe atiende a cuatro de sus vecinos que entran y salen separadamente creando una serie de objetivos distintos y aparentementes dispares con la unidad.

El nexu se realiza al través del ejercicio del super-objetivo y de la línea inquebrantable del personaje que hilvana todos esos objetivos circunstanciales. El actor siempre sabe lo que el personaje ignora: el desenlace de sus problemas, que en el caso de Keller - por la forma en que la acción se precipita - era totalmente imprevisible para él.

Toda acción es la expresión escénica del objetivo y tiene su justificación interior. Ha de ser lógica, coherente y real. La acción psíquica - o interior - ha de preceder a la física - o exterior -. Un objetivo vivo engendra una acción verdadera. No olvidar que la división en unidades y objetivos es temporaria y a los efectos del análisis de la primera etapa, no debiendo quedar fragmentados ni el papel ni la obra durante su representación. Durante el transcurso progresivo de los ensayos se van integrando, quedando totalmente fusionados en las representaciones y dando por resultado la línea inquebrantable de los personajes, expresión de los super-objetivos de cada uno de los mismos. En ningún momento de la representación el comediante debe perder el sentido del todo. A un actor que un largo rato antes de entrar en escena se había re-

cluido en un rincón para concentrarse más y mejor. Stanislavsky le espetó: "Qué busca dentro de usted. Busque en sus interlocutores". Hay que actuar con fidelidad, plenitud, e integridad, pero con los otros.

El error que muchos actores cometen es el de pensar en el resultado en vez de concentrarse en la acción que debe prepararlo. Para ello no deben dividir una obra más de lo necesario, tratando de no utilizar los pormenores como guía. Stanislavsky define la elección de los objetivos en forma correcta, por las nueve características siguientes:

- 1.- "Deben estar de este lado de las candilejas, proyectados hacia los otros actores y no dirigidos hacia los espectadores."
- 2.- "Deben ser personales y no obstante análogos a los del personaje que están representando."
- 3.- "Deben ser creadores y artísticos, pues su función será la de realizar el fin más importante de nuestro arte: crear la vida de un alma humana y expresarla en forma artística."
- 4.- "Serán reales, vivos y humanos; no muertos, convencionales o teatrales."
- 5.- "Serán verdaderos, de modo que ustedes mismos, los actores que con ustedes representen y el público puedan creer en ellos."
- 6.- "Deberán tener la cualidad de atraer y emocionar al actor."
- 7.- "Deberán ser netos y típicos del papel que están representando. No tolerarán vaguedades. Deben ser nítidamente tejidos dentro de la estructura del papel que les toca representar."
- 8.- "Deberán tener valor y contenido, para corresponder a la esencia íntima del papel. No deben ser superficiales o huecos."

3. - "Serán activos, para llevar adelante el papel y no dejarlo estancado."

"Permitanme prevenirlos contra una forma peligrosa de objetivo, puramente motor, que predomina en el teatro y conduce a la representación mecánica."

Los ensayos son dedicados en gran parte a la tarea de hallar los objetivos correctos, a lograr controlarlos y vivir con ellos.

Muchos partidarios del Sistema consideran de gran utilidad la confección de "una biografía del personaje", elemento de suma importancia para la concepción propia del rol. Consiste en escribir - de acuerdo con los datos que suministran las circunstancias dadas por todos los personajes y el propio del actor - unas cuartillas con todos los sucesos vividos por el personaje, antes, durante y después de su aparición en escena o en la obra.

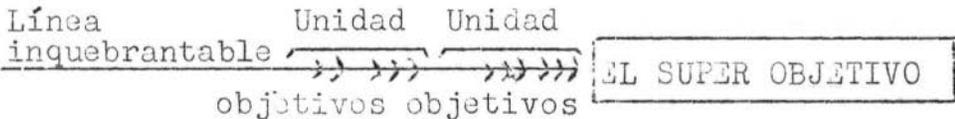
Como un ejemplo preciso Stanislavsky señala en su libro de dirección de "Otello" lo que él entiende por la vida anterior del personaje. Con relación a la primera escena pregunta: ¿Cuál es el pasado que justifica el presente de esta escena?, lo que da pie a una descripción detallada y perfectamente verosímil acerca de la posición económica y social de Rodrigo, un relato plausible de su conocimiento de Desdémona y los antecedentes de ese contacto con ella. El arma y la expresión práctica de esta etapa del trabajo lo proporcionan las improvisaciones. Las mismas eran presenciadas por Stanislavsky y construidas por los actores con elementos aportados por ellos y resultaban a veces una verdadera aproximación marginal a la obra en estudio, una especie de segunda pieza debida al texto de ellos pero basadas en el subtexto del autor.

EL SUPER-OBJETIVO: Su hallazgo es el resultado del estudio correcto de unidades y objetivos. Define a un personaje de un modo inequívoco y definitivo, es su esencia e ideal máximo y debe estar expresa-

do por el comediante en forma ininterrumpida. Aun en el caso en que ciertos objetivos parezcan estar en flagrante contradicción con el super-objetivo.

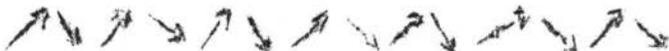
Cuando el actor llega a poseer la razón de ser de un personaje, aquello falto de cual no puede subsistir; cuando llega a realizar correctamente sus objetivos fundamentales, gradualmente va surgiendo una línea inquebrantable del personaje, que brotando del pasado, atraviesa el presente y se proyecta hacia el futuro del mismo. Esta línea inquebrantable galvaniza todas las unidades y objetivos de la obra y los dirige hacia el super-objetivo. Si una acción física o psíquica - por mínima que sea - no está relacionada con el super-objetivo, si no es expresada mediante esa línea inquebrantable, no es verdadera y debe ser desechada por superflua (que no agrega nada) o por equivocada (que parte de un supuesto y no de una realidad).

Para hacer más claro el ejemplo nos permitiremos reproducir los gráficos de Stanislavsky incluidos en su libro "Preparación del actor" y un diálogo con su alumno.



"Como se ve todos los objetivos - y las unidades que son la suma de los mismos - son dirigidas hacia el mismo fin, fundiéndose en una corriente principal.

"Tomemos el caso, sin embargo, del actor que no ha establecido su super-objetivo, y cuyo papel está compuesto por líneas más pequeñas, dirigidas en varias direcciones. Entonces tendremos:



"Si todos los objetivos menores de un papel son dirigidos en direcciones distintas, es naturalmente imposible formar una línea sólida e inquebrantable. En consecuencia, la acción es fragmentaria, sin coordinación ni relación con el todo. No interesa la excelencia de cada parte aislada; no tiene lugar en la obra sobre esa base.

"Daré otro ejemplo. Estamos de acuerdo en que la línea principal de acción y el tema principal son orgánicamente parte de la obra, y no pueden ser descuidadas sin detrimento de la misma. Pero supon^gamos que vamos a introducir un tema extraño, o injertar en la obra lo que podríamos llamar una tendencia. Los otros elementos serán los mismos, pero se volverán a un lado, a causa de esa nueva adición. Puede ser expresada de esta manera:



"Una obra con esa clase de fundamento deformado y roto, no puede vivir.

Grisha protestó violentamente en contra de ese punto de vista.

- ¿Pero no quita así usted a cada director y a cada actor toda su iniciativa y capacidad individual creadora, tanto como toda posibilidad de renovar obras antiguas, atrayéndolas al espíritu de los tiempos modernos? - expresó con violencia.

La réplica de Tortsov fué tranquila y aclaratoria:

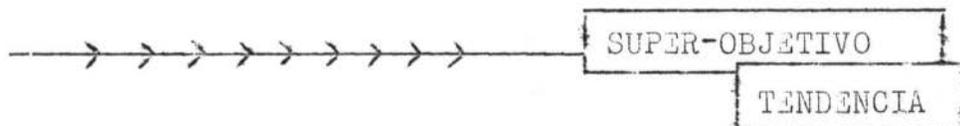
- Usted y muchos de los que piensan como usted, a menudo confunden y no interpretan el significado de tres palabras: eterno, moderno y momentáneo. Deben ser capaces de hacer distinciones bien precisas en los valores espirituales humanos si quieren alcanzar el significado de esas tres palabras.

"Lo moderno puede ser eterno, si se trata de cuestiones de libertad, justicia, felicidad, etc. No hago objeción alguna a esta clase de modernismo del trabajo del escritor.

"En contraste absoluto, sin embargo, es lo transitorio, lo que nunca puede ser eterno. Sólo vive en el presente y mañana será olvidado. Por eso una la bor de arte eterna no puede tener nada en común con lo que es momentáneo, aunque el director sea inteligente y el actor talentoso.

"La violencia es siempre mal recurso en la labor creadora; e igualmente, tratar de recrear un tema antiguo utilizando un énfasis transitorio, sólo puede significar la muerte para ambos, obra y papel. Sin embargo, es verdad que hallamos muy raras excepciones. Sabemos que el fruto de una clase puede, ocasionalmente, ser injertado en un tronco de otra clase y producir un nuevo fruto.

"A veces, una idea transitoria puede ser injertada naturalmente en un clásico antiguo y rejuvenecerlo. En ese caso, la adición es absorbida por el tema principal:



"La conclusión que se extrae es: Preserven, sobre todo, el super-objetivo y la línea inquebrantable de acción. Estén prevenidos contra todas las tendencias y propósitos extraños al tema principal.

"Me daré por satisfecho si he logrado hacerles ver claramente la primordial y excepcional importancia de esas dos cosas, porque de ese modo sentiré que he logrado mi propósito principal como profesor, y que he explicado una de las partes principales de nuestro sistema.

Después de una pausa prolongada, Tortsov continuó:

- Toda acción se encuentra con una reacción, la que a su vez intensifica la primera. En toda obra, además de la acción principal hallamos su impedimento opuesto. Lo consideramos afortunado, porque su resultado inevitable es más acción.

LA IMAGINACION CREADORA: En franca oposición con la imaginación fantástica, puesto que la del actor se nutre de la realidad y no de lo imposible. Es la que permite a un actor la composición o la encarnación de un personaje, opuesto a su propia personalidad, con veracidad y corrección.

LA CONCENTRACION CONTROLADA: El actor controla su concentración con el objeto de vigilar su labor interpretativa y no ser arrastrado por su personaje en una situación de alta tensión dramática; o por el contrario impide en el caso de reposiciones o representaciones excesivas de una misma pieza el peligro de la producción mecánica o automática del gesto y la dicción. Le permite, incluso, afrontar todos los accidentes que puedan acaecer en escena a sus compañeros, tales como las "lagunas", los "baches", la caída del ritmo, etc., sin por eso quebrar la línea de su personaje.

EL SENTIDO DE LA VERDAD: Si además de saber lo que dice, cómo lo dice y por qué, el actor aporta su fe a todos los factores anteriormente señalados, entonces posee el sentido de la verdad, que casi siempre logra transmitir a los espectadores.

LA MEMORIA EMOTIVA: El producto de la imaginación creadora, la concentración controlada y el sentido de la verdad en la etapa expresiva de la puesta en escena es el desarrollo de una memoria emotiva. Es la antípoda de la mnemotecnia puesto que al recordar las palabras de su rol y al expresarlas, el actor se sirve de un tipo especial de evocación, en la que se traduce un conocimiento del conflicto dramático vertido emocionalmente.

EL ENTRENAMIENTO FISICO ADECUADO: Parte práctica del sistema, mitad indisoluble del trabajo del ac-

tor sobre sí mismo. Tiende a desterrar el cuerpo el enemigo máximo del comediante: las contracciones y los espasmos musculares involuntarios casi siempre producidos por un estado de tensión interna ajeno a las situaciones del personaje y producidos por la falta de control de sus nervios. La práctica cotidiana de una gimnasia específica otorga al actor un dominio total de los órganos interesados en la expresión corporal.

Expresión corporal: Para una mejor definición delíndaremos un poco arbitrariamente cada uno de los aspectos que la componen:

Gestos: Son la expresión inconsciente de la personalidad individual de cada personaje. En la dramaturgia no hay dos "avaros" ni dos "donjuanes" iguales; cada uno de ellos tiene su individualidad distinta, su forma peculiar de expresarse.

Acciones: Son la suma de varios gestos aplicados a un propósito concreto.

Actitud corporal: Expresión de un conflicto muy denso mediante la inmovilidad del actor. No se trata en este caso de la pasividad (que está desprovista de contenido y fuerza emotiva), que es inadmisibile en el juego del comediante.

LOS ELEMENTOS TEATRALES: Luz, sonidos, trajes, espacio escénico, su organización y arreglo, etc., deben ser muy considerados por el actor como factores aprovechables para su labor interpretativa, puesto que éstos crean la atmósfera adecuada que acompaña al texto.

LOS CONTACTOS: El contacto es la razón de ser del Arte Dramático. Es la adecuada transmisión del mensaje del poeta dramático al público realizada por el director - ausente en la escena, pero presente en la organización de los elementos del espectáculo -; por los actores, los co-creadores

del espectáculo y los colaboradores del teatro. Se establecen del siguiente modo:

1.- El contacto consigo mismo: lo establece el actor a través del personaje, mediante la psicotécnica que es el dominio y la aplicación del sistema durante los ensayos.

2.- El contacto con los espectadores: que se verifica en las representaciones cuando los actores po seen el sentido de la verdad y logran comunicar su fe al público. Es la comunión entre la escena y la sala.

3.- El contacto con el trasfondo del espectáculo: se realiza cuando la sala capta todo el sub-texto. Por sub-texto se entiende todo aquello que no siendo explícito está implícito en el juego de los actores, en la escenografía y la atmósfera que es ca paz de suscitar, en el clima que la música o las luces o los sonidos son capaces de crear, etc.

EL SISTEMA, LAS ETAPAS DE SU APLICACION PARA LA PUESTA EN ESCENA Y EL ESTUDIO DE LOS PERSONAJES.

1) PARTE ANALITICA.

Para el conocimiento y la identificación progresiva con el personaje el actor aplica los "sí mágicos" a:

a) Las circunstancias dadas. (Autor)	}	R E S U L T A D O	} Una concepción general de la vida del personaje en su medio ambiente.
b) Las premisas de dirección (Director)			
c) La concepción personal del rol. (Actor)			

conversaciones y lecturas sin interpretación en

la mesa para profundizar el análisis de la pieza (situaciones y propósitos del elenco con relación a los mismos).

2) PARTE EXPRESIVA.

El actor trabaja con su instrumento vocal y psicotécnicamente para poder construir el personaje mediante:

- | | | | |
|---------------------------------|--|---|--|
| a) La imagen creadora. | } La suma de estos elementos crea y desarrolla su memoria emotiva. | } R
E
S
U
L
T
A
D
O | } (Entonaciones, pausas y silencios correctos de los personajes. |
| b) La concentración controlada. | | | |
| c) Fe y sentido de la verdad. | | | |

lecturas interpretadas y pulidas en la mesa.

3) PARTE ESCENICA.

El actor suma a su trabajo anterior sobre la psicotécnica y la dicción los siguientes factores para poder encarnar correctamente su personaje:

- | | | |
|---|---|--|
| a) El entrenamiento físico adecuado. | } R
E
S
U
L
T
A
D
O | } La encarnación correcta de todos los personajes de la pieza. |
| b) La expresión corporal del personaje. | | |
| c) El conjunto de elementos teatrales. | | |

improvisaciones, ensayos en la sala reducida y

en el escenario completo, etc.

SU FORMA DE APLICACION.

La parte analítica se realiza en reuniones de "mesa redonda" en las que se cambian ideas acerca de todos y de cada uno de los aspectos de la obra. Esta es leída varias veces por el elenco, que se preocupa totalmente del ritmo y otros problemas de expresividad. Desde las primeras lecturas el director deberá dejar perfectamente aclarado el superobjetivo de la pieza, las situaciones y los conflictos secundarios que permiten el desarrollo de la acción.

Es muy conveniente abundar en detalles acerca de la época en que transcurre la obra, conocer el resto de la producción del autor e interesarse por su vida. Si el tema es un suceso contemporáneo, pedir asesoramiento al autor, revisar en los diarios y acumular todo el arsenal de documentación posible. Si la época es pretérita buscar todos los testimonios posibles e incluir especialmente el estudio de las pinacotecas, que ofrecen un material informativo altamente objetivo acerca del comportamiento cotidiano y la actitud de aquellas gentes que se pretende llevar a la escena.

El actor, papel y lápiz en la mano, deberá tomar nota de todo lo que le sea útil para formar su propia concepción del personaje. Pero por encima de todas las cosas no debe lanzarse a interpretar como los actores aficionados que comienzan sus ensayos con el libreto en la mano sobre el escenario y "resolviendo" todos los problemas a la vez: interpretación, desplazamientos, emociones, etc.

Dos opiniones:

Stanislavsky: "Olviden al comienzo los sentimientos. Cuando las condiciones interiores están preparadas, y bien preparadas, los sentimientos aflor-

rarán a la superficie espontáneamente".

Jean Vilar: "Nunca se lee bastante una obra. El comediante no la lee nunca bastante. Cree haberla comprendido porque ha captado más o menos lúcidamente la trama. Es éste un error fundamental..." "...De aquí la necesidad de numerosas lecturas. Alrededor de la tercera parte del número total de los ensayos. Por lo menos. Manuscrito en la mano. Bien sentados. El cuerpo en reposo. Y la sensibilidad profunda acercándose poco a poco al diapason requerido, cuando el interprete ha comprendido - o sentido -, por fin, ese nuevo personaje que un día será él."

Agotado el estudio de la parte analítica pasamos a la parte expresiva cuyo objeto es transmitir, mediante la lectura interpretada cada vez más a "fondo", todas esas situaciones y conflictos con la máxima veracidad. Las lecturas interpretadas tocarán a su fin una vez que los actores reflejen las circunstancias dadas, las premisas de dirección, su propia concepción del rol y la perfecta memorización de las partes. Los primeros problemas de ritmo particular de cada escena estarán resueltos, la dicción de los intérpretes será impecable y se habrá evitado el "acostumbramiento" a los tonos. Cuando todas estas condiciones estén dadas se pasará a "parar" la pieza.

En la tercera etapa de este proceso se tratará de adecuar el plan de desplazamiento de los personajes fijado por el director en su plan de movimientos, con las proposiciones de los actores. Estas proposiciones bien pueden surgir de improvisaciones sobre circunstancias dadas por el autor pero resueltas por los actores con palabras aportadas por ellos. En ese caso interesa exigir las mismas situaciones en las improvisaciones que constan en el texto.

Stanislavsky era sumamente riguroso en la observación de ciertas normas durante el período de los ensayos. En el desarrollo de los primeros ensayos no admitía a personas ajenas al elenco. Nada ni nada debía perturbar la calma, el favorable clima

imprescindible para la creación. Fumar o beber mientras se trabajaba en la mesa estaba prohibido. Este hombre natural y sencillo, cordial al extremo de estrechar la mano a cada uno de sus colaboradores antes del ensayo cotidiano, una vez en el trabajo se transformaba y se encolerizaba con facilidad ante la menor muestra de insinceridad de cualquier componente de su elenco. Toda su atención en los últimos lustros de su actividad como director y pedagogo estaba concentrada en la labor del actor.

En este aspecto la cita de Nemirovich Danchenko - su compañero en la dirección y co-fundador del Teatro de Arte - no hacían más que sintetizar su ideal. Hela aquí: "Puede construirse un espléndido edificio para teatro, con escenario notable, magníficas decoraciones e iluminación perfecta; sin embargo, eso no será todavía teatro. Pero cuando en medio de una plaza descarnada actúa un actor rodeado de espectadores estamos entonces en presencia del verdadero teatro. Porque lo imprescindible en él es el actor. El teatro comienza cuando un actor entra en contacto con el espectador.

.....O.....

El hombre en acción.

Respecto del trabajo de puesta en escena no existen recetas. Hay tantas maneras de trabajar como hombres existen. No se trata de imitar el estilo de tal o cual director de escena admirado, sino de descubrir, mediante ensayos pacientes, qué estilo conviene con nuestro temperamento.

Un director de escena se encerrará en su habitación y trazará en el papel el plano definitivo de lo que realizará en el escenario; preverá todo mentalmente y se entregará a una especie de juego

de ajedrez a priori. Otro director no preparará nada absolutamente y modelará su puesta en escena "en el momento", inclusive durante los ensayos; dará libre curso a su imaginación y a su instinto creador.

Nosotros trataremos de examinar estos dos comportamientos, dialécticamente opuestos, con la esperanza de que cada lector haga una síntesis que se adapte a su personalidad. Pero es preciso advertir en seguida que lo más importante no es quizás el método empleado sino el espíritu con que se lo emplea. Poco importa que mi casa haya sido construida "a la italiana" o "a la francesa" con tal que el cemento haya sido mezclado cuidadosamente por un albañil que ama el trabajo bien hecho, respeta sus materiales y herramientas y conoce su oficio.

Si se ha de poner en escena un buen texto, primeramente es preciso "amar" ese texto, es decir, vivir intensamente en función de ese texto, descubrir y aprehender su hálito, su ritmo y su articulación. Se trata de estudiar profundamente la acción hasta en sus prolongaciones más diversas, a riesgo de presentar en escena sólo una parte de lo que se ha descubierto.

La puesta en escena no es la combinación sagaz de una serie de hallazgos adornados con sutiles efectos de luces. Ante todo, es la entrega total a una tarea, a la búsqueda apasionada de la verdad de una palabra, de un suspiro, de una sonrisa, de una lágrima...

La puesta
en escena del "jugador de ajedrez"

Supongamos que me decido a comanditar la presentación de la obra de J.M.Synge titulada The shadow of the glen y que confío la puesta en escena de esta obra a un intelectual puro, como existen algunos. Sigámosle en las diversas operaciones que realizará. Tomemos una hoja de papel y dibujemos un rectángulo que representa el espacio escénico. Dividamos este rectángulo en cuadrados, como indica la figura en la página siguiente.

Recordemos que Dan Burke está acostado en la cama. Su esposa, Norah Burke, cree que ha muerto; llama entonces a Michael Dara, uno de sus enamorados. Norah y Michael están sentados junto a la mesa haciendo planes para el porvenir, y cálculos acerca de la herencia del difunto. En el fondo, cerca de la chimenea, se halla sentado un vagabundo, quien está presente por casualidad. En el momento en que va a comenzar la escena, Dan Burke, el viejo marido, a quien se supone muerto, se levanta lentamente, con la intención probable de eliminar a su rival. He aquí el aspecto que tendrá probablemente el cuaderno de notas del director:

TEXTO

MICHAEL.- Vivir tanto tiempo con un viejo te ha entristecido mucho ... ¡Es una hermosa vida, te aseguro!

MICHAEL.- ¡Hijo de Dios! ¡Libranos!

MOVIMIENTO

- 1) Dan Burke se levanta de la cama y avanza lentamente de C/3 a B/5.
- 2) Dan Burke estornuda en B/5.
- 3) Michael, aterrado, se lanza hacia la puerta; movimiento de B/6 a C/7.
- 4) Movimientos simultáneos:
 - a) Dan Burke avanza de B/5 a C/7 y cierra el camino a Michael.
 - b) Norah huye hacia la derecha en A/1.
- 5) Movimientos simultáneos:
 - a) Michael, enloquecido, pasa de C/7 a A/1 y trata de ocultarse de-

TEXTO

MOVIMIENTO

DAN.- Ahora ya no te casarás con él ...

- trás de Norah.
- b) Dan Burke camina de C/7 a A/7 y se vuelve hacia la pareja.
 - c) El vagabundo despierta y camina de D/6 a B/5.

Para poder verificar materialmente las notas indicadas, este director de escena dispondrá en su papel piezas de ajedrez, bolitas, soldados de plomo o cualesquiera objetos pequeños que representen a los personajes. Así todo está previsto aun antes de que se hayan reunido los actores, y desde la primera sesión de trabajo éstos tendrán a la vista el trazado preciso e imperativo de sus movimientos en escena.

La puesta en escena del "púgil"

Por el contrario, si confío el trabajo a un impulsivo, no tendremos esquemas ni pequeños personajes de plomo o madera, ni preparación minuciosa.

Entremos al teatro, o más bien a uno de esos estudios que se utilizan para los ensayos, donde es imposible reproducir las características del escenario. Los actores, que ya saben "un poco" su papel, están allí reunidos. Por supuesto, cada uno tiene el texto en la mano.

— ¡Vamos! - dice el director de escena -. Usted, el vagabundo, póngase allí.

— Yo no interpreto el vagabundo - replica el actor Interpelado -. Hago el papel de Dan Burke.

— Discúlpame. ¿Dónde está el vagabundo?

Como de costumbre, nadie sabe dónde está el vagabundo. Pero la espera no será larga; finalmente llegará con retraso, seguido de un carretón de ex

casas inverosímiles. El ensayo comienza sin él; en primer lugar, asistimos a diferentes ensayos de ubicación de elementos. Los muebles, representados por sillas o por cualesquiera objetos transportables, ocuparán alternativamente las cuatro esquinas del espacio escénico. Tal réplica será lanzada ora desde el proscenio, ora desde el foro; y tal entrada se hará ora por izquierda, ora por derecha, en una suerte de improvisación, "para ver lo que resulta".

Terminada la primera sesión, en que se han realizado varios ensayos parciales, todos vuelven a sus casas, tratando de recordar lo que deben retener en la memoria como "provisionalmente definitivo". El director de escena, agotado, vuelve a ponerse la chaqueta que se había quitado durante el trabajo y va al café de Flore a renovar sus fuerzas con un whisky con soda.

Esta sesión es el prototipo de todas las que seguirán, con la particularidad, no obstante, de que la tensión aumentará verticalmente de reunión en reunión y estallará de vez en cuando en disputas violentas como ésta:

EL DIRECTOR DE ESCENA: En este momento usted está allí. No, más a la izquierda. A su izquierda. Eso es. Está tres cuartos de frente al público. Si. Bien... Y Norah está allí. Norah, ¿qué hace usted? Venga aquí. Aquí, sí. Siéntese.

NORAH: La última vez estaba de pie.

D.DE E.: No, estaba sentada.

NORAH: Le aseguro que estaba de pie.

D.DE E.: Le digo que no. Y sé muy bien lo que digo.

NORAH: Bueno, quizás sepa lo que dice, pero la última vez estaba de pie.

D.DE E.: ¡Qué tontería; Haga lo que le digo. Póngase allí y siéntese.

NORAH: ¿Tontería? ¿Porqué es tontería? Cambia usted de idea a cada ensayo. ¿Cómo quiere usted...?

D.DE E.: ¿Qué? ¿Yo cambio de idea? ¡Eso es demasiado! ¿Yo cambio de idea?

OTRO ACTOR: No es por decir, pero...

D.DE E.: ¿Cómo, usted también? Ante todo, en lugar de emplear ese tono sería mejor que aprendiese el texto. ¡Vamos! ¡A su lugar! Y usted aquí. También usted está sentado.

NORAH: Sí, él está sentado, pero yo no.

D.DE E.: Señorita, me está cansando.

NORAH: ¡Ah, yo lo canso! ¡Yo lo canso! ¡Pues bien, ya estoy harta de cansarlo! (Se echa a llorar.)

D.DE E.: ¡Ah, no! ¡Nada de crisis de nervios! ¡La pongo de patitas en la calle! (Norah sigue llorando. El director de escena se enternece).

D.DE E.: Vamos, hijita. Vaya a ocupar su lugar. Se terminó. La quiero mucho. Allí. Vamos. (Advierte en ese momento que Dan Burke no está acostado en su lecho de muerte).

D.DE E.: ¡Pero, por Dios!, ¿dónde está Dan Burke?

DAN: Estoy aquí.

D.DE E.: ¿Qué hace usted? Debería estar muerto.

DAN: ¿Cree que es divertido estar tendido en esta tabla mientras ustedes discuten?

D.DE E.: ¿Esa tabla? ¿Esa tabla? ¿Pero, usted quiere hacer teatro o descansar? ¡Por Dios, vaya a su lugar! (Dan Burke lo hace refunfuñando.)

D.DE E.: ¡Apúrese! Ensayamos, ¿sí o no?, ¡qué dia-

blos; (El director de escena estalla.) ¿Acaso soy yo quien va a interpretar la obra? Ustedes se creen genios, pero no lo son. Son malos actores. El público los silbará. Y tendrá razón. Y claro, dirán que yo tengo la culpa. ¿Pues bien, arréglense solos; ¿Me oyen? ¿Yo me voy;

(Vuelve a ponerse la chaqueta y simula que se va. Lo retienen y el ensayo continúa).

El día del estreno, ante el público, aún los actores no saben exactamente todo lo que deben hacer. Todavía hay réplicas cuya ubicación no está bien determinada. Al día siguiente de la primera representación, el director de escena, furioso, acusa a los actores de haber saboteado su trabajo. Exige nuevos ensayos. Y el pugilato continúa.

El término medio.

Los dos ejemplos que acabamos de comentar revelan, evidentemente, posiciones extremas. Sin embargo, son más comunes de lo que podría creerse. ¿Es preciso elegir entre una u otra posición? Ciertamente, no. Cada una de ellas implica defectos que deben evitarse y cualidades que deben adquirirse. Es verdad que la impetuosidad y hasta la violencia del "púgil" son necesarias para dar vida a una escena. Impetuosidad y violencia que son totalmente ajenas al "jugador de ajedrez", pero este último posee lo que le falta a su colega: orden y medida. Por lo tanto, tratemos de conciliar ambas posiciones, despojándolas de sus riquezas respectivas en beneficio nuestro.

Prever antes de actuar.

Nada impide que utilicemos el primer procedimiento - esquema, planos - para sentar las bases de una puesta en escena, a condición de que se recuerde que se trata de un procedimiento práctico y no

de un sistema infalible. Pero debemos evitar el construir un esquema de una precisión demasiado rígida. Antes de trazar cualquier esquema, tratemos de ver vivir a los personajes y de vivir con ellos, en su ambiente.

Un director honesto, antes que nada, debería conocer su texto casi de memoria. Esta expresión: "de memoria" adquiere en este caso un sentido afectivo muy claro. Es necesario amar cada palabra, cada respiración del texto, como si se tratara de amigos muy personales. El director de escena vive entonces en compañía de los personajes. Piensa en ellos como en seres familiares. Advierte que uno debe permanecer más bien inmóvil, que otro debe actuar lentamente y que un tercero con agitación, etc. Ve a un personaje más bien a la derecha y al otro más bien a la izquierda. Ve cómo el color de cada individuo se distingue poco a poco del color general de la obra. Sobre esta base puede trazar una marcación provisional; luego, con seres de carne y hueso, deberá experimentar dicha marcación.

Hablaremos un poco de *The shadow of the glen*. El autor es irlandés. La acción se desarrolla en una choza irlandesa, al borde de una barranca. Los personajes son campesinos irlandeses, modelados con bruma y lodo, iluminados por un misticismo confuso y supersticiones precisas. Son como árboles, profundamente arraigados en una tierra densa; emergen de una niebla espesa y permanecen casi inmóviles. Pero de pronto, en un desgarramiento de la bruma, dejan ver un resplandor de una violencia extremada: risa o imprecación.

Hay que vivir todo eso con una lentitud obstinada antes de pensar en transportar a la escena una realidad demasiado rica. Ha sido preciso esperar el nacimiento de los fantasmas, bañados en una misma luz verdosa; después, su materialización en seres precisos, que provocan sentimientos muy claros, sensaciones muy definidas. Al cabo de un tiempo de "gestación" ya no es posible confundir a Dan Burke, plantado como una estaca cubierta de musgo, con el vagabundo que no hace más que pasar, aportando la aventura y llevándose a Norah, tierna y

violenta, avara y pródiga. Norah es una flor "venenosa, pero bonita", venenosa a causa de la bruma que la ahoga, y bonita a causa de la bruma que la embellece con sus extrañas irisaciones.

Ensayos, elección, marcación definitiva.

Dedicaremos los primeros ensayos a la experimentación concreta de los planes trazados provisionalmente. Se advierte que es preciso hacer en seguida algunas modificaciones. Tal actor, que ha estudiado privadamente, interpreta su personaje de una manera particular. El director quizá no había pensado en esa posibilidad. Sería absurdo obligar al actor a abandonar su concepción del personaje si es aceptable. Es ahora cuando aparecen todas las fecundas posibilidades de colaboración entre el director de escena y sus actores. Poco a poco, en el curso de los ensayos, se hace una síntesis entre la concepción del director de escena y las diversas concepciones de los actores. El arte de la puesta en escena consiste, en gran parte, en lograr esa síntesis.

Además, el solo hecho de ver que los fantasmas emanados del texto toman una forma tangible modifica profundamente las relaciones abstractas que parecían nacer a priori entre ellos. Tomemos un ejemplo concreto: en *The shadow of the glen*, cuando Dan Burke expulsa a Norah y al vagabundo, tiene lugar un movimiento de conjunto hacia la puerta; una réplica de Norah paraliza la acción. Ese movimiento se descompone de la siguiente manera: Norah y el vagabundo se detienen firmemente uno junto al otro, de espaldas a la puerta, y por consiguiente tres cuartos de frente al público. Dan Burke, que los ha perseguido, empujándolos casi, queda frente a ellos, de perfil respecto del público. Los tres personajes permanecen inmóviles durante una larga réplica de Norah, quién lanza imprecaciones a su viejo marido, aprovecha la situación para justificar su anterior conducta y acusa al anciano de cometer todos los pecados del mundo. Es el "canto de gloria" de Norah. Mientras ella habla, Dan Burke se da cuenta de todo

lo que va a perder al arrojar a su esposa de su casa. La cercana soledad lo abrumba ya. Norah es el centro de la acción: como una llama ardiente, como la hoja de una espada, crece en estatura al pronunciar estas palabras:

"... Crees haber hecho un buen negocio al fingir que estabas muerto. Pero al fin de cuentas, ¿qué ha sucedido? ¿Acaso una mujer como yo podría vivir en un lugar solitario como éste sin conversar un poco con los hombres que pasan? Y en adelante, ¿cómo vas a vivir sin nadie que te cuide? Daniel Burke, desde ahora sólo tendrás malos días. Y, soy yo quién te lo dice, no pasará mucho tiempo antes de que estés nuevamente tendido bajo esa sábana. ¡Esta vez estarás muerto de verdad!"

En el ensayo, se ha visto claramente que nada debía distraer la atención del público, concentrada en Norah. El vagabundo ya casi ha salido de la casa: es apenas visible. Michael Dara se empequeñece en un rincón oscuro de la choza. En cuanto a Dan Burke, en lugar de permanecer de perfil - el rostro expresivo atrae la atención de los espectadores -, da completamente la espalda al público; es sólo una masa informe doblegada por las inventivas de Norah. De esta manera, la luz toda se concentra sobre la mujer, sobre ella solamente.

Por lo tanto, la marcación definitiva se hace mediante notaciones sucesivas, elecciones sucesivas. El problema de la elección constituye a la vez el tormento y la alegría del creador, pues significa desechar una imagen elaborada afectuosamente y vivir el descubrimiento embriagador de otra imagen, cuya existencia se desconocía negligentemente.

Hecha la elección, anotémosla. Para eso podemos utilizar el tablero del "jugador de ajedrez". Este tablero constituirá una especie de "partitura" en la que se consignarán todos los detalles del trabajo realizado.

comedia en un acto
de: Enriqueta Daycard.

PERSONAJES: - VALERIO - HIPOLITO -
EMPLEADA - RENATA - VISITANTE.

(UNA TARDE DE PRIMAVERA DEL 1880. UN SALON DE LA
EPOCA. EN ESCENA ESTA SENTADO VALERIO CON UN GRAN
RAMO DE FLORES EN ACTITUD DE ESPERA. SUENA LA CAM
PANILLA. POR LA IZQUIERDA APARECE LA EMPLEADA QUE
VA HACIA LA PUERTA DE CALLE).

---###---

EMPLEADA.- (ABRIENDO) Buenas tardes.

HIPOLITO.- (ENTRANDO. TRAE EN SUS MANOS UN PEQUEÑO RAMO DE VIOLETAS) Buenas tardes. Hágame el favor de anunciarme a Doña Dalila y a la Srta. Renata. (LE DA UNA TARJETA)

EMPLEADA.- (RECIBIENDO LA TARJETA) No están ná.

HIPOLITO.- No están?... Ah;... eso significa que han salido, no?

EMPLEADA.- Si.

HIPOLITO.- En ese caso esperaré.

EMPLEADA.- (AL VER QUE PERMANECE DE PIE) Por qué no espera sentado?

HIPOLITO.- Gracias. (VA A SENTARSE)

EMPLEADA MUTIS POR LA IZQUIERDA.
HIPOLITO SE SIENTA CONSERVANDO EN SUS MANOS EL RAMO DE VIOLETAS. OBSERVA A SU ALREDEDOR Y SE ENCUENTRA CON LA MIRADA DE VALERIO, A QUIEN AUN NO HABÍA VISTO. SE HACEN UNA LIGERA REVERENCIA HIPOLITO QUEDA EN LA MISMA ACTITUD DE ESPERA QUE VALERIO. DE VEZ EN CUANDO SE OBSERVAN MUTUAMENTE.

HIPOLITO.- (DESPUES DE UNA LARGA PAUSA) Espera Ud. a alguien?

VALERIO.- Evidente.

HIPOLITO.- Yo también.

HIPOLITO.- (DESPUES DE OTRA PAUSA) Hermosa tarde, no?

VALERIO.- No me parece.

HIPOLITO.- A mí si.

VALERIO.- (QUE NO TIENE NINGUNA GANAS DE CONVERSAR)
Hm...

HIPOLITO.- Cuestión de gustos.

VALERIO.- Ah...

HIPOLITO.- Espera Ud. a Doña Dalila?

VALERIO.- (GLACIAL) Si.

HIPOLITO.- Yo también.

VALERIO.- Ah...

HIPOLITO.- (INSISTENTE) Y, a Renata?

VALERIO.- (REACCIONANDO) Especialmente.

HIPOLITO.- Es Ud. pariente, tal vez?

VALERIO.- Aún no.

HIPOLITO.- (SIN COMPRENDER) Ah...

PAUSA.

HIPOLITO.- Permítame que me presente. (TENDIENDOLE LA MANO) Hipólito Echenique Valdivia de los Ríos.

VALERIO.- (LEVANTANDOSE Y ESTRECHANDOLE LA MANO) Valerio García. (SE SIENTAN NUEVAMENTE). (NUEVA PAUSA)

HIPOLITO.- (PARANDOSE DE NUEVO Y ACERCANDOSE A VALERIO) Señor, García, ahora que nos conocemos me voy a permitir pedirle un favor. El asunto que me trae a esta casa es extremadamente trascendental y por lo tanto absolutamente privado. Es un caso urgente, así que no lo puedo aplazar. (MIRA A VALERIO ESPERANDO QUE DIGA ALGO. ESTE PERMANECE IMPERTURBABLE) Señor, García, lo que quiero pedirle, es que tenga la amabilidad de retirarse y volver mañana para seguir haciendo vida social.

VALERIO.- (MOLESTO) Y quién le dice a Ud. que el asunto que me trae a esta casa no sea más trascendental que el suyo?

HIPOLITO.- Imposible, querido amigo, imposible. Le atrevería a apostarle que lo mío es más importante.

VALERIO.- Creo que es un poco presuntuoso de su parte, pero acepto la apuesta.

HIPOLITO.- Muy bien. El que pierda deberá abandonar la casa inmediatamente. Acepta?

VALERIO.- Acepto.

HIPOLITO.- (PROTECTOR) Vamos a ver. Qué asunto tan importante lo trae a esta casa?

VALERIO.- Le cedo el privilegio de hablar primero.

HIPOLITO.- Gracias. Vengo a esta casa a pedirle a Doña Dalila la bella mano de su hija Renata.

VALERIO.- Se burla Ud. de mi?

HIPOLITO.- No, señor. Por qué?

VALERIO.- Porque soy yo... yo (SE GOLPEA EL PECHO) el que vengo a pedir la mano de Renata.

HIPOLITO.- (CON UN POCO DE DESPRECIO) Ud.?

VALERIO.- (IRRITADO) Si. Tiene alguna objeción que hacer?

HIPOLITO.- No, ninguna... Bueno, empatamos, por lo tanto los dos nos quedamos.

VALERIO.- (DESPUES DE UNA PAUSA) De todos modos yo tengo la prioridad, pues como llegué primero, hablaré primero...

HIPOLITO.- (INTERRUMPIENDO) Me parece que no estamos donde el dentista para abrir la boca por orden

de llegada... Renata decidirá a quién atiende primero.

VALERIO.- Parece que Ud. está muy seguro de si mismo.

HIPOLITO.- Absolutamente seguro.

VALERIO.- Yo también.

HIPOLITO.- Entonces, todos contentos.

VALERIO QUE NO ESTA MUY SEGURO DE SI MISMO SE PASEA COMO LEON ENJAULADO. SU MIRADA SE TOPA CON UN JUEGO DE AJEDREZ.

VALERIO.- Juega Ud. ajedrez por casualidad?

HIPOLITO.- Por casualidad no; juego por entretenerme.

VALERIO.- Entonces no hay más que hablar. Juguemos a Renata al ajedrez. Sabrá Ud. que este juego prueba: la lógica, la estrategia, la paciencia, la destreza, la prudencia, el ingenio...la...la... la felicidad, la...la... Bueno, en una palabra todo lo que hace feliz a una mujer.

HIPOLITO.- (QUE EVIDENTEMENTE JUEGA MUY MAL) Por qué no lo hacemos depender de la suerte mejor? (SACANDO UNOS DADOS DEL BOLSILLO) Juguémosla a los dados.

VALERIO.- Jamás. Renata merece un inteligente jugador de ajedrez y no un vicioso jugador de dados.

HIPOLITO.- (VENCIDO) Bién, juguemos.

DEJAN LAS FLORES. SE SIENTAN. RIFAN.
COLOCAN LAS PIEZAS.

VALERIO.- Yo empiezo. P4R.

HIPOLITO.- P4R.

VALERIO.- C3AR.

JUEGAN UN RATO CALLADOS.

VALERIO.- Me como este caballo (JUEGA)

HIPOLITO.- Eso es lo que quiero que se lo coma.
(JUEGA)

VALERIO.- Si, ah... pues ahora me como este alfil.
También quería que me lo comiera? (JUEGA)

HIPOLITO.- Si, si... es parte de mi juego. Es lo
que se llama estratagema (JUEGA)

VALERIO.- Si? que interesante. Jaque al rey y a la
reina.

HIPOLITO.- Esto tiene una salida muy fácil. (SACA
UN POCO DE RAPE Y LO ABSORBE)

VALERIO.- No, no tiene ninguna salida. Si Ud. fue-
ra buen deportista abandonaría.

HIPOLITO.- No soy buen deportista, pero si buen ju-
gador de ajedrez. Al final del juego hablaremos.
(MUEVE EL TABLERO DISIMULADAMENTE A LA ORILLA DE
LA MESA) Cómase la reina y que le haga provecho.

VALERIO.- Ud. ya está perdido.

HIPOLITO.- Le demostraré lo contrario. (ABSORBE RA-
PE PARA GANAR TIEMPO Y LE OFRECE A VALERIO. ESTE
ACEPTA. AL ABSORBERLO VALERIO ESTORNUDA. HIPOLITO
APROVECHA ESTA CIRCUNSTANCIA PARA DAR VUELTA EL TA-
BLERO) Diablos;, que pulmones; Hizo volar las pie-
zas.

VALERIO.- Fué Ud., porque se sabía perdido...

HIPOLITO.- Yo, perdido? Si en tres jugadas más le
daba mate;

VALERIO.- Permítame decirle que Ud. sueña (EMPIEZA A COLOCAR NUEVAMENTE LAS PIEZAS EN EL TABLERO) Re-construiremos la partida.

HIPOLITO.- Encantado. (AYUDA)

VALERIO.- El alfil estaba acá, este caballo acá... este peón acá...

HIPOLITO.- Perdón, pero este peón estaba acá y no ahí. (LO CAMBIA)

VALERIO.- No, señor. Estaba acá. (LO CAMBIA)

HIPOLITO.- Pero no. Estaba acá. (LO CAMBIA)

VALERIO.- Jamás. (TOMA LA PIEZA Y LA VUELVE A COLOCAR EN EL LUGAR ANTERIOR) Acá estaba.

HIPOLITO.- No, señor. Acá.

VALERIO.- No, acá.

HIPOLITO VA A TOMAR NUEVAMENTE LA PIEZA PARA CAMBIARLA DE SITIO. VALERIO FUERA DE SI LANZA EL TABLERO POR LOS AIRES. LAS PIEZAS VUELAN EN TODAS DIRECCIONES.

HIPOLITO.- (IRONICO) No se impaciente, amigo. No destruya la propiedad privada;

VALERIO.- La paciencia tiene su límite. (EMPIEZA A RECOGER LAS PIEZAS)

HIPOLITO PERMANECE IMPASIBLE OBSERVANDO A VALERIO RECOGER LAS PIEZAS.

VALERIO.- (HUMILDE) Tendría Ud. la bondad de ayudarme a recogerlas antes que lleguen?

HIPOLITO.- Con mucho gusto.

AMBOS A CUATRO PIES RECOGEN LAS PIEZAS. HA SONADO LA CAMPANILLA PERO ELLOS NO

LA HAN OIDO.

VALERIO.- Faltan piezas;

HIPOLITO.- Debajo del sofá parece que hay un caballo.

SE METEN LOS DOS DEBAJO DEL SOFA DE MANERA QUE SOLO QUEDA LA PARTE POSTERIOR A LA VISTA.

EN ESE MOMENTO ENTRA RENATA CON UN NUEVO PERSONAJE. AMBOS SE QUEDAN MIRANDO LA ESCENA MUY EXTRAÑADOS.

EMPLEADA.- La están esperando desde hace rato esos caballeros.

HIPOLITO Y VALERIO AL OIR VOCES SALEN BRUSCAMENTE DANDO VUELTA EL SOFA. LO ARRUEGLAN SIN MIRAR A LOS RECIEN LLEGADOS HACIENDOSE LOS QUE NO HAN OIDO.

HIPOLITO.- Arrancó para allá. Parece que se metió debajo del piano.

VALERIO.- Quién? El caballo?

HIPOLITO.- (QUERIENDO DISIMULAR) No, la laucha.

VALERIO.- (SIN ENTENDER) Qué laucha?

HIPOLITO.- (IMPACIENTE) La que estaba debajo del sofá.

VALERIO.- Debajo del sofá estaba el caballo. Yo no ví ninguna laucha.

RENATA AL OIR HABLAR DE LAUCHA SE HA SUBIDO INSTINTIVAMENTE LA FALDA. AVANZA HACIA ELLOS CON PRECAUCION MIRANDO A SU ALREDEDOR. EL VISITANTE SE QUEDA ATRAS.

RENATA.- Huy!; Prefiero cien caballos a una laucha;

HIPOLITO Y VALERIO SE VUELVEN HACIA ELLA COMO SORPRENDIDOS. AMBOS SE AVALANZAN A

SALUDARLA.

VALERIO.- Mi querida amiga...

HIPOLITO.- Dichosos los ojos...

RENATA.- Amigos míos... (LES TIENDE UNA A CADA UNO. ELLOS SE LA BESAN) Los hice esperar mucho?

VALERIO.- Esperarla a Ud. es una agradable emoción
...

HIPOLITO.- Más que una emoción... es un suplicio de Tántalo, pero compensado al verla llegar tan hermosa, tan radiante...

VALERIO.- Es como ver salir el sol después de una tormenta...

RENATA.- Qué gentileza la de Uds;... Pero no merezco tantos elogios... (MIRANDO HACIA EL VISITANTE) Querido, quiero que conozcas a unos amigos... (DIRI GIENDOSÉ A ELLOS) Les presento a mi novio.

EL VISITANTE AVANZA UNOS PASOS Y HACE UNA REVERENCIA CON LA CABEZA.

HIPOLITO Y VALERIO.- (JUNTOS) Su novio;

RENATA.- Si. Nos cambiamos los anillos anteayer y nos casamos el próximo mes. Desde ya quedan invitados...

VALERIO.- Se me había olvidado algo urgente que tengo que hacer.

HIPOLITO.- A mí también se me había olvidado algo importante que tengo que hacer. (TOMA EL RAMO DE FLORES DE VALERIO)

RENATA.- No se quedan a tomar una tacita de té?

VALERIO.- No, gracias. Se me ha hecho muy tarde. (HACE UNA REVERENCIA, TOMA EL RAMO DE VIOLETAS

DE HIPOLITO SIN DARSE CUENTA DEL CAMBIO
Y SE DIRIGE HACIA LA PUERTA)

HIPOLITO.- Hasta luego. (HACE LO MISMO QUE VALERIO)

RENATA Y EL VISITANTE SE MIRAN Y HACEN UN
GESTO DE NO COMPRENDER. VALERIO TOMA SU
BASTON Y SOMBRERO DE UN PARAGUERO QUE ES-
TA AL LADO DE LA PUERTA.

HIPOLITO.- (HACIENDO LO MISMO) Hacía dónde se diri-
ge Ud.?

VALERIO.- Voy a la calle de la Compañía.

HIPOLITO.- Qué curioso; Yo también. Voy a ver a
Constancia Rodríguez.

VALERIO.- Se burla Ud. de mí? Yo... yo voy a ver a
Constancia.

HIPOLITO.- Vaya; Qué agradable coincidencia;;; Va-
mos juntos, entonces...

VALERIO.- (FURIOSO) Agradable, qué?... Irnos jun-
tos... Jamás...

SALEN DISCUTIENDO. SE PIERDEN LAS VOCES
POCO A POCO.

-. T E L O N .-

"APUNTES" N° 15 -- SEPTIEMBRE DE 1961.

Revista mensual del Departamento de
Publicidad y Relaciones Públicas del
Teatro de Ensayo de la Universidad
Católica de Chile.

Directora.
Anamaría Vergara.

Desarrollo y Compaginación.
María Viola Velásquez M.

Oficinas: Amunátegui 38.
Teléfono: 85414.

((((((()))))