

APUNTES

36

" A P U N T E S " N° 36

MARZO - 1964

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

Directora:

ANMARIA VERGARA.

Compaginación y Desarrollo:

MARIA VIOLA VELASQUEZ M.

Redacción, producción y
distribución:

Amunátegui N° 38
Teléfono: 85414

SANTIAGO DE CHILE.

LOS
MEDIOS
EXPRESIVOS
DEL
ACTOR

Por:

Michael Redgrave

No sería pecar de injusto afirmar que hay, a "grosso modo", dos tipos de actores: aquellos que actúan buscando básicamente un efecto y aquellos que, por instinto o por método, buscan una causa antes de perseguir un efecto.

Pero ni siquiera esto puede ser elevado a la categoría de ley, porque aquellos que actúan persiguiendo básicamente un efecto -o, como decimos en el teatro: "desde afuera" - no desconocen en absoluto que deben indicar, y en cierta medida sentir, la causa o móvil

que debe preceder a esa obtención de un efecto.

Asimismo aquellos artistas que tratan de descubrir sobre todo la esencial verdad de un personaje, hasta cierto punto tienen conciencia del efecto que logran.

El mejor título para cualquier tesis sobre la interpretación es el que utilizó Diderot en su Paradox sur le comédien. En verdad, la interpretación es una paradoja. Yo no soy un Diderot, ni un pequeño Lessing, ni un precoz Bertold Brecht. No intentaré resolver esa paradoja. No voy a elevar cualquier teoría propia al rango de regla general. Mi objetivo es sólo el de mostrar esta paradoja tal como yo la veo.

Lo primero que percibimos es que nuestros mismos términos de referencia, nuestro vocabulario, son no sólo sospechosa sino hasta enloquecedoramente vagos. Su misma vaguedad nos previene contra el peligro de la paradoja.

En Francia establecióse una distinción entre las palabras acteur y comédien. Para Louis Jovet el acteur representa al "actor de personalidad", el hombre en quien se puede confiar que hará una interpretación que pueda ayudar a la obra a desarrollar su trama, pero que, al hacerlo, moldea un personaje en lineamientos que le son propios.

El comédien (palabra que por supuesto no se refiere en absoluto al actor que interpreta comedias) es el actor que, eliminando su propia personalidad, o por así decir, traduciendo la del personaje, logra - según Jovet - que algo de ese proceso creador se refleje en su interpretación así como el proceso creador que ha sufrido el autor para dar vida a su criatura.

Nuestros términos, como dije anteriormente, son muy vagos. Por ejemplo, todos sabemos lo que quiere decir, aunque pocos podamos ponernos de acuerdo sobre el significado exacto de la palabra "ham".

Así si decimos que un actor es clásico, lo que queremos decir es que habitualmente interpreta a Shakespeare y otros autores considerados "clásicos".

Por "actor romántico" entendemos el actor que interpreta personajes enamorados. Por "actor de carácter" entendemos generalmente al que hace papeles de viejos o que requiere un complicado disfraz. Rara vez pensamos en los actores que interpretan Ricardo III, el rey Claudio, o Ricardo II, o Joseph Surface, como en actores de carácter.

No es difícil descubrir las razones de esta confusión semántica. Hoy en día, cada rama y aspecto de la interpretación teatral se superpone en una medida en que nunca ocurrió anteriormente. Y por cierto que eso es preferible a la antigua situación, en que se dividía a los intérpretes de las compañías estables en las siguientes categorías: "Primer Actor", "Primera Actriz", "Dama Joven", "Galán Joven", "Característico" y así sucesivamente.

Pero significa que nuestro conocimiento del arte o habilidad de la interpretación (y allí estamos otra vez; ¿cómo diría usted: arte o habilidad?) sigue siendo en gran medida una mística. Hasta un intérprete tan hábil como Louis Jouvet admite verse impresionado por las misteriosas matemáticas del teatro. ¿Por qué en una obra de éxito atrae, digamos, cien mil personas en cien representaciones, concurrendo aproximadamente mil personas en cada función?

¿Por qué no hay cuatro mil personas sitiando la boletería alguna noche? Sin duda las leyes del cálculo de posibilidades puedan contestar eso.

Pero, ¿puede acaso explicarse por qué un solo espectador puede afectar a los que lo rodean en tal medida que a menos o hasta que él no haya sido ganado por la obra y la representación, no se podrá ganar al resto?

¿Por qué puede un actor secundario, cuya presencia física está en el escenario, pero cuyos pensamientos

se encuentran en otra parte, arruinar una escena hasta anular todo su efecto aun cuando aparentemente está "representando"?

Jouvet nos dice que en ambos casos lo que ocurre es que el "campo magnético" ha sido perturbado, y la mayoría de los actores está dispuesta a aceptar esa explicación ya que otorga una suerte de dignidad a un fenómeno que todos conocen bien aunque ninguno acierte a explicarlo.

Las opiniones de los grandes actores, como las de los demás hombres, deben ser interpretadas a la luz de sus personalidades y su época. Van desde lo simple a lo profundo, y de vuelta a lo superficial, y son apenas menos sensatas o más tontas que las de otras destacadas personalidades.

Cuando se trata de ponerlos en práctica, es que comienzan las dificultades. El consejo de Irving: "¡Hablad con claridad; ¡Hablad con nitidez y sed humanos!", me parece muy acertado, pero infortunadamente todos nos imaginamos estar hablando con bastante nitidez y al decirsele que lo haga mejor aún, lo más probable es que la voz salga artificial y en seguida parecerá menos "humana".

El consejo de Rossi a los actores trágicos: "Voz, voz... y más voz todavía", viniendo de un notable intérprete de Otelo podría querer significar que todo actor trágico debiera poder rugir como un león. Lo que quiso decir en realidad es que necesitaría contar con una voz potente, pero llena de matices. En general, las voces poderosas suelen acompañar físicos poderosos, y recordamos perfectamente que hubo actores extraordinarios dotados de físicos insignificantes y gamas vocales sumamente limitadas, y entonces, ¿qué se debe pensar?

Escuchad por un momento estas palabras de Sarah Bernhardt: "Siempre debéis pensar en vuestro placer. Depende de vosotros el ser exigentes, severos, personas de buen gusto".

Les está hablando así a los alumnos del Conservatoir-

re. Excelentes consejos quizás, pero... ¿para estudiantes?

"Sólo empezáis a interpretar -he oído decir a la más grande actriz de nuestro país-, cuando dejáis de intentarlo". Pero el problema es que algunos tienen que intentarlo un lapso más prolongado que otros, y el momento de cesar el intento se produce solo, y es imposible intentar determinarlo.

¡Con qué alivio se vuelven los actores a los semihumorísticos dichos de los probados y expertos profesionales; "Siempre que una actriz me dice que ella no llega a sentir algo", me dijo un actor-autor-productor, yo le digo: "Aprende el parlamento, querida, y todo saldrá bien".

Me había estado interrogando acerca de Stanislavski, cuya obra Mi Vida en el Arte, había dejado a la vista en mi camarín. "¿No es ese pequeño conjunto ruso me preguntó, que se fué por dos años al campo para ensayar una obra y al final resultó que no estaba en condiciones de estrenar?"

Nunca he conocido ningún actor o actriz a quienes no le brillaran los ojos de satisfacción al oír la respuesta de aquella actriz al productor que le dijo en un ensayo: "¡Magnífico, ya está saliendo bien!" "¿Cómo saliendo? ¡Ya salió!"

Y qué encantadora es la simplicidad de la respuesta de Réjane a uno que le preguntó cómo se las ingenia para verter siempre lágrimas verdaderas en la escena: "¡Es mi oficio!"

El comentario de Joseph Jefferson sobre la controversia del gran Coquelin ("¿Debiera sentir un actor?") no podía haber sido expresado de un modo más lúcido: "En lo que a mí se refiere, dijo Jefferson, sé que represento mejor cuando tengo la cabeza fría y el corazón caliente". Pero, ¿cómo poner esto en práctica?

Y, además, ¿qué puede aprender un actor de las pala

bras del más grande de los actores-dramaturgos? Han observado ustedes que lo único que el Primer Actor contesta a los consejos de Hamlet es: Yo respondo ante vuestra Alteza y "Espero que entre nosotros ya hayamos reformado esas costumbres". Ciertamente es que los actores realizaban una gira por el extranjero, pero esa respuesta es digna de la diplomacia de nuestro Foreign Office. Es fácil decir que en el torrente, la tempestad y el torbellino de las pasiones debiera procrearse un temperamento para darles suavidad, pero, ¿cómo se hace esto?

¿Hasta qué punto puede uno estar seguro de que "su propia discreción" es un buen tutor? Yo creo que El Consejo a los Actores es una muestra de "teatro puro", como el soliloquio en que Hamlet empieza compartiendo el asombro de Polonio de que un hombre pueda llorar en una ficción y un sueño de pasión, y sigue mostrándonos cómo descarga Hamlet su corazón con un torrente de palabras y acaba desatándose en una retahíla de insultos dignos de un carrero, en la frustración de su pasión.

Aquí hay una lección para nosotros. Porque el Consejo a los Actores es la paradoja de Diderot dramatizada, la paradoja que Jacques Copeau dramatizó en su L'illusion, una obra especialmente escrita para y acerca de su compañía... su Impromptu de Versailles para la Compagnie des Quinze.

Es la paradoja que obsesionaba a Pirandello, quién comprendió que la paradoja del actor es la de la vida humana. El Consejo a los Actores en Hamlet es un sortilegio de hechicería elevado a obra de arte. Y como sortilegio de hechicería no nos dice nada. En cuanto a información práctica podríamos igualmente recurrir a las oscuras memorias de algún actor ya olvidado.

Y si en verdad recurrimos a éstas, hallamos, una cosa curiosa, una fuerte desconfianza del método y el análisis en la interpretación. La inteligencia o el intelecto son tabú. Nosotros, los ingleses al menos, parecemos creer como Tricúlo, que sabemos "qué es

lo que es importante y cuáles son las fruslerías".

Hasta Fanny Kemble, que fué lo que podíamos llamar "una actriz intelectual", a la que se le podía ver un atisbo de media azul asomando bajo su pollera de colorinches, declaró que "una mayor profundización intelectual, y un gusto más puro y elevado, son desfavorables para la existencia del verdadero espíritu teatral".

Aquí, en verdad, se encuentra uno de los puntos cruciales en las opiniones tanto teatrales como estéticas. Y es importante. Mientras pido que se fijen en esto, y tomen buena nota, y se pregunten - si no lo han hecho ya- cuál es su propia respuesta, propongo postergar la consideración del problema hasta esas charlas que he titulado cautelosamente: "El Instinto y el Método".

-----ooo0ooo-----

EXTRACTO DEL ARTICULO APARECIDO
EN LOS ANALES DE LA UNIVERSIDAD
DE CHILE. ENERO - ABRIL DE 1963
"EL TEATRO CHILENO MODERNO"

Por: Julio Durán Cerda

Tres Maestros Chilenos

De este explicable desconocimiento de la realidad nacional y de este descuido remolón por el estudio más a fondo de la técnica teatral, visibles en la mayor parte de los autores chilenos, escapan en gran medida Antonio Acevedo Hernández, Armando Moock y Germán Luco Cruchaga. De aquí es que resulta útil trazar un breve cuadro de cada uno de ellos.

Antonio Acevedo Hernández (1886-1962) tuvo el acierto de hablar de lo que conocía vivencialmente, lo que le permitió suplir con creces la falta de estu-

dios sistemáticos. Esas mismas circunstancias lo sus trajeron de influencias profundas de parte de auto-res foráneos.

La vida de Acevedo Hernández, desde su nacimiento, cerca de Angol, junto a la construcción de la vía fé rrea que se tendía hacia el sur, reviste caracteres de leyenda. Ha recorrido el país desempeñando los más diversos oficios, como es habitual en el hombre de nuestro pueblo: obrero, campesino, carpintero, car gador, periodista, escritor, ocupaciones todas que le dieron un rico y genuino material básico de crea ción, conocimiento, a menudo doloroso, de los aspec tos más vivos del acontecer nacional, de los proble mas, de la psicología popular, de su lenguaje. Su an sia de justicia se hizo consciente y se reafirmó al contacto con el medio cultural de la ciudad de prin cipios de siglo, donde bullían, agravados, los mis mos problemas y miserias que había visto en los cam pos.

Estos antecedentes justificarían un endurecimiento y una actitud polémica, agresiva y amarga en sus obras; sin embargo, para Acevedo Hernández fueron un manan tial de bondad y comprensión humanas, un motivo de queja sin mezquindad ni resentimiento, siempre emo cionada, aunque firme y viril, que ha reflejado en su vasta y variada producción literaria, de la que siguió viviendo toda su existencia.

"Nunca se me hubiera ocurrido -dice en sus Memorias- que algún día sería autor de teatro. Yo era un car pintero, muy aficionado a leer. Fui un lector sin normas, leía cuanto caía en mis manos". Y más adelan te: "Se me dijo que mi biblioteca carecía de valor, que lo importante era la zarzuela y el sainete reide ro; eso le gustaba a la gente. También se me indicó el melodrama de mucho movimiento, espectacular, en suma".

Pero Acevedo Hernández sentía que el destino del tea tro era otro. Impresionado por un desalojo campesino, en que policías montados arrojaban a una familia de su pueblo, en la región de Longaví, "por cosas del

"Administrador", escribió su primer drama. "En el rancho", en tres actos, que se estrenó en el Teatro Coliseo, el 24 de Diciembre de 1913. Y concluye, ta
xativamente: "Longaví me dio el teatro. No pensé ya en los grandes autores del mundo ni en las cosas sobre zarzuelas y de obras reideras. Ellos -los campesinos- lo daban todo; la abuelita me dio nuevos cuentos, Don Hilario, realidades; el llanto de las muchachas grávidas, su remordimiento; algunas otras su rencor silencioso. También observé la tristeza de los muchachos. Nunca olvidaré a Longaví, mi primer mentor". De allí son los temas de otras tres obras fundamentales del autor: "El inquilino", "Arbol viejo" y "Agua de vertiente".

Revedo Hernández eludió, pues, la imitación servil imperante, de construcciones artificiosas y de concesiones a un público que necesitaba ser orientado desde el doble punto de vista estético y del de su visión del medio social en que se desenvolvía. En cambio, el autor se apoyaba en realidades observadas y vividas en su tierra y en su momento. El pintoresquismo de pandereta, el tratamiento decorativista o el melodrama llorón y sin contenido, encubría el mundo rico y nuevo que él conocía a fondo. Ahora, en las obras de Revedo Hernández, se percibía claramente la gravitación secular de la supervivencia del sistema feudal en la explotación de la tierra y del hombre, la condición miserable en que vive el campesino sometido al capricho y a los intereses del rico, a la soberbia de los administradores, a menudo más aniquiladora que la del patrón. u
penas si el campesino encuentra un paliativo en el canto y la guitarra, en la bebida y la pendencia. En igual forma aparece en sus dramas de suburbio el bajo pueblo santiaguino, que busca una evasión de sus penurias y su ignotancia en el alcohol y la delincuencia.

La actitud de protesta quejumbrosa, latente en su obra entera, se compendia en "Almas perdidas", estrenada a principios de 1917. Es el drama urbano que produjo el impacto más acusado, relativo a la denuncia del problema social, centrado en el conventillo

santiaguino, especie de resumidero de los males de la ciudad. La obra es, asimismo, la expresión más característica de nuestro teatro social, y la que inaugura en él esta forma de crítica seria y directa. Presenta un ambiente de desquiciamiento, de miseria y de malos funcionarios públicos, factores que, según el autor, provocan los dramas, y la solución que se infiere estaría en la lucha contra el alcoholismo y en favor de la difusión masiva de la cultura.

Son, naturalmente, planteos y salidas de orden unidimensional, simplista, como las estructuras de Zola o de Ibsen, pero existía en ello el mérito de ser la primera vez que aparecía en el teatro nacional, la exactitud en la observación del ambiente, de los tipos populares y sus problemas más urgentes. Hay en Almas Perdidas "cierta fuerza sencilla y honrada en el juego de las pasiones", escribía Eduardo Barrios, con motivo del estreno en la revista Los Diez, y agregaba: "Pocas veces -acaso ninguna- los tipos populares nos habían sido presentados con mayor verdad".

La excelente enjundia humana y de dramaturgo recio que había en Antonio Acevedo Hernández se malbarató por falta de una formación filosófica. La carencia de ese control lo llevó a reiteradas efusiones sentimentales, no siempre del mejor gusto, con lo que perdía de vista los supuestos económicos de fondo, subyacentes en toda su obra, y debilitaba de este modo la tensión interna de sus piezas.

El leitmotiv más frecuente en las soluciones de sus premisas es, justamente, la liberación por la cultura. Ya en plena madurez, pone en boca del protagonista de Los Palladores, 1936, el mulato Taguada, vencido en lid de contrapunto por el culto caballero don Javier de la Rosa: "Y cuando tengay hijos, hácelos estudiar en libros..., que no haya ningún Javier de la Rosa que los haga bajar la ley. Cuando el roto sepa de libros, nadie lo igualará" (acto III).

Armando Moock (1894-1942) es nuestro mayor artífice

de la técnica teatral, dotado de una admirable facilidad para estructurar una pieza dramática, con un diálogo fluido y un dominio cabal de los recursos escénicos, de ritmo, de construcción de un clímax, de dosificación de la tensión, etc., con fino instinto lograba conectarse con el público medio y tocar la médula más sensible de sus afectos corrientes. Ese fué el secreto de su triunfo como autor de taquilla.

Pero de aquí mismo provienen sus defectos y la causa del cargo más grave que le puede imputar la historia del teatro chileno: Armando Moock malogró sus virtudes -que por lo demás no pasaron de un estado primario, porque él no se preocupó de acendrarlas-, no supo aprovecharlas en obras de macizo contenido y de concepción de verdadera trascendencia. Podría haber alcanzado la categoría de primera figura continental junto a Florencio Sánchez, con la ventaja de poseer aquí una cultura humanística amplia, que le habría conducido a superar el regionalismo algo constreñido que escatimó vuelo al rioplatense.

El punto de arranque de Moock fue muy promisor; su primera obra, "Isabel Sandoval, Modas" estrenada en 1915, constituye todo un lema auspicioso. Así como Acevedo Hernández empezaba a dominar los temas populares, Moock hacía lo propio dentro del campo de la burguesía media, terreno que le era familiar. Además aplicaba el mismo procedimiento de trabajar con elementos de observación directa y vivida. En general, toda su obra está llena de rasgos autobiográficos, claramente reconocibles, que vigorizan su apariencia de autenticidad. La intriga de Isabel Sandoval, Modas corresponde a uno de los momentos decisivos en la vida del autor, que a la vez constituía un problema medular en el desenvolvimiento de la clase media chilena, en el primer cuarto de siglo; la antinomia entre las profesiones liberales que, por sus costosos estudios, estaban destinadas sólo a las clases pudientes, por un lado, y, por otro, los oficios manuales que habilitaban elementos de producción económica inmediata. La viuda, doña Isabel, falta del apoyo de su marido, se ve obligada a trabajar en costuras, con lo que costea los estudios de sus dos hijos

varones, Juan, en la Universidad y Eduardo, en la Escuela de Artes y Oficios. Hubiera deseado que también éste último alcanzara el anhelado título universitario, máxima aspiración que, según ella y según todo el sector social a que pertenece, provee de una posibilidad de salir de la mediocridad opaca y hasta de obtener alguna figuración social. Pero Eduardo está limitado por un defecto congénito, la tartamudez.

En el desarrollo de la vida de ambos jóvenes, Juan fracasa, lleva una existencia de holganza y desprecupación que no corresponde a su clase ni al precario estado financiero de su familia; en cambio, Eduardo (Lalo), el obrero especializado, se convierte en un valioso signo de producción y en sostén de la familia.

La obra posee, pues una connotación crítica, al mismo tiempo que exalta el valor social del trabajo físico. "Existe la creencia, que no sé cómo calificar -dice don Alejo, el personaje equilibrado de la obra-, de estimar que el que no es profesional y no tiene un título que clavar a la puerta de calle, no es nadie".

Bra el prejuicio de la época, de Isabel Sandoval y de la madre de Armando Mook, doña Celina Bousquet, quién, igual que el personaje de la comedia, concibió, después de la muerte de su esposo, don León Mook, en 1908, el propósito de hacer de su hijo un arquitecto. Como es sabido, Mook abandonó los estudios universitarios para dedicarse al cultivo de su vocación teatral.

A pesar de ciertas debilidades de Isabel Sandoval, Modas, explicables en un autor de veintiún años, la pieza anunciaba a un dramaturgo de porvenir, que tomaba un buen camino.

En gran parte de su producción posterior no fué, sin embargo, consecuente con esta iniciación. En 1916, intentó explorar el sector popular del conventillo, con "Penitas de amor", pero el terreno y, sobre to-

do, el lenguaje le eran totalmente desconocidos, y su empresa no prosperó. De semejante traspié fué víctima con "Los perros", 1918, obra de corte polémico, característica expresión de las inquietudes ideológicas socialistas y anarquistas, vagamente asimiladas, dominantes en el ámbito del año 20. Un periodista de Valparaíso acusó a Mook de haber cogido personajes de Zola, de Germinal o de Trabajo.

Es curioso observar que "La Serpiente", 1920, haya sido una de las obras suyas que alcanzó mayor aplauso durante varios años, la que llevó la fama de Mook al extranjero, fué traducida a otros dos idiomas y hasta fué llevada al cine. (El autor anota: "Esta obra ha sido traducida al portugués por don Diniz de Melo y estrenada en el año 1933, en Lisboa y ciudades principales de Portugal. También fué traducida al inglés por Martín Brown, autor norteamericano, quién olvidó el nombre del autor y la firmó como propia, vendiendo los derechos cinematográficos a la Paramount. La versión cinematográfica fue hecha por Rodolfo Valentino y Geraldine Farrar". Teatro Seleccionado. I. Santiago de Chile, Editorial Cultura, 1937, p.5.). No obstante, es una de las piezas más endebles de su repertorio, exceptuando, naturalmente. "Yo no soy yo", 1929, que señaló el momento más desafortunado del autor, a tal punto que él mismo ordenó retirar la obra del cartel, al día siguiente de su estreno. En "La Serpiente" se juega con un tema exótico, frívolo, en un afán de inquietar sensibilidades enfermizas, y brindar una oportunidad de lucimiento a una actriz. El motivo amoroso, que siempre informa las obras de Mook, aparece en la comedia en su máxima inutilidad y vaciedad vital; la pasión erótica brilla y muere en sí misma, nunca constituye un factor generoso, de proyecciones que trasciendan a un plano constructivo superior. Y éste es otro de los lastres que han resistido vigor a la producción de nuestro dramaturgo.

Un balance de sus numerosas obras deja, a pesar de todo, un saldo de unas cuantas piezas dignas, que el apremio del espacio no nos permite analizar, pero que en su conjunto han aportado un testimonio a-

cerca de la clase media chilena, de sus costumbres, sus limitaciones y sus afanes de superación: "Pueblecito", 1918; "Monsieur Ferdinand Pontac", 1922; "Un loco escribió este drama o la odisea de Melitón Lamprocles", 1923; "Mocosita", 1929; "Rigoberto", 1935 y "Casimiro Vico, primer actor", 1937. Esta última, obra de madurez, presenta, a través de las ingratas experiencias de una compañía teatral chilena de segundo orden, el estado de aventura y miseria en que se desenvolvía el arte escénico en el primer cuarto del siglo, y dentro de las condiciones sórdidas que hemos descrito.

De los tres dramaturgos que comentamos, era Germán Luco Cruchaga (1894-1936), el que poseía mayor re-ciedadumbre y profundidad, de penetrante observación y de laboriosa morosidad en el trabajo creador; las libretas de anotaciones y de gráficos que ha dejado, prueban su repudio a la habitual improvisación precipitada de nuestros autores. Lamentablemente su de-sarrollo quedó interrumpido, cuando el autor tenía cuarenta y dos años. Consumió su tiempo en el perio-dismo, como dibujante, como cuentista, y en la aten-ción de faenas agrícolas, alternadas con períodos de bohemia en Santiago y en Buenos Aires. Alcanzó a estrenar dos obras: "Amo y Señor", 1926, y "La vi-uda de Aplablaza", en 1928.

En la primera, combate con energía implacable, como no se había visto en el teatro chileno de la época, algunos aspectos corrompidos de la clase alta. El autor revela vigor en la caracterización de perso-najes y en la compulsión honda de los temas, virtudes de dramaturgo de alto vuelo, que se verán lucir en toda su madurez en "La viuda de Aplablaza". Doña Adela, en la primera obra mencionada, es viuda de un famoso militar; debe luchar con las graves con-tingencias de una familia de humos venida a menos, que se debate en la miseria. Su hijo, Polito, el ti-po del jovencito bien, cínico, vago y chantagista, arregla la boda de su hermana Elvira, otro producto característico de ese ambiente social, con On Sepúlveda, un abastero próspero y honrado, pero burdo y

plebeyo. El plan se lleva a cabo con buen éxito; la familia logra salir a flote, y Polito, que jamás ha trabajado ni se propone hacerlo alguna vez, tiene siempre los bolsillos bien provistos, merced a la generosidad de su cuñado. Pero las cosas no podían continuar en esa forma. Elvira prefiere, como es natural, a un amante de su clase en vez de su marido. On Sepúlveda, por su lado, ha advertido que en este ambiente ajeno al suyo todo se puede comprar. Así es como, en compensación al engaño de que ha sido objeto, "compra" a Matilde, la hermana menor de su esposa, mercadería aún no dañada y que puede proporcionarle la felicidad que no ha encontrado todavía. A la vista y paciencia de todos, la corrompe, siguiendo la tendencia del ambiente en que cayó, y la convierte en su amante. A tal determinación no puede oponerse nadie, ni su mujer legítima, porque On Sepúlveda, el amo y señor, en cualquier momento está de su mano negar el apoyo financiero a la casa, y la familia donde nadie trabaja ni produce, se vería obligada a volver a la temida miseria de antaño.

Era una nueva forma de crítica, lanzada directamente a su objeto, descarnada, por un autor que conocía de cerca el panorama que retrataba. Luco Cruchaga se vió obligado a simplificar el juego dramático y a esquematizar el tratamiento de los personajes, que aparecen contruidos de una sola pieza. Falta en ellos aquella estilización y disimulo benantino en que era diestro Mook, y la obra se presenta demasiado didáctica y muchas veces, melodramática. Desarrollo excesivamente brusco de los personajes, en especial On Sepúlveda, cuya adaptación a las nuevas condiciones sociales aparece justificada, no así el cambio de su lenguaje. En el primer acto habla como un abastero sin cultura y ya en el segundo su expresión no sólo es correcta, sino refinada, impropia de su condición. "Pero usted es una jovencita, está de rajarla con l'uña..." "Ta muy guainita tuavía... en la pura flor". Pero más tarde, dice, por ejemplo: "Ya lo ven: aquí manda mi fuerza, mi dinero y mi de seo...; Qué pretenden ustedes con su majadería? No se han contentado con herir mis sentimientos, con

exponer mi honra al encarnio o a la burla, sino que se esfuerzan en que siga siendo el pobre abastero sin derecho a la felicidad. Se equivocan... ¿Me entienden?"

A pesar del conocimiento que Luco Cruchaga poseía de su clase social y aquellos sectores frívolos que sorprendió en Lmo y Señor, no era este tipo de comedia el género que le estaba mejor a su temperamento introvertido. En cambio, fué el drama, con elementos campesinos en donde se sintió en plenitud de creación. En Quitratúe, un lugar ubicado en el corazón mismo de la Frontera, donde atendía labores agrícolas, pudo observar a la gente sureña, asimilar su mundo y su lenguaje tan característico en Chile. En esa atmósfera primitiva y sencilla también florece el amor, con todas sus sorpresas que pueden conducir a un ajuste vital o la tragedia. No necesitó más para escribir una de las obras teatrales chilenas de mayor autenticidad y fuerza, una de las que permanecerá viva en nuestro repertorio: "La viuda de Apablaza".

Luco Cruchaga es el gran creador de personajes de nuestro teatro, desde la Viuda hasta el más humilde peón, pasando por don Jeldres, el tipo del almacenero español que no ha logrado hacer la América todavía, son objeto de un detenido tratamiento, de modo que cada uno adquiere vida propia. Es la virtud de que carecía Armando Moock, quien sólo abocetaba sus figuras en beneficio del movimiento escénico y la variedad plástica. La Viuda es una de las criaturas más vigorosas que se han producido en la literatura chilena.

En la obra vemos una línea neta que, desde principio a fin, se extiende como una sólida estructura organizadora: la pasión amorosa, cuya existencia se presiente bajo una apariencia tranquila, pero que, por indicios cada vez más acusados, vemos desarrollarse poderosa, impostergable, con ingenuo y sano salvajismo. El problema es auténtico y, por ello, válido para la vida entera del ser humano. La viuda ha debido reemplazar a su difunto marido en el mane

jo del fundo y en el cuidado de Nico, hijo sólo del finado, y se convertido así en la persona más respetada en los contornos. La hacienda prospera. Pero "pa qué querré tantas tierras y tanta plata si me falta dueño", dice en su soledad de hembra fuerte y joven aún, la viuda. Su dominio es absoluto, su influencia gravita sobre toda la hacienda y más allá de sus lindes. Sus órdenes jamás se dejan de cumplir. También puede dominar sobre Nico, el salto del difunto Apablaza, que se ha ido haciendo hombre, macho de la misma fibra de su esposo. Nico es el llamado a heredar los bienes amasados por Apablaza y mantenidos y acrecentados por la voluntariosa viuda. En su interior, ella lo ve también como un legítimo heredero de su amor, todavía vivo y lozano. Un oscuro sometimiento a las órdenes que está habituado a recibir y un vago instinto económico obligan al muchachón a aceptar el desigual matrimonio. La ciega pasión de la viuda la lleva a entregarle, legalmente, con papeleos en Temuco, todos sus bienes y a ungir a Nicolás Apablaza en el dueño de su vida y de su hacienda. Es el momento del reajuste; Nico trae a su casa a su amante, la Florita, sobrina de la viuda. Tal triste situación, tal derrumbe no puede tolerar la que era más rehombre que toos nosotros, como reconoce el mismo Nico. Y la viuda, en un último gesto de poder, se dispara un tiro.

Este es el desarrollo limpio, firme, un modelo en su género.

Luco Cruchaga era un estudioso, un artista consciente un nuevo tipo de creador en nuestro ambiente. "La Viuda de Apablaza" es un modelo de construcción dramática, por el equilibrio y disposición de sus elementos, por su diálogo vibrante y auténtico, siempre en avance directo a su objetivo, por la pintura de sus personajes y por el contenido de la más pura esencia chilena.

HISTORIA
DEL
TEATRO

Por:

Javier Farias

INGLATERRA: EL TEATRO ISABELINO

Orígenes y Desenvolvimiento

Las fuentes del teatro inglés son idénticas a las de los demás países europeos -representaciones religiosas y farsas populares-, mas expresadas con un marcadísimo acento nacional característico de este pueblo de hombres que se saben rodeados por el mar. A estas condiciones naturales se unió en tiempo de la Reforma la implantación de una religión de Estado cuya influencia alcanzó al dominio de todas las artes. Isabel de Inglaterra, la Reina Virgen, se consagró a su

pueblo sin querer otro esposo que él, y la religión reformada pasó a ser en su patria el símbolo de la independencia y de la libertad del país: Inglaterra no será ni católica, ni luterana, ni calvinista; In gl at er r a será ang lic ana y ang lic ano será su te at ro.

Grandes dramaturgos y entre ellos el más grande entre los grandes, van a ilustrar la escena inglesa en una tan extraordinaria floración creadora que al g ún cr ít ico cal ific ó co mo el mil ag ro is abe li no.

La Escena en Inglaterra

Los primeros actores del teatro inglés fueron aficionados. Posteriormente, el favor siempre en aumento del público dió origen a la aparición de cada vez más numerosas compañías profesionales, cuya abundancia llegó a ser tan grande que un Edicto Real promulgado con objeto de restringir su número, ordenaba la inmediata denuncia de cualquier Compañía que se descubriese, así como el envío de sus componentes a galeras. En 1576, James Burbage, de la com pañ ía del con de de Le ic es ter -tutela sin la cual e r a i m p o s i b l e el func ion am i e n t o de cual quier el enco, - construyó a las puertas de Londres el primer teatro inglés.

Su trazado era muy simple, como inspirado en la estructura de los anteriores teatros de ocasión, salones castellanos, juegos de pelota, y, sobre todo, corrales de posada, cuya disposición recordaba con su patio circular, los tres pisos de galería y la techumbre de tejas o paja, sostenida por torneadas columnas de madera pintadas de vivos colores. La es ce na, levantada hasta la altura de un hombre, avanzaba sobre la arena del patio, de manera que los es pe ct ado res la rodeaban por tres de sus lados. A su fondo abríanse dos puertas, encima de las cuales una log ia o balcón bastante profundo servía para la representación de ciertas escenas y era donde habitualmente se situaban los músicos y en casos extraordinarios los espectadores de gran alcurnia. La es ce na estaba resguardada por un cobertizo que desde el fondo avanzaba hasta apoyarse en dos columnas si

tuadas en los ángulos. En lo más alto de este tejado era donde se situaba el mástil en el que ondeaba la bandera con las armas del teatro -La Rosa, El Cisne, El Globo, La Esperanza- y junto a la cual los heraldos hacían sonar las trompetas que anunciaban el comienzo de la representación.

Un tapiz colgado entre las dos columnas anteriores cortaba la escena, la cual quedaba así dividida en cuatro partes: ante el tapiz movable, el proscenio; tras de éste, la escena propiamente dicha; más atrás las estancias del fondo cuyas puertas se abrían para mostrar la tienda de Imágenes o la tumba de Julieta; y finalmente, la logia de los músicos que también había de balcón de Romeo. El concepto de este escenario es, como puede verse, casi idéntico al que inspiró la confección del tablado para los antiguos Misterios, con la sola y progresiva diferencia de que cada uno de sus elementos en vez de ser permanentes variaba durante el curso de la representación.

Las decoraciones - construcciones, árboles, etc., - utilería - muebles, troncos, armas, etc., - así como el vestuario, eran de un extraordinario realismo y de un gran lujo. El ritmo de la representación, muy rápido, hacía de tales espectáculos, entremezclados de danzas y canciones, el paraíso del actor. Todo es taba supeditado a él, y para hacer más directa su relación con el público el escenario avanzaba sobre el patio. El lugar de la acción jamás fué precisado más que con una indicación muy simple, una casa, una estancia, una calle, existiendo numerosos casos en los que aún esta diferencia se hacía: la acción de la obra no transcurría en este o aquel lugar, sino, simplemente, en el teatro.

Los Autores

Es John Lyly (1554-1606), indigestado de humanismo, el autor que encabeza el cortejo de los poetas dramáticos que lucieron en los primeros años del reinado de Isabel. Autor discreto de "Endimyon y Galatea", tórnase decidido conceptista en su "Euphues", cuyo estilo alambicadísimo dió origen a un nuevo término

literario, el eufemismo. Siguele Tomás Kyd (1558-1594), autor de la famosa y sangrienta "Tragedia Española", obra de espeluznante claroscuro, rebosante de asesinatos y venganzas.

Kit o Cristobal de Marlowe (1564-1593) es el único que poseyó auténtico genio entre los precursores de Shakespeare. Muerto en riña a los veintinueve años, es el autor de cuatro piezas inmortales que nos bastan para suponer de qué maravillas hubiera sido capaz su pluma de haber gozado de una vida más dilatada: "Tamorlán", "Eduardo II", "El judío de Malta" - precedente inmediato de "El mercader de Venecia" shakespereano- y, sobre todo, el estupendo "Doctor Fausto", en el que anima de manera inmortal al personaje de la leyenda alemana.

Otro genial maestro, de la farsa cómica esta vez, lo tenemos en la persona del gran erudito y eminente lírico, contemporáneo de Shakespeare, Ben Jonson (1573-1637), satírico feroz, quien en sus inmortales comedias, "El Alquimista" -crítica de la credulidad-, "La feria de san Bartolomé" -crítica del puritanismo-, "La mujer silenciosa" -jocosísima- y, por encima de todas, en "Volpone" -sátira del egoísmo, aparecida en 1597, plena de humor y de burlesco desenfado-, da muestras de un hondo conocimiento del alma humana y se revela como un comediógrafo habilísimo conocedor como pocos de los recursos y posibilidades de la escena.

WILLIAM SHAKESPEARE

Llegamos ahora a la figura cumbre del teatro moderno y, para muchos, del teatro de todos los tiempos, al único que puede parangonearse con los trágicos griegos en grandeza de alma y lirismo sublime, y que aún los sobrepaja en varios aspectos, al divino Will, gloria de la escena mundial e ídolo de Inglaterra, cuyas obras inmortales, perennemente lozanas, serán siempre admiración, deleite y escuela del hombre.

Nació Shakespeare en Stratford sobre el Avon en 1564, hijo de John Shakespeare y Mary Arden, labradores de

familia menos que acomodada. Tras de una infancia de aldeano durante la cual asistió a la escuela lo cal, a la par que era aprendiz en una carnicería, un matrimonio desigual que le unió a una mujer mucho mayor que él, Ana Hathaway, de la que tuvo 3 hijos, le hizo marchar -o huir- a Londres en busca de fortuna, con el sólo bagaje de su magra educación de aldeano, de la cual había retenido -según el decir de uno de sus contemporáneos- poco latín y menos griego. Diversas hipótesis se han sugerido sobre esta huída del joven Will del hogar paterno: la bancarrota de su padre; su persecución como cazador furtivo; y, lo que parece más cierto, el súbito despertar de su vocación dramática.

En 1587 ya está Shakespeare en Londres, donde forma parte de la compañía del conde de Leicester que dirige el famoso actor Ricardo Burbage, hijo del ilustre constructor del primer teatro inglés. Pronto le confían un papel y se inicia en la representación al lado de los más grandes actores de su tiempo: Burbage, Heminges, Henry Condell y Agustín Philips.

Durante este período el principiante Shakespeare se ve obligado a ensayarse en otra rama del arte dramático, como retocador de las obras del repertorio de la compañía. El éxito obtenido en su nueva tarea animó al incipiente dramaturgo a intentar la introducción de algunas escenas de su invención; su perfecto conocimiento de los gustos del público con que se encontraba en relación, así como de las posibilidades y capacidad de los actores fueron preciosos auxiliares en este trabajo. De retoque en retoque, progresó hasta presentar refundiciones totalmente originales, de obras antiguas con preferencia; de esta manera nacieron la "Comedia de las equivocaciones" - derivación de los "Menemnos" - y "Los dos hidalgos de Verona" - inspirada en la "Historia de Félix y Filomena".- Así fué como poco a poco pasó de retocador a proveedor titulado de la compañía, en la que empezó a servir como simple partiquino, hasta llegar a ser accionista cuando los Burbage fundaron el Teatro del Globo, en unión

de Pope, Philips, Heminges y Wiliam Kem. Su actividad de creador no ha de descansar ya hasta el día de su retiro, todavía en plena madurez, al terruño natal. Una larga serie de gloriosas obras maestras, en las que el genio se supera a sí mismo, brotarán al conjuro mágico de su pluma única, en la que al profundo conocimiento del oficio se une de manera perfecta una inagotable capacidad de creador de caracteres y situaciones, insuperable entonces y desde entonces insuperado. Aunque ya es capaz de inventar intrigas totalmente originales, como lo demostró en "Trabajos de amor perdidos" y "El sueño de una noche de verano", su inclinación de antiguo retocador y re fundidor le llevó a tomar los temas de su teatro de otras composiciones anteriores o de las más dispares fuentes de la literatura libresca. Pero no se crea que lo oscuro de su origen haya debilitado en lo más mínimo la frescura y novedad de cualquiera de sus obras: todos los modelos quedaron ensombrecidos, relegados a polvo ante la potencia del genial dramaturgo, y si hoy se conocen aquellas es tan sólo por la luz que el genio del Cisne del Avon les ha prestado, y a mero título de curiosidad literarias.

Citar las obras culminantes del teatro shakespeariano es citar la totalidad de sus creaciones: desde la tragedia a la comedia, desde la feerie a la farsa, todos los estilos y géneros han sido tratados de manera insuperable por su pluma impar. Shakespeare es el hombre de teatro por antonomasia, y sus obras no morirán jamás. Desde "Tito Andrónico", "Ricardo III" "Enrique VIII", hasta "Mucho ruido para nada", "Como gustéis" y "El mercader de Venecia"; desde "Romeo y Julieta", "Medida por medida", "Troilo y Cresida" a "Pericles", "Cimbelino", "Cuento de invierno" y "La tempestad"; desde "Antonio y Cleopatra", "Julio César", "Coriolano", "Macbeth", "El rey Lear" y "Hamlet", hasta los maravillosos sonetos, ¡cuánta poesía, cuánta belleza; La obra de Shakespeare no sólo resume el teatro isabelino llevándole a la cumbre de la escena mundial, sino que ha descubierto al mundo la esencia misma del teatro. Actor y autor al mismo tiempo, su mente ha creado hombres de teatro más vivos que la misma vida. Shakespeare nació, amó, vivió

y murió cien, mil veces, al par que nacieron, amaron, vivieron y murieron las criaturas por él engendradas, prodigiosos sueños eternizados por el milagro de su genio, que ya nos dijo en una de sus obras inmortales: "nosotros estamos tejidos del hilo de los sueños y nuestra vida no es sino un sueño entre los sueños".

Retirado en plena madurez a su pueblo natal de Stratford sobre el Avon, Guillermo Shakespeare - lo diremos con palabras de Gastón Baty - "murió por última vez el 23 de abril de 1616, legando a la humanidad un tesoro inagotable de belleza dramática y de eterna poesía". Las hipótesis en un tiempo muy en boga de que su persona no habría sido más que la pantalla tras de la que se ocultaba la personalidad del famoso filósofo y estadista Francisco Bacon (1561-1626) no nos importa ni es éste el lugar de tratarla, ya que, en última instancia, el alma de su autor no vive sino en la de sus personajes inmortales: Otelo, Lady Macbeth, Hamlet, Bruto, Ofelia, Yago, Shylock, Romeo y Julieta, y tantos y tantos otros fénix eternos, que nacen y mueren cada día en los rincones más apartados de la tierra, para deleite, ejemplo y asombro de los hombres de hoy y de mañana.

El Teatro Renacentista Inglés

Contó el teatro renacentista de Gran Bretaña, declamatorio y melodramático, disparatado y grosero en la mayoría de los casos, pero abundante sin embargo en obras de alto valor dramático y literario, con una nutrida legión de dramaturgos de gran talento a quienes perjudicó la presencia de su glorioso conciudadano. Entre ellos descollaron Marston (1575-1634), comediógrafo de costumbres - "Eastward Ho!"; - Middleton (1570-1627), Rowley (1585-1642) - "El bobo"; - John Webster (1580-1625), autor de terribles tragedias, italianas - "El dominio blanco" y "La duquesa de Amalfi"; - Thomas Dekker (1570-1641), autor de una interesante comedia de costumbres del pueblo bajo londinense - "El día de fiesta del zapatero", - y el notable Thomas Heywood (1575-1650),

autor de "Una mujer asesinada a fuerza de cariño". Nombres y títulos tan sólo que bastan para dar una idea de lo que fué la producción teatral de la hora, así como de la generosidad de las musas para con los adeptos del teatro. Simples citas, empero imprescindibles, a las que hay que agregar aún otros nombres ilustres, los de Francis Beaumont (1584-1616) y John Fletcher (1579-1625), colaboradores en gran cantidad de producciones, los que en unión al ya citado Ben Jonson descuellan como los más interesantes dramaturgos entre la pléyade de insignes contemporáneos del gran Will. Su teatro es un reflejo del de Shakespeare, al cual se asemeja bastante, aunque sin alcanzar jamás su grandeza ni su profundidad. Sus dos mejores tragedias, escritas en colaboración, son: "La tragedia de una muchacha" y "Los dos nobles primos", así como una fina comedia inspirada en el Quijote cervantino, "El caballero de la ardiente mano de Almiraz", sátira graciosa de los libros de caballería tan divulgados en aquella época. Philip Masinger (1584-1639), John Ford (1586-1639) y Shirley (1596-1666) son los nombres de otros tantos dramaturgos en los que se recogen los postreros ecos del sublime canto del magestuoso Cisne del Avon.

Continuará.

-----ooOoo-----

Respuesta a una pregunta
de porqué escribí la obra

"WURLITZER"

Yo nunca supe que era corto de vista hasta los trece años. Me extrañaba que mis compañeros pudieran ver lo que los profesores escribían en el pizarrón, lo atribuía a una capacidad especial de ellos y me conformaba con copiarles, mientras los admiraba secretamente.

Cuando llegué al Liceo un profesor, mi profesor de castellano, descubrió en mí este defecto, al colocarnos al fondo de la sala y preguntarnos en la primera clase: "Los que no vean bien el pizarrón, que se sienten adelante". Alegrementemente me adelanté -junto a otros compañeros que usaban anteojos. El panorama no cambió para mí, pero empecé a trabajar sin ver el pizarrón. El mismo profesor copiaba ejercicios de ortografía y como me viera distraído me colocó un uno por desatento. Al término de la clase me preguntó que qué me pasaba y le dije que no veía. Me obligó a ver el oculista y a que me compraran anteojos.

El día que me los entregaron caminaba de noche hacia la casa para que nadie me viera con anteojos y de repente miré al cielo y descubrí que habían millones de millones de estrellas.

Después descubrí otras cosas, muchas otras y este profesor se transformó en el héroe que ha existido en mi vida. El me hizo primero ver el cielo y después, que la vida era una cadena de ininterrumpida solidaridad. Si tuviera que señalar un momento, para el comienzo de la gestación de esta obra creo que tendría que remontarme a ese hecho.

Cuando le leí esta obra a mi profesor, padre, y amigo él también lo percibió y me dijo: "Esta obra es la continuación temática de las composiciones que iniciamos en el Liceo" y yo lo creo, pues lo que él quería era enseñarnos amor, ternura y rectitud moral para enfrentar la vida.

Yo he tratado de ser fiel a todos los principios y por eso, cuando me fumo un cigarrillo importado entrado al país de contrabando siento que estoy cometiendo un delito.

Esta obra está escrita con sentimientos vividos minuto a minuto.

Cuando la terminé me quedó una frase en los labios: "No basta ser honrado, es necesario además, luchar porque todos puedan serlo" Un eco infinito me hizo regresar a mi infancia y allí encontré a Rafael Coronel, mi profesor, y lo abracé con inmensa ternura, pues él me enseñó a ver.

Juan Guzmán A.

Autor de la obra "AURLITZER" que el Teatro de Ensayo estrenará oficialmente a mediados del mes de Mayo.

María Clara Machado nació en Belo Horizonte. Hizo sus estudios en Rio de Janeiro.

Comienza su carrera artística con un teatro de marionetas que funda y dirige durante 5 años. De esta experiencia publica un libro "Cómo hacer teatro de títeres y diez piezas para fantoches".

Recibe una beca del gobierno francés para estudiar teatro en París en 1950-51. En ese mismo año con beca de la UNESCO, sigue un curso de verano en Londres y luego regresa a París en 1952 para un curso de mímica con Etienne Decroux. Con Martini Goncalves, funda en Rio, el "Tablado", compañía aficionada que dirige hasta el día de hoy. "El Tablado" ha sido el comienzo de la carrera de muchos artistas profesionales de renombre.

En 1961, el gobierno del Estado de Guanabara, la invita para dirigir el Servicio de Teatro y Diversiones del Estado, ocupando al mismo tiempo, el cargo de Secretario General del Teatro Municipal de Rio de Janeiro.

Ha publicado varios libros de teatro infantil. Entre algunas de sus obras, citaremos: "El caballo azul", "El embarque de Noé", "El regreso del camaleón Lechuga", "La Brujita que era buena", etc.

-----oooo0oooo-----

Decorado del Prólogo: se representa en el proscenio sin abrir el telón.

Acto único.

Una buhardilla. A la derecha una ventana por la que se ve un pedazo de cielo. En el medio contra el muro del fondo un baúl. Una silla mecedora. Colgado de la percha ropa vieja y sombreros. Utensilios marítimos. Cuerdas, redes, etc. El retrato velado del capitán Bonifacio. A la izquierda la puerta de entrada a la buhardilla.

-----ooOoo-----

PROLOGO: Por la izquierda entran tres simpáticos marinos, medio borrachos. Cantan. Viene primero Sebastián, el más valiente, que lleva un cabo de vela encendida, o una lamparita. Sigue Julián, que lleva una botella. Al final Juan, llevando un mapa. Se les oye cantar antes de verlos.

CANCION DEL CAPITAN BONIFACIO:

El capitán Bonifacio
nació a la orilla del mar
y quiso desde la cuna
navegar, navegar.

El capitán Bonifacio
murió a la orilla del mar
Dejó un tesoro escondido
¿Dónde está? ¿Dónde está?

EL FIN DE LA CANCION DEBE COINCIDIR CON LA ENTRADA
EN ESCENA.

---ooo---

SEBASTIAN.- Debe ser aquí. Mira el mapa, Julián.

JULIAN.- ¡Míralo tú, Sebastián.¡ (LE CAMBIA EL MAPA POR LA VELA A SEBASTIAN).

SEBASTIAN.- Mejor que mire Juan... Es el encargado del mapa.

JUAN.- (CONSULTANDO) Una casa perdida en la arena blanca, cerca de un mar verde... debe ser por aquí. ... Julián observa con el catalejos.

JULIAN.- (MIRANDO POR LA BOTELLA) Diviso un mar tranquilo con olitas blancas.

SEBASTIAN.- Entonces, prosigamos la marcha.

JUAN.- (DESCORAZONADO) Hace tanto que estamos caminando; Pobre Mirabelle;

JULIO.- ¡Pobre Mirabelle;

SEBASTIAN.- ¡Pobre Mirabelle;

(LOS TRES MARINOS SE ABRAZAN Y SE SIENTAN EN EL SUELO). (SEBASTIAN LEVANTANDOSE)

SEBASTIAN.- Tenemos que salvar a la nieta de nuestro gran capitán Bonifacio.

JUAN.- (DEL MISMO MODO) Tenemos que descubrir el tesoro de la nieta del gran Bonifacio.

JULIO.- Tenemos que agarrar al ladrón del tesoro de la nieta del gran capitán Bonifacio;

SEBASTIAN.- ¡Viva el gran capitán Bonifacio;

TODOS.- ¡Vivaaaaaaaaaaaaaaaaa; (ABRAZOS)

SEBASTIAN.- (A JULIAN) ¡Adelante;

JULIO.- (A JUAN) ¡Adelante;

JUAN.- (A UN INTERLOCUTOR IMAGINARIO, QUE SUPONE TRÁS DE EL) ¡adelante!

(LOS TRES MARINOS REINICIAN LA MARCHA Y DESCIENDEN DEL PROSCENIO POR LA DERECHA. SE VAN CANTANDO)

AL LEVANTARSE EL TELON LA SEÑORA FANTASMA TEJE; SE MECE EN SU SILLA, QUE CRUJE. PLUFT, EL PEQUEÑO FANTASMA, JUEGA CON UN BARQUITO. DEJA EL BARQUITO POR UNA VIEJA MUÑECA DE TRAPO, QUE OBSERVA POR UN TIEMPO.

PLUFT.- Mamá...

MAMA.- ¿Qué, Pluft?

PLUFT.- (LA MUÑECA DE TRAPO SIEMPRE EN LAS MANOS)
Mamá, existe la gente?

MAMA.- Claro que existe la gente, Pluft.

PLUFT.- Mamá, tengo tanto miedo de la gente. (DEJA LA MUÑECA)

MAMA.- Qué tontón eres Pluft.

PLUFT.- Sí ayer ví algo que caminaba ahí abajo, cerca del mar. Ví algo...

MAMA.- ¿Qué es lo que viste, Pluft?

PLUFT.- Ví gente, mamá. Tiene que haber sido gente. Erán tres.

MAMA.- Y tuviste miedo?

PLUFT.- Mucho miedo, mamá.

MAMA.- Eres un tonto, Pluft. Es la gente la que tiene que tener miedo de los fantasmas. Y no los fantasmas a la gente.

PLUFT.- Pero a mí me dió miedo.

MAMA.- Si tu padre viviera aún, Pluft, te daría una

buena zurra para quitarte tu tontera. Uno de estos días te voy a llevar al mundo de la gente para que puedas verlos de cerca.

PLUFT.- ¡Al mundo de la gente, mamá!

MAMÁ.- Sí, al mundo de la gente. Allá en la ciudad.

PLUFT.- (MUY AGITADO VA A LA VENTANA) Nó, nó y nó. Yo no creo en la gente. ¡Wha!

MAMÁ.- Vas a ir o vas a dejar de decir leseras. Por lo demás la culpa es del tío Gerundio y de las historias que te cuenta. (PLUFT VA CORRIENDO HACIA UN RINCON DE LA PIEZA Y SE PLANTIFICA UNA GORRA DE ALMIRANTE)

PLUFT.- ¡Oh! mamá mira lo que encontré. ¿Qué es esto?

MAMÁ.- El tío Gerundio lo trajo del mar. (PLUFT, ENTRE BASTIDORES SIGUE DESCUBRIENDO OBJETOS QUE TIENEN QUE VER CON EL ESCENARIO; GENEROS, ROPAS, SOMBREROS)

Pluft.- ¿Porqué el tío Gerundio ya no trabaja en el mar?

MAMÁ.- Porque el mar ya no le interesa.

PLUFT.- (SIEMPRE URGUETEANDO, ENCONTRO UN CORSET) ¿Y esto mamá? (APARECIENDO EN ESCENA) ¿Qué es? ¿También lo trajo del mar? (SE PONE EL CORSET DE SOMBREIRO Y DA VUELTAS ALREDEDOR DE SU MADRE)

MAMÁ.- Pluft, deja de hacer desórdenes...

PLUFT.- (DEJA EL CORSET Y BUSCA OTRA OCUPACION) Ahora vamos a jugar ¡ya! Vamos a jugar a la gente. (SE PONE UNA CHUQUETA Y UN TONGO)

MAMÁ.- (SIN VERLO) ¡Oh!, basta de desórdenes m'hijito. Vas a salir despertando al tío Gerundio. (MIRANDO HACIA EL BALCON)

acabó... saben Uds. lo que es esperar 10 años el tesoro de un barco fantasma? (COMIENZA A BUSCAR) Ah, ah; aquí está el sombrero. (SE LO PONE Y CUADRANDOSE IMITA AL CAPITAN DEL NAVIO) ¡Levanten; ¡las velas; ¡carguen el foque; ¡afirmen el trinquete; ¡marren las drisas; ¡Suelten al gran cacatúa; ¡Viren el lofe para el lefe; ¡adiós va; ¡Ja, ja, ja. ¡ahora soy yo el capitán. (DE REPENTE LA LUZ DISMINUYE) Es aún muy temprano, verdad, el sol está flojo; Pero que está oscuro; Oh; me olvidé de traer la linterna. Sin embargo, tengo que encontrar el tesoro. (BUSCANDO SU MOCHILA) Alguién tiene una linterna? (A LA NIÑITA.) Tú no tenís? (ELLA HACE SIGNO QUE NO. AL PUBLICO) Y Uds. tienen una linterna? No? Entonces ¡re córcholis;... (DE MAL HUMOR) Tendré que ir a la ciudad a buscar una linterna. Tú te vas a quedar muy tranquilita acá, amarrada a la silla. Y no pongas esa cara de víctima. El capitán Pata de Palo es un buen tipo en el fondo... No te va a matar, nó...nos vamos a comprar otro barco y vamos a navegar... navegar... navegar... (HACE EL GESTO DE LOS REMEROS) Y nadie nunca te encontrará. La nietecita del capitán Bonifacio va a navegar con el capitán Pata de Palo... Voy a buscar la linterna y vuelvo... Navegar... navegar... navegar... (ESTALLA EN UNA CARCAJIDA Y SALE SILBANDO LA CANCION DE MIRABELLE)

LA NIÑITA COMIENZA A LLORAR DESPACITO. LUEGO, ROMPE LAS AMARRAS QUE LA SUJETABAN A LA SILLA; SE SACA LA MORDAZA Y CORRE A LA VENTANA.

MIRABELLE.- ¡Socorro; ¡Socorro; ¡Socorro; Juan, Julián, Sebastián. Mis amigos... Sálveme. (LLORIQUEANDO SIEMPRE MIRABELLE EXPLORA TEMEROSAMENTE LA BUHARDILLA, MIRA POR TODOS LADOS; PLUFT QUE ESTABA OBSERVANDO SE ACERCA LENTA Y PRUDENTEMENTE).

PLUFT.- Oh; (LA NIÑITA VIENDO A PLUFT, SE DESMAYA)

M.M.- (APARECIENDO) Pero Pluft quién te dijo que aparecieras?... Haz aterrado a la niñita...

PLUFT.- (AGARRANDOSE DE LA POLLERA DE SU MADRE) ¿Y ahora que hago?

M.M.- (INSTALADA EN LA NINITA EN LA MECEDORA) Ahora, hay que esperar que vuelva en sí. Pobrecita. (SALTIENDO) Voy a buscar un remedio para gente desmayada. Quédate aquí. ¡Cuidala!

PLUFT.- Pero si lo tengo miedo a la gente, mamá.

M.M.- (DÁNDOSE VUELTA.) Oh; tú;

PLUFT.- Pero si lo tengo miedo a la gente, mamá.

M.M.- ¿A ella le tienes miedo?

PLUFT.- A ella no mucho, pero a él, sí...

M.M.- (DE ENTRE BASTIDORES) Oh, no volverá tan luego; La ciudad está muy lejos, muy lejos.

PLUFT TITUBEAL NO SABIENDO SI SEGUIR A SU MADRE. EN FIN, SOBRE LA PUNTA DE LOS PIES, TRATA DE OBSERVAR A LA NINITA CON UNA CURIOSIDAD MEZCLADA CON TEMOR. EN UN CIERTO MOMENTO LA NINITA SE AGITA Y PLUFT SALTA CORRIENDO SIN RESPIRACION, VOLVIENDO LUEGO SOBRE SUS PIES Y OBSERVANDO NUEVAMENTE A LA NINITA. TOCA EL PELO DE LA NIÑA LO CUAL LE PRODUCE PLACER.

PLUFT.- ¡Qué divertida es la gente; (CONTINUA OBSERVANDO A LA NINITA HASTA QUE ELLA SE MUEVE) ¡Mamá!

M.M.- (DE ENTRE BASTIDORES) ¿Qué pasa Pluft?

PLUFT.- Estás ahí?

M.M.- Sí.

PLUFT.- (ALIVIADO) Ah; (LA NINITA SIGUE AGITÁNDOSE) Mamá, oye, si tomáramos ésta cosa y la dejáramos afuera. Y luego cerráramos cuidadosamente la puerta, y pusiéramos el baúl del tío Gerundio, con el tío y todo lo demás adentro, delante de la puerta. Entonces el marino no volvería y quedaríamos solos y tranquilos nosotros tres.

M.M.M.- (DE ENTRE BASTIDORES) Pluft quién te enseñó a ser tan malo? El tío Gerundio?

PLUFT.- (SIEMPRE MIRANDO A LA NIÑITA EN ACTITUD DE DEFENSA.) Pero, mamá, no es maldad. Es miedo.

M.M.M.- (DENTRO DE BASTIDORES) Ah, si tu padre viviera; ah; El sí que era un fantasma valiente. (MOS-
TRANDO SOLAMENTE SU CARA Y SALIENDO DE NUEVO) ¿Serías capaz de botar a esa niñita por la ventana, Pluft?

PLUFT.- Nó, yo creo que no. Pero podría irse por sus propios medios. (DA VUELTA ALREDEDOR DE LA NIÑITA MUY PREOCUPADO) No te parece mamá? (PLUFT LEVANTA LA CABEZA DE LA NIÑITA.) Ooooooooooooooooooooooh.

M.M.M.- (DE ENTRE BASTIDORES) Qué pasa Pluft?

PLUFT.- (RADIANTE DE FELICIDAD) Pero podría irse ella sola...

M.M.M.- No siempre, hijo, no siempre...

PLUFT SE ACERCA Y PELLIZCA A LA NIÑITA. ESTA SE MUEVE A PENAS.... PLUFT TIENE MENOS MIEDO, MIRABELLE VE A PLUFT, SE TURBA, PERO SE LEVANTA Y MIRA A PLUFT ATERRADA. UNO FRENTE AL OTRO, SE QUEDAN A DISTANCIA CONTEMPLANDOSE SILENCIOSOS, LA RESPIRACION CORTADA, SE QUEDAN ASI UN TIEMPO.

MIRAB.- (RESERVADO) ¿Cómo te llamas?

PLUFT.- (IGUALMENTE RESERVADO) Pluft. Y tú?

MIRAB.- Yo soy Mirabelle.

PLUFT.- Tú eres gente, no es cierto?

MIRAB.- Sí y tú?

PLUFT.- Yo soy un fantasma.

MIRAB.- Cómo un fantasma?

PLUFT.- Sí un fantasma. Mamá también es un fantasma

MIRAB.- (RELAJADA) Qué cómico, no me das miedo...

PLUFT.- (LA MISMA ACTITUD) Tú tampoco me das miedo. Qué cómico.

MAMA.- (DE ENTRE BASTIDORES) Pluft;

PLUFT.- Es mi mamá. Permiso. ¿Qué sucede mamá? (SE SIENTA ADELANTE)

MAMA.- (DE ENTRE BASTIDORES) Con quién hablas?

PLUFT.- Con Mirabelle.

MAMA.- ¿Con quién?

PLUFT.- (MUY ORGULLOSO) Con una gente. (ACERCANDOSE MAS A LA NINITA, COMO CON UN AMIGO DE SIEMPRE) Con Mirabelle.

MAMA.- Ah; Ah; Está despierta?

MIRAB.- Pero tu mamá también es fantasma?

PLUFT.- Sí, claro (OFENDIDO) No quisieras que fuera un pescado.

MIRAB.- Y tu papá?

PLUFT.- Papá era fantasma de la Opera.

MIRAB.- Fantasma de la Opera?

PLUFT.- Sí, trabajaba en un gran teatro;... Ahora está muerto. Se transformó en papel celofán. (CONFIDENCIALMENTE) A mamá no le gusta que le hablen de él. Le dá pena, la pobre. Sí, cuando papá murió...

MIRAB.- Se transformó en papel celofán?

PLUFT.- Sí, cuando papá se transformó en papel celofán, la familia tuvo que dejar el teatro y venirse

a vivir aquí, con el tío Gerundio.

MIRAB.- Quién es el tío Gerundio?

PLUFT.- (LLEVANDOLA HACIA EL BAUL) El tío Gerundio duerme allá adentro. Era fantasma de buque. (SE SIENTAN LOS DOS SOBRE EL BAUL)

MIRAB.- Fantasma de buque;

PLUFT.- Sí. El fantasma del navío de tu abuelo era mi tío.

MIRAB.- Oh; Qué coincidencia, no es cierto;

PLUFT.- Qué coincidencia, sí tu abuelo y mi tío trabajaron en el mismo barco.

LOS DOS NIÑOS RIEN UN RATO, SATISFECHOS DE ESTE DESCUBRIMIENTO RECIPROCO. LUEGO MIRABELLE TOCA AL FANTASMITA Y SE DIVIERTE DE QUE SEAN TAN DIFERENTES.

MIRAB.- (RECORDANDOSE) Oh; Pata de Palo va a volver, Dios mío. Pata de Palo va a volver Dios mío. El quiere robarme el tesoro de mi abuelo y llevarme al mar...

PLUFT.- (IMITANDO LOS GESTOS DEL MARINO) Navegar... Navegar... navegar. ¿No es cierto?

MIRAB.- (PONIENDOSE A LLORAR) Nó... nó... No quiero. (SE SIENTA EN LA SILLA)

PLUFT.- Oh; ¡qué lindo!... Mamá... mamá... ven luego... la niñita está vaciando por sus ojos, toda el agua del mar;...

MAMA.- (DE ENTRE BASTIDORES) Está llorando, hijo.

PLUFT.- Qué lindo es llorar; Me gustaría llorar también;

MAMA.- (DE ENTRE BASTIDORES) Un fantasma no llora,

Pluft. Si lloraras te derretirías. (APARECIENDO) Anda a buscar un pañuelo para secarle los ojos.

PLUFT.- (SALE Y VUELVE) Para recoger sus lágrimas?

MAMA.- Sí. (LA SEÑORA FANTASMA ACARICIA LA CARA DE LA NINITA QUE SE ASUSTA AL VERLA) Oh; Me había olvidado. (MUY SEÑORA SE PONE UN SOMBRERO PASADO DE MODA.) Soy la mamá de Pluft. (VENIA.) Ud. aceptaría un pastelito de viento? (SALE).

PLUFT.- (ENTRA CON UN PAÑUELO EN LA MANO) Toma éste es para recoger sus lágrimas. (LA SEÑORA FANTASMA VUELVE TRAYENDO UNA BANDEJA CON PASTELITOS IMAGINARIOS. LOS OFRECE AL MISMO TIEMPO QUE HACE COMO SI COMIERA.)

MIRAB.- Muchas gracias señora Fantasma. Ud. es muy amable. Pero estoy tan nerviosa que me caerían mal. Tengo miedo del marino Pata de Palo. Quiere robar el tesoro de mi abuelito Bonifacio y llevarme al mar. Y mis amigos Juan, Julián y Sebastián, que venían a salvarme, han desaparecido... (VUELVE A LLORAR. LA SEÑORA FANTASMA VUELVE MUY EMOCIONADA. SIGUE COMIENDO PASTELITOS Y SALE ALZANDO LOS HOMBROS; ES INTERRUPTIDA POR GERUNDIO).

GERUNDIO.- (LEVANTANDO LA TAPA DEL BAUL) Pastelitos; (LA SEÑORA FANTASMA VA HACIA EL Y LE OFRECE UNO. GERUNDIO HACE COMO QUE SACA TRES Y SE VUELVE A METER EN EL BAUL. TODO ESTO MEDIO DORMIDO. LA SEÑORA FANTASMA SALE)

MIRAB.- Exquisitos sus pastelitos de viento, señora Fantasma.

MAMA.- (APARECE SOLAMENTE SU CABEZA.) Ud. es muy amable.

MIRAB.- Si mis amigos Juan, Julián y Sebastián no llegan Pata de Palo va a llevarme al mar.

PLUFT.- Pero dónde están tus amigos?

MIRAB.- No sé, sin duda están tratando de encontrar me por ahí en la playa.

PLUFT.- El tío Gerundio quizás pueda ayudarte. Es tan inteligente;

MIRAB.- Crees que me ayudaría a librarme de Pata de Palo?

PLUFT.- Preguntémosle (ABRE EL BAUL Y LLAMA) Tío Gerundio; Tío Gerundio; (DESCORAZONADO) Está roncando (TIO GERUNDIO TRATA DE LEVANTARSE PERO SOLO CONSIGUE TOMAR UNA MEJOR POSICION PARA SEGUIR DURMIENDO) Trabajo perdido; ya no hay más que dos cosas que le interesan: dormir y comer pastelitos de viento...

MIRAB.- Entonces tengo que huir sin demora.

PLUFT.- ¿Sola en esa playa blanca?

MIRAB.- Sí.

PLUFT.- En esta noche oscura?

MIRAB.- Sí, parto antes que vuelva Pata de Palo.

PLUFT.- Espera; (SE DETIENE Y RESPIRA HONDO) Ya está. No tengo más miedo. Mamá, mamá... Me voy. Parto al mundo de la gente a buscar a los amigos de Mirabelle. (LA MADRE ENTRA)

M.M.A.- (FELIZ) Hijo mío. (SE ABRAZAN) Si tu padre estuviese aquí estaría orgulloso de tí. (S.ALE RÁPIDAMENTE)

PLUFT.- Voy a disfrazarme, usaré el traje de la gente. Ven a ayudarme Mirabelle. (AYUDADO POR MIRABELLE SE PONE EL TRAJE Y EL SOMBRERO DE COPA COLGADOS EN LA PERCHA.)

M.M.A.- (ENTRA TRAYENDO UNA M. LETITA) Tomen les he traído unos pastelitos de viento para el camino. (A REGRA LA ROPA DE SU HIJO) Cuidado en el sol. Te de retiraría...; Prefiere el viento noreste; es el más

agradable de todos. Trata de ser un fantasmita decente. No asustes a los que no lo merecen, si tú te encuentras con otros fantasmas ocupados en asustar gentes, busca en otra parte. Hay trabajo para todo el mundo en esta tierra. Y no vuelvas al hogar más que cuando seas un verdadero fantasma. Estoy segura que te va a gustar el país de las gentes. Abre bien los ojos para ver las cosas bellas que existen allá. Pero sobre todo cuida a la niñita.

PLUFT.- (DÁNDOLE LA MANO A MIRABELLE) Sí, mamá... sí... adiós...; (RECIBIENDO LA BENDICIÓN DE SU MADRE) Vamos Mirabelle, vamos a buscar a tus amigos.

MIR.B.- ¡Adiós señora Fantasma! Nosotros volveremos para buscar el tesoro. Uds. son la familia más simpática que jamás he conocido. Le agradezco mucho.

PLUFT.- Vámonos Mirabelle... Yupppliiiiiiiiiiii; Me siento con un valor.

MAMA.- (CORRIENDO AL TELEFONO) O,O,O,O, aló; Prima Burbuja mi encanto, imagínate que Pluft ha resuelto salir a recorrer tierras. Sí... Tal padre tal Pluft; Qué valentía ah. Prima Burbuja? Qué valiente...; (PLUFT Y MIRABELLE ENTRAN CORRIENDO)

PLUFT.- (ARRODILLÁNDOSE A LOS PIES DE SU MADRE Y COLGÁNDOSE DE SU POLLER..) ahí están; Mamá, ahí están... qué miedo; qué miedo; qué miedo;

MAMA.- (DECEPCIONADA) Pluft;...

PLUFT.- Es tan grande mamá;

MIR.B.- (SE VUELVE A PONER LA MORDAZA Y A SENTARSE EN LA SILLA.) Rápido, rápido que no sospeche nada. (PLUFT Y LA MADRE MUY EMOCIONADOS VUELVEN A AMARRAR A LA NIÑITA, MIENTRAS SE OYE YA DESDE LEJOS LA CANCIÓN DE PATA DE PALO)

PATA DE P.-

RONDA DE LOS FANTASMAS

Son amarillas las velas

de mi barco de papel
ven a embarcarte conmigo
Maribel - bel - bel.

Habrán gaviotas de azúcar,
un arco iris de miel,
ven a embarcarte conmigo
Maribel - bel - bel.

(CON RITMO MAS LENTO COMO CANSADO)

PLUFT Y SU MADRE DESAPARECEN. EL MARINO ENTRA TRAYENDO UN CANDELABRO.

PATA DE P.- Ah; (SACA LA MORDAZA DE LA NIÑITA) No duermes aún? Pero ahora tenemos toda la noche para buscar... Traje tres velas... Partiremos al alba para navegar... navegar. (MIRANDO EL RESPALDO DE LA SILLA) Qué ha sucedido? Las amarras han sido soltadas; (DEPOSITA EL CANDELABRO Y APRIETA LOS NUDOS. PLUFT SE DESLIZA SOBRE LA PUNTA DE LOS PIES, SOPLA LA VELA Y SE VUELVE A SU ESCONDITE; LA ESCENA SE VUELVE A OS CUREGER) Oh; el viento ha apagado la vela. (SACA LOS FOROS DE SU BOLSILLO Y VUELVE A PRENDER LA VELA) Comencemos la búsqueda. (ALUMBRA UN VIEJO SABLE COLGADO DE LA PARED) Ah; he aquí el sable del Capitán Bonifacio; ahora es mío; (TOMA EL SABLE. DEJA EL CANDELABRO Y MIRA UN DUELO; LUEGO SATISFECHO SE PONE EL SABLE EN LA CINTURA. VUELVE A TOMAR EL CANDELABRO Y SIGUE BUSCANDO, SE DIRIGE AL ESCONDITE DE PLUFT, TRÁS EL TELON)

MIRAB.- ¡Dios mío;

PATA DE P.- (MIRANDOLA) Qué sucede; (PLUFT SE APROVECHA PARA APAGAR NUEVAMENTE LA VELA) Ah; de nuevo apaga; Qué sucedió pequeña?

MIRAB.- (FINGIENDO) Tuve miedo...

PATA DE P.- Miedo? acompañada por el Capitán Pata de Palo. (SE RIE) Ja, ja, ja... es el viento. (VUELVE A PRENDER) Ni siquiera el viento puede nada con el capitán Pata de Palo. Pregúntale al mar, si tenía mie-

do del viento él que me teme. (VIOLENTO TRUENO. EL VIENTO SE HACE MÁS FUERTE. DEMOSTRANDO SU DESACUERDO CON LAS AFIRMACIONES DE PATA DE PALO. PATA DE PALO SE SOBRESALTA; CORRE A LA VENTANA PARA DISCULPARSE) Bromeaba... bromeaba. (EL VIENTO CESA. PATA DE PALO SE DIRIGE AL BAUL DEL TIO GERUNDIO) Ah; he aquí el baúl del viejo Bonifacio. En que lugar se acostumbra a guardar tesoros...? En un baúl, por supuesto; (SE PREPARA A ABRIR EL BAUL PERO CUANDO CERCA LA VELA MIRABELLE GRITA DE NUEVO).

MIR.B.- ¡Dios mío;

PATA DE P.- ¿Qué sucedió? (CUANDO SE DA VUELTA HACIA MIRABELLE GERUNDIO SE LEVANTA Y APAGA LA VELA) Otra vez? San Bombe, recórcholi; Nadie se mofa así de un honesto marino.

PLUFT.- Gracias tío Gerundio.

PATA DE P.- ¿Quién habló? (SE DIRIGE HACIA EL ESCONDITE DE PLUFT)

GERUNDIO.- (SE INCORPORA EN SU BAUL) Hasta cuándo me molestan? (SE VUELVE A ACOSTAR. AL HABLAR GERUNDIO, PATA DE PALO SE HA VUELTO HACIA EL, LO QUE PLUFT APROVECHA PARA APAGARLE LA VELA)

PATA DE P.- (CORRIENDO DE UN LADO AL OTRO PRESA DE PANICO) ¿Quién está ahí? No temo a nadie, me oyen? (PLUFT Y EL TIO GERUNDIO RIEN. RISAS ENTRE BASTIDORES LES HACEN ECO) ¿Quién se ríe de mí? Repito. ¿Quién se ríe de mí? (PAUSA. LAS RISAS CESAN) Creo que me estoy volviendo loco. Volveré al amanecer. A ver si pueden apagar el sol. Al sol no lo apaga nadie, me oyen. Vamos pequeña, volveremos mañana al alba. (DESATA RAPIDA Y NERVIOSAMENTE LAS AMARRAS DE MIRABELLE) A ver si pueden apagar la luz del sol... Al sol no lo apaga nadie, ni el viento, ni... (SALIENDO) ¡Los fantasmas; (GERUNDIO SE LEVANTA Y LANZA UNA CARCAJADA. PATA DE PALO, VICTIMA DE TERROR SALE EMPUJANDO A MIRABELLE)

PLUFT.- Pobrecita... pobrecita... pobrecita... Ahó

ra está en manos de ese bruto... Extraños seres las gentes. La niña es tan pálida que parece un fantasma... ah; pero que linda es. (DANDO PUNETES EN EL AIRE) ah; como voy a dejar a ese gran bruto, viendo pajaritos va a quedar... Mamá hay que salvar la niña.

M.M.- (ENTRANDO) Si por lo menos pudiera saber dón de está el tesoro.

PLUFT.- El único que sabe es tío Gerundio.

M.M.- De qué sirve? Se lo pasa durmiendo...

PLUFT.- Chito lo sabe.

M.M.- Sí, claro.

PLUFT.- (AL PUBLICO- Chito es mi primo, un fantasma de avión. (LLAMANDO) ¡¡Chito!! ¡Chitooooo! (LEVANTA LA CABEZA. SE OYE UN RUIDO DE AVION QUE SE ALCERCA.)

M.M.- (SIEMPRE MIRANDO P.R. ARRIBA.) Chito, sabes tú dónde está el tesoro del difunto Capitán Bonifacio? ... Qué? (RUIDO DE BURBUJAS) Habla más fuerte o baja.

PLUFT.- Se marca si baja. ¿Qué? Habla en idioma fantasmático. Puedes hablar en castellano Chito, estamos entre amigos. (AL PUBLICO) Es muy desconfiado. Dice que la prima Burbuja sabe dónde está el tesoro. Muy posible. La prima Burbuja trabajaba en la policía ultra secreta...

M.M.- (MIENTRAS PLUFT CONVERSABA CON EL PUBLICO ELLA HABLABA CON CHITO EN LENGUA FANTASMA.) Gracias Chito, voy a telefonar al tiro a la prima Burbuja. (CORRE AL TELEFONO) O, O, O, O. Aló; Puedo hablar con la señora Burbuja de Jabón? Aló? Prima Burbuja? Mi pollita, quiero ante todo avisarte que mañana es la reunión de las señoras fantasmas para intensificar los intercambios culturales entre las gentes y los fantasmas. (RUIDO DE BURBUJAS MUY AGITADAS)

PLUFT.- (MUY PREOCUPADO) Rápido mamá. No tenemos tiempo que perder. ¡No cotorree más; ¡al grano; (UN RELOJ DA LAS TRES) Las tres de la mañana; Oíste? Pobre Mirabelle... No puedo esperar. Me voy solo al mundo para salvar a mi amiga... (SE ENCARMA SOBRE EL REBORDE DE LA VENTANA MIENTRAS LA MADRE HABLA RAPIDAMENTE POR TELEFONO EN LENGUA FANTASMA. SE OYE A LO LEJOS LA CANCION DEL CAPITAN BONIFACIO) Más gente mamá; (CORRE COMO LOCO POR LA ESCENA.) Los tres amigos de Mirabelle. No pueden ser más que ellos. Qué lío;

M.M.- (MUY AGITADA) Visitas; Pastelitos; ¡Pastelitos; (SILE)

PLUFT.- Miedo, valor... ya no sé nada. (SILE. LA CANCION SE ACERCA Y LOS TRES MARINOS APARECEN IGUAL QUE EN EL PROLOGO)

SEBASTIAN.- Debe ser aquí. Mira el mapa Julián.

JULIAN.- Míralo tú Sebastián. (CAMBIAN EL M.A.P. POR LA VELA DE SEBASTIAN)

JUAN.- (CONSULTANDO EL M.A.P.) Una casa perdida en medio de la arena blanca dorada de un mar verde... débe ser cerca de acá... Toma el catalejo Julián.

JULIAN.- Veo un mar calmo con frizos de espuma blanca...

SEBAS.- Entonces en marcha.

JUAN.- (DESCORAZONADO-) Llevamos tanto andando... Pobre Mirabelle; Mirabelle es la nietecita...

SEBAS.- Pobre Mirabelle; Pobre nietecita de nuestro capitán Bonifacio.

JUAN.- (TEMBLANDO DE MIEDO) Hay que encontrar el tosoro de la nietecita del gran capitán Bonifacio.

SEBAS.- ¡Viva el gran capitán Bonifacio;

TODOS.- ¡Vivaaaaaaaaaaaaaa;

SEBAS.- (A JULIAN) ¡Vamos;

JULIAN.- A JUAN) Vamos;

JUAN.- (CON UNA VOZ MUY DEBIL, A ALGUIEN IMAGINARIO) Vamos; (LOS TRES MARINOS VUELVEN A CANTAR MIENTRAS SUBEN AL ESCENARIO PROPIAMENTE TAL, MUY SIGILOSOS. BUSCAN UN POCO; JUAN QUE SE MUERE DE MIEDO, SALE DE LA ESCENA Y APARECE DE NUEVO EN EL PROSCENIO)

SEBAS.- Tiene que ser aquí. Mira el mapa, Juan. (COMO NO LO VE, SALE EN SU BUSQUEDA Y LO ALCANZA EN EL MOMENTO EN QUE ESTE HUI.)

JUAN.- A tus órdenes, Sebastián. (HACE EL SALUDO MILITAR)

SEBAS. Y JULIAN.- Uno para todos y todos para uno, adelante...

JUAN.- adelante; (JUAN TRATA DE ESCAPARSE DE NUEVO, PERO ES RETENIDO POR SEBASTIAN)

JULIAN.- Pobre Mirabelle; Tenemos que ayudar a nuestros amigos;

JUAN.- De veras?

SEBAS.- (EL TAMBIEN CON MIEDO) Bueno primero vamos a estudiar el mapa. (SE SIENTAN SOBRE EL PROSCENIO Y ESTUDIAN EL M.A.P.A. JUAN QUE TIENE LA LINTERNA TIEMBLA DE MIEDO) Una casa vieja perdida en la arena blanca, cerca de un mar verde.

PLUFT.- (SIN SER VISTO QUE SIGUEN MIRANDO EL M.A.P.A.) Es aquí... es aquí... son ellos... son ellos mamá... los amigos de Mirabelle; ahora salvarán a Mirabelle;

M.M.A.- (CRUZANDO EL ESCENARIO DESPAVORIDA.) Esto hay que contárselo a la prima Burbuja. (S.A.L.E.)

PLUFT.- Mamá; Tengo miedo. (SIGUE SU MADRE) Me la van a quitar ah?

M.M.A.- (DENTRO DE BASTIDORES) Pero no m'hijito. Estos son amigos. (PLUFT VUELVE Y ESPERA, SOLEMNEMENTE SENTADO EN EL ESCENARIO).

SEB.S.- (SE LEVANTA) Adelante; (AUN TEMBLANDO Y EN TOMANDO LA CANCIÓN DEL CAPITAN BONIFACIO, HACIENDO DE TRIPAS CORAZON, VUELVEN SOBRE LA ESCENA: UNO DE TRÁS DE OTRO DESEMBOCAN SOBRE PLUFT, LO QUE LES PRODUCE PÁNICO. SE AGARRAN UNOS A OTROS Y DAN VUELTAS EN FILA INDIA EN TORNO AL FANTASMA.) Ves eso, Juan;

JUL.N.- Ves eso Julián?

JULI.N.- Ves eso, Sebastián?

SEB.S.- Lo veo.

JULI.N.- Lo veo.

JUL.N.- Lo veo.

LOS TRES.- ¡Un fantasma;

SEB.S.- Debe ser un sueño (SE FROTA LOS OJOS)

JUL.N.- Debe ser un sueño (IDEM)

JULI.N.- Debe ser un sueño. (IDEM)

PLUFT.- Uuuuuuuuuuuuuuuuh; (LOS TRES DAN UN ALARIDO Y SE ARRANCAN, CADA UNO POR SU LADO. JUAN SALTA POR LA VENTANA; PLUFT LOS MIRA CON DESDEN Y SALE MUY DIGNO) SALIENDO PLUFT, Cobardes;

SEB.S.- (VUELVE CON CAUTELA Y MIRA EL LUGAR EN QUE ESTABA PLUFT) Vaya; Desapareció; Era realmente un sueño; (JULIAN MIRA TAMBIEN A SU ALREDEDOR Y APROUEBA A SEBASTIAN)

JUL.N.- (DENTRO DE BASTIDORES) Uyyyyyyyyyyyyyyyyyy;

SIGUE MARCHANDO Y CHOCA CON EL ULTIMO, JUAN, QUE SE VUELVE, LE DA UN CHOK Y SE DESMAYA. PLUFT CHOCA CON EL SIGUIENTE, AL QUE LE SUCEDE LO MISMO. IDEM CON EL TERCERO)

PLUFT.- Oh; Mamá los marinos se han desmayado... (JUAN VOLVIENDO EN SI VE A PLUFT QUE LO ESTA MIRANDO Y PRESA. DE PANICO SALE CORRIENDO, PERO CHOCA CON LA MADRE QUE ACABA DE ENTRAR Y SE VUELVE A DESMAYAR)

M.M.- Qué mequetrefes Dios mío; Hombres tan macizos se mueren de miedo por un fantasmita. En mis tiempos, cuando hacía teatro, conocí gentes harto más valientes que éstos... (LA SENORA FANTASMA ATRAVIESA LA ESCENA PASANDO POR SOBRE LOS CUERPOS DE LOS DESMAYADOS) Pobre Mirabeleita; Qué amistades;

PLUFT.- OBSERVANDO A JULIAN QUE VUELVE EN SI) Este está volviendo en sí. Señor marino... señor marino.
...

JULIAN.- (FROTÁNDOSE LOS OJOS SIN VER A PLUFT) Haei? Haein? (COMIENZA A LEVANTARSE APOYÁNDOSE SOBRE PLUFT) Hay que salvar a la nietecita de nuestro amigo el capitán Bonifacio.

PLUFT.- Sí, hay que salvarla. Quiero ayudarles, marinos. Yo también soy amigo de Mirabelle, saben? Pata de Palo ha venido acá y...

JULIAN.- QUE HASTA AHORA SE HABA QUEDADO INMOVIL. SE ALEJA DE UN SALTO, NO CREYENDO A SUS OJOS) Dios mío grandísimo; Tomé tanto que acabo por ver visiones... Mi madre me lo decía: un hombre no debe abusar de la bebida... Juro que veo visiones. Oh; Veo; pequeños monstruos... Sebastián; Mi viejo Sebastián; Veo monstruos, fantasmas... apariciones...

PLUFT.- Marineros estúpidos y mal educados; Tú eres el monstruo con tu cara de humano; Te voy a acusar a mi mamá;

JULIAN.- (TRATANDO DE DESPERTAR A SEBASTIAN) Oigo

cosas. Sebastián... cosas;...

SEBAS.- Quién ve cosas acá? Oh; Creo que hemos bebido demasiado...

JULIAN.- Esta casa está embrujada...

SEBAS.- Pero si es aquí dónde el capitán Bonifacio escondió el tesoro... Hay que salvar a Mirabelle... Vamos a esperar a Pata de Palo.

JULIAN.- (BUSCANDO) Juro que ví...

SEBAS.- Otra vez?

JULIAN.- Un monstruo delante de mí que me decía cosas... Debe ser la bebida...; (LIMPIÁNDOSE LA FRENTE SE SIENTA SOBRE EL COFRE. SEBASTIAN TRATA DE DESPERTAR A JULIAN)

SEBAS.- Despiértate Juan. Hay que salvar a la nieta cita del capitán Bonifacio.

JULIAN.- Deveras Sebastián?

SEBAS.- Pero lógico; si era nuestro capitán. (JULIAN HACE SIGNOS QUE ALGO DE ANORMAL SUCEDE DENTRO DEL BAUL. EL BAUL COMIENZA A MOVERSE)

JULIAN.- Ay, ay, ay. (LEVANTÁNDOSE) Qué hay en este baúl? (EL COFRE SE ABRE Y APARECE GERUNDIO)

GERUNDIO.- (MUY TRANQUILO) Quieren hacerme el favor de no sentarse sobre mí? (VUELVE A CERRAR LA TAPA CON DIGNIDAD. JULIAN COMPLETAMENTE AFONICO, TRATA DE AVISAR A SEBASTIAN CON GESTOS)

SEBAS.- Qué te pasa viejo? Perdiste el habla? (SACUDE A JULIAN) En el cofre? Oh; Jamás ví miedoso igual. Yo no tengo miedo, y... (ABRE EL BAUL)

GERUNDIO.- (LEVANTÁNDOSE DE NUEVO) Por qué no me dejan tranquilo? (LO MISMO LE PASA A SEBASTIAN QUE A JULIAN ANTERIORMENTE. DESPIERTAN A JULIAN Y TRATAN DE

EXPLICARLE TODO. JUAN NO ENTIENDE NADA Y SE RIE DE LA CARA DE SUS COMPAÑEROS. EL TAMBIEN SE ACERCA AL BAUL MUERTO DE RISA, PERO ANTES QUE LEVANTE LA TAPA SURGE GERUNDIO FURIOSO) ¡Hasta cuándo por Dios; (VUELVE A CERRAR LA TAPA.)

JUAN.- Uyyyyyyyyyyyyyy; (LOS TRES MARINOS SALEN CORRIENDO TRATANDO DE GRITAR PERO HAN QUEDADO MUDOS DE ESPANTO)

LOS TRES.- ¡Socorro; ¡socorro; socorro;

PLUFT.- (ENTRANDO CON SU MADRE- Mamá, ellos dijeron que yo era un monstruo.

M.M.- Eso es inadmisibile... Confundirnos con monstruos. Hay que salvar la dignidad de la familia, dónde están?

PLUFT.- (MIRANDO POR LA VENTANA.) Se fueron. ¡Oh; ahora mamá quién va a salvar a Mirabelle?

M.M.- (CAMINANDO DE UN LADO A OTRO MUY MOLESTO). Hay que hacer algo... Hay que hacer algo. (SE PARA BURBUJA, UNA IDEAL) Voy a volver a llamar a la prima Burbuja.

PLUFT.- Está aclarando mamá. Ya va a volver el capitán Pata de Palo con Mirabelle. No perdamos más tiempo...

M.M.- (POR TELEFONO) Burbuja, linda, de nuevo yo... Qué? Sí... sí... Bueno entonces me encargo de los pastelitos de viento?... Sí... sí... Y de los suspiros?... Habrá música; ah; a mi me encanta la casa, siempre tocábamos en cuartetos, siempre en quintetos, siempre en sextetos, siempre en septetos, siempre en octetos... ah; Miss Aerofágea va a cantar?

PLUFT.- (CADA VEZ MAS PREOCUPADO) Mamá ahí vienen, basta de cotorreo... (AL PUBLICO) El defecto de ma má es que habla demasiado por teléfono...

M.M.- Ah; Burbuja, linda quisiera pedirte de nuevo el lugar... ¿Aló? Cortaron... ¿Aló? Oh; Dios mío. Hay que hacer algo (P.A.S.A.) Creo que voy a hacer pastelitos de viento. (S.A.L.E)

PLUFT.- No hay más que el tío Gerundio que puede salvar a la niña. (A.B.R.E. E.L. B.A.U.L) Tío Gerundio, si nos ayudas a salvar a la niña, mamá me prometió que haría mil pastelitos de viento.

GERUN.- (L.E.V.A.N.T.A.N.D.O.S.E) Pasteleros?; (P.E.R.O. L.E. D.A. S.U.EÑO. A.L. T.I.R.O. Y. S.E. P.O.N.E. A. B.O.S.T.E.Z.A.R. Y. A. D.O.R.M.I.R.).

PLUFT.- Los pastelitos no sirven Dios mío; Si le hablara de su novia? Tío, sabes quién te pide que ayudes a la niña? No? Tu novia, la señorita Naftalina Vaporosa; (G.E.R.U.N.D.I.O. S.E. P.A.R.A. P.O.N.E. S.U. M.A.N.O. E.N. E.L. C.O.R.A.Z.O.N., S.O.M.R.I.E., P.E.R.O. E.L. S.U.EÑO. E.S. M.A.S. F.U.E.R.T.E. S.E. V.U.E.L.V.E. A. A.C.O.S.T.A.R.).

GERUN.- Naftalina Vaporosa;

PLUFT.- Tío Gerundio, tú que tenías tan buen corazón, parece que ahora lo tienes de tela-araña? Tío Gerundio, queremos salvar la nietecita de tu amigo el capitán Bonifacio Arcoiris;

GERUN.- (A.L. N.O.M.B.R.E. D.E.L. C.A.P.I.T.A.N. B.O.N.I.F.A.C.I.O. S.A.L.E. D.E.L. B.A.U.L. D.E. U.N. S.A.L.T.O) ¿Quién habló de mi amigo el capitán Bonifacio?

PLUFT.- (M.U.Y. A.G.I.T.A.D.O) El capitán Pata de Palo quiere robar su tesoro.

GERUN.- ¡Bandido!

PLUFT.- (E.N.T.R.E. D.E.S.O.L.A.D.O. Y. D.E.S.E.S.P.E.R.A.N.Z.A.D.O) Pata de Palo quiere llevarse a Mirabelle al mar, la nietecita del capitán Bonifacio. Ella lloró mucho y no quiere seguirlo. Pero el tesoro está aquí, y va a volver de un momento a otro...

GERUN.- ¿Quién va a volver?

PLUFT.- El capitán Pata de Palo, tío.

GERUN.- Pata de Palo es el bandido más malo del mundo. Lo conozco a ese ladrón de sardinas... Se robó todos los pescados del Mar Muerto y ahora quiere hacerse del tesoro? Nó, jamás. Va a ver lo que va ver... (S.O.C. UN PITO Y SE PONE A SILBAR POR LA VENTANA.)

PLUFT.- Viva el tío Gerundio; Este sí que es fantasma;

GERUN.- Chito; Chito;; (SE OYE UN RUIDO DE AVION Y CHITO CAE DEL TECHO. ES UNA MARIONETA, VESTIDA COMO EL TIO GERUNDIO CON UN CUELLO DE MARINO SOBRE SU ROPA DE FANTASMA.) Vamos a citar al primer batallón de marinos fantasmas. Tenemos un favor que hacer en memoria de nuestro capitán Bonifacio. Su nietecita está en peligro... Vamos a terminar con este ladrón de sardinas... Marino de bañera; adelante; (SE OYE A LO LEJOS UNA TROMPETA Y UN TAMBOR LLAMANDO A LAS ARMAS A LOS MARINOS FANTASMAS. CHITO VUELVE A SUBIR GERUNDIO SE PONE EL GORRO DEL CAPITAN BONIFACIO. PERO EL SUEÑO LO INVADENUEVAMENTE Y SE BOTA AL BORDE DEL ESCENARIO)

MAMA.- (ENTR. CON UNA BANDEJA, Y VIENDO A GERUNDIO A PUNTO DE DORMIRSE) No; Toma Gerundio, los acabo de sacar del horno, hechos con el mejor viento noreste;

GERUN.- (LEVANTANDOSE ATRAIIDO POR LOS PASTELITOS) Viento noreste. (PRUEBA UNO) A punto; Delicioso; (NUEVAMENTE SE OYE EL LLAMADO A LAS TROPAS) El batallón me espera; (GERUNDIO VA A LA VENTANA PERO VUELVE DOS VECES SUCESIVAS P.A. PROBAR MAS PASTELITOS. TERMINA POR SALIR)

MAMA.- Tendré que preparar pastelitos para todo el batallón. Dios mío qué trabajo;

PLUFT.- Este tío es colosal; (SE OYE LA CANCION DE PATA DE PALO. PLUFT Y SU MADRE DESAPARECEN)

PATA DE P.- (ENTRA CON MIRABELLE AL TERMINAR LA CANCIÓN) Ahora todo está claro como el día. Está claro ahora; ahora es de día... (SE RIE DE EL MISMO. EMPUJA LA NINITA HACIA LA VENTANA Y CANTA) Viva el sol del cielo de nuestra tierra; que surge detrás de la montaña. (PARANDO BRUSCAMENTE DE CANTAR) Bien. ¿Dónde se suele guardar un tesoro? En un baúl... Ja, ja, ja; Mira linda como todo está tranquilo... Podemos buscar sin apurarnos... (SE OYE A LO LEJOS LA TROMPETA. PATA DE PALO INSTINTIVAMENTE HACE EL SALUDO MILITAR) Qué curioso, me creía aún en mi navío. Qué es ésto? Maniobras en el mar? (VA A LA VENTANA Y MIRA POR EL CATELEJOS) Pero no veo ningún navío... Qué extraño viento sopla en esta playa.. (MIENTRAS ESTA MIRANDO, PLUFT ENTRA CORRIENDO. DICE ALGO AL OIDO A MIRABELLE, DEJANDOLA FELIZ) Debe haber algún navío en el puerto. (PAUSA) Vamos al tesoro ahora, al baúl... (SE RIE DEL MISMO) (Y ABRE EL BAUL DEL QUE SACa UNA ALMOHADA DE MATERIAL PLASTICO Y TRAPOS QUE BOTa TRAS DE EL. CON LOS TRAPOS CAE UNA LLAVE. PLUFT LA TOMA RAPIDAMENTE Y SE LA DA A MIRABELLE. MIRABELLE ASUSTADA, MUESTRA LA LLAVE AL PUBLICO, MIENTRAS PATA DE PALO DESCUBRE EL TESORO) ¡Ah; Lo encontré, lo encontré mi tesorito... (TOMA EL COFRECITO CON MUCHO CUIDADO LO ACRICIA Y LO MECE COMO SI FUERA UN NIÑO: "Arru mi guagua...", LO PONE SOBRE UN TABURETE Y TRATA DE ABRIRLO) La llave; Tiene que estar por aquí... (BUSCA EN EL BAUL DESCUBRIENDO UNA LLAVE) La encontré... Encontré la llave maravillosa de mi tesorito; Había una vez un marino que encontró un tesoro... (TRATA DE ABRIR EL COFRECITO CON LA LLAVE PERO EN VANO) No es ésta... Quién vió la llave del cofrecito? Quién la vió? Al que la encuentre le daré un poquitito de mi tesoro... Un poquitito solamente... Porque Uds. entienden? Necesito tanto este tesorito... Una moneda de oro, está bien? Nadie por una moneda de oro? Dos monedas de oro. Nadie? Tres monedas de oro. Pero ni un centavo más. (PATA DE PALO BUSCA FURIOSO LA LLAVE A CUATRO P.TAS POR TODA LA ESCENA.) Mi tesorito chiquitito, espera un minutito. Ya? Paciencia que te voy a sacar del cofrecito. (AL PUBLICO) Dónde está la llave? Cuatro monedas de oro. Es el máximo que puedo dar. He esperado diez años, comprenden? (PAUSA.) Dónde está la

llave? La llave, dónde está? (SALIDA DE ESCENA A CUATRO PATA S REPITIENDO: ¿DONDE ESTA LA LLAVE?)

PLUFT.- (APARECIENDO) Rápido Mirabelle; Ven a esconderte por aquí con nosotros. El tío Gerundio va a volver con los fantasmas del mar. Tenemos la llave, el tesoro está a salvo; (DESAPARECEN AMBOS. SE OYE LA CANCION DEL CAPITAN BONIFACIO, APARECEN LOS TRES MARINOS, ARMADOS, ESTA VEZ DE REDES PARA CAZAR MARIPOSAS. ENTRAN DANDOSE AIRE S PERO SUS VOCES SON LUGUBRES)

SEBAS.- Viva el gran capitán Bonifacio;

LOS OTROS DOS.- (SIN CONVICCION) Vivaaaaaaaaaaaaa;
(LOS TRES MARINOS BUSCAN POR TODOS LADOS Y LOGRAN ENCONTRAR EL TESORO)

LOS TRES MARINOS.- El tesoroooooooooo; (AL MISMO TIEMPO PATA DE PALO SIN HABERLOS VISTO, ENTRA A CUATRO PATA S POR ENTRE ELLOS; EL TERROR LOS PARALIZA).

PATA DE P.- La llave? Necesito encontrar la llave. ... (DESAPARECE SIEMPRE EN CUATRO PATA S SIN VER A LOS MARINOS)

LOS 3 MARINOS.- (RECOBRANDO EL ALIENTO) El marino Pata de Palo;

PATA DE P.- (VOLVIENDO) Por el amor de Dios busquen la llave...

LOS 3 MARINOS.- La llave?

PATA DE PALO.- Sí, la llave de mi tesorito.

LOS 3 MARINOS.- Oh;

PATA DE P.- (PARADO EMPUJANDO A LOS 3 MARINOS AL PROSCENIO) Al que encuentre la llave le daré las 4 monedas de oro.

LOS 3 MARINOS.- Bandido; Ahora te vamos a agarrar

ladrón de tesoros. Dónde escondiste a Mirabelle;
¡Vamos; Habla;

PATA DE P.- (DÁNDOSE CUENTA DE QUE SON LOS TRES MARINOS) Uyyyyyyyyy; (LOS TRES MARINOS SE AVANZAN IMPETUOSAMENTE SOBRE PATA DE PALO ARROLLADOS CON SUS REDES PARA MARIPOSAS. SE OYE LA TROMPETA DE LOS MARINOS FANTASMAS. LOS CUATRO MARINOS SE PONEN FIRMES; ENTRA PLUFT)

PLUFT.- Es tío Gerundio con los marinos fantasmas. (LOS CUATRO MARINOS SE PONEN A TEMBLAR. PATA DE PALO SE DESMAYA MIENTRAS NUMEROSOS MARINOS-FANTASMAS-MARIONETAS EMPIEZAN A CAER DEL TECHO PRODUCIENDO EN ESCENA GRAN BARULLO Y CONFUSION. LOS TRES MARINOS TAMBIEN SE DESMAYAN UNOS SOBRE OTROS EN MEDIO DE LA CONFUSION, PLUFT, MIRABELLE, LA SEÑORA FANTASMA Y GERUNDIO SE DAN LA MANO CON LOS FANTASMAS DEL MAR Y CANTAN, BAILANDO UNA RONDA.)

GERUN.- (CON VOZ SILBANTE) Fantasmas, en el mar;
(SE OYE EL TAMBOR Y LA TROMPETA MIENTRAS QUE LOS MARINOS FANTASMAS REBONTAN. GERUNDIO DIRIGIENDOSE A PATA DE PALO QUE SE ESTA LEVANTANDO) Levántate;
Levántate alfeñique;

PATA DE P.- El fantasma del navío del capitán Bonifacio;... Yo....quería... solamente la llave del cofrecito... (LLORQUEANDO)

PLUFT.- Toma la llave tío.

GERUNDIO.- Abre el cofre Pluft. (PLUFT ABRE EL COFRECITO. PATA DE PALO SE PRECIPITA, TIRANDO UN LADO A PLUFT Y SACA DEL COFRECITO UN RETRATO, UNA HOJA DE PAPEL Y UN ROSARIO)

PATA DE P.- El retrato de Mirabelle; (TIRA EL RETRATO SOBRE MIRABELLE QUE ESTA ARRODILLADA CERCA DE PLUFT) Una receta de pescado a la parrilla; (BO TA LA RECETA) Un rosario... (MIEDOSAMENTE HACE EL SIGNO DE LA CRUZ Y LEVANTA EL ROSARIO ENTREGÁNDOSE LO LUEGO A PLUFT. ENSEGUIDA SE PRECIPITA NUEVAMENTE CON RAPACIDAD SOBRE EL COFRECITO) ¿Y la plata?

¡Y la plata?;

GERUN.- La plata está en el fondo del mar... puedes ir a buscarla Pata de Palo. (SE OYEN LAS TROMPETAS) Los fantasmas del mar te llevarán hasta el tesoro que yace en el fondo del mar...

LOS MARINOS FANTASMAS COMIENZAN SU DESCENSO DEL TECHO.

PATA DE P.- Nó; no; no; Los fantasmas no; Los fantasmas nó; (EMPUJADO POR LOS FANTASMAS PATA DE PALO RETROCEDE HASTA LA VENTANA Y DESAPARECE. LOS FANTASMAS VUELVEN A SUBIR)

M.M.M.- (APARECIENDO CON UNA BANDEJA) Esperen; Esperen; Pastelitos de viento para todos; Pastelitos; (DESAPARECE POR LA VENTANA TAMBIEN, PERO SU VOZ SIGUE OYENDOSE: "Pastelitos..." PLUFT Y MIRABELLE MIRAN POR LA VENTANA. GERUNDIO BOSTEZA Y SE MUEVE EN SU BAUL. SOBRE EL PROSCENIO LOS TRES MARINOS VUELVEN EN SI LENTAMENTE).

JUAN.- Mirabelle;

MIRAB.- Juan; (JUAN Y MIRABELLE SE ABRAZAN EN MEDIO DE LA ESCENA. JUAN RETROCEDE Y MIRABELLE VE A JULIAN) Julián;

JULIAN.- Mirabelle; (JULIAN SE HACE A UN LADO Y MIRABELLE VE A SEBASTIAN)

MIRAB.- Sebastián;

SEBAS.- Mirabelle; (IDEM. PLUFT FELIZ, SE ACERCA PARA PARTICIPAR TAMBIEN EN LA DISTRIBUCION DE BESOS, PERO LOS TRES MARINOS RETROCEDEN ASUSTADOS)

LOS 3 MARINOS.- (ASUSTADOS) Hey;

PLUFT.- (PUSA) Viva la gente.

TODOS.- (DANDOSE LA MANO Y BAILANDO UNA RONDA ALREDEDOR DE PLUFT) Vivan los fantasmas;

PLUFT.- (EN MEDIO DE LA RONDA.) ;Viva la gente;

GERUNDIO.- (SALIENDO DEL BAUL) ;Viva el capitán Bonifacio;

TODOS.- ;Vivaaaaaaaaaaaaaaaaa; (TODOS SENTADOS EN EL SULLO APLAUDEN. MIENTRAS GERUNDIO DESCUBRE EL RETRATO DEL CAPITAN COLGADO EN LA PARED SOBRE EL BAUL Y CUBIERTO, HASTA ENTONCES, POR UNA RED DE PESCADORES).

T E L O N

-----oooOooo-----