

APUNTES

30

EXTRA DE...

" A P U N T E S "

Nº 30 - J U L I O - 1 9 6 3

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

Directora

ANIMARIA VERGARA.

Desarrollo y Compaginación

MARIA VIOLA VELASQUEZ M.

Redacción:  
Amunátegui Nº 38  
Teléfono: 85414  
Santiago de Chile.

P...R...  
EL  
...CTOR  
\*\*\*\*\*

Por:  
John Gassner

Traducción  
especial  
de:  
Gabriela Roepke

\*\*\*\*\*

Lo que el actor debe llevar a cabo.

Es mucho lo que el actor debe llevar a cabo y se orienta en diversas direcciones.

1°.- Debe dominar, por medio de la técnica física, la habilidad de interpretar pensamientos y sentimientos a través de su cuerpo. Debe tener la presencia y la apariencia que convenga al rol, en lo que será ayudado por cosas externas tales como el maquillaje y

el vestuario, y por todo lo que la imaginación y la identificación con el rol, puedan sugerirle, para transformar su apariencia.

2°.- Debe ser capaz de movimientos expresivos, tales como la danza, la lucha, la esgrima, y aún la acrobacia. Es decir, que debe poseer un perfecto control de su cuerpo. Esto se hace extensivo a la voz, que requiere flexibilidad al igual que riqueza.

3°.- Sus sentidos y su sensibilidad deberán estar muy desarrollados, debe saber observar, poseer una memoria poderosa (no solo para el texto sino para la impresión de sus sentidos: memoria de los sentidos y memoria de las emociones: memoria afectiva). A estas cualidades debe añadir una viveza general, que lo condiciona para oír y responderle a los demás, incluso para improvisar cuando se produce cualquier accidente durante una representación.

4°.- Debe poseer imaginación y capacidad para vivir otras vidas. Finalmente tiene que superar la paradoja de comportarse como si estuviera hablando por primera vez y espontáneamente de una manera dada, y poder repetir esta misma conducta noche a noche mientras la obra dure en cartel.

También es importante que el actor aprenda a moverse en el decorado y a usarlo asumiendo posiciones efectivas y cuidando de no destruir los efectos ilusorios de este con una excesiva aproximación al fondo. Salvo que le sea requerido lo contrario, deberá caminar con gracia y sin esfuerzo, siempre empezando a caminar con el pié más cercano al objetivo deseado y economizando el número de pasos que dá. Debe usar con facilidad de los diferentes niveles del escenario, caminando, subiendo escalas o plataformas con facilidad; debe sentirse como en su casa en medio de los muebles usándolos con soltura y tratando con naturalidad la utilería, como así mismo el abrir puertas y ventanas, etc. Debe evitar movimien-

tos exagerados o gesto que distraen cuando el interés del público está concentrado en otro actor.

El actor debe calcular la distancia que lo separa del público, a fin de medir sus movimientos, gestos y expresiones faciales, haciéndolos convincentes. Debe saber darse importancia en algunos momentos y borrarse en otros. (El centro del escenario se emplea para lo primero y los lados, para lo segundo) Debe saber usar toda el área de actuación en forma interesante, usando todo el escenario y teniendo en cuenta que el conjunto de actores presenten a su vez un grupo armónico. Deberá colocarse siempre de manera de mirar a los otros actores o que estos puedan mirarlo a él y también que el público pueda ver su rostro. (generalmente no de frente, pero sí de tres cuartos) Los preparativos para inspirar interés deben pasar desapercibidos, debe ser fáciles y naturales. Finalmente, debe ser capaz de llevar la atención del público hacia un objeto o hacia otro actor, con su propia mirada y concentración y debe saber escuchar las palabras de los demás personajes como si las oyera por primera vez-a no ser que tenga que dar la impresión de que ya las ha oído antes o de que está aburrido -En todo esto, el director será su guía, pero al actor le ahorrará mucho trabajo, le ayudará, ejecutando todo esto a través de su propio juicio y de su comprensión del público, y a través de sus conocimientos de como "proyectar" una obra hacia este, mediante el dominio de la técnica.

Debe saber usar su voz con facilidad y flexibilidad, variando el tono y la calidad de acuerdo con los requerimientos del personaje que está representando o el estado emocional que se le pide en una situación determinada. Debe aprender a articular claramente, a usar su respiración para las frases largas, a proyectar el sonido manteniendo el control de su resonancia. Deberá saber como agrupar en frases sus parlamentos, y estas a su vez en gru

pos entre los cuales se hagan las pausas requeridas. Debe adquirir un instinto especial para subordinar palabras sin importancia del punto de // vista sintáxico como las preposiciones, conjunciones y artículos. Debe, por el contrario, enfatizar los verbos y emplear los adverbios y los adjetivos dandoles la debida importancia que tengan, según lo que califiquen. Es decir, que debe frasear estrictamente de acuerdo con el sentido de // la frase o del parlamento. También debe emerger // de estos la música y el ritmo de las palabras y // debe saber como hacerlo, sin alterar el sentido // de estas. La suma de todos estos conocimientos hará agradable y fácil de comprender el lenguaje // del actor sobre el escenario. Sin embargo, todos estos detalles, deben servir a la perfecta comunión del actor con el rol que desempeña, con la // situación individual de su personaje, con la obra y con el estilo de la producción. De otro modo, // se volvería puramente académicos. Lo principal // que se solicita del actor es que diga sus parlamentos como si nunca los hubiera dicho antes, como si surgieran espontáneamente-sin que importe // el "como" han surgido-de acuerdo al personaje y a la situación. Esto de "crear la ilusión de la primera vez", al hablar, no puede ser una forma en // el actor, sino el resultado de una identificación emocional con el personaje y la situación. La voz debe sumarse a la caracterización y debido a su // excelencia, no ser notada.

De otro modo no correspondería a una verdad interior, sino a un truco de actuación.

Muy importante es que el actor tenga en cuenta // que necesita un training adecuado en movimiento // ritmico, gimnasia, voz, y fonética, así como la // práctica del escenario, como el lugar donde tendrá que desempeñarse. Este training, sin embargo, es simplemente preparatorio para la misión del actor, donde se requieren cosas más fundamentales. Una de ellas es lo que se llama: La creación del personaje.

(Continuará)

IDEAS  
SOBRE  
ESTETICA  
GENERAL

Por:  
Rafaél C. Sánchez SJ.

XX

Introducción

Puede haber infinitos sistemas para estudiar la Estética.

Dependerá del punto de partida y de la finalidad con que se trazan los principios o leyes, el que cada diverso sistema sea más verdadero ó, mejor dicho, más fecundo.

La belleza tiene siempre una simpática característica: aparentar la prescindencia de leyes rígidas; semejar un inocente juego de niños, donde la sorpresa hace sonreír y gozar con lo imprevisto y lo improvisado. Toda belleza encierra en sí un misterio, una insondable cualidad: la ficción. Se finge improvisación, en medio de principios y leyes eternas, incommovibles.

Los artistas más audaces y originales apenas si añaden un poco de su propia creación, frente al enorme acervo de tradición e imitación. Esta tradición que parece esclavizar la creación artística tiene dos fuentes: a) la clara inteligibilidad de la obra  
y b) los eternos principios de la estética.

Quién se obstina en pensar que las artes carecen / de principios inmutables o es un teórico (que jamás ha creado) o es un improvisador (que no ha sido capaz de analizar lo que produce).

Hay, pues, infinitas posibilidades de sintetizar las artes. El abocarse a un sistema no debería significar rechazo de otros. A veces los estetas son exclusivistas, se ciegan, se encierran en su propia concepción y se creen los verdaderos poseedores de "el sistema".

Aclaro ésto, para que no se fíen de mí. El camino que me sirve de fundamento no pasa más allá de ser "un método". Muchas veces he pensado que mis primeras incursiones en la estética (filosofía de la belleza) podrían haber tomado rumbos completamente diversos y, entonces, todo el sistema habría cambiado. Les confieso que cada vez que vuelvo a presentar mi sistema, comienzo de manera diversa.

El estudio de las artes tropieza de continuo con / antinomias casi indesifrables. Nos saldrán al en-



cuentro desde el comienzo y serán esas antinomias (aparentes contradicciones), las que dejarán algunos aspectos de las artes siempre sumidos en el misterio y susceptibles de discusión. Esta insensurable cualidad hace que las artes nunca sean analizadas hasta el fin; que sus leyes jamás puedan ser codificadas y momificadas. Por eso resulta // chocante todo conato de hacer "laboratorios" donde se fabrican obras de arte, por aplicación matemática de fórmulas de creación.

No obstante, existen principios. Me atrevería a / decir que no es tan difícil codificar los principios y leyes estéticas. Lo difícil es saber cómo se engranan, cómo se comportan, cómo se jerarquizan entre ellos.

Las personas que intervienen en la obra artística:

- 1.- El creador.
- 2.- El intérprete o re-creador.
- 3.- El público o contemplador.

Todos ellos, como seres humanos, poseen diversas facultades, mediante las cuales crean lo bello, lo captan, lo gozan.

Podríamos añadir: 4.- el crítico y 5.- el esteta.

El crítico suele identificarse con un periodista que tiene por oficio escarbar en los defectos y luego redactar su veredicto para todo el público. Suele ser el enemigo número uno del artista y el aliado del público inculto. Aunque admito que // gran número de los críticos son así, sostengo que su oficio, cuando es inteligente y positivo, es de gran beneficio para el artista.

El esteta es un filósofo del arte. Su oficio es /

de vital importancia y de alta responsabilidad. Corre el riesgo (típicamente escolástico, o sea tomista, por último aristotélico) de simplificar el camino a base de conceptos y principios metafísicos, puramente abstractos; olvidando que el arte / nace y llega a través de las experiencias sensitivas y concretas, donde siempre se hallan en juego afectos y emociones. Dos campos irreductibles y a la vez esenciales: lo abstracto y lo concreto.

Las facultades del ser humano son diversas. Lamentable es creer que no hay diversidad de facultades; es tan tonto como creer que no hay diversidad entre la facultad de ver y oír. Son los actos esencialmente distintos, son las ideas diversas de los deseos, de las decisiones de nuestro querer, de // los afectos y de las experiencias sensoriales las que nos revelan fuentes diversas.

Por otra parte, es ciertísimo, que la unidad de la persona es tan formidable, que olvidarla o trizarla mediante el análisis puede inducir a error en el conocimiento *modus operandi* del hombre total.

No hay explicación más clara en este aspecto que / la cristiana, según la cual el hombre está compuesto de cuerpo material y alma espiritual. El alma / no se aloja ni hospeda en el cuerpo "como una ave-cilla aprisionada en la jaula" (según una comparación antigua y falsa), sino que conduce como principio de vida humana, o sea de vida biológica y espiritual, de vida total, al cuerpo. Y el cuerpo, / en todas sus maravillosas manifestaciones se desarrolla y actúa, bajo la unificante conducción espiritual e indivisible del alma.

Por lo mismo que las facultades son diversas, unas más espirituales, otras más corporales, los diversos seres humanos se comportan en diversas formas. Unos son más espirituales, otros más materiales; unos más intelectuales, otros más afectivos, otros

más sensoriales. Unos prefieren pensar, otros prefieren trabajar con sus manos; unos tienen su mayor deleite en las ciencias y en las artes, otros en los placeres de la buena vida. Por una u otra causa han cultivado más una facultad y han echado al olvido las otras, a veces hasta atrofiarlas. Abundan los ignorantes que viven casi sin pensar, como también abundan los intelectuales que ignoran el valor de la fantasía y de la sensibilidad. Todo ello comprensible, por la limitación del ser humano y útil, pues lleva a las personas hacia la fe/cunda "especialidad".

Así como aceptamos que un mecánico eminente en su oficio sea ineperante en el campo intelectual y // que un gran pensador sea torpe en los quehaceres domésticos, no aceptamos jamás que alguien no ame. Quién no es capaz de amar no es verdadero hombre. Es anormal. Y aquí vuelve el cristianismo a señalar nos un camino seguro al ponernos ante los ojos el ideal supremo del AMOR. Cualquiera sea el campo de cultivo elegido por el hombre, siempre estará obligado a usarlo para el bien de los demás. // Porque el cultivo de nuestras facultades es un // bien, es una riqueza. Y es triste ser un avaro a puertas cerradas, que vive solitario cuidando su / riqueza. Por experiencia sabemos que la felicidad está más en dar que en recibir. Y el amor es, ante todo, donación.

Por muchos siglos los hombres creyeron que los únicos valores que merecían ser tomados en consideración eran los intelectuales. De aquí que se llamara "inteligente" al pensador, al cultor del intelecto; aunque careciera de sensibilidad, de fantasía, de intuición humana. Hoy día las cosas han // cambiado lo suficiente como para no confundir "intelectual" con "inteligente". Pero aún falta mucho por recorrer para que conozcamos y valoremos ciertas recónditas facultades apenas señaladas por los tratadistas. ¿qué sabemos, acaso de las **fa**ultades

de la mujer? Qué saben ellas mismas de su intuición, de su presentimiento, de su resistencia al dolor, de su afectividad, de sus percepciones espirituales? / (Ellas que abogan por su igualdad de derechos con el sexo masculino; cosa muy legítima en ciertos aspectos y muy triste en otros precisamente cuando alegan con argumentos "masculinos" mientras olvidan sus verdaderos propios valores) ;Qué sabemos de la fantasía, esa enorme facultad desconocida, a la que solamente los artistas han prestado atención y que según William Lynch, SJ. (cf. Congreso OCIC, Montréal) es una de las grandes fuerzas motrices en la comunicación actual de las masas?

¿Qué vale más: la inteligencia razonadora o la intuición intelectual? Es difícil, yo diría estéril, bajar al terreno de tales comparaciones. Lo fecundo es admitir que los valores están repartidos. Que el hombre de valor es el especializado, el que supo elegir su mejor camino y lo va recorriendo paso a paso, sin cejar y que pone lo suyo al servicio de la sociedad. Si acabáramos de andar peleando como niños, y nos apoyáramos y complementáramos, seríamos felices y más enriquecidos. En resumidas cuentas, si comprendiéramos que se es más feliz dando que recibiendo.

No soy psicólogo y temo usar la terminología como // cualquier hijo de vecino. Pero pienso que otros pueden perfeccionar el terreno que aquí insinúo, a propósito de las facultades artísticas.

Al decir "facultades artísticas" estoy lejos de creer que haya facultades no-artísticas. Todo hombre, / con alma y cuerpo, interviene en la creación y contemplación del arte.

En el creador hay, eso sí, un trabajo intelectual mucho más intenso que en el público contemplador. En / este preciso momento tengo frente a mí un receptor / de radio y escucho una canción portuguesa deliciosa. La línea melódica se mece sobre un chispeante ritmo

binario. El tema unificante pasa de una tonalidad a otra, de un timbre instrumental pastoso y bajo a una cuerda nítida y brillante. Todo ello fluye sin / pretensiones, sin explicaciones, como un juego de / niños o como los coqueteos de dos tórtolas en las / ramas del bosque.

Para gozar de su contagiosa belleza no necesito tra bajar con mi mente como tuco que trabajar su crea- dor. El debió tener ante sí muchos diversos caminos y posibilidades; y mediante la selección acertada e inspirada logró definir cada una de las partículas sonoras que componen esa obra. Ahora bien ¿cómo tra baja la mente del creador?Cuál de sus facultades interviene con mayor intensidad? Lo que sigue será la mejor respuesta.

## Los Principios Esenciales del Arte

### Unidad

(cf. "Arte y Belleza" de Maurice de Wulf. Univers. Levaina Ed. Atlántida, Barcelona)

Esta propiedad netamente intelectual o conceptual / es la nota más importante en todo análisis estético.

La primera exigencia de la unidad se refiere al TO- DO, a la obra total, a los límites enmarcados por / un principio y un fin. No hay verdadero arte mien- tras no hay un todo. Por eso arte y obra de arte / son dos expresiones que se usan en igual sentido.

En las artes plásticas (pintura, escultura, archi- tectura, decorado) que son también llamadas (no sin fundado temor) artes estáticas, el todo está presen te al mismo tiempo, la obra no sufre desarrollo tem peral. Los límites son espaciales. Su desarrollo es tá íntegro en todo instante, aunque pueda evocar un desarrollo temperal.

En las artes de tiempo (literatura, música, drama, danza, cine) las etapas de comienzo, desarrollo y fin se dan una tras otra. Por ésto mismo siempre / resultará más fácil captar en ellas la segunda exigencia de la unidad: cada una de las partes debe estar ordenada dentro de la finalidad total de la obra.

Esta finalidad o dirección total de una obra podría llamarse, con propiedad, la IDEA CENTRAL.

Es sumamente útil habituarse a la búsqueda de la / idea central o finalidad intrínseca de toda obra / de arte. (Más adelante podremos justificar este adjetivo de "intrínseca", cuando hablemos de las ideas artísticas).

Es obvio que si hay unidad hay síntesis. El conocimiento de una síntesis es logrado a través del análisis de las partes. Pero como cada parte debe valorarse en función del todo, no podemos examinar una parte sin tener noticia, aunque vaga, de la finalidad total, o sea de la idea central. Más aún, el artista, por lo general, se da por satisfecho / si el público capta la idea central y sabe que sólo muy pocos serán capaces de hacer análisis. Si / las artes persiguieran incitar al análisis se convertirían en ciencias, y perderían su encanto de ficción improvisada y de goce directo.

La idea central (o tema central si por ahora resulta incómodo el uso del término "idea") puede ser un elemento de cualquier clase con tal que vaya / siempre revestido de cuerpo y alma, por decirlo así. O sea que tenga su parte metafísica y su parte física. Su parte metafísica, sólo perceptible por el entendimiento, es una razón (no de razonamiento, sino de "ratio") que ordena todas las partes. Una razón de forma y distancia entre diez columnas puestas en fila las deja ordenadas. Quién / las contemple así, todas iguales y todas enclava-

das en la tierra a una misma distancia, jamás creará en una casualidad, sino pensará instintivamente en el hombre que las esculpió y las "ordenó" así. Allí hay una mente que creó una relación de forma y distancia (elemento metafísico) y la realizó, la concretó (en forma física)

Si además cada columna lleva esculpida en sobrerrelieve una historia, paso a paso narrada en las // diez etapas, podremos descubrir un nuevo mundo de relaciones y de órdenes, más una idea central que dá finalidad a todo el conjunto. El descubrir las relaciones, directa o reflexivamente, es básico en el deleite estético.

Recorrer cada una de las artes, desentrañar y comprobar su unidad es útil y apasionante.

Antes de seguir, conviene dividir y comparar las / artes. Todas ellas son manifestaciones diversas de su factor común: LA BELLEZA.

El paisaje total de las artes, en su desarrollo // histórico nos parece igualmente una obra inmensa, con UNIDAD Y VARIEDAD.

### Variedad

La unidad por sí sola cae en la monotonía de toda repetición.

Cualquier conato de desarrollo exige variación.

La variación, por sí sola, produce deleite estético. Obsérvese este fenómeno en el dibujo decorativo más simple y en la línea melódica musical (:artes de variación)

Distingamos, de inmediato, dos oficios de la VARIEDAD:



VARIACION - posibilidades de la idea. (El Rey fe  
z que ama - sufre).

CONTRASTE - limitación de la idea - lo que no es.  
descanso de una idea A, pasando a idea B, para vol-  
ver a A.

(El Rey que ama) (El traidor que odia) (El Rey que  
sufre).

UNIDAD - Orden - Relación Metafísica entre el To  
do y las Partes.  
Idea Central El Ciclo de Toda Obra  
(A B)

VARIEDAD - Revestimiento del Orden, aparta Mono-  
tonía  
Posibilita El Placer.  
Facilita El análisis.

ABSTRACTO - Intelectual, metafísico, universal.  
Difícil percepción de relaciones abs  
tractas.

CONCRETO - Sensitivo, físico, particular. Fácil  
percepción de relaciones revestidas  
por imágenes correctas.

INTELECTO - Facultad espiritual. Idea o concepto.  
Juicio. Raciocinio. Relación-Síntesis  
Análisis.

FANTASIA - Facultad sensorial. Memoria y Combina-  
ción de imágenes.

ALECTIVIDAD - Facultad de atracción o repulsión.  
Tiene causa y sujeto, pero no obje-  
to mensurable.

"LA IDEA ARTISTICA" - Es un concepto de relación  
y orden que se concibe como



encarnado en la materia sensible y que provoca un desarrollo interesante, claro y deleitoso (placer estético).

El teatro lo conocen Uds. mejor que yo. Creo que les interesará examinar el cine para ver si merece o no la carta de ciudadanía entre las bellas artes.

Una perfecta copia de un cuadro no tiene el valor de la autenticidad.

En el cuadro original se siente el paso de la mano y del aliento del pintor que "personalmente" lo estampó, plasmando en la tela su idea artística.

En la copia hay un "intermediario" que nos narra lo que vió.

Un fenómeno similar sucede al escuchar una grabación musical. Por alta que sea su "fidelidad", / siempre será más importante escuchar a la niña de doce años que nos ofrece una pieza ejecutada en / su guitarra. Porque ahí está la "persona" creando algo y dedicándose esa su creación - No olvidemos que las artes "por interpretar" son siempre re- / creadas por cada intérprete y ésto las hace siempre palpitantes de vida nueva.

Las grabaciones de discos son para la música algo así como copias de un cuadro o mejor retransmisiones de algo que ya pasó.

La T.V., en materia de transmisiones, obtiene aquí un puesto de categoría, porque puede transmitirnos una obra en el mismo momento que se está creando o interpretando.

Pero nada puede equivaler a presenciar personal y

directamente (sin intermediarios mecánicos y distantes) una creación. El ejecutante musical, el ba lletista y el actor de teatro se dan enteros al público que tienen allí delante. Ambos han concertado ese encuentro personal y exclusivo.

Si el cine no tuviese otro oficio que transmitirnos obras creadas y ya pasadas, habría fracasado / como arte. Supongamos que voy al teatro munido de una cámara con sonido, la celebro en una bien elegida butaca y abarco con el lente todo el escenario, haciendo correr el film sin interrupción. Supongamos que los factores técnicos son excelentes: pelí cula, color, iluminación abundante y bien medida, nitidez de imagen y de sonido. Imaginemos una reproducción perfecta del drama, tal como la ví desde mi butaca.

Pues bien, éste no es más que "teatro filmado"; / distante mil leguas de ser una "obra cinematográfica".

Podríamos simplificar las razones de esta abismal diferencia, diciendo que faltó la condición más esencial del cine, que es la "movilidad de la cámara". Pero será necesario un largo análisis de los elementos del lenguaje cinematográfico para establecer cuán distante está el teatro filmado de la obra cinematográfica. El único término que nos sin tetiza al cine entero es EL MONTAJE, tomado en su más complejo y profundo significado.

Si pedimos a un director de cine que haga un film sobre aquella obra de teatro, tendremos que esperar antes de verla proyectada, que él cree en su / fantasía una nueva forma para cada uno de los ángu los y distancias de cámara, o sea para que los 7 personajes sean vistos y oídos tan lejos o tan cor ca como lo exija el ritmo no ya sólo de la acción dramática misma, sino también de los nuevos movi- mientos que añade la división y composición (análi

sis y síntesis) del espacio y del tiempo cinematográficos.

Nos hallamos, pues, con una nueva concepción de las formas espaciales y temporales. (Y ésto suponiendo un respeto absoluto del director de cine, hacia la obra de teatro, cuyos personajes y caracteres, cuyo significado no desearía cambiar.)

En cuanto a la escenografía, al vestuario y aún al diálogo podríamos mostrarnos intransigentes, sin admitir cambios. El cinematografista podría aún crear su obra fílmica sujetándose a nuestro deseo. Para el espectador esa acción fílmica sucederá dentro del reducido ámbito de un escenario teatral y sus personajes serán "actores de teatro", con vestuario, maquillaje, iluminación de candilejas y bambalinas de teatro. Es una fuerte intransigencia nuestra; pero a la que, por último, podrá sujetarse sin dejar de tener la posibilidad de crear una obra fílmica. Muchos son los films de categoría que tienen largas escenas dentro de un escenario de teatro.

Ahora bien, no sé si exista (lo creo difícil) una película completa, de más de media hora, perfectamente lograda, que siga estas exigencias. Por qué? Simplemente porque es un doble fraude: para los personajes y para el espectador. Para los personajes de teatro porque los hemos despojado de su verdadero público. Para el espectador porque lo hemos puesto frente a unos personajes teatrales sin serlo y lo hemos obligado durante todo el drama a buscar al actor o sea al hombre de la vida real que por a, b ó c razones está allí haciendo teatro.

Si pensamos solucionar el problema mostrando en algunos planos, al público que asistía a esa función teatral, no hemos hecho otra cosa que agudizar más en el espectador la búsqueda del actor /

real, que al término de su representación va a los camarines, recibe felicitaciones y sale después a la calle. En resumen: resultará peligroso filmar / teatro, porque exigiremos del espectador, a menudo sin utilidad, un doble esfuerzo frente a un doble personaje.

Este examen nos lleva a otra conclusión: el realismo cinematográfico no es sólo un recurso que amplía el horizonte visual, no es un reto al reduciendo escenario del teatro, sino es, ante todo, un respeto al verdadero y actualísimo diálogo entre / el actor de teatro y su invitado, el público; que el cine no puede lograr. Dos cosas debemos aclarar frente a la anterior afirmación:

1) El escenario ampliamente abierto y múltiple no ha sido nunca una condición necesaria para el cine. Conocemos obras geniales cuyo escenario es una sala. Bástenos citar "Doce hombres en pugna"

2) Al decir "realismo" cinematográfico tenemos una confusión, al igual que poco más arriba, cuando dijimos que el espectador buscaría "al hombre de la vida real". En ambos casos nos referimos a un realismo artístico, cinematográfico. Conscientes de / que falta otro término mejor para hablar del realismo artístico, que nunca es realidad, porque siempre es ficción. Convencidos de que ninguna legítima expresión artística debe tender a producir una sensación o ilusión de realidad total. Todo objeto o sujeto representado dentro del arte deberá ir revestido de una estilización, de una idealización generadora; como parte de un todo deberán ser medidos sus pasos, gestos, intenciones y deseos, / según su papel, su finalidad. En la realidad cotidiana suceden miles de cosas al azar. En el arte / hasta las cosas inesperadas tienen una intencionada finalidad. Aquí radica el difícil proceso selectivo de toda creación.

Aclarados esos dos puntos, y volviendo al ejemplo de "Doce Hombres en pugna", nos encontramos con una obra ciento por ciento cinematográfica, que quiso conservar la unidad escenográfica apretada pero significativa, de una sala estrecha, al igual que la obra teatral original; y que, sin embargo, renuncia del todo al personaje teatral y nos pone en contacto con personajes exclusivamente cinematográficos, revestidos del realismo cinematográfico.

Me he extendido sobre este aspecto porque sé que para la gente de teatro resulta muy arduo aceptar los personajes realísticos del cine. Hombres siempre tomados en la calle, y la calle siempre como son las calles, abigarradas, desordenadas, carentes del dibujo y del rasgo estilizado del escenógrafo.

A mi parecer, el cine ha seguido en esto su correcto camino. Muy pronto, en los primeros años del cine, sus creadores se dieron cuenta de que la estilización del escenario, del maquillaje, del vestuario y de la iluminación lo llevaban indefectiblemente a una exigencia teatral sin sentido, a una copia, mal hecha, del teatro.

Aquí radica una buena dosis de diferencia (aunque no la más importante) entre el teatro y el cine: el campo de estilizaciones.

Continuará.

oooooOooooo

oooOooo

oOo

o

HISTORIA  
DEL  
TEATRO

Por:  
Javier Farias

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Quinta Parte.

El Teatro en la Edad Media

La propagación del cristianismo y las invasiones bárbaras trajeron como consecuencia inmediata la total desaparición de la actividad teatral en / occidente. Los enormes y grandiosos edificios le vantados por Grecia y Roma permanecieron vacíos mientras la historia política de la Edad Media / proseguía. La inutilidad de aquellas construcciones imposibles de adaptar a cualquier fin prácti co fué, tanto como la solidez que las distingue,

su mejor salvaguardia. Durante siglos, el teatro permaneció olvidado hasta que la misma Iglesia / volvió a despertarlo de su largo sueño.

El Drama Litúrgico, que primero se representó ante el altar o bajo el coro, celebrado en las 7 grandes solemnidades de la Religión por coros de niños y sacerdotes secundados con un acompañamiento musical, no era sino una especie de oratorio que al principio se recitó en Latín y al 7 cual, para facilitar su comprensión a los no versados en esta lengua, se le añadía la plasticidad de los medios teatrales. Estos eran muy simples. Sobre una sencilla escena simultánea para la cual se utilizaba el altar, expresando mediante la colocación de los sitialos la diferencia 7 de los lugares, se hacía la representación de un tema religioso. El Paraíso se situaba a una determinada altura y los recursos empleados para / animar la escena y simular la acción eran del / más ingenuo convencionalismo: un bastón simulaba el asno donde montaba Jesús, etc.

Como ciertas escenas humorísticas provocaban la risa de los espectadores, con el consiguiente escándalo por parte de algunos celosos eclesiásticos, y la afluencia de un público cada vez mayor hacía insuficiente la capacidad del recinto -problemas éstos al que se unió el deseo de la Iglesia de contrarrestar la perniciosa influencia ejercida por las impías farsas de los joculadores, o juglares y mimos ambulantes-, se acabó llevando las representaciones místicas al exterior del templo.

Así nació el teatro medieval que durante un largo período de tiempo fué casi igual en todas partes. Desde el año 1000 puede observarse en Europa la identidad de los temas teatrales, tomados sin excepción de pasajes del Nuevo Testamento. / El drama litúrgico siguió su curso, entremezcla-

do con algunos episodios grotescos de influencia popular, y aunque la dirección permaneció en manos del clero, sus actores reclutábanse entre la gente del pueblo. Poco a poco fué ampliándose el sentido de estas farsas en las que al contenido piadoso de la representación se mezclaba una desenfadada fantasía tragicómica. Tal es el origen de los misterios, cuya representación - que a veces llegaba a durar una semana entera - tenía lugar casi siempre ante las catedrales o en las plazas de los mercados.

### Los Misterios

Quando las representaciones religiosas llamadas milagros pasaron de las manos de la Iglesia - aunque siempre bajo su rigurosa supervisión - a las de las corporaciones o gremios, tomaron el nombre de misterios - del latín ministerium, esto es, mester, oficio, profesión, artesanía, - convirtiéndose el espectáculo en una obra colectiva en la que el clero, los nobles, los magistrados, los artesanos, el pueblo en suma, cooperaban unidos en un mismo deseo de expresión de la fe por todos compartida. Inmensas sumas y largos meses eran necesarios para preparar una representación que duraría una semana, pero de la que se hablaría durante años. Millares de espectadores, el pueblo en masa, se agolpaban ante el tablado, arrodillándose, incorporándose, orando, gimiendo y cantando a la par de los actores. Toda la vida urbana se suspendía durante la representación, y las puertas de las murallas permanecían cerradas, en tanto que patrullas de ronda vigilaban las casas desiertas. La ciudad entera vivía el misterio sacro.

### El Escenario Medieval

El escenario medieval puede dividirse en dos tipos perfectamente diferenciados. Uno fué la ca-



rreta - chariot - en la cual, mediante un decorado circular - lejano precedente de la moderna escena giratoria - mostrábase a los espectadores los distintos lugares de la acción. Este tipo fué muy usado en Inglaterra, donde cada corporación o gremio poseía una propia, compuesta del escenario en la parte superior y de un espacio, oculto tras de un tapiz, para vestuario de los actores en la parte inferior. El otro tipo - el más común y extendido por toda Europa - fué el de la escena simultánea, levantada sobre un andamio o catafalco construido en la plaza de la ciudad, en el cual se mostraban los diversos lugares de la acción en una disposición simultánea. Estos escenarios - que llegaron a alcanzar una longitud de hasta cien metros - estaban rematados en sus dos extremos por dos grandes torres, representando una el Paraíso - en forma de iglesia - y la otra - habitada por demonios y cuya puerta estaba constituida por la boca de un monstruo que se abría y cerraba sin descanso - el Infierno. En los casos en que era imposible disponer de un espacio suficiente para contener la gran extensión de estos tablados se construyeron escenarios de varios pisos, pero el tipo más corriente fué el antes indicado, que continuó utilizándose hasta bien entrado el Renacimiento.

En la imposibilidad de representar en los compartimientos o mansiones de esta clase de escenarios / cierto tipo de lugares, como campos de batalla, bosques, etc., esto se indicaba por medio de un cartel o de un actor que explicaba la decoración. Cada una de las mansiones que componían el largo escenario estaba oculta por una cortina y tenía delante una construcción saliente llamada campo o / proscenio, sobre el cual se movían los actores.

Eran estos últimos numerosísimos - más de quinientos en algunas ocasiones, - y casi siempre aficionados, pertenecientes en su mayor parte a los gremios y corporaciones. La puesta en escena y los ac

cesorios eran a veces del mayor realismo - en las "Bodas de Canaán" los comensales devoraban un auténtico festín, - y el Director de Escena, de algunos de los cuales se ha conservado el nombre, / cobraba por sus servicios y llevaba un minucioso registro en el cual detallaba todos los útiles necesarios para el espectáculo. En Francia, donde / los misterios adquirieron inusitada brillantez, / se ha conservado uno de aquellos cuadernos, perteneciente a un director que dirigió las representaciones realizadas en Mons en el año 1501. Este documento, interesantísimo para la historia del teatro, da detalles tan curiosos como los que copiamos a continuación:

"Tres cestos de tierra; 18 carros de yerba; pájaros, conejos, peces y otros animales, todos vivos, para la Creación y Sacrificio de Abraham; diversas árboles; manzanas, cerezas, hojas de higuera y diversos frutos reales o imitados: para ser colocados en los árboles del Paraíso; instrumentos flamígeros, para el Infierno; un cuerpo imitado / de San Juan; una espada para Herodes; una polea, para que Judas se ahogue; varas blandas, para la Flagelación de Jesús; raíces de árboles, para adornar el Infierno".

Los servicios de los artesanos se encuentran asimismo detallados con todo rigor:

"A Godofredo du Pent por cinco días y medio de su tiempo, empleado por él en colocar tubos dentro / de las serpientes para que éstas puedan escupir / fuego, a ocho dineros diarios, cuarenta dineros; al maestro Juan du Fayt y sus asistentes en número de dieciocho por haber ayudado en el Infierno durante nueve días que duró el Misterio, a seis / dineros diario cada uno, cuarenta y cinco ducados y seis dineros".

También hay indicaciones sobre el juego escénico,

recomendando a quien hace el ruido de los truenos, cesar en cuanto suene la palabra de Dios, etc. La representación, pues, de los misterios constituyó un arte al mismo tiempo que una empresa colectiva.

### Las Moralidades

Una variante del misterio fué la moralidad, nuevo género dramático que, procedente de los Países Bajos, pasó al resto de Europa a finales de 1300. Con sistían las moralidades en representaciones alegó-ricas en las que los personajes simbolizaban las ideas, virtudes, vicios, etc., y cuya trama se mez-claban jocosas farsas, frecuentemente muy libres / de expresión, en las que muy pronto la libertad, a lentada por el público, se transformó en licencia. De este nuevo espectáculo, cada vez más profano y más en auge, había de nacer más tarde la nueva co-media satírica y de costumbres.

Continuará.

XXXXXXXXXXXXXXXXXX  
XXXXXXXXXXXXXXXXXX  
XXXXXXXX

AURELIO DIAZ MEZA

(1879-1933)

Entre los dramaturgos que iniciaron con vigor la creación teatral chilena en las primeras décadas de nuestro siglo, destaca con nitidez Aurelio Díaz Meza. Agudo observador de su tiempo y de las costumbres que lo caracterizaban, en pequeñas obras de tipo liviano mostró rasgos distintivos de personajes y ambientes que definían la época. Autor correspondiente a la tendencia costumbrista, se constituyó en el más fiel continuador de esta corriente, nacida y desarrollada en la segunda mitad del siglo XIX. Más aún, bajo el impacto de la zarzuela española, cuya influencia determinó incluso la aparición de numerosas obras de este género producidas por autores nacionales. Díaz Meza dió a conocer dos de ellas: "Rucaca huin", donde intentó incorporar la temática araucana que le apasionaba y "Mozos diablos". Hacia 1912 incursionó con éxito en el campo de la opereta, estrenando "Damas de Moda", que precedió a una de sus comedias iniciales, "Con su Destino". Desde entonces hasta las postrimerías de la segunda década del siglo, el dramaturgo volcó su capacidad creadora en el teatro. Luego, cortó bruscamente su ascendente carrera, para dedicarse a otros géneros literarios y actividades que igualmente le consagraron.

En la literatura dramática, abordó diversos temas y ambientes: "Bajo la Selva", drama histórico en tres actos, ambientada en la lucha de españoles y araucanos en el siglo XVII, durante el período de la Conquista, Díaz Meza, reedita temas del romanticismo español, pero otorgándole un marco nacional de crónica anecdótica, que a la larga se transformó en un estilo personal para enfrentar esta temática en otros géneros.

De indiscutible calidad literaria y amenidad en el tratamiento, "Bajo la Selva", premiada con Medalla de Oro por el Consejo Superior de Letras en 1913, se constituyó hasta esa fecha en uno de los dramas de mayor envergadura escrito por un autor nacional. En "Flores del Campo", publicada en "Pacífico Magazine" en 1917, Díaz Meza entrega una excelente pintura de la vida campesina a través de tipos y auténtica realidad. En este sainete dramático en un acto largo, el autor muestra su dominio del oficio dramático, con situaciones y escenas plenas de reciedumbre. En forma paralela, obras cortas de tipo humorístico, pequeñas comedias de costumbres sirvieron para reflejar la perspicaz observación de Díaz Meza sobre la ascendente clase media, enfocada sobre sus sentimientos y modos en la vida de relación. De fino humorismo y agilidad en el planteamiento escénico, sus obras de este tipo poseen vigencia y hoy, numerosos son los conjuntos estudiantiles y aficionados que las presentan continuamente.

"Martes, jueves y sábado", un diálogo cómico sentimental, ambientado en el pintoresco y criollo cerro Santa Lucía hacia 1915, conforma una pequeña joya de teatro humorístico, que reestrenada en el primer Festival Nacional de Teatros Aficionados en 1955, sirvió para demostrar la calidad permanente de su creador.

"Amorcillos", "El Tío Ramiro", "Enaguas y Pantalones", son otras tantas obritas cortas de Díaz Meza, donde su búsqueda de lo nacional, reflejando caracteres, medios sociales, lenguajes y dichos locales, se muestra en plenitud. Anécdotas livianas, temas cotidianos, sátira aguda, son algunas de las características de este autor.

Desgraciadamente para el teatro, su madurez de escritor lo encontró alejado de las lides escénicas.

Periodista, se desempeñó en numerosas publicaciones de provincias y de la capital. Como crítico teatral, realizó una importante labor de impulso y colaboración al joven teatro nacional, desde las páginas de "El Mercurio", convirtiéndose en una de las voces críticas más autorizadas de entonces. Pero, es en el campo de la crónica histórica, donde entregó sus mejores frutos. "Leyendas y Episodios Chilenos", amena narración histórica, siguiendo los ágiles y coloquiales moldes de las "Tradiciones peruanas" de Ricardo Palma, pero con expresión propia, le consagraron ante el público que arrebatava las ediciones. Antes había dado a conocer una "Historia de Chile" como muestra inicial. Creador múltiple, en todas las labores abordadas cumplió una faena literaria de mérito.

Orlando Rodríguez B.

"MARTES, JUEVES Y SABADO"

(DIALOGO)

DE:

AURELIO DIAZ MEZA.

---

Rincón del Cerro Santa Lucía. A la izquierda, un sofá de paseo público, vuelto hacia las bambalinas. Un árbol o un macetero alto al centro de la escena.

Aparecen: ELLA, sentada en el sofá; EL, de pié al otro extremo de la escena.

-----ooo-----

ELLA.- Las siete y media y este tipo aquí de plantón.

EL.- Yo no sé lo que hace aquí esta fulana que no se vá para su casa...

ELLA.- ... y si Ramón me encuentra aquí ya no lo pesco;... y si me encuentra con este va a tener otro pretexto para quebrar el palito conmigo.

EL.- Y el caso es que si la Raquel divisa a esta coneja por este rincón no se acerca por nada...

ELLA.- Yo necesito echar al pijecito este...

EL.- Cómo mandaría a cambiar yo a esta niña...

ELLA.- (LO MIRA, HACE UN DESPRECIO Y LE DA LA ESPALDA.)

EL.- Como mal educada, si que lo está...

ELLA.- A ver si comprende que me molesta...

EL.- Esta sería ocasión para decirle una grosería.

ELLA.- No se dá por aludido; ¡Ha de ser uno de esos tentos hostigosos caras de palo...

EL.- O será que quiere mostrarme el perfil... Y qué nariz tiene... Já já... Y que cuerpo...; Parece un chicol...; (SUENAN DOS CAMPANAS) Las siete y media...

ELLA.- (SE LEVANTA NERVIOSA) Las siete y media...; Si no irá a venir... (MIRA HACIA LA IZQUIERDA)

EL.- Lo que falta es que Raquel haya visto a esta mona y se haya vuelto...

ELLA.- Es seguro que Ramón ha divisado al mono es-



te y no ha querido acercarse...

EL.- Si no se vá tendré que echarla a empujones...

ELLA.- Si se queda un momento más llamo a un guardián. (P.A.S.A.) Y a quién esperará este cientopiés...

EL.- Esta niña no ha de tener padre ni madre...

ELLA.- O se estará figurando el chino este que yo me quedo por pololear con él...

EL.- Sería divertido que me estuviera echando el ojo esta señorita... (SE MURLAN)

ELLA.- (LE HACE UN DESPRECIO)

EL.- (DA VUELTA LA CARA Y SILBA)

ELLA.- Háse visto el mal criado?

EL.- Toma pololeo...;

ELLA.- Si yo fuera hombre... (AMENAZA)

EL.- (SONRIENDO) Ha de estar echando chispas...

ELLA.- ¿Háse visto empalagoso? (SE LEVANTA)

EL.- Ahora si que se vá... (CONTENTO) Me deja el campo.

ELLA.- Pero cómo lo echo de aquí...

EL.- (INQUIETO) Y no se vá...

ELLA.- Ahí... me voy por este lado... me sigue...

EL.- ... y no se vá todavía...

ELLA.- (DA UNOS PASOS)... me escondo...

EL.- ... se vá...

ELLA.- ... y me doy la vuelta por el otro lado...  
(V. SE)

EL.- Se vá... (ALEGRE)...se fué... (LA SIGUE HASTA LAS BAMBALINAS) Se fué... Gracias... niña hermosa... graciosa, preciosa... y chinchosa... (SE SIEN EN EL BANCO) Ya quedé solo... ahora, que venga Raquel... la niña de mis sueños y de mis amores;... la que me tiene loco con sus ojos de cielo, su cuerpo gentil... sus labios de rosa... (TRANSICION) Bueno... todo esto se lo estaba diciendo a Raquel un primo mío la otra tarde... Yo no le pude decir nada porque él estaba en su turno... a él le toca los lunes, miércoles y viernes... y a mí los martes, jueves y sábado... Y el Domingo para el que llegue primero... (MIRA A SU ALREDEDOR) Pero Raquel no llega... y es raro... porque la muchacha es formal... ah sí;... como formal lo es...; no falta a un turno ni por equivocación. (RELOJ) Las siete treinta y cinco... ¡Caramba!... En fin,... voy a aprovechar el banquito para descansar, ya que la coneja tuvo la galantería de cedérmelo (P.AUSA)

ELLA.- (ENTRANDO DECIDIDAMENTE POR LA DERECHA.) Y Ramón sin venir; De seguro que ha visto al tipito ése y no ha querido llegar hasta aquí. Hay tipos pesados... pero el que estaba aquí, era un cañón de cuarta y dos. (TIERNAMENTE) Ramón;... Ramón de mi alma...; ¿por qué no vienes siquiera cuando te toca el turno...? ingrato...; Ya que tu tía te impide verme los lunes, miércoles y viernes, no faltes siquiera los martes, jueves y sábado...; Y hoy es martes. (P.AUSA.DENTRO) Voy a esperarle en el banquito de mis recuerdos... (AL VER A EL) ah...;

EL.- (SE LEVANTA SORPRENDIDO) Otra vez...?

ELLA.- Caballero... Ud. dispense, por este banco...

EL.- (IRONICO) Es de Ud...?

ELLA.- Mio...? (SE SIENTA CON DESPLANTE) Sí.

EL.- (IRONICO) Ud. dispense, señorita... pero yo creía que era de la Ilustre Municipalidad...

ELLA.- Puede ser... (PAUSA; INTERROGANDOLO BRUSCAMENTE) Pero no se había ido Ud...?

EL.- Yo no, señorita; era Ud. la que se había ido.

ELLA.- Yo...?

EL.- Y habiendo Ud. evacuado el campo,... lo ocupé yo...

ELLA.- (SECAMENTE) Mal hecho;

EL.- (SERIAMENTE) Yo estoy muy bien hecho, señorita.

ELLA.- Insolente...;

EL.- (CON MUCHA SERIEDAD) Prevengo a Ud. señorita, que no estoy en situación de admitir galanterías...

ELLA.- (LE HACE UN MARCADO DESPRECIO)

EL.- ... ni tampoco ninguna manifestación de amor...

ELLA.- (PAUSA) No tiene Usted otra parte donde pasar el rato a esta hora?

EL.- Hoy es martes y tengo que pasarlo aquí... Estoy esperando a una joven hermosa...

ELLA.- (LO MIRA BURLONAMENTE) Usted...;

EL.- (CON EXTRAÑEZA) Yo...;

ELLA.- (MÁS BURLONA TODAVÍA) Y con esa cara... (RIE)

EL.- (SERIEDAD COMICA.) Le vuelvo a repetir a Ud. que no admito requiebros de nadie... ni menos de Ud...

ELLA.- (NERVIOSA Y PROVOCATIVA.) Mire... como quiere que le diga que me está estorbando...

EL.- (EXTRAÑADO) Yo...;

ELLA.- (NERVIOSA.) Ud. si, señor... me estorba Ud...

EL.- Señorita... las cosas claras; hace por lo menos media hora que Ud. me está deshaciendo el peinado de una manera definitiva.

ELLA.- (SORPRENDIDA.) Yo... a Ud...?

EL.- Ud., a mí; espero aquí a una joven, que seguramente vino... y que al verla a Ud. se fué...

ELLA.- Hombre... yo digo lo mismo; estoy esperando a una persona, aquí mismo, desde hace rato, y seguramente al verlo a Ud. ha huido...

EL.- Es algún jilguerito...?

ELLA.- (MOSCADA.) Los jilgueritos no huyen de los chincoles... (LO SEÑALA.)

EL.- Se dan casos. Total... que yo por culpa de Ud. no he visto a mi novia.

ELLA.- Me alegro...

EL.- No tiene Ud. motivos, porque yo no he pensado ni por un momento pololear con Ud...

ELLA.- (DESPRECIATIVA.) Yo... pololear con Ud...; Me gusta Ud. por lo desahogado...;

EL.- (CON CIERTO DESPLUCHO) Ud. no me gusta a mi por ninguna cosa...;

ELLA.- Yo tengo algo mejor que Ud...

EL.- Un jilguero... ya lo ha dicho Ud.

ELLA.- No solamente un jilguero... Todos los pájaros que yo quisiera...

EL.- Pajarera...;

ELLA.- Tiúque...;

EL.- Ese es el que a Ud. le falta...

ELLA.- Entonces me gustaría Ud...

EL.- (INTERRUMPIENDO) Bueno... bueno... Se va Ud. o no se va...

ELLA.- (SONRIENTE) Espera Ud. a la novia... verdad?

EL.- Sí; hoy es martes; y estoy de turno los martes, jueves y sábado.

ELLA.- ¡qué curioso...

EL.- (LA MIRA DESPACIO) Por qué...?

ELLA.- Y los días lunes, miércoles y viernes,...que hace Ud?

EL.- Toco el violín...

ELLA.- En algún biógrafo... ¡pobrecito;

EL.- Toco el violin donde me parece...

ELLA.- (..DULON..) No se incomode Ud...

EL.- Y por qué me lo pregunta Ud... vamos a ver...?

ELLA.- Con que los martes, jueves y sábado, no?

EL.- Sí.

ELLA.- De turno...

EL.- Entre siete y cuarto y siete y media...

ELLA.- (MELOSA) Aquí...?

EL.- Algunas veces. Otras en la Quinta... o en el Parque... ¿En que piensa Ud?...

ELLA.- En que yo también tengo turno...

EL.- Ud...;

ELLA.- ... los martes jueves y sábado...

EL.- Aquí...?

ELLA.- Donde me toca... con aviso previo...

EL.- ... con aviso previo;

ELLA.- ... y estoy sospechando...

EL.- Qué...?

ELLA.- ...que a usted le está pasando lo mismo que a mí...

EL.- Y que le pasa a Ud...

ELLA.- (INTERROGANDO) Conoce Ud. a una tal Raquel...?

EL.- (RECELOSAMENTE) Raquel...?

ELLA.- Una delgaducha...

EL.- Ojos verdes...

ELLA.- (DESPRECIATIVAMENTE) Si. Lleva postizos...

EL.- (A PARTE) Diablos...;

ELLA.- Es coja... pero lo disimula bastante.

EL.- (A PARTE) La conoce... (FUERTE) Raqueles hay muchas. Raquel Concha... Raquel... González...

ELLA.- (AFIRMANDO) González. ¡Esa;

EL.- A Raquelita González la conozco yo...

ELLA.- Si?... Conoce al pololo?...

EL.- A cual...?

ELLA.- Como a cual...?

EL.- (ENMENDANDO)... a cualquier cosa llaman pololo... iba a decir... (A PARTE) Casi meto la patita.

ELLA.- Por qué...?

EL.- (INTERRUMPIENDO) Bueno... bueno... Qué quería Ud. con el pololo de la Raquelita González...?

ELLA.- Que ese tipo es un sinvergüenza...

EL.- (MEDIO OFENDIDO) Señorita... señorita...;

ELLA.- (AFIRMATIVA) Un canalla...;

EL.- Por Dios... Ud. exagera...

ELLA.- Qué me va a contar Ud. a mí...

EL.- (A PARTE) Y a mí...

ELLA.- Si lo conoceré yo...

EL.- (A PARTE) Y yo...

ELLA.- Ese tipo es el que da los turnos...

EL.- (ESTRAÑADO) Cómo...?

ELLA.- Sí; Ramoncito Valenzuela...

EL.- (RECORDANDO) Ah...; Ramoncito...

ELLA.- Lo conoce Ud...?

EL.- Sí; digo, no... No lo he visto nunca...

ELLA.- Es ese infame... junto con otro sinvergüenza que me dijeron que era su primo...

EL.- (A.PARTE) Ahora sí que soy yo.

ELLA.- Qué par de sinvergüenzas, no...?

EL.- Señorita... (A.PARTE) Me está poniendo como un trapo...

ELLA.- (LAMENTÁNDOSE) Y yo que no lo creía...

EL.- Hace Ud. muy bien...

ELLA.- (IGUAL) Y él que me juraba amor eterno...

EL.- Y le daba turno a Ud. y a la otra...

ELLA.- Y con el otro...

EL.- Eso es una infamia...

ELLA.- (LAMENTÁNDOSE) Sí, señor...

EL.- Mire Ud. que ponerse de acuerdo dos caballeros.

ELLA.- (INTERRUMPIENDO ENERGICAMENTE) Dos sinvergüenzas...



EL.- (ACENTUANDO COMICAMENTE)... dos sinvergüenzas para turnarse una niña...

ELLA.- (ENERGICAMENTE) Y no digo nada de ella...

EL.- Es Ud. demasiado benévola...

ELLA.- (TRANSICION) ... no digo nada de ella, por que eso en una niña no tiene nada de particular...

EL.- (ESTRAÑADO) Eh...?

ELLA.- ¿Cuál es la que no tiene dos?... en estos tiempos...?

EL.- (ACEPTANDO) Sí, mirándolo bien, es razonable...

ELLA.- Claro... los hombres son tan inconstantes...

EL.- Y la prudencia exige tener de repuesto...

ELLA.- Y los jóvenes dan el ejemplo...

EL.- Efectivamente... casi todos tienen dos... o tres.

ELLA.- No hay ninguno que tenga una sola.

EL.- Una sola, imposible... Estaría completamente desacreditado...

ELLA.- Yo quisiera conocer al primito de Ramón...

EL.- Y para qué...?

ELLA.- Para ver qué cara tiene...

EL.- (PAUSADAMENTE) No es feo...

ELLA.- Ud. lo conoce...?

EL.- (DESPREOCUPADAMENTE) Yo, sí... lo he visto un para de veces...

ELLA.- Es... de los que tienen dos... o tres...?

EL.- (COMICAMENTE APASIONADO) Es de los que tienen una sola...

ELLA.- Le falta la pareja...Ja ja¡...

EL.- (SE ARRODILLA COMICAMENTE) Me falta la pareja ... Yo soy, señorita... y se me ocurre que es Ud. mi otra...

ELLA.- (MUY EXTRAÑADA) Ud...; Es Ud.,...; Ah...; (RAPIDAMENTE) Pero levántese, hombre... que eso de arrodillarse ha pasado de moda...

EL.- (SE LEVANTA) Tiene Ud. razón...

ELLA.- Vaya, vaya...; Con que era Ud...;

EL.- Ya ve Ud...

ELLA.- Y por qué lo hacían...? Por qué se turnaban Uds. para pololear a esa Raquel González...? Vamos a ver...

EL.- (RESIGNADO) Por necesidad, señorita... En estas últimas semanas ha habido mucho cambio... y yo me descuidé un poco...

ELLA.- Y por qué...?

EL.- Por los exámenes, señorita... Créame... jamás me había pasado esto de quedarme con una sola... Yo soy muy formal, señorita... soy harto cumplidor ... a la hora convenida estoy fijo... aunque sea en los Guindos...; pero estaba atrasado en canónico...

ELLA.- Es muy razonable... primero la carrera...

EL.- Indudablemente...

ELLA.- (PAUSA) Y que le parece esto de Ramón...?

EL.- Me parece que es tan raro como la inasistencia de Raquel. Según lo convenido, a ellos les tocaba ayer de cinco a seis...

ELLA.- No cree Ud. que lo hayan dejado para hoy...?

EL.- Que lo hayan continuado hoy, dirá Ud... porque ayer los ví en la Quinta...

ELLA.- Pero los vigila Ud...?

EL.- Es natural, señorita; nos vigilamos mutuamente... para que ninguno lleve ventaja...

ELLA.- Buen sistema...

EL.- Estos asuntos en medias tienen que ser así...

ELLA.- Pero hoy...

EL.- Hoy me la han jugado...

ELLA.- Tunantes...;

EL.- Es decir... nos la han jugado...

ELLA.- (MALICIOSAMENTE) Es que nosotros... también.

EL.- ... qué...?

ELLA.- ... podíamos jugársela...

EL.- ... si Ud. quiere...

ELLA.- (TRANSICION) Pero en broma eh...?

EL.- En broma o en serio... como Ud. quiera...

ELLA.- (INTERROGANDO) Es Ud. estudiante?

EL.- Quinto de leyes.

ELLA.- Va a los teatros, a los cursos,... tertulias?

EL.- Soy amigo de varios periodistas, y tengo entrada gratis a todas partes.

ELLA.- Está empleado...?

EL.- Sí, pero trabajo muy poco. Soy empleado de ministerio...

ELLA.- (CON AUTORIDAD) A mi me gusta que sean muy puntuales, y sobretodo muy formalitos... Nada de atrevimientos... ni de exigencias...

EL.- Yo me conformo con lo indispensable...

ELLA.- (INTERRUMPIENDO Y SEÑALANDO HACIA LA IZQUIERDA.) Mire Ud...;

EL.- (MIRANDO) Qué...?

ELLA.- Ahí vienen dos...

EL.- Son ellos...?

ELLA.- Es Ramón...?

EL.- ¿Con Raquel...?

ELLA.- Con otra...!!!

EL.- Caracoles...!!! tiene tres...!!!

ELLA.- Infame...; (RAPIDAMENTE) Escondamonos aquí...

EL.- Para qué...?

ELLA.- (SE OCULTA DETRAS DEL ARBOL) Para que no me vea...

EL.- Pero es que va a continuar pololeando con él?

ELLA.- Si yo tengo no más que uno... Escóndase Ud.

EL.- Pero...

ELLA.- (IMPERATIVA) Si no se oculta Ud. todo ha terminado entre nosotros.

EL.- (SE OCULTA) En ese caso me escondo...

ELLA.- Pasaron...?

EL.- Van pasando...

ELLA.- Y que hacen...?

EL.- Se van... así... del brazo... (LA TOMA DEL BRAZO).

ELLA.- Del brazo no más...?

EL.- Nada más... (MIRANDO) Ahora...

ELLA.- ... qué...?

EL.- (SORPRESA COMICA) Ah...!!

ELLA.- Eh...?

EL.- Schit... Schit... ahora le toma la mano... así ... (LE TOMA LA MANO)

ELLA.- Qué barbaridad...;

EL.- Oh...; Ahora hizo así... (LE DA UN BESO EN LA MANO)

ELLA.- (SE OCULTA DETRAS DEL ARBOL) Para que no me vea...

EL.- Pero es que va a continuar pololeando con él?

ELLA.- Si yo tengo no más que uno... Escóndase Ud.

EL.- Pero...

ELLA.- (IMPERATIVA) Si no se oculta Ud. todo ha terminado entre nosotros.

EL.- (SE OCULTA) En ese caso me escondo...

ELLA.- Pasaron...?

EL.- Van pasando...

ELLA.- Y que hacen...?

EL.- Se van... así... del brazo... (LE TOMA DEL BRAZO).

ELLA.- Del brazo no más...?

EL.- Nada más... (MIRANDO) Ahora...

ELLA.- ... qué...?

EL.- (SORPRESA COMICA) Ah...!!

ELLA.- Eh...?

EL.- Schit... Schit... ahora le toma la mano... así ... (LE TOMA LA MANO)

ELLA.- Qué barbaridad...;

EL.- Oh...; Ahora hizo así... (LE DA UN BESO EN LA MANO)

ELLA.- Atrevido...;

EL.- (LE SUELTA LA MANO, DISCULPÁNDOSE) Señorita... yo... Ud. dispense... pero...

ELLA.- No... si yo digo... ;que atrevido es Ramón;

EL.- (CONTENTO) Ah ja; Si que es atrevido Ramoncito...

ELLA.- ;Y se fué...?

EL.- Se fueron. (SALEN DEL ESCONDITE) Pero mire Ud. que hacer así... (LE TOMA DE LA MANO Y SE LA BESA.) Es mucho atrevimiento... Yo no me atrevería, francamente... (BESA)

ELLA.- Pero que hace Ud. señor mío... (RETIRA LA MANO)

EL.- Yo...? nada... Lo indispensable, señorita...;

ELLA.- No le permito a Ud. estos abusos, caramba;

EL.- Pero...

ELLA.- Y ya es muy tarde... y en mi casa me estarán esperando a comer. Adiós...

EL.- Señorita,... habíamos quedado...

ELLA.- Ah, sí; venga mañana...

EL.- Aquí...?

ELLA.-,... de cinco a seis... (RECORDANDO) ah, no; de seis a siete...

EL.- Mañana miércoles...

ELLA.- Miércoles...? No, nó...; El jueves... Martes, jueves y sábado... (LE DA LA MANO)

EL.- Martes, jueves y sábado...

ELLA.- (DISCULPÁNDOSE MALAMENTE) Los lunes, miércoles y viernes tengo que visitar a una tía...

EL.- Y yo también tengo que visitar a otra tía...

ELLA.- Hasta el jueves... (SE SUELTAN DE LAS MANOS)

EL.- Adiós, señorita... (VASE ELLA) Ah; ... su nombre, señorita...?

ELLA.- (AL SALIR) Já já já; No. Hasta el jueves...  
(SALE) Já já já;

EL.- Já já já; Hasta el jueves;... já já já;

ELLA.- (DE AFUERA) Já já (ALEJÁNDOSE) Já; já;

EL.- (ALEGREGEMENTE PREOCUPADO) Quién será...; Mandaruna la chiquilla... (YENDOSE POR EL LADO CONTRARIO)  
Manda fuerza la mocosa; Manda fuerza...;

T E L O N

