



APUNTES

26

"PUNTES" N° 26 . MARZO DE 1963

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

DIRECTORA
Anamaria Vergara.

DESARROLLO Y COMPAGINACION
María Viola Velásquez M.

Oficinas: Amunátegui 38
Teléfono: 85414

XXXXXXXXXXXXXXXXXX

o

MENSAJE INTERNACIONAL

de

Arthur Miller

Con ocasión del segundo
Día Mundial del Teatro.

77 99 99

A diferencia de otros intentos de celebrar internacionalmente algunas instituciones, el reconocimiento del teatro en tantos países al mismo tiempo es una realidad. Lo cierto es que el teatro ha sido, casi siempre, internacional; de modo que el acontecimiento de esta noche es más la muestra de una verdad ya establecida que el signo de una mera aspiración. El único significado nuevo, a mi parecer, está en que mientras, en otros tiempos, el eco de una obra rusa representada, por ejemplo, en América, no hubiera trascendido los límites propios del

teatro, hoy, como por otra parte ocurre con casi todo lo que hacemos, pondría sobre el tapete, de algún modo, la cuestión del aniquilamiento del hombre. En esta época, en la que la diplomacia y la política tienen, en verdad, un poder tan débil y reducido, el delicado pero a veces largo alcance del arte debe asumir la tarea de mantener unida a la comunidad humana... En este sentido, todo lo que pueda mos-trarnos que pertenecemos a la misma especie, es algo muy valioso. Es valioso que en estos momentos muchos miles, quizás millones, de personas, se hayan reunido para entretenernos o quizás en busca de una experiencia más profunda, y aguarden el reconoci-miento de que, sobre este inmenso escenario del plaqueta, la compañía más grande de la historia debe conseguir una verdadera catarsis, un cierto alivio del terror que nos oprime; y ello por una toma de conciencia de la catástrofe que se cierne sobre no-sotros. El dramaturgo anónimo que nos ha repartido los papeles, ese gran irónico, ese increíble humo-rista, ha convertido nuestro mundo en un escenario. El avance del conocimiento científico nos ha convertido a todos en actores. Nos hay auditorio para el gran silencio que amenaza con no dejar a ninguno de nosotros fuera de su palio mortal.

Estoy hablando, naturalmente, del problema contempo-ráneo de la guerra. Por lo demás, todas las obras de alguna importancia tratan de esto: del destino del hombre. La única diferencia ahora - una diferen-cia importante - es que ya no podemos echar mano de un héroe solitario para salvarnos; somos nosotros mismos los que debemos encontrar la solución o morir. Tan ahogados como estamos por las fuerzas inmi-sericordes de la destrucción, la última ironía es-triba en que no podamos encontrar ya en nuestros hé-roses trágicos lo que siempre les hemos pedido: un punto de reconciliación, un momento de aceptación si no de resignación, un segundo de alivio en el momento en que tenemos que admitir que la causa de nuestro destino no está en las estrellas sino en no

sotros mismos. ¿Cuántos de nosotros en estos años, al enfrentarnos aunque sólo haya sido alguna vez, con el temor real de la destrucción, hemos sido capaces de tener el mismo discernimiento de Shakespeare y decir con él que el error y la culpa no están en las estrellas sino en nosotros mismos?

Por eso necesitamos un teatro; porque el teatro, más que cualquier otra cosa, sitúa al hombre en el centro del mundo. Tenemos necesidad de un punto de venturosa calma en medio de la tormenta; de un lugar desde el cual podamos dar testimonio de esta vieja lucha del hombre contra Dios en el cumplimiento de su destino.

El escenario está singularmente adaptado para eso. Basta con un hombre y una lámpara para hacer una obra. El cine y la televisión, ahora se está comprendiendo, tienen que esforzarse en reencontrar la desnudez y la simplicidad de la obra dramática. Porque, como toda máquina, como la ciencia misma, la versión que dan del hombre estos medios expresivos exagera su carácter material, su medio, incluso los poros de su piel, y al acentuar los elementos más perecederos del hombre, dejan a un lado su esencia, que es invisible. Precisamente es la gradual revelación de lo oculto, de lo invisible, lo que constituye la matriz secreta de la forma dramática. Una obra es buena, no por lo que muestra, sino por la revelación que hace de lo subyacente; y todo el mundo ha honrado siempre esas obras: las que revelan lo universal en el hombre, las que revelan los elementos de su carácter que, en verdad, son comunes a todos: son internacionales.

El hecho, que pueda parecer extraño, es que hoy, cuando el mundo parece políticamente cuarteado, el arte - y de modo muy especial el teatro - demuestra de una forma muy clara que su más profunda identidad es universal. Cada vez es más frecuente que las obras que tienen éxito en un país lo tengan también en el extranjero. Las diferentes cultu

ras del mundo, aún apartadas las unas de las otras, se desarrollan y evolucionan juntas de modo evidente. Y, sin embargo, en los momentos críticos de vida o muerte, nos enfrentamos unos contra otros como si procediéramos de planetas distintos. El teatro, sin pretenderlo, ha probado en nuestro tiempo que la raza humana, a pesar de toda su variedad de culturas y tradiciones, es esencialmente una. No creo que en ningún otro tiempo las obras fuera tan rápidamente entendidas en todas partes del mundo. Un es treno importante en Nueva York es repetido en segui da en Berlín, Tokio, Londres, Atenas. Y, si mi propia experiencia sirve de algo, la acogida no es muy diferente de un lugar a otro. En ese sentido, la me táfora se ha hecho realidad: todo el mundo es, ahora, un solo escenario.

Y es una buena cosa que el drama, más que cualquier otra forma de comunicación artística, sea el instrumento elegido. Porque, en escena, el hombre debe ac tuar sobre un fondo de valores humanos. En nuestro tiempo, cuando la futilidad asfixia el espíritu y una mortal inacción amenaza con paralizar el corazón, es bueno que poseamos una forma cuya existencia es inconcebible sin la acción. Y si, en los últimos años, el llamado "anti-teatro", así como el teatro del absurdo, parecen contradecir el papel fundamental de la forma dramática, esto no es una contradicción sino simplemente una paradoja. El dra ma que renuncia a la acción es un reflejo del "cul-de-sac" internacional, de la falta de fe en el poder de los hombres para afrontar sus propias situaciones y actuar sobre su destino, de la negación de que haya algún significado fuera de la ironía. Esta clase de teatro mira al hombre desde el borde de su tumba y lo único que ve es su propia derrota, su propia muerte; nos presenta la imagen de un hombre desorientado, abatido por la rotura, una a una, de sus más queridas creencias. Estas obras serían más convincentes si se representaran el día antes del fin del mundo. Mejor todavía, el día siguiente. Pero a pesar de todo, hasta ahora suelen mantenerse

largamente en el cartel, lo que significa que producen cierto placer a la gente; el placer, quizás, de ver puesta en escena la duda generalizada que podría expresarse así; nada de lo que sabemos está garantizado como verdad.

Pero aunque estas obras, revelando el abandono de todo objetivo, niegan el teatro - negando la acción -, lo cierto es que esta misma negativa es un reto para algunos de nosotros; un desafío que nos induce a descubrir un orden interior más profundo que la parálisis; un orden que sea la imagen no sólo de la muerte en la vida y de la ironía en la acción, sino de la vida aún en la muerte. Se trataría, en resumen, de un nuevo teatro en que el animal humano encuentre una esperanza de libertad y de indentificación consigo mismo por lo menos igual que la concedida a la materia por físicos con temporáneos. Los científicos saben cual es la importancia del observador; que el hecho de observar un fenómeno lo modifica. Así mismo el dramaturgo, al observar la desesperación, la modifica, aunque sólo sea haciendo que tengamos conciencia de ella. Y si su visión no siempre lo modifica a él mismo, puede modificar a su auditorio. Porque cuando nosotros presenciamos la desesperación - el teatro engendrado hoy por ella - en el escenario, nos asiste el derecho, científicamente fundado, es decir: "Sí, pero igual que uno de esos átomos que ustedes, dramaturgos, han observado, medido y pesado, tengo que decir, ahora que ha caído el telón sobre sus ojos, que soy ya un poco diferente de como era cuando usted me vió por última vez. Incluso, como los demás átomos, soy, aunque lo sea precariamente, libre".

Lo cual quiere decir que quizás está cerca el tiempo de un teatro de la voluntad, de un drama que hunda, precisamente, sus raíces en esa libertad que, aunque precaria, ha hecho posibles las maravillas del hombre sobre la tierra; en esa libertad

que le permitiría poner su mano sobre las estrellas, y que nos reúne, como esta noche, en éste y en tantos países para compartir la misma esperanza: la esperanza en el hombre.

Traducción de Alfonso Sastre. 27 de Marzo 1963.

XX XX XX XX XX XX XX XX XX XX XX XX

XX XX XX XX XX XX XX XX

XX XX XX XX

ORGANIZACION ESQUEMATICA PARA
EL DIRECTOR DE ESCENA

Organización entre bastidores

Equipo de producción

Director.....

.....escenógrafo

o director de escena

o

o

o

o

o

o

o

o

o

actores

ayud. del dir. escena

apuntador

equipo de trabajo

mozo

carpintero

electricista

vestuarista

maquillador



La Principal figura en la organización entre bas-
tidores es el director de escena, quién tiene
tres funciones:

- 1).- Actuar como ayudante general del Director.
- 2).- Coordinar el grupo que produce una obra.
- 3).- Conocer todo lo relativo a la obra y su pro-
ducción tan bien como para poder hacerse car-
go de ella una vez terminado el período de
ensayos.

Existen otros dos grupos que le ayudarán en su ta-
rea: el grupo encargado de la producción tal como
el escenógrafo, el carpintero, los pintores, los
electricistas, el maquillador y el encargado del
vestuario. En segundo lugar, el grupo encargado
de la función tal como el apuntador, el ayudante
del director de escena, los utileros.

Los deberes del director de escena se extienden
durante todo el período de ensayos y se divide en
tres fascs:

- 1) El plan, 2) el ensayo, 3) la función.

El plan: El tiene la responsabilidad de encontrar
un lugar para los ensayos. Busca y arro-
gla la utilería necesaria para los ensayos, de ac-
uerdo al plan del director. Posee un texto donde
anota todos los detalles de lo que se ha hecho en
los ensayos, de modo que en caso de urgencia, él
pueda supervisar la función. El cita al reparto.
Se constituye en secretario del director en las
reuniones de reparto. El prepara el plan de ensa-
yos.

El ensayo: Es la primera persona en llegar al lu-
gar del ensayo. Se preocupa de que el
escenario esté arreglado correctamente para ensa-
yar. Controla la llegada de los actores. Durante

los ensayos toma nota de las indicaciones del director. Coordina las actividades del grupo que hace la producción. Sigue de cerca el progreso de los ensayos y se preocupa de que ningún actor tenga que permanecer una vez terminado su trabajo. Se asegura de que ningún actor se va sin saber cuando y donde se efectuará el próximo ensayo. Es siempre la última persona en dejar el lugar del ensayo.

La función: El director de escena tiene a su cargo, totalmente, la escena desde el ensayo general hasta que termine la última función. Debe mantener la disciplina en todo momento y es el responsable de que la función marche regular y eficientemente.

Debe inspeccionar la escena, la utilería y las luces antes que comience la función. Debe anotar la llegada al teatro de los actores. Debe preocuparse de las llamadas a escena, a fin de que los actores sepan cuanto tiempo les queda antes de que se abra la cortina. Generalmente estas llamadas se hacen 30, 15 y 5 minutos antes de comenzar. Tiene que asegurarse de que la cortina no se abrirá antes de que el auditorio se encuentre en sus asientos. Es el responsable de que todo esté en su sitio en el escenario, de que los actores y el apuntador se encuentren en sus puestos. Es el responsable de todos los cambios de decorado y utilería, que procurará se lleven a cabo con la mayor rapidez y orden posibles. Tomará nota de los errores u omisiones en una representación a fin de corregirlos para la próxima. Debe asegurarse de que las precauciones contra incendios funcionan perfectamente y de que nadie fume entre bastidores y solamente cuando en el escenario lo indique el libreto. Es la última persona que se irá del teatro, preocupándose de apagar todas las luces y cerrar todas las puertas y ventanas. Y por último, la noche de la última representación, se preocupará de la utilería, decorados, trajes, maquillaje etc., haciendo que sean

guardados o devueltos a quienes pertenecen. Se preocupará que tanto el escenario como los camarines queden ordenados y limpios.

El apuntador.

El ayudante del director de escena es el apuntador. Un buen apuntador puede ayudar mucho en la producción, ensayos y funciones. Su deber no termina junto con dar al actor las palabras o frases que se le hayan olvidado.

Puede tomar la responsabilidad de citar a ensayo. Debe estar presente en todos los ensayos y anotar los cambios hechos por el director en la copia del director de escena. Debe anotar todos los errores que los actores cometan en su texto y discretamente hacérselos notar de manera que su memorización sea perfecta. Marcará todas las pausas intencionales en la obra, para no apuntar cuando no sea necesario. Marcará en su texto todos aquellos pasajes que a los actores les sea difícil retener para anticiparse a sus necesidades.

FRANK V - DE DURRENMATT
Artículo extraído de la
revista "THEATRE"
Enero 1963

EL AUTOR.- Friedrich Dürrenmatt nació en 1921 en K^ondfingen (Emmenthal) donde su padre era pastor. Hace sus estudios en el Liceo de Berna luego se inscribe en la Universidad de Zurich para asistir a los cursos de teología y filosofía. Paralelamente, pinta y trabaja como gráfico, escribe canciones para cabarets y publica críticas de teatro. Se dedica decididamente al teatro y escribe en 1947 su primera obra "Es steht geschrieen" montada el mismo año en el Schauspielhaus y presentada en París con el título "Les Fous de Dieu". (Los Locos de Dios). Al año siguiente, su segunda obra,

"Der Blinde" (El Ciego), continuación de la primera, se representa en el teatro de Béle. A partir de 1949 escribe comedias: "Rómulo el Grande", "El matrimonio de Mr. Mississippi" (1942), "Un ángel en Babilonia" (1953), "La Visita de la Vieja Dama" (1956) que junto con su novela "La Pana" contribuyen especialmente a darlo a conocer, "Frank V" (1959) y por último "Los Físicos". Simultáneamente, Dürrenmatt escribe una decena de obras radiofónicas, algunas novelas y hasta dos novelas policiales.

En el conjunto del Teatro Contemporáneo, lo que sorprende más en las obras de Friedrich Dürrenmatt, es tal vez un cierto tono moralista, una expresión de la descomposición de nuestra civilización. Dürrenmatt se desenvuelve en una especie de "neutralidad" moral, donde ni el optimismo ni el pesimismo tienen cabida, neutralidad lejana de una visión jansenista de la so ciedad.

Hacia acá de la cortina de hierro, el cristianismo ha degenerado en farsa, hacía allá, el comunismo que no pasa de ser una broma, Dios no existe. Para expresar esta Sabiduría catastrófica, esta evidencia de desesperanza, este vértigo del vacío, Dürrenmatt recurre a lo bufresco. Qué más podemos hacer puesto que "no debemos tratar de salvar el mundo, sino de subsistir". Se hace necesario entonces, ser astuto con el horror, adornar la repugnancia, adornar el mal.

En su deseo de recargar - de expresar la mayor cantidad de cosas a la vez - Dürrenmatt no se escapa del barroquismo en el sentido plástico del término. Sus personajes a medio camino entre lo cotidiano y lo irreal, lo banal y lo monstruoso, crean una inquietante atmósfera de rareza que recuerda a Jeronimus Bosch y a Breughel el Viejo, donde las cosas pierden su coherencia; tornándose evidentes y fascinantes.

La ironía y la risa, frecuentemente han servido de

distanciamiento con respecto al drama; en Dürrenmatt la ironía y la risa son la carne misma del drama. No quiere expresar la violencia y la sátira abiertamente sino a través de esa máscara que juega el papel de reveladora química del absurdo.

LA OBRA. El lugar: Una ciudad a la orilla de un lago, la plaza donde están el hotel, el café, el banco Frank; luego el interior del banco, (el salón de las cajas, el escritorio del Sr. Frank, la sala de consejo, la bóveda)

La acción: El Banco Privado dirigido por Frank, quinto de ese nombre, asistido por su mujer Otilia, pasa por una situación financiera tan difícil que los responsables han decidido organizar la quiebra fraudulenta del establecimiento; podrán así, retirarse con importantes economías y finalizar su vida en medio de la calma y la respetabilidad. Este banco, respetado por todos, abriga de hecho una banda de gangsters para quienes todas las fechorias se justifican si acaso aportan dinero.

Es así como los empleados dirigidos por Egli, el jefe de personal, cometen racional y organizadamente, estafas, robos, (falsificaciones) chantage, y hasta asesinatos. El banco ha preparado también un original sistema de recuperación; tiene a su servicio una prostituta, Frieda Fürst, que está encargada de sacarle a los clientes el dinero recién cobrado en las ventanillas.

Para llevar a buen término la liquidación, Frank V, decide hacerse pasar por muerto, celebrando en escena su propio entierro. Pero un desconocido, al corriente de los incidentes del banco, viene a desbaratar sus planes; la verdad es que exige dos millares de pesos por su silencio. Los dirigentes se reúnen y deciden restituir los dineros robados por ellos mismos con el fin de pagar al delator. Solo Frieda Fürst se rebela; está enamorada de Egli, el jefe del

personal, y quiere vivir con él. Pero éste, fiel al banco, matará a su novia.

El desconocido resulta ser Herbert, el hijo de Frank, que ayudado por su hermana Francisca, ha descubierto los secretos del banco. Ambos condenan los métodos del padre, pero no por deshonestos, sino por poco rentables. Herbert recibirá los dos millares y encerrará a su padre en el cofre para que se muera. Francisca se ofrecerá para reemplazar a Frieda Fürst. Otilia, abrumada por la transformación de sus hijos, a quienes creía inocentes y puros, decide rebelar todo al jefe del Estado. Pero éste último frente a la enormidad de las rebelaciones prefiere darle un cheque para que el banco se recupere. "Si tuvieras, - le dice, - algunas centenas de millones de deudos y dos docenas de crímenes menos en la conciencia, podríamos conversar y te trataría severamente. Pero ahora, cómo? Tendría que trastocar el orden Universal. Así es que no esperes que te castigue, tendrás que aceptar el perdón".

Y todo termina bien. El banco Frank dirigido por Herbert seguirá el camino de la honestidad.

LOS PERSONAJES. Frank V, el director, pertenece a una dinastía de banqueros poderosos y temidos. Su abuelo "tenía la China en su mano", pero su nieto, apenas puede financiar la construcción de una pequeña usina eléctrica. Conoce las gigantescas deshonestidades de sus antepasados y se siente incapacitado de continuar las; no tiene confianza en sí mismo, se ha humanizado, se ha cultivado, lee Goethe y Morike, su conflicto interior lo arrastrará, a pesar de sí mismo, hasta la renuncia.

Los demás no pasan de ser fantoches voluntariamente exagerados, talvez sólo Frieda Fürst, se escape por momentos a este deseo de caricaturizar, gracias a su súbito amor por Egli, único momento en que la obra se inclina hacia lo humano.

El drama. "Por principio, sólo escribo historias escandalosas" - declaró recientemente Friedrich Dürrenmatt. Frank V, es la ilustración de ese comentario. Esa pesadez enorme de los medios financieros, esa acumulación de hechos escandalosos, esa destrucción feroz de todos los sentimientos humanos, desde los más nobles hasta los más despreciables, podría resultar extenuante, sin embargo Dürrenmatt logra con todo, una pieza cáustica y amarga, pero divertida. Gracias al tono ridículo-farsesco en que están tratadas las escenas más terribles (como por ejemplo, la del director cuando agoniza y reclama la presencia de un sacerdote) la escena en vez de ser mórbida y malsana, emociona y hace reír.

Frank V muestra el mundo moderno y los hombres, en todo su absurdo y negrura, pero la risa que envuelve esa sátira desesperante, le dá al mismo tiempo una nueva dimensión humana y carnal. El espanto, la verdad, el humor, la desesperación, no pueden ser expresados con pudor, sino a través de la exageración y la farsa.

-o-

---oOo---

-o-

Orígenes del Teatro.

El teatro propiamente dicho nació en Grecia, pero sus orígenes se remontan a la más lejana antigüedad, y aún hoy pertenecen al terreno de la hipótesis. Según ésta, su nacimiento se produjo como una derivación de las danzas mágicas, de los conjuros y representaciones mímicas realizados por los brujos y magos de las tribus primitivas con objeto de ahuyentar a los malos espíritus, lo que procuraban conseguir combatiéndoles con sus propias

armas fantasmales, esto es, disfrazándose y pintarrajeándose el rostro para asustar así a las deidades adversas y hacer que dejaran en paz a los hombres. Pronto tales conjuros tomaron una forma, y es ta forma - la pantomima, sujeta a ciertos cánones impuestos por la costumbre, o de carácter ritual - adquirió un ritmo. Forma y ritmo, unidos ya de manera indisoluble, pasaron a constituir la danza.

Esta danza, producto de una evolución progresiva a través de las tres etapas citadas - conjuro, mascarada, pantomima, - quedó convertida, una vez confiado el hombre en el apoyo de otras deidades benéficas - los dioses, - en una forma del culto popular, renovado periódicamente, tanto como ofrenda como por afición del pueblo, siempre gustoso de espectáculos.

Así nació el teatro en Grecia, del culto a Dionisos - el Baco de los romanos, - dios de los árboles y de los frutos, de la uva y del vino, de la vendimia y de la embriaguez. Las adoradoras de Dionisos - las bacantes - se reunían en la noche a la luz de las antorchas, y animadas por una música de flautas pastorales sacrificaban un ternero, cuyo cuerpo despedazaban, devorando después su carne palpitante, lo que les producía una especie de frenesí religioso - llamado en griego entusiasmo - que las hacía correr por los campos entre alaridos y movimientos de sordenados hasta concluir en toda clase de excesos.

Este entusiasmo o furor dionisiaco terminó por plasmarse a su vez en un desfile o cortejo, que se repetía cuatro veces por año ante el templo del dios. Un individuo del coro, el exjarcos o exjarconte, se adelantaba a los demás de la danza y recitaba el dí tirambo o himno en honor de la deidad festejada, ac to que se tiene como el precedente más lejano y cierto de la forma teatral. El exjarcos, vestido con pieles de macho cabrío - esto es, de sátiro - dió nombre con su disfraz a la primera y más alta

forma del teatro en la antigüedad: la tragedia. La palabra tragos - macho cabrío en griego - quedó como denominación de una de las tres clases de la representación dionisiaca, en tanto que la figura del sátiro permaneció unida al otro tipo de representación menos seria, la tragedia satírica, de la cual había de nacer la comedia, de aparición muy posterior.

Más tarde, en lugar de Dionisos o además de él, a quien continuaron ofrendándose estos espectáculos, introdujéronse nuevos personajes - héroes y reyes - en la trama de las representaciones, los hechos y proezas de los cuales pasaron a ser el asunto de los ditirambos, lo que constituyó un gran paso en la secularización de las fiestas que hasta entonces habían tenido un sentido religioso.

Tespis, joven natural de Icaria, en el Atica, transformó el exjarcos conductor del coro - el corifeo - en un dialogante al introducir el primer actor, creación suya, llamado hipocrites - respondedor en griego, - destinado a dar la respuesta al corifeo en un diálogo en el que se interpolaban las intervenciones cantadas del coro. El tema era siempre heroico-épico, pero el coro permaneció siendo estrictamente lírico, aunque sus miembros, incluido el corifeo, se transformaban de acuerdo al tema, en ciudadanos o figuras con carácter colectivo, pertenecientes al ámbito del relato. Tespis, cuyo nombre ha quedado vinculado de un modo simbólico a la historia del arte escénico, fué el primero en dar representaciones trashumantes, para lo cual acondicionó los elementos propios de su oficio en un carromato - la carreta de Tespis, - antecedente de la muy posterior farrándula, y está además reconocido como el inventor de la máscara de lienzo sin pintar, la que utilizó tras de haber embadurnado con yeso, heces de vino, bermellón y cinabrio el rostro de los actores. Este ilustre representante, más venerable por ser el primero de cuyo nombre haya quedado noticia en la lar-

ga historia del arte dramático, floreció por el año 534 a. de J. C., fecha en que, según referencias históricas, representó en Atenas ante el tirano Pisistrato.

LA TRAGEDIA ATICA.

Querilos y Frinicos fueron los inmediatos sucesores de Tespis, el segundo de los cuales es el creador de las máscaras femeninas, realizadas en colores claros, en contraste con las de los varones, siempre más oscuras. Frinicos añadió a esta innovación la presencia de las mujeres en el coro y fué el primero en llevar los temas históricos a la tragedia.

-o-o-o-

Los esfuerzos literarios de estos arcaicos autores se vieron completados y perfeccionados por Esquilo (525-456 a. de J.C.). Según Aristóteles, Esquilo introdujo el segundo actor, con lo cual dió mayor libertad y naturalidad al diálogo, teniéndosele asimismos como perfeccionador de la técnica teatral, que realzó con el empleo de pinturas y tramoyas, tumbas y altares, trompetería y apariciones fantásticas de furias y espectros, a todo lo cual agregó posteriormente la fijación del atuendo de los actores: la syрма, amplia túnica con mangas y cola, y el coturno, calzado de gruesísima suela, destinado a aumentar y realizar la estatura y magestad de los representantes - elementos ambos tomados del ritual de la religión dionisiaca, - a los que hay que añadir un mejor uso de las máscaras, cuyo número amplió y caracterizó de acuerdo con la grandeza del nuevo espectáculo. Gran importancia tuvieron todas las citadas aportaciones debidas al genio teatral de Esquilo, que si bien fueron incomprensibles para los romanos, son hoy fácilmente explicables para nosotros; en efecto, la syрма, el coturno y la máscara, al ocultar por completo el cuerpo del actor, le hacían totalmente irreconocible dentro de su solemne atavío, permitiéndole olvidar-

se en absoluto de su personalidad cotidiana para entregarse íntegramente a su sagrada tarea, del mismo modo que el sacerdote con sus litúrgicas vestiduras se entregaba al culto.

Conjuntamente con toda esta serie de mejoras y perfeccionamientos produjo Esquilo un gran número de obras dramáticas - más de setenta según el testimonio de sus concudadanos, - de las cuales sólo han llegado hasta nosotros, aparte de una lista de títulos y algunos fragmentos, las siete tragedias siguientes que enumeramos conforme a su orden de aparición: "Las suplicantes", "Los persas", representada en 472; "Los siete contra Tebas", de 467; "Prometeo" y "Agamenón", "Los Queóforos" y "Las Euménidas", pertenecientes estas tres últimas a la "Orestíada", tetralogía o conjunto de cuatro piezas dramáticas - tres tragedias o trilogía trágica y un drama satírico - del cual ha desaparecido el drama satírico, quedándonos sólo noticia del título: "Proteo". La tragedia esquiliana se caracteriza por una grandeza imponente y una fuerza trágica de formidable intensidad, de la que a despecho del hieratismo propio de la juventud del género, emana una terrible y augusta belleza de inmortal aliento.

-o-o-o-

Sófocles, hombre de esmerada educación y extraordinaria belleza y dignidad, tanto físicas como morales, prototipo del caballero griego, es el continuador de la obra de Esquilo. En el año 458 a. de J.C., y cuando no tenía aún treinta años, derrotó a su predecesor y maestro en el certamen teatral. Veinte veces más hubo de alcanzar el triunfo a lo largo de su prolífica carrera artística, durante la cual produjo 123 dramas, de los que nos han quedado referencias documentales, pero de los cuales sólo conservamos siete, en los que puede observarse una gran unidad de estilo, índice de una temprana madurez. Sófocles es el creador del tercer actor, con la consiguiente expansión del diálogo y la cada vez menor importancia del coro, el cual

quedó relegado a un segundo término. Su teatro difiere esencialmente del de Esquilo en la sobriedad de su construcción dramática, lo que hace que una sola de sus comedias - compárese la "Electra" de Sófocles con la "Orestíada" de Esquilo - posea material más que suficiente para hacer una trilogía de las anteriores. En todas las obras que de él se conservan - "Antígona" , "Ayax" , "Electra" , "Edipo" , "Filoctetes" , "Edipo en Colona" y "Las Traquinianas" - el héroe, en reacción con el sentido demasiado fatalista del teatro de su predecesor, refleja de un modo vivo la intimidad moral de su alma - su ethos, - los fueros de su humanidad y su albedrío, a lo largo de toda la acción dramática. Respecto a la técnica escénica Sófocles está reconocido como el inventor de la skenographia o pintura escénica. Fué el primero en colocar un fondo definitivo a la skene o escena y, finalmente, en sus obras cristaliza definitivamente la estructura de la tragedia ática, la cual quedó constituida del siguiente modo: primero, el prologo, o exposición; segundo, el parodos, o canto de entrada del coro; tercero, los cinco episodion o episodios, alternándose con los cinco stasimon o intervenciones del coro, lo que daba lugar a una sucesión periódica de escenas dialogadas o histriónicas, mezcladas con las exclamaciones líricas del coro, y, por fin, la cuarta y última parte, constituida por el exodos, canto final y partida del coro.

-o-o-o-

Con Eurípides (480-406 a. de J.C.), último de los tres grandes, la tragedia ática alcanza el zenit de su proceso, tras del cual se inicia su declinación. Hombre del pueblo, su mentalidad, en oposición a la de sus predecesores, pertenecientes a las primeras clases sociales helénicas, se manifiesta en un implacable sentido crítico basado en la razón y la lógica de su alma de insobornable autodidacto. Eurípides alteró por completo la estructura de la tragedia ya definitivamente conformada por Sófocles, modificando

el principio y el fin de la misma: el prólogo quedó reducido a una breve alocución dirigida a un dios y en la cual se relatan los sucesos que preceden a la acción; el éxodo aparece sustituido por la aparición sobrenatural de un dios que actúa cortando el nudo de la trama y precipitando el desenlace, lo que constituye la primera aparición del tan criticado theos apo mekanes, o deus ex machina de los romanos. Pintor del sentimiento y de las pasiones, Eurípides es, en cierta manera, un dramaturgo de las fuerzas yacentes en el fondo del alma de sus héroes - del subconsciente, como diríamos ahora, - rasgo éste que le hace emparentarse en algún modo con los más modernos escritores de hoy.

De todas las tragedias por él escritas, cuyo número alcanzó, según ciertos autores, a setenta y cinco, se conservan actualmente diecinueve, total superior al de las de Esquilo y Sófocles reunidas. Sus títulos son: "Alceste", "Medea", "Hipólito coronado", "Las troyanas", "Helena", "Orestes", "Ifigenia en Aulis", "Las bacantes", "Andrómeda", "Hécuba", "Electra", "Los Heráclidas", "Las suplicantes", "Ifigenia en Táuride", "El cíclope", "Heracles", "Ion", "Antígona" y "Belerofonte".

Continuará.

XXXOOOXXX

XOX

ALGO SOBRE SANTIAGO DEL CAMPO.

Santiago del Campo murió en Madrid a los 45 años hace pocos meses. Fué hasta su último suspiro un niño mágico, dispensador de felicidad. Y por sobre todo, "un enfermo de teatro".

El síntoma más evidente de su enfermedad, era su pasión histriónica: poseía en medida increíble el genio de la imitación, un oído privilegiado, una voz rica en matices: usaba de todo ello para reproducir la mímica, la entonación y la intención de las figuras de la escena que lo impresionaban. Era un espectáculo estupendo verlo representar dos y tres personajes a la vez, de cualquier edad o sexo, en cualquier idioma; reteniendo - ¡ con qué fidelidad ! - el texto y ritmo de las escenas...

Empezó muy joven a escribir teatro: sus primeras obras se llamaron "Paisaje en Destierro", "California" y "Que vienen los Piratas" (una pieza deliciosa: ¿por qué no se ha vuelto a representar?) que estrenó la Escuela de Teatro de Margarita Kirgu.

En 1937 obtuvo el Premio Nacional de Teatro y en 1939 el Premio Muni

cipal de Literatura. Entre los años 39-44 escribió - cogido por el ambiente bélico - un volumen de cuentos de guerra, que luego transformó en tres piezas cortas: "La Última Hada", "Otra vez como antes" y "El Traidor".

En 1947 obtuvo el Premio en el concurso anual del Teatro Experimental con "El Hombre que Regreso". Después escribió "Monte Niebla", "El Depravado Acuña" (que estrenó Alejandro Flores), y una versión de "Martín Rivas" para el Teatro de Ensayo.

Estuvo siempre alimentado por grandes proyectos teatrales, y creemos que sus mejores obras son las que nunca puso en el papel, las que contó a sus amigos y las que dejó escritas en la imaginación de los que le escuchaban.

Aún no se publica su último libro, es sobre Don Pedro de Valdivia: "Un Capitán Conquistado", y lo escribió en España lleno de nostalgia por su patria, que abandonó sin saber que jamás regresaría.

T. Edwards.

"OTRA VEZ COMO ANTES"
Canción de amor en un
cuadro

de:

Santiago del Campo.

P e r s o n a j e s :

La Loca.

El Soldado.

La Otra.

CIUDAD EN RUINAS.

EL SOLDADO EN ACTITUD DE ESPERA. APENAS APARECE LA LOCA EN UN BALCON; AUNQUE TIENE LAS MANOS VACIAS LAS MUEVE COMO SI MANEJARA ESPEJOS Y COSMETICOS.

LA LOCA.- No, no, éste no es el color. Pásenme el otro vestido (VUELVE COMO SI TRAJERA EN LAS MANOS UN VESTIDO INVISIBLE) Sí. Este le gustará. Siempre ha querido verme en rosa, mi pobre Tristán;... Pero el rosa no es mi color, ahora. Posiblemente el me recuerda como era yo antes de partir: una vez rosa, un pensamiento rosa. Sería un engaño. Debo recibir a Tristán con el color que ahora tengo. Pásenme el vestido color luna, el vestido color de amor. (VUELVE COMO SI TRAJERA UN VESTIDO EN CADA MANO) ¿Cuál será mejor...? Este o éste?... Con el rosa Tristán me verá tal como se imagina que soy. Con el otro, conocerá como le amo. Qué hacer? Dios mío, antes que el aparezca...? Porqué no me dicen nada?... Ayúdenme a elegir que Tristán se acerca; (DESAPARECE Y VUELVE CON EL ROSTRO ANHELANTE) Ha sido una idea extraordinaria. Gracias. De esta manera el encuentro resultará maravilloso: la mitad vestida de rosa, la mitad color de luna. Y pensar que no se me había ocurrido antes; Este vestido de ayer y de hoy, con el color que él sueña y con el color que ahora tengo. Y me bastará girar para ser la de antes y la de ahora, para rejuvenecer y envejecer, para empezar a soñar y para terminar amando. Y Tristán al verme dos veces yo misma pensaré que soy la novia y la hija de su ausencia. (DESAPARECE. EL SOLDADO EMPIEZA A SUBIR LAS REVUELTAS GRADAS QUE SUBEN AL BALCON. VUELVE Y ELLA MIRANDOLE FIJAMENTE EXCLAMA): Tristán...; (EL SOLDADO TRATA DE SEGUIR SUBIENDO, PERO ELLA ABRE LOS BRAZOS A OTRO LADO COMO SI ESTUVIERA JUNTO A OTRO HOMBRE, A QUIEN ACARICIA Y CON QUIEN ENTABLA EL SIGUIENTE DIALOGO): Tu sabes que nó, porqué lo dices entonces.

.....

Yo ni siquiera lo pienso. Me parecería un pecado.
Siempre estaremos vivos.

.....
Dímelo otra vez;

.....
Otra vez;

.....
Yo no sé cómo decírtelo. Imagínate que no te he dicho nunca: te quiero.

APARECE LA OTRA. EL SOLDADO BAJA Y SE ACERCA A ELLA.

SOLDADO.- Creí que no vendrías.

LA OTRA.- Habría sido demasiado lujo.

SOLDADO.- ¿ Qué ?

LA OTRA.- No venir.

SOLDADO.- Para una mujer como tú, siempre habrá muchos que esperan.

LA OTRA.- Antes. Ahora un hombre lo es todo.

SOLDADO.- También yo para tí?

LA OTRA.- Tú o cualquiera que fueras tú.

SOLDADO.- (RIE AMARGAMENTE) El amor? Ya ni sé lo que es eso.

LA OTRA.- El amor? He amado yo? Es posible que puedan amarse un hombre y una mujer simplemente por amarse? Quiere decir: amar y no pedir nada en cam-

bio?... Amar, soñando en el amor...? N6: en los paí-
ses vencidos el amor es algo que nadie puede figurar
se lo que es, algo tan viejo, tan antiguo que uno se
pregunta como hacía la gente para sentir el amor.
Quién puede recordarle hoy día? Lo recuerdo acaso yo?
... Lo recuerdas tú, que eres el vencedor?

LA LOCA.- (EN DIALOGO CON SU INVISIBLE GALAN) Tu sa-
bes que nó. Porqué lo dices entonces...?

.....
Yo ni siquiera lo pienso. Me parecería un pecado.
Siempre estaremos vivos.

.....
Dígamelo otra vez;

.....
Yo no sé cómo decírtelo. Imagínate que no te lo ha-
bía dicho nunca: te quiero.

SOLDADO.- ¿ Quién es?

LA OTRA.- La habías visto antes?

SOLDADO.- Sí.

LA OTRA.- Está loca. Mataron a su novio después de
volver del frente y sigue conversando con él como
antes.

SOLDADO.- Y lo ama?

LA OTRA.- Lo amaba. Ahora ni él existe ni ella está
viva... Es un amor entre dos muertos.

SOLDADO.- Un amor entre dos muertos... siempre he
pensado en eso desde niño; se siguen amando los que

mueren? Adónde van los enamorados? Sí, debe existir un lugar donde se encuentran fuera de la tierra. O tal vez en la Tierra misma. O dentro de si mismos. O en el amor se encuentran. Quiero decir que el amor debe ser algo así como un país que está más allá de la vida; fuera del tiempo. Nosotros no lo vemos pero ella sabe que Tristán está a su lado.

LA OTRA.- ¿Tristán?

SOLDADO.- Sí.

LA OTRA.- Quién es Tristán?

SOLDADO.- El hombre a quién ella espera.

LA OTRA.- Cómo lo sabes?

SOLDADO.- Me lo dijo hace un momento.

LA OTRA.- ¿Hablaste con ella?

SOLDADO.- Me llamó Tristán.

LA OTRA.- (RIENDO) A tí?

SOLDADO.- Y me tendió los brazos.

LA OTRA.- Si supiera quién eres, que posiblemente tú mataste a Tristán, que por culpa de los tuyos Tristán no existe, que Uds. son la causa de su locura;

SOLDADO.- Me llamó Tristán...

LA OTRA.- Ojalá que no despierte de su sueño.

SOLDADO.- Ojalá que todos pudiéramos dormirnos en su realidad.

LA OTRA.- Vamos...

SOLDADO.- Cómo habrá sido él?

LA OTRA.- Como fueron los hombres que ya no existen;

SOLDADO.- Tristán no fué igual que los otros.

LA OTRA.- Todos los recuerdos se parecen. Los únicos distintos son los que los recuerdan.

SOLDADO.- Ella lo recuerda enamorado de su vestido rosa, con una voz ardiente o quizás con una voz tan baja que ni siquiera se escucha. Ella lo recuerda llegando, subiendo las escalinatas, besando sus manos, acariciando sus ojos. Ella lo recuerda llegando eternamente, sin descanso, llegando la vida entera. Sí; ahora sé como era, ahora sé como es Tristán.

LA OTRA.- Una Cruz de madera, lejos, sobre una tierra que nadie visita.

SOLDADO.- No. Ella lo espera todavía, y cuando hay alguien que espera la muerte no es más que la ausencia, un país de donde se puede regresar. Tristán no es un muerto. Vive en la locura de una mujer. Habla en silencio, está en el aire, entre los brazos de ella, junto al vestido rosa y al vestido color luna. Mira, qué ves?

LA OTRA.- Un balcón que no es un balcón, una mujer que no es una mujer.

SOLDADO.- Es posible que no veas a Tristán?

LA OTRA.- El hombre que veo eres tú y estás a mi lado.

SOLDADO.- Tristán está en todas partes; en cualquier hombre está Tristán.

LA OTRA.- También en tí? (RIENDO) Sería curioso que el vencedor se dejara embrujar por la locura de una mujer vencida.

SOLDADO.- También el vencedor es un vencido. Qué puede ser un hombre cuando lo ha conquistado todo?

LA OTRA.- ¿Es un soldado quién habla?

SOLDADO.- Sí. Mi amor a la guerra no es más que el avance hacia una mujer desconocida que me espera más allá de la refriega, a este lado de las líneas de combate.

LA OTRA.- ¿Y esa mujer, acaso no soy yo?

SOLDADO.- ¿ Tú ?...

LA OTRA.- Vamos...

DESAPARECEN. LA LOC. REPITE EN SILENCIO
LOS MISMOS GESTOS DE LA PRIMERA ESCENA.

LA LOCA.- Ha sido una idea extraordinaria. Gracias. De esta manera el encuentro resultará maravilloso. (VUELVE EL SOLDADO) La mitad vestida de rosa, la mi tad color de luna. Y pensar que no se me había ocurrido antes. Este es el vestido de ayer y de hoy, con el color que él sueña y con el color que ahora tengo. Tristán al verme dos veces yo misma, pensará que soy la novia y la hija de su ausencia... (DESA-PARECE, EL SOLDADO EMPIEZA A SUBIR LAS REVUELTAS GRADAS QUE DAN AL BALCON. VUELVE ELLA Y MIRANDOLO FIJAMENTE EXCLAMA): ¡¡Tristán¡¡

SOLDADO.- Creí que nunca volveríamos a estar juntos.

LA LOCA.- Tú sabes que nó. Porqué lo dices entonces?

SOLDADO.- Porque a veces pienso en la muerte.

LA LOCA.- Yo ni siquiera lo pienso. Me parecería un pecado. Siempre estaremos vivos.

SOLDADO.- Siempre para que yo te diga que te quiero.

LA LOCA.- Dímelo otra vez¡¡

SOLDADO.- Te quiero.

LA LOCA.- Otra vez¡¡

SOLDADO.- Te quiero.

LA LOCA.- Yo no sé cómo decírtelo. Imagínate que no te lo he dicho nunca: Te quiero...

T E L O N

-----ooOoo-----