



APUNTES

25

"APUNTES" N° 25 - DICIEMBRE DE 1962.

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

DIRECTORA
Anamaría Vergara

DESARROLLO Y COMPAGINACION
María Viola Velásquez M.

Oficinas: Amunátegui 38
Teléfono: 85414

-----XXXXX-----

E S T I L O S D E L D R A M A
Extractos del libro
"Producing the Play"
de : Jhon Gassner.

Segunda parte.

B).- Estilos Particulares: Sin querernos adentrar en la extensa narración de los estilos históricos que más bien pertenecen a una historia del teatro y, por otra parte, sin pretender hacer un resumen completo de ellos, es posible distinguir los siguientes estilos en el drama occidental:

- a) Clásico (Griego)
- b) Neo-clásico (Renacimiento, clásico francés)
- c) Comedia aristofanesca
- d) Comedia no aristofanesca (La postrema comedia

griega y la romana, y sus variantes)

e) Moralidades

f) Romántico (medieval, isabelino)

g) Realista

h) Simbólico

i) Expresionista

j) Épico (La "pieza didáctica", el "periódico hablado", etc)

a) Clásico: La Tragedia clásica (Griega) destaca por su estructura compacta y su unidad, aún cuando la unidad de tiempo y lugar no es tan estricta como lo pretendieron los estudiosos del Renacimiento. (Por ejemplo, hay dos lugares de acción en las Eumenides de Esquilo el templo de Apolo en Delfos y la montaña de Ares en Atenas donde Orestes es juzgado) La obra está construida por una serie de episodios separados por odas corales, que sirven de telón. Después del prólogo, la obra comienza con una oda coral y casi siempre termina con una oda. (No sucede lo mismo en el Agamenón donde la obra termina con los parlamentos de Clitemnestra en que ella le asegura a su amante que todo se arreglará). Casi siempre concluye, especialmente en las obras de Eurípides, con una epifanía; un dios aparece para resolver la acción o deshacer el nudo que ha sido formado por la complicación dramática. La obra combina la canción, con el recitativo y la narración de algún Mensajero y la acción dramática. Toda acción violenta, como ser el crimen, suicidio, desfiguración y sacrificios humanos ocurren fuera del escenario, sin duda a causa del tabú que existía de presentar violencias físicas en el escenario.

Las otras características de la tragedia griega no son tan importantes para una producción moderna. La tragedia sólo empleaba tres actores, pero como estos representaban diferentes roles poniéndose diferentes máscaras, hoy día se pueden utilizar tantos actores como personajes haya. Además se pueden destacar algunos actores del coro de modo que las odas corales no son dichas al unísono y los diferentes versos pueden ser dirigidos a ciertos actores o a otros miembros del coro. (Por lo demás no hay razón para creer que los miembros de un coro

griego hablaban al unísono) El coro estaba formado por doce o a veces quince personas, y representaban un grupo homogéneo como ser senadores en "Antígona" o un grupo de hombres en "Agamenón" que han sido de jado atrás, por ser demasiado viejos para servir en el ejército; pero naturalmente que la cantidad de corifeos puede ser modificada en una producción moderna. El Corifeo casi siempre se dirigía a los actores. En las tragedias también se utilizaban personajes que no hablaban para encarnar a soldados, sirvientes y otros, que dieran un sentido de movimiento de masas en el escenario. Una producción moderna también puede echar mano de ellos y no hay ninguna ley que les prohíba improvisar, aún cuando demasiada libertad en este aspecto puede ser peligrosa, y a veces desastrosa. La tragedia clásica utilizaba música (interpretada por una flauta y cantada por el coro) Eurípides hasta requería solistas. La música especial que correspondía a cada obra ha sido extraviada, pero los compositores modernos pueden obviar esto utilizando elementos modernos, a menos que el director desee un efecto arcaico. También se precisaba danzas en las producciones; pero se puede prescindir de ellas salvo en los lugares donde el texto lo requiere. Finalmente, estas obras casi siempre requieren de procesiones.

Mucho se ha dicho que la tragedia griega tenía una cierta similitud con la ópera moderna. Esta comparación puede ser peligrosa ya que puede llevar a la espectacularidad y superficialidad que caracteriza a la ópera.

En verdad, cuando se utiliza una puesta en escena o peretística para el montaje de una tragedia griega de inmediato nos parece pseudo teatral. Para un público acostumbrado a un comportamiento real en el escenario, esto parece incongruente, sobre todo siendo el texto tan honesto y directo.

b) Tragedia neo-clásica: La tragedia neo clásica,

cuyo ejemplo más perfecto se encuentra en la obra de Jean Racine, no contiene el elemento coral o lírico de la tragedia clásica griega (con algunas excepciones, como "Atalía" de Racine) En todos los otros aspectos, es similar a la tragedia griega y aún más rígida para respetar las unidades. Cuando se utilizan coros, como en el caso de "Atalía", la diferencia de estructura no vale la pena tomarse en cuenta. El diálogo largo, poético y formal (la "tirada") tiene la forma de un verdadero recitativo y es una prueba de elocución además de actuación. A pesar de toda su formalidad, el drama neo clásico es romántico y los franceses lo representan en estilo romántico.

Muchas son las dificultades con que debe enfrentarse una producción de este tipo: requiere actuación de virtuosos, excelente proyección de la voz y muy buena dicción.

c) La comedia aristofánica también conocida como "Comedia Antigua" es hiperactiva exagerada y sonora. La música, los coros, la danza y la acción todo está enfocado con este criterio, pero al mismo tiempo también se permite el lirismo más puro y hermoso. Aristófanes, cada vez que se transforma de sainetero en poeta, es uno de los líricos más consumados. La acción es casi siempre fantástica pero en cualquier momento puede virar hacia lo orgiaco y hacia un realismo crudo. La caracterización es generalmente gruesa y depende de tipos exagerados y distorsionados; el personaje individualizado y concebido de manera realista de Lisístrata en la obra del mismo nombre resulta por lo tanto excepcional en la "Comedia Antigua". La trama está estructurada de manera suelta y permite la inclusión de episodios llenos de imaginación que mantienen el interés más bien a través de su novedad que de la relación que poseen con la trama misma. Este estilo puede ser descrito como una farsa poética y tiene mucho parecido con nuestra comedia musical. Cada vez que sea necesario reeditararlo debe mantenerse la viveza, el gusto y el movimiento de este estilo, omitiendo parte de su obscenidad.

La comedia aristofánica posee sin embargo elementos serios. Generalmente es satírica. Emplea el exordio directo después de la mayor lucha entre los caracteres principales cuando el coro se dirige directamente al público en lo que se llama la parabasis. Huelga decir que el estilo básico es no-ilusionista.

d) La comedia no aristofanesca: Esta es la comedia sin lirismo, sin elementos fantásticos y sin implicancias políticas, que se originó en el período helenístico y en Roma; se le llamó "Comedia nueva". Sus ejemplares más característicos se encuentran en las obras de Plauto, Menandro y Terencio.

Es una comedia de caracteres en el sentido de que retrata seres humanos que pueden ser reconocidos en vez de situaciones fantásticas. Aún cuando lo sobrenatural aparezca, como sucede por ejemplo en las comedias acerca de Anfitrión los caracteres no están orientados hacia lo fantástico sino hacia lo humano. Los personajes son tipos como el soldado jactancioso, el amante, el parásito, el hijo pródigo, el padre indulgente o severo, y otros.

Es una comedia doméstica en el sentido de que trata de los enredos de los caracteres, de los planes ingeniosos que trazan los amantes y sus sirvientes así como de los de sus antagonistas.

Es una comedia romántica en el sentido que las situaciones son románticas o bien surgen a través de impulsos románticos como el amor o el amorío. Las aventuras de los amantes, accidentes como desapariciones o secuestros de un personaje y el descubrimiento de parientes que no se veían hace mucho tiempo, comprometen estas complicaciones románticas.

Finalmente, es una comedia de costumbres porque la trama y los caracteres reflejan ciertos prejuicios o tipos sociales (el parásito, el esclavo, el soldado, etc.), ciertas costumbres, modas e inclinaciones de la época.

El estilo no aristofánico de comedia reaparece de una u otra forma en las farsas medioevales, en los "interludios" medioevales (en los cuales sin embargo falta la intriga y en su lugar se encuentran discusiones y debates), comedia renacentista, comedia dell'arte, la comedia de capa y espada, la comedia romántica isabelina, las comedias de Moliere y de su escuela, la comedia de la Restauración, la comedia del siglo 18 y de los siguientes.

El énfasis varía de acuerdo con las épocas. En la medioeval, la renacentista, la comedia dell'arte y la de capa y espada, el estilo es preferentemente el de la comedia de intriga. En la isabelina se encuentra la comedia romántica. En las de la escuela de Moliere, de la Restauración y en las obras de Sheridan es preferentemente la de la comedia de costumbres. Todos los tipos son creados para una puesta en escena no ilusionista utilizando los soliloquios, los apartes y otras formas de representación.

A partir de Ibsen, además de la comedia romántica y de la comedia de costumbres, surge preponderantemente la comedia de caracteres y comedia de ideas. (la obra de Bernard Shaw) La comedia post ibseniana es naturalmente ilusionista.

En la producción el problema radica en establecer cual es el elemento primordial en la obra y luego imponerlo como un tono o matiz sobre el resto. Por ejemplo hay una comedia de caracterización (o de caracteres) en "Noche de Reyes", pero el elemento esencial es el de la comedia romántica; o bien hay comedia de caracteres en el "Misántropo", pero debiera enfatizarse la comedia de costumbres - es decir el comportamiento de la sociedad en los tiempos de Moliere.

e) Moralidad, cuyo exponente es la moralidad medioeval. por ejemplo Everyman, personifica abstracciones como el Vicio, Las Buenas Obras, la Riqueza, y las utiliza como personajes de una obra teatral. Su naturaleza es alegórica y es drama didactico en el sentido que de-

muestra o enseña alguna lección. Aún cuando en sus comienzos estuvo unida al catolicismo, la moralidad puede no ser puramente religiosa. Su primer enfoque fué de tipo ético; luego expresó la filosofía humanista, la ciencia y las teorías educacionales propias del Renacimiento; más recientemente en "Liberty Jones" de Philip Barry expuso el conflicto entre la democracia y el totalitarismo. Su mayor encanto, así como también su mayor peligro (en la dramaturgia contemporánea) radica en su ingenuidad. Su fuerza radica en su simplicidad y concreción de ideas para lo cual utiliza figuras y referencias alegóricas que pueden ser fácilmente reconocidas.

Al ponerlas en escena, el único problema que presentan las moralidades, son su falta de interés. (Everyman es una excepción) La caracterización será naturalmente burda, pero no excluye el hecho de poderle otorgar a ciertos caracteres (la Riqueza y las Buenas Obras en "Everyman") algunos toques humanos. Las figuras alegóricas pueden ser concretas en vez de abstractas. Por ejemplo, la Riqueza puede ser representada por un financista de nuestro tiempo, si esta fuera la intención del director. En cambio, en la Edad Media, habría sido representada por un avaro obeso y sucio y, en la época isabelina, por un mercader lujosamente vestido.

f) Drama romántico; queda expresado en los misterios medioevales y en las obras de santos, en el drama isabelino, en las obras de aventuras de la Edad de Oro española, o en las obras de Schiller, Goethe, Hugo y Rostand, y en las obras de Ibsen escritas antes de su época realista (Brand, Peer Gynt, etc.) Sus características más destacadas con respecto a la forma son su extensión y la libertad de movimiento. No se preocupa de las unidades de lugar o tiempo; y ni siquiera se ciñe a perseguir una sola intriga. Tampoco posee unidad de tono, la comedia se mezcla a la farsa, a la tragedia, al melodrama de acuerdo al gusto y a la discreción del autor.

Puede emplear largos pasajes líricos, como por ejemplo las canciones en las obras shakespearoanas, las de Schiller y las de Goethe, pero el lirismo no está supeditado a una estructura dada como es el caso en los coros clásicos; no es formal. El diálogo es idealizado (los personajes se expresan como si fueran poetas) y el énfasis está colocado sobre la expresión en desmedro de la verosimilitud. Para lograr este fin, todos los métodos no ilusionistas son utilizados sin ninguna intención de justificarlos. Por cierto que esta descripción se refiere tanto a la tragedia como a la comedia.

El problema de la producción actual de un drama romántico reside específicamente en la fluidez que se le lo gre imprimir. Los episodios deben fluir de manera tan libre y continua como para que la magia teatral sea asegurada. En tal caso, el público aceptará las convenciones sin siquiera notarlas. La importancia de esto radica específicamente en los decorados; debe haber una gran variedad de áreas de actuación ya sea contando con un escenario permanente con diferentes niveles, o un escenario que puede transformarse fácilmente, un escenario giratorio o un escenario abierto con plataformas y sobre el cual se puede utilizar libremente la iluminación. Las cortinas, los bastidores también pueden utilizarse; pero mientras menos deba bajarse el telón, mejor será la representación.

Por esta misma razón se aconseja reducir los cinco actos de la obra a dos o tres. Mientras menos interrupciones haya en la representación, mejor, siempre que el público no se agote con una representación de tres horas consecutivas. El procedimiento que se escoja dependerá de los recursos que tenga la organización teatral y de las características mismas del escenario y equipo técnico.

Otro problema es el de no caer en una excesiva teatralidad. Donde esta se presenta se la deberá ajustar y hacer psicológicamente justificada. Hay ciertos personajes, como el Yago en "Otelo" por ejemplo, que la requieren; pero siempre debe ser colocada en un plano en

la cual el público pueda comprenderla. Cuando el lenguaje utilizado en la obra es elaborado debe de cirse con moderación y naturalidad, con excepción de los momentos que posee una justificación psicológica. También debe existir un compromiso con los momentos en que se utilizan elementos no ilusionistas en la obra. Los soliloquios y apartes se expresan mejor como lenguaje interior, como emanaciones de la emoción íntima del personaje en vez de ser dirigidas abeirtamente al público.

g) El Drama Realista no requiere más descripción. Queda descrito por las características ilusionistas. Lo único que cabe anotar es que hoy día no se ajusta estrictamente a las características exclusivamente ilusionistas. "Contigo en la Soledad" (Ah, Wilderness.) tiene una escena en la cual el héroce adolescente cuenta sus visicitudes en un largo monólogo. No obstante el efecto realista de la obra se mantiene, porque esta escena es psicologicamente justificada. En cierto aspecto "Extraño Interludio" también retiene sus características realistas. El drama exterior posee absoluta verosimilitud. El drama interior también posee verosimilitud una vez que se ha aceptado el truco como la manera de expresar sentimientos inexpressados y pensamiento. No hay ninguna distorsión en el fluir del pensamiento que es absolutamente lógico y realista, tanto en su secuencia como en su expresión.

El Naturalismo no es más que una forma extrema del realismo. Participa en forma estricta de la teoría de que los caracteres observados en el escenario son no teatrales. El esfuerzo para crear la verosimilitud se preocupa de cada detalle, y los detalles serán tan desagradables como lo permita el autor y la ley. Más aún, el naturalismo pretende completar la objetividad; pretende observar el carácter, el medio ambiente y la situación con una indiferencia científica y con una exactitud científica. "La Señorita Julia" de Strimberg, "Rose Brend" de Hauptmann y "El camino del tabaco" son los mejores ejemplos de esto.

A pesar de las implicaciones contenidas en el realismo y el naturalismo ambas corrientes pretenden reordenar la vida en el escenario. Lo único que hacen es que tratan de esconder la idea de que están reordenandola. El diálogo es natural y coloquial cuando las caracterizaciones y el medio ambiente así lo exigen. Sin embargo, aun este tipo de drama, el lenguaje está imperceptiblemente estilizado, más preciso y más colorido que en la vida diaria, y se utilizan momentos de elocuencia cuando ellos están justificados. Así no es posible la completa objetividad o no compromiso. Es muy posible que se despierte simpatía hacia ciertos caracteres o clases en obras que tanto sus autores como sus críticos consideran naturalistas.

La producción debe crear una sensación de verosimilitud. La vida en el escenario debe ser reconocible y plausible; sea cual sea el artificio o estilización que se emplee esta debe parecer natural. Esto sobre todo radica en los decorados, trajes, gestos, movimientos y forma de hablar. Se debe lograr un justo equilibrio; por ejemplo no se debe llenar de utilería una pieza que según el texto debe estar llena de objetos. También se debe cuidar que los efectos no distraigan. Esto se refiere a cualquier movimiento que rompa la unidad y a cualquier decorado a menos que tenga una plena justificación dramática.

h) El Drama Simbólico, tal como se le encuentra en las obras de Marterlinck y Andreyev, es esencialmente sugerente. En sus aspectos más moderados el efecto que se logra es uno de atmósfera, como en "Peleas y Melisanda", con sus sugerencias de destino y de la semi-realidad de la experiencia. La sugerencia y ciertas referencias externas como es el caso de "Los ciegos", en la cual un grupo de ciegos quedan a la deriva cuando el conductor de ellos, un sacerdote (que simboliza la iglesia) muere sin que ellos se den cuenta. En forma más extrema, uno o más de los personajes son símbolos y su comportamiento está orientado por el símbolo que representan. En la obra de Andreyev "El Rey Hambre", por ejemplo, el hambre está representada por una figura (Rey Hambre-un símbolo) que compadece a los pobres

e incita las masas a rebelarse pero más tarde las traiciona contra su voluntad. La obra explica que el hambre crea la revolución; pero que ese mismo hambre puede ser utilizado para mantener a las masas en sujeción.

El simbolismo puede ser ilusionista ("Peleas y Melisanda") o no ilusionista ("Rey Hambre" que es es tilizado, coral y lírico)

El principal problema de la producción (así como de la dramaturgia) de una obra simbolista reside en la claridad. Los caracteres y la acción simbólica deben ser perfectamente definidos. Ya al comienzo de la producción debe notarse de que se trata de una obra de esta naturaleza, a través de la atmósfera. Ya se ha anotado que cierto simbolismo aparece en los dramas más realistas como sería "El pato salvaje" de Ibsen, "La gaviota" de Chejov, y en el "Golden Boy". Pero en estas obras el símbolo no es indispensable; la historia tiene perfecta claridad sin él.

i) El Drama Expresionista es el más abiertamente teatral y no ilusionista de todos los tipos de drama. Arregla en forma obvia todos los acontecimientos y modifica el carácter, el diálogo y medio ambiente para lograr la forma más subrayada de la comprensión de la forma y contenido de una obra. Este es el denominador común de todas las obras expresionistas.

El expresionismo mezcla lo objetivo y lo subjetivo en forma muy libre. En el "Emperador Jones", el comienzo y el término de la obra son objetivos; las escenas intermedias que dramatizan las memorias raciales, los miedos y las formas de escape del dictador Negro son subjetivas.

El mundo entrevisto en muchas de las obras expresionistas es levemente distorsionado porque está sentido en forma subjetiva o bien porque proviene de la crítica que el autor le hace a la sociedad.

Lo último acontece en la obra de Elmer Rice "La máquina de sumar" donde la despersonalización y mecanización de los individuos por el industrialismo moderno está representado por personajes como el Señor Cero y sus conocidos, que están indicados por números y actúan mecánicamente. El lenguaje es generalmente telegráfico para dar la sensación de no realidad o de realidad. Los monólogos, frecuentemente muy largos, permiten a los personajes expresar sus pensamientos íntimos. Las repeticiones, los clichés, o los pensamientos incoherentes o inconclusos, los movimientos mecánicos y los retratos distorsionados de la realidad crean la impresión de un mundo confuso, caótico y mecanizado.

Los peligros más graves de esta dramaturgia son la confusión, el caos y el sensacionalismo; no es de extrañar por lo tanto que muchas de las obras expresionistas que tuvieron gran éxito entre 1918 y 1925 hayan fracasado. El principal problema que debe encarar la producción es la ingenuidad. El director tiene que encontrar maneras para llevar al escenario estas concepciones expresionistas. Puede recurrir a las máscaras, movimientos y lenguaje estilizado o mecanizado, y una iluminación adecuada (por ejemplo el árbol que se transforma en esqueleto en "De la mañana a la noche") y decorados adecuados (los muros con números grabados diseñados por Lee Simonson en la misma obra)

) Un desarrollo ulterior del expresionismo (casi una nueva ruta desde el mismo origen) es lo que se ha llamado Drama épico. Este es un término amplio utilizado por el director alemán Erwin Piscator. Lleva en sí el concepto de un drama demostrativo. Esto puede ser visto en los "periódicos parlantes" del difunto teatro Federal y en las "obras didácticas" de B. Brecht. Difieren del expresionismo por ser preponderantemente objetivas, analíticas y documentales más que subjetivas y sugerentes. Pero la estructura dramática no vuelve al naturalismo. Es episódico, combina diferentes estilos más bien presenta los hechos que los representa. Un narrador puede dirigirse al público y explicar el contenido social de ciertas escenas, algunos coros pueden expresar ideas de la obra, slogans de pensadores socia

les pueden ser citados, y estadísticas y cuadros proyectados en un ecran. Las escenas dramáticas serán cortas y estenográficas (justo lo necesario para transmitir la esencia del episodio) y numerosas. Para ilustrar alguna idea el dramaturgo puede aún utilizar elementos simbólicos. Por ejemplo cuando el pequeño hombre Schweik en "El buen soldado Schweik" es llamado a prestar servicio en el ejército austriaco, lo único que ve es una cara enorme, una caricatura del médico todopoderoso e impersonal que lo va a examinar. El drama épico trata de conglomerar las facetas sociales y económicas del mundo de hoy y representar fuerzas sociales dinámicas. (Véase la obra de B. Brecht) Ve los caracteres no como individuos sino como unidades de un mundo socialmente condicionado en el cual el individuo es parte de la masa.

En las obras de Brecht hay mucha imaginación y poesía presentes. El "drama épico" está orientado en forma realista, construido en forma épica en la cual un punto de vista o una idea del autor está expresada y demostrada por medio de los elementos que él piensa serán más clarificadores. En un drama como aquel la creación de una ilusión y el estímulo de la emoción y la empatía no son consideraciones de peso. La meta es estimular el pensamiento, el análisis y el juicio. Brecht en particular ha transformado en una virtud el hecho de romper la unidad de tono y de clima en el drama épico, para disminuir la ilusión y la empatía vigorizando en esta forma la objetividad y el juicio del público.

El drama épico es abiertamente documental en las variantes conocidas en América como "periódico hablado o vivo", como serían por ejemplo las obras "Poder" y "Un tercio de la Nación", la una trata de las utilidades públicas y la otra de la necesidad de desalojar los conventillos. Ambas fueron producidas por el Teatro Federal de 1930. Resulta claro que el "periódico vivo" es generalmente fru-

o de una colaboración y es específicamente creado con fines precisos.

Ante la producción, como la dramaturgia, enfrentan el problema de la integración ya que tantos elementos diversos aparecen en el escenario. Muy útil para lograr esto es la utilización en el "periódico vivo" de un narrador que junta todos los datos y alguien que interroga (el Público) y al cual se le explica (por medio de conferencias y escenas dramáticas ilustrativas.)

.o.o.o.o.o.o.o.
 .o.o.
 .o.

EL TEATRO CONTEMPORANEO POSEE,
AL FIN, SU HISTORIADOR
JUAN GUERRERO ZAMORA
Por: André Camp.
Trad. esp. de Gabriela Roepke.

España, decididamente, continúa siendo el país de las grandes empresas aún cuando, a priori, parecen desesperadas. En que otro país se podría encontrar un editor que arriesgara una fortuna y un autor que consagrara cinco años de su bella juventud, a fin de publicar una "historia del teatro contemporáneo" en cuatro gruesos volúmenes admirablemente presentados e ilustrados en abundancia. Mientras otras naciones se enorgullecen de sus esfuerzos en favor de búsquedas costosas y desinteresadas, y otras creen ser el centro de la actividad mundial de la actividad teatral, es de Barcelona de donde nos llega el primer estudio completo, sistemático y ordenado, consagrado al arte dramático

universal, de comienzos de siglo a nuestros días.

Esta historia monumental es desde ya un monumento histórico y debe por lo tanto sentar precedente en la historia del espectáculo.

En efecto, por primera vez el teatro de hoy es explicado, disecado, no autor por autor o país por país, sino por grandes corrientes, por filiaciones que ignoran los obstáculos de lenguas o fronteras.

Por primera vez se nos ofrece un panorama completo y sugestivo de la actividad teatral, en sus obras como en sus técnicas. Y ello dentro de un espíritu de total imparcialidad. Por supuesto, el autor no pretende hacer abstracción de toda idea personal y tiene su pequeña teoría sobre la evolución del arte dramático. Pero dicha teoría se basa en hechos y en actos y utiliza los más estrictos métodos de análisis crítico. Se trata, por lo tanto de una obra de historiador.

Con menos de treinta y cinco años de edad, Juan Guerrero Zamora, posee una vieja experiencia teatral. Ha sido largo tiempo crítico en importantes periódicos y revistas de Madrid, ha escrito numerosos ensayos especializados (por ejemplo sobre el teatro de García Lorca o sobre la dramaturgia católica), dos inspirados dramas: "Uno de vosotros", "La ciudad que tiene vino en sus piedras". También ha dirigido las producciones dramáticas en la Radio nacional y en la Televisión españolas. Atraído por la vida teatral internacional, ha participado, desde sus comienzos a la experiencia apasionante del Teatro de las Naciones, siendo elegido vicepresidente de la Asociación Internacional de la Crítica dramática, cuando esta fué constituida en París. Juan Guerrero Zamora estaba, por lo tanto, bien preparado para emprender la tarea gigantesca que se había propuesto. Una documentación perfecta, acumulada durante quince años, un poder excepcional de trabajo y un sentido crítico poco común han hecho lo demás.

A lo largo de sus cuatro volúmenes, el autor remonta

el curso del tiempo, partiendo de lo que se llama, generalmente: "la vanguardia" y que el prefiere de finir como el teatro neo-convencional. Luego, a través del hilo conductor de las orientaciones, describe sus consecuencias, sus interferencias con las literaturas exóticas, poniendo de relieve los fenómenos característicos de nuestra época: la puesta en escena, el teatro popular, las adquisiciones de la técnica y de la arquitectura teatral. De ese modo, el primer volumen (han aparecido solo dos) trata únicamente de la "aventura" neo-convencional, que, partiendo de Alfred Jarry, Apollinaire, Max Jacob y Raymond Roussel, desemboca en Ionesco, Beckett, Adamov, Tardieu, pasando por Roger Vitrac, Lorca, Antonin Artaud, Ghelderode, Valle-Inclán y Audiberti. Algunos capítulos complementarios sobre los autores anglosajones (Fry, Wilder, Faulkner, Saroyan) dan a esta exposición una dimen sión mundial.

El segundo volumen -que contiene más de 600 páginas de texto e ilustraciones- estudia más particularmente la tradición expresionista de Strindberg, el precursor a Bertold Brecht y su teatro "distan-ciado". Se insertan en dicha tradición los alemanes Kaiser, Mell, Werfel, Bruçkner y otros; los "derivados" norte-americanos y escandinavos, O'Neill y Lagerkvist; los italianos (Ezio d'Errico); los rusos (Maiakovski, Andreiev) hasta llegar al realismo transfigurado de Ugo Betti y de Jean Genet. Como corolario, Guerrero Zamora describe minu ciosamente la evolución de la puesta en escena des de Meiningen y Antoine a Copcau, Piscator y Vilar. Y todo ello, a través de veintidos países y hasta nuestros días...

Los dos últimos tomos, que aparecerán próximamente, examinarán las formas cómicas del teatro actual, las transposiciones religiosas o sociales, las expresiones exóticas desde el Extremo-Oriente hasta la América Latina, para terminar con un ensayo de filosofía del arte dramático. Completado el todo

por cuadros, gráficos y momentos que hacen, desde ahora y para siempre, de esta Historia del Teatro Contemporáneo, un instrumento de trabajo indispensable para todos los que se interesan por el teatro.

Lo único que falta ahora es que la obra definitiva de Guerrero Zamora sea traducida sin tardanza a las otras lenguas en bien de todos aquellos que no hablan español.

:::XXXXXX:::

COMENZAMOS A DESCUBRIR EL VERDADERO
ROSTRO DE LAS MASCARAS DESNUDAS
Traducción esp. de Gabriela Roepke.

El Congreso internacional de estudios pirandellianos, promovido el año pasado con ocasión del veinticincoavo aniversario de la muerte del escritor y efectuado en la Fundación Cini terminó sus labores la misma noche en que el Piccolo Teatro de Milán presentaba el "Enrico IV" dirigido por Orazio Costa como último espectáculo del festival internacional de teatro organizado por la Bienal.

Aún cuando es pronto para sacar conclusiones de un congreso tan lleno de trabajo efectuado separadamente en comisiones durante cuatro días, y solamente se podrá apreciar un panorama imparcial cuando

sean publicadas las actas, sin embargo es preciso adelantarse que jamás ha sido más viva e intensa la búsqueda crítica acerca de la obra del escritor y de sus diversos aspectos. En dicha búsqueda participaron todos los estudiosos del mundo y aún así está lejos de ser agotada. Por el contrario, parece coincidir con un nuevo período de estudios no solo pirandellianos, sino de aquellos escritores influenciados lejano o cercanamente por él, y de ello se espera que salgan nuevas proyecciones que no fueron previstas ni siquiera por el propio Pirandello.

Decir esto significa acusar-hasta donde es posible- a los estudiosos italianos-particularmente aquellos que se ocupan de teatro-de no haber comprendido a Pirandello o de haberlo abandonado justo en el momento en que del estudio profundo de su obra podrían haberse cogido frutos maduros. Si en los hombres de teatro italianos se advierte cierta dejación-en algunos casos un remordimiento-respecto de Pirandello, esta abarca no solo el escritor y su obra, sino una condición general. Con dic ión, cuyos retrasos y anacronismos aparecen con mayor evidencia al tratarse en escenarios italianos ha carecido de continuidad, no significa eso que los postulados de tal teatro se hayan perdido de vista, como se observa cada vez que tal o cual texto se presenta con intenciones no ocasionales. Y entre los que periódicamente vuelven a la obra pirandelliana, Orazio Costa ocupa un primer lugar, como lo prueba la reposición, hace algunos años, de "Cosí é se vi pare", donde el lo gr aba provocar un distanciamiento, incluso visible, en tre los dos protagonistas y la multitud casi anónima de los que investigan sus intenciones. Los antagonistas se transformaban en un verdadero coro del cual bro ta ba, en cierto sentido, el aspecto de monólogo que mú ch os han destacado en el teatro de Pirandello.

Sin recurrir al "Hombre con la flor en la boca", narra ción hecha por un único personaje, cuantas veces ha po di do observarse la existencia del monólogo no solo en comedias como: "Bellavista" o "L'altro figlio", pero también en "Come prima, meglio di prima" y "Berretto a

songli". Del mismo modo, cuando apareció "Enrico IV", hace cerca ya de cuarenta años, no pocos observaron que en los tres actos, el protagonista se expresaba a través de tres largos monólogos. Si se tratase de una fórmula técnica o de una circunstancia dramática formal, esto tendría relativa o ninguna importancia, pero en realidad el monólogo es el único modo de expresión del protagonista pirandelliano que no sabe resignarse al silencio. Lo que no significa que entre el y los demás sea posible dialogar: lo imposible es entenderse. Tal imposibilidad en el "Enrico IV" es exasperada y dolorosamente escarnecida por la voluntad de un hombre que ha estado loco y una vez sano comprende que no podrá huir de la ficción impuesta por su locura. Sin embargo, apenas la ficción se aleja, la realidad le obsequia con un asesinato que lo devolverá para siempre al trono ficticio de un reino llamado soledad.

Máscaras desnudas, esa fué la idea primordial de todo el teatro de Pirandello. Pero la búsqueda de Costa (como ya sucedió con Seis personajes y "cosí e se vi pare") en "Enrico IV" parece encaminada a lograr la máxima evidencia al contraste, a lo inconciliable que existe entre máscara y máscara. Contra un hombre que sabe (el que finge ser Enrique IV) está el coro de los ignorantes, de las máscaras reunidas por lazos y principios comunes, que creen saber e ignoran, que creen comunicar y no comunican, y que necesitan que alguien muera ante sus ojos para sospechar lo trágico de la propia existencia. Hay en la obra un tercer tipo de máscaras (no muy frecuente en el teatro de Pirandello): la de los siervos, de los mercenarios que actúan los roles de ministros del rey, es decir que secundan a un loco sin haberse dado cuenta de que ha sanado y cuando el se los confiesa se aterrorizan, y al confesar la verdad a sus patrones provocan, sin querer, el homicidio, que obligará a su autor a reasumir la manera cotidiana de la auténtica locura. Tres tipos de máscaras, que Costa no ha vacilado

en diferenciar con tal expresividad que hubiera podido comprometerse, incluso, la unidad de la tragedia, pero, al contrario, la intención resultó clarísima y la grandiosa poeticidad de "Enrico IV" se derivó de la constancia de aquellas tres direcciones paralelas, junto a una aguda inteligencia del verbo, plenamente comprendido por los miembros del Piccolo Teatro.

##

Antonio Acevedo Hernández, recientemente fallecido, ocupa uno de los lugares más destacados dentro de la dramaturgia nacional del siglo XX. Fué pionero del teatro folklórico, soñador, y comediógrafo. En una época en que nuestro teatro marchaba por el camino de lo universal, luchó por volver a implantar el drama costumbrista. Su voz fué poderosa para cantar el campo y la mina, y su temática, eminentemente chilena, presentó caracteres recios y acertados cuadros populares.

Tampoco desdeñó el teatro intimista, abocándose a problemas cotidianos y sencillos de la clase media. Ejemplo de ello, es la comedia dramática en un acto "Quién quiere mi virtud", que como un merecido homenaje a su memoria, APUNTES publica en el presente número.

La Dirección

¡ QUIEN QUIERE MI VIRTUD ¡
Comedia en un acto de
Antonio Acevedo Hernández

p e r s o n a j e s :

Inés.....30 años
Magdalena.....50 años
Julio.....20 años
Carlos
Cora, mujer cualquiera, alegre
Adela
Disfrazados, disfrazadas
Gentes alegres

La acción en la primavera.

"¡Son treinta y tantos, madre,
quién quiere mi virtud!"
Goy de Silva.

a c t o ú n i c o

La escena es una salita de labor de una mujer limpia, y primorosa, debe verse en cada detalle la feminidad de la dueña. En una cunita de mimbre duerme un "niño de juguete", ventana al foro por donde entran el sol y el jardín. A la derecha puerta que da al pasadizo. Es la tarde.

Cuando sube el telón la escena está sola. Aparece por la derecha Magdalena y se dirige a la cuna.

MAGDALENA.- El pícaro, no se ha dormido todavía, siempre pasa dándole que hacer a la abuelita, no la deja ni trabajar, cállate; (LO AMENAZA) Antes no eras tan malo, pero si sigues portándote así, te acusaré a tu mamá. (APARECE JULIO DE PUNTILLAS)

JULIO.- ¿Siempre se porta mal, Chupito?

MAGDALENA.- ¡Muy mal, este pícaro; malazo; (LO ALZA ES UN GRAN MUÑECO DE CAREY O LOZA)

JULIO.- (SONRIENDO) Cualquiera que la oyera regañar creería que se trata de una guagua de verdad.

MAGDALENA.- ¿Vas a creer, Julito? este muñeco para mí es un perfecto niño. ¿Sabes cuántos años hace que lo tenemos?

JULIO.- Cuando yo vine aquí, ya era un habitante de la casa.

MAGDALENA.- Tenía cinco años mi hijita y también parecía una muñequita, su papá llegó de un viaje y entre las cosas que nos trajo venía esta muñeca que era un verdadero niño: hablaba, lloraba, en fin, una maravilla. La Inesita casi se volvió loca de alegría, era del mismo porte que el muñeco. Al principio le hicimos creer que era un hermanito encantado.

JULIO.- ¿Y no le costaría creer?, pues la Inés tiene la vida llena de poesía.

MAGDALENA.- Le contamos que un hechicero, hermano del encantador Merlín la había tocado y convertido en muñeca, y que solamente recobraría su forma si encontraba un gran amor.

JULIO.- Y la Inesita la quiere mucho. Se alegró extremadamente cuando yo escribí unos versos dedicados a su muñeca.

MAGDALENA.- ¡Qué gran madre!, ¡qué gran mujer de su casa va a ser la Inés!

JULIO.- Estoy convencido que hará la felicidad del que la lleve por el mundo.

MAGDALENA.- ¿Tú lo crees así, sinceramente?

JULIO.- Sí, señora, lo creo.

MAGDALENA.- Yo también lo creo. (PAUSA. POR LA CALLE PASA UNA MURGA, UNA RONDA DE DISFRAZADOS) ¡Qué alegría, cómo se divierte la gente! En mis tiempos la vida era de otro modo. ¿Tú también vas a salir?

JULIO.- Es probable... no sé...

MAGDALENA.- ¿Y crees triunfar en la prueba final?

JULIO.- Naturalmente señora, yo no tendría cara de mirarla si saliera mal en el examen. Señora, como me traspasan los recuerdos...

MAGDALENA.- ¿Te duelen los recuerdos?

JULIO.- Me emocionan. Lo recuerdo como si fuera ahora. A la muerte de mi pobre madre quedé con un extraño que me trataba muy mal. Un día, el instinto, algo que no he comprendido sino muy tarde, me hizo escaparme de la casa. Era de noche, lloraba yo en una esquina, cuando un caballero pasó y tomándome de la mano me preguntó si me había perdido. No señor, le contesté, yo no tengo casa ni madre. Ven conmigo, me dijo, y me trajo a esta casa, de la que no he salido más.

MAGDALENA.- Tú trajiste aquí mucha bondad, mucha alegría, mucha fidelidad y también arte... Ojalá no te fueras hasta irte formado.

JULIO.- Si ya lo estoy. Y no seré ingrato, no lo crea... Me acuerdo cuando escribí el primer poema, cómo se alegró la Inés, cómo se alegró... Nunca la

he visto más hermosa.

MAGDALENA.- ¿Es bonita la Inés?

JULIO.- Yo la creo hermosísima: ella me ha inspirado muchas obras.

MAGDALENA.- De modo que tú... (INES, APARECE CORRIENDO)

INES.- Mamá, aquí está la Adelita.

JULIO.- ¿La Adela? Voy a saludarla. Con permiso.

MAGDALENA.- Con tu ruido despertaste al niño. (VA A LA CUNA) Chist, tuto, duerme, no hay que molestar a la ma macita.

INES.- Le aseguro que ya me da pena el monito este. Ya no soy una niña, mamá, yo soy vieja y nada hay más irónico que ese monito. Lo tengo porque forma parte de la casa, es algo... pero me entristece.

MAGDALENA.- He conversado de tí con Julio.

INES.- (VIVAMENTE) ¿Sí? ¿Y qué ha dicho?

MAGDALENA.- Parece que te quiere mucho, dice que te encuentra hermosísima y que tú le has inspirado muchos poemas.

INES.- (RADIANTE) ¿Es verdad? ¿Es verdad, madre?

MAGDALENA.- Sí; ¿pero qué te pasa?

INES.- Es que adoro a Julio, desde hace mucho tiempo; siempre he querido dárselo a entender; pero es que somos tan hermanos... Y para amarse es preciso no conocerse. Parece un chiste que dos vecinos, por ejemplo, se amen. Siempre se espera al desconocido. (PAUSA) ¿Ud. cree que Julio podría casarse conmigo?

MAGDALENA.- Tu eres una señorita de costumbres puras, virtuosa, que tiene su dote, una señorita bien criada,

no como esas "cualesquieras" de costumbres licenciosas.

INES.- ¡Madre! Todas esas piedras de escándalo se han casado y no acarician muñecos de carey. (PAUSA)
¿Y si Julio me encontrara vieja?

MAGDALENA.- No seas tonta. Tú no eres vieja, la mujer, para ir al matrimonio no debe ser una niña.

INES.- Pero si Julio me quiere, ¿me dejarás casarme con él? Recuerda, que siempre has encontrado manera de impedirme que me casara. Jamás un hombre que me ha mirado te ha parecido bien, me los has correteado, me los has aventado: todos han tenido miedo de quererme. También me impediste que me divirtiera, que cantara, que bailara. Sólo sé arreglar altares y hablar latín.

MAGDALENA.- Inesita, no me acuses, yo he hecho lo que he hecho con la idea de defenderte. Si hubieras encontrado un hombre correcto, me habría cometido con gusto al tormento de quedarme sola. Ahora, ya no diré una palabra... ahora... ya no quiero que me acuses.

INES.- Madre, perdóneme. Es que la vida se desborda a mi lado, es que el mundo está lleno de quimeras que rebotan en mi corazón vacío. Es que soy un alma sin ensueños... es que soy una pobre mujer destinada a vivir siempre sola, a pasar por el mundo sin verlo...

MAGDALENA.- Inesita... yo... (JULIO POR LA DERECHA)

INES.- ¿Se fué la Adela?

JULIO.- Dice que va a volver más tarde para invitar nos a salir en una comparsa.

INES.- Yo no tengo como disfrazarme.

JULIO.- Podríamos buscar.

MAGDALENA.- Voy a ver nuestra comida de primavera, es pero, Julito, que nos acompañarás.

JULIO.- Se comprende, señora.

INES.- ¿Has escrito algo nuevo?

JULIO.- Unos poemas truncos para una colección que llevará ese título y que si me lo permites te dedicaré a tí.

INES.- Tú eres, Julio, la única persona que ha tenido en la vida, delicadeza para mí. Tú eres el único que me has conocido. Yo he pasado por el mundo sin verlo y sin que nadie me vea ni oiga. ¿Crees tú que yo soy una mujer antipática?

JULIO.- No, Inesita, cómo puede ocurrírsete semejante idea. En tu caso lo que ha pasado, es que la gente no te ha comprendido por que tú no eres una mujer corriente. Los hombres no se te han acercado por que es tán convencidos de que no te merecen. (PAUSA)
¿Quieres que te lea los poemas?

INES.- Léemelos, Julio, léemelos.

JULIO.- Voy a buscarlos. Un momentito.

INES.- Espero. (MUTIS, JULIO IZQUIERDA. INES QUEDA MI RANDOLO, LUEGO VA A LA VENTANA, HAY DESCONSUELO EN SU MIRADA. LA TARDE TAMIZA LOS OBJETOS Y LAS VIDAS. APARECE JULIO Y LUEGO DE UNA PAUSA LEE):

"Siento que el cielo se volca en mis pupilas, siento que soy un lago de silencio, y que mis voz naufraga en mis ondas de plata. Mis nervios se estremecen como cuerdas de cítara heridas por la luz de una mano impalpable. Siento que a mis labios afluye la flor de la dulzura y que dentro de mi vida ha nacido un sol.

Interior y exteriormente las palabras de seda van llevando mi ser hasta los lindes de tu canción de amor. Y siento que soy ritmo de tu propio cantar."

"Hay un dios prodigando en cada labio amante el milagro que canta más allá de los siglos."

"Tempestades de luz en mis limbos sombríos volcamientos de estrellas en todos mis mirajes.

Labios que dan la buena nueva al mundo:

"Ha venido el amor, ha venido el amor; y en un minuto eterno de virtuoso consuelo todos vivan en todos y por todo el mundo;"

INES.- (QUE HA ESCUCHADO CON EL ALIENTO CONTENIDO Y CON LAS PUPILAS ENCENDIDAS DE ADORACION). Son hermosos, Julio, son hermosos y me los vas a dedicar a mí, a mí? Cómo podría compensartelo, qué pudiera hacer que para tí fuera agradable...

JULIO.- Inesita, tú para mí eres más que una hermana, mi vida está ligada a tí por lazos eternos, tú ocuparás siempre el mejor lugar de mi corazón y yo tendré siempre para tí mis mejores homenajes.

INES.- Julio... No podría expresar la emoción de este momento. Tú eres un niño que llevé en brazos, que besé (SE INCLINA AVERGONZADA) que besé, Julio, un alma que he procurado acercar a la mía, un alma que creí que vendría a mí y que se ha separado.

JULIO.- Inesita; ¿Qué tienes? ¿me vas a acusar?... yo no quiero que tú sufras, no lo puedo permitir.

INES.- (RADIANTE) Perdóname, yo no tengo derecho a encadenarte con mi sensiblería, yo soy una mujer que te lleva en edad.

JULIO.- Inés... la edad... Oye... (SE QUEDA PERPLEJO. ELLA LO MIRA ANHELANTE, EL LA OBSERVA Y DE PRONTO COMPRENDE. SU GESTO ES AHORA DE DOLOR, ELLA SE ACERCA A LA VENTANA Y TOMANDO UNA FLOR LA COLOCA SOBRE EL PECHO DE SU AMADO)

--(APARECE CORA, CORRIENDO CON EL ANTIFAZ EN LA MANO, DISFRAZADA DE BATACLANA).

CORA.- Hola, ¿están ensayando la comedia del amor? No sabía Julio, que eras tan romántico.

JULIO.- Cora, una buena amiga.

CORA.- Me dijeron, aquí vive Julio. Y subí a saludarlo, señora, yo soy Cora... me falta poco para ser cora zón...

INES.- Gusto de conocerla. Inés...

CORA.- Esta es la Inés de tus poemas... Hola, con que la musa.

INES.- Julio no necesita musa.

CORA.- Atelo corto que es el poeta más pasional que co nozco y los conozco a todos.

JULIO.- Cora es muy bromista.

INES.- Si sabíamos que era...
(VOZ ADENTRO: MAGDALENA). Inés...

INES.- Voy. (MUTIS).

CORA.- Con que dedicado a cortejar viejas ricas. Nunca te habría creído tan utilitario.

JULIO.- Eres mala, subiste sólo a mortificarme.

CORA.- Es necesario que te conozcan, que sepan que eres un hipócrita... (RIE) Pero es que te quieres casar con esa matrona?

JULIO.- Entiéndeme, yo no tengo amores con Inesita, me he criado con ella, me recogió su padre en la calle y he vivido toda la vida a su lado y soy lo que soy por ella.

CORA.- Pero esos favores no se pagan así.

JULIO.- Te repito que no tengo amores con ella.

CORA.- Si es evidente. ¿Qué irás a parecer cuando andes por esas calles del brazo de esa anciana y presentes... "Mi esposa" y las malas lenguas digan: Creímos que era su mamá.

JULIO.- Repito que no tengo nada con ella, mi novia, como toda la facultad lo sabe, es Adelita que se graduará junta conmigo.

CORA.- Te apuesto que no sales con nosotras. (PASAN DISFRAZADOS, DE LA CALLE SUBEN CANTOS, CAE LA NOCHE, SUBEN LUCES DE COLORES).

CORA.- ¡Allá está la alegría; Vamos, lo abraza y le da un gran beso; (AL MOMENTO EN QUE SALEN MAGDALENA E INES) Hasta luego, te esperamos, ya sabes que no podemos tener alegría sin tí. (SE VA CORRIENDO. GRAN SILENCIO. LOS TRES SE MIRAN. INES LLORA. JULIO ESTA CONFUNDIDO).

JULIO.- Dispénsela, es una muchacha muy loca.

INES.- Que te besa.

MAGDALENA.- Es artista.

JULIO.- No; es... una amiga.

MAGDALENA.- Es una mujer divertida. Una bestia des-cocada. Me extraña mucho, Julio que la hayas traído aquí en ese traje...

JULIO.- Si yo no la he traído se a esa mujer no la trae ni la lleva nadie.

INES.- Y pensar que me ha dedicado versos... Oh, los hombres... los hombres... (MUTIS PRECIPITADO).

JULIO.- (CORRIENDO TRAS ELLA) Inés. Déjame explicar te.

INES.- (DENTRO) Ya no tienes nada que explicarme. (SALTE JULIO)

MAGDALENA.- Julio, ¿qué significa esto?

JULIO.- Esto, señora, no tiene ninguna importancia.

MAGDALENA.- No te entiendo. Me parece que aquí en esta misma sala había, besándote, un momento atrás, una mujer desnuda.

JULIO.- Era una bataclana, una mujer disfrazada de Bataclana. Es algo que dentro de esta época no tiene nada de particular. Cora es una mujer muy divertida, una buena amiga, muy bromista, si, nada más.

MAGDALENA.- Yo, Julio, te he querido mucho, tu jamás has recibido de nosotras un mal ejemplo, jamás. De modo que me admira que hayas traído a casa a esa señora.

JULIO.- Si vino ella sola. (INES APARECE)

INES.- (DEMOSTRANDO UNA ALEGRIA QUE ESTA MUY LEJOS DE TENER) ¿Qué tal estuve? ¿qué tal?

MAGDALENA.- ¿Cómo?

INES.- ¿Entonces creyeron que en verdad yo me había molestado con Julio? De ninguna manera. Es la primavera la que ha subido hasta nuestro cuarto, yo sé lo que es Julio, me doy cuenta del sitio en que está colocado y veo como corre la vida.

MAGDALENA.- Inés, no comprendo tampoco tus palabras. Veo que mi vejez tiene muchas vendas. (MUTIS)

INES.- Julio...

JULIO.- Inés, he explicado a tu madre...

INES.- Si no hacen falta explicaciones... ¿Quieres que miremos el atardecer? ¿Te gustan los crepúsculos?

JULIO.- Sí, Inés.

INES.- ¿Quieres que hagamos un poco de música? (VA AL PIANO).

JULIO.- ¡Qué admirable mujer eres tú; Inés. Jamás he visto una serenidad igual.

INES.- Me habían dado deseos de tocar; pero no puedo. No sé qué sentimiento de amarga... felicidad me lo impide.

JULIO.- Te miro y te comprendo menos. Veo que la paz de la vida ha penetrado en tí para siempre. Parece que no tienes ambiciones, ni quimeras, no eres una mujer, eres un santuario. Inés... para vivir a tu lado, para amarte a tí, hay necesidad de un amor que linde con lo divino.

INES.- Julio, si yo soy una pobre mujer que un dolor muy cruel, muy retorcido, ha colocado dentro de la primavera. Una pobre mujer que no tiene ni recuerdos y que jamás tendrá amores... amando mucho.

JULIO.- Inés, pero si tú eres un vaso de amor vivo, una fuente de luz. Perdóname si te he ofendido. Yo quisiera que jamás te rozara ni el ala de una ilusión ajena.

INES.- (MIRANDOLO INTENSAMENTE) Julio, ¿por qué me dices esas palabras?

JULIO.- ¿Por qué...? no lo comprendes.

INES.- Sí, lo comprendo... demasiado.

JULIO.- ¿Dudas de mí?

INES.- No, Julio. Sé que eres capaz de ir al sacrificio.

(UNA CRIADA ANUNCIA).

CRIADA.- El señor Carlos López.

INES.- Qué pase.

JULIO.- Un momento, Inés.

INES.- No te vayas, será incomparable el favor que me harás quedándote.

JULIO.- Me quedaré.
(APARECE CARLOS).

CARLOS.- Buenas tardes.

LOS DOS.- Buenas tardes (SE SALUDAN DANDOSE LA MANO)

CARLOS.- Inesita, ¿está bien, tu mamá?

INES.- Como siempre ¿y a qué debemos el gusto de tener lo por acá?

CARLOS.- Lo primero es para pedirle perdón por los dis justos que le haya podido causar.

INES.- ¿Cómo ?

CARLOS.- Yo...

JULIO.- Voy a llamar a la señora (MUTIS)

INES.- ¿Decía usted?

CARLOS Usted recordará que me atreví a poner los ojos en usted y que Ud. me castigó con su desprecio. Pues bien, cuando me retiré de su lado, deshecho y bien cas tigado...

INES.- No hable así.

CARLOS.- Digo la verdad y sé que muchos debieron experimentar la amargura del castigo. Pues bien, yo logré sobreponerme y acepté por esposa a una pobre mujer que

me adoraba y que dice que es feliz... por qué... bueno... porque es mi esposa. Y dice, que como le debe a usted la felicidad quisiera que Ud. apadrinara el primer hijo... y que estuviera junto a nosotros, en la humildad de nuestra casita de campo. Yo, señorita, no he cambiado de modo de pensar, pero... sé ya que a lo que no se merece, no se debe aspirar.

INES.- (MUY CONMOVIDA) Carlos, usted sabe que yo me habría casado con usted, y que fué mi madre la que lo impidió, yo no sabía si lo amaba; pero sí comprendía que Ud. era bueno.

CARLOS.- Señorita... (MAGDALENA Y JULIO)

MAGDALENA.- Carlitos, cómo por aquí, el ingrato. Sabe que lo queremos y se hace desear.

INES.- Carlitos quiere que yo sea la madrina de su primera guagua.

MAGDALENA.- Encantada. Creo que debes aceptar.

INES.- La tomaríamos con Julio.

JULIO.- Yo hago cualesquiera picardía tratándose de acompañar a Inés.

CARLOS.- Muy agradecido me retiro. La ceremonia será el domingo.

INES.- El domingo nos tendrá por allá.

CARLOS.- Hasta el domingo.

MAGDALENA.- Saludos a la señora. Tráigala por aquí.

CARLOS.- Un día me dejo caer con ella y los asalto.

MAGDALENA.- Lo celebraremos mucho. (MUTIS. CARLOS SILENCIO)

JULIO.- ¿No te disfrazarás, Inés para ir con Adelita?

INES.- No, Julio, las viejas se conocen a través de todos los disfraces.

JULIO.- ¿Dices las viejas?

MAGDALENA.- Qué exagerada es esta muchacha. (LLAMAN. ABRE JULIO Y SALEN ADELITA Y VARIOS DISFRAZADOS).

ADELITA.- ¿Están listos? Ah; Buenas tardes señora Magdalena. (ABRAZA A INES Y A MAGDALENA) (TODOS SE SALUDAN). ¿Vamos?

JULIO.- No tenemos disfraces.

ADELITA.- Te traemos.

UN DISFRAZADO.- Aquí lo tienes.

ADELITA.- A tí no te hemos traído... como no conocemos tus gustos.

INES.- Si yo no tengo interés en salir.

UNO.- Pero dejará salir a Julio.

ADELITA.- A Julio lo mando yo.

JULIO.- Inés, ¿quieres que vaya?

INES.- Tú sabrás. Nada tienes que preguntarme a mí.
(MUTIS JULIO).

ADELA.- Vengan, vengan. Están pasando comparsas. (SE OYE UN ALEGRE CORO) Vamos, ya pasará la nuestra, ya pasará la nuestra; Ya vamos, ya vamos, estamos esperando a Julio. (SALE JULIO DISFRAZADO)

ADELA.- ¡Listo; ¡Vamos!... (LO TOMA DEL CUERPO Y LO EMPUJA).

JULIO.- Hasta luego Inés. Si te decides, te espero en

la terraza del Santa Lucía (MUTIS TODOS MENOS MAGDALENA E INES. SILENCIO).

INES.- Mamá, Julio no me quiere.

MAGDALENA.- Si te quiere.

INES.- Me compadece y hasta es capaz de casarse conmigo por gratitud; pero no me quiere, no me quiere nadie. Soy la mejor mujer, la más virtuosa, soy hasta bonita; pero no me quiere nadie, madre, yo me quiero vengar de la vida, yo me quiero perder...

MAGDALENA.- Inés, estás loca;

INES.- Sí, madre, loca de amor, loca de dolor. Amo a quién me quiera, veo irse mi vida, deshacerse mis ilusiones, ya no puedo más...

MAGDALENA.- Puedes... vivir más en contacto con la juventud...

INES.- Para que me escarnezcan. No... si yo no tengo ya esperanza: tengo más de treinta años, madre, ya he sufrido todas las esperas... y tú sabes por qué...

MAGDALENA.- ¡Hija;

INES.- Ah, ya; ya se me ha ocurrido, ya se me ha ocurrido el disfraz. Me vestiré mi traje de novia... mi traje de novia. (SALE CORRIENDO, DETRAS DE ELLA MAGDALENA. LA ESCENA QUEDA SOLA, PASAN COMPARSAS Y MAS COMPARSAS, SUBEN CANCIONES Y MUSICAS. SALEN INES Y MAGDALENA).

INES.- (VESTIDA) Ya está el disfraz; Verdad, madre que he sido la mujer más virtuosa? (MAGDALENA LA MIRA SIN CONTESTARLE. ESTA LLORANDO) Entonces saldré a la calle y pasaré por entre la primavera pregonando lo único que no tiene el mundo y que tú que no me

puedes engañar, dices que yo poseo;

MAGDALENA.- ¡Hija;

INES.- ¡Quién quiere mi virtud; Ese es el grito. ¡Mi virtud; la vendo; la doy; (CORRE HACIA LA PUERTA, LA FARANDULA PASA) ¡Quién quiere mi virtud; vendo mi virtud; (APLAUSOS) Mi virtud (CAE DESMAYADA).

---.T E L O N.---