

Teatro juvenil

10/41-13)

SELECCIÓN DE OBRAS,
TEORÍA Y PRÁCTICA

Manuel Gallegos Abarca



BIBLIOTECA NACIONAL



0213317

Editorial Andrés Bello

08871

TEATRO JUVENIL
SELECCIÓN DE OBRAS, TEORÍA Y PRÁCTICA

Este texto ha sido considerado Material Didáctico Complementario y de Consulta de la Educación Chilena, para la enseñanza del Castellano, a nivel medio, por Informe Técnico Clase B, N.º 71, de 1983, del Ministerio de Educación.

© MANUEL GALLEGOS ABARCA

© EDITORIAL ANDRÉS BELLO

Avda. Ricardo Lyon 946, Santiago de Chile
Inscripción N.º 58.603

Se terminó de imprimir esta edición
de 5.000 ejemplares en el mes de mayo de 1984

IMPRESORES: Imprenta Mueller S.A.

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE

MANUEL GALLEGOS ABARCA

TEATRO JUVENIL
SELECCIÓN DE OBRAS, TEORÍA
Y PRÁCTICA

EDITORIAL ANDRÉS BELLO

A mis padres

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY
SERIALS ACQUISITION
100 UNIVERSITY AVENUE
LOS ANGELES, CALIFORNIA 90024-1545
TEL: (213) 875-8800
FAX: (213) 875-5000

ÍNDICE

<i>Prólogo</i>	9
Presentación	11
PRIMERA PARTE: SELECCIÓN DE OBRAS	
LA GUARDA CUIDADOSA, de Miguel de Cervantes Saavedra	15
Sobre Miguel de Cervantes Saavedra	24
LA PETICIÓN DE MANO, de Antón Chejov	29
Sobre Antón Pavlovich Chejov	38
EL VIAJE FELIZ, de Thornton Wilder	41
Sobre Thornton Wilder	51
JUEGO PARA CUATRO, de Francisco Raynaud L.	53
Sobre Juan Francisco Raynaud López	65
SEGUNDA PARTE: TEORÍA Y PRÁCTICA DEL TEATRO	
¡JOVEN ACTOR!, EL TEATRO ESTÁ A TU ALCANCE, de Manuel Gallegos Abarca	69

PRÓLOGO

En los últimos años, el teatro ha cobrado un impulso revitalizador en la educación. Ya no se le considera un espectáculo de diversión, frívolo y sin trascendencia, sino una actividad esencialmente dinámica que permite el desarrollo de muchas capacidades innatas en el joven. A la vez que entretiene, el teatro entrena en la disciplina de la mente y de la voluntad; educa los sentimientos y el gusto artístico; desarrolla la expresión oral; y, sobre todo, crea lazos afectivos entre los integrantes.

Mientras en otras asignaturas se utiliza el tradicional método expositivo, el teatro rompe esquemas metodológicos e irrumpe en la sala de clases imponiendo un nuevo "orden" que, ante los ojos de muchos, supone desorden... Las sillas cambian de lugar, las mesas se transforman por "arte de magia" en buques o en tronos, y los canastos de papeles, distribuidos por la sala, marcan la ubicación futura de los paneles o los armarios de doble fondo. El teatro exige un ritual, una actitud de respeto hacia un ámbito donde pervive la magia. Pero esta magia está respaldada también por elementos técnicos que la sostienen.

El teatro, como unidad total, agrupa varias disciplinas artísticas: Lo plástico, lo visual, lo musical... Tiene, en suma, su propio lenguaje: el del color, del movimiento, de las miradas, de los gestos, del silencio y de la luz. Un lenguaje literario y, a la vez, extraliterario. Tanto el iluminador, el escenógrafo, el vestuarista, el maquillador, el técnico como el dramaturgo tienen la misma jerarquía y todos aúnan sus potencialidades creativas para el logro del espectáculo.

En este sentido, el teatro es una de las actividades que mejor resultado brindan a la educación y una de las que permiten mayores posibilidades para desarrollar algunas facetas en el joven. La primera de ellas —y esencial, desde un punto de vista educativo— es la posibilidad de que los miembros del taller de teatro se conozcan y se integren unos con otros, penetrando en la intimidad individual de cada uno. Este acercamiento humano permite un desarrollo de los sentimientos y de la afectividad que no se logra en el silencio aislado del banco de clases. Los jóvenes que se juntan en una actividad común están mejor preparados para el trabajo en equipo, lo cual incide en una mejor proyección en la sociedad. En este sentido, el teatro juvenil significa y supone la alegría de la entrega y el placer de hacer arte compartido, expresando cada particularidad en función del todo.

El teatro permite canalizar las potencialidades naturales del joven en una experiencia rica e integradora, capaz de enriquecer su idioma, su apreciación estética y su creatividad. También lo formará culturalmente, porque, a través de esta actividad, conocerá el pensamiento y la tendencia de autores fundamentales en la historia del teatro. El conocimiento de dramaturgos como Miguel de Cervantes, Antón Chejov, Thornton Wilder, Francisco Raynaud, será de importancia capital para la formación de su cultura general y como parte de su desarrollo humano.

Muchos orientadores ven en el teatro una actividad positiva dentro de la educación e, incluso, la recomiendan ampliamente como terapia liberadora de tensiones y complejos. Los psicólogos apoyan tal juicio y consideran que, efecti-

vamente, la actividad teatral con jóvenes permite superar crisis personales, a la vez que contribuye a la búsqueda de la propia individualidad, ya que se trabaja y discute esencialmente sobre la base de relaciones y sentimientos humanos. En la actualidad, el teatro se inserta en el medio educacional y permite al profesor detectar y ayudar en la solución de problemas de lenguaje como tartamudez o dislexias. Lo mismo puede decirse respecto de traumas de personalidad como inhibiciones, timidez o problemas de baja autoestima o de autocompasión. Ya los grandes pedagogos del siglo XIX incluyeron el teatro en sus programas como medio para "educar en el bien, en el cultivo de los dones personales y en el ennoblecimiento del espíritu".

El presente libro pretende justamente facilitar al maestro la tarea educativa que puede ejercer el teatro en la sala de clases. Porque los nuevos programas educacionales insisten mucho en que el teatro no se escribe para ser leído, sino para ser representado. Las improvisaciones y la puesta en escena de obras deben constituirse en actividades permanentes en la escuela de hoy.

"Teatro juvenil" es un valioso manual que contiene cuatro piezas breves en un acto, factibles de ser ensayadas y representadas con jóvenes. El actor y director teatral Manuel Gallegos ha realizado, al final de su selección de obras breves, un trabajo de orientación para profesores, monitores y estudiantes que deseen formar talleres de expresión teatral.

Su autor, que es también dramaturgo, ha escrito las indicaciones y recomendaciones de una manera curiosa: empleando para ello el lenguaje teatral. Podría haberlo hecho de un modo convencional, es decir, en forma de "ensayo" o de prosa didáctica, pero ha preferido la modalidad de los diálogos y las acotaciones. No se trata de obras para ser representadas, sino de escenas dialogadas que corresponden, por lo demás, al espíritu teatral del libro y como tal deben entenderse.

En un medio tan desvalido como el nuestro respecto a manuales de orientación teatral, este texto viene a educar a los aficionados y a insuflarles un espíritu moderno en el arte de montar obras dramáticas. A través de las sugerencias, los lectores y amantes del teatro conocerán tendencias modernas y dinámicas de montaje correspondientes a una visión contemporánea del teatro juvenil.

La aparición de este libro de Manuel Gallegos Abarca resulta muy útil, pues ayudará a formar no sólo a las nuevas generaciones de actores y espectadores de teatro, sino sobre todo a seres humanos integrales, auténticos consigo mismo y vinculados expresivamente con la sociedad.

MANUEL PEÑA MUÑOZ

Escritor

Profesor de Castellano. Especialista en
Literatura Infantil y Juvenil.

Doctor en Filología Hispánica.

Secretario de IBBY. Chile. (Organización
Internacional para el Libro Infantil y
Juvenil.)

PRESENTACIÓN

En los nuevos programas de estudio que ya han comenzado a aplicarse en la educación chilena, el teatro figura como una de las actividades principales de la asignatura de Castellano. Y, tal vez, lo más significativo en relación a esto es la comprensión del teatro como una "actividad" que se debe "hacer", es decir, considerar el teatro por lo que es, un arte que se concreta en la representación escénica.

El programa educacional plantea:

"El Programa de Castellano del Plan Común de Educación Media tiene un propósito fundamental: apoyar el encuentro del alumno con los más altos valores humanos a través de la palabra.

Las tres actividades centrales que contempla el programa —Diálogo Oral y Escrito, Literatura y *Teatro*— están unidas a este propósito fundamental y fuera de él pierden su sentido".

Y en relación con el Teatro dice: "El Teatro es una actividad. Los textos dramáticos no se han escrito para ser leídos sino para ser representados. Por eso el profesor utiliza la mera lectura de la obra de teatro sólo cuando no tiene la posibilidad de llevarla a escena con los alumnos, y a total, ya parcialmente".

El cultivo del teatro permite al alumno conocer todas las posibilidades expresivas de su idioma, vivir por dentro situaciones y personajes, participar en un aprendizaje creativo y solidario, hallar caminos a la superación de su timidez, disponer de un medio para acercarse a materias que, sin él, le serían, tal vez, áridas y de difícil comprensión".

(Extracto del programa oficial de Educación Media del Ministerio de Educación).

Es indudable que el teatro está cobrando su justa valoración como vehículo artístico y educativo. Sin embargo, para llevar a cabo estos objetivos del programa educacional, el profesor carece del material adecuado, así como de la formación específica y básica en la preparación de obras teatrales y de un mejor aprovechamiento del material del que dispone.

En consecuencia, se realiza esta publicación *Teatro Juvenil, Selección de Obras, Teoría y Práctica*, con el objeto de satisfacer la necesidad de este material en el país.

El teatro es una expresión artística que ayuda a la formación integral de los jóvenes, permitiéndoles buscar y encontrarse a sí mismos y a los otros, enriqueciendo sus espíritus al contacto directo con las creaciones de todos los tiempos. Quizá uno de los logros más significativos es el descubrimiento de su capacidad creadora, la que se debe encauzar no sólo al campo del arte, sino a todas las actividades, incluso las más cotidianas y humildes.

La presente selección de obras se hizo pensando en los temas que indica el programa de estudios de enseñanza media, centrando la atención en cuatro impor-

tantes dramaturgos: Miguel de Cervantes Saavedra, Antón Chejov, Thornton Wilder y Francisco Raynaud. Creemos que las obras en un acto de estos autores aquí publicados estimularán a los alumnos tanto para su estudio como para su presentación escénica.

En la segunda parte de este libro se entrega a profesores y alumnos un conjunto de diálogos que dan a conocer el funcionamiento interno de un grupo de teatro y el proceso de montaje de una obra.

Es nuestro deseo que este sencillo trabajo ayude al entusiasta director de grupos teatrales de aficionados, al profesor en su labor pedagógica, a los estudiantes en su perfeccionamiento personal, y, en fin, al arte del teatro.

MANUEL GALLEGOS ABARCA

LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA
El movimiento
de las fuerzas armadas

PRIMERA PARTE

SELECCIÓN DE OBRAS

LA GUARDA CUIDADOSA
(Entremés)
MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

PERSONAJES:

Soldado
Sacristán
Mozo
Cristina
Otro mozo

Zapatero
Amo
Grajales
Ama de Cristina
Músicos

Sale un soldado a lo pícaro con una muy buena banda y un antojo, y detrás de él, un mal sacristán.

Soldado. ¿Qué me quieres, sombra vana?

Sacristán. No soy sombra vana, sino cuerpo macizo.

Soldado. Pues con todo eso, por la fuerza de mi desgracia, te conjuro que me digas quién eres y qué es lo que buscas por esta calle.

Sacristán. A eso te respondo, por la fuerza de mi dicha, que soy Lorenzo Pasillas, sotasacristán de esta parroquia, y busco en esta calle lo que hallo y tú buscas y no hallas.

Soldado. ¿Buscas, por ventura, a Cristinica, la fregona desta casa?

Sacristán. Tú dixiste.

Soldado. Pues ven acá, sotasacristán de Satanás.

Sacristán. Pues voy allá, caballo de Ginebra.

Soldado. Bueno: sota y caballo; no falta sino el rey para tomar las manos. Ven acá, digo otra vez. ¿Y tú no sabes, Pasillas, que pasado te vea yo con un chuzo, que Cristinica es prenda mía?

Sacristán. ¿Y tú no sabes, pulpo vestido, que esa prenda la tengo yo rematada, que está por sus cabales y por la mía?

Soldado. ¡Vive Dios, que te dé mil cuchilladas y que te haga la cabeza pedazos!

Sacristán. Con los que le cuelgan de esas calzas y con los de ese vestido se podrá entretener, sin que se meta con los de mi cabeza.

Soldado. ¿Has hablado alguna vez con Cristina?

Sacristán. Cuando quiero.

Soldado. ¿Qué dádivas le has hecho?

Sacristán. Muchas.

Soldado. ¿Cuántas y cuáles?

Sacristán. Dile una de estas cajas de carne de membrillo muy grande, llena de

cercenaduras de hostias blancas como la misma nieve, y de añadidura cuatro cabos de vela de cera, asimismo blancas como un armiño.

Soldado. ¿Qué más le has dado?

Sacristán. En un billete envueltos, cien mil deseos de servirla.

Soldado. Y ella, ¿cómo te ha correspondido?

Sacristán. Con darme esperanzas propincuas de que ha de ser mi esposa.

Soldado. ¿Luego no eres de Epístola?

Sacristán. Ni aun de completas. Motilón soy, y puedo casarme cada y cuando me viniere en voluntad, y presto lo veréis.

Soldado. Ven acá, motilón arrastrado; respóndeme a esto que preguntarte quiero. Si esta muchacha ha correspondido tan altamente, lo cual yo no creo, a la miseria de tus dádivas, ¿cómo corresponderá a la grandeza de las mías? Que el otro día le envié un billete amoroso, escrito, por lo menos, en un revés de un memorial que di a su majestad significándole mis servicios y mis necesidades presentes (que no cae en mengua el soldado que dice que es pobre), el cual memorial salió decretado y remitido al limosnero mayor. Y sin atender a que, sin duda alguna, me podría valer cuatro o seis reales, como liberalidad increíble y con desenfado notable escribí en el revés de él, como he dicho, mi billete, y sé que de mis manos pecadoras llegó a las tuyas casi santas.

Sacristán. ¿Hasle enviado otra cosa?

Soldado. Suspiros, lágrimas, sollozos, parasismos, desmayos, con toda la catterva de las demostraciones necesarias que para descubrir su pasión los buenos enamorados usan y deben usar en todo tiempo y sazón.

Sacristán. ¿Hasle dado alguna música concertada?

Soldado. La de mis lamentos y congojas, la de mis ansias y pesadumbres.

Sacristán. Pues a mí me ha acontecido dársela con mis campanas a cada paso, y tanto, que tengo enfadada a toda la vecindad con el continuo ruido que con ellas hago, sólo por darle contento y porque sepa que estoy en la torre ofreciéndome a su servicio; y, aunque haya de tocar a muerto, repico a vísperas solemnes.

Soldado. En eso me llevas ventaja, porque yo no tengo qué tocar, ni cosa que lo valga.

Sacristán. ¿Y de qué manera ha correspondido Cristina a la infinidad de tantos servicios como le has hecho?

Soldado. Con no verme, con no hablarme, con maldecirme cuando me encuentra por la calle, con derramar sobre mí las lavazas cuando jabona y el agua de fregar cuando friega; y esto es cada día, porque todos los días estoy en esta calle y a su puerta; porque soy su guarda cuidadosa; soy, en fin, el perro del hortelano, etcétera. Yo no la gozo, ni ha de gozarla ninguno mientras yo viviera; por eso, váyase de aquí el señor sotasacristán que, por haber tenido y tener respeto a las órdenes que tiene, no le tengo ya rotos los cascos.

Sacristán. A rompérmelos como están rotos esos vestidos, bien rotos estuvieran.

Soldado. El hábito no hace al monje; y tanta honra tiene un soldado roto por causa de la guerra como la tiene un colegial con el manto hecho añicos, porque en él se muestra la antigüedad de sus estudios. Y váyase, que haré lo que dicho tengo.

Sacristán. ¿Es porque me ve sin armas? Pues espérese aquí, señor guarda cuidadosa, y verá quién es Callejas.

Soldado. ¿Qué puede ser un Pasillas?

Sacristán. Ahora lo veréis, dijo Agrajes. (*Éntrase.*)

Soldado. ¡Oh, mujeres, mujeres! Todas, o las más, mudables y antojadizas. Dejas, Cristina, a esta flor, a este jardín de la soldadesca, y acomódaste con el

muladar de un sotasacristán, pudiendo acomodarte con un sacristán entero, y aun con un canónigo. Pero yo procuraré que te entre en mal provecho, si puedo, aguando tu gusto, con ojear de esta calle y de tu puerta los que imaginare que por alguna vía pueden ser tus amantes, y así vendré a alcanzar nombre de la guarda cuidadosa.

(Sale un mozo con su caja y ropa verde, como estos que piden limosna para alguna imagen.)

Mozo. Den, por Dios, para la lámpara del aceite de Señora Santa Lucía, que les guarde la vista de los ojos. ¡Ah, de casa! ¿Dan limosna?

Soldado. ¡Hola, amigo Santa Lucía! Venid acá. ¿Qué es lo que queréis en esa casa?

Mozo. ¿Ya vuesa merced no lo ve? Limosna para la lámpara del aceite de Señora Santa Lucía.

Soldado. ¿Pedís para la lámpara, o para el aceite de la lámpara? Que como decís limosna para la lámpara del aceite, parece que la lámpara es del aceite, y no el aceite de la lámpara.

Mozo. Ya todos entienden que pido para aceite de la lámpara y no para la lámpara del aceite.

Soldado. ¿Y suelen os dar limosna en esta casa?

Mozo. Cada día, dos maravedís.

Soldado. ¿Y quién sale a dároslos?

Mozo. Quien se halla más a mano; aunque las más veces sale una fregoncita que se llama Cristina, bonita como un oro.

Soldado. ¿Así que es la fregoncita bonita como un oro?

Mozo. Y como unas perlas.

Soldado. ¿De modo que no os parece mal a vos la muchacha?

Mozo. Pues aunque yo fuera hecho de leño no pudiera parecerme mal.

Soldado. ¿Cómo os llamáis? Que no querría volveros a llamar Santa Lucía.

Mozo. Yo, señor, Andrés me llamo.

Soldado. Pues, señor Andrés, esté en lo que quiero decirle: tome este cuarto de a ocho, y haga cuenta que va pagado por cuatro días de la limosna que le dan en esta casa y suele recibir por manos de Cristina, y váyase con Dios, y séale aviso que por cuatro días no vuelva a llegar a esta puerta ni por lumbre, que le romperé las costillas a coces.

Mozo. Ni aun volveré en este mes, si es que me acuerdo. No tome vuesa merced pesadumbre, que ya me voy. *(Vase.)*

Soldado. No sino dormíos, guarda cuidadosa.

(Sale otro mozo vendiendo y pregonando tranzaderas, holanda de Cambray, randas de Flandes e hilo portugués.)

Uno. ¿Compran tranzaderas, randas de Flandes, holanda Cambray, hilo portugués?

Cristina. *(A la ventana.)* ¡Hola, Manuel! ¿Traes vivos para unas camisas?

Uno. Sí traigo, y muy buenos.

Cristina. Pues entra, que mi señora los ha menester.

Soldado. ¡Oh estrella de mi perdición, antes que norte de mi esperanza! Tranzaderas, o como os llaméis, ¿conocéis aquella doncella que os llamó desde la ventana?

Uno. Sí, conozco. Pero, ¿por qué me lo pregunta vuesa merced?

Soldado. ¿No tiene muy buen rostro y muy buena gracia?

Uno. A mí así me lo parece.

Soldado. Pues también me parece a mí que no entre dentro de esa casa; si no, ¡por Dios que he de molerle los huesos, sin dejarle ninguno sano!

Uno. Pues ¿no puedo yo entrar a donde me llaman para comprar mi mercadería?

Soldado. Vaya, no me replique, que haré lo que digo, y luego.

Uno. ¡Terrible paso! ¡Pasito, señor soldado, que ya me voy!

(*Vase Manuel.*)

Cristina. (*A la ventana.*) ¿No entras, Manuel?

Soldado. Ya se fue Manuel, señora, la de los vivos, y aun señora la de los muertos, porque a muertos y a vivos tienes debajo de tu mando y señorío.

Cristina. ¡Jesús, y qué enfadoso animal! ¿Qué quieres en esta calle y en esta puerta? (*Éntrase.*)

Soldado. ¡Encubrióse y púsose mi sol detrás de las nubes!

(*Sale un zapatero con unas chinelas pequeñas, nuevas, en la mano, y yendo a entrar en casa de Cristina, detiéndole el soldado.*)

Soldado. Señor bueno, ¿busca vuesa merced algo en esta casa?

Zapatero. Sí busco.

Soldado. ¿Y a quién, si fuera posible saberlo?

Zapatero. ¿Por qué no? Busco a una fregona que está en esta casa, para darle estas chinelas que me mandó hacer.

Soldado. ¿De manera que vuesa merced es su zapatero?

Zapatero. Muchas veces la he calzado.

Soldado. ¿Y hale de calzar ahora estas chinelas?

Zapatero. No será menester; si fueran zapatillos de hombre, como ella los suele traer, si calzara.

Soldado. Y éstas, ¿están pagadas o no?

Zapatero. No están pagadas: que ella me las ha de pagar ahora.

Soldado. ¿No me haría vuesa merced una merced, que sería para mí muy grande, y es que me fiase estas chinelas dándole yo prendas que lo valiesen, hasta desde aquí a dos días, que espero tener dineros en abundancia?

Zapatero. Sí, haré, por cierto. Venga la prenda; que, como soy pobre oficial, no puedo fiar a nadie.

Soldado. Yo le daré a vuesa merced un mondadientes que le estimo en mucho y no le dejaré por un escudo. ¿Dónde tiene vuesa merced la tienda, para que vaya a quitarle?

Zapatero. En la calle Mayor, en un poste de aquellos, y llámome Juan Juncos.

Soldado. Pues, señor Juan Juncos, el mondadientes es éste, y estímele vuesa merced en mucho, porque es mío.

Zapatero. Pues ¿una biznaga, que apenas vale dos maravedís, quiere vuesa merced que estime en mucho?

Soldado. ¡Oh pecador de mí! No la doy yo sino para recuerdo de mí mismo, porque cuando vaya a echar mano a la faltriquera y no halle la biznaga, me venga a la memoria que la tiene vuesa merced, y vaya luego a quitarle. Sí; a fe de soldado, que no la doy por otra cosa, pero si no está contento con ella, añadiré esta banda y este antojo: que al buen pagador no le duelen prendas.

Zapatero. Aunque zapatero, no soy tan descortés que tenga de despojar a vuesa merced de sus joyas y preseas. Vuesa merced se quede con ellas, que yo me quedaré con mis chinelas, que es lo que me está más a cuento.

Soldado. ¿Cuántos puntos tienen?

Zapatero. Cinco escasos.

Soldado. Más escaso soy yo, chinelas de mis entrañas, pues no tengo seis reales

para pagaros, chinelas de mis entrañas. Escuche vuesa merced, señor zapatero, que quiero glosar aquí de repente este verso, que me ha salido medido: Chinelas de mis entrañas.

Zapatero. ¿Es poeta vuesa merced?

Soldado. Famoso, y ahora lo verá; estéme atento:

CHINELAS DE MIS ENTRAÑAS

Glosa

Es amor tan gran tirano
que, olvidado de la fe
que le guardo siempre en vano,
hoy con la funda de un pie
da a mi esperanza de mano.

Estas son vuestras hazañas,
fundas pequeñas y hurañas,
que ya mi alma imagina
que sois, por ser de Cristina,
chinelas de mis entrañas.

Zapatero. A mí poco se me entiende de trovas; pero éstas me han sonado tan bien, que me parecen de Lope, como lo son todas las cosas que son o parecen buenas.

Soldado. Pues, señor, ya que no lleva remedio de fiarme estas chinelas, que no fuera mucho, y más sobre tan dulces prendas, por mí mal halladas, llévelo, a lo menos, de que vuesa merced me las guarde hasta desde aquí a dos días que yo vaya por ellas; y por ahora digo, por esta vez, el señor zapatero no ha de ver ni hablar a Cristina.

Zapatero. Yo haré lo que me manda el señor soldado, porque se me traduce de qué pies cojea, que son dos: el de la necesidad y el de los celos.

Soldado. Eso no es ingenio de zapatero, sino de colegial trilingüe.

Zapatero. ¡Oh celos, celos! ¡Cuán mejor os llamarán duelos, duelos! (*Entrase.*)

Soldado. No sino seáis guarda, y guarda cuidadosa, y veréis cómo se os entran mosquitos en la cueva donde está el licor de vuestro contento. Pero ¿qué voz es ésta? Sin duda es la de mi Cristina, que se desenfada cantando cuando barre o friega. (*Suenan dentro platos, como que friegan, y cantan.*)

Sacristán de mi vida,
tenme por tuya,
y, fiado en mi fe,
canta aleluya.

¡Oídos que tal oyen! Sin duda, el sacristán debe ser el brinco de su alma. ¡Oh platera, la más limpia que tiene, tuvo o tendrá el calendario de las fregonas! ¿Por qué, así como limpias esa loza talaveril que traes entre las manos, y la vuelves en bruñida y tersa plata, no limpias esa alma de pensamientos bajos y sotasacristaniles?

(*Sale el amo de Cristina.*)

Amo. Galán, ¿qué quiere o qué busca a esta puerta?

Soldado. Quiero más de lo que sería bueno, y busco lo que no hallo. Pero ¿quién es vuesa merced que me lo pregunta?

Amo. Soy el dueño desta casa.

Soldado. ¿El amo de Cristinica?

Amo. El mismo.

Soldado. Pues lléguese vuesa merced a esta parte, y tome este envoltorio de papeles, y advierta que ahí adentro van las informaciones de mis servicios, con veinte y dos fees de veinte y dos generales debajo de cuyos estandartes he servido, amén de otros treinta y cuatro de otros tantos maestros de campo que se han dignado honrarme con ellas.

Amo. Pues no ha habido, a lo que yo alcanzo, tantos generales ni maestros de campo de infantería española de cien años a esta parte.

Soldado. Vuesa merced es hombre pacífico, y no está obligado a entenderse mucho de las cosas de la guerra. Pase los ojos por estos papeles y verá en ellos, unos sobre otros, todos los generales y maestros de campo que he dicho.

Amo. Yo los doy por pasados y vistos; pero ¿de qué sirve darme cuenta de esto?

Soldado. De que hallará vuesa merced por ellos ser posible ser verdad una que ahora diré, y es que estoy consultado en uno de tres castillos y plazas que están vacas en el reino de Nápoles, conviene a saber: Gaeta, Barleta y Rijobes.

Amo. Hasta ahora, ninguna cosa me importan a mí estas relaciones que vuesa merced me da.

Soldado. Pues ya sé que le han de importar, siendo Dios servido.

Amo. ¿En qué manera?

Soldado. En que por fuerza, si no se cae el Cielo, tengo de salir proveído en una destas plazas, y quiero casarme ahora con Cristina; y, siendo yo su marido, puede vuesa merced hacer de mí persona y de mi mucha hacienda como de cosa propia; que no tengo de mostrarme desagradecido a la crianza que vuestra merced ha hecho a mi querida y amada consorte.

Amo. Vuesa merced lo ha de los cascos más que de otra parte.

Soldado. Pues ¿sabe cuánto le va, señor dulce? ¿Qué me la ha de entregar luego, luego, o no ha de atravesar los umbrales de su casa?

Amo. ¿Hay tal disparate? ¿Y quién ha de ser bastante para quitarme que no entre en mi casa?

(Vuelve el sotasacristán Pasillas, armado con un tapador de tinaja y una espada muy mohosa; viene con él otro sacristán, con un morrión y una vara o palo, atado a él un rabo de zorra.)

Sacristán. ¡Ea, amigo Grajales, que éste es el turbador de mi sosiego!

Grajales. No me pesa, sino que traigo las armas endebles y algo tiernas: que ya le hubiera despachado al otro mundo a toda diligencia.

Amo. ¡Ténganse, gentileshombres! ¿Qué desmán y qué asesinamiento es éste?

Soldado. ¡Ladrones! ¿A traición y en cuadrilla? ¡Sacristanes falsos; voto a tal, que os tengo de horadar, aunque tengáis más órdenes que un ceremonial! ¡Cobarde! ¿A mí con rabo de zorra? ¿Es notarme de borracho, o piensas que estás quitando el polvo a alguna imagen de bulto?

Grajales. No pienso sino que estoy oxeano los mosquitos de una tinaja de vino.
(A la ventana, Cristina y su ama)

Cristina. ¡Señora, señora, que matan a mi señor! ¡Más de dos mil espadas están sobre él, que relumbran que me quitan la vista!

Ella. Dices verdad, hija mía. ¡Dios sea con él! ¡Santa Ursula, con las once mil vírgenes, sea en su guarda! Ven, Cristina, y bajemos a socorrerle como mejor pudiéremos.

Amo. ¡Por vida de vuestas mercedes, caballeros, que se tengan y miren que no es bien usar de supercherías con nadie!

Soldado. ¡Tente, rabo, y tente, tapadorcillo! No acabéis de despertar mi cólera, que, si la acabo de despertar, os mataré y os comeré, y os arrojaré por la puerta falsa dos leguas más allá del infierno!

- Amo.* Téngase, digo; si no, por Dios que me descomponga de modo que pese a alguno.
- Soldado.* Por mí, tenido soy; que te respeto por la imagen que tienes en tu casa.
- Sacristán.* Pues aunque esa imagen haga milagros, no os ha de valer esta vez.
- Soldado.* ¿Han visto la desvergüenza de este bellaco, que me viene a hacer cocos con un rabo de zorra, no habiéndome espantado ni atemorizado tiros mayores que el de Dio, que está en Lisboa?
- (Salen Cristina y su señora)*
- Ella.* ¡Ay marido mío! ¿Estáis, por desgracia, herido, bien de mi alma?
- Cristina.* ¡Ay desdichada de mí! Por el siglo de mi padre que son los de la pendencia mi sacristán y mi soldado!
- Soldado.* Aun bien que voy a la parte con el sacristán; que también dijo "mi soldado".
- Amo.* No estoy herido, señora; pero sabed que toda esta pendencia es por Cristinica.
- Ella.* ¿Cómo por Cristinica?
- Amo.* A lo que yo entiendo, estos galanes andan celosos por ella.
- Ella.* ¿Y es esto verdad, muchacha?
- Cristina.* Sí, señora.
- Ella.* ¡Mirad con qué poca vergüenza lo dice! ¿Y hate deshonrado alguno de ellos?
- Cristina.* Sí, señora.
- Ella.* ¿Cuál?
- Cristina.* El sacristán me deshonoró el otro día, cuando fui al Rastro.
- Ella.* ¿Cuántas veces os he dicho yo, señor, que no saliese esta muchacha fuera de casa, que ya era grande y no convenía apartarla de nuestra vista? ¿Qué dirá ahora su padre, que nos la entregó limpia de polvo y paja? ¿Y dónde te llevó, traidora, para deshonorarte?
- Cristina.* A ninguna parte, sino allí, en mitad de la calle.
- Ella.* ¿Cómo en mitad de la calle?
- Cristina.* Allí, en mitad de la calle de Toledo, a vista de Dios y de todo el mundo, me llamó de sucia y de deshonesto, de poca vergüenza y menos miramiento, y otros muchos baldones de este jaez; y todo por estar celoso de aquel soldado.
- Amo.* Luego, ¿no ha pasado otra cosa entre ti y él sino esta deshonra que en la calle te hizo?
- Cristina.* No, por cierto; porque luego se le pasó la cólera.
- Ella.* ¡El alma se me ha vuelto al cuerpo, que le tenía ya casi desamparado!
- Cristina.* Y más, que todo cuanto me dijo fue confiado en esta cédula que me ha dado de ser mi esposo, que la tengo guardada como oro en paño.
- Amo.* Muestra; veamos.
- Ella.* Leedla alto, marido.
- Amo.* Así dice: "Digo yo, Lorenzo Pasillas, sotasacristán de esta parroquia, que quiero bien, y muy bien, a la señora Cristina de Parrazes; y en fe de esta verdad, le di esta, firmada de mi nombre, fecha en Madrid, en el cimiterio de San Andrés, a seis de mayo de este presente año de mil seiscientos y once. Testigos, mi corazón, mi entendimiento, mi voluntad y mi memoria. Lorenzo Pasillas". ¡Gentil manera de cédula de matrimonio!
- Sacristán.* Debajo de decir que la quiero bien, se incluye todo aquello que ella quisiera que yo haga por ella; porque quien da la voluntad lo da todo.

- Amo.* Luego, si ella quisiese, ¿bien os casaríais con ella?
- Sacristán.* De bonísima gana; aunque perdiese la expectativa de tres mil maravedís de renta que ha de fundar ahora sobre mi cabeza una abuela mía, según me han escrito de mi tierra.
- Soldado.* Si voluntades se toman en cuenta, treinta y nueve días hace hoy que, al entrar de la puente segoviana, di yo a Cristina la mía, con todos los anexos a mis tres potencias; y si ella quisiere ser mi esposa, algo irá a decir de ser castellano de un famoso castillo, y a un sacristán no entero, sino medio, y aun de la mitad le debe de faltar algo.
- Amo.* ¿Tienes deseo de casarte, Cristinica?
- Cristina.* Sí tengo.
- Amo.* Pues escoge de estos dos que se te ofrecen, el que más te agrade.
- Cristina.* Tengo vergüenza.
- Ella.* No la tengas; porque el comer y el casarse ha de ser a gusto propio, y no a voluntad ajena.
- Cristina.* Vuestas mercedes, que me han criado, me darán marido como me convenga; aunque todavía quisiera escoger.
- Soldado.* Niña, échame el ojo. Mira mi garbo; soldado soy, castellano pienso ser, brío tengo de corazón, soy el más galán hombre del mundo, y por el hilo de este vestidillo podrás sacar el ovillo de mi gentileza.
- Sacristán.* Cristina, yo soy músico, aunque de campanas; para adornar una tumba y colgar una iglesia para fiestas solemnes, ningún sacristán me puede llevar ventaja; y estos oficios bien los puedo ejercer casado, y ganar de comer como un príncipe.
- Amo.* Ahora bien, muchacha: escoge de los dos el que te agrada, que yo gusto de ello, y con esto pondrán paz entre dos tan fuertes competidores.
- Soldado.* Yo me allano.
- Sacristán.* Y yo me rindo.
- Cristina.* Pues escojo al sacristán.
- (Han entrado los músicos)*
- Amo.* Pues llamen esos oficiales de mi vecino el barbero, para que con sus guitarras y voces nos entremos a celebrar el desposorio cantando y bailando, y el señor soldado será mi convidado.
- Soldado.* Acepto;
que donde hay fuerza de hecho se pierde cualquier derecho.
- Músicos.* Pues hemos llegado a tiempo, este será el estribillo de nuestra letra.
(Cantan el estribillo.)
- Soldado.* Siempre escogen las mujeres
aquello que vale menos,
porque excede su mal gusto
a cualquier merecimiento.
Ya no se estima el valor
porque se estima el dinero,
pues un sacristán prefieren
a un roto soldado lego.
Mas no es mucho, que ¿quién vio
que fue su voto tan necio
que a sagrado se acogiese,
que es de delincuentes puerto?
Que donde hay fuerza, etc.
- Sacristán.* Como es propio de un soldado,
que es sólo en los años viejo,

y se halla sin un cuarto,
porque ha dejado su tercio,
imaginar que se puede
pretendiente de Gayferos,
conquistando por lo bravo
lo que yo por manso adquiero,
no me afrentan tus razones,
pues has perdido en el juego:
que siempre un picado tiene
licencia para hacer fieros.
Que donde hay fuerza de hecho
se pierde cualquier derecho.

(Entranse cantando y bailando)

TELÓN

SOBRE MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

Nació en el centro de España y de las tierras de Castilla la Nueva, en Alcalá de Henares, el 29 de septiembre de 1547, y se conoce con certeza la fecha de su bautizo, realizado el 9 de octubre en la iglesia de Santa María la Mayor. Fue el cuarto de siete hijos del cirujano romancista (conocido por nosotros como "practicante") don Rodrigo de Cervantes, y fue su madre doña Eleonor de Cortinas. Vivieron en Valladolid, donde Miguel de Cervantes pasó toda su niñez.

Los investigadores de la biografía del autor señalan que posteriormente pudo haber estudiado en el Colegio de la Compañía de Sevilla y en Salamanca. Pero lo que se puede afirmar es que Cervantes adquirió sus conocimientos más que en los libros y clases metódicas, en la experiencia y en la vida misma, pues fue un hombre esencialmente de acción.

El niño Cervantes quedó maravillado con el arte del teatro al ver representar a Lope de Rueda, al aire libre, sus famosos *pasos* y comedias.

La pobreza material de la infancia acompañó a Cervantes toda su vida. Fue soldado desde 1568 y viajó a Italia quedando admirado de la bullente cultura de ese país.

En el triunfo "glorioso" de la Cristiandad en Lepanto, ocurrido el 7 de octubre de 1571, Cervantes estaba combatiendo a bordo de *La Marquesa*, donde fue herido en el pecho y perdió el movimiento de su mano izquierda. Su ánimo, después de recuperarse en el hospital de Mesina, no se dejó amilantar y formó parte de las expediciones de Navarino, Modón y Túnez, siendo considerado como un excelente soldado.

Luego, junto a su hermano Rodrigo, es atacado y hecho prisionero por corsarios turcos, cerca del puerto de Las Tres Marías, y llevado a una cárcel de Argel. Allí, Cervantes, estuvo cinco largos años, en el transcurso de los cuales intentó huir en varias ocasiones. Sólo en octubre de 1580, a través de un rescate en dinero tramitado por Fray Juan Gil, pudo salir para España en dirección a Valencia.

En 1581, Cervantes y su hermano partieron a la guerra de Portugal; sin embargo regresó antes del tiempo previsto, para dedicarse definitivamente a su vocación literaria.

Después de vivir una etapa de su vida colmada de aventuras coronadas de gloria, sigue para Cervantes un periodo plagado de dificultades. Por falta de un trabajo permanente y obligado a realizar cualquier oficio temporal, se esfuerza por escribir y dar a conocer sus primeras comedias, obteniendo pequeños triunfos. Por estos años contrae matrimonio, y tras haber conseguido un empleo, su mala estrella vuelve a brillar, pues debiendo cobrar unas cuentas impagas, se encontró envuelto en quiebras del deudor, errores de los contadores y acusaciones infundadas que le significaron la cárcel.

Allí, en la cárcel de Sevilla comienza a escribir el primer borrador de su novela más importante. En 1605, publica la Primera Parte del *Ingenioso Caballero don Quixote de la Mancha*. La segunda parte aparecerá en 1615.

Miguel de Cervantes, en el ocaso de su vida escribe febrilmente, resultando esa

etapa como la de mayor fecundidad literaria. Posteriormente, en sus últimos años, ingresa a Hermandades y a la Orden Tercera Franciscana.

En el estudio preliminar a las *Obras Completas* de Miguel de Cervantes (Ediciones Aguilar), refiriéndose al tiempo vivido por el autor del *Quijote*, que ocupa parte del siglo XVI y XVII, Angel Valbuena Prat señala: "Su teatro reúne, en sus dos épocas, al mundo prelopista y el de la generación de Lope de Vega, y sintetiza los diversos géneros: caballeresco, costumbrista, de santos, de cautivos, heroico-nacional y hasta picaresco, raro en la historia de la comedia española; y, a su vez, siendo cumbre de nuestra literatura, en la forma corta del entremés, también ofrece la dualidad de la pieza en prosa y la que perduró en el XVII, en verso".

"Cervantes mismo, como hombre, reunía la dualidad de la España, en la crisis de su apogeo histórico; héroe en su juventud, soldado de Lepanto, cautivo después y añorante de la patria, con valor y arrojo, acaba su existencia entre el mundo leguleyo y minuciosamente estéril de una Corte en que, a la grandeza de los mundos del emperador y de la primera época de Felipe II sigue el orden de los detalles, de las cosas pequeñas y, al fin, el tiempo de la haraganía y de la picaresca sobre la acción y virtud." (pág.9)

Miguel de Cervantes escribió poesía, teatro y novela. En el género de novela podemos citar *La Galatea*, *Novelas Ejemplares* y *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*; en poesía, el largo poema denominado *El Viaje del Parnaso* y muchas poesías de variado tema, entre ellas algunas dedicadas a diversas personalidades, como Lope de Vega, por ejemplo.

En teatro creó las siguientes obras: *El Trato de Argel*, *El Cerco de Numancia*, *El Gallardo Español*, *La Casa de los Celos y Selvas de Ardenia*, *Los Baños de Argel*, *El Rufián Dichoso*, *La Gran Sultana Doña Catalina*, *El Laberinto de Amor*, *La Entretenida*, *Pedro Urdemalas*, y los siguientes entremeses: *El Juez de los Divorcios*, *El Rufián Viudo*, *La Elección de los Alcaldes de Daganzo*, *La Guarda Cuidadosa*, *El Vizcaíno Fingido*, *El Retablo de las Maravillas*, *La cueva de Salamanca*, *El Viejo Celoso*.

Sobre el entremés *La Guarda Cuidadosa*, Angel Valbuena Prat, expresa: "Admira la perfecta construcción de este entremés, basado en la contraposición de dos tipos: el *miles gloriosus* español, soldado fanfarrón, pero con la humanidad dolida en que parece asomarse el viejo Manco de Lepanto, y el sotasa-cristán, cauteloso y almirado, concebido con evidente ironía."

A continuación damos a conocer el prólogo escrito por Miguel de Cervantes Saavedra, aparecido en la publicación de sus *Ocho Comedias y Ocho Entremeses Nuevos*, en el año 1615, por considerarlo de gran significación conceptual e histórica para los amantes del teatro:

PROLOGO AL LECTOR

"No puedo dejar, lector carísimo, de suplicarte me perdones si vieres que en este prólogo salgo algún tanto de mi acostumbrada modestia. Los días pasados me hallé en una conversación de amigos, donde se trató de comedias y de las cosas a ellas concernientes, y de tal manera las sutilizaron y atildaron, que, a mi parecer, vinieron a quedar en punto de toda perfección.

Tratóse también de quién fue el primero que en España las sacó de mantillas y las puso en toldo y vistió de gala y apariencia; yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento. Fue natural de Sevilla y de oficio batihoja, que quiere decir de los que hacen panes de oro; fue admirable en la poesía pastoril, y en este modo, ni entonces ni después acá ninguno le ha llevado ventaja; y aunque por ser muchacho yo entonces, no podía hacer juicio firme de la bondad de sus versos, por algunos que me quedaron en la memoria, vistos ahora en la edad madura que tengo, hallo de ser

verdad lo que he dicho; y si no fuera por no salir del propósito del prólogo, pusiera aquí algunos que acreditaran esta verdad. En el tiempo de este célebre español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos. Las comedias eran unos coloquios como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse. No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo. Murió Lope de Rueda, y por hombre excelente y famoso lo enterraron en la iglesia mayor de Córdoba (donde murió), entre los dos coros, donde también está enterrado aquel famoso loco Luis López.

Sucedió a Lope de Rueda, Navarro, natural de Toledo, el cual fue famoso en hacer la figura de un rufián cobarde; éste levantó algún tanto más el adorno de las comedias y mudó el costal de vestidos en cofres y en baúles; sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público; quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza, e hizo que todos representasen a cureña rasa, si no eran los que habían de representar los viejos u otras figuras que pidiesen mudanza de rostro; inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas; pero esto no llegó al sublime punto en que está ahora.

Y esto es verdad que no se me puede contradecir, y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza; que se vieron en los teatros de Madrid representar *El trato de Argel*, que yo compuse, *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales a teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes; compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas. Tuve otras cosas en qué ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica. Avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien sazonadas, y tantas, que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas, que es una de las mayores cosas que puede decirse, las he visto representar u oído decir por lo menos que se han representado; y si algunos, que hay muchos, han querido entrar a la parte y gloria de sus trabajos, todos juntos no llegan en lo que han escrito a la mitad de lo que él solo.

Pero no por esto, pues no lo concede Dios todo a todos, dejen de tenerse en precio los trabajos del doctor Ramón, que fueron los más después de los del gran Lope; estídense las trazas artificiosas en todo extremo del licenciado Miguel Sánchez; la gravedad del doctor Mira de Amescua, honra singular de nuestra nación; la discreción e innumerables conceptos del canónigo Tárrega; la suavidad y dulzura de don Guillén de Castro; la agudeza de Aguilar; el rumbo, el tropel, el boato, la grandeza de las comedias de Luis Vélez de Guevara, y las que ahora están en jerga del agudo ingenio de don Antonio de Galarza, y las que prometen *Las fulleras de amor*, de Gaspar de Avila; que

todos estos y otros algunos han ayudado a llevar esta gran máquina al gran Lope.

Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias; pero no hallé pajaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía, y así las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio. En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara si un autor de título no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso nada; y si va a decir la verdad, cierto que me dio pesadumbre al oírlo y dije entre mí: "O yo me he mudado en otro, o los tiempos se han mejorado mucho; sucediendo siempre al revés, pues siempre se alaban los pasados tiempos". Torné a pasar los ojos por mis comedias y por algunos entremeses míos que con ellas estaban arrinconados, y vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor, a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos. Aburríme y vendíselas al tal librero, que las ha puesto en la estampa como aquí te las ofrece; él me las pagó razonablemente; yo cogí mi dinero con suavidad, sin tener cuenta con dimes y diretes de recitantes. Quería que fuesen las mejores del mundo, o, a lo menos, razonables; tú lo verás, lector mío, y si hallares que tienen alguna cosa buena, en topando a aquel mi maldiciente autor, dile que se enmiende, pues yo no ofendo a nadie, y que advierta que no tienen necedades patentes y descubiertas, y que el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el ínfimo, y que el lenguaje de los entremeses es propio de las figuras que en ellos se introducen, y que para enmienda de todo esto le ofrezco una comedia que estoy componiendo y la intitulo *El engaño a los ojos*, que, si no me engaño, le ha de dar contento. Y con esto, Dios te dé salud y a mi paciencia".

LA PETICIÓN DE MANO
(Juguete cómico de un acto)
De ANTÓN CHEJOV

PERSONAJES:

Stepan Stepanovich Chubukov, propietario.
Natalia Stepanovna, su hija.
Iván Vasilievich Lomov, Propietario, vecino de Chubukov.
Es un hombre de aspecto saludable y algo grueso.

La acción se desarrolla en la finca de Chubukov.

ESCENA I

Salón en casa de Chubukov

(Chubukov, después Lomov, que viste de frac y guantes blancos.)

Chubukov. *(Saliendo al encuentro de Lomov.)* ¿A quién veo? ¡Iván Vasilievich!
¡Cuánto me alegro! *(Le estrecha la mano)* ¡Qué sorpresa, amigo! ¿Cómo
está?... dígame.

Lomov. Bien, gracias. Y usted, ¿qué tal se encuentra?

Chubukov. Vamos tirando, querido. Siéntese, por favor... Tenía usted olvidados
a sus vecinos. Eso no está bien. Pero, ¿a qué se debe esta visita tan ceremo-
niosa? ¿Cómo viene de frac y con guantes? ¿Es que va a hacer alguna visita de
cumplido?

Lomov. Solamente vengo a su casa, respetable Stepan Stepanovich.

Chubukov. ¿Por qué viene de frac, entonces? Enteramente como si viniera a
saludar por el Año Nuevo.

Lomov. Verá de lo que se trata. *(Lo toma del brazo)* Respetable Stepan Stepano-
vich, he venido para pedirle un favor. Reiteradas veces he tenido el honor de
dirigirme a usted pidiéndole ayuda y siempre... pero, perdóneme, me turbo...
Voy a tomar un poco de agua, respetable Stepan Stepanovich. *(Bebe agua)*

Chubukov. *(Aparte.)* Viene a pedirme dinero. ¡No se lo daré! *(A Lomov.)* ¿De qué
se trata, amigo?

Lomov. Escuche, respeta... ble... Stepanich... Stepan Stepanovich... Como
verá, estoy muy nervioso... Quiero decir que usted, sólo usted puede ayu-
darme, aunque yo no me lo merezca..., aunque no tenga derecho a contar con su
ayuda...

Chubukov. ¡Al grano, amigo mío! Dígame en seguida de lo que se trata. ¡Vamos!

Lomov. Ahora mismo. En seguida... Vengo a pedir la mano de su hija Natalia
Stepanovna.

Chubukov. (Con alegría) ¡Cielos! ¡Iván Vasilievich! Repita lo que acaba de decir, no lo he oído bien.

Lomov. Tengo el honor de pedir...

Chubukov. (Interrumpiéndolo) Querido amigo... Me alegro mucho... (Lo abraza y lo besa) Hace tiempo que lo deseaba. Este ha sido siempre mi mayor deseo. (Derrama unas lágrimas) Siempre lo he querido como a un hijo, amigo mío. ¡Dios le conceda la paz y el amor! Este ha sido siempre mi mayor deseo... ¿Por qué me quedo parado como un estúpido? La alegría me ha atontado por completo. Voy a llamar a Natalia...

Lomov. (Emocionado) Respetable Stepan Stepanovich, ¿cree que puedo contar con su asentimiento?

Chubukov. ¿Cómo no iba a aceptar a un buen mozo como usted? No se preocupe, ya verá, está enamorada como una gatita... Ahora mismo vuelvo.

ESCENA II

(*Lomov solo*)

Lomov. Tengo frío... Tiemblo como en un examen. Pero lo principal es decidirse. Si uno piensa, vacila, habla y espera el ideal o un amor verdadero, no se casará nunca... ¡Brrrr!... ¡Qué frío! Natalia Stepanovna es una ama de casa excelente, bastante agraciada y tiene cultura... ¿Que más necesito? Los oídos me zumban por la emoción... Es imposible seguir siendo soltero... En primer lugar, tengo treinta y cinco años, es decir, estoy en una edad crítica. En segundo, necesito una vida ordenada y metódica... Padezco del corazón, tengo taquicardia, soy irascible y muy tímido... Ahora, por ejemplo, me tiemblan los labios y tengo un tic nervioso en el párpado derecho... Pero lo peor es lo mal que duermo. Apenas me acuesto y empiezo a quedarme dormido, cuando, de pronto, siento unos pinchazos en el lado izquierdo y un dolor en el hombro y la cabeza... Me levanto de un salto, como un loco, paseo un ratito y me vuelvo a acostar. Pero en cuanto me duermo, vuelven los pinchazos... Y así unas veinte veces...

ESCENA III

(*Natalia Stepanovna y Lomov*)

Natalia Stepanovna. (Entrando) ¡Ah! ¿Es usted? ¡Hola, Iván Vasilievich! Imagínese que papá me ha dicho: "Ha llegado un comerciante con unas mercancías".

Lomov. ¡Buenos días, respetable Natalia Stepanovna!

Natalia Stepanovna. Perdone que esté con delantal... estamos desgranando guisantes para ponerlos a secar. ¿Por qué no ha venido a vernos en tanto tiempo? Siéntese... ¿Quiere desayunar?

Lomov. No, gracias, ya he desayunado...

Natalia Stepanovna. Puede fumar... Aquí tiene cerillas... Hace un tiempo espléndido y eso que ayer llovió tanto que los trabajadores estuvieron todo el día sin hacer nada. ¿Cuándo han segado ustedes? Figúrese que he mandado segar todo el prado y, ahora lo siento, temo que se pudra el heno. Hubiera sido mejor esperar. Pero, ¿qué veo?, ¿viene usted de frac?, ¿qué novedad!, ¿va a algún baile? A propósito, tiene usted mejor aspecto... Aparte de bromas, ¿por qué viene tan elegante?

Lomov. (Turbándose) Verá, respetable Natalia Stepanovna... Se trata de... Le ruego que me escuche... Naturalmente, se sorprenderá y hasta se enfadará, pero he... (Aparte) ¡Qué frío tengo!

Natalia Stepanovna. ¿De qué se trata? (Pausa) ¿Eh?

Lomov. Procuraré ser breve. Como usted sabe, Natalia Stepanovna, hace mucho

tiempo que tengo el honor de conocer a su familia; la conozco desde mi infancia. Mi difunta tía y su marido, de quienes heredé las tierras, siempre trataron con mucho respeto a su padre de usted y a su difunta madrecita. Los Lomov y los Chubukov estuvieron siempre en las mejores relaciones, unas relaciones casi familiares... Además, como sabrá, mis tierras empiezan donde acaban las de ustedes. Mis Praderas del Toro lindan con su bosque de álamos.

Natalia Stepanovna. Perdone que lo interrumpa. ¿Por qué dice usted mis Praderas del Toro?... ¿Acaso son suyas?

Lomov. Sí, claro...

Natalia Stepanovna. ¡Pero sí son nuestras!

Lomov. Son mías, respetable Natalia Stepanovna.

Natalia Stepanovna. Esto es una novedad para mí. ¿Por qué son suyas?

Lomov. Me refiero a las Praderas del Toro que forman un triángulo entre el bosque de álamos de ustedes y el pantano.

Natalia Stepanovna. Sí, sí, sí... Pues, son nuestras...

Lomov. Se equivoca, respetable Natalia Stepanovna, son mías.

Natalia Stepanovna. ¿Desde cuándo, Iván Vasilievich? Trate de recordar...

Lomov. ¿Cómo desde cuándo? Según recuerdo, siempre fueron nuestras.

Natalia Stepanovna. De ninguna manera. ¡Perdone!

Lomov. Los documentos lo atestiguan, respetable Natalia Stepanovna. En tiempos pasados, las Praderas del Toro estuvieron en litigio, es verdad. Pero nadie ignora que ahora me pertenecen a mí. Esto es indiscutible. Verá, la abuela de mi tía cedió esas praderas por tiempo ilimitado a los campesinos del abuelito de su padre, en pago de los ladrillos que le fabricaban. Estos se beneficiaron de las Praderas del Toro alrededor de cuarenta años y se acostumbraron a considerarlas como suyas, pero, después, cuando salió el decreto...

Natalia Stepanovna. No es cierto lo que dice. Las tierras de mi abuelo y mi bisabuelo llegaban hasta el pantano. No merece la pena discutir. Es desagradable...

Lomov. Le enseñaré los documentos, Natalia Stepanovna...

Natalia Stepanovna. ¿Bromea usted o quiere exasperarme?... ¡Qué sorpresa! Poseemos unas tierras desde hace más de trescientos años y, de pronto, nos comunican que no son nuestras. Perdone, Iván Vasilievich, pero no puedo creer a mis oídos... Me tienen sin cuidado esas praderas. Apenas tienen cinco hectáreas de tierra y no valdrán más de trescientos rublos. Lo que me indigna es la injusticia. No puedo tolerarla.

Lomov. Le ruego que me escuche. Los campesinos del abuelo de su padre de usted, como le acabo de decir, fabricaban ladrillos para la abuela de su tía. Esta, que deseaba darles gusto...

Natalia Stepanovna. No sé qué me cuenta de sus abuelitas y de sus tías. Las praderas son nuestras y basta.

Lomov. ¡Son mías!

Natalia Stepanovna. ¡Son nuestras! Ya puede ponerse frac y repetírmelo durante dos días seguidos, que no me convencerá... No quiero nada de usted, pero tampoco estoy dispuesta a perder lo mío... ¡Ya lo sabe!

Lomov. Natalia Stepanovna, no necesito para nada esas praderas, pero es por principio. Si quiere, se las regalo.

Natalia Stepanovna. Soy yo quien podría regalárselas a usted. ¡Son mías! ¡Qué extraño, Iván Vasilievich! Hasta la fecha lo habíamos considerado como un buen vecino. El año pasado le prestamos nuestra trilladora mecánica y, debido a esto, tuvimos que trillar en el mes de noviembre. En cambio, usted nos trata

como si fuésemos gitanos. ¡Viene a regalarme mis propias tierras! ¡Perdone, pero eso no es de vecinos! Y es más, me parece una insolencia...

Lomov. Entonces, según usted, ¿soy un usurpador? Señorita, nunca me he apropiado de tierras ajenas y no permitiré que nadie me acuse de ello... *(Se levanta precipitadamente y bebe agua)* ¡Las Praderas del Toro me pertenecen!

Natalia Stepanovna. ¡Eso no es verdad! ¡Son nuestras!

Lomov. ¡Son mías!

Natalia Stepanovna. ¡Mentira! ¡Yo se lo demostraré! ¡Hoy mismo enviaré a los segadores a las Praderas del Toro!

Lomov. ¿Qué?

Natalia Stepanovna. ¡Hoy mismo irán allá los segadores!

Lomov. ¡Los echaré!

Natalia Stepanovna. ¡No se atreverá!

Lomov. *(Llevándose la mano al corazón)* Las Praderas del Toro son mías. ¿Entiende? ¡Son mías!

Natalia Stepanovna. ¡Más bajo, por favor! Puede alborotar todo lo que le plazca en su casa, pero le ruego que guarde compostura en la mía.

Lomov. Señorita, si no fuese por esta horrible taquicardia, si no tuviese esos latidos en las sienes, le hablaría de otro modo. *(Gritando)* ¡Las praderas del Toro me pertenecen!

Natalia Stepanovna. ¡Le repito que son nuestras!

Lomov. ¡Son mías!

Natalia Stepanovna. ¡Son nuestras!

Lomov. ¡Son mías!

ESCENA IV

(Dichos y Chubukov)

Chubukov. *(Entrando)* ¿Qué ocurre? ¿Por qué gritan así?

Natalia Stepanovna. Papá, di a este caballero a quién pertenecen las Praderas del Toro: ¿son nuestras o suyas?

Chubukov. *(A Lomov.)* ¡Jovencito, las Praderas del Toro son nuestras!

Lomov. Pero, Stepan Stepanovich, ¿cómo pueden ser de ustedes? Sea razonable. Sea razonable al menos usted. La abuela de mi tía cedió esas tierras temporalmente a los campesinos de su abuelo de usted. Estos se beneficiaron de ellas alrededor de cuarenta años y se acostumbraron a considerarlas como suyas, pero cuando salió el decreto...

Chubukov. Permítame, mi apreciado amigo... Olvida que los campesinos no le pagaban a su abuelita precisamente porque esas praderas estaban en litigio... Y ahora hasta los gatos saben que son nuestras. Al parecer, no conoce usted el plano...

Lomov. ¡Le demostraré que las Praderas son mías!

Chubukov. No podrá hacerlo, querido amigo.

Lomov. ¡Se lo demostraré!

Chubukov. Amigo mío, ¿por qué grita así? Con gritos no se arregla nada. No quiero nada suyo, pero tampoco estoy dispuesto a ceder lo que me pertenece. ¿A santo de qué? Ya que se propone arrebatarlos las Praderas, se las regalaré a los campesinos. ¡Ya lo sabe!

Lomov. ¡No entiendo nada! ¿Qué derecho tiene usted de regalar una propiedad ajena?

- Chubukov.* Perdone, yo sé si tengo derecho de hacerlo o no. Jovencito, no estoy acostumbrado a que me hablen en ese tono. Le doblo en edad, así, pues, le ruego que se serene y hable con calma...
- Lomov.* ¿Cree que soy tonto? ¿Pretende burlarse de mí? ¿Dice que le pertenecen mis tierras y encima me exige que hable tranquila y amistosamente! Stepan Stepanovich, los buenos vecinos no proceden así! ¡Es usted un usurpador!
- Chubukov.* ¿Qué? ¿Qué ha dicho?
- Natalia Stepanovna.* ¡Papá, manda inmediatamente a los segadores a las Praderas del Toro!
- Lomov.* ¡Ya lo veremos! Entablaré un juicio para demostrarles que son mías.
- Chubukov.* ¿Un juicio? Puede llevar el asunto a los tribunales..., señor. ¡Puede hacerlo! Lo conozco perfectamente. Lo que trata usted es de encontrar un pretexto para pelear y todo lo demás. ¡Tiene un carácter endemoniado! ¡Todos sus familiares han sido unos embrollones! ¡Todos!
- Lomov.* ¡Le ruego que no ofenda a mi familia! Los Lomov han sido siempre muy honrados. Ninguno se ha visto enjuiciado por dilapidación como su tío de usted.
- Chubukov.* ¡Los Lomov son unos locos!
- Natalia Stepanovna.* ¡Unos locos! ¡Unos locos!
- Chubukov.* Su abuelo bebía hasta perder la razón y su tía la menor, Nastasia Mijailovna, huyó con un arquitecto y todo lo demás...
- Lomov.* Su madre de usted estaba contrahecha. *(Se lleva la mano al corazón.)* Me ha dado una puntada... ¡Mi cabeza!... ¡Cielos!... ¡Agua!
- Chubukov.* Su padre era un jugador y un comilón.
- Natalia Stepanovna.* Y su tía una chismosa como hay pocas.
- Lomov.* Se me ha dormido la pierna izquierda... ¡Usted es un intrigante!... ¡Ah, mi corazón... Nadie ignora que en las elecciones... usted hizo trampa... Se me nubla la vista... ¿Dónde está mi sombrero?
- Natalia Stepanovna.* Es bajo y grosero. ¡Esto es horrible!
- Chubukov.* Es usted un pícaro, un hipócrita y un avaro.
- Lomov.* ¿Dónde está mi sombrero? ¡Ay, el corazón! ¿Por dónde salgo? ¿Dónde está la puerta?... ¡Ay! ¡Me siento morir! No puedo mover mis piernas... *(Se dirige a la puerta.)*
- Chubukov.* *(A Lomov)* ¡No vuelva a poner los pies en mi casa!
- Natalia Stepanovna.* ¡Vaya a los tribunales! ¡Ya veremos quién sale ganando! *(Lomov sale tambaleándose.)*

ESCENA V

(Chubukov y Natalia Stepanovna)

- Chubukov.* ¡Que se vaya al diablo! *(Se pasea agitado)*
- Natalia Stepanovna.* ¡Qué bribón! Después de esto, es imposible creer en los buenos vecinos.
- Chubukov.* ¡Canalla! ¡Espantapájaros!
- Natalia Stepanovna.* ¡Qué vergüenza! Se apodera de unas tierras ajenas y encima arma escándalos.
- Chubukov.* ¡Y ese duende, ese guiñapo, se atreve todavía a hacer una petición y todo lo demás! ¡Una petición!
- Natalia Stepanovna.* ¿Qué clase de petición?
- Chubukov.* Venía a pedir tu mano.

Natalia Stepanovna. ¿A pedir mi mano? ¿Por qué no me lo dijiste antes?

Chubukov. Por eso venía de frac. ¡Qué tipo!

Natalia Stepanovna. ¿A pedir mi mano? ¿Una petición de mano? ¡Ay! (*Se des-
ploma en un sillón*) ¡Que vuelva! ¡Que vuelva! ¡Ay, que vuelva!

Chubukov. ¿Quién?

Natalia Stepanovna. ¡Pronto! ¡Pronto! ¡Me mareo! Hazlo regresar. (*Le da una
crisis nerviosa pataleando*)

Chubukov. ¿Qué ocurre? ¿Qué te pasa? (*Se lleva las manos a la cabeza*) ¡Qué
desgraciado soy! ¡Me pegaré un tiro! ¡Me ahorcaré! Todos me martirizan.

Natalia Stepanovna. ¡Me muero! ¡Que vuelva!

Chubukov. ¡Sí! ¡Sí! Ahora mismo. ¡No grites! (*Se va corriendo*)

Natalia Stepanovna. (*Gimiendo*) ¿Qué hemos hecho? ¡Que vuelva! ¡Que
vuelva!

Chubukov. (*Entra corriendo*) ¡Ahora vendrá! ¡Que el diablo se lo lleve! ¡Ufff!
Pero tendrás que hablarle tú misma..., yo no quiero...

Natalia Stepanovna. (*Gimiendo*) ¡Que vuelva!

Chubukov. (*Gritando*) Ya te he dicho que ahora viene. ¡Ah Dios mío! ¡Qué
misión la de ser padre de una hija soltera! Me suicidaré, no me queda más
remedio que suicidarme... He insultado y he echado de casa a este hombre... y
has sido tú...

Natalia Stepanovna. No, fuiste tú.

Chubukov. Siempre soy yo el culpable. (*Lomov aparece en la puerta*) Bueno,
háblale tú misma. (*Se va*)

ESCENA VI

(*Natalia Stepanovna y Lomov*)

Lomov. (*Entra extenuado*) ¡Qué horrible taquicardia! Se me ha dormido una
pierna..., tengo puntadas...

Natalia Stepanovna. Perdone, Iván Vasilievich. Nos hemos acalorado un poco...
Ahora que recuerdo, las Praderas del Toro son de usted.

Lomov. ¡Cómo me late el corazón! Mis praderas... Se me nubla la vista...

Natalia Stepanovna. Son tuyas..., son tuyas... Siéntese. (*Se sientan*) Estábamos
en un error...

Lomov. Es por principio... No me importan esas tierras, pero tengo principios.

Natalia Stepanovna. Claro, tiene razón... Bueno, cambiemos de conversación.

Lomov. Además, tengo pruebas. La abuela de mi tía cedió a los campesinos del
abuelo de su padre de usted...

Natalia Stepanovna. ¡Basta! ¡Basta! (*Aparte*) No sé por dónde empezar... (*A
Lomov*) ¿Cuándo piensa usted ir de caza?

Lomov. Respetable Natalia Stepanovna, empezaré la caza del urogallo en cuanto
terminemos con la cosecha. A propósito, ¿se ha enterado usted de la desgracia
que me ha ocurrido? Mi perro "Ugadaí" se ha quedado cojo. Lo conoce,
¿verdad?

Natalia Stepanovna. ¡Pobrecillo! ¿Y qué le ha pasado?

Lomov. No sé... Se ha debido torcer una pata o tal vez lo haya mordido algún
perro... (*Suspira*) ¡Es el mejor perro que tengo! ¡Y no hablemos del dineral que
me costó! Pagué por él ciento veinticinco rublos a Mironov.

Natalia Stepanovna. Pagó demasiado, Iván Vasilievich.

Lomov. No creo, tenga en cuenta que se trata de un perro magnífico.

- Natalia Stepanovna.* "Otkatai" costó a papá ochenta y cinco rublos, y reconocerá usted que no se puede comparar siguiera a "Ugadai"
- Lomov.* ¿Cómo? ¿"Otkatai" mejor que "Ugadai"? ¿Qué me dice! (*Se echa a reír.*)
¡"Otkatai" mejor que "Ugadai"!
- Natalia Stepanovna.* ¡Claro que es mejor! Desde luego, es algo joven, pero le aseguro que ni Volchanesvski tiene mejores perros.
- Lomov.* Perdone, Natalia Stepanovna, olvida usted que tiene la mandíbula inferior algo más corta que la superior, y esos perros no suelen ser buenos corredores.
- Natalia Stepanovna.* ¿La mandíbula inferior más corta que la superior? ¡Es la primera vez que lo oigo!
- Lomov.* Le aseguro que sí.
- Natalia Stepanovna.* ¿Acaso se las ha medido usted?
- Lomov.* Se la he medido... Para correr tras un animal es bueno, pero para apersarlo...
- Natalia Stepanovna.* En primer lugar, nuestro "Otkatai" es de raza, y en segundo lugar, es hijo de "Zapriagai" y de "Stameska", y en cuanto al suyo, no se sabe... Además, es viejo y deforme...
- Lomov.* ¿Viejo? No lo cambiaría ni por cinco perros como el suyo. "Ugadai" es un perro magnífico, y "Otkatai"... ¡Es ridículo discutir! Cualquier mendigo tiene un perro como "Otkatai", los hay a montones...
- Natalia Stepanovna.* Iván Vasiliévich, parece que se ha apoderado de usted el espíritu de la contradicción. Tan pronto inventa que le pertenecen las Praderas del Toro, como que "Ugadai" es mejor que "Otkatai". No me gustan las personas que dicen lo que no piensan. Usted sabe que "Otkatai" vale cien veces más que su... imbécil de "Ugadai". ¿Por qué entonces dice usted lo contrario?
- Lomov.* Natalia Stepanovna, ¿se imagina que soy ciego e imbécil? Convéngase que "Otkatai" tiene la mandíbula superior saliente.
- Natalia Stepanovna.* ¡Eso no es cierto!
- Lomov.* ¡Le digo que sí!
- Natalia Stepanovna.* (*Gritando*) ¡No es verdad!
- Lomov.* ¿Por qué grita, señorita?
- Natalia Stepanovna.* Y usted, ¿por qué dice cosas absurdas? ¡Es indignante! ¡Ya es hora de pegar un tiro a "Ugadai" y usted pretende compararlo con "Otkatai"!
- Lomov.* Perdone, no puedo seguir con esta discusión. Tengo taquicardia.
- Natalia Stepanovna.* Los cazadores que más discuten son los que menos entienden de perros.
- Lomov.* Señorita, le ruego que se calle... ¡Me va a estallar el corazón! (*Grita*)
¡Cállense!
- Natalia Stepanovna.* No me callaré hasta que reconozca que "Otkatai" es cien veces mejor que "Ugadai".
- Lomov.* ¡Es cien veces peor! ¡Ojalá reviente! Mis sienes...mi ojo...mi hombro...
- Natalia Stepanovna.* "Ugadai" no tiene necesidad de reventar, ya está medio muerto...
- Lomov.* (*Sollozando*) ¡Cállese! ¡Me va a estallar el corazón!
- Natalia Stepanovna.* ¡No me callaré!

(*Dichos y Chubukov*)

Chubukov. (*Entrando*) Y ahora, ¿qué pasa?

Natalia Stepanovna. Papá, sinceramente, en conciencia, cuál de los dos perros es mejor, ¿"Otkatai" o "Ugadai"?

Lomov. Stepan Stepanovich, le suplico que sólo me diga una cosa. "Otkatai" tiene la mandíbula inferior más corta, ¿sí o no?

Natalia Stepanovna. Y aunque la tuviera, no tendría nada de particular. No hay un perro mejor en toda la región.

Lomov. Puede decir lo que le plazca, mi "Ugadai" es el mejor.

Chubukov. No se ponga nervioso, querido amigo. Su perro tiene cualidades..., pero si quiere saber la verdad, tiene dos grandes defectos: es viejo y tiene el hocico corto.

Lomov. Perdone, tengo taquicardia... Recuerde que en las praderas de Marusjkin "Ugadai" iba junto a "Rasmajai", el perro del conde; en cambio, "Otkatai" quedó rezagado.

Chubukov. Porque el criado del conde le dio un latigazo.

Lomov. Se lo merecía. Todos los perros perseguían a un zorro, mientras que "Otkatai" se puso a hostigar a un carnero...

Chubukov. ¡Mentira! Querido amigo, soy muy impulsivo. Le ruego que dejemos esta discusión. El criado del conde dio un latigazo a "Otkatai" por envidia... Todos le envidian. Tampoco usted está libre de pecado, caballero. En cuanto ve que alguien tiene un perro mejor que "Ugadai"... empieza que si esto... que si lo otro... Tengo buena memoria; me acuerdo de todo.

Lomov. Yo también.

Chubukov. (*Remedándolo*) "Yo también..." ¿De qué se acuerda?

Lomov. Tengo taquicardia... Se me ha dormido una pierna... Siento palpitaciones... No puedo...

Natalia Stepanovna. (*Remedándolo*) "Tengo taquicardia..." ¡Vaya un cazador! En lugar de cazar zorros, debería perseguir cucarachas en la cocina. ¡Tiene palpitaciones!

Chubukov. ¡Tiene razón! ¿Qué clase de cazador es usted? Con sus palpitaciones debería estar en su casa y no tambalearse sobre la silla de montar. Hay que cazar como es debido, amigo, y no discutir y hostigar a los perros de los demás. Soy muy impulsivo, es mejor que dejemos esta discusión. Usted no es cazador, ni nada que se le parezca.

Lomov. ¿Lo es usted acaso? ¿Usted que va de caza sólo por hacerle venias al conde y para intrigar? ¡Mi corazón! ¡Usted es un intrigante!

Chubukov. ¿Cómo? ¿Yo un intrigante? (*Gritando*) ¡Cállese!

Lomov. ¡Intrigante!

Chubukov. ¡Desvergonzado! ¡Estúpido!

Lomov. ¡Rata vieja!

Chubukov. ¡Cállate o te mato como a una perdiz! ¡Soplón!

Lomov. Todo el mundo sabe que... su difunta mujer le daba palizas... ¡Ay! Mi corazón... Mi pierna... Mis sienes... Veo luces... ¡Me mareo! ¡Me mareo!

Chubukov. Y que tú vives bajo la pantufla de tu ama de llaves.

Lomov. ¡Ya! ¡Ya! ¡Me ha estallado el corazón! Se me ha dormido un hombro... ¿Qué me pasa? ¡Me muero! ¿Dónde está mi espalda? Me muero. (*Se desploma en un sillón*) ¡Un médico! (*Se desmaya*)

Chubukov. ¡Malvado! ¡Bribón! ¡Imberbe! Me siento mal. *(Bebe agua)* Me siento mal.

Natalia Stepanovna. ¡Qué va a ser cazador usted! Ni siquiera sabe montar a caballo. *(A su padre)* Papá, ¿Qué le pasa? ¡Papá! ¡Mira, papá! *(Gritando)* ¡Iván Vasilievich! ¡Se ha muerto!

Chubukov. Me siento mal... Se me corta la respiración... ¡Aire!

Natalia Stepanovna. ¿Ha muerto? *(Tira a Lomov de una manga)* ¡Iván Vasilievich! ¡Iván Vasilievich! ¿Qué hemos hecho? ¡Ha muerto! *(Se desploma en un sillón.)* ¡Un médico! ¡Un médico! *(Le da un ataque de histerismo.)*

Chubukov. ¡Ah! ¿Qué pasa? ¿Qué te ocurre?

Natalia Stepanovna. *(Gimiendo.)* ¡Ha muerto! ¡Está muerto!

Chubukov. ¿Quién? *(Mirando a Lomov.)* ¡Es verdad, ha muerto! ¡Agua! ¡Un doctor! *(Acerca un vaso con agua a la boca de Lomov.)* ¡Beba!... No bebe... Esto significa que ha muerto... ¡Qué desgraciado soy! ¡Por qué no me pegaría un tiro? ¿Por qué no me habré degollado? ¿Qué espero? ¡Un cuchillo! ¡Una pistola! *(Lomov se mueve.)* Parece que revive... ¡Beba agua!... Así...

Lomov. Veo mil chispas..., niebla... ¿Dónde estoy?

Chubukov. ¡Cásense cuanto antes y váyanse al diablo! Ella está de acuerdo. *(Une las manos de Lomov y de su hija.)* Mi hija acepta. Los bendigo a los dos, pero, ¡déjenme en paz!

Lomov. ¿Cómo? ¿Qué? *(Se levanta.)* ¿A quién?

Chubukov. Mi hija consiente. Vamos, bésense, y váyanse al diablo.

Natalia Stepanovna. *(Gimiendo.)* Está vivo... Sí, sí, consiento...

Chubukov. Dale un beso.

Lomov. ¿Cómo? ¿A quién? *(Natalia Stepanovna y Lomov se besan)* ¡Cuánto me alegro! Pero... ¿Qué ha pasado? Ah, sí, ya me acuerdo. Mi corazón... Veo luces... Soy feliz, Natalia Stepanovna... *(Le besa la mano.)* Ya no siento mi pierna...

Natalia Stepanovna. Yo, yo también soy feliz...

Chubukov. Me han quitado un peso de encima. ¡Uffff!

Natalia Stepanovna. Pero..., sea como sea, reconozca, al menos ahora, que "Otkatai" es mejor que "Ugadai".

Lomov. Le aseguro que es peor.

Natalia Stepanovna. Nada de eso. ¡Es mejor!

Chubukov. ¡En este momento empieza la felicidad conyugal! ¡Que traigan champagne!

Lomov. ¡Es peor!

Natalia Stepanovna. ¡Es mejor! ¡Es mejor! ¡Mejor!

Chubukov. *(Tratando de gritar con más fuerza que los dos.)* ¡Traed champagne! ¡Traed champagne!

TELÓN

SOBRE ANTÓN PAVLOVICH CHEJOV

Nació el 17 de enero de 1860 en Taganrog, puerto junto al mar de Azov, en Rusia. Su infancia y adolescencia fueron difíciles, principalmente a causa de una atmósfera tensa en el hogar provocada por el padre. Después, debió estudiar y trabajar pasando a tomar el papel de jefe de familia. El joven Antón Chejov, de un carácter reservado, aprendió a amar la naturaleza y a observar la conducta de los hombres, en especial la de los más humildes.

A los trece años tuvo la oportunidad de presenciar la representación de una obra dramática, quedando vivamente impresionado y atraído por el arte del teatro.

Posteriormente, sigue estudios de medicina que alterna con sus inclinaciones literarias. El mismo escritor expresó en una ocasión: "Yo no dudo que mis estudios de medicina han influenciado profundamente mi actividad literaria, ampliando el campo de mis observaciones y enriqueciendo mis conocimientos". Efectivamente, para acercarse a Chejov-escritor hay que conocer a Chejov-doctor; algunas de sus creaciones lo confirman: *La sala número seis*, *Un caso clínico*, *El esculapio de los pueblos*, y otras.

Antón Chejov comienza a ser conocido en todo su país como el escritor de cuentos y breves historias provincianas. Escribe sus primeras obras dramáticas en un acto a la edad de veintiocho años, y en corto tiempo se propone renovar el teatro producido en su país en los últimos años del siglo XIX, caracterizado por una línea melodramática. El objetivo de Chejov es mostrar en el escenario un reflejo de una vida más sencilla y verdadera, propia de las gentes comunes, con sus virtudes y defectos.

Su carrera de dramaturgo no fue fácil; tal como muchos otros creadores enfrentó el fracaso, la crítica y la indiferencia. Es así como de su primera obra dramática, *Silvano*, se expresó el mejor actor del Teatro Mali: "El autor debería empezar a estudiar el arte dramático desde el abc." Luego, Chejov transformó esa obra en *El tío Vania*, una de sus grandes creaciones.

En general, sus primeras obras fueron estrenadas en provincias, obteniendo relativos éxitos y más que nada fracasos. La razón de estos resultados se debía a una utilización de técnicas de interpretación y de puesta en escena que no respondían a las estructuras y contenidos de las obras chejovianas. Fue necesario que sus obras se escenificaran en el Teatro de Arte de Moscú, bajo la conducción del gran maestro Constantin Stanislavsky, para que obtuvieran un alto nivel artístico en su representación. Así, en 1898 se estrena *La gaviota*; luego, *El tío Vania*, *Las tres hermanas* y *El jardín de los cerezos*, con la que obtiene un gran triunfo.

El Teatro de Arte de Moscú adoptó como símbolo, en la cortina central del escenario, el dibujo de una gaviota con las alas desplegadas, originada en la obra de Chejov.

Es notable el momento cuando Vladimir Nemirovich Danchenko, dramaturgo y director que trabajó con Stanislavsky, se negó a recibir el premio Griboiedov por su obra *El valor de la vida*, pues, según él, éste debía ser otorgado a *La gaviota* de Chejov. "He aquí al auténtico orgullo de nuestra dramaturgia —manifestó—. Toda-

vía no lo entienden, pero pronto lo entenderán todos.”

Finalmente, Antón Chejov nos da más luz sobre su teatro en algunas reflexiones muy significativas:

“Es preciso... que en la escena todo sea tan complicado y, al mismo tiempo, tan sencillo como en la vida. La gente come, no hace otra cosa que comer; pero, mientras tanto, se van forjando sus destinos dichosos, se van destruyendo sus vidas. En la vida real la gente no se mata, ni se ahorca, ni hace declaraciones de amor a cada paso, ni dice a cada paso cosas inteligentes. Lo que más hace es comer, beber, galantear, decir tonterías: esto es lo que hay que mostrar en el escenario. Todo el sentido y todo el drama del hombre se encuentran en su interior y no en sus manifestaciones exteriores.”

Entre sus obras dramáticas mencionaremos: *Platonov* (1881), *En el Camino Real* (1885), *Sobre el daño que hace el tabaco* (1886-1902), *El canto del cisne* (1887-1888), *Ivanov* (1887-1889), *El oso* (1888), *La boda* (1888-1890), *El espíritu del bosque* (1889-1890), *Trágico a la fuerza* (1889-1890), *Aniversario* (1891), *La gaviota* (1896), *El tío Vania* (1897), *Las tres hermanas* (1900-1901), *El jardín de los cerezos* (1903-1904).

Además, escribió un texto donde da a conocer sus ideas acerca del teatro, *Crónicas teatrales* (1887-1889).

EL VIAJE FELIZ
The Happy Journey to Trenton and Camden
(Comedia)

THORNTON WILDER

PERSONAJES:

El director de escena

Mamá

Arturo

Carolina

Elmer

Beulah

(Esta comedia no necesita escenografía. Quizás unos cuantos bancos al fondo del escenario.)

Los cinco miembros de la familia Kirby y el director de escena componen el reparto.

El director de escena no sólo traslada de un lado a otro los pocos elementos que se requieran sino que también lee, de una hoja escrita a máquina, las líneas de otros personajes. Lee con claridad pero con poca intención interpretativa, apenas con alguna inflexión de voz, aun cuando él responda como un niño o como una mujer.

Cuando se corren las cortinas, el director de escena se apoya perezosamente en el pilar de la izquierda de los espectadores.

Arturo juega a las bolitas en el centro del escenario. Carolina está en el rincón de la derecha conversando con algunos niños invisibles para nosotros.

Mamá Kirby ansiosamente se coloca su sombrero ante un espejo imaginario.)

Mamá. ¿Dónde está tu padre? ¿Por qué no viene? Me parece que no vamos a salir nunca.

Arturo. Mamá, ¿dónde está mi jockey? Si no lo encuentro creo que no voy a poder ir.

Mamá. Anda a ver si está en el hall. ¿Dónde está ahora Carolina? ¡Niña insoporable!

Arturo. Está esperando en la calle conversando con las Jones. Mamá, ya lo he buscando en el hall unas cien veces y no está allí. *(Disponiéndose a afinar la puntería ante un tiro difícil.)* ¡Vamos bolita!

Mamá. Anda a mirar otra vez, niño. Busca con cuidado. *(Arturo se levanta, corre hacia la derecha, da la vuelta y regresa a su juego, se tiende en el suelo con un golpe violento, preparándose a lanzar una bolita.)*

Arturo. No mamá, no está allí.

Mamá. *(Tranquilamente.)* Bueno, tú no sales de Newark sin jockey, convéncete de eso. Yo no salgo de viaje con un bribón callejero.

Arturo. ¡Ah, mamá! *(La mamá se acerca al primer plano del escenario y se dirige*

al público como si hablara con alguien a través de una ventana.)

Mamá. ¡Señora Schwartz!

Director de escena. *(Leyendo en sus hojas.)* Aquí estoy, señora Kirby. ¿Ya salen ustedes?

Mamá. Creo que dentro de un minuto. ¿Cómo está el niño?

Director de escena. Está muy bien ahora. Le dimos unos golpecitos en la espalda y así se alivió.

Mamá. ¡Qué bueno! Señora Schwartz, si tuviera la bondad de dar al gato un plato de leche en las mañanas y en las tardes se lo agradecería muchísimo. ¡Ah, buenas tardes, señora Hobbmeyer!

Director de escena. ¡Buenas tardes, señora Kirby! He oído que se van de viaje.

Mamá. *(Con modestia.)* Sólo por tres días, señora Hobbmeyer, para ver a mi hija casada, Beulah, en Camden. Elmer consiguió su semana de vacaciones en la lavandería y ya es el mejor chofer del mundo...

(Carolina entra "en la casa" y se queda junto a su madre.)

Director de escena. ¿Va toda la familia?

Mamá. Sí. Los cuatro que estamos aquí. El cambio les hará bien a los niños. Mi hija casada ha estado enferma este último tiempo...

Director de escena. ¡Chit, chit, chit!... Sí, recuerdo que usted nos contó.

Mamá. Sólo quiero ir allí para ver a mi hija. No la veo desde hace ya algún tiempo. No tendré paz en mi corazón hasta que no la vea. *(A Carolina.)* ¿No puedes dar las buenas tardes a la señora Hobbmeyer?

Carolina. *(Se sonroja y baja los ojos diciendo suavemente.)* Buenas tardes, señora Hobbmeyer.

Director de escena. Buenas tardes, querida. Bueno, sacudiré estas esteras cuando ustedes se hayan ido, porque no quiero llenarlos de polvo. Espero que les haga muy buen tiempo y encuentren todo bien cuando vuelvan.

Mamá. Gracias, señora Hobbmeyer, yo espero lo mismo. Si no es mucha molestia para usted, la leche para el gato es todo lo que le encargo. Si algo sucediera, la llave de la puerta trasera está colgada al lado de la heladera.

Los niños. ¡Mamá! No hables tan alto. Alguien te puede escuchar.

Mamá. ¡No me tiren los vestidos, niños! *(En sonoro murmullo.)* Dejaré la llave de la puerta trasera colgada cerca de la heladera y la mampara sin pestillo.

Director de escena. ¡Que tenga un buen viaje, querida; y déle mis saludos a Loolie.

Mamá. En su nombre y mil gracias a usted. *(Regresa a la "habitación".)* ¿Por qué se demora tanto tu papá?

Arturo. No puedo encontrar mi jockey, mamá.

(Entra Elmer con un jockey en la mano.)

Elmer. Aquí está el jockey de Arturo. Debe haberlo dejado olvidado en el auto desde el domingo.

Mamá. Menos mal. Ya podemos partir. Carolina Kirby, ¿qué te has puesto en las mejillas?

Carolina. *(Entre desafiante y avergonzada.)* ¡Nada!

Mamá. Si te has puesto algo te castigaré.

Carolina. No, mamá. Verdad que no. *(Bajando su cabeza.)* Acabo de restregármelas para que se me pongan coloradas. Todas las niñas del colegio lo hacen cuando salen a pasear.

Mamá. Nunca vi tontería igual. Elmer, ¿por qué te demoraste?

Elmer. *(Sin matices en su voz y mirando con ansiedad permanente hacia afuera a*

- través de sus anteojos.)* Fui al garaje e hice que Carlitos lo revisara por última vez, Kate.
- Mamá.** Me alegro. No me gustaría tener un percance en el camino. Ahora ya podemos irnos. Arturo, deja esas bolitas. Cualquiera creería que no quieres salir de viaje.
- Elmer.** Vamos.
(Salen a través del hall y acortan el paso mostrando que descienden por la escalera y salen a la calle.)
- Elmer.** Ustedes, muchachos, bajen del auto.
- Mamá.** Estos niños Sullivan se meten en todas partes.
(El director de escena ha adelantado cuatro sillas y una tarima baja. Es el automóvil. Está en el centro del escenario y frente al público. La tarima levanta ligeramente las dos sillas traseras. Las manos de Elmer cogen un volante imaginario y acciona constantemente los pedales. Carolina se sienta a su lado, Arturo está detrás de él y mamá detrás de Carolina.)
- Carolina.** *(Posesionada de su importancia.)* ¡Adiós, Mildred! ¡Adiós, Helen!
- Director de escena.** Adiós, Carolina. Adiós, señora Kirby. ¡Que lo pasen muy bien!
- Mamá.** Adiós, niñas.
- Director de escena.** Adiós, Kate. El auto se ve excelente.
- Mamá.** *(Mirando hacia una ventana.)* Ah, adiós, Emma. *(Modestamente.)* Nosotros creemos que es el mejor Chevrolet del mundo. Ah, adiós, señora Adler.
- Director de escena.** ¿Se va de viaje, señora Kirby?
- Mamá.** Nada más que por tres días, señora Adler, para visitar a mi hija casada en Camden.
- Director de escena.** Que lo pasen muy bien.
(Ahora mamá, Carolina y el director de escena inician un bullicioso coro de adioses. Toda la calle les dice adiós. Arturo saca su tubo para disparar arvejas y lo acciona alegremente. Uno o dos saltos bruscos producidos por el auto y se van.)
- Arturo.** *(Con súbito temor.)* Papá, papá, no pases frente a la escuela porque el señor Biedenbach nos puede ver.
- Mamá.** No importa que nos vea. Creo que puedo sacar a mis hijos del colegio por un día sin tener que ocultarme por las calles. *(Elmer saluda a alguien con la cabeza. Mamá pregunta sin aspereza.)* ¿A quién saludaste, Elmer?
- Elmer.** Es el que organiza nuestros banquetes en el club, Kate.
- Mamá.** ¿El que tenía que comprar doscientos bistecs? *(Elmer aprueba.)* Palabra que no me gustaría estar en su lugar.
- Elmer.** Ya tenemos otro aire mejor. Aspiren profundamente, niños. *(Ellos inhalan ruidosamente.)*
- Arturo.** ¡Ah, ya estamos casi en el campo! *(Leyendo)* "Weber y Heibronner, trajes para hombres bien vestidos". Mamá, ¿puedo yo tener uno algún día?
- Mamá.** Si obtienes buenas notas, tal vez tu padre te regale uno el día de tu graduación.
- Carolina.** *(Gimiendo.)* ¡Ah, papá! ¿Tenemos que esperar que termine ese cortejo fúnebre?
(Papá se saca el sombrero. Mamá estira el cuello en absorta curiosidad.)
- Mamá.** Sácate el jockey, Arturo. Fíjate en tu padre. Elmer, me parece que es un correligionario tuyo. ¿Ves el estandarte? Debe ser de la Congregación Elizabeth. *(Elmer aprueba. Mamá suspira.)* Chit, chit, chit. *(Todos se concentran en el funeral que pasa en silencio y con creciente solemnidad. Después de una*

pausa mamá continúa como en sueño.) Nosotros no hemos olvidado al que se fue, ¿verdad? Siempre recordamos a nuestro querido Harold. Dio su vida por la patria, no debemos olvidarlo. *(Pasa un dedo desde el ángulo del ojo hasta la mejilla. Pausa.)* Bueno, todos suspenderemos el tráfico por algunos minutos algún día.

Los niños. *(Muy incómodos.)* ¡Mamá!

Mamá. *(Sin condolerse.)* Yo por lo menos estoy lista, niños. Y espero que todos los que van en este automóvil también lo estén. *(Coloca la mano sobre el hombro de Elmer.)* Y pido irme yo primero, Elmer. Sí. *(Papá le toma la mano.)*

Los niños. Mamá, todo el mundo te está mirando. Todo el mundo se está riendo de tí.

Mamá. ¡Cállense! Me importa un comino lo que la gente de Elizabeth, New Jersey, piensa de mí. Ahora podemos seguir. Ya pasó el último. *(Se produce otro salto y el auto continúa.)*

Carolina. "Suspensores Fi-Rit. Los que prefiere el hombre trabajador" Papá, ¿por qué escriben así las palabras?

Elmer. Para que te detengas y entres a averiguar, linda.

Carolina. Papá, me estás engañando. Mamá, ¿por qué dicen "Trescientas habitaciones, trescientos baños"?

Arturo. "Miller's Spaghetti: El plato favorito de la familia." Mamá, ¿por qué nunca compras tallarines?

Mamá. Porque nunca los comes.

Arturo. Mamá, ahora los comería.

Carolina. *(Con gestos.)* Yum-yum. Los de ahí arriba se ven deliciosos. ¿Los prepararás cuando estemos de vuelta en casa?

Mamá. *(Secamente)* "La administración siempre está feliz de recibir sugerencias, queremos complacer al cliente."
(Toda la familia encuentra exquisitamente divertido esto. Los niños chillan de risa. Elmer sonríe. Mamá continúa con aire modesto.)

Elmer. Bueno, creo que nadie se queja, Kate. Todos sabemos que eres una excelente cocinera.

Mamá. Eso no lo sé; sin embargo, lo único que sé es que tengo cierta práctica. Por lo menos he cocinado tres veces al día durante veinticinco años.

Arturo. Pero, de cuando en cuando, has salido a comer afuera.

Mamá. Sí, en los años bisiestos.

(El chiste no tiene menos éxito que el anterior. Cuando cesa la risa, Carolina se vuelve en un éxtasis de bienestar y arrodillándose en los cojines, dice)

Carolina. Mamá, me encanta salir al campo. Hagámoslo siempre, ¿ya, mamá?

Mamá. ¡Bendición divina! ¡Respiren este aire! Contiene todas las esencias del mar. Elmer, maneja con cuidado sobre ese puente. Parece que vamos llegando a Nueva Brunswick.

Arturo. *(Celoso del éxito de su madre.)* Mamá, ¿cuándo llegaremos a la próxima estación de servicio?

Mamá. *(Sin darse por aludida.)* Tu no la necesitas. Sólo has dicho por molestar.

Carolina. *(Chillando.)* Sí, es verdad. Es terrible. Siempre dice eso al salir del colegio y entonces me gustaría hundirme en la tierra, mamá. ¡Es terrible!

Mamá. ¡No te excites tanto por nada! Todos los que vamos en este coche somos seres humanos, me parece. Y tú, Arturo, trata de ser un caballero. Elmer, no atropelles a ese perro collie. *(Ella sigue al perro con los ojos.)* ¡Qué delgado se ve! Necesita una buena porción de sobras de comida. Y es bastante bonito.

- (*Sus ojos se detienen en un aviso del camino.*) Ese es un bonito anuncio de cigarrillos "Chesterfield", ¿verdad? Se parece un poco a Beulah, de pequeña.
- Arturo. ¿Mamá?
- Mamá. Sí.
- Arturo. ¿Puedo salir a vender el periódico "El Correo de Newark"?
- Mamá. No, no puedes; no señor. Escuché decir que hacen levantarse a los vendedores a las cuatro y media de la mañana. Ninguno de mis hijos se va a levantar a las cuatro y media de la mañana todos los días aunque así se haga millonario. Con que vendas el "Saturday Evening Post" los jueves por la mañana es suficiente.
- Arturo. ¡Ah, mamá!
- Mamá. No, señor. Ninguno de mis hijos va a levantarse a las cuatro y media, y perder el sueño que Dios le deparó.
- Arturo. (*Resentido.*) ¡Huhm! Mamá está siempre hablando de Dios. Apuesto que recibió carta de él esta mañana.
- Mamá. (*Se levanta ultrajada.*) Elmer, detén el auto en este minuto. No doy un paso más con personas que dicen tales blasfemias. Arturo, puedes bajar del auto. Tú, Elmer, le das dinero para que pueda regresar por sí mismo a Newark. No lo quiero a mi lado.
- Arturo. ¿Qué dije yo? No había nada de terrible en eso.
- Elmer. No oí lo que dijo, Kate.
- Mamá. Dios ha hecho muchas cosas por mí y no permitiré que nadie lo tome a la broma. Andate. Andate de aquí.
- Carolina. ¡Ah, mamá! No echas a perder el paseo.
- Mamá. No.
- Elmer. Kate, ya que partimos sin problemas, podemos seguir igual. Hablaré con el muchacho esta noche.
- Mamá. (*Cediendo lentamente.*) Muy bien, si tú lo dices, Elmer. Pero no iré sentada a su lado. Carolina, ven a sentarte conmigo.
- Arturo. (*Aterrado.*) Ah, mamá, si no fue tan terrible.
- Mamá. No quiero hablar más de eso. Espero que tu padre te lave la boca con agua y jabón. ¿Dónde estaríamos todos si yo me pusiera a hablar de Dios de esa manera? Me gustaría saberlo. Estaríamos en las tabernas clandestinas y en los clubes nocturnos y en sitios como éstos. Allí iríamos a parar. Muy bien, Elmer, ahora puedes seguir.
- Carolina. ¿Qué dijo, mamá? No oí lo que dijo.
- Mamá. No quiero hablar más acerca de ello. (*Continúan el viaje en silencio por unos momentos, con el asombrado silencio que sigue a un escándalo.*)
- Elmer. Yo voy a parar y seguramente ponerle un poco de agua al auto.
- Mamá. Muy bien, Elmer.
- Elmer. ¿Puedo conseguir un poco de agua para el radiador?
- Director de escena. (*Solamente en este momento deja el libreto y toma en serio su papel.*) ¡Por supuesto! (*Prueba los neumáticos.*) Aire, ¿todo bien? ¿Desea usted aceite o bencina?
- Elmer. No, creo que no. Lo revisé todo en Newark.
- Mamá. ¿Vamos bien por este camino a Camden, eh?
- Director de escena. Sí, hay que seguir derecho. No pueden perderse. Llegarán a Trenton en pocos minutos más. (*Vierte cuidadosamente el agua en el radiador.*) Camden es una gran ciudad, señora, créame.
- Mamá. Mi hija la encuentra muy hermosa. Mi hija casada.

Director de escena. ¿Sí? Realmente es una zona enorme. Tal vez pienso de ese modo porque nací cerca de allí.

Mamá. ¿Su familia vive ahí todavía?

Director de escena. No, mi padre vendió su terreno y sobre el cual levantaron una fábrica. La familia tuvo que trasladarse a Filadelfia.

Mamá. Mi hija Beulah, que está casada, vive allí porque su marido trabaja en la compañía de teléfonos. ¡Deja de punzarme, Carolina! Todos vamos a visitarla por unos días.

Director de escena. ¿Sí?

Mamá. Ha estado enferma, ¿sabe usted? Y pensé que debía ir a verla. Mi marido y mi hijo van a alojarse en la Y.M.C.A. He sabido que tienen un dormitorio en el último piso que es realmente limpio y cómodo. ¿Ha estado usted allí alguna vez?

Director. No. Yo soy evangelista.

Mamá. ¡Ah!

Director de escena. Jugaba básquetbol por el equipo de la "Y", sin embargo lo hacía con mucho gusto. *(El director de escena ha estado con un pie en el travesaño de la silla que ocupa mamá. Ambos han simpatizado muchísimo. De mala gana pone término a este momento y se propone examinar el auto silbando.)* Bueno, creo que todo está correcto, señora. Que tengan un feliz viaje. No pueden perderse.

Todos. Gracias. Muchas gracias. Que lo pase usted bien.

(Saltos y sacudones.)

Mamá. *(Dando un suspiro.)* El mundo está lleno de gente buena. Eso es lo que yo llamo un joven simpático.

Carolina. *(Seriamente.)* No deberías contar todas tus cosas a todo el mundo, mamá.

Mamá. Bueno, Carolina, tú actúas como quieras y yo sigo mi propio camino. Me pareció muy delgado. Me gustaría alimentarlo unos pocos días. Su madre vive en Filadelfia y temo que vaya a comer en esos terribles restaurantes griegos.

Carolina. Tengo hambre, papá. Ahí hay un puesto de hot-dogs. ¿Puedo comerme uno?

Elmer. Todos nos comeremos uno. ¿Eh, Kate? Desayunamos muy temprano.

Mamá. Como creas que es mejor, Elmer.

Elmer. Arturo, aquí tienes medio dólar. Corre a ver lo que tienen. Sin mucha mostaza.

(Arturo baja del auto y corre hacia la derecha. Mamá y Carolina descienden y caminan un poco.)

Mamá. ¿Qué flor es ésa? Le llevaré algunas a Beulah.

Carolina. Es sólo una hierba, mamá.

Mamá. Me gusta... ¡Ah, mira el cielo! Me alegro de haber nacido en Nueva Jersey. Siempre dije que era el mejor estado de la Unión.

(Pasean canturreando. De pronto Arturo regresa con las manos cubiertas de imaginarios hot-dogs que distribuye. Está aún humillado por el reciente escándalo. Finalmente se acerca a su madre y dice tartamudeando:)

Arturo. Mamá, perdóname. Estoy arrepentido de lo que dije. *(Se pone a llorar y apoya la frente en el hombro de la mamá.)*

Mamá. Vamos, vamos. Todos acostumbramos decir cosas inconvenientes. Yo sé que no quisiste decir lo que dijiste. *(Arturo llora con más intensidad que antes)* Pero vamos, vamos. Te perdono, Arturo. Y esta noche antes de irte a dormir...*(Murmura algo.)* Todos sabemos que eres un niño bueno, Arturo.

(*Carolina se pone a llorar también. Mamá de pronto está alegre de vivir y feliz.*) ¡Vaya! Es un día demasiado hermoso para llorar. Bien, ahora subamos. Tú te vas adelante con tu padre, Carolina. Mamá quiere sentarse con su regalón. Nunca vi muchachos como éstos. Se te están mojando tushot-dogs. Ahora a masticar todos. ¡Muy bien, Elmer, de frente, march! ¿Qué estás haciendo, Carolina?

Carolina. Estoy botando el cuero, mamá.

Mamá. Entonces di, con permiso.

Carolina. Con permiso, por favor.

Mamá. ¿Qué lugar es éste? ¿Viste el correo, Arturo?

Arturo. Decía "Laurenceville".

Mamá. Hum. Parece nombre de colegio. Bonito. ¿Qué habrá sido ese edificio grande y amarillo? Ahora comienza a ser Trenton.

Carolina. Papá, fue cerca de aquí donde George Washington cruzó el Delaware. Fue cerca de Trenton, mamá. El fue el primero en la guerra, el primero en la paz y el primero en el corazón de sus conciudadanos.

Mamá. (*Observando el paisaje, serena y didáctica*) Pero lo que a mí más me agrada de él, es que nunca dijo una mentira. (*Los niños se sienten apocados. Pausa.*) Vean el atardecer. No hay nada mejor que un atardecer.

Arturo. Hay una patente de Ohio delante de nosotros. ¿Has estado alguna vez en Ohio, mamá?

Mamá. No.

(*Un silencio de ensueño desciende sobre todos. Carolina se acerca más a su padre. Mamá pone su brazo alrededor de Arturo.*)

Arturo. ¡Mamá, cuánta gente hay en el mundo! Debe haber miles y miles en Estados Unidos. ¿Cuántos hay, mamá?

Mamá. Yo no sé. Pregúntale a tu padre.

Arturo. Papá, ¿cuántos hay?

Elmer. Hay ciento veinticinco millones, Kate.

Mamá. (*Abrazando a Arturo.*) Y a todos les encanta salir a pasear con sus hijos. (*Pausa.*) ¿Por qué no cantan algo? Arturo, tú siempre estás cantando. ¿Qué te pasa ahora?

Arturo. Muy bien. ¿Qué vamos a cantar? (*El comienza:*)

"En las azules montañas de Virginia,
en la senda del pino solitario..."

No, ésa ya no me gusta. Mejor ésta:

"He trabajado en la línea férrea
todo el santo día.
He trabajado en la línea férrea
para pasar el tiempo."

(*Carolina se le une. Finalmente mamá, incluso papá canta. Mamá súbitamente da un salto con un grito agudo*)

Mamá. Elmer, ese letrero decía Camden, lo vi.

Elmer. Muy bien, Kate, si tú lo dices.

(*Bastante movimiento de frenos, retrocesos y saltos.*)

Mamá. Sí, aquí está, Camden... cinco millas. Mi querida Beulah. Ahora, niños, se portarán bien durante la comida. Recién se ha levantado después de una grave enfermedad y todos debemos andar con mucho cuidado a su alrededor. Primero me dejan a mí y a Carolina en la puerta, entran a saludar y, luego, ustedes los hombres se van a la Y.M.C.A. y vuelven a comer dentro de una hora.

Carolina. (Cerrando los ojos y apretando los puños contra la nariz.) Estoy viendo la primera estrella. Que todo el mundo pida un deseo. Estrella luminosa, estrella brillante, la primera que veo esta noche; quisiera poder, quisiera obtener, quisiera cumplir mi anhelo de hoy. (Con solemnidad.) Alfileres. Mamá, di "agujas" (Con el dedo meñique coge el de su mamá.)

Mamá. Agujas.

Carolina. Shakespeare. Mamá, di "Longfellow".

Mamá. Longfellow.

Carolina. Ahora es un secreto que no puedo contar a nadie. Mamá, pide un deseo.

Mamá. (Con humor casi severo.) No, yo puedo desear lo que quiera sin tener que recurrir a las estrellas. Y también puedo decir mis deseos en voz alta. ¿Quieres escucharlos?

Carolina. (Con resignación.) No, mamá, ya los conocemos. Los hemos oído... (Deja caer su cabeza sobre el hombro izquierdo y dice sin malicia.) Quieres que sea una niña buena y quieres que Arturo sea bueno dé palabra y acciones.

Mamá. (Majestuosamente.) Sí. De manera que tenlo en cuenta.

Elmer. Carolina, saca esa carta de Beulah del bolsillo de mi chaqueta y lee las palabras que marqué con lápiz rojo.

Carolina. (Haciéndolo.) "Pocas cuadras después de haber pasado los dos grandes estanques de petróleo a la izquierda..."

Todos. (Apuntando hacia atrás.) ¡Allí están!

Carolina. "Ustedes van hacia la esquina donde están los almacenes A y P y después a la izquierda..."

(Todos siente júbilo al reconocer las señas.) "Vuelven a la derecha, caminan dos cuadras y nuestra casa está en Weyerhayser 471."

Mamá. Es una calle mucho más grande que la otra donde vivían. Y muy cerca del almacén A y P.

Carolina. (En secreto.) Mamá, es mejor que nuestra calle. Es una calle mucho más rica. ¿Beulah es mucho más rica que nosotros, mamá?

Mamá. (Mirándola fijamente y con altivez.) Cuidado, señorita. No me gusta que nadie hable de ricos o de pobres delante de mí. Si la gente no es decente, poco me importa que sea rica. Yo vivo en la mejor calle del mundo porque mi marido y mis hijos viven en ella.

(Mira intensamente a Carolina por un momento para que la lección profundice y, luego, levanta la vista. Ve a Beulah y la saluda con la mano.)

Mamá. ¡Ahí está Beulah esperándonos en la entrada!

(Beulah aparece y les hace señas.)

Todos. ¡Hola, Beulah, hola!

(Todos descienden del automóvil. Beulah besa larga y cariñosamente a su padre.)

Beulah. ¡Hola, papá, querido papá! Pareces estar muy cansado. ¡Hola, mamá! ¡Cómo han crecido Arturo y Carolina!

Mamá. Están reventando todos sus vestidos. Sí, tu padre necesita descanso. Gracias al cielo sus vacaciones han llegado. Lo alimentaremos y lo haremos dormir mucho. Papá tiene un regalo para ti, Loolie. Irá a comprarlo.

Beulah. Pero, papá, eres terrible. ¿Cómo se te ocurre ir a comprar algo para mí! ¿Verdad que es terrible?

Mamá. Bueno, es un secreto. A la comida lo tendrás.

Elmer. ¿Dónde está Horacio, Loolie?

Beulah. Debí quedarse en la oficina. Llegará de un momento a otro. Está loco por verlos.

(Mientras su padre vuelve al auto, Beulah permanece de pie en la calle detrás de él.) Sigue derecho, papá, no puedes perderte. Está casi al frente tuyo. (Lo abraza del cuello y restriega la nariz contra su sien.) Papito loco, ir de compras; yo debería andar comprando cosas para ti, papá.

Elmer. ¡Oh no! ¡Sólo hay una Loolie en el mundo!

Beulah. (En secreto con los ojos llenos de lágrimas.) ¿Te alegras de verme con vida, papá?

(La besa abruptamente y regresa a la escalinata de la casa. El Director de escena saca el automóvil con ayuda de Elmer y Arturo, quienes se van diciendo adioses.)

Beulah. Bueno, subamos, mamá, y arregla tus cosas. Carolina, hay una sorpresa para ti en el patio interior.

Carolina. ¿Conejos?

Beulah. No.

Carolina. ¿Pollos?

Beulah. No. Anda a ver tú misma.

(Carolina sale. Beulah y mamá suben lentamente la escalera.) Hay dos cachorros nuevos. ¿Crees que puedes criar uno en Newark?

Mamá. Creo que puedo. Tienes una linda casa, Beulah. Tienes un amoroso hogar.

Beulah. Cuando salí del hospital, Horacio había trasladado todo aquí y yo no tuve ningún trabajo.

Mamá. Es muy linda.

(El director de escena empuja una cama del costado izquierdo del escenario. Los pies hacia la derecha. Beulah se sienta en ella probando el colchón.)

Beulah. Espero que encuentres cómoda tu cama, mamá.

Mamá. (Sacándose el sombrero.) Ah, sería capaz de dormir sobre un montón de zapatos, Loolie. No sufro molestias al dormir. (Se sienta a su lado.) Ahora, miremos a mi niña. La última vez que te vi no me conociste. Te lo llevabas diciendo: ¿Cuándo viene mamá? ¿Cuándo viene mamá? Pero el doctor no me dejó estar a tu lado.

Beulah. (Coloca la cabeza sobre el hombro de su madre y llora.) ¡Fue terrible, mamá! Fue terrible. Ni siquiera vivió unos minutos, mamá. ¡Fue horrible!

Mamá. (Mirando a lo lejos.) Dios lo dispuso así, querida. (Cambiando bruscamente, pasando el dorso de la mano por su mejilla.) Bueno, ¿Y qué le vamos a dar de comer a estos hombres esta noche?

Beulah. En el horno hay un pollo.

Mamá. ¿Cuánto hace que lo pusiste?

Beulah. (Reteniéndola.) Ah, mamá, no te vayas todavía. Me gusta estar sentada así a tu lado. Tú siempre te pones arisca cuando te regaloneamos.

Mamá. (Riendo con desgano.) Sí, es un poco tonto. Sólo soy un saco de huesos viejos de Newark. (Se mira el dorso de las manos.)

Beulah. (Indignada.) Pero mamá, tú eres bien parecida. Siempre dijimos que eres muy buenamoza. Y además eres la mejor madre que pueda encontrarse.

Mamá. (Incómoda.) Bueno, espero que ustedes me quieran. No hay como gustarle una a su propia familia. Ahora voy abajo a ver el pollo. Tú te tiendes aquí un minuto y cierras los ojos. ¿Compraste todo para el desayuno antes que cierren los almacenes?

Beulah. ¡Ah, ya sabes! Jamón con huevos. (Rien las dos.)

Mamá. Bueno, ahora cierra los ojos por diez minutos.

(Beulah se tiende y cierra los ojos. Mamá baja las escaleras abstraídamente cantando.)

“Había noventa y nueve que yacían a salvo
en el refugio de la hondonada
pero una andaba lejos en las colinas,
lejos de las puertas de oro...”

TELÓN

SOBRE THORNTON WILDER

Nació en Madison, Wisconsin (Estados Unidos), el 17 de abril de 1897. Por la actividad de diplomático de su padre, vivió algunos años en China y de regreso a su país estudia en la Universidad de Yale, donde obtiene su Licenciatura en Letras. Viaja a estudiar en la Academia Americana de Roma y, luego, consigue su doctorado en la Universidad de Chicago en 1925.

En los años que siguió estudios en el Oberlin College y la Universidad de Yale, escribió sketches de tres minutos de duración para tres actores. Catorce de estas breves obras se publicaron en 1928 en su libro *El ángel que agita las aguas y otras obras* (*The angel that troubled the waters and other plays*). Después escribe *Sonarán las trompetas* (*The trumpet shall sound*), que fue representada por una de las primeras compañías Off-Broadway, el *American Laboratory Theatre*, en 1926.

Simultáneamente incursiona en la narrativa con sus novelas: *La cábala* (*The cabala*) escrita en 1926, *El puente de San Luis Rey* (*The Bridge of San Luis Rey*), en 1927, y *La mujer de Andros* (*The woman of Andros*), en 1930.

En 1931 publica un conjunto de obras en un acto, *Larga cena de Navidad y otras obras en un acto* (*The long Christmas Dinner and other plays in one act*). Se incluyen en este volumen las siguientes obras: *Las reinas de Francia* (*Queens of France*), *El amor y cómo curarlo* (*Love and how to cure it*), *Tales cosas sólo ocurren en los libros* (*Such thing only happen in books*), *Larga cena de Navidad* (*The long Christmas dinner*), *Coche-cama Hiawatha* (*Pullman-car Hiawatha*) y *el Viaje Feliz a Trenton y Camden*. En estas tres últimas obras se observa una nueva concepción de lo dramático y teatral, donde con el mínimo de elementos escenográficos, un lenguaje y situaciones cotidianas y bastante imaginación, el autor encuentra la técnica que lo caracterizará en sus futuras creaciones.

En 1935 publica su novela *El Cielo es mi destino* (*Heaven's my destination*), considerada como su mejor novela.

La continuación de su forma expresiva se plasma en la obra que le daría éxito mundial *Nuestro pueblo* (*Our Town*), estrenada en 1938.

A fines de 1938, Thornton Wilder estrena otra comedia: *El mercader de Yonkers* (*The Merchant of Yonkers*); debido a su escaso éxito, en 1954 el autor le hace algunas correcciones y cambia su título por *La Casamentera* (*The Matchmaker*), obteniendo un gran éxito. Posteriormente, el argumento de esta obra dio origen a la famosa comedia musical estrenada en 1964, *Hello, Dolly*.

Más tarde presenta *Por un pelo* (*The Skin of Our Teeth*), estreno que Wilder no presencia porque se enrola en la Fuerza Aérea de su país y participa en la Segunda Guerra Mundial.

Terminada la guerra, escribe dos novelas: *Los idus de marzo* (*The ides of march*), en 1948, y *El octavo día* (*The eighth day*), en 1967.

En 1955 estrena *Una vida al sol* (*A life in the sun*) y, a los sesenta años de edad, Thornton Wilder vuelve a escribir algunas obras en un acto reencontrándose con su primera expresión escénica; entre éstas se encuentran *El naufragio de las 5:25* (*The wreck of the 5:25*) y *Bernice*, representadas en Berlín Occidental.

En 1962 se llevan al escenario en Off-Broadway las *Obras para Bleecker Street* (*Plays for Bleecker Street*), entre las que se incluyeron *Alguien de Asis* (*Someone From Assisi*), *Infancia* (*Infancy*) y *Niñez* (*Childhood*).

Thornton Wilder obtuvo tres premios Pulitzer: en 1928, con *El puente de San Luis Rey*; en 1938, con *Nuestro pueblo*; y, en 1942, con *La familia Antropus*. Además, en 1957 la Asociación de Editores y Libretos Alemanes lo distinguió con el Premio de la Paz.

Siegfried Melchinger, en su libro *El teatro desde Bernard Shaw hasta Bertolt Brecht* (Compañía General Fabril Editora, S.A., Buenos Aires, 1959), resume brevemente el teatro de Thornton Wilder.

“Teatro antiilusionista. Traspasamiento de la realidad tanto en sentido formal como religioso. Temática de los límites entre la vida y la muerte, y del tránsito de un reino al otro. Cristiano, en cuanto esta vida sólo adquiere su sentido (y, en general, un sentido) a la luz de la del más allá. Autor de mucha erudición, Wilder conoce como pocos las formas y las posibilidades del teatro. El experimento del diálogo-pantomima aplicado más efectivamente en *Viaje feliz*, procede, según propia confesión, del teatro chino a través de Meyerhold-Táirov.”

JUEGO PARA CUATRO
(Comedia juvenil en un acto)
FRANCISCO RAYNAUD L.

PERSONAJES:

Jorge
Milton
Inés
Lisette
Petronila

(La escena transcurre en un living de un departamento, en la tarde de un sábado del mes de octubre. El escenario debe tener dos puertas, una lateral derecha que da hacia el exterior y otra al fondo que da hacia el interior. Debe haber un sofá, sillas o sillones, una mesita con un teléfono, un pequeño estante con libros, un espejo de adorno, un jarrón con flores, una bandeja con dos vasos y una botella de alguna bebida refrescante.)

Al levantarse el telón, Jorge está ordenando el living; suena el timbre. Jorge, en vez de ir a la puerta, va al espejo, se alisa el pelo, se arregla la camisa. Es un muchacho de muy buena apariencia, vestido deportivamente y con cierta elegancia. Suena el timbre otra vez, va a la puerta y la abre. Esboza una sonrisa que se le congela al ver entrar a otro muchacho de su misma edad. Es Milton. Este es todo lo contrario de Jorge: desgarrado, descuidado, con grandes anteojos, un aire de tristeza; pero, a pesar de todo, emana de él cierto interés humano. Milton lleva una caja de pintura y unas telas o un block grande para croquis.)

Jorge. *(Desilusionado.)* ¡Ah! ¡Eras tú!

Milton. ¿Se puede pasar?

Jorge. *(Con desgano.)* ¡Adelante!

Milton. *(Entra como si recién despertara.)* ¿Estás solo?

Jorge. Sí, mi gente se fue a la playa.

Milton. *(Se sienta despreocupadamente. Deja en el suelo la caja de pinturas y el block. Jorge los recoge y limpia el lugar.)* ¿Esperas a alguien?

Jorge. *(Indiferente.)* Invité a una niña.

Milton. ¿Ah? Sí, claro, entiendo. Pero yo me voy a ir luego. No te preocupes por mí... Sigue... ¿Estabas haciendo algo?

Jorge. Bueno..., no..., ordenaba..., arreglaba... Tú comprendes que recibir a una niña, aunque no sea la primera vez... *(Arregla las flores.)* ¿Te gustan? Las compré yo.

Milton. Sí. *(Se levanta.)* Oye, ¡qué buen efecto de luz! Yo debería hacer un cuadro. *(Va en busca de sus materiales.)*

Jorge. *(Deteniéndolo.)* ¡No! Supongo que no vas a ponerte a pintar ahora...

Dejarías todo imposible... La última vez que le hiciste esa pintura a mi mamá te limpiaste las manos en las cortinas. ¡No te diré lo que rabió mi mamá después! ¡Claro que mucho más cuando miró el cuadro!

Milton. Conmigo es siempre tan amable.

Jorge. Siempre es muy amable con la gente de afuera. Pero apenas se van, yo pago los platos rotos... "¿Por qué no eres como Fulanito, tan serio, tan cuidadoso?" Y si dejan todo desordenado: "¡Pero qué amigos tienes, unos vándalos, deberías elegirlos mejor!"

Milton. Bueno, bueno, no te preocupes. No voy a pintar. *(Se sienta otra vez.)* No podría. *(Silencio. Se queda mirando las flores. Suspira.)* Una flor hermosa, esbelta y bella como ella.

Jorge. ¿Qué dices?

Milton. *(Suspira de nuevo.)* Una poesía que escribí esta mañana.

Jorge. ¡Ah! ¿Con que estamos de poesía? Eso significa algo, bribón.

Milton. Claro que sí. *(Serio.)* Por eso vine a verte. Quería aprovechar este sábado pintando en algún camino por ahí, pero no puedo más. Tengo que decírtelo.

Jorge. Lástima que no sea un momento adecuado. ¿No podrías decírmelo el lunes en el Liceo?

Milton. Es que yo... *(Se lleva la mano al pecho como si estuviera oprimido. Suspira.)*

Jorge. *(Ríe)* ¡Ah, no me digas nada! Te lo diré yo: Miltoncito, estás enamorado. *(Ríe.)*

Milton. No te rías que es serio.

Jorge. ¿Cómo no me voy a reír? *(Se acerca y lo despeina.)* ¡Miltoncito está enamorado!

Milton. *(Se levanta molesto.)* ¡No te burles de mis cosas! ¡Y no tienes derecho para tratarme así!

Jorge. ¡Yo puedo tratarte como se me da la gana! ¿Y qué? Además estoy en mi casa y puedo echarte si se me antoja.

Milton. *(Va hacia sus útiles y los toma, luego dice distraídamente.)* El martes tenemos prueba de Filosofía. Te recuerdo que tienes un dos en interrogación. Sería bueno que estudiaras, porque no te dejaré copiar mi prueba.

Jorge. *(Reaccionando.)* Bueno, no hay para qué tomar las cosas así. Todo era broma... Estás enamorado... ¡Bien! Si venías a contarme eso, siéntate y cuéntamelo. Cuando llegue ella, te vas.

Milton. No estoy seguro... *(Sentándose.)*

Jorge. ¿Cómo?

Milton. ...Creo que estoy enamorado. Tú tienes que saber mucho de esto. ¿Cómo se siente uno?

Jorge. No sé. *(Milton lo mira asombrado.)* Quiero decir que es algo que no me interesa. ¡Esas cositas de amor yo las paso por alto! Me gusta una niña y me gusta..., me atrae.

Milton. Pero, ¿no sientes que te golpetea el corazón? *(Hace el gesto.)* Así.

Jorge. A mí no me golpetea.

Milton. ¿Qué lástima! A mí sí. *(Pausa.)* Me gusta... *(Suspira.)* Estoy enamorado, no cabe duda. En este momento tengo la seguridad de ello... ¡La quiero!

Jorge. ¿Y ella?

Milton. ¿Ella qué?

Jorge. ¿Le gustas tú, te quiere?

Milton. No sé.

- Jorge.* Deberías preguntárselo.
- Milton.* (Pausa.) Nunca he hablado con ella.
- Jorge.* ¿Cómo? ¿Entonces es un sueño, no existe?
- Milton.* Existe, pero no puedo hablarle, no me atrevo... La veo desde mi ventana. Vive en la casa de al lado. Y después, cuando se va al Liceo, la sigo por la calle... Ella después toma un bus... y yo otro... Nuestras vidas son diferentes. Tomamos distintos buses.
- Jorge.* ¿Por qué no te subes un día al bus de ella y empiezas a hablarle o le hablas antes de que llegue al paradero?
- Milton.* No puedo. Llegaría atrasado al Liceo.
- Jorge.* ¡Ah, bueno! Entonces quieres más al Liceo... ¡No! Hay que arriesgarse, viejo... En esto hay que ser lanzado.
- Milton.* Yo creí que podías ayudarme, pero ves las cosas de otra manera.
- Jorge.* Tú lo has dicho.
- Milton.* ¿No podrías aconsejarme algo, así a lo amigo?
- Jorge.* Si sientes algo por ella, si te gusta, bueno, tienes que hablarle como sea. ¡No queda otra!
- Milton.* No me atrevo a acercarme a ella.
- Jorge.* Entonces estás perdido... ¡O le hablas... o te dedicas a pensar en otra cosa!
- Milton.* Muchas veces he tratado de hablarle, pero no puedo... Pensé que podría haber una forma para hacerlo, una forma que yo desconozco... Como tú siempre estás hablando de niñas... Por eso vine.
- Jorge.* Bueno, prometo hacerte unas clasecitas, pero otro día, ¿ah? Ahora... (Mira su reloj.) ¡La hora que es y todavía no llega! (Se queda esperando que Milton se pare.)
- Milton.* (Silencio.) Jorge, ¿cómo sabe uno... si... si uno le interesa a una niña?
- Jorge.* Se les nota a ellas en la cara. Te dan unas miraditas así como que no quiere la cosa. Hay que dejarse caer justo. Yo soy un lince para eso. (Pausa.) Bueno, ¿te vas o no?
- Milton.* Sí, sí, claro, si no queda otro remedio. (Se pone de pie y se queda allí.)... Seguro que te resulto cargante, pero como no llega ella todavía... Dime, por favor, ¿qué habrías hecho con ella si ya hubiera llegado? Porque yo no sabría qué hacer.
- Jorge.* (Se larga a reír.) Pareces un niño... ¡Que qué habrías hecho! (Levanta los brazos.) ¡Señor! (Milton va a la puerta.) ¡Hasta la vista!
- Milton.* No, si no me voy. (Abre la puerta. Sonríe estúpidamente y dice a alguien imaginario:) ¡Pase!
- Jorge.* ¿Estás cucú?
- Milton.* (Cierra la puerta.) Estoy tratando de imaginarme lo que haría yo si ella entrara por esa puerta. Pero no resulta, ¿verdad? ¿Cómo lo harías tú?
- Jorge.* Ahora vas a ver cómo lo hago. (Va hacia la puerta que da al interior. Cierra la puerta. Coloca la mano izquierda sobre la moldura lateral, con la derecha abre el picaporte y luego coloca esa mano sobre la hoja de la puerta entreabierta.)
- Milton.* (Se acerca intrigado.) Y eso, ¿para qué?
- Jorge.* (No le responde y comienza a jugar como si la chica estuviera delante de él.) ¡Hola, linda! ¡Qué gusto de verte! ¡Y qué buena moza que estás! ¡Bellísimo tu vestido! ¿Es de seda? (Baja la mano derecha como si acariciara la tela.)
- Milton.* Ah... eso harías..., pero así ella no puede pasar.
- Jorge.* Justamente. Para eso te pones así, para que si trata de pasar, se te pegue al

cuerpo. *(Sigue el juego.)* Entonces la abrazas, cierras la puerta... ¡Y ya la tienes adentro!

Milton. ¿Y si ella no quiere?

Jorge. ¿Qué es lo que no va a querer?

Milton. Que uno le haga todo eso; que se tome tales libertades.

Jorge. Querrá. Lo sé por experiencia.

Milton. *(Maravillado.)* ¡Me gustaría ser como tú! ¿Y después?

Jorge. La invitas a sentarse en el sofá. *(Hace el juego. Después va a la bandeja. Toma un vaso y se lo ofrece al sofá. Se da una rápida vuelta. Se sienta como si fuera ella, bebe un sorbo y devuelve el vaso. Jorge vuelve a correr y simula coger el vaso y llevarlo a la bandeja. Regresa sonriendo. Se sienta en el sofá, hace como que le roza una mano, persigue la mano como si se le escapara, la coge y la besa apasionadamente. Corta el juego y se vuelve a Milton.)* Por aquí habría que decir algo, conversarle un poco.

Milton. ¿Y sobre qué?

Jorge. De lo que tú quieras, de lo que se te antoje. Le puedes decir el versito ese sobre la flor hermosa... A ver, siéntate aquí y háblame como si yo fuera esa niña. ¿Qué me dirías? *(Milton se sienta junto a él y lo mira. No se le ocurre que decir.)* ¡Habla pues, te estoy esperando!

Milton. Bueno... *(Traga saliva.)* Este... *(Trata de sonreír y le resulta una mueca.)* ¿Hace calor hoy día, no?

Jorge. ¿Y qué le importa a ella que haga calor o frío?

Milton. ¿No les importa?

Jorge. ¡Hay que hablarles de cosas interesantes, pues, viejo!

Milton. Pero el calor es interesante. Hay una teoría...

Jorge. *(Interrumpiendo.)* Sí, sí, muy interesante, pero no sirve en este caso. Tienes que hablarle de AMOR.

Milton. Sí, pero, ¿cómo?

Jorge. ¿No se te ocurre nada? ¿Y la poesía?

Milton. No. No podría decírsela, me equivocaría todo.

Jorge. Tú tienes muy buena memoria.

Milton. Para estas cosas no. Además me daría vergüenza...

Jorge. Bueno, entonces hay que tomar el camino más corto y decirle que la quieres... Dilo.

Milton. *(Tratando de ser apasionado.)* La quiero.

Jorge. Ella te dirá: "Y yo no". Eso te dirá aunque le gustes, por darse importancia. Después coqueteará un rato, se reirá en tu cara y se irá.

Milton. No entiendo por qué.

Jorge. Porque les gusta que uno haga rodeos antes, que les digamos lo mismo pero de a poco. Como en el fútbol, viejo. Un pase corto, una entrada por la izquierda, un centro, un rechazo, otra entrada, otro pase, de repente un claro, una entrada en profundidad y ¡gol! ¿Entendiste?

Milton. No.

Jorge. *(Hace un gesto de agotamiento. De repente se levanta, va hacia los libros y busca uno.)* A veces da resultado decirles algunas frases de esas que salen en las novelas. Podrías aprenderte un párrafo de memoria. En estas novelas tontas que lee mi hermana podría haber algo. *(Coge una. La hojea.)* Mira, escucha esto. *(Lee.)* "No he tenido sosiego desde que la vi la última vez. Guendolina a cada hora..."

Milton. *(Interrumpiendo.)* No me gusta.

Jorge. ¿La frase?

Milton. No, el nombre: Güendolina.

Jorge. ¿Y para qué vas a usar el nombre, estúpido? (*Le pasa el libro.*) Lee. Mi hermana subrayó las frases. Deben haberle gustado.

Milton. (*Pausa breve. Leyendo.*) "Cada vez que las campanas de la torre anuncian la hora..." (*A Jorge.*) ¿No te parece un poco largo?

Jorge. ¡Qué va a ser largo! Todavía hay que agregarle más: "Que las estrellas en la noche me recuerdan tus ojos..., que el azul del cielo me recuerda que sé yo... ¡La cosa es que hay que hablar para el mundo! (*Pausa breve.*) Y aquí voy a terminar la lección y me vas a hacer el favor de irte. (*Haciendo el juego.*) Vuelves a tomarle la mano. Se la besas. Te acercas más. Pasas el brazo por aquí... Le acercas la cara a la tuya. Tratas de besarla. Ella quitará la cara. Dirá que no, pero por decir no más... Entonces le hablas de su boca, que tiene forma de lo que sea, que sus labios son rojos como los claveles, que sus dientes son perlas, que su boca te atrae y te enloquece... Después de eso..., no resisten.

Milton. ¿Verdad?

Jorge. Claro que sí...

Milton. Eso era lo que yo quería que tú me enseñaras... Ahora me voy. (*Toma sus pinturas. Vuelve a dejarlas.*) Jorge, pero yo no puedo invitarla a mi casa. Mis papás no tienen casa en la costa y no salen nunca.

Jorge. Te arreglas de otra manera; le hablas en la calle, en la plaza, en el parque.

Milton. Pero es que en las calles y plazas no hay sofá.

Jorge. ¡Cretino!

Milton. Pero sí... (*Suena el timbre.*)

Jorge. (*A media voz.*) Debe ser ella.

Milton. (*A media voz.*) ¿Me escondo?

Jorge. (*A media voz.*) No. La saludas y te vas en el acto. (*Timbre otra vez. Va a la puerta. Antes de abrir se arregla la camisa. Abre. Aparece Inés. Una morena deslumbrante, llena de vida, vestida deportivamente con zapatos rojos y un bolso de cuero del mismo color. Jorge se sorprende. Ella entra y con un dedo le hace un carriño en la nariz.*)

Inés. ¡Holita, Choche! (*El se queda mirándola afeitado.*) ¡Holita te dije!

Jorge. (*Desganado.*) Hola. (*Milton toma nuevamente sus pinturas. Al tomarlas bota el libro, lo recoge y va a colocarlo en el estante. Todo esto mientras Inés y Jorge hablan.*)

Inés. ¿Está la tía?

Jorge. (*Cortante.*) No. Salió.

Inés. ¡Qué lástima más grande, fíjate! Pero llegará luego, ¿no es cierto?

Jorge. No. Fue a la costa con el papá y la Toya.

Inés. ¡Ay, pero que cosa más terrible! ¡Terrible lo encuentro! Y yo que le venía a pedir un favor a mi tía, un favor de lo más grande que hay, te diré. (*Reparando en Milton.*) ¿Y quién es este... joven?

Jorge. Un compañero, Milton Suárez... Mi prima Inés.

Milton. ¿Prima? ¿Y ella...?

Jorge. Sí, ella es mi prima. ¿Nunca te había hablado de ella?

Inés. (*Con desgano le pasa la mano.*) Encantada, ¿Cómo está? (*A Jorge.*) ¿Así que estás solito?

Jorge. (*Indicando a Milton.*) Bueno con...

Inés. Sí, sí, claro, con tu compañero. (*A Milton.*) ¿Cómo me dijiste que te llamabas?

Milton. ¿Yo?

Inés. Tú pues, si no hay otro. (Ríe.)

Milton. Me llamo Milton.

Inés. ¡Uy, qué nombre más regio! ¡Me encanta que la gente no se llame como todo el mundo! ¡Milton! Ese fue un tipo que inventó algo, ¿no?

Milton. Fue un poeta inglés. El del *Paraíso Perdido*.

Inés. ¡Ah, sí! Estos poetas son tan distraídos, pierden todo. (Reparando que Milton tiene un libro en la mano.) Sigue leyendo no más. A ver. (Milton le muestra el título.) ¡A mí me encantan esas novelas!

Jorge. (A Inés.) ¿Tú venías a buscar algo?

Inés. (Durante las palabras de Inés, Milton se ha dirigido otra vez a dejar el libro. Pero mira a Inés, lo hojea y empieza a leer y a repetir sin que se le oiga.) A pedirle algo a mi tía. Fíjate que el Totó me tenía invitada a su fiesta. Yo le insistí a mi mamá toda la semana para que me diera permiso. Y ella, que no y que no. Y esta tarde, a última hora, me da permiso porque van a venir sus amigas a jugar canasta. ¡Y no me digas tú! Entonces, me doy cuenta que no tengo cartera ni guantes para combinar con un vestido nuevo que me compraron. Y como la Toya tiene esos guantes regios que le trajo mi tía Ticha de los Estados Unidos, y esa cartera que le regaló tu papá, entonces yo venía a pedirle eso prestado. Porque te diré, lindo, que yo no voy así no más a la casa del Totó. Tiene unas hermanas que se andan fijando en todo. Y ahora no le puedo decir a mi mamá que no salgo porque ella tiene todo arreglado para la canasta, y eso a mí me aburre a morir. Empiezan a jugar canasta y yo pongo discos de Paul Anka. ¡Y a mi mamá y a sus amigas les revienta Paul Anka! Son totalmente refractarias y anticuadas... Bueno, el asunto es, Chocchecito, que yo tengo que llevarme esos guantes y esa cartera.

Jorge. Lástima que no pueda ayudarte en eso. Yo no sé dónde guarda sus cosas la Toya.

Inés. ¡Ay, claro, lindo! Pero la empleada sabe, no te preocupes.

Jorge. Es que la empleada no está. Dijo que tenía que ir a ver una comadre que estaba de santo.

Inés. Pero volverá luego.

Jorge. No creo. Cuando ella va a ver a su comadre no vuelve hasta el otro día.

Inés. ¡Qué barbaridad! (Con cara dulce.) ¿Así que estás solito?

Jorge. Sí, con... (Indicando a Milton que cierra el libro y lo deja en el estante.)

Inés. ¡Claro, claro! ¡Qué lástima!

Jorge. Como ves, no puedo ayudarte.

Inés. Mira, no te aprolesmes, Choche. La solución es bien fácil: no voy a la fiesta del Totó simplemente. ¡Después de todo te diré que me carga el Totó!

Jorge. Y andas detrás de él.

Inés. ¿Yo detrás de él? ¡Dios te bendiga el ojito que tienes, lindo! El anda detrás mío. ¿Y tú crees que puede gustarme un gordo que no hace más que comer y reírse? (Insinuante.) Es otro el tipo de hombre que a mí me gusta.

Jorge. De modo que entonces...

Inés. (Va al teléfono.) Voy a llamar a mi mamá. (Se sienta, marca, escucha.) Está ocupado. Le va a dar un patatús a mi mamá cuando le diga que me voy a quedar aquí.

Jorge. ¿Cómo?

Milton. ¡No!

Inés. (A Milton.) ¿Ah, tú sabes hablar también? No me digan que no. No es justo que estén solos. ¿Quién les va a preparar el té?

Jorge. Es que Milton ya se iba...

Inés. ¿Ah, sí? Bueno, si quiere irse se va. *(Coqueta.)* Pero se le nota en la cara que no quiere irse. No te vayas todavía. Les voy a preparar el tecito y lo vamos a pasar regio. *(Marca de nuevo.)*

Jorge. Es que yo no tomo nunca té.

Inés. Ahora sí... Aló, ¿mamá? Sí, con la Inesita. Mamá, te tengo que decir una cosa, pero de un golpe. No me interrumpas, por favor. Mira, no está la tía; fue con el tío y la Toyita a la costa. Choche está solo con un amigo que le llegó de visita. La empleada tenía la tarde libre y no llega hasta mañana. Tengo que quedarme aquí para preparar el té. ¡No me interrumpas te dije, mamá! Es una obra de caridad y no es ningún problema para ti, porque no te voy a molestar en tu canasta. ¿Cómo? Pero, ¿qué peligro puede haber? No, no, déjalo que descansa, mamá. Además tú sabes que hay ese problema de la máquina... de la máquina fotográfica. ¡Ay, mamá, no! Dile que no venga porque no le vamos a abrir la puerta a nadie. ¡Chaíto, mamá! Las sales para tu jaqueca están en el velador... *(Cuelga.)* ¡Ya está!

Jorge. *(Espantado.)* ¿Así que te vas a quedar aquí toda la tarde?

Inés. ¡Y con qué tono me lo dices, después que me he sacrificado por ti!

Jorge. ¿Sacrificado?

Inés. Me he quedado para hacerles el té. Además me expongo a que mi papá me rete. Mi mamá dijo que lo iba a mandar a buscarme. Yo le dije que lo dejara descansar.

Jorge. ¡El tío Lucho aquí! ¡No!

Inés. También le recordé a mi mami el asunto de la máquina que te prestó mi papá. Hace tiempo que mi papá te la está pidiendo y tú no se la devuelves. Para mí, lindo, que la perdiste y ahora te estás corriendo. Por eso, me parece que si tocan el timbre no hay que abrir, porque si no mi papá va a entrar y dijo que te iba a dar tu merecido si le había pasado algo a su máquina.

Jorge. ¡Pero esto es terrible!

Milton. Yo me voy.

Inés. Espérate un ratito más. Si ya voy a la cocina.

Jorge. No, Inés, no es justo que te sacrifiques. Te vas a manchar el vestido, se te echarán a perder las manos...

Inés. *(Los mira a ambos, luego se dirige a Jorge.)* Dime una cosa, ¿por qué no te llevaron también?

Jorge. ¿A dónde?

Inés. A la playa. ¿Por qué no te llevó la tía?

Jorge. Porque no quise... Tenía que estudiar... Tengo prueba de filosofía el martes. Y ahora justamente me iba a poner a estudiar. ¿Verdad, Milton?

Milton. Verdad, sí, verdad.

Jorge. Milton, que es muy buen amigo mío, me trajo unos apuntes y justamente cuando tú llamaste se iba yendo para dejarme estudiar "tranquilo"... Porque yo para estudiar tengo que estar solo.

Inés. ¡Muy raro! Desde que te conozco jamás supe que un sábado en la tarde te vinieran ganas de estudiar... y todavía para una prueba que es el martes próximo... Permíteme decirte que no te creo en lo más mínimo. *(Se levanta y empieza a desplazarse como olfateando.)* Aquí hay olor a carne humana.

Jorge. ¿Qué estás diciendo?

Inés. Mira, no te vengas a hacer delante mío, primito. Si soy ya bien grandecita como para entender estas cosas. ¡Aquí se trama algo! *(Le toca la nariz con un dedo.)* Canta, canta pajarito.

Jorge. Pero, ¿qué es lo que se te ha ocurrido?

- Inés.* Si no me lo cuentas, se lo voy a decir todo a mi tía. Y le voy a contar que tú te quedas los sábados aquí para hacer orgías. *(Como si comprendiera de repente.)* ¿Orgías? ¡Eso es! Vas a tener una orgía esta tarde... Eso está claro.
- Jorge.* No, no, te aseguro, Inés, que...
- Inés.* No te creo nada. *(A Milton.)* Edison me va a decir toda la verdad.
- Milton.* Yo no soy Edison.
- Inés.* Bueno, Nelson.
- Milton.* Milton.
- Inés.* Eso es. Ya sé: el poeta perdido. *(Insinuante se le acerca.)* Cuéntame, ¿es cierto que van a tener una orgía?
- Milton.* No sé si... No... Yo vine... Es decir, iba a pintar.
- Inés.* ¡Ay! ¿Eres pintor?
- Milton.* Sí, bueno, pinto...
- Inés.* ¡Qué emoción! Fíjate que en la última película que vi el jovencito era pintor... ¡Huy, pero era de lo más terrible! ¿Tú eres terrible?
- Milton.* ¿Yo? *(Suena el timbre.)*
- Inés.* ¡Uy! ¡Mi papá! ¡No abras, Choche!
- Jorge.* Es que... *(Timbre otra vez.)* Tengo que abrir. Estoy esperando a otra persona. *(Timbre insistente.)*
- Inés.* ¡Arriésgate, entonces! ¡Yo me lavo las manos! *(Jorge abre. Una mano aparece y entrega un telegrama.)*
- Jorge.* *(Lo recibe. Lee el nombre. Dice hacia afuera.)* No, no es aquí, está equivocado. Aquí no hay ninguno tan idiota como para llamarse "Cupertino". *(Entrega el telegrama. Y cierra la puerta.)*
- Inés.* ¡Menos mal que no era mi papá!
- Jorge.* *(A Milton, furioso.)* ¿Y tú no te ibas a ir?
- Inés.* *(A Jorge.)* No seas mal educado. Recuerda que es invitado tuyo, nenito.
- Jorge.* ¿Invitado mío? ¡Yo no he invitado a nadie! ¡Y tengo ganas de estar solo, así que váyanse ahora mismo los dos! ¡No los quiero ver aquí! *(Camina hacia la puerta del fondo.)* Cuando yo vuelva espero que se hayan ido.
- Inés.* Pero, ¿a dónde vas tú?
- Jorge.* ¡Donde a ti no te importa! *(Da un portazo y sale.)*
- Inés.* *(Le saca la lengua ante la puerta cerrada y hace una morisqueta.)* Eso es puro teatro. Yo me lo conozco. Se está haciendo el enojado para que me vaya, porque de seguro tiene un panorama. ¡Pesado! ¡Me carga! *(Se sienta en el sofá.)*
- Milton.* Tenemos que irnos.
- Inés.* No le demos en el gusto. *(Pausa breve.)* Washington, dime la verdad.
- Milton.* ¡Milton!
- Inés.* No importa como yo te diga, pero cuéntame, ¿qué va a pasar aquí?
- Milton.* ¡Y yo qué sé! Yo vine a ver a Jorge. Te aseguro que no sé nada.
- Inés.* *(Le mira a los ojos.)* Está bien. Te creo. Entonces está tramando algo sin nosotros dos. ¡No debemos movernos de aquí! Ven, siéntate. *(Milton se sienta en el otro extremo del sofá.)* Pero más acá. No me tengas miedo. Ven aquí para que hablemos a media voz y Jorge crea que nos hemos ido.
- Milton.* *(Se sienta junto a ella, la mira, baja la cabeza, la vuelve a mirar, traga saliva, ella sonríe, él se decide.)* Hace calor hoy día, ¿no?
- Inés.* ¡Ay, sí, un calor inverosímil! Yo debería haber ido a la piscina. ¿A ti te gusta ir a la piscina?
- Milton.* *(La mira de arriba abajo.)* No me gusta... Pero, ahora... me gustaría.

- Inés.* (Coqueteando.) ¿Verdad?
- Milton.* (Se le acerca más y le lanza todo el párrafo como en chorro.) No he tenido sosiego desde que la vi la última vez, Güendolina; a cada hora la recuerdo. Cada vez que las campanas de la torre anuncian la hora a mí me parece que repiten su nombre, y la veo junto a mí. No puedo vivir sin ti, Güendolina, te quiero, no me rechaces.
- Inés.* Yo no me llamo Bandolina, Nelson, pero eso no importa. El nombre entre nosotros parece que es lo de menos. ¡Qué lindo lo que me has dicho! Me parece haberlo leído en alguna novela. ¡Qué romántico! (Le abre los brazos.) ¿Dónde me viste la última vez? Tiene que haber sido en un sueño, ¡Y yo sin saberlo! Perdóname, querido. (Lo abraza.)
- Milton.* (Se desprende del abrazo, le coge una mano y se la besa.) Las estrellas en la noche me recuerdan sus ojos..., el azul del cielo me recuerda no sé qué... Sus labios son rojos como...
- Inés.* ...como mis zapatos. (Milton la atrae bruscamente. Ella se debate y el insiste, le da un beso. Se sorprende de lo que ha hecho. La suelta, ella suspira.) ¡Oh! ¿Qué es lo que has hecho? Te has aprovechado de mí.
- Milton.* (Tratando de mostrarse apasionado.) Tu boca me atrae y me enloquece.
- Inés.* ¡Qué amor! ¡Qué amor! El Totó jamás me habría dicho una cosa así.
- Milton.* ¿Quién es el Totó?
- Inés.* Alguien. Pero no tiene ninguna importancia. (Se levanta y va al fondo, abre la puerta, mira y vuelve corriendo al lado de Milton, lo abraza.)
- Jorge.* (Entrando.) ¡Muy bonito! ¡Hace como media hora que me doy vueltas allá dentro esperando que se vayan! ¡Y los lindos no sólo no se van sino que vienen a faltarle el respeto a mi casa! ¡Inés, recuerda que eres mi prima, y que estás en la casa de tus tíos! Y a ti, ¿no te da vergüenza hacer esto aquí?
- Milton.* Pero, Jorge, ¿no te das cuenta? ¡Dio resultado! Lo hice tal como me dijiste...
- Inés.* ¿Qué?
- Milton.* ¡Gracias, viejo! ¡Eres un gran maestro!
- Jorge.* De modo que... con ella... (Se larga a reír. Timbre. Se pone serio.)
- Inés.* Esta vez sí que es mi papacito. Conozco su manera de tocar el timbre. Y delante de él me van a explicar esto último que dijeron que no entendí muy bien. ¿Vas a abrir o no? (Jorge se queda inmóvil. Inés corre a la puerta y la abre.)
- Lis.* (Aparece en la puerta. Es rubia, sencilla, con cara angelical. Trae unos libros en la mano.) ¿Está Jorge?
- Jorge.* (Acercándose a ella.) ¡Lis! ¡Qué gusto de verte! ¡Adelante! (Ella entra. Cierra la puerta) Pensé que ya no vendrías. (Milton da un salto.)
- Lis.* Me costó salir de la casa.
- Jorge.* Te presento a mi prima Inés. (Se saludan con sonrisas forzadas.) Este es un amigo, Milton Suárez.
- Lis.* Encantada... Me parece haberte visto en otra parte.
- Milton.* Sí. (Casi temblando.) A... mí... también.
- Lis.* Perdona, pero tengo malísima memoria.
- Milton.* De todas maneras te recuerdas.
- Jorge.* (Carraspea.) Asiento, Lis... ¿Puedo llamarte así?
- Lis.* Por cierto. (Se sienta.)
- Inés.* (Un tanto pesada.) ¡Que nombre tan raro, linda! ¡Liz! ¡Parece el final de una palabra cómica como Desliz.

- Jorge.* Su nombre es Lisette. Pero en la casa la llaman Lis. Lis, lirio en francés, por si no lo sabes.
- Inés.* El francés no es mi ramo preferido.
- Lis.* (*Amable.*) ¿Y tienes algún ramo de tu preferencia?
- Inés.* Sí. La puericultura.
- Jorge.* (*Hace señas a Milton para que se vaya con Inés, pero éste mira a Lisette embobado.*) Bueno..., bueno.
- Lis.* (*Pausa.*) Tengo la impresión de que no vamos a poder estudiar.
- Inés.* ¡Ah! ¿Iban a estudiar?
- Lis.* Sí, para eso vine. Jorge me dijo que aquí estaríamos más cómodos que en mi casa. Yo tengo tantos hermanos chicos.
- Inés.* ¿Ah, sí, ah? ¿También te dijo Jorge que iba a estar solo?
- Lis.* ¿Cómo?
- Jorge.* Lis, debo explicarte. Sucede que mi gente se fue toda a la costa. Lo decidieron a última hora y yo...
- Lis.* ¡Qué lástima que te hayas sacrificado por mí! Podrías haberme avisado.
- Jorge.* No era sacrificio..., al contrario.
- Inés.* (*Sonríe.*) ¡Qué bien sabes planear las cosas, Choche!
- Lis.* ¿Qué quieres decir con eso?
- Inés.* Nada.
- Jorge.* Yo pensé que estando solos estudiaríamos mejor. (*Con intención.*) Claro que no me figuré que podría tener visitas.
- Inés.* (*A Milton.*) Fue una lástima, ¿verdad, lindo? (*Milton no oye embobado mirando a Lisette. Inés mira a Jorge. Jorge está observando también. Inés mira a su primo con dulzura, éste se asombra.*) Hace un rato dije que prepararía el té. Voy a la cocina.
- Jorge.* Podrías llevarte a Milton para que te ayude.
- Inés.* Milton no conoce la casa ni sabe dónde están las cosas. Será mejor, Jorge, que nosotros dos vayamos a la cocina. Dejemos a las visitas. Con permiso. (*Se levanta, Jorge vacila. Ella lo toma de la mano y se lo lleva casi arrastrando*)
- Lis.* (*Silencio. Milton camina, se restriega las manos, parece que va a hablar, traga saliva, se detiene*) Hace calor, ¿verdad?
- Milton.* (*Se acerca a ella torpemente y apurado.*) Sí, mucho. (*Sonriendo.*) ¿Tú tienes?
- Lis.* Bastante. (*Se abanica con un cuaderno.*) El tiempo es así en estos meses. (*Pausa.*) No sé por qué, pero tu cara me parece haberla visto en alguna parte. ¿Dónde sería?
- Milton.* (*Cae de rodillas a sus pies.*) ¿Dónde, mi cielo? En la calle. No he tenido sosiego desde que la vi la última vez... (*Al ver la cara indiferente de Lis se detiene, y como un niño pregunta.*) ¿No?
- Lis.* ¡No! Por favor, no me digas lo mismo que todos los otros... Hace tanto tiempo que me miras desde la ventana, hace tanto tiempo que me sigues en la calle, que yo esperaba de tus labios otras palabras.
- Milton.* Entonces... ¿Te habías dado cuenta?
- Lis.* Tú no disimulabas mucho.
- Milton.* Eso quiere decir que..., que yo a ti..., y que tú a mí...
- Lis.* Sí, Milton.
- Milton.* ¡Lis! ¡Querida Lis! ¿Por qué no me lo dijiste antes? (*Le toma una mano y se la besa.*)

- Inés.* (Entra seguida de Jorge, los dos se han puesto delante y viene con los utensilios para el té, pan, mermelada.) ¿Y qué pasa aquí? ¡Miren el lirio del campo! Jorge, ahí tienes a tus amiguitos. (*Lis y Milton se levantan.*)
- Jorge.* ¿Qué es esto, infames? (*A Milton.*) ¡Y tú que eras mi amigo!
- Milton.* Pero, Jorge, no te enojés. ¡Dio resultado! ¡Déjame que te abrace!
- Jorge.* (*Desprendiéndose.*) ¡Suéltame, mal amigo!
- Milton.* Pero, ¿es que no te das cuenta? Ella era la de la ventana, la del bus distinto.
- Jorge.* (*Cae sentado en una silla, casi se le cae la bandeja. Inés alcanza a dejar la suya y sostenerla.*) ¿Qué?
- Lis.* Sí, Jorge. Ya nos conocíamos sin hablarnos. Me alegro de haber venido y haberte encontrado. Siempre recordaré esta invitación tuya...
- Jorge.* De modo que yo...
- Milton.* ...Eres un magnífico maestro. Perdona, pero como a ti te sobran chiquillas.
- Inés.* (*A Milton.*) Y tú no lo haces mal tampoco, pintorcillo de a peso. Porque has de saber, lirio del campo, que hace un rato me tenía abrazada en ese mismo sofá y me decía que no había tenido sosiego desde la última vez que me vio...
- Lis.* ¡Milton!
- Milton.* No, no, Lis, no le creas. Aquí falta una explicación. Mira, yo vine a ver a Jorge para que me ayudara, para que me enseñara, porque... porque yo no me atrevía... Me gustabas, Lis, desde hace tiempo, pero no me atrevía... El me dijo cómo tenía que hacerlo... y como yo quería practicar con alguien... (*Indica a Inés*)
- Inés.* ¿Así que para la práctica, ah? ¡Descarado! Pero, ¿crees que me importa? ¡Ah! Yo no soy tonta, y no estaría practicando, pero sí jugando... De modo que te lo dejo, linda.
- Lis.* Tengo deseos de volverme a casa. ¿Me vas a dejar, Milton?
- Milton.* Sí, sí, vamos.
- Lis.* Ha sido una velada encantadora. Gracias por todo, Jorge, y no me guardes rencor. Si alguna vez pensaste... ¡Hasta luego! (*Milton abre la puerta, sale Lis y después sale él, no se despide.*)
- Jorge.* ¡Maldita sea! ¡Hacerme esto a mí! ¡Ella tan dulce! ¡Y él tan imbécil! (*Se toma la cabeza a dos manos y se queda allí agobiado.*)
- Inés.* (*Se saca el delantal y se lo tira a Jorge por la cabeza.*) ¡Me das pena, Choche! ¡Y ahora me voy a la casa del Totó, aunque sea en esta facha! Para otra vez avisame que estás con tus amigos en clase de práctica. ¡Y te voy a acusar a mi tía por mentiroso! ¡Invitando a niñas a estudiar! Y todavía unas tontas lesas enamoradas de otro... ¿Cómo a mí no me has invitado nunca? ¿Cómo no te has dado cuenta que hace tanto tiempo que...? (*Saca un pañuelito y se enjuga una lágrima.*)
- Jorge.* ¡Inés! Pero, ¿es que acaso tú...?
- Inés.* ¿Y por qué crees que te hablo tanto del Totó y ahora la escena que hice con ése que se acaba de ir? Para que tengas celos. (*Se acerca a él. Jorge está alelado.*) ¿Cómo no has comprendido? (*Le echa los brazos al cuello. Lo mira a los ojos.*) Me gusta el color de tus ojos, Choche. Siempre me han gustado.
- Jorge.* (*Cortado.*) Inés... yo.
- Inés.* (*Se desprende y se sienta en el sofá.*) Ven aquí junto a mí. Tengo tantas cosas que decirte, tantas. (*Jorge va hacia ella como sonámbulo, se sienta. Inés lo atrae y lo besa. En ese momento se oye ruido de llave, se abre la puerta y aparece Petronila, que es una mujer joven y rústica.*)
- Petronila.* Pase, joven. (*Entra Milton. Inés trata de desprenderse pero Jorge*

sigue como si soñara.) ¿Y éste era el estudeo? ¡Güenazo, digo yo! ¡Y como sería de güeno que no se dan ni cuenta de lo que pasa!

Jorge. *(Se levanta asustado, se arregla el pelo.)* ¿No dijiste que tal vez volverías mañana, Petronila?

Petronila. Así ije, pero la fiesta e mi comaire se jue a las pailas. *(Con sorna.)* ¿Así que usted estudiando, no?

Jorge. Supongo que no vas a decir nada.

Petronila. Eso en depende...

Inés. *(Suplicante.)* Petronila, no era nada malo...

Petronila. ¡Es lo que igo yo! ¡Güenazo debe haber sido! *(A Inés.)* Tése tranquilita no más, Inesita. Menos mal que le resultó alguna vez, mijita. *(Reparando en la bandeja.)* ¿Y esto qué contiene?

Inés. Yo preparé el té, Petronila.

Petronila. ¡Güen dar con el tecito que le preparó! Voy a la cocina a hacer too de nuevo. Y si quiere viene conmigo, mi señorita, pa que vaya aprendiendo. ¡A lo que le llaman estudeo ahora! *(Salen.)*

Jorge. *(Reparando en Milton que va hacia la puerta con sus pinturas.)* ¿Y cómo te has atrevido? *(Milton va a echar a correr. Jorge sonríe.)* Bueno, no importa.

Milton. Vine a buscar esto que se me quedó. No me habías dicho nada que tu prima te gustaba. Invitaste a Lis e hiciste toda esa comedia para darle celos, ¿verdad? Eres un león para estas cosas, ¿ah? El lunes en el Liceo nos vemos. *(Abre la puerta y sale.)*

TELÓN

SOBRE JUAN FRANCISCO RAYNAUD LÓPEZ

Nació en Santiago de Chile en 1928. Realizó estudios en la Escuela Normal de Chillán egresando en 1948 con el título de Profesor de Educación Primaria. Su primer nombramiento fue en la Radio Escuela Experimental donde se desempeñó como profesor libretista de programas radiales educativos para la enseñanza básica.

Sus libretos radiales, difundidos por el Instituto Cultural de Chillán, se transformaron pronto en breves obras para niños, denominadas por su autor como "fabulillas". Entre éstas están *La tela de la señora araña*, *Ratoncito pide a su novia*, *El viaje a la China*, *Concierto para un pastel*. Todas estas obras han sido representadas numerosas veces en las escuelas del país y una de ellas, *Ratoncito pide a su novia*, ha sido llevada al escenario en Buenos Aires (República Argentina) y en Santo Domingo (República Dominicana). Además, *Concierto para un pastel* fue incluida en el libro de Rubén Sotoconil, *Teatro en un Acto* (Editorial Nascimento, Santiago, 1957).

Posteriormente, escribe dos obras, *Juego para cuatro*, comedia juvenil en un acto que se incluye en la presente selección, y *La visita del padre*, episodio histórico basado en un momento de la infancia de Bernardo O'Higgins. Estas aparecen citadas en el libro *Repertorio del teatro chileno* de Julio Durán Cerda. (Editorial Universitaria, Santiago, 1962).

En 1970 obtiene el Segundo Premio, categoría de obras juveniles, con *El hermano* en el Concurso Nacional de Dramaturgos organizado por el Ministerio de Educación y la Universidad de Chile.

La Academia Teatral de la Corporación Cultural de la Municipalidad de Santiago presentó, en 1974, *Al borde de la eternidad*, narración dramática sobre el Combate Naval de Iquique. Completa esta serie de obras con temas históricos *El cumpleaños*, que es una narración escénica centrada en la vida de Bernardo O'Higgins.

Francisco Raynaud ha ejercido como libretista de televisión y participado, como tal, en los mejores programas educativos correspondientes a los años 1977, 1978 y 1979, premiados por el Consejo Nacional de Televisión.

Desde 1969, trabaja en el Centro de Perfeccionamiento, Experimentación e Investigaciones Pedagógicas del Ministerio de Educación, donde desempeña su labor docente y de escritor en el Departamento de Tecnología Educativa. Actualmente es Jefe de Redacción de la Revista de Educación del mencionado ministerio.

JÓVEN-ACTOR, EL TEATRO ESTÁ A TU ALCANCE

SEGUNDA PARTE

TEORÍA Y PRÁCTICA DEL TEATRO

¡JOVEN ACTOR!, EL TEATRO ESTÁ A TU ALCANCE

Te mostraremos, de ensayo en ensayo, el camino seguido por un taller de teatro imaginario.

Esperamos que tú lo conviertas en realidad con algún grupo de amigos o compañeros de curso.

Hoy, el director teatral, también imaginario, se reúne por primera vez con su grupo de jóvenes. Leamos atentamente sus diálogos y vivamos juntos esta aventura.

ENSAYO Nº 1

Director. Estimados amigos, vamos a iniciar la formación de un taller de teatro. Ustedes plantearon la iniciativa, y eso es ya un punto a favor para el éxito de la idea. Yo haré el papel de director. ¿Están de acuerdo?

Fernando. Sí, estamos de acuerdo. A mí me gustaría saber si yo sirvo o no para el teatro.

Director. Bueno, eso es algo difícil de resolver por ahora. En todo caso, creo que todos servimos para el teatro. ¿O ustedes no son teatreros en la vida diaria?

Francisca. (Riendo.) Sí, creo que somos muy, pero muy teatreros. *(Todos ríen.)*

Director. Además, tienen que tener presente que en el teatro no solamente se actúa.

Mario. ¿Cómo dijo?

Director. Para explicarte mejor, te diré que ACTUAR es una de las labores importantes, pero no la única. Hay otras también muy significativas.

Cecilia. Yo quiero actuar.

Daniel. Y yo también.

Francisca. Y yo.

Director. Sí, ya sé que todos quieren actuar. No obstante, les aseguro que las otras labores las harán con gusto también.

Fernando. ¿Como cuáles?

Director. Bien, por ejemplo: la ESCENOGRAFÍA, VESTUARIO, ILUMINACIÓN, MAQUILLAJE, UTILERÍA, SONIDO y otros.

Daniel. ¿Y quién realizará esas cosas?

Director. Ustedes mismos.

Rodrigo. ¿Lo haremos nosotros...?

Hugo. ¡Por supuesto! Nosotros tenemos que hacerlo. Yo lo digo porque estuve en otro grupo de teatro y lo hacíamos todo con nuestras propias manos. Eso sí, con mucha imaginación. No sé de dónde se nos ocurrían tantas cosas.

Director. ¡Eso es! ¡IMAGINACIÓN! Es muy importante. A ver, Mario, ¿qué actividad artística has realizado antes?

Mario. Bueno, a mí... me gusta dibujar...

Director. Excelente. Tú puedes diseñar la escenografía, por ejemplo.

Mario. Sí...

Director. ¿Y tú, Fernando?

Fernando. Yo... canto y sé tocar la guitarra.

Director. Bien, entonces tú puedes interpretar la música. Si es que la obra necesita de ella. ¿Y tú, Daniel?

Daniel. Yo... no he participado nunca en algo artístico.

Director. Ya veremos tus labores dentro del grupo...

Francisca. ¡A mí me gusta el maquillaje y actuar, por supuesto!

Hugo. Yo tengo habilidad manual...

Director. Podrías tener a tu cargo la utilería y colaborar en la construcción de la escenografía. El vestuario puede diseñarlo Cecilia, que tiene buen gusto para los colores... y

Fernando. ¡Y los trapos!

Mariano. (Riendo.) ¡Eso es!

Rodrigo. Tiene razón, creo que es más entretenido si nosotros mismos hacemos todo.

Director. Así es. Sin embargo, distribuiremos muy bien las actividades para que cada uno tenga una responsabilidad. Deben tener presente que un montaje teatral es un conjunto de disciplinas artísticas que conforman una unidad. Y todas ellas son importantes. Igualmente, deseo que comprendan que no todos podrán actuar en la primera obra. Lo harán algunos, y los demás (que participarán después en otra obra) tendrán a su cargo las otras tareas artísticas.

Hugo. Sí, yo estoy de acuerdo. No podemos actuar todos.

Director. Bien. En esto ya pensamos igual. Ahora, escúchenme. Les he traído dos "obras dramáticas" breves para leerlas.

Mario. ¿Obras dramáticas? ¿Son trágicas?

Director. No, no son trágicas. Les explicaré. La obra dramática es aquella que se encuentra en el papel, es el texto. Es decir, la obra escrita por un dramaturgo. (Drama es teatro y dramaturgo, creador.)

Ahora bien, la obra dramática, cuando se lleva a un escenario por un grupo de actores y se representa ante un público, se denomina obra teatral.

Mariano. Ah... cuando se representa frente a un público se llama obra teatral.

Director. Así es.

Cecilia. Y cuando está en el papel, ¿se llama obra dramática?

Director. Sí. Y una obra dramática cumple su objetivo, su razón de ser, cuando se lleva a un espacio físico y los personajes cobran vida.

Rodrigo. Entonces... lo que nosotros haremos será convertir una cosa en otra.

Cecilia. ¡Igual que si fuera magia!

Director. Es verdad. Como si fuera magia. Los autores, actores, diseñadores, realizadores y directores poseen algo de magos. Por esta razón yo los invito de hoy en adelante a llevar a cabo una magia maravillosa...

Hasta aquí te damos a conocer este diálogo, porque en el resto de la sesión el

director leyó dos obras breves de las cuales elegirán una. Lo que sigue... lo sabrás en el próximo ensayo.

ENSAYO Nº 2

En la primera sesión, el director y sus actores imaginarios intercambiaron ideas acerca de las distintas labores que se deben realizar en el montaje de una obra. También el director conoció los distintos intereses y habilidades de los integrantes. Conversaron respecto a la unidad que debe tener un espectáculo teatral y, por último, definieron los conceptos de "Obra dramática" y "Obra teatral". Continuemos leyendo sus diálogos para enterarnos de lo que sucede en esta oportunidad.

Director. ¡Hola, amigos! Este es el segundo ensayo que tenemos para la formación de nuestro grupo de teatro. El primero resultó muy interesante, porque conversamos de nuestras inquietudes y conseguimos conocernos mejor. Ahora, les he traído los libretos de la obra que leímos y que se llama...

Francisca. ¡NADIE PUEDE SABERLO! (Los demás ríen.)

Director. Muy bien. ¿Y el nombre del autor?

Francisca. ¿El autor?... No..., no recuerdo.

Hugo. ¡Yo sé! Enrique Bunster.

Rodrigo. Señor director, en realidad, a mí no me gustó mucho la obra. Encuentro que no entrega ningún mensaje...

Daniel. ¿Y por qué debe tener un mensaje? A nosotros nos gustó, porque es muy entretenida. Nos moríamos de la risa recordándola.

Francisca. A mí también me gustó. El personaje de la mujer es muy divertido. Claro que es un poco ridícula y, eso me... me asusta..., que se vayan a reír de mí, ¿comprende?

Fernando. ¿Y quién te dijo que tú ibas a hacer ese papel?

Director. Por favor, sin discutir. Aún no he dado el reparto. Lo dejaremos para la próxima semana. Ahora, les ruego que centren la atención en esta primera etapa. Es decir, en lo que se llama "el trabajo de mesa", en el cual dialogaremos acerca de la obra, el autor y la distribución de actividades. Antes, me agradecería volver a la opinión de Rodrigo.

Mario. Pero, si ya estamos de acuerdo, ¿por qué no empezamos a ensayarla?

Director. No, no es ése el camino más adecuado para hacer una creación teatral.

Francisca. ¡Usted ya conoce a Rodrigo! Siempre le busca las cinco patas al gato. (Los demás aprueban.)

Director. ¡Silencio! Es necesario que todos tengamos una misma idea, porque el teatro es un arte de grupo y no individual. Rodrigo, elegimos la obra porque a todos no gustó. Eso, en primer lugar. Luego, sabemos que la obra es una comedia de simple entretenimiento. Sin duda, hay muchas obras que tienen temas trascendentes e importantes, pero las hay también con la única intención de hacernos reír sanamente..., y, a veces, tienen mensaje. Para demostrártelo, voy a entregarte el libreto de la obra y vas a leer el parlamento número 69. (En el proceso de montaje de una obra se acostumbra a numerar cada parlamento con el fin de no perder tiempo en buscar e interrumpir el ensayo.)

Mariano. ¿Quiere que lo lea yo? Aquí tengo la página y el parlamento.

Director. No, se lo pedí a Rodrigo.

- Rodrigo.* ¡Aquí está! ¿Número 69, dijo?
- Director.* Sí. ¿Cuál es el personaje que habla en ese momento?
- Rodrigo.* El "Señor González"
- Mariano.* ¡Ese que se cree Cristóbal Colón! (*Ríe.*)
- Francisca.* ¿Que se cree...?
- Daniel.* No se cree. Es don Cristóbal.
- Mariano.* Por favor, después decidiremos si es o no es. Ahora, escuchemos a Rodrigo.
- Rodrigo.* (*Lee.*) "Señor, los locos a menudo se conducen con cordura..., así como los cuerdos con frecuencia... actúan como locos. No se sabe dónde está la línea divisora entre la razón y la locura. (*Domínguez se deja caer en una silla.*) Hay que andarse con cuidado."
- Director.* Como ustedes advierten, en un parlamento podemos encontrar una idea central, el propósito, lo trascendente de la obra. ¿Te das cuenta, Rodrigo, que a pesar de ser simple entretención la obra nos deja algo?
- Rodrigo.* Sí, es verdad...
- Francisca.* Señor director, usted nos pidió traer datos sobre el autor. Yo encontré algunos.
- Director.* Efectivamente. A ver, lean por favor.
- Francisca.* (*Leyendo.*) "Enrique Bunster Tagle. Chileno. Nació en 1912 y murió en 1976."
- Cecilia.* ¡Nació el 2 de julio de 1912!
- Director.* ¿Julio? ¡Vaya! curiosamente el mes en que iniciamos este montaje. Es un buen augurio. Lo haremos como un homenaje al autor. ¿Les parece? (*Todos, contentos, aceptan.*)
- Daniel.* También fue un gran historiador...
- Fernando.* Y un escritor de cuentos y novelas.
- Mariano.* Recibió un premio del Teatro Experimental de la Universidad de Chile y el Premio Municipal por su obra "La Isla de los Bucaneros".
- Francisca.* Y recibió otro premio que se llama... ¡Ah, me olvidé!
- Daniel.* ¡Yo sé! El Premio Ricardo Latcham.
- Fernando.* Escribió otras obras para el teatro como "Un velero sale del puerto", estrenada en Buenos Aires. Y "Chilenos en California".
- Francisca.* (*En secreto, a Fernando.*) Copiaste mal, Feña, oh... Esa no es una obra dramática.
- Fernando.* No, no copié mal. ¿Qué te apuesto?
- Francisca.* Te digo que sí. "Chilenos en California" es una crónica histórica, para que sepas.
- Director.* Muy bien. Veo que se han preocupado del autor. Es importante conocer algo sobre la vida de quien escribió la obra que vamos a preparar. En los ensayos seguiremos conversando cuando sea necesario, pues la vida del autor y su época puede darnos luz sobre nuestra creación teatral. Lo que hoy hicimos corresponde a una parte del "trabajo de mesa".

El director se despide de los jóvenes actores aconsejándoles que lean nuevamente el libreto en sus casas y recuerden lo planteado en la sesión de hoy. Te esperamos el próximo ensayo.

El director ya entregó los libretos de la obra a los integrantes del taller. Luego subrayó la importancia de poseer una misma idea respecto al montaje, partiendo del hecho de que el teatro es un arte en el cual participan un conjunto de personalidades con un objetivo común. Definió las razones de la elección de la obra demostrando, a través del parlamento de uno de los personajes, la idea, el tema que trasciende. Por último, los jóvenes actores participaron activamente en un diálogo acerca de la vida del autor.

Menos palabras..., escuchemos el diálogo de hoy, que al parecer ya se inició...

Director. ¿Se imaginan que cada uno de ustedes tuviera una idea particular y distinta acerca de la obra y el montaje que realizamos? ¿Cuál sería el resultado?

Mariano. Nada bueno, creo yo...

Cecilia. No existiría unidad...

Director. ¡Exacto! No tendría unidad. Es decir, sería un monstruo sin pies ni cabeza. Por ahora dejemos esto. ¿Trajeron el texto, supongo?

Fernando. Sí.

Director. Bien. Entonces leerán algunas escenas para corregir problemas de lectura y de interpretación de signos teatrales. A ver, Mario, leerás el papel del señor Gutiérrez. Mariano, al señor Domínguez y Francisca leerá las acotaciones.

Francisca. ¿Las acotaciones...? No... sé qué son...

Director. ¿Alguno de ustedes lo sabe?

Hugo. ¡Yo sé! Es todo lo que está entre paréntesis.

Director. Se acostumbra escribir las acotaciones de ese modo. Ellas representan lo que el autor nos aconseja para el montaje. Hay acotaciones o indicaciones de lugar, de luces, de vestuario, movimientos y actuación. Existen otras, que espero las descubran ustedes mismos.

Daniel. Señor, ¿la acotación de lugar es la primera que aparece aquí?

Director. Veamos, lee, por favor.

Daniel. (Lee.) "Una salita de recibo con muebles de mimbre y adornada con sobriedad".

Director. Exactamente es una acotación de lugar y, además, una acotación "significativa", pues nos entrega una cualidad del lugar.

Rodrigo. Aquí hay una de actuación. (Leyendo.) "Al levantarse el telón aparece Domínguez de pie, sombrero en mano, actitud de visitante."

Director. Es sencillo, ¿verdad? Eso sí, deben tener presente que éstas son indicaciones, consejos, y no siempre deben seguirlos al pie de la letra. Se acomodarán a nuestro montaje.

Mario. (Lee.) "¿El señor Domínguez?"

Fernando. (Lee.) "A sus órdenes."

Rodrigo. (Lee.) "Se dan la mano."

Mario. (Lee.) "Soy el... doctor Gutierrez. ¿Ha esperado... usted mucho?"

Director. (Interrumpe.) Mario, no debes detener tu lectura. Si lo haces, das una idea equivocada de la intención del personaje. "Soy el doctor Gutiérrez. ¿Ha esperado usted mucho?" ¿entiendes?

Mario. Sí.

Fernando. (Lee.) "¡Oh! nada, acabo de llegar". (Todos ríen por lo oportuno del parlamento de Fernando.)

Director. Muy bien. Ese "oh" de Fernando resultó muy falso. Es una exclamación y debes expresarla con más naturalidad y verdad. ¿De acuerdo? (*Fernando asiente*)

Mario. (*Lee.*) "Tenemos a esta hora tanto que hacer. Claro, cuando me han anunciado a un periodista."

Director. Mario, si te fijas bien, ese parlamento tiene dos veces puntos suspensivos y tú los pasaste por alto. El texto es: "Tenemos a esta hora tanto que hacer... Claro, cuando me han anunciado a un periodista..." El actor debe hacer como si fuera a seguir hablando. A veces, los puntos al final de un parlamento significan que el personaje con el cual dialoga debe interrumpirlo. Así sucede aquí también. Domínguez lo interrumpe diciendo:

Fernando. (*Lee.*) "Muy amable, señor. Supongo que no habré llegado tarde."

Director. Es suficiente. Tendremos que hacer ejercicios de dicción y proyección de la voz. Ustedes no abren la boca para hablar. Lo hacen entre dientes y de esa manera no se puede proyectar la voz. No es ninguna gracia hacer teatro para nosotros. Nuestro fin es un público que está al frente o nos rodea ansioso de escucharnos todo. Incluso los secretos deben decirse fuerte para que el público se entere.

Cecilia. Señor director, ¿Cuándo nos dará los personajes?

Director. ¿Te refieres al reparto?

Cecilia. Sí, al reparto.

Director. Lo dejaremos para más adelante. Por el momento vamos a practicar algunos ejercicios de dicción, respiración y relajación. Indudablemente que tendremos siempre presente la obra. La próxima semana me dirán qué es una "comedia". Además, les pido que todos traigan ropa adecuada para los ejercicios y ensayos, de manera que les permita moverse con libertad.

Los integrantes del taller continúan conversando con el director hasta el punto que, después de terminada la sesión, salen a la calle dialogando muy entusiasmados. ¡Hasta el próximo ensayo!

ENSAYO Nº 4

Los jóvenes actores llegan unos minutos antes del ensayo y se disponen a colocarse la ropa adecuada... En la sesión pasada, el director se refirió nuevamente a la unidad de los elementos en el montaje de una obra y entre los integrantes del taller. Quedó, además, entendido que las indicaciones que el autor nos entrega se denominan "Acotaciones". Luego, se leyó una escena en voz alta, comprendiendo la expresión verdadera de las exclamaciones, de los puntos suspensivos y las detenciones arbitrarias en la lectura expresiva.

Los integrantes del taller están ya preparados para el ensayo..., escuchemos...

Director. Me alegro que todos hayan traído ropa especial para el ensayo. Así, van a sentirse más cómodos.

Hugo. Señor director, yo traje el equipo de gimnasia. ¿Me sirve?

Director. Por supuesto, puede ser cualquier ropa. Lo que interesa es que les permita correr, saltar, tenderse en el piso, etcétera.

Francisca. ¿En el piso...?

Director. (*Riendo.*) Sí. Haremos algunos ejercicios de expresión corporal.

Mario. Pero si tenemos clases de gimnasia en el colegio, ¿no es suficiente?

Director. No se trata de ese tipo de gimnasia. La que practicaremos posee un sentido diferente, basada en la expresividad de nuestro cuerpo. El instrumento de un concertista en guitarra es su guitarra; es obvio, ¿no es cierto? Ese instrumento es algo independiente de él. Lo afina, lo limpia y lo guarda en un estuche. Es decir, lo cuida. Mariano, dime, ¿cuál es el instrumento del actor?

Mariano. ¡Su voz!

Cecilia. ¡Su personaje!

Director. No.

Hugo. ¡El mismo es su propio instrumento!

Director. Exacto. El instrumento del actor es su propio cuerpo y su persona. Entonces, tal como el pianista o el guitarrista, el actor debe cuidar y afinar "su" instrumento.

Fernando. ¿Y cómo?

Director. A través de ejercicios físicos que le permitan controlar su cuerpo y conseguir un estado sensible a la comunicación.

Mario. ¡Qué interesante! ¿Usted quiere decir que debemos expresarnos con todo nuestro cuerpo?

Director. Efectivamente. El espectador no asiste al teatro únicamente a "oír" a los actores sino para "ver" un espectáculo que se comunica a través de todos sus lenguajes: el lenguaje del movimiento, del gesto, color, música, luz, silencio, miradas, palabras y, en fin, el cuerpo entero. (Pausa.) Lo comprenderán mejor si lo viven ustedes mismos. Vamos al ensayo práctico.

Este es el espacio que hemos elegido y delimitado.

(El director se refiere a un gran cuadrado marcado con tiza en el piso de la sala. El director lo hizo antes que los actores llegaran al ensayo.)

Director. A este espacio lo llamaremos "espacio escénico" y deseo que lo conozcan muy bien. Por favor, caminen por "nuestro" espacio escénico.

(Los actores caminan por el cuadrado un tanto extrañados. Lo hacen en "Fila india".)

Director. No, así no. Les dije, "conocer" nuestro espacio. Es decir, caminar en todas direcciones; que no exista una zona que sus pies y ojos desconozcan. Luego, siéntense en el piso, tiéndanse y palpen ese espacio. Después, sientan que ocupan un lugar en aquel espacio, de manera que logren la sensación del todo. (Los actores hacen lo que el director les pide. Muy concentrados y con mucha sinceridad lo consiguen.)

Fernando. ¡Es increíble la sensación de sentirse una parte del espacio!

Mario. A mí me fue difícil hacerlo. Me daba risa. Pero empecé a fijarme en los detalles del piso y de ahí en adelante me concentré.)

Francisca. (No muy convencida.) Sí... me pasó algo parecido...

Fernando. Yo creo que es como descubrir las cosas de nuevo. Eso me pareció.

Director. Exacto. La idea es "redescubrir". Tomar conocimiento de "ese" espacio escénico que se convertirá, para nosotros, en un lugar muy especial. De hoy en adelante, será un lugar poético y mágico.

Daniel. ¿Un lugar poético y mágico?

Director. Sí. Así será. En este lugar poético y mágico ustedes harán visible el mundo de la imaginación y lo concretarán por medio de los lenguajes visibles (lenguajes del cuerpo humano y las cosas), y los lenguajes audibles e invisibles (la voz humana, el sonido, el silencio y las emociones).

Mariano. Es curioso... cómo este espacio limitado con una tiza, gracias a lo que

usted nos dice, se convierte en algo tan especial, sugerente e ilimitado. Me dan deseos de inventar cosas.

Director. Ya lo haremos. Por ahora, realicemos el siguiente ejercicio. Colóquense de pie, por favor, afirmando la espalda, los talones y la cabeza en la pared. La mirada, al frente. Una vez obtenida esa posición, van a alejarse del muro e iniciarán un caminar lento, sin desarmar la postura lograda. ¿De acuerdo? *(Los actores asienten.)* Continuarán caminando al ritmo marcado por mis manos y luego, cuando yo lo indique, volverán a sus lugares en la pared. *(Los actores inician el ejercicio y el director corrige algunas posiciones. Marca el ritmo con sus manos, primero lento y luego más acelerado. El director observa atentamente que la posición erguida no se altere.)*

Dejamos a los actores en sus ejercicios, que los repiten en dos oportunidades más. Lo que sigue, podrán conocerlo en el próximo ensayo.

ENSAYO Nº 5

En el ensayo anterior, los actores participaron con la ropa adecuada en los ejercicios de conocimiento del "Espacio escénico" y en la transformación de un espacio cualquiera en un lugar mágico y poético. También comprendieron que el instrumento del actor es su propio cuerpo y persona. Ese instrumento, como cualquier otro, se debe afinar y perfeccionar. Por último, se realizaron dos ejercicios prácticos.

Ahora, guardemos silencio y escuchemos los siguientes diálogos:

Director. ¿Por qué aún no se han colocado su ropa para el ensayo?

Francisca. Estábamos esperando que usted llegara...

Daniel. ¡Claro! No sabíamos si usted iba a continuar con los ejercicios.

Director. ¡Por supuesto! A todas las sesiones deben llegar minutos antes y vestirse. ¡No aceptaré a nadie en la sesión si no trae su ropa de ensayo! Por favor, vayan a vestirse. *(Los actores obedecen y el director aprovecha para escribir en una pequeña pizarra un trabalenguas. Después de unos minutos los actores regresan)*

Fernando. Listo. Ya estamos todos con ropa de ensayo.

Director. No deseo que esto se repita. Ya ven, perdemos mucho tiempo. Ahora, repetiremos los ejercicios de la sesión pasada para "entrar en calor". *(Los actores realizan los ejercicios guiados por el director).* Bien, todos lean lo que está escrito en la pizarra. *(Los actores leen en voz alta y desordenadamente.)*

Director. Ya que lo conocen, van a leerlo en forma individual, y al final del ensayo lo escribirán, porque deben traerlo aprendido de memoria para el próximo ensayo.

Cecilia. ¿De memoria...?

Fernando. ¡Pero si es muy fácil!

Director. Por favor, Hugo, lee el "destrabalenguas".

Mariano. ¿Destrabalenguas, dijo? ¿Cómo es eso de "des"?

Director. Efectivamente. Es un juego para des-trabar la lengua, ¿o no? *(Los actores sonríen y asienten.)* Comienza, Hugo.

Hugo. "El cielo está engarabintintangulado. ¿Quién lo desengarabintintangu-

lará? El desengarabintintangulador que lo desengarabintintangulare, buen desengarabintintangulador será."

Francisca. ¡Se pasó!

Director. Por favor, sin comentarios. Con este destrabalenguas haremos muchos ejercicios. Por eso, les pedí memorizarlo. Ahora, leeremos todos juntos, lentamente y en voz alta.

(Los actores leen con algunas equivocaciones.)

Cecilia. ¡Pero, señor, es muy difícil!

Director. No es tan difícil. Lo comprobarán cuando lo repitan varias veces. Pasemos a hacer otros ejercicios.

Francisca. *(En secreto a Fernando.)* ¡Parece que está muy enojado el director!

Fernando. *(También en secreto.)* Así parece.

Director. Deseo que consideren estos ejercicios y todo lo que hacemos como un juego. Para mí, el teatro es un juego y me entretengo mucho haciéndolo. Espero que ustedes también lo hagan. Sin embargo, no deben confundirlo con la "chacota". Si estamos haciendo un ejercicio, debemos entretenernos haciéndolo. Tampoco deseo que tengan todos una cara de gente grave o seria. No. ¡Al contrario!

Daniel. ¿El teatro para usted no es más que un juego?

Director. Sí. Pero un juego elevado, artístico y de una gran riqueza espiritual. No es un juego cualquiera.

Mario. Es un juego que nos permite expresar lo que sentimos y lo que pensamos ¿verdad?

Director. Así es. Ya volveremos a conversar sobre esta idea. Por el momento, prefiero que lo experimenten.

Cecilia. *(Feliz.)* ¿Haremos otro ejercicio?

Director. Sí. Bien, el siguiente ejercicio lo llamaremos "El fotógrafo".

Mariano. Y, ¿en qué consiste?

Director. Yo haré el papel del fotógrafo. Ustedes se colocarán dentro del espacio escénico marcado con tiza. Comenzarán a caminar al ritmo que yo determine y, en un momento dado, a un golpe de manos se detendrán congelando la posición. Entonces, tomaré la foto. Lo importante es que todos salgan en la foto, por lo que deberán mirar a la cámara invisible que yo tengo en mis manos. ¿De acuerdo?

(Los actores aprueban y comienzan a hacer el ejercicio. Las primeras fotos son confusas y desordenadas. Poco a poco salen algunas más interesantes. El ritmo que define el director varía constantemente, de manera que la reacción de los actores es más espontánea.)

Dejamos a los actores en su sesión fotográfica, y es de esperar que las fotografías que tú realices con tu grupo sean de las mejores.

¡Hasta el próximo ensayo!

ENSAYO N° 6

Los actores se entretuvieron mucho en la sesión pasada al repetir los ejercicios anteriores y conocer otros nuevos. El director los hizo leer un "Destralenguas" y conversar acerca de la idea del teatro como un juego muy especial. Por último, realizaron el ejercicio llamado "El fotógrafo".

En este momento ya vemos a los actores preparados para el ensayo. Pero el director aún no llega. Escuchemos lo que sucederá...

Daniel. Ya es la hora y no aparece...

Francisca. ¡Qué raro! Siempre está antes que nosotros.

Fernando. ¿Qué hacemos, entonces?

Cecilia. Vámonos. Yo no creo que venga. *(Todos están de acuerdo en retirarse.)*

Hugo. ¡Un momento! Yo les propongo quedarnos y hacer los ejercicios que hemos aprendido.

Mariano. ¡Buena idea! Estoy de acuerdo.

Daniel. ¡Y yo también!

Fernando. ¿Y... cuáles ejercicios practicaremos?

Hugo. Empezamos por "El fotógrafo"... después, con ese otro que consiste en colocarse en la pared y caminar derechos a un ritmo con variaciones..., y, también repasamos el des-traba-la-lengua, ¿les parece?

(Los actores aprueban y comienzan con los ejercicios. Están en eso cuando llega el director. Les hace una seña para que continúen y se queda observándolos. Pasan algunos minutos y...)

Director. ¡Bien, muy bien! Me da una gran alegría la iniciativa que han tenido. No siempre sucede. ¡Ese es el espíritu que debe reinar en nuestro grupo! Deseo que conserven ese entusiasmo siempre. Mi retraso fue inevitable y espero... creo que no volverá a suceder. Los felicito por haber superado el problema. Me doy cuenta, eso sí, que el "destrabalenguas" no está aún bien memorizado. Lo dejaremos para la próxima sesión.

Rodrigo. Acabamos de hacer el ejercicio de "El fotógrafo" y me gustaría saber cuál es el objetivo que tiene. No entiendo aún para qué pueda servirnos...

Director. Ese ejercicio tiene como propósito el que ustedes desarrollen la habilidad de situarse en el espacio. Cuando iniciemos el montaje de la obra comprenderán que todo lo que hacemos en ese espacio es necesario que sea visible para los espectadores. Así aprenden a tomar conciencia del lugar de cada uno y evitan el pasarse a llevar unos a otros, realizando el desplazamiento con soltura y naturalidad.

Fernando. *(Sonriendo.)* Ah... ¡Por eso nos pide que todos salgamos en la foto!

Director. Así es. El lente de la cámara fotográfica invisible corresponde a los ojos del espectador.

Rodrigo. Ya entiendo...

Director. Bien. Haremos otro ejercicio. Lo llamaremos "El espejo viviente". A ver, dos voluntarios.

Mario. ¡Yo!

Hugo. ¡Y yo!

Director. Está bien. Sitúense uno frente al otro. Eso es. Tú, Mario, serás el espejo, y Hugo será la persona que se mira en él, ¿de acuerdo?

Mario. Ah..., ¿y yo como espejo debo repetir todo lo que él hace?

Director. Exacto. Podemos empezar entonces.

(Hugo comienza a peinar su cabello con una peineta imaginaria; luego, se arregla la corbata y los bigotes que no tiene. Mario, como espejo va haciendo simultáneamente los mismos movimientos.)

Director. Muy bien. Ahora, cambien los papeles. Hugo hará de espejo y Mario será quien se mira. Después, lo realizarán todos los demás. *(Los actores lo hacen y se divierten bastante con las ocurrencias de algunos.)* A continuación veremos dos variantes de este mismo ejercicio. Primero, los actores que se

miren al espejo van a hacer únicamente morisquetas y éste los reflejará igualmente. *(Los actores lo realizan con entusiasmo y alegría.)*

Fernando. ¿Y cuál es la otra variante?

Director. Es así. El espejo será ahora de tamaño gigante, de la misma dimensión de esta sala, dividiéndola en dos. El espejo nos refleja de pies a cabeza y podremos caminar, saltar, estirarnos en el piso, correr, etcétera. Es decir, tienen que ocupar todo su cuerpo, ¿entendido?

Francisca. Sí. ¡Y yo quiero empezar!

Cecilia. ¡Conmigo!

Director. Muy bien.

(Los actores inician el ejercicio. Francisca entra corriendo, se desviste imaginariamente y se prueba un vestido que le gusta muchísimo. Cecilia, como espejo, sigue y refleja sus movimientos.)

Los actores continuarán en este interesante ejercicio, cada uno inventando una situación especial. Hugo realiza movimientos abstractos e imaginativos, pero que hace difícil que el espejo de Rodrigo los refleje.

Deseamos que integres este ejercicio a tus juegos escénicos pues estamos seguros de que te servirán.

¡Hasta el próximo ensayo!

ENSAYO N° 7

El director felicitó a los actores en el ensayo anterior por la iniciativa que demostraron al repasar los ejercicios durante su ausencia y no haber suspendido la sesión. Luego, se aclaró que el objetivo del ejercicio "El fotógrafo" consistía en tomar conciencia de "la ubicación en el espacio". Por último, se llevó a cabo el ejercicio "El espejo viviente", con dos variaciones del mismo.

Escuchemos lo que sucederá hoy...

Director. Bien, amigos, ustedes debían haber traído el destrabalenguas memorizado. ¿Ya lo aprendieron?

Francisca. ¡Como el agua!

Director. Entonces, digámoslo todos a una vez. *(Los actores dicen de "corrido" el destrabalenguas.)*

Director. Ahora, lo diremos muy lentamente y silabeando. De la misma manera como aprendieron a leer. Les ruego que abran bien la boca. Que nadie lo diga entre dientes. A ver, comencemos en forma individual. Dilo tú, Mariano.

Mariano. El cie-lo es-tá en-ga-ra-bin-tin-tan-gu-la-do. ¿Quién lo de-sen-ga-ra-bin-tin-tan-gu-la-rá? El de-sen-ga-ra-bin-tin-tan-gu-la-dor que lo de-sen-ga-ra-bin-tin-tan-gu-la-re, buen de-sen-ga-ra-bin-tin-tan-gu-la-dor se-rá.

Director. Lo importante es que al decirlo abran bien la boca. No se trata de un ejercicio para los labios sino para la mandíbula. ¡Abrir bien la boca! Sí, ya sé que puede parecer un ejercicio infantil, pero no se preocupen de eso. Innumerales veces se ha dicho que el actor es como un niño que debe aprender todo de nuevo: a caminar, hablar, mirar, escuchar, etcétera. Y, por favor, no olviden que estamos jugando.

Mario. ¿Lo decimos otra vez?

Director. Sí, ahora todos juntos.

(Los actores y el director repiten el destrabalenguas lentamente. El director lo hace exageradamente para incitar a los actores a abrir la boca.)

Director. Eso es. Ya volveremos a hacer otros ejercicios con el traba y destrabalinguas. Ahora, dediquémonos a la relajación.

Francisca. ¡Yo me ofrezco como voluntaria!

Director. (Riendo.) No, no me refiero a esa relajación, Francisca. Bueno, primero lo haremos en grupo. También insistiré todo lo necesario para que comprendan el valor de estos ejercicios, porque la tensión muscular puede afectarlos en distintas zonas del cuerpo y, a veces, en el cuello, impidiéndoles una producción adecuada de la voz. Igualmente, esa tensión puede localizarse en el cerebro, manifestándose en olvidos de texto y confusiones que alteran lo que ustedes se han planteado como objetivo.

Cecilia. A mí, siempre que voy a hablar ante un grupo de personas, comienzan a tiritarme los párpados y los labios. ¡Es terrible!

Mariano. A mí... me cuesta sacar la voz. Es como si se me fuera hacia adentro.
(Los actores ríen por la forma como Mariano lo dice, efectivamente nervioso.)

Daniel. A veces, cuando he tenido que hablar en mi curso, olvido lo mejor que quiero decir y digo puras tonteras.

Director. Todo eso vamos a superarlo. No crean que lo conseguirán de un día para otro, y tampoco que no tendrán más tensiones de ese tipo. Pero trataremos de buscar la forma para que el nerviosismo normal no obtaculice el desenvolvimiento físico y mental.

Rodrigo. ¡Excelente!

Director. El primer ejercicio consiste en lo siguiente: todos de pie, erguidos y sin falsear la posición. Mirada al frente. A un golpe de mis manos, ustedes van a levantar los brazos y la cabeza. Las manos y la mirada al techo. A un segundo golpe de manos, deberán colocarse tensos desde los dedos de los pies hasta los dedos de las manos. Todo el cuerpo irá en esa dirección y sus mentes también. Como deseando estirarse hacia el infinito. Luego, a otro golpe de manos, dejarán caer los brazos, la cabeza y el tronco, quedando relajados hasta la cintura, sostenidos por las piernas. ¿De acuerdo?

(Los actores aprueban y se disponen a practicar. El director los guía y les pide que lo hagan tres veces más.)

Muy bien. Realicemos el mismo ejercicio agregando también las piernas. De modo que al relajarnos quedaremos en cuclillas. A ver, Mario, repite el ejercicio anterior. (Mario lo hace.) Eso no está bien.

Mario. ¿Por qué...?

Director. Porque tú estás guiando los brazos y la cabeza al relajarte. Está mal hecho. Debes sentir el peso de tus brazos y dejarlos caer al igual que la cabeza. Caen por su propio peso ¿entiendes? Hazlo de nuevo. (Mario vuelve a hacerlo y, de alguna manera, lo consigue parcialmente.)

Director. Eso es. Practica para que lo domines totalmente. Bien, veamos la variación que acabo de proponer. (Los actores realizan el ejercicio, quedando finalmente en cuclillas. Lo repiten tres veces.)

Director. Y, por último, "El muertito".

Fernando. ¿"El muertito"? ¿Y, qué es eso?

Director. Otro ejercicio de relajación. ¡Manos a la obra! De pie, erguidos y los brazos a los lados. A un golpe de mis manos pondrán su cuerpo en tensión total. No olviden las manos, el abdomen y los muslos. Todo es tensión. Luego, al otro golpe de manos, sueltan sus músculos consiguiendo la relajación. Lo repiten también tres veces.

Los actores continúan con sus ejercicios y esperamos que tú también consigas buenos resultados porque no sólo te servirán para el teatro, sino para todas las actividades de tu vida.

¡Hasta el próximo ensayo!

En la sesión pasada, el director comprobó la memorización del "Destrabalenguas" y luego hizo que los actores lo expresaran en forma silábica. Se estableció que la importancia de este ejercicio consistía en "Abrir bien la boca". Posteriormente se practicó la relajación parcial y total.

Por el momento, brinda atención al diálogo de los actores imaginarios que, seguramente, ya son tus amigos...

Director. Comenzaremos el ensayo repitiendo el ejercicio del destrabalenguas y de relajación. *(Los actores lo hacen.)*

Daniel. Señor, me es difícil relajarme..., ¿qué debo hacer?

Director. Es indudable que no lo conseguirán inmediatamente. Por eso les pido que practiquen constantemente en sus casas. Hoy aprenderán a relajarse sentados en una silla y tendidos en el piso. Y no olviden que solamente depende de ustedes el obtener buenos resultados.

Francisca. Entonces, ¿podremos hacer estos ejercicios en cualquier parte?

Director. Así es. Con algunas condiciones, por supuesto. En sus casas, al aire libre, en una micro, en el colegio, etcétera. Bien... ¡al grano!

(Los actores se sientan en el piso a escuchar al director.)

El siguiente ejercicio es de "relajación total" y lo llevarán a cabo simultáneamente con mis indicaciones. Primera etapa: Tiéndanse de espaldas en el piso, brazos a los lados y pies juntos. *(Los actores lo hacen.)* Eso es. Dejen espacio entre ustedes. Ahora, cierren los ojos y respiren lenta y profundamente. Por favor, sin tentarse de la risa porque desconcentran a los demás. Insisto en que la respiración debe ser profunda...

A continuación, sus mentes harán un recorrido total por el cuerpo, iniciado desde los pies. Entonces, nuestra atención está ahora en los pies e inmediatamente los relajamos sin que en ellos quede tensión alguna. De este modo, avanzamos lentamente hasta el rostro y la cabeza. Muy bien... Mantengan los ojos cerrados después de comprobar que han logrado una relajación total.

Segunda etapa: En el momento en que ustedes perciban la sensación de no sentir el cuerpo, sus mentes se ocuparán de todos los ruidos exteriores que se escuchan. Dispongan su atención al más leve de ellos. *(Los actores han seguido cada una de las indicaciones del director y se observa que lo han realizado seriamente. Pasan tres minutos de silencio en la sala. Luego, el director continúa...)* Eso es, sigan con los ojos cerrados. Después de haber reconocido el mundo sonoro que nos rodea, nuestras mentes viajarán en el recuerdo a algún lugar lejano, que a ustedes especialmente les guste. Al campo, a la playa o a una ciudad... Bien..., podemos irnos entonces de viaje con la mente, pues nuestro cuerpo ya no lo sentimos. *(Pasan cinco minutos en silencio. El director observa. Luego se dirige a los actores.)*

Director. Por favor, lentamente regresen de su viaje y abran los ojos. Estiren los músculos y bostecen todos. Eso es.

(Algunos actores se demoran más en esta operación porque han conseguido relajarse muy bien.)

Fernando. ¡Ah, me vino un sueño!

Francisca. Realmente, no sentí ninguna tensión.

Cecilia. ¡A mí me fue difícil concentrarme!

Hugo. ¡Yo oí sonidos a los que jamás había puesto atención!

(Luego, los actores relataron sus experiencias del ejercicio al director. Todos ellos concordaron en haber ido a lugares muy especiales y que, al recordarlo en sus detalles, les produjo mucha alegría y bienestar físico.)

Director. Muy bien. El resto de la sesión la dedicaremos a un ejercicio de "Actuación" que denominaremos "acciones físicas simples y cotidianas".

Cada uno de ustedes piense en alguna actividad diaria.

Rodrigo. ¿Cómo cuál?

Director. Vestirse, preparar un huevo frito, hacer la limpieza del dormitorio, poner la mesa, etcétera.

Francisca. ¿Y debemos decírsela a usted?

Director. No. Solamente piensen en ella y repásenla paso a paso, mentalmente. Después, individualmente la mostrarán, y aquellos que observan deben decir de qué se trata. ¿Entendido? Bien..., comienza tú, Fernando. *(Fernando se coloca en el centro del círculo formado por los actores sentados en el piso, e inicia su ejercicio. Hace como si entrara a su casa muy cansado, va a la cocina y se prepara un jugo. Vuelve a otro lugar y enciende el televisor. Pronto, habla por teléfono y sale corriendo.)*

Director. Esa no es una acción simple. Por el contrario, es una acción compleja. De lo que tú hiciste pueden sacarse varias acciones físicas simples. Por ejemplo, preparar un jugo; otra, encender el televisor y mirar...

Cecilia. ¡Y hablar por teléfono!

Director. Exacto. Les pido algo sencillo, simple. No se compliquen. Deben hacerlo sin los objetos reales y teniendo el cuidado de no saltarse ninguna etapa. ¿De acuerdo? *(Los actores asienten y cada uno de ellos realiza lo que ha imaginado. Después de cada ejercicio, el director entrega algunas sugerencias para perfeccionarlos. Francisca lee un libro. Daniel se lava las manos y la cara. Rodrigo se ducha. Y Cecilia cose un botón.)*

Piensa tú también en una acción física simple y cotidiana. Realízala cuidadosamente haciendo uso de la imaginación y la memoria.

¡Hasta el siguiente ensayo!

ENSAYO Nº 9

En el inicio del ensayo de la semana que terminó, los actores hicieron un repaso del "Destralenguas" y de algunos ejercicios de relajación. El director los guió en una nueva experiencia: la relajación total. Más tarde, realizaron un ejercicio de actuación definido como "Acciones físicas simples y cotidianas"; cada uno de los actores pensó en una acción diaria y la escenificó.

¡Atención!, los actores y el director ya han iniciado el...

Francisca. ¿Qué vamos a hacer hoy...? Yo tengo deseos de actuar.

Director. No te impacientes. Además, de algún modo ya están actuando. Claro, con un público muy reducido que son ustedes mismos.

Debemos aprender a ser rigurosos en lo que hacemos. Ustedes desean formar un buen grupo de teatro que realice actuaciones de un apreciable nivel artístico... Pero si quieren, podemos presentar algo pronto, con nuestros instrumentos desafinados y todo lo demás a medio camino. Si lo desean...

Fernando. ¡No! ¡No! De ninguna manera.

Hugo. No queremos hacer algo a medias.

Cecilia. Preferimos demorarnos un poco y hacer algo... verdaderamente artístico.

Director. Muy bien. Me alegro que así sea. En todo caso, no crean ustedes que

vamos a pasarnos todo el año haciendo ejercicios. No. Tampoco haremos eso. Si pensábamos preparar una obra en tres meses, ahora la vamos a hacer en cuatro o cinco. ¿De acuerdo? *(Los actores aprueban.)*

Vamos, entonces, a nuestros ejercicios. Nos dedicaremos a la respiración. Pónganse de pie, por favor. Bien erguidos y tranquilos. Ahora, respiren profundamente... *(Los actores lo hacen levantando los hombros y ensanchando la caja torácica.)*

Esa es la manera común de respirar profundamente, y no nos sirve para el teatro porque los lleva a tomar una actitud tensa y les impide controlar el aire.

Rodrigo. ¿Y de qué forma vamos a respirar, entonces?

Director. Primero, coloquen las palmas de sus manos sobre las últimas costillas, en la zona abdominal. Luego, inspiren lentamente por la nariz como si fueran a oler una flor. Al inspirar, el aire extenderá las costillas y ustedes contraerán lentamente el abdomen. Deben mantener los hombros en su lugar. A ver, háganlo.

Eso es. Al inspirar, un músculo llamado diafragma se extiende dando cabida al aire. Vuelvan a repetirlo y al espirar harán salir el aire por la boca como si estuvieran en disposición de apagar una vela encendida que está a dos metros de distancia. Esto último lo realizarán con una contracción abdominal. *(Los actores lo hacen)*

Mario. Me es difícil extender las costillas...

Director. No lo van a lograr inmediatamente. Será necesario que lo practiquen diariamente en sus casas. Y, desde hoy, en la calle, caminando, al levantarse, al subir a un bus, respirarán de esta manera. Al principio, van a pensar en las etapas de su realización, pero luego las asimilarán, haciéndolo naturalmente.

Francisca. Esto es como aprender a respirar otra vez...

Director. Se los dije. El actor es un niño que debe aprender todo de nuevo.

Hugo. ¿Esta es la respiración que se llama diafragmática?

Director. Efectivamente. ¿Por qué creen ustedes que se llama Respiración diafragmática?

Fernando. Porque usted dijo que se utilizaba el músculo... ¡el diafragma!

Director. Así es. También se denomina respiración intercostal. Ahora, otro ejercicio: todos en círculo, por favor. Vamos a coordinar la respiración con el movimiento.

La primera etapa consiste en lo siguiente: ustedes van a inspirar el aire en los tres primeros pasos en forma continuada y lenta. Luego, en los tres pasos que den al caminar van a espirarlo manteniendo las costillas extendidas. Y así consecutivamente.

Cecilia. ¿Lo haremos caminando en círculo?

Director. Sí.

Daniel. ¿Y con las manos sobre las costillas?

Director. En esta primera vez, sí. Las palmas de las manos sobre las últimas costillas son una manera de comprobar que el ejercicio se está haciendo bien. Y para tomar conciencia del proceso. ¿Listo? *(Los actores lo hacen.)*

Fernando, no subas los hombros. Eso es. Mariano, evita caminar tenso. Relájate. Así, así. Muy bien. Traten de conseguir un ritmo lento y fluido en la respiración y en el caminar...

(Los actores continúan caminando y respirando muy concentrados.)

Esperamos que tú realices estos ejercicios con tu grupo y también en tu casa. Te servirán muchísimo.

¡Hasta el próximo ensayo!

En la sesión anterior el director hizo ver a los actores la forma en la cual no debían respirar porque les impedía el control del aire en el proceso de la producción de la voz. De manera que aprendieron la técnica básica de la respiración denominada "Diafragmática". Finalmente, realizaron un ejercicio de coordinación del movimiento y la respiración.

Aún no llegan al ensayo todos los integrantes...

Bien..., parece que el ensayo comienza...

Mario. Señor director, los demás no podrán venir hoy...

Fernando. Sí. Tenían una actividad del curso a la que no podían faltar.

Director. Es cierto, me lo comunicaron con anticipación. Espero que en el futuro no continúen interfiriéndose las actividades.

Mario. Entonces... ¿nos vamos?

Director. No. Vamos a aprovechar muy bien el tiempo. En primer lugar repasemos los ejercicios de relajación y respiración. *(Los actores lo hacen guiados por el director.)*

A ver, otro ejercicio de respiración: pongan los brazos a los lados, sueltos, y al inspirar los levantan hasta agotar la capacidad de aire. Luego, de un solo golpe expulsan el aire y simultáneamente bajan los brazos. Háganlo, por favor; es muy simple. Eso es. Muy bien.

Ahora, vamos a realizar un ejercicio de improvisación que consiste en lo siguiente: tú, Mario, serás un "caballero" que normalmente los días domingos va a tomar un poco de aire a una plaza o parque cualquiera (tú decides dónde) y lee tranquilamente el diario. Después, aparece tú, Fernando, con un radio "casette" a todo volumen. Eres un "lolo" que ha ido a juntarse con unos amigos y éstos no llegan. Justamente, el único banco desocupado de la plaza es el del caballero del diario. Lo demás, bueno, lo inventan ustedes.

Fernando. ¿Hay que hablar?

Director. No. El ejercicio es sin palabras. Eso sí, deben dialogar con la mirada, con los gestos y actitudes.

Mario. ¡Parece difícil!

Director. No. Ya verán que sin darse cuenta concretarán buenas ideas y acciones físicas. ¿Están listos?

Fernando. ¿Y lo hacemos sin los objetos?

Director. Por ahora, con lo que tengan más a mano. Ahí hay un diario.

Mario. Fernando, tú podrías llegar a la plaza y tratar de leer el diario.

Fernando. ¡Yo estoy con el radio encendido!

Mario. ¡Claro! Y a mí me molesta y...

Fernando. ¡Y te ofrezco maní tostado!

Mario. ¡Eso!

Director. Bien..., dejemos el resto a la inventiva del momento. ¿Les parece? Tú, Mario, serás el "Hombre uno" y Fernando el "Hombre dos".
Comiencen.

(Después de pasar varias veces el ejercicio, de agregar y hacer cambios, éste adquirió una estructura completa, quedando como sigue:)

1. El hombre uno, feliz en el parque, se sienta en un banco a leer el diario.
2. Entra el hombre dos con "El transistor". Se sienta junto al hombre uno.
3. El hombre uno lee el diario y el hombre dos escucha y se mueve al ritmo de la música.

4. *Molestias del hombre uno. Mira seriamente al hombre dos y este ríe ampliamente.*
5. *El hombre dos se acerca a leer el diario del hombre uno.*
6. *El hombre uno se molesta y deja el diario.*
7. *El hombre dos saca de su bolsillo un paquete de maní y comienza a comer.*
8. *El hombre dos ofrece maní al hombre uno. Este no acepta.*
9. *El hombre dos ofrece nuevamente maní al hombre uno y, ahora, éste acepta.*
10. *Los dos hombres comen alegremente maní.*
11. *Se termina el maní. El hombre uno toma su diario y vuelve a leer. El hombre dos infla el cartucho de papel y lo revienta cerca del hombro del hombre uno.*
12. *El hombre dos vuelve a moverse al compás de la música de "El transistor".*
13. *El hombre uno se vuelve a molestar. Se le ocurre una idea: le ofrece la página de caricaturas al hombre dos a cambio de que éste le preste "El transistor". El hombre dos acepta.*
14. *El hombre uno apaga "El transistor" y se siente feliz nuevamente con su tranquilidad circundante.*
15. *El hombre dos lee y ríe moderadamente.*
16. *El hombre uno se molesta.*
17. *El hombre dos ríe a carcajadas.*
18. *El hombre uno se molesta definitivamente. En el clímax, se levanta, quita el diario furiosamente al hombre dos, lo destroza y se lo lanza por la cabeza.*
19. *El hombre uno se aleja muy descontrolado.*
20. *El hombre dos, muy desconcertado, busca su aparato de radio y sale moviéndose al ritmo de una música estridente.*

FIN

*Los actores quedaron muy contentos con esta experiencia de ser ellos mismos los actores y autores. Es de esperar que tú también lo hagas con tu grupo de amigos.
¡Hasta el próximo ensayo!*

ENSAYO Nº 11

Mario y Fernando fueron los únicos que asistieron a la sesión pasada porque los demás integrantes del taller debían participar en una actividad de curso. Así y todo, se llevó a cabo un ejercicio de improvisación de acuerdo a una idea planteada por el director. Los actores sintieron que estaban creando una obra nueva, algo que antes no existía, y esto los colmó de satisfacción. Después de repetir varias veces el ejercicio y de perfeccionarlo, se llegó al esquema definitivo que tú ya conoces.

Enterémonos de lo que sucederá en el ensayo de hoy...

Francisca. Señor director, sentimos mucho no haber asistido la semana pasada.

Rodrigo. Nos dijeron que habían hecho un ejercicio muy entretenido.

Daniel. ¡Nos gustaría verlo!

Mariano. ¡Claro! ¿Por qué no lo representan para nosotros?

Director. ¡Un momento! En primer lugar realizaremos un "precalentamiento" y después los ejercicios de actuación.

Por favor, caminen lenta y tranquilamente en todas las direcciones, de acuerdo al ritmo que yo les marque con las manos.

Bien erguidos..., pero no tensos. Eso es. Y respirando profundamente. Tranquilos..., así, muy bien.

Ahora, caminen más rápido. ¡Más! Sin toparse unos a otros...

(Los actores lo hacen con mucho entusiasmo. El director deja de dar golpes con sus manos.)

Bien, continúen caminando normalmente y tranquilizando el ritmo de la respiración. Eso es. Suficiente... Vamos inmediatamente a los ejercicios de relajación que ya han aprendido y aquellos con el "destrabalenguas". *(Los actores lo vuelven a hacer con agrado.)*

Director. Estos ejercicios deben practicarlos una y otra vez. De lo contrario, no tendría sentido que yo se los enseñe si ustedes jamás los repasan. ¡Hay que practicar y practicar hasta lograr dominio sobre nuestro instrumento! ¿Estamos de acuerdo? *(Los actores asienten.)*

Fernando. Señor, Mario y yo pensamos que debemos colocarle un nombre a nuestro ejercicio de improvisación.

Director. Me parece bien. ¿En qué han pensado?

Mario. En... ¡"Uf, que tranquilidad"!

(Los demás actores rien sin saber de qué se trata.)

Director. ¡Excelente! A ver, muéstrenlo a sus amigos. Les servirá también para no olvidar ninguna etapa y enriquecerlo aún más. *(Los actores realizan el ejercicio de improvisación del ensayo anterior. Al finalizar, los demás integrantes los aplauden espontánea y entusiastamente. Mario y Fernando están contentos.)*

Director. El siguiente ejercicio es igualmente de improvisación; y también en él ustedes mismos serán los autores. Van a participar todos.

Cecilia. ¿Y de qué se trata?

Director. Ustedes forman un grupo de amigos que, en un fin de semana, deciden ir de excursión al campo, a un cerro muy hermoso, con bastante vegetación y pequeños arroyos. El ejercicio comienza en las faldas del cerro y en el momento que deciden empezar a subir. Llevan mochilas y todo lo que se necesita para un día de paseo. ¡Ah, por supuesto que deben hablar! También deberán cruzar una serie de obstáculos que ustedes mismos imaginarán. (Cruzar un arroyo, pasar una cerca, etcétera).

Pueden detenerse a descansar y luego, seguir y seguir. Llegar a la cima desde donde se domina con la mirada toda la ciudad. Arriba, el viento sopla más fuerte..., descansan, observan, admiran, y... de pronto pasan unas nubes negras que ocultan el sol. Comienzan a caer algunas gotas de lluvia que poco a poco aumentan. Deciden volver (indudablemente que pueden inventar otros imprevistos), y al llegar nuevamente al punto de partida las nubes pasan dejando ver al sol en todo su esplendor. Ahí mismo encienden una fogata, preparan el "técito" y pan con queso caliente. ¿De acuerdo?

Daniel. Sí, sí, pero...¿cómo vamos a subir el cerro sin un cerro? *(Los demás se ríen.)*

Francisca. ¡Tenemos que imaginarlo, pues!

Director. Así es. Pueden usar el contorno de la sala para... ¡Dejen volar su imaginación!

Rodrigo. ¿Podemos empezar?

Director. Sí. *(Los actores comienzan el ejercicio. Se observa que están muy concentrados en su paseo, hasta el punto de olvidar que es solamente un ejercicio. Surgen nuevas ideas y momentos interesantes. Finalmente lo concluyen y el alivio y la alegría se reflejan en el rostro de los actores.)*

Director. *(Riendo.)* Me entretuve mucho como espectador, a pesar de haberse

extendido más de lo aconsejable. Otros momentos resultaron muy desordenados. Pero no importa. Es la primera vez que realizan un ejercicio de este tipo y estoy seguro de que los siguientes serán mejores. Eso sí, me agradó bastante el hecho de que hayan inventado situaciones distintas a las que yo les sugerí, manteniendo el esquema inicial.

Mariano. ¡Yo lo pasé estupendo en la excursión!

Dejamos a los actores muy entusiasmados contando al director sus experiencias del paseo. Deseamos que tu excursión resulte tan interesante como la de ellos.

¡Hasta el próximo ensayo!

ENSAYO Nº 12

En la sesión pasada, como en todas las anteriores, los actores hicieron un "pre-calentamiento", basado en los ejercicios ya aprendidos. Después, Mario y Fernando mostraron a los demás integrantes su creación que titularon "Uf, que tranquilidad". Por último, se llevó a cabo otro ejercicio de improvisación con la participación de todos. La idea central de este último era una excursión al campo... y...

Escuchemos lo que sucederá en el presente ensayo...

Director. Vamos a comenzar con el repaso acostumbrado de los ejercicios. (Los actores lo hacen.) Puedo observar que algunos de ustedes han practicado en sus casas... Me alegro. Es de esperar que todos lo hagan.

Cecilia. ¡Yo se los enseñé a mi hermano y practicamos juntos!

Director. ¡Qué bien! Pasemos a otro tipo de ejercicios. Fernando, puedes pasarme tu guitarra, por favor.

Fernando. ¡Por supuesto! Le advierto que no está afinada.

Director. (Riendo.) Eso ya se ve. (Da unos golpes con la mano en la caja de la guitarra.) ¿Saben ustedes para qué le sirve a la guitarra esta caja vacía?

Francisca. Para..., para que tenga buen sonido.

Director. Sí...

Hugo. Para que las ondas sonoras se amplifiquen.

Director. Sí. Las dos respuestas son aceptables. Esta parte de la guitarra actúa como una caja de "resonancia", que da al sonido color y belleza...

Fernando. ¡Como un parlante!

Director. Esa es la idea. Ahora, yo les pregunto ¿cuáles son nuestro resonadores o parlantes?

Francisca. ¿Nuestros...?

Director. Sí. Los que posee "nuestro" instrumento.

Hugo. ¡Ah! ¡La caja torácica!

Rodrigo. La nariz...

Mario. ¡Claro, la nariz y todo esto! (Mostrando la nariz y las zonas adyacentes.)

Mariano. ¡Y alrededor de la laringe!

Director. ¿Qué más? ¿Ninguna otra? (Silencio.) Bueno, tenemos otra zona de resonancia en la cabeza. Aquí, en la parte superior. Otra, en la espalda y en las estructuras óseas que permiten la vibración del sonido.

Fernando. ¡Con tantos parlantes en nuestro cuerpo podemos transformarnos en un equipo estereofónico!

Director. Así es. Para que lo comprendan más fácilmente se puede decir que este conocimiento y su práctica permitirán transformar nuestra voz "monofónica" en "estereofónica". El ejemplo es, tal vez, muy superficial, pero lo importante es que ustedes tomen conciencia de los resonadores, porque ellos convertirán una voz pobre en matices y de poco interés en una voz rica en expresividad, armónica y bella.

Francisca. Y ¿cómo funcionan los resonadores?

Director. Lo sabrán inmediatamente. Colóquense todos de pie y la mano derecha sobre el pecho. Repetirán el "destrabalenguas" como si estuvieran diciéndoselo al piso. *(Los actores se ríen.)* Sí, mentalmente al piso. No es necesario que lo miren. Háganlo. *(Los actores lo hacen.)* ¿Sienten las vibraciones?

Daniel. Sí.

Director. ¿Todos las sienten? *(Efectivamente todos sienten las vibraciones al repetir el destrabalenguas.)*

Ahora, coloquen sus manos sobre la cabeza. Vuelvan a repetir el destrabalenguas y hablen al techo como si fuera una persona... No, la vista al frente. Eso es. ¿Listos? *(Los actores lo hacen y después de comprobar que la mayoría siente las vibraciones, continúan.)*

Bien, a continuación las manos sobre la nariz. Sitúense mirando hacia la pared y le hablan. *(Los actores lo hacen usando el destrabalenguas.)*

Muy bien; en seguida, las manos en la espalda y hablan con la pared contraria. ¿Listos? *(Los actores lo hacen, sin embargo, se refleja en sus rostros algo de duda.)*

Francisca. No sentí nada.

Daniel. Yo sentí vibraciones muy suaves.

Director. No se preocupen. Con la práctica lo conseguirán. A ver, repítanlo y realmente hablen pensando que se dirigen a la pared que tienen a sus espaldas. Inspiren profundamente y muy concentrados. *(Lo repiten y se observa que la mayoría consigue buenos resultados.)*

Director. Desde hoy ustedes saben de la existencia de estas zonas resonadoras y deben utilizarlas y practicar constantemente. Enriquecerá sus voces y las hará más dúctiles.

Los actores se van contentos de la sesión porque han aprendido algo nuevo e intuyen que es importante. Esperamos que estos ejercicios te sirvan y los aproveches.

¡Hasta el siguiente ensayo!

ENSAYO N° 13

En el ensayo anterior el director dialogó con los actores acerca de la amplificación y armonía de la voz hablada. Graficó en un instrumento musical la zona de resonancia que permite la proyección y belleza del sonido. Luego, los guió a descubrir las zonas de resonancia del actor, a tomar conocimiento de ellas y del papel que juegan en la educación de la voz.

Como sucede en todos los ensayos, los actores ya han terminado. Luego han comenzado a repasar los ejercicios, haciéndolos cada vez mejor. Acaban de terminar esta primera etapa, y ahora el director les habla...

- Director.* ¿Repasaron en sus casas la ubicación de los resonadores y su funcionamiento?
- Cecilia.* Sí, yo lo hice... ¡Y me creen que soy una loca!
- Director.* (Sonriendo.) No te preocupes por eso. Toda actitud inusual pasa por absurda o producto de un loco. Y el teatro necesita algo de locura... Así que, ¡bienvenida sea!
- Rodrigo.* Yo fui al campo el fin de semana y aproveché de practicarlos.
- Director.* Muy bien. Los actores orientales hacen, por lo general, los ejercicios de voz al aire libre, en grandes espacios abiertos. Háganlo ustedes cuando puedan.
- Daniel.* Yo no consigo hacer vibrar la zona de la cabeza y menos la espalda.
- Director.* Entonces, les daré cinco minutos para que, por su cuenta, practiquen el ejercicio. Dirán dos veces el "destrabalenguas" por cada resonador. Pueden hacerlo caminando, en el lugar, frente a una muralla, etcétera. Yo iré comprobando si lo realizan bien. (Lo hacen y... se escucha como si hubiera en la sala una bandada de loros.)
- Director.* Muy bien. Vamos a unos ejercicios de improvisación. A ver, dos voluntarios. Tú, Mariano, y...
- Francisca.* ¡Yo!
- Director.* Bien. Mariano tendrá el papel de un vendedor en una zapatería. Francisca será una cliente. Ella desea un par de zapatos que hay en la vitrina, pero solamente hay de un número menor que el suyo. El vendedor debe insistir que eso no importa porque aquellos zapatos que le ofrece son "el último grito de la moda", etcétera, etcétera. Finalmente, el vendedor la convence y ella sale hasta con los zapatos puestos. Eso sí, con una pequeña molestia en los pies, pero feliz.
- Mariano.* ¿Debo hacer un "supervendedor"?
- Director.* Exactamente. Ahora, organiza tu zapatería en el espacio escénico.
- Mariano.* Allá están la entrada y las vitrinas. Aquí, un mostrador y la mercancía. Allí, los pisos para probarse...
- Director.* No. No puede estar el mostrador en el centro y en primer plano. Colócalo en línea diagonal para dejar un espacio central de actuación.
- Mariano.* ¿Así?
- Director.* Eso es. Comiencen. (Mariano y Francisca hacen el ejercicio. Los amigos que observan se divierten mucho)
- Director.* Resolvieron el ejercicio bastante bien. Hay algunos problemas de ubicación en el espacio. Si ustedes observan, han elegido —sin previo acuerdo— usar el espacio como un escenario frontal. Es decir, los actores allá; frente a nosotros, el público, creando un espacio dividido en dos. Es el escenario más utilizado en nuestro país. Sin embargo, hay otras formas de distribución. Existe el espacio semicircular y circular. Es decir, el público rodeando a los actores, de manera que la distancia entre ellos es menor. En primer lugar, aprenderemos a actuar en un espacio escénico frontal y después haremos alguna experiencia con las otras formas. En el ejercicio que recién llevaron a cabo, el público los estaba mirando de frente y en esa forma debe producirse la comunicación. Por tal motivo, les pido que recuerden el objetivo del ejercicio "El fotógrafo".
- Mariano.* Sí, lo recordamos muy bien.
- Director.* Bueno, y entonces, ¿por qué no aplican ese conocimiento?
- Francisca.* En realidad, yo estaba preocupada del personaje y...
- Director.* Está bien que se preocupen del personaje, pero no deben olvidar que lo hacen para alguien que los está observando. Como público, queremos ver sus

caras, saber cómo reaccionan y oír lo que dicen. En tres momentos ustedes quedaron en aquel rincón de espaldas a nosotros. ¿Recuerdan? (*Los actores asienten*.) Entonces, sucede que el interés de lo que están haciendo decrece y se convierte en algo monótono. No olviden que en el tipo de escenario frontal hay que evitar permanecer de espaldas al público por mucho tiempo. También deben conservar en los diálogos cierta distancia entre un actor y otro. (Recuerden que estamos en el teatro y no en la vida real y cotidiana.) Los movimientos deben ser limpios. Incluso el desorden debe ser ordenado. Finalmente hay que tener cuidado de no "taparse" unos a otros. Saber colocarse tal como han practicado en los ejercicios y moverse exclusivamente cuando el personaje y la situación se los exige. A ver, Mariano y Francisca, hagan nuevamente el ejercicio. Yo iré paso a paso limpiando y organizando el movimiento.

(Mariano y Francisca inician el ejercicio. El director los detiene para demostrarles otras posibilidades de movimientos. Los otros actores observan en silencio las indicaciones que después les servirán a ellos mismos. Por último, queda realizado un primer esquema de movimientos que se denomina "Planta de movimientos".)

Dejamos a los actores observando una repetición completa del ejercicio con las correcciones ya vistas. Y nos despedimos de ti hasta el siguiente ensayo.

ENSAYO Nº 14

En la primera parte del ensayo anterior los actores practicaron sus ejercicios de "pre-calentamiento" y un repaso de las zonas de resonancia. Luego, llevaron a cabo un ejercicio de improvisación que transcurre en una zapatería. A causa de esta experiencia, el director habló acerca de la colocación en el espacio escénico, y de los distintos tipos de "Escenarios" que pueden utilizarse. Entre ellos distinguió el "Espacio escénico-frontal", "Semicircular" y "Circular". Por último, entregó a los actores algunas sugerencias de movimientos utilizadas en el "Espacio escénico frontal", forma que eligieron para el ejercicio.

Los actores ya han realizado los ejercicios previos y, ahora, escucha con atención el diálogo que sigue...

Director. Estimados amigos, haremos inmediatamente algunos ejercicios de improvisación que ustedes mismos van a crear, de acuerdo a las ideas más atractivas que encuentren en estos diarios viejos. (*Les pasa los diarios.*)

Hugo. ¿Debemos buscar en los diarios una situación y convertirla en un ejercicio?

Director. Sí, eso es.

Francisca. Y, ¿tiene que ser exactamente como aparece ahí? (*Indicando un diario.*)

Director. No necesariamente. De un aviso comercial, de una noticia o nota social que a ustedes les llame la atención van a recrear una situación. Indudablemente que pueden apartarse de la fuente original. Lo principal es dejar libre cauce a la imaginación. Dividanse en dos grupos. ¿De acuerdo? (*Los actores aprueban.*) Bien, entonces tomen y repártanse el diario y ¡a buscar!

(Para los actores resulta muy atractiva esta experiencia. Cada uno de ellos sugiere una idea de acuerdo a lo que leen. Después de unos minutos...)

Director. ¿Encontraron algo? ¿Están listos?

Francisca. No, todavía no. ¿Puede ayudarnos un poco?

Director. Pasaré por los dos grupos e iré guiándolos en la estructuración de cada uno de los ejercicios. ¡Ah, sólo los guiaré!, ¿entendido? *(Los diálogos en los grupos continúan, el director habla con un grupo...)*

Director. A ver, ¿qué han elegido ustedes?

Hugo. Encontramos varias cosas..., pero... ésta nos llamó mucho la atención... ¡Aquí está!

Daniel. ¡Yo la voy a leer!

(Lee.) "El martes pasado se llevó a efecto una reunión almuerzo de los comunicadores, durante la cual se analizó el papel de la comunicación en la sociedad contemporánea..."

Director. Me parece una buena elección. ¿Y...?, ¿qué han resuelto?

Francisca. Yo propongo que cada uno de nosotros llegue al almuerzo y se siente en su lugar y sólo se preocupe de sí mismo.

Director. Bien. Cada uno con un personaje bien definido física y psicológicamente.

Mario. ¡Claro! ¡Y nadie se comunica! Todos se miran. Algunos, con desconfianza, otros apenas levantan la vista para coger la sal que hay en la mesa.

Hugo. Y puede llegar un señor glotón que a lo único que va es a comer...

Daniel. Y come tanto que se ahoga. Mientras tanto, los otros continúan en sus islas particulares. Después, el glotón cae al suelo sin que nadie lo auxilie.

Director. Muy bien. Es un ejercicio de interpretación de la noticia y en la línea del Teatro del Absurdo.

Hugo. Y, al final, una señora impone orden porque va a dirigir la palabra. El contenido del discurso es sobre la "Comunicación", por supuesto.

Francisca. Yo, haré el papel de la señora y podría decir esto, más o menos. Escuchen:

"Estimados amigos de la Comunicación: Nos hemos reunido para celebrar el día de la Comunicación y entablar una cordial comunicación de ideas y pensamiento. Nosotros debemos dar el ejemplo. Por eso, insisto que lo más importante de nuestras vidas es la acción comunicante de ideas expresivas para que todos nos comuniquemos. He dicho." *(El director y los actores no pudieron contener la risa.)*

Director. Me parece bien. Lo que ustedes escenificarán, el cómo lo harán, responde a una clasificación denominada "sátira." Desde el punto de vista práctico pueden utilizar una mesa y una silla. Todos los utensilios de la comida pueden imaginarlos. Iré al otro grupo mientras ustedes definen a cada uno de los personajes.

(El director se dirige al otro grupo.) A ver, ¿qué encontraron ustedes?

Fernando. Aquí está. Es un aviso de trabajo. Lo voy a leer: "Se necesitan diez personas degustadoras de alimentos. Dirigirse a..."

Director. Excelente... ¿Y cómo lo han estructurado?

Mariano. Podría comenzar en la oficina donde necesitan a estas personas...

Cecilia. Y comienza en el momento que llegan a presentarse.

Director. Bien. ¿Y qué más?

Fernando. Pueden aparecer personas que no saben en qué consiste el trabajo...

Cecilia. Y otros que lo saben.

Mariano. En la entrevista los hacen probar distintos alimentos en abundancia. Los postulantes salen agotados.

Director. ¿Y cuál es el desenlace?

Fernando. Los alimentos eran tan malos que a pesar de haber sido aceptado uno

de los postulantes, este renuncia al empleo. Finalmente, queda el jefe de la institución probando y degustando sus propios productos.

Director. Está bien. Entonces, a realizarlo. Es probable que al hacer los ejercicios sufran éstos algunas alteraciones, pero al mismo tiempo podrán fijar la estructura definitiva. Veamos al primer grupo. *(El primer y segundo grupo realizan los ejercicios inventados o recreados por ellos mismos en relación a una idea encontrada en el diario. Se observa que los actores han superado ya una serie de problemas que presentaban los primeros ejercicios. Estos últimos mantienen una unidad y coherencia, con un comienzo, desarrollo y desenlace bien definidos, obteniendo así la estructura sólida de una situación dramática y teatral.)*

Esperamos que tú encuentres buenas y estimulantes ideas en los diarios y los transformes en un apreciado material para tu grupo.

¡Hasta el próximo ensayo!

ENSAYO Nº 15

El director, en el ensayo pasado, planteó a los actores la realización de un ejercicio a partir de una idea obtenida en un periódico. Para ello dividió al grupo en dos y, en forma separada, los guió en su estructuración. Uno de los grupos encontró una nota social respecto a una reunión-almuerzo. Y el otro grupo se basó en un aviso comercial. Finalmente, los resultados confirmaron un gran avance en el conocimiento de los principios básicos de una "Situación teatral".

Ahora, escucha atentamente lo que va a suceder...

Director. Observé que los ejercicios de precalentamiento están muy bien. Por eso, van a agregar los siguientes ejercicios de relajación parcial.

Francisca. ¿Eso quiere decir que nos vamos a relajar a medias?

Director. No. Significa que el relajamiento será en una sola zona del cuerpo. En este caso, los músculos del rostro y el cuello, fundamentales en el proceso de la voz hablada. Los harán inmediatamente.

Primero:

1. Realicen un masaje facial. Con sus manos recorran toda su cara lentamente dándose un masaje que llegue hasta el cuello. Al terminar deben sentir alivio y tranquilidad.
2. Dejar caer la cabeza sobre el hombro e iniciar un movimiento de rotación muy lento. Luego, hacia el otro lado. Después, hacia adelante y atrás.
3. Acción de masticar un chicle.
4. Vibración de los labios por medio del aire. Como el "juego del avioncito" de los niños. Con y sin sonido.
5. Vibración de la lengua por medio del aire. Con y sin sonido.
6. Movimiento de la lengua imitando el trote del caballo.
7. Sacar la lengua y hacer movimientos circulares.
8. Dejar la lengua en reposo, sin alteraciones nerviosas. Muy tranquila y extendida.
9. Practicar los ejercicios anteriores con una buena respiración, a fin de asimilar las técnicas aprendidas. *(Los actores se divirtieron mucho con aquellos ejercicios que en su niñez eran parte de sus juegos)*

Ahora, participarán en un ejercicio diferente. Es muy importante la concentración y la entrega total de ustedes, en la que deberán liberar su imaginación y

dejar paso a las sensaciones. Sucintamente las etapas son las que siguen: ustedes serán unas semillas que caen en tierra fértil, y luego comienzan a germinar y a salir de la tierra. Crecen transformándose en hermosos árboles y arbustos que ustedes van a definir. Sienten el sol, el agua, el viento. Se produce una tempestad y luchan contra ella y... el resto lo sabremos por ustedes.

He traído un tocacintas y la música los acompañará junto con mi voz que irá guiándolos paso a paso. Lo que escucharán será el primer movimiento de la "Sinfonía del Nuevo Mundo", de Antonin Dvorak. ¿Están listos? *(Los actores aprueban entusiasmados)*

Bien, entonces, tiéndanse en el piso en distintas posiciones, dejando entre uno y otro el suficiente espacio. No olviden estar relajados. Cierren los ojos y escuchen la música. *(Por unos minutos se escucha la música, luego, la voz del director.)*

Director. Ahora, ustedes son una semilla. Algo muy pequeño en el universo..., pero sienten en sí la fuerza de la vida. Han sido lanzados a la tierra y quedaron cubiertos. Todo a su alrededor es oscuridad. Sienten un gran peso sobre ustedes; es la tierra húmeda que los aprisiona. Pronto, sienten el calor del sol despertando el deseo de proyectarse a ese otro mundo, allá arriba. Cada vez, este impulso se hace más fuerte. *(Aún los actores están en las mismas posiciones. Inmóviles, sintiendo el proceso descrito.)*

En un momento dado, la vida debe surgir, lenta o bruscamente...; de la semilla comienzan a salir brotes, a moverse y a prolongarse hacia arriba. Este movimiento va en aumento. Los brotes crecen y se ramifican. Con fuerza se abren camino a través de la tierra y, finalmente, salen a la superficie. ¡Por fin! Ahora, sienten el calor del sol directamente. ¡Y también la brisa suave! Todo es muy hermoso. Sus raíces se afirman con fuerza en la tierra; sin peligro continúan extendiéndose para llegar a ser aquello que presentían en la oscuridad. Ya han tomado forma: un eucalipto, un pino, un sauce, etcétera. ¡Eso es!

Crecen y crecen. Han salido a un mundo que desconocían. En sus alrededores hay más árboles, arroyos y un cielo muy azul. A lo lejos, unos bosques. El viento los mece tranquilamente. Luego, llega la noche, el calor se va y recuerdan el momento en que estaban bajo tierra. Se siente solos. Después, amanece y el sol vuelve a darles lo que necesitan. Comprenden que así será siempre. Pronto, comienza un viento que al principio les divierte, pero momentos más tarde los asusta. El viento es cada vez más fuerte, transformándose en una tormenta. Ustedes resisten y luchan. Algunas ramas se quiebran, otros no pueden seguir luchando y la tormenta los desprende de la tierra. El grupo resiste hasta el final. La tormenta les ha dejado tristeza. Los vientos pasan poco a poco y vuelve la tranquilidad. Los rayos del sol nuevamente les dan aliento y se mueven al compás de una brisa suave, pensando que tal vez, en el futuro, enfrentarán otros momentos difíciles. *(El director deja de hablar y la música continúa por unos minutos. Pronto baja el volumen hasta extinguirse. Los actores abren los ojos y se sientan a comentar con el director la hermosa experiencia que han vivido.)*

Te esperamos el próximo ensayo, ¡Hasta entonces!

ENSAYO N° 16

Los actores, en la sesión pasada, aprendieron una serie de nueve ejercicios de relajación parcial y, al mismo tiempo, los coordinaron con las técnicas de respiración. Después, realizaron un ejercicio de expresión total —físico y mental— guiados por el director y una hermosa composición musical. Su estructura es muy simple: los actores debían "sentir" que eran unas semillas y, por acción de la tierra, el sol

y el agua debían germinar y llegar a ser un árbol o un arbusto. Ya crecidos enfrentan la vida de la superficie terrestre, entre otras cosas, una tormenta. Finalmente, llega la calma y nuevamente el sol...

Enterémonos de lo que sucederá hoy...

Director. Seguidamente, llevarán a cabo la interpretación de un animal elegido por ustedes mismos. Lo importante es recordar lo mejor posible el comportamiento del animal y no limitarse a dar uno o dos rasgos por los cuales debamos "adivinar" a quién corresponde. Por tal motivo, decídanse por el que recuerden más detalladamente. ¡Háganlo, entonces! No. Sin decírmelo..., tampoco a los demás actores... Cierren los ojos por unos momentos y proyecten su propia película del "personaje animal". (*Indicando la cabeza.*) ¡Aquí!..., y recordando cada movimiento. Eso es..., ahora, ¡al hecho!

En primer lugar, van a tenderse de espaldas con los ojos cerrados y comprobarán la relajación total. Al mismo tiempo, iniciarán una respiración profunda y tranquila. Luego, imaginarán que han estado dormidos por mucho, mucho tiempo (o muy poco), y al despertar descubrirán que ya no son lo que eran. Lentamente han despertado al mundo en forma de animal. La primera etapa de esta transformación consiste en observarse a sí mismos y al mundo como si estuvieran solos. La segunda etapa se produce con el descubrimiento de los "otros" en el conocimiento mutuo de compartir. Seguramente, ustedes saben que se han realizado experiencias de hacer convivir animales de diversas especies en un mismo lugar, demostrando con ello que pueden vivir en armonía y que, además, no poseen el instinto de matar por matar, haciéndolo exclusivamente para alimentarse. Bueno, pero lo significativo es que ustedes observen cuidadosamente la manera de desplazarse, de mirar, correr, jugar y relacionarse con los otros animales. (*Los actores hacen el ejercicio y se observa en el espacio escénico a un mono, un león, una tortuga, un pájaro y dos animales indefinidos.*)

Director. ¿Qué estás haciendo, Mario?

Mario. Un conejo...

Director. Yo no vi un conejo por ninguna parte...

Francisca. ¡Parecías más bien un elefante! (*Los actores rien.*)

Director. El próximo ensayo vamos a hacer el mismo ejercicio. Por lo tanto deben observar más atentamente a los animales que han elegido...

Fernando. ¿Y de dónde voy a sacar un león?

Director. Ese es tu problema. (*Los actores sonríen.*) El siguiente es un ejercicio de Rítmica. Ustedes saben que el teatro es el arte del "espacio y el tiempo". Y, en consecuencia, el ritmo lo abarca todo. Los personajes poseen un ritmo particular, lo mismo que sus diálogos. El movimiento escénico posee un ritmo, el vestuario, las luces y escenografía, en fin, toda la obra teatral (obra en el espacio escénico). De la misma manera que ustedes tienen un ritmo propio. Por ejemplo, el ritmo de Fernando es distinto al ritmo de Hugo. De lo que se deduce que al interpretar un personaje deben encontrarle "su" ritmo, distinto al de los otros seres. Así pues, deben sensibilizarse en la percepción rítmica.

Siéntense en un círculo dejando espacio entre ustedes. Primero, yo les daré una frase rítmica y la repetirán exactamente uno por uno. Después, cada actor inventará un ritmo y harán el mismo juego. Por ejemplo, les daré la siguiente frase rítmica en la cual los sonidos largos están representados por la sílaba "ta" y los sonidos cortos, por la sílaba "ti". Así... Ta-ta-ti-ti-ta.

Ahora, repítanlo. (*Los actores lo hacen golpeando el piso con las palmas de las manos. En seguida, cada uno de ellos inventa una frase rítmica y los demás la repiten. Al principio, varios actores no logran hacerlo con exactitud.*)

Cecilia. ¡Yo tengo malísimo oído!

Rodrigo. ¡Y yo también!

Director. Ya verán que la práctica los sensibilizará. No miren las manos del que está haciendo el ritmo. Cierren los ojos y escuchen los sonidos. De esa forma podrán reproducirlos... Haremos una variación del ejercicio. De pie todos. Trasladarán el mismo ritmo que les acabo de dar a los pies. (*Ta-ta-ti-ti-ta.*) Repitiéndolo solamente con los pies. Después, se desplazarán haciéndolo en todas direcciones. (*Los actores lo hacen.*)

Finalmente, otra variación: reproducirán los sonidos largos con golpes de la mano (*ta-ta*) y con los pies los sonidos cortos (*Ti-ti-ti.*) Primero en el mismo lugar y después desplazándose. (*Los actores se quedan practicando estos ejercicios que, por lo demás, los divierten bastante.*)

Esperamos que realices estos ejercicios porque te prepararán para una buena comunicación escénica y afinarán tu oído. ¡Hasta el próximo ensayo!

ENSAYO Nº 17

Como ya sabes, los actores de este grupo imaginario, que han llegado a ser tus amigos, interpretaron la semana pasada a un grupo de animales que vivían juntos en un lugar. Fernando mostró un león; Mario, un conejo; Hugo, un mono; Francisca, una tortuga; y Cecilia, una gaviota. En la segunda parte, realizaron ejercicios de percepción y reproducción de ritmos. El director marcó un ritmo a los actores y, luego, éstos, sentados en círculo, lo repetían. Finalmente, cada uno de ellos inventó una frase rítmica. ¿Cómo...? ¡Ah, sí, sí, disculpen! ¡Vamos al grano! Los actores están ya terminando los ejercicios preparatorios...

Director. Estimados amigos, ustedes debían recordar y observar la conducta de los animales que cada uno eligió. A ver, volvamos a recrear ese ejercicio. (*Los actores lo llevan a cabo exactamente como la vez anterior, guiados por el director. En el juego se comprueba más cuidado y concentración, configurando la imagen de los animales con riqueza de actitudes, gestos y miradas. Se observa también que los actores mantienen sus personajes hasta el final del ejercicio.*)

Muy bien. Ahora, puede decirse que está lograda esta improvisación. A propósito, Fernando, ¿cómo te las arreglaste con el león?

Fernando. Bueno..., en la semana, por casualidad vi una película en la que aparecía un león salvaje. ¡Ah, y fui con Mario al zoológico!

Mario. ¡El león apenas se movía! Me dio pena ir al zoológico. Están encerrados en jaulas tan pequeñas y extrañas a ellos. ¿Cómo puede un animal vivir tan fuera de su ambiente? Es un verdadero sacrificio...

Director. Sí, tienes razón. El hecho de mostrarlos no justifica los medios. Es ir contra la naturaleza y, a la vez, es inhumano. (*Pausa larga.*) Bueno, al continuar con los ejercicios nos concentraremos en la dicción y proyección de la voz. Sus voces son un instrumento valiosísimo que deben perfeccionar para expresar lo más superficial y lo más profundo de la creatividad del hombre. Por tal motivo, la lectura en voz alta es muy beneficiosa, ya sea ésta en prosa, verso o diálogo. Les ruego que todos los días dediquen unos minutos a leer en voz alta, en un lugar cerrado o al aire libre. Por ejemplo, hoy utilizaremos la siguiente rima de un autor español que ustedes conocen, Gustavo Adolfo Bécquer.

LOS INVISIBLES ÁTOMOS DEL AIRE...

Los invisibles átomos del aire
en derredor palpitan y se inflaman;
el cielo se deshace en rayos de oro;
la tierra se estremece alborozada.

Oigo, flotando en olas de armonía,
rumor de besos y batir de alas;
mis párpados se cierran... ¿Qué sucede?
"¡Es el amor que pasa!"

Francisca. ¡Maravilloso! Me... me gustaría escribirlo en mi cuaderno.

Director. Aquí tienen una copia para cada uno. Léanla en silencio, primero. Después en voz alta. Eso es. Inspirando en cada punto y coma para que no les falte aire, y a la vez, para lograr proyectar bien la voz. Comienza tú, Hugo. Colócate al fondo de la sala. *(Hugo comienza a leer.)*

¡Más volumen! ¡Y modula mejor! No importa que te parezca exagerado en esta etapa. ¡No tan rápido! *(Hugo termina de leer.)* Finalmente lograste hacerlo bien, técnicamente. Sin embargo, falta algo muy importante: la entrega de las ideas, imágenes y emociones. Es decir, los contenidos. Para este fin, debes entender muy bien lo que estás diciendo y hacerlo saboreando las palabras, gustándolas. Sin apuro, muy lentamente. "Los invisibles átomos del aire"; "El cielo se deshace en rayos de oro"; "La tierra se estremece alborozada"; "Rumor de besos y batir de alas", etcétera. Todo esto debes decirlo como si tus propios ojos lo vieran y todo tu cuerpo lo sintiera. (Si tú lo ves y lo sientes, el espectador también lo verá y lo experimentará.) Al igual que el autor al escribir esta rima, sientes el impulso por comunicar aquello que te estremece; él lo deja en un papel, tú lo entregas por medio de la voz y el cuerpo. Por favor, léelo teniendo en cuenta lo anterior. *(Hugo va al fondo de la sala y lo lee con volumen audible, buena modulación y con el ritmo interior que la rima exige.)*

Director. Eso es, ¿ven ustedes? Ahora, cada uno pasará por el mismo proceso. *(Los actores lo hacen admirándose de sus propias voces.)*

Bien, a continuación realizaremos un juego de expresión individual y colectivo. Consiste en lo siguiente: uno de ustedes va a hacer burbujas con un tubo y jabón. Se instalará en una esquina. Llegan sus amigos y, en broma, les dice que los encerrará en una burbuja de jabón. Los amigos se ríen y se burlan de él, pero muy pronto se dan cuenta que cada uno está encerrado en una burbuja. Lo interesante es que palpen por todos lados la burbuja tratando de salir, sin lograrlo. Por último, el amigo se compadece de ustedes y con el mismo tubo de hacer burbujas las va reventando una por una. El ejercicio puede terminar aquí; claro que ustedes lo pueden enriquecer... *(Dejamos a los actores llevando a la práctica este ejercicio de imaginación...)*

¿Cómo se sentirían ustedes dentro de una burbuja que se eleva por los aires?
Haz la prueba.
¡Hasta el próximo ensayo!

ENSAYO Nº 18

En la sesión de ensayo anterior los actores perfeccionaron — a través de un proceso de observación — el ejercicio de los animales. Luego, leyeron en voz alta una rima de Gustavo Adolfo Bécquer, con el objeto de mejorar el volumen, la modulación y la proyección de los contenidos que el autor deseó expresar. El director les exigió

que debían leer diariamente en voz alta un poema o un trozo en prosa. Por último, llevaron a cabo un ejercicio de imaginación y expresión total dentro de unas burbujas de jabón inexistentes.

Estimado amigo, escucha con atención el diálogo que sigue porque enriquecerá tus conocimientos prácticos sobre nuestro arte.

Los actores ya terminaron sus ejercicios previos y...

Francisca. ¡Señor director! Yo aprendí de memoria la rima de Bécquer. ¿Se la digo?

(El director aprueba y Francisca dice la rima "Los invisibles átomos del aire...", al terminar, los demás aplauden.)

Director. ¡Muy bien! Me alegro que la hayas aprendido, ya que esa joya aumentará el tesoro que guardas en tu cabecita. Muy bien..., aunque no era obligación memorizarla. *(Los demás tratan de recordarla de memoria.)* ¡No! No lo hagan aquí, y menos tan apresuradamente. Les dije, no es obligación. Háganlo en sus casas... si quieren...

Rodrigo. ¡Yo me la voy a aprender!

Director. *(Se muestra satisfecho.)*

Ahora, realizarán el siguiente ejercicio de concentración individual y colectiva. Primero se lo explicaré. Esta vez, serán ustedes mismos —no representarán a otros— e imaginarán que han vuelto a nacer al mundo, eso sí, no como bebés. Lo van a hacer como son realmente, con la edad que tienen. Todos, tendidos en el piso duermen profundamente... Luego, comienzan a abrir los ojos y lo primero que ven es su propio cuerpo. Observan detenidamente sus manos, brazos y piernas. Siguen atentamente todos sus movimientos. Es decir, maravillados toman conocimiento de ustedes mismos. Después, poco a poco, ese pequeño "círculo de atención" se va ensanchando hasta descubrir lo que hay alrededor: el piso, una silla, la mesa, el pizarrón, etcétera. Por último, descubren que hay otros seres muy parecidos a ustedes. Se observan largamente, se acercan y se tocan comprobando su existencia. Lentamente, comienzan a comunicarse a través de gestos y actitudes. Después de este conocimiento, el "círculo de atención" se ensancha más aún y encuentran que hay más y más seres iguales a ustedes. Ahora, todos se observan y comunican para, finalmente, hacer un movimiento de conjunto: tomarse de las manos, agruparse u otra manifestación que les permita sentir y expresar la alegría de estar juntos. Eso es todo. ¿Lo entendieron bien?

Fernando. Sí, creo que sí. No debemos hablar, ¿verdad?

Director. Efectivamente.

Hugo. Son cuatro etapas, ¿no es así?

Director. ¿Cuáles?

Hugo. Primero, dormir. Segundo, despertar y tomar conciencia de uno mismo. Tercero, tomar conciencia del otro y... Cuarto, tomar conciencia del grupo e integrarse.

Director. Así es. Bien... ¿Listos? *(Los actores asienten y comienzan a hacer el ejercicio. Desarrollan etapa por etapa y el director observa atentamente su evolución. Después de unos minutos concluyen...)*

Director. ¡Eso es! Ahora, cuéntenme qué sintieron.

Cecilia. Me pasó algo raro... Vi que las cosas... como si por primera vez las conociera.

Director. Y descubriste algo sobre lo que antes no habías reparado.

Cecilia. Sí.

Hugo. Y no sólo los objetos; también a las personas uno las mira con ojos nuevos y descubre en ellas aspectos desconocidos. *(Los actores continúan relatando al director sus impresiones. Después...)*

Director. Bien. El siguiente ejercicio es de comunicación gesticular. Por favor, siéntense todos en un círculo dejando espacio entre cada uno de ustedes. Primero, uno de los presentes expresará al que está sentado a su lado "algo" a través de un gesto del rostro, apoyado con el cuerpo entero. El que recibe el gesto, lo repetirá exactamente al que sigue, y así consecutivamente, ¿de acuerdo? Entonces, háganlo. *(Los actores lo llevan a cabo y, por supuesto, al último actor el gesto llega con infinidad de variaciones con respecto al primero que lo hizo)*

Director. Seguiremos con una variante del ejercicio. Agregarán al gesto un sonido de la boca o un golpe de las manos. Los demás lo reproducirán lo más fielmente posible. *(Los actores lo hacen.)*

A continuación harán otra variante. Esta vez, no se trata de reproducir exactamente el gesto, sino de responder en forma individual a ese estímulo con una expresión distinta. Por ejemplo, Hugo dirige un gesto a Fernando; éste recibe el gesto y reacciona de alguna manera, proyectándose con otro gesto a Cecilia que está a su lado, y así van comunicándose de uno en uno. *(Los actores lo hacen con mucho entusiasmo. En la primera vuelta hubo algunas distracciones, pero luego, por segunda vez, lograron hacerlo en forma ininterrumpida.)*

Por último, otra variación. Todos de pie en el mismo círculo. Van a expresar con todo el cuerpo un gesto único y total, una actitud apoyada en sonidos. Pueden utilizar los pies y las manos, conformando un ritmo significativo, que exprese algo que la otra persona reciba y proyecte con todo el cuerpo al que sigue. Es posible utilizar actitudes abstractas y absurdas, como así también simbólicas. De manera que, poco a poco, ese juego se convierta en un movimiento colectivo, terminando en una especie de rito danzante... ¿Preparados? *(Los actores se disponen para el ejercicio y...)*

Bueno, imagina cómo pudo haber sucedido. Ellos continuarán, pero tú y yo nos despedimos hasta el próximo ensayo.

ENSAYO Nº 19

Los actores del grupo imaginario se reunieron en dos oportunidades más durante la semana pasada, y así lo seguirán haciendo. La etapa de los ejercicios alcanzó ya, en cierta medida, su fin. Es decir, prepararlos física y mentalmente para el montaje de la obra elegida. El director distribuyó los personajes a los actores ("hacer el reparto"), aclaró el género "comedia" y analizó la obra con la participación de todos los integrantes. En la segunda sesión, los actores trajeron al director una breve descripción biográfica de los personajes. Y la manera como ellos los imaginan, tanto en el plano físico, psicológico y social. En ese mismo ensayo se "movió" la obra en el espacio escénico dejando a los actores encontrar los movimientos sugeridos por el diálogo y las emociones del personaje.

¡Ah! Por supuesto que los ejercicios previos de pre-calentamiento físico se realizaron, así como continuarán haciéndolo en todos los ensayos y aun en las presentaciones de la obra.

Ahora, escucha atentamente el diálogo que sigue...

Director. Bien. A continuación fijaremos la "planta de movimientos" de toda la obra. Es decir, el desplazamiento de los personajes en el espacio físico. Comencemos. *(Los actores toman sus libretos e inician la lectura de la obra escena por escena. Mientras tanto el director va ordenando el movimiento de acuerdo a lo que ellos dicen y sienten, observando que se produzca un juego*

armonioso y equilibrado de desplazamientos. Los actores también sugieren otros movimientos que el director estudia y prueba.)

Director. Lo principal es que ustedes asimilen la "planta de movimientos" y consigan sentirse cómodos en sus desplazamientos.

Fernando. ¿Cómo es eso?

Director. Bueno, deben "justificar" sus movimientos. Dicho de otra manera, darles vida para que no sean únicamente el resultado de una marcación mecánica que yo les he dado. Si se trasladan a aquella mesa será por alguna razón ¿verdad? Por un motivo interno; para apoyarse en forma abrumada en ella; para buscar un diario, un vaso, etcétera. ¿Comprenden?

Hugo. Sí. ¿Podemos ir anotando en los libretos aquellos movimientos importantes para que no se nos olviden?

Director. Me parece un buen sistema. Háganlo. La memoria es frágil y este proceso de definición de movimientos siempre se olvida. Además, los ayudará a memorizar el texto más fácilmente. Haremos por segunda vez una pasada completa de la obra, y ustedes irán anotando los movimientos importantes por medio de signos que después puedan entender. *(Los actores lo hacen. Al terminar, el director se refiere a las otras disciplinas que intervienen en la creación teatral...)* Bien, tú, Rodrigo, como vas a encargarte de la escenografía, debes recordar y observar atentamente el movimiento de los actores en el espacio escénico, para que de esa acción física pueda surgir la escenografía. Te explicaré mejor. Si un actor debe sentarse, quiere decir que se necesita una silla o algo parecido; si un personaje necesita escribir algo necesitará una mesa, etcétera. Lo que no debe ocurrir es que tú coloques en el espacio una mesa o una silla que no se ocupe en ningún momento de la obra. La escenografía, recuérdalo muy bien, debe nacer de las necesidades de movimiento y de espacio de los personajes; además de lo que el autor y el director desean expresar. La escenografía no es simple decoración, sino una imagen significativa y comunicativa. Ten bien en cuenta que no puedes hacer una escenografía en abstracto, sin conocer los desplazamientos de los actores-personajes. ¿Entiendes?

Rodrigo. Sí, entiendo muy bien.

Director. Lo mismo tú, Francisca, debes tener en cuenta la conversación que tuvimos acerca de los personajes para diseñar el vestuario y, después, ver dónde conseguirlo. Tienes que recordar que el vestuario es también un elemento de comunicación. Los colores poseen un lenguaje. Si un personaje es alegre no puedes vestirlo de negro, ¿verdad? Es solamente un ejemplo. Por eso, no se trata de colocar cualquier "trapo" a los personajes; debe estar íntimamente de acuerdo con sus personalidades y con el rol que juegan en la obra. ¿Comprendido?

Francisca. Sí. Eso es algo que me inquieta bastante y estoy tratando de llegar a una solución.

Director. Muy bien. Ahora tú, Daniel, que te has encargado de la iluminación. Debes observar la atmósfera y el lugar donde suceden las escenas. A qué hora del día, en qué estación del año y en qué lugar del globo terrestre. ¿Recuerdas que me habías planteado tus dudas el otro día?

Daniel. Sí. Y aquí tengo ya todos esos datos.

Director. Bien. Por último, la utilería. Hugo, debes comenzar a traer los elementos que los actores manipulan y necesitan para los ensayos desde la próxima sesión, ¿sí? *(Hugo asiente. Los actores se quedan conversando de la obra y planteando algunas dudas al director.)*

¡Ah! Y no olviden, para el siguiente ensayo deben traer aprendida de memoria la primera parte de la obra. *(Los actores aprueban y se van conversando con el director.)*

Nos despedimos de ti hasta el próximo ensayo porque, como ves, la fecha de estreno se acerca y...

ENSAYO Nº 20

En las dos sesiones de ensayo realizadas en la semana pasada, se observó un gran avance en el proceso de montaje de la obra. En la primera de ellas se ensayó un grupo de escenas definiendo aun más el movimiento de los actores y, además, el ritmo que debía tener cada una de las escenas. Se volvieron a repetir dos veces sugiriendo a los actores probar algunos caminos para encontrarse con sus personajes y enriquecer los hallazgos descubiertos por ellos mismos. Luego, se perfeccionó el resto de las escenas. En el segundo ensayo los actores ya habían aprendido totalmente de memoria los parlamentos de la mitad de la obra. Así es que el director centró su atención en el juego de actuación, exigiéndoles cada vez más profundidad y cuidado en la elaboración de sus personajes. Al mismo tiempo, el director logró definir el ritmo de cada escena y de cada parlamento. Después, continuó con la segunda parte de la obra...

Ahora, escuchemos con atención lo que sucederá en el ensayo...

Director. Bien, espero que hayan memorizado el texto de las escenas restantes, ¿no...?

Fernando. Teníamos que estudiar para dos pruebas finales, pero de todos modos nos hicimos un tiempo para juntarnos con Rodrigo y repasar el texto.

Cecilia. Sí, y nosotros también lo memorizamos, ¿verdad, Mario?

Director. Muy bien, ¿y tú, Daniel?

Daniel. Yo... no pude aprenderlo totalmente.

Director. ¿Y por qué no? El ensayo de hoy es una pasada completa de la obra y sin texto en mano. ¡Ya lo saben!

Francisca. ¿Y, también con la escenografía?

Director. Así es.

Mariano. ¡Y la utilería! (Indica a Hugo en tono de broma.)

Hugo. Está lista toda la utilería. Incluso los huevos que se necesitan. (Saca tres huevos de un bolso.) ¡Y están cocidos! (Los demás ríen alegremente.)

Director. Bien, entonces, haremos inmediatamente la pasada completa de la obra. Yo no los voy a interrumpir. (Cada uno de los actores se sitúa en su lugar y muy concentrados inician las escenas. Al terminar...)

Director. La próxima sesión es el último plazo para memorizar el texto. Ahora, nos concentraremos en las escenas pendientes con el propósito de afinar la actuación.

Cecilia. ¿Las escenas finales?

Director. Sí. Rápido, por favor. Les exijo que emitan la voz con un volumen audible y modulando bien. Ustedes ya conocen las técnicas básicas de una buena respiración y las de producción de la voz, de manera que hagan un esfuerzo para proyectarla bien. Un maestro director de teatro muy querido, Pedro de la Barra —que ya no está entre nosotros—, gustaba decir que por lo general los actores se dejaban guiar por “la ley del menor esfuerzo”. La flojera, en otras palabras. Traten de superar este problema y, como los *boys scout*, estén siempre listos. Recuerden que el público no desea perderse nada de lo que ustedes dicen. Resulta muy incómodo tener que preguntarle al vecino qué fue lo que dijo tal o cual actor y constatar que éste tampoco le ha oído.

¿Listos? Comiencen. (Los actores vuelven a pasar las mismas escenas. El director los interrumpe constantemente para hacerles sugerencias de movimientos e incitarlos a descubrir la verdadera intención del personaje al dar una réplica.)

No olviden que tras el texto se esconde un subtexto que no se dice ni se explica pero que está latente, y hay que sacarlo a la luz por la forma de decir las palabras, a través de una mirada o un gesto. De ese modo, descubrir y expresar la intención verdadera que tiene el personaje para conseguir una visión más profunda y verosímil, en beneficio del espectador.

Francisca. Yo... tengo un problema con mi personaje.

Director. A ver, dímelo.

Francisca. No sé... me parece que no puedo encontrarlo y... me es difícil acercarme a él. Creo que no he avanzado nada.

Director. Sí. Ya lo había observado. Creo que a otros del grupo les sucede algo parecido. Pienso que en esta etapa del montaje deben olvidarse de todo lo intelectual que tratamos sobre los personajes y dejar libre paso a los sentidos, a la vida. Tienen clara la imagen del personaje, ¿verdad? Bueno, ahora dejen que las fuerzas vitales y emocionales inunden el proceso que sigue, para que comience a surgir "la vida de un espíritu". Por eso, llegado el momento, interrumpan la etapa de las preguntas y únicamente acérquense a su personaje. Esta relación es como la amistad y el amor. Primero, un conocimiento previo y luego la entrega emocional y total. ¿No es así? Bueno, aquel acercamiento hacia el personaje debe ser a través de una relación amistosa y amorosa. No lo olviden.

Francisca. Tiene razón. Yo estaba llevando al personaje por un camino solamente racional... y por eso lo siento tan lejos de mí. Ahora, probaré lo que usted me dice.

Director. Volvamos a ensayar las escenas finales, por favor. ¡Ah! Es importante que ustedes se sientan cómodos con los elementos escenográficos y también los de utilería. (Los actores continúan ensayando más de lo acostumbrado. No se han dado cuenta y las horas pasan rápidamente. La fecha del estreno se aproxima y se los ve un tanto nerviosos.)

Los dejamos en sus ensayos parciales... y a ti te esperamos en la siguiente sesión.

ENSAYO Nº 21

Los actores se reunieron a ensayar en tres oportunidades durante la semana, solucionando dificultades de dicción, movimientos escénicos, ritmo en el espacio, en las escenas y en la obra en general. Realizaron en cada sesión una pasada completa y sin interrupciones de la obra; dicho en un lenguaje automovilístico, ésta se mantuvo "en rodaje". Después, el director ensayó parcialmente algunas escenas exigiendo a los actores la entrega mental y emocional en la configuración de sus personajes. Principalmente, les pidió "soltura", de acuerdo al estilo de comedia de la obra. Así, por esta vía, los condujo al juego, recordándoles una y otra vez que si ellos mismos no lograban entretenerse con lo que estaban haciendo, menos lo haría el público. "¡A jugar, a jugar, a jugar!"; les dijo constantemente. "Ahí está el secreto. ¡El juego total, con todo el cuerpo y alma".

Ahora, pon atención al siguiente diálogo porque será punto final de estos encuentros con un grupo de jóvenes ansiosos de expresarse a través del arte del

teatro, de servirle y conocer sus riquezas, dejándose envolver por su magia junto a tu presencia... (Se escucha fuerte la voz del director).

Director. Muy bien, amigos. No deben perder un minuto. Los ensayos hasta el momento han sido provechosos. La obra ya está "armada" y "corre" sin dificultades. El proceso de la actuación está bien encaminado. Solamente deseo enfatizarles que deben profundizar más aún en los objetivos de los personajes en cada escena y en la obra total. Así por ejemplo, el personaje de Mario: ¿cuál es su objetivo en la primera escena? ¿qué desea conseguir? Mario, debes tener muy claro y definido ese objetivo. Luego, preguntarte sobre cuál es el objetivo de tu personaje en la obra. Teniendo lucidez sobre esto, verán justificada cada una de las acciones y palabras de ese ser que interpretan. Lo entendieron, ¿verdad?

Hugo. Por lo que usted nos explica, entiendo que no debe existir acción física o acción interior que no tenga una base clara y definida. ¿Es eso?

Director. Sí. Justificar las acciones y las palabras. El autor no creó sus personajes porque sí; tuvo una razón al darles vida y relacionarlos con otros seres. Ahora bien, ¿cuál es esa razón? (Pausa.) Es la búsqueda que han estado haciendo ustedes durante este tiempo y deben estar atentos de mente y corazón para captar su presencia. ¿Sí? (Los actores asienten.)

Bien, pasemos ahora a algo que es muy importante en el teatro: "La planificación". Es indispensable hacer la programación de los ensayos y otras tareas para distribuir bien el tiempo que se posee. Al hacerlo, es recomendable partir del día del estreno hacia atrás. Por ejemplo:

Jueves		
A las	Hrs.	ESTRENO.
Miércoles		
A las	Hrs.	ENSAYO GENERAL.
Martes		
A las	Hrs.	ENSAYO GENERAL CON TODOS LOS ELEMENTOS DE ESCENO- GRAFÍA, VESTUARIO, ILUMINA- CIÓN, UTILERÍA Y MAQUILLAJE.
Lunes		
A las	Hrs.	ENSAYO TÉCNICO CON TODOS LOS ELEMENTOS DEL MONTAJE.
Sábado		
A las	Hrs.	ENSAYO TÉCNICO DE LUCES Y MAQUILLAJE. ACTORES CON SU VESTUARIO.
Viernes		
A las	Hrs.	ENSAYO PASADA COMPLETA. REALIZACIÓN DE GUIÓN TÉC- NICO: LUCES Y SONIDO.
Jueves		
A las	Hrs.	ENSAYO PASADA COMPLETA DE LA OBRA.
Miércoles		
A las	Hrs.	ENSAYOS PARCIALES DE LA OBRA: ESCENAS.

Y, así retrospectivamente. Luego, se ordena en el sentido contrario, desde el primer ensayo hasta el día del estreno.

Mariano. Con nuestro desorden, creo que nos será muy útil.

Director. Lo más importante es cumplirlo. Así conocerán los horarios y las etapas que nos quedan. Bueno, voy a leerlo lentamente para que todos lo escriban en sus libretas. *(Los actores lo hacen. Al terminar...)*

Francisca. Señor director, me gustaría contarle algo. ¿Sabe que la noche pasada soñé con la obra y el estreno?

Director. ¿Ah, sí? A ver, cuéntenos.

Francisca. Fue un sueño muy bonito. Soñé que ensayábamos mucho y... que el día del estreno yo estaba muy... muy nerviosa pensando que olvidaría todos los parlamentos. Pero, mis amigos, ustedes mismos que estaban en mi sueño, me hicieron practicar ejercicios de respiración y de relajación y con eso me tranquilicé. Esa noche, en un teatro muy hermoso, estaban nuestros amigos y familiares. Al fin íbamos a dar como un regalo lo que tanto esfuerzo nos significó. Afortunadamente, todo resultó maravilloso y la gente nos abrazaba felicitándonos. Les había gustado muchísimo. Yo no cabía en mí de felicidad y en eso desperté con unos remezones de mi mamá, diciéndome que ya era muy tarde y debía levantarme. Eso es todo. *(Con el relato los actores se alegraron, imaginando, quizás, ese día tan esperado)*

Director. Me alegro que tengan ese ánimo. Yo tengo una profunda fe en lo que hemos hecho y sé que ustedes también la tienen. Seguiremos ensayando según el plan que les he dado. ¿De acuerdo?

Los actores continuarán con el escaso número de ensayos que restan y esperamos que tú también sigas adelante sin dudar ni desanimarte. Esta es la última sesión que vamos a mostrarte, pues ya posees una idea básica y general de lo que viene. Sabemos que has aprovechado los ejercicios y las normas de conducta artística y las ideas que el grupo te ha entregado generosamente.

Por último, recuerda que estaremos contigo cuando se dé comienzo a la función de estreno, al apagarse las luces del público y encenderse las de aquel espacio mágico y maravilloso en el cual entregarás una parte de tu vida a los demás.

Te deseamos mucha suerte y éxito.

¡Hasta siempre!

NOTA: Estos artículos dialogados fueron escritos por Manuel Gallegos Abarca, y publicados semanalmente en el suplemento "Rumbo" del diario *La Tercera de la Hora*, año 1980.

Con su obra *Teatro juvenil*, Manuel Gallegos se ha propuesto estimular el interés de las nuevas generaciones por un teatro de calidad artística y formativa. Ayudar al crecimiento integral de los jóvenes a través de una activa participación, y a su enriquecimiento espiritual por medio del conocimiento de algunas creaciones de todos los tiempos, son también metas que el autor se ha fijado.

La primera parte del libro está dedicada a una selección de obras dramáticas en un acto, elegidas por su brevedad, sencillez y riqueza conceptual, y atendiendo a las sugerencias del programa de estudios de Enseñanza Media del Ministerio de Educación. Cada pieza se presenta acompañada de una completa biografía del dramaturgo, en la que se destaca su aporte al arte teatral.

La segunda parte, denominada *Teoría y práctica*, muestra la dinámica interna de un taller teatral, por medio de más de veinte sesiones de ensayo de un grupo juvenil imaginario. En ellas se ilustra, a través del diálogo y de la acción, sobre el funcionamiento de un grupo teatral, la preparación física y mental de sus integrantes, y el montaje de una obra dramática. Finalmente, se incluyen algunas reflexiones generales acerca del teatro.

