

Contiene:

- 31.- El bofetado inconcluso.
Daniel de la Vega. 1 acto
- 32.- Amorcillos. 1 acto
Julio Díaz Myza.
- 33.- Primera persona singular.
Fernando Debesa. 1 acto.
- 34.- Sueño de Navidad. 1 acto
Sergio Gajardo Navina.
- 35.- El secreto. 1 acto.
Emiguo Gajardo V.
- 36.- El fantasmata Pluft.
M. Clara Machado. 1 acto.
- 39.- Titulo y el angel. 1 acto.
Jaime Silva. -
- 40.- - El motociclista. - 1 acto
George Savage y G. Savage jr.
- Jaqui. 1 acto.
Lawrence Osgood.

3

C.1

APUNTES

31

"A P U N T E S"

N° 31 - A G O S T O - 1963

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

Directora

ANAMARIA VERGARA.

Desarrollo y Compaginación

MARIA VIOLA VELASQUEZ M.

Redacción:
Amunátegui N° 38
Teléfono: 85414
SANTIAGO DE CHILE

PARA
EL
ACTOR

Por:
John Gassner

Traducción
de
Gabriela Roepke

La preparación del actor.

Después del capítulo anterior concerniente a la conducta del actor en el escenario, damos ahora los 7 consejos que Lee Strasberg, director de la famosa Academia "Actor's Studio" hace llegar a quienes se inician en tan difícil carrera:

La preparación del actor se divide en dos partes: / trabajo sobre uno mismo y trabajo sobre un rol. Des de un punto de vista sistemático, el trabajar sobre

un rol, no debe llegarse a cabo mientras el actor no haya trabajado sobre sí mismo lo suficiente como para conseguir el logro de sus intenciones.

Trabajo sobre sí mismo: Se divide en tres partes: mental, físico y emocional.

El trabajo mental se basa en el conocimiento del Hombre en todas sus manifestaciones. Sin embargo, no debe quedar dicho trabajo únicamente dentro / del nivel intelectual, porque no tendrá valor para el actor. No es suficiente que el actor, por ejemplo, sepa acerca de la Edad de piedra o del / Renacimiento. Tiene que apreciar la diferencia / que existe entre ese modo de vivir, de moverse, / de manejar los objetos y el que se usa actualmente. No logrará nada con atiborrarse de fechas y detalles históricos de una época determinada, sin lograr re-crear para sí mismo su estilo y su forma. El conocimiento que el actor tenga de la psicología freudiana no tendrá tampoco objeto, si no la experimenta en sí mismo. Es decir, que el actor deberá "vivir a través" de la historia y la / experiencia ajena, en vez de tomarla como una mera abstracción intelectual.

El conocimiento de las demás artes es vital, para su desarrollo pero, el tiene que "experimentar" la diferencia entre la conducta de los griegos o los gestos italianos, o sino su conocimiento se / transformará en vacío.

También un conocimiento del teatro y el drama deben serle una preocupación real y práctica. No únicamente como una lista de nombres, fechas, títulos de obras y fórmulas mecánicas, sino que fué lo que se hizo, como y donde y porqué, además el actor deberá tener la habilidad de extraer provecho para sí de esta valiosa documentación. Es como decir: "volviendo a vivir algo" y el escenario tendrá algún sentido para el actor. Aprendiendo los cambios en el modo de escribir y conociendo /

la diferencia entre los métodos del teatro Chino o Japonés y el nuestro. No es posible avanzar en cuanto al estilo teatral sin saber todo esto, y la re-interpretación de las obras clásicas requiere la habilidad para Re-crear el medio ambiente histórico, no en forma académica, sino "reviviéndolo".

Trabajo físico: se divide, por turno en trabajo corporal y trabajo de voz. Este tipo de actividad, siendo de una importancia capital, está mal organizada y sistematizada en el teatro de hoy. La gente aporta al teatro su sistema de baile o el desarrollo de su voz como cantantes.

El ideal es producir un cuerpo físicamente desarrollado y una buena voz, en lugar de un cuerpo expresivo y una voz dramática. Para ello, lo más apropiado es una mezcla de gimnasia, acrobacia, danza moderna y de época, esgrima y deporte. Ello creará un cuerpo flexible, ágil, rítmico, que pueda bailar con facilidad y ejecutar trucos acrobáticos, si es necesario. Esto es lo que el teatro exige del cuerpo, en vez del llamado "buen movimiento".

Respecto a la impostación de la voz, la preocupación mayor consiste en hacerla más fuerte, más resonante y con una dicción clara. Esto es importante, porque una exagerada impostación puede perjudicar al actor, haciéndole que su actuación dependa de la voz.

Continuará.

frente a su destrucción. La obra tiene mucho de moralidad, casi podría decirse que "El rey se muere" es el "Everyman" moderno. Es esta además, una pieza directa en la cual, el escritor que tanto se ha burlado del lenguaje, habla aquí clara y elocuentemente sobre el más melancólico de los temas: la finalidad de la muerte.

El médico real informa al rey, - alegre y gozador- de que incluso los reyes tienen que morir. El soberano lo acepta como una generalidad filosófica, admitiendo una verdad tan sabida. "Si, todos tenemos que morir". "Pero Ud. tiene que morir hoy" -replica el médico-. El asunto, por lo tanto, se convierte en urgente y personal, ya que el rey, tiene que morir antes que se cierre el telón final. El se indigna. De las dos mujeres que posee, la mayor le aconseja aceptar noblemente su destino, la más joven, en cambio, espera que esta enfermedad no tenga consecuencias. El rey, no sigue los consejos / del médico y rechaza indignado la silla de ruedas que se le ofrece. Recorre frenéticamente y a grandes pasos la sala del trono para demostrar su fuerza y buena salud, pero subitamente vacila y de su cabeza, como mal presagio, cae la corona. Eso lo / empieza a angustiar y el pánico hace presa de él. Sus esposas le aconsejan valor y arrogancia. Decide, entonces, arengar al pueblo, pero solo recibe silbidos. La tensión emocional lo debilita y se deja caer en la silla de ruedas, balbuceando los recuerdos de su infancia, tratándo de aferrarse a ellos, especialmente al de un gatito que fuera su compañero de juegos.

Pero, es en vano, todos los pensamientos lo llevan a la muerte. El gatito fué muerto por un perro y solo quedó de él, algo que tenía la apariencia de un juguete destruído... ¿Nadie puede protegerlo, a él, al rey, de la muerte? ¿Para qué nació si no iba a vivir siempre? Comienza entonces, a maldecir a sus padres, y a todos los llamados a sobrevivirlo, mientras, que en su locura, ordena al sol que

detenga su carrera en el cielo. Pero junto con el crepúsculo, la misma proximidad de la muerte lo inquieta misericordiosamente mientras la vida lo abandona.

La segunda obra (que dá actualmente en París J.L. Barrault) se titula "Le Pieton de l'air" (El Peatón del aire) y en ella nos ofrece Ionesco una transformación contraria pero en cierto modo similar a la del "Rinoceronte". Un hombre empieza a perder peso, a adquirir liviandad, a despojarse de la fuerza de gravedad hasta el punto que puede caminar en el aire y saltar por encima de sus amigos y familiares, hasta perderse de vista, con gran escándalo de éstos, que lo consideran una cosa rara e insultante para ellos que no pueden moverse más que con los pies en la tierra. La facultad de elevación se acrecienta en el hombre quién un día desaparece en el cielo. Cuando vuelve donde su burguesa mujer que lo espera ansiosa y sin comprender nada, es para indicarle que todo lo que ha visto lleva a la destrucción, que el mundo, desde el aire, se vé irremisiblemente perdido y que el único destino del ser humano es la muerte.

-----oooOooo-----
-----o-----

IDEAS
SOBRE
ESTETICA
GENERAL

Por:
Rafaél C. Sánchez S.J.

XX

(Conclusión)

El cine es arte de movimiento. (Visual y auditivo)
(No es definición).

- 1) Movim. de Sujetos (o personajes) dentro del cuadro.
- 2) Movim. de cámara - PAN y TRAV.
- 3) Movim. de angulaciones - puntos de vista.
Y distancias - L.S., M.S., C.U., B.S.
- 4) Movim. de tomas (COMPAGINACION ó EDDITING)

5) Añádanse los movimientos interiores, de la expresión dramática o emocional.

6) Los movimientos sonoros, en sus tres etapas: palabra, música y ruidos.

Sólo los movimientos 2, 3 y 4 son propios del cine. De éstos sólo el 3 y el 4 son tan esenciales, que parece no haber cine cuando falta uno de ellos dos. Y parece que podría darse cine faltando todos los demás. (Añádase el 5, sin el cual no hay desarrollo artístico posible).

Nótese que no ponemos aquí el movimiento del celuloide a 24 fotogramas por segundo, aunque este movimiento mecánico dió origen a la palabra "cine", del griego: movimiento.

Estamos seguros que una acertada proyección de slides fijos que caen sobre la pantalla con un ritmo intencionado, con montaje de ángulos y distancias, pueden producir un efecto netamente cinematográfico. Son muchos los cortos cinematográficos a base de fotografías.

Deténgamonos en cada uno:

1) Movim. de sujetos en la escena.

Aunque este movimiento procede del arte dramático, su modalidad sufrirá cambios, impuestos por el cine.

El personaje, aunque esté quieto en ciertos planos, dará impresión de agitación mediante otros planos entremezclados.

En esos casos, bastará un instante de movim., una fracción de segundo que indique la iniciación del movimiento, para que nosotros (espectadores) pongamos todo lo demás.

Sobre el rostro quieto de un personaje puede dibujarse todo lo que está sucediendo a otro personaje.

Sin dudas me atrevería a afirmar que en un buen / film deben suceder más cosas fuera que dentro del cuadro filmado. Es seña de gran dominio hacer vivir tan plenamente el drama visualizado que resulta inevitable vivir todo lo que no se ve.

El sonido actual facilita este procedimiento de su gerencias.

EL REALISMO INTERPRETATIVO del actor cinematográfico es más aparente que real. Defenderlo demasiado es peligroso, pues denota incapacidad para distinguir en la verdadera actuación de cine la enorme dosis de estilización que debe existir.

Ya vimos en página anterior, algunas razones de esta diferencia entre el teatro y el cine.

Lo que parece más obvio es que la DOSIS de estilización, en la mayoría de los films no radica en la interpretación sino en el montaje. No olvidemos que las artes populares o masivas deben dosificar su idealismo.

Ahora bien, si un film carece de estilo interpretativo es simplemente defectuoso, aunque posea otros valores.

La COMPOSICION plástica del cuadro, (sobre todo del rectángulo actual de la pantalla), exige que cada puesta en escena imprima posiciones y desplazamientos a los artistas, en función de su lejanía o cercanía a la cámara. Un ademán de rechazo y huída será completamente diverso si el personaje actúa en un L.S., en un P.A. ó en un B.C.U. Habrá por lo tanto una velocidad real del gesto y otra velocidad con que deberá ejecutarse para que resulte / real al lente de la cámara dentro del rectángulo de la pantalla.

¿Y por qué este odioso rectángulo? Responderemos en el 3er Movim. Adelantemos aquí solamente un somero aviso: los límites materiales nunca han significado prisiones para los artistas. ¿qué importa al dramaturgo los pocos metros de su escenario, las convenciones para un telón de fondo, una puerta imaginaria, un "aparte", un soliloquio?

3) Movim. de ANGULACION Y PLANIFICACION:

¿Por qué no se queda quieta la cámara?

La respuesta más simple y razonable explicará la necesidad que siente todo espectador de ver mejor los detalles, una vez que los ha situado en la geografía del ambiente. Pero este "ver mejor" no sería más que una exigencia casi mecánica. Hay razones estéticas más profundas; son ellas las que originan el montaje o sea el arte del cine. El cambio de posición y de distancia llega pronto en la historia del cine, a los 15 años de su invención, a ser un modo de expresión, un nuevo lenguaje visual hasta entonces desconocido.

Se descubren leyes psicológicas tan importantes como ésta: - toda vez que la cámara se acerca a algún sujeto, la intensidad dramática crece en proporción al acercamiento.

Muchas son las explicaciones dadas a este fenómeno. Para mí hay una fundamental: - el aislamiento del sujeto en acción.

Frente a los cien objetos o sujetos que existen en un ambiente escenográfico cualquiera, nuestra atención puede, tiene siempre la facultad de sustraerse de lo superfluo y concentrarse en una. Cuando un dramaturgo nos presenta el escenario, deberá guiar nuestra atención hacia lo más importante. Para el cinematografista no habrá necesidad de retocar la realidad circundante, porque al ponernos exclusivamente frente a los más importante, sin con-

vención ninguna (pues en ésto hace el papel de nuestra facultad de abstracción) nos obligará a seguir su pensamiento paso a paso.

"Obligará", dije intencionadamente. Porque reconozco que este lenguaje visual es tan eficaz / que fácilmente se abusa de él. Varias veces he salido de un cine, preguntándome si hay derecho para "jugar con el público" frente al dolor, a la crueldad, al sadismo, a lo sórdido.

El cine se torna así en un instrumento de intensidad emocional y sugerente tan potente que sus creadores se han visto obligados a un **RITMO** visual fuertemente acelerado; de tal modo que ya el público general divide los films, sin más ni más, en dos grupos: films interesantes y lentos.

Junto a este aspecto descubrimos otro, estudiado por los psicólogos desde hace más de 25 años, LA PASIVIDAD IRREFLEXIVA del espectador cinematográfico. Mientras el público de teatro debe / pensar y relacionar activamente, con su mente / sin dejar de sentirse individuo y persona diversa al personaje de la escena junto al cual vibra con sus emociones y pasiones; el espectador de cine es sacado de su sentimiento y reflexión personal y arrastrado sin resistencia al asunto de la pantalla.

Por qué dijimos que ANGULACION y PLANIFICACION son movimientos?

Simple y llanamente porque son desplazamientos en el espacio, en los que la cámara nos supe o nos traslada a nosotros mismos.

Comparemos aquí al espectador de teatro y al de cine: Ambos están sentados en butacas fijas. El primero verá toda la obra, todos los personajes desde la distancia que le tocó en la sala. El

segundo, sin moverse de su butaca, verá los personajes a la misma distancia que todos los demás espectadores; porque la distancia del personaje no dependerá de su cercanía o lejanía de la pantalla de la sala, sino de la distancia entre cámara y / personaje cuando se filmó la escena.

Mientras el espectador de teatro se siente quieto en su relación de distancia corporal, el espectador de cine se siente constantemente trasladado, / movido.

El rostro humano se torna así el medio expresivo más potente del Séptimo Arte.

Escala de planos: LS
MS
CU
BS

4) Movim. de COMPAGINACION. (Llámesese Montaje, aunque éste abarca todo lo anterior)

Independientemente todos los movimientos anteriores, la juxtaposición de los planos es, en sí misma, un nuevo MOVIMIENTO.

Puede haber films donde la acción dramática de los personajes sea tan importante, donde la planificación ayude lo suficiente para transmitir esa acción, que el movimiento de tomas sea menor. Sin em bargo, es aquí donde el género dramático puede opa car y suplantar al género cinematográfico. Se tratará, entonces, de un límite peligroso para el cre ador de cine, al hacer concesiones al drama abando nando lo más propio del movimiento cinematográfico: el montaje.

Dado que se trata de un nuevo movimiento, habrá de admitirse aquí un nuevo ritmo. Lo más difícil será adecuar este ritmo al ritmo dramático del conteni-

do, so pena de hacer algo puramente formal. No o videmos que por más defensores que seamos de la forma, el fondo, (el contenido), no puede dejarse en la penumbra.

La CONTINUIDAD, problema vital en la creación y / realización del montaje.

El cine debe producirse en forma fraccionada, dis continua. Pero es un lenguaje que aparentará la más natural continuidad, cuando, armado ó compaginado, sea proyectado en la pantalla.

RITMO.

Hemos visto el complejo cuadro de MOVIMIENTOS que nos presenta el cine. Su justa valorización y jerarquía rítmica dependerá de lo que el estilo y el fondo permitan a la fantasía e inspiración del artista. Polirritmia.

¿Qué es el ritmo? ORDEN en el tiempo (en el movimiento).

Naturaleza inundada de ritmo visual y auditivo, interior y exterior al hombre (fisiológico, emocional, ideológico.)

Su valor en todas las artes. De modo especial en las temporales.

La unidad y variedad en el ritmo.

LA CONTINUIDAD.

¿Por qué no se filma en continuidad?

Sería el camino más corto para sacrificar el cine.

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXXX

HISTORIA
DEL
TEATRO

Por:
Javier Farias

Sexta Parte.

EL RENACIMIENTO

El gran movimiento de reacción y creación cultural que iniciado en Italia conocemos hoy bajo la denominación de Renacimiento, cuya expresión vital se plasmó en la libérrima expresión de la personalidad humana, hecho evidente tanto en las artes como en la política y en toda otra manifestación de la época, encontró su cauce y guía, en lo que a la / producción intelectual se refiere, en un poderoso movimiento filosófico-erudito llamado humanismo, / nacido de la democratización de la cultura como / consecuencia de la invención de la imprenta, y la

consiguiente posibilización del estudio de las obras maestras del pasado merced a la divulgación de los textos de autores clásicos. El número de / las personalidades eminentes y la calidad de las obras que se produjeron en todos los campos de la actividad creadora, y singularmente en el terreno de la literatura y de las artes plásticas, fué / tan grande como glorioso; pero, ¿y el teatro?...

El Teatro en el Bajo Renacimiento.

El teatro es un arte colectivo y por eso no hubo de florecer en aquella hora máxima del individualismo. La escultura, la pintura, la poesía, son el resultado del sentir creador de un hombre, y por eso, aun sin el apoyo de los demás hombres, / con sólo su ejemplo, son posibles. El teatro es / el arte de un hombre o de varios hombres para todos los demás hombres, y no puede nacer, vivir y desarrollarse sin el favor del público, de la / gran masa de espectadores que era a quien no había alcanzado ninguno de los grandes beneficios en acción, ya que, pese a todas las transformaciones sufridas, a las antiguas diferencias de clase substituyeron otras, tan rigurosas, fundamentales e insalvables como las anteriores: los cultos y / los incultos, los entendidos y los profanos.

Pero aquella gran masa de espectadores de que hemos hablado al comienzo del párrafo anterior, esto, el pueblo, despreciado u olvidado por las clases cultas, continuaba sencillo, sincero, apegado a sus viejas tradiciones, analfabeto mas no inculto, ya que gozaba y gustaba de sus cantos - sanetti, ballate, canzoni - y sus leyendas, que cantaba y recitaba a toda hora y que constituían su impercedera y valiosísima cultura. Los juglares - giullari, - al recitar las viejas historias transmitidas, deformadas y enriquecidas por la tradición oral, hacíanlo, apoyados en una especie de / salmodia, acompañándose con los acordes de un laúd o viola, al par que subrayaban la eficacia de

su arte con toda clase de gestos e inflexiones de voz que eran como el torpe balbuceo del nuevo renacer del arte de la representación.

Más no fué esto solo. También estaban los laudi, los cánticos ingenuamente místicos con los que el mismo dulce, seráfico Francisco de Asís da el ejemplo y que los compañeros y discípulos del poverello difundirían por caminos, aldeas, ciudades y villas. Pequeños diálogos espirituales, diminutos dramas vibrantes de fervoroso lirismo de los que habrá de renacer el teatro popular - esto es, el teatro, - ya que las Sacre Rappresentazioni no son otra cosa que el producto de la fusión de estos laudi y del arte de los giullari con el eco aún resonante de los misterios del pasado.

Los actores son ahora jóvenes doctrinos adiestrados por un maestro - festaiuolo - que les enseña a recitar y declamar los devotos pasajes que han de ser representados bajo las naves de los templos, en el refectorio del convento o campo abierto. Edificantes espectáculos al lado de los cuales el pueblo sigue gozando de las farsas, nacidas de su propia entraña, habladas en sus dialectos, de los cuales ha de surgir sin tardanza la gloriosa commedia dell'arte.

La Construcción Teatral y la Técnica Escénica Durante el Renacimiento

Simultáneamente con la aparición de doce comedias desconocidas de Plauto - encontradas en 1528 - y las representaciones latinas dadas en Roma por Pomponio Leto, el público culto se sintió atraído por la escena, haciéndose patente la necesidad de erigir construcciones teatrales de acuerdo con las exigencias de la época, lo que dió lugar al consiguiente renacer de la técnica de este tipo de construcción, así como del arte de la decoración.

Era costumbre de aquellos tiempos intercalar en la representación de las obras clásicas unos espectáculos menores muy del gusto del público cortesano, los intermezzi o intermedios, pantomimas alegóricas o de tema mitológico, en las que aparecían animales de toda clase a lo largo de episodios entremezclados de danzas - morescas - en las que tomaban parte sátiros y ninfas, y para / la representación de las cuales se hacía necesario un nuevo tipo de escenario en el cual la continuidad formal propia de las construcciones medievales ya no era necesaria.

Bramante, el insigne arquitecto renacentista, fué el primero en trazar un teatro, conocido entonces con la denominación de Teatro de Perspectiva, en el que un telón - empleado a partir del año 1519 - separaba el escenario de la gradería dispuesta en forma de anfiteatro. Un colaborador suyo, Peruzzi, fué el iniciador de los decorados de perspectiva, cuya presentación llevó a cabo en Roma. Pero es al gran arquitecto y teórico de la construcción teatral, Sebastián Serlio, a / quien debemos la descripción de un teatro tipo - ejemplo y culminación de toda la construcción / teatral renacentista - levantado por él en una plaza de Vicenza, pero que igualmente hubiera podido construirse en el interior de un local adecuado.

Constaba el teatro de Serlio de dos partes: escenario y decorado. El escenario se hallaba dividido a su vez en dos planos, el primero más bajo - un metro poco más o menos, - destinado a la acción, y de construcción lo suficientemente robusta como para poder soportar el peso y evoluciones de los danzantes y juglares, y el segundo / plano o fondo, que ascendía hasta llegar al último término y que era donde se montaba el decorado fijo, compuesto de edificios o paisajes dispuestos en un escorzo muy violento, de forma que sólo mostraban al espectador dos de sus caras, en

tanto que al fondo era donde se colocaba la última perspectiva situada a cosa de medio metro del muro posterior de la edificación, dejando entre ambos un estrecho pasillo destinado al servicio de la es ce ña.

En este tipo de decorado, Serlio no colocaba el / centro ideal en el límite real de la perspectiva, sino mucho más allá, lo que imposibilitaba que las edificaciones que figuraban en escena se amontonasen unas sobre otras, y daba al conjunto una gran profundidad, al par que se obtenía un remedo bastante exacto de la naturaleza. Serlio redujo las construcciones escénicas, que primeramente se hicieron muy sólidas, a dos bastidores revestidos de lienzo pintado, en tanto que para la decoración / del fondo bastaba con un solo bastidor o telón de fondo. Con objeto de animar el decorado se mostraban en la lejanía diversas figuras de tamaño y con di ci ón adecuados, tanto a la índole de la obra como a su posición figurada en la perspectiva. La es ce ña se iluminaba con arañas situadas en el centro y detrás de las ventanas, que se hacían practica- bles para que apareciese luz en su interior.

Serlio, siguiendo en ello el precepto de Vitruvio, estableció tres clases de decorado, según que la o bra que se representase fuese una tragedia, una co me di a o del género pastoral. Para la tragedia, el tipo de las construcciones simuladas era el más ri co i ostentoso, como templos y palacios de marcado sabor antiguo; para la comedia, las edificaciones eran simples casas ciudadanas; para las pastorales, el decorado era un sencillo paisaje.

El primer término del escenario o proscenio permanecía vacío. A su lado estaba la orquesta de forma semicircular, ligeramente levantada sobre el proscenio, con las localidades reservadas para el audi torio distinguido. Tras del proscenio seguían los restantes asientos, a los que daba acceso una esca lera central. Exceptuando las entradas y salidas

de los actores, el escenario permanecía invariable durante toda la representación, debiendo por lo tanto, una vez corrido el telón a la manera romana, deslumbrar por la belleza de su disposición única. El ejemplo más perfecto entre los teatros de este estilo existentes aún lo tenemos en el Teatro Olímpico de Vicenza, gigantesca construcción en madera debida al genio del gran arquitecto y teórico italiano Andrea Palladio. Levantada en 1580, su anfiteatro semicircular, coronado por una columnata rematada por estatuas, se abre frente a un espléndido decorado fijo, hallándose el todo - sala y escenario - cobijado bajo un toldo de evidente inspiración clásica. Este teatro, construido en un local accesible por diversas calles, fué utilizado en su época de esplendor para la representación de las obras de los humanistas, y su decorado del más puro sabor clásico permite ver por tres puertas, dispuestas en un arco de triunfo, cinco estrechas calles o vías que se pierden en violenta perspectiva.

A partir de la segunda mitad del siglo XVI, época de máximo auge de los intermezzi y durante la cual nació la ópera moderna, se sustituyó el decorado fijo por el movable. Según modelos ya citados de la antigüedad clásica - periaktoi - empleáronse inicialmente en Florencia y a ambos lados del escenario varios prismas triangulares llamados telari, los que colocados unos detrás de otros y de acuerdo con el tema de fondo, permitían, al girar sobre su eje, la variedad de las mutaciones escénicas.

Dichas mutaciones eran innumerables, ya que durante la representación las partes de los telari invisibles para el público podían cambiarse a voluntad. Este sistema duró unos diez años hasta que fué substituído por los aún hoy utilizados bastidores. En este tiempo, el público elegante tenía acceso al escenario, bien para tomar parte en las danzas o simplemente para tomar asientos a ambos

lados de éste, viciosa costumbre que perduró hasta que fué desterrada merced a las críticas del gran satírico y poeta dramático francés Voltaire. Hay que señalar, sin embargo, y como justificación de la anterior costumbre hoy para nosotros / incomprendible, que todos los teatros del tipo antes señalado eran de propiedad privada, erigidos para el placer y diversión de las clases más cultas y poderosas, lo que explica en cierto modo la familiaridad existente entre el público y los actores.

Tras de las mejoras y reformas de la escena propiamente dicha, llegaron naturalmente las innovaciones y adelantos referentes a la mayor comodidad y servicio del espectador. Con objeto de que la visibilidad fuera igual desde cualquier punto de la sala, otro ilustre arquitecto italiano, Juan Bautista Alleotti (1546-1636), al levantar / en el Palazzo Ducale de Parma el Teatro Farnesio, trazó una gradería en forma de herradura, lo cual significó un gran adelanto en el progreso de la edificación teatral. Fué también en este teatro / donde por primera vez en la historia de la escenografía se emplearon los bastidores, a iniciativa del mismo Alleotti, un discípulo del cual, Torelli (1608-1709), extendió su empleo por Italia y Europa, donde se hizo famosísimo por la rapidez / con que llevaba a cabo las mutaciones. Un jesuita, Andrea Pozzo (1642-1709), especialista en la construcción de teatros, perfeccionó el juego de los bastidores, haciéndolos correr por unas hendeduras paralelas o ligeramente oblicuas al último / plano del decorado. Entre los bastidores oblicuos y oculto por ellos se situaba el apuntador o consuetta. La escena, por lo demás, continuó dispuesta con perfecta simetría con respecto al punto ideal en que convergían todas las líneas de perspectiva del decorado, el cual se situaba en el eje del escenario.

Como en el anfiteatro en forma de herradura el es

pacio disponible para los palcos era muy reducido, un arquitecto mantuano, Frabricio Carini Motta, / legó en su famoso "Manual sobre la Construcción y Trazado de los Teatros", editado en 1676, el primer ejemplo conocido de una planta de dicho tipo provista de tres series de palcos dispuestos verticalmente. Tal estructura fué adoptada inmediatamente en su país, de donde pasó al resto de Europa por obra de los arquitectos italianos y sus imitadores y discípulos.

A esta clase pertenecen los teatros franceses de la antigua "Comédie Francaise", de la Opera del Louvre y de Versalles y el nuevo teatro de Versalles, que puede considerarse como modelo del género, obra del gran arquitecto francés Gabriel.

En Inglaterra, Alemania y demás países europeos, la influencia de los progresos de Italia se dejó sentir no sólo en lo que respecta a la construcción teatral, sino también en el juego escénico y en la escenografía.

Continuará.

XXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXOXXXX

O

DANIEL DE LA VEGA

(1893)

Del grupo de autores teatrales que surgiera en la segunda década de este siglo, Daniel de la Vega encarnó una línea estética que podría definirse como neo-romántica en nuestra dramaturgia. Luego de estrenar "Un Crimen en Recoleta" escrita en colaboración con el novelista y dramaturgo Waldo Urzúa (autor de "Don y Doña" y "Esas Niñas Ugarte", dió a conocer una obra de tema sentimental en un acto largo, "EL BORDADO INCONCLUSO", que sigue cosechando éxitos en nuestros días. Allí, la situación contenida, el pequeño drama de seres simples, soñadores y limitados al mismo tiempo por la tremenda realidad material del ambiente, encontró una expresión propia y original. Luego, su producción se diversificó a través de cuentos, novelas, ensayos y labor periodística donde aún se desempeña. En la dramaturgia y hacia el año 1931, su "Bordado Inconcluso", bajo el nombre de "GENTE SOLITARIA", ampliada a cuatro actos, fué estrenada por la Compañía de Rafaél Frontaura.

En los tres lustros que transcurrieron entre ambas versiones, De la Vega, poeta de las cosas simples, incursionó en otras manifestaciones teatrales como la revista. Títulos de esos años: "Cielito", "La Universidad de los ojos pardos", "Fanfarria", "Carcaj", etc.

Ha obtenido premios en los rubros de periodismo, teatro y literatura, y hoy sigue mostrando en amables crónicas, la vida bohemia y el mundo teatral de épocas pasadas, como la imagen trivial pero poética de los pequeños hechos de la vida cotidiana.

O.R.B.

RE RE

RE RE

RE RE RE RE RE RE

" E L B O R D A D O I N C O N C L U S O "

De:
Daniel de la Vega.

P E R S O N A J E S :

Lucía	Ester (criada)
Samuel	Juan
Doña Berta	Un Criado
Alicia	

Acto único

|||||

|||||

LA ESCENA REPRESENTA UNA SALITA INTIMA DE CASA PROVINCIANA. AL FONDO UNA VENTANA QUE DA A UN JARDIN. UNA PUERTA A LA IZQUIERDA QUE COMUNICA CON EL INTERIOR DE LA CASA, Y OTRA A LA DERECHA QUE DA A LA CALLE. EN UNA DE LAS PAREDES HABRA UN ESPEJO. EN EL CENTRO DE LA SALA UNA MESA CON ALGUNOS LIBROS Y UTILES DE COSTURA.

PROLOGO

La monótona vida provinciana
ruedaolorosa, tímida, incoente,
llora un cantar, resonga una campana
y las tardes se apagan mansamente.

Las muchachas detrás de los balcones
contemplan florecer las primaveras,
y entretienen sus locos corazones
con quimeras, quimeras, y quimeras...

¿No viene el novio? Y tienden la mirada
sobre las soledades de la vía...
¿Viene el novio? -preguntan- ¿viene?... ¡nada!
Y suspiran- ¡No viene todavía!...

Todo es monótono en el pueblo. Todo
duerme una siesta blanda y conventual,
todo sigue rodando de igual modo,
igual la angustia y el paisaje igual...

Algunas vez penetra en una casa
el amor loco, lírico y triunfal;
deja en el aire ensueños... pero pasa...
Y el pueblo sigue exactamente igual...

¿Pasó el amor?- pregunta la campana;
Un curioso pregunta: ¿Quién lo vió?...
¿Pasó el amor? Y la quietud poblana
Ninguno sabe si el amor pasó...

Pero el poeta que escribió este cuento dice que cuando empieza a atardecer los corazones saben que en el viento hay humedad de llanto de mujer...

Sobre este asunto rueda la historieta tejida con vellones de emoción la escuchareís de labios del poeta como de corazón a corazón.

ESTER.- (PONIENDO EN ORDEN LOS LIBROS DE LA MESA)
¿Y qué edad tenían entonces?

LUCIA.- (SENTADA JUNTO A LA MESA, BORDANDO UNA ROSA.) Samuel, doce; yo, diez. Me acuerdo perfectamente de los trajes que usaba, de las blusas marineras, los cuellos azules y las gorras con letras doradas...

ESTER.- ¿Vivían cerca?

LUCIA.- Nuestras casas estaban casi juntas. Eran dos propiedades que adquirió mi tío un año antes de morir. Caserones viejos con grandes patios con palmeras.

ESTER.- De esas casas me ha hablado la señora.

LUCIA.- Mamá les tenía mucho cariño. Samuel vivió en ellas hasta que cumplió catorce años. ¿Lo conciste tú entonces?

ESTER.- No.

LUCIA.- Era un chiquillo muy simpático, muy loco, y sobre todo perezoso. No estudiaba, no quería estudiar. A veces yo le aconsejaba: Estudia, Samuel, pronto tendrás que ganarte la vida con tu trabajo, y si no estudias...

ESTER.- ¿Y le hacía caso?

LUCIA.- ¿Si me hacía caso? ¿a qué te refieres tú?

ESTER.- A que si le obedecía.

LUCIA.- ¡Ah!... no... me hablaba de las partidas de futbol, de los estrenos teatrales, y de muchísimas tonterías que le llenaban la cabeza de humo... ¡y tan enamorado!

ESTER.- ¿Enamorado?

LUCIA.- Si tú hubieras visto que ojazos nos ponía al hablar ¡paliquero como ninguno!

ESTER.- Y yo qué lo creía tan serio.

LUCIA.- ¿Serio? A los quince años tuvo un amorío célebre con la domadora de un circo inglés. ¡Si tú lo hubieras conocido!

ESTER.- ¿Y escribía ya?

LUCIA.- Es claro. Me acuerdo de un madrigal que empezaba:

Deja besarte en los ojos
para sentirte dormida...

ESTER.- Versos que serían para Ud., naturalmente.

LUCIA.- (SONRIENDO) Cállate, tonta.

ESTER.- ¿Soy indiscreta?

LUCIA.- No... indiscreta no...

ESTER.- Entonces, permítame ser curiosa.

LUCIA.- ¿Qué quieres saber?

ESTER.- Si eran para usted esos versos.

LUCIA.- ¡Vaya!... Te lo diré... creo que sí...

ESTER.- (MALICIOSA.) Cree?

LUCIA.- Es claro. ¿Va una a estar segura de eso?

ESTER.- ¿Por qué no?

LUCIA.- Tú no conoces a los hombres...

ESTER.- Pero Ud. podría saberlo.

LUCIA.- ¿Cómo?

ESTER.- Sí le concedió lo que pedía...

LUCIA.- ¿Lo que me pedía?

ESTER.- Sí. Besarla en los ojos...

LUCIA.- ¡Vaya! Nunca... ¡Piden tanto los hombres!

ESTER.- ¿Y don Samuel pidió mucho?

LUCIA.- Mucho, pero todo imposible.

ESTER.- ¿Imposible?

LUCIA.- Todo.

ESTER.- ¿Ud. recuerda los versos?

LUCIA.- Algunos...

ESTER.- Todos no.

LUCIA.- No...

ESTER.- ¡Qué olvidadiza!

Si no sé sí los recuerdo.

ESTER.- Pruébalo.

LUCIA.- ¡Qué exigente eres!

ESTER.- Pero, señorita, cómo no los va a recordar...

LUCIA.- Espérate... algo... empezaba así...

Deja besarte en los ojos
para soñarte dormida.
deja beber en tus labios
todas mis risas perdidas...

ESCENA SEGUNDA.- DICHOS Y ALICIA.

ALICIA.- Versos del primo, ¿eh?

LUCIA.- (SORPRENDIDA) ¡ah! ¿Eras tú?

ALICIA.- No te asustes, hermanita, a tu edad es per-
donable eso y mucho más...

LUCIA.- ¿Por qué lo dices?

ALICIA.- Por nada.

LUCIA.- Creí que te molestaba que recordara versos
de Samuel.

ALICIA.- ¿Molestarme? Pero sí yo también lo hago, y
creo que tú no te pondrás celosa.

LUCIA.- (BRUSCAMENTE) ¿Celosa?

ALICIA.- No te ofendas.

LUCIA.- No me ofendo, pero creo que tus palabras...

ALICIA.- No seas loca, yo te explicaré. (DIRIGIENDO
SE A ESTER) Sal, tú. (SALD ESTER)

LUCIA.- ¿Es tan serio lo que tienes que decirme?

..LICIA.- Serio, no, pero me gusta poco las criadas para confidentes.

LUCIA.- Es un reproche?

..LICIA.- Déjate de sensiblerías. Te gusta Samuel, ¿verdad?

LUCIA.- Demasiado audaz la pregunta.

..LICIA.- Contéstame, ¿te gusta Samuel?

LUCIA.- ¿Gustarme?... te diré francamente... algo... sí... ¿y por qué lo preguntas?

..LICIA.- Después lo sabrás.

LUCIA.- ¡Difícil me parece!

..LICIA.- Dime, ¿y no le has olvidado en estos dos años que no le has visto?

LUCIA.- Pero ¿a qué vienen estas preguntas?

..LICIA.- Contéstame. ¿No le has olvidado en...

LUCIA.- No.

..LICIA.- ¡Qué rara eres!

LUCIA.- ¿Por qué? No te has fijado que la distancia hace más codiciable las cosas y las personas.

..LICIA.- ¡Puede ser!

LUCIA.- Lo es.

ESCENA TERCERA.- DICHOS Y DONA BERTA.

DOÑA BERTA.- ¿Siempre discutiendo?

..LICIA.- (COGIENDO UN LIBRO DE LA MESA.) No, mamá,

leíamos versos del primo.

DOÑA BERTA.- Perdiendo el tiempo... de esta manera se comprende que Lucía no concluya su trabajo.

LUCIA.- Pero, mamá, si es tan difícil.

DOÑA BERTA.- Qué va a ser difícil. Cuando yo bordaba terminaba tres paños a la semana.

ALICIA.- Bueno. Concluyan la polémica, que voy a leer.

DOÑA BERTA.- ¿Versos?

ALICIA.- Sí.

LUCIA.- Lee esos de la vida gitana.

ALICIA.- ¿Cuáles?

LUCIA.- Los de las golondrinas.

ALICIA.- ¡ah! ya. (BUSCANDO LAS PAGINAS) Diecinueve, veinte y dos, treinta y cinco... aquí está (LEYENDO) Errancia gitana:

Golondrinas viajeras
formamos nuestros goces
con luces de quimeras
y temblores de adioses.

En esta edad traviesa
nuestras almas se abrazan
en la vaga tristeza
de las cosas que pasan...

Y mueren los amores,
y del pasado cálido
no restará más que
un puñado de flores
y un recuerdo muy pálido
de la que ya se fué...

LUCIA.- Esos versos retratan a Samuel.

DOÑA BERTA.- Saben Uds. dónde los escribió.

LUCIA.- ¿Dónde?

DOÑA BERTA.- En Méjico.

ALICIA.- ¿En Méjico?

DOÑA BERTA.- Es claro; cuando tuvo la donosa ocurrencia de echarse a vagar con esos titiriteros enamorados de la luna.

ALICIA.- ¡Ah; si... locuras de la edad.

DOÑA BERTA.- ¿De la edad? Si tiene veinticinco cum plidos, y todavía nadie le saca de la cabeza los viajes y la bohemia. Anda a ver, Alicia, si regaron las plantas del corredor.

ALICIA.- Sí, mamá, están regadas.

DOÑA BERTA.- Anda a ver.

ALICIA.- ¡Pero si las regué yo!

LUCIA.- Mamá, que son las cuatro.

DOÑA BERTA.- Tú sabes que Samuel dice que los artistas y los aristócratas deben llegar atrasados a todas partes.

ALICIA.- Eso sí el tren le oyera.

DOÑA BERTA.- Tu primo es poeta, y los poetas son capaces de empalicar a un ferrocarril.

ALICIA.- Hablas mal de los poetas, mamá.

LUCIA.- Si no fuera por ellos...

DOÑA BERTA.- ¿Qué sucedería?

LUCIA.- Nada.

DOÑA BERTA.- ¿Entonces?

LUCIA.- Si no fuera por ellos que llenan de versos nuestras vidas reclusas, las tardes, parecerían más largas y tristes.

LUCIA.- Romántica estás, hermana.

LUCIA.- Puede ser, Alicia; romanticismos míos que son tuyos también.

LUCIA.- ¿Míos?

LUCIA.- Tuyos también. Yo sé que en las tardes más nubladas y frías, cuando te encuentras sola, rompes a cantar... ¿por qué cantas?

LUCIA.- Canto... porque sí...

DOÑA BERTA.- Esa es la razón de los niños... porque sí...

LUCIA.- Y la de los poetas, mamá. Porque la poesía es una cosa inexplicable, que nos habla al oído tan quedo, tan quedo, que una no sabe lo que dice, pero lo adivina...

DOÑA BERTA.- Te diré que la poesía me molesta desde que Samuel se ha empeñado en vivir vagando.

LUCIA.- Pero mamá, ¿qué culpa tiene él?

DOÑA BERTA.- ¿La tenemos nosotras?

LUCIA.- Nosotras no, Samuel ha nacido con el corazón viejero, y naturalmente no puede vivir en este rincón provinciano mirando como se van los trenes y las golondrinas.

ESCENA CUARTA.- DICHOS Y ESTER.

ESTER.- (ENTRANDO APRESURADA) ¡Señora! ¡El coche! Debe ser el señorito Samuel; (TODAS SE PONEN DE PIE)

DOM. BERTA.- ¿Ya? ¿Dónde? (SILE)

LUCIA.- Si es hora... las cuatro.

ALICIA.- No sentimos el tren. (SILE ARREGLÁNDOSE EL PEINADO)

LUCIA.- (ANSIOSAMENTE A ESTER) ¿Lo viste tú?

ESTER.- No, pero supongo que será él.

LUCIA.- (ARREGLÁNDOSE EL PEINADO FRENTE AL ESPEJO) ¡sómate... ¿es él?

ESTER.- (ASOMÁNDOSE A LA PUERTA) Todavía no se ve. ¡Pero señorita, Ud. está muy nerviosa!

LUCIA.- (RIENDO) No tonta, nerviosa no... ¿Dónde está mamá?

ESTER.- En la puerta.

LUCIA.- ¿Viene?

ESTER.- No se vé aún.

LUCIA.- ¿Y Alicia?

ESTER.- Ahí está, pero...

LUCIA.- ¿Qué?

ESTER.- ¡El señorito Samuel! ¡Sí, es él!

LUCIA.- (MIRÁNDOSE EL VESTIDO) ¡Y yo así!

ESTER.- ¿Y qué tiene?

LUCIA.- ¡Una facha lamentable, hija!

ESTER.- ¿Quiere cambiar traje?

LUCIA.- No, voy así. (S..LE)

ESTER.- (DIRIGIENDOSE AL PUBLICO) ¿Os lo ha dicho a vosotros? Supongo que no... Tampoco me lo ha dicho a mí... Pero está tan nerviosa y tan alegre... Estos últimos días ha pasado leyendo sus versos... Pero... no os digo... La señorita Lucía me acusaría de indiscreta... Vosotros lo sabéis ¿verdad? (S..LE CORRIENDO)

ESCENA QUINTA. - DONA BERTA, LUCIA, ALICIA Y SAMUEL

DONA BERTA.- Entra. Ventrás muy cansado.

SAMUEL.- No tía, absolutamente.

ALICIA.- Pero el viaje fué largo.

SAMUEL.- La costumbre, prima ¿te cansas tú de permanecer aquí?

LUCIA.- Algunas veces.

SAMUEL.- ¡Ah; tú... algunas veces te fastidias ¿eh?

DONA BERTA.- Pero, siéntate, niño.

SAMUEL.- (SENTANDOSE) A tu edad es natural eso; pero no es fastidio, es el poquito de impaciencia que llevan todas las muchachas en el corazón... ¿te **gustaría** viajar Lucía?

LUCIA.- ¿Viajar?... Sí...

ALICIA.- ¿Vienes a contagiarnos de tu mal?

SAMUEL.- No. Respeto esta tranquilidad provinciana, pero...

DOÑA BERTA.- En ella te fastidiarías.

SAMUEL.- Sí; no lo puedo negar, me fastidiaría.

ALICIA.- Poco favor le haces a nuestro pueblo.

SAMUEL.- No creas. El pueblecito es pintoresco, y las poblanas son bonitas...

ALICIA.- ¿Galanterías?

SAMUEL.- Nada de eso. Aquí los días de sol han de ser triunfales, pero las tardes y las noches...

DOÑA BERTA.- Yo mato las horas tejiendo...

SAMUEL.- No sé tejer, tía...

ALICIA.- Yo leo tus versos a Lucía ;muy bonitos;

SAMUEL.- ¿Galanterías?

ALICIA.- Nada de eso.

LUCIA.- Fíjate, Samuel; y yo tengo el buen humor de estar cuatro meses bordando esta misma rosa.

SAMUEL.- (MIRANDO EL BORDADO) ;Pero qué bien bordadas, prima;

LUCIA.- ¿Galanterías?

SAMUEL.- No, lo digo de verdad. ¿Y para quién es esa rosa? ;para mí?

LUCIA.- Si tú la quieres...

SAMUEL.- ¡Vaya una pregunta!

DOÑA BERTA.- ¿Y para qué la pides?

SAMUEL.- Conozco el valor de una rosa bordada por manos de mujer.

LUCIA.- No seas paliquero, primo.

SAMUEL.- No, Alicia. Mientras las mujeres trabajan, ponen sobre su labor vellones de ensueño. En cada bordado hecho por manos femeninas hay más lirismo y espiritualidad que en un madrigal.

DOÑA BERTA.- ¿Romanticismo de hoy?

SAMUEL.- No tía, muy antiguos. ¿No se han fijado Uds. que todas las costureritas que se divisan detrás de las ventanas de las grandes casas de modas, tienen ojos de ensoñadoras?

DOÑA BERTA.- ¡Niño! ¿Te has dedicado a las costureritas?

LUCIA.- ¿Con qué esas teníamos?

LUCIA.- ¡Te vendieron tus romanticismos, primo!

SAMUEL.- Pero Uds. las provincianas son muy celosas!

LUCIA.- ¿Las cosmopolitas no son así?

SAMUEL.- No digo eso, Lucía, pero me extraña esa creencia infundada de Uds.

DOÑA BERTA.- Con tu permiso, Samuel, yo sigo mi tejido. (COGIENDO LA LABOR)

SAMUEL.- Lo tiene tía. (DIRIGIÉNDOSE A LUCIA) ¿Y tú no continúas la rosa? Te lo exijo, porque me pertenece.

LUCIA.- ¿Aún es mía.

SAMUEL.- Y me contarás en que has pensado mientras trabajabas.

LUCIA.- ¡Vaya! Eso no.

SAMUEL.- ¿Por qué? ¿Tienes secretos para mí?

LUCIA.- Secretos, no, pero...

SAMUEL.- ¿Pero qué?

LUCIA.- Pero no te los quiero decir.

SAMUEL.- Y a otra persona, ¿se los dirías?

LUCIA.- Sí.

SAMUEL.- ¿Y a mí no?

LUCIA.- No.

SAMUEL.- ¿Nunca?

LUCIA.- Tal vez... algún día...

SAMUEL.- Siquiera me dejas al consuelo de saber al gún día lo que has pensado bordando esa rosa.

DON. BERTA.- Uds. están empalagosamente románticos. Voy a ver si ésta (SAMUEL y LUCIA), regó las plantas del corredor. (SALD)

ESCENA SEXTA .- LOS MISMOS, MENOS DON. BERTA.

LUCIA.- Si las regué, mamá. Ahora pueden proclamar la República del Romanticismo.

SAMUEL.- La proclamamos; y Lucía comenzará por confesarme en quién ha pensado mientras trabajaba.

LUCIA.- Te he dicho que a tí menos que a nadie.

SAMUEL.- ¡Caprichosa!

LICIA.- ¿Y por qué, entonces tú no nos cuentas tus secretos?

SAMUEL.- Si yo no tengo secretos.

LICIA.- Tus aventuras, tus viajes.

SAMUEL.- Los contaré cuando me formalice.

LICIA.- ¿Y cuando será eso?

SAMUEL.- Nunca.

LUCIA.- Tiene gracia tu ofrecimiento.

LICIA.- ¿De manera que no piensas retirarte a una vida tranquila?

SAMUEL.- No, prima, no podría.

LICIA.- ¿Pero porqué?

SAMUEL.- Por que no; porque la bohemia está en la sangre; es tan hermoso marcharse... de cualquier modo que sea, pero marcharse... irse...

LUCIA.- ¡Qué loco eres!

SAMUEL.- No es locura. Díme cuando miras en las tardes desde la ventana como pasan y pasan los trenes, ¿no sientes deseos de marcharte también?

LUCIA.- Mira... no sé... pero me parece que sí...

SAMUEL.- Y en el otoño, cuando emigran los pájaros, y ves que se van alejando, que se van perdiendo en el horizonte, ¿no sientes una tristeza muy honda?

LUCIA.- Pero que preguntón eres, Samuel.

SAMUEL.- Respóndeme, ¿no envidias a los pájaros que se van?

LUCIA.- No.

SAMUEL.- Mentirosa.

LUCIA.- (SONRIENDO) ¿Y cómo lo sabes?

SAMUEL.- Ahí está la ciencia de los poetas. Ya ves como acerté.

LUCIA.- Eso, ¡quién sabe!

SAMUEL.- ¡Porfiada! Mujer al fin.

LICIA.- Cuidado, caballero, más respeto para el sexo.

SAMUEL.- No te enfades, primita, que tú todavía no eres mujer.

LICIA.- ¿Cómo que nó?

SAMUEL.- Aún no eres bastante hábil en el llorar y en el mentir.

ESCENA SEPTIMA.- DICHOS Y DONA BERTA.

DONA BERTA.- (ENTRANDO) Sí lo es.

LICIA.- ¿Por qué?

DONA BERTA.- Las plantas del corredor están completamente secas.

LICIA.- Pero, mamá...

DONA BERTA.- (A SAMUEL) Me dirás tú si no es hábil en el mentir. Los claveles que me mandó Carlota, da pena verlos.

SAMUEL.- Alicia, te doy el título de mujer.

DOÑA BERTA.- Pero no le des el título de jardinera, pues es pésima.

SAMUEL.- ¡Ay, tía! Si en las Universidades pensarán como Ud. no tendríamos doctores.

LUCIA.- Pero si yo no quiero ser jardinera.

SAMUEL.- La jardinera es Lucía. Cuatro meses que cultiva una rosa de gloria.

LUCIA.- Y sólo para tí.

SAMUEL.- Gracias, prima.

DOÑA BERTA.- ¿Empezaron ya las frasecitas? No sean niños, ¿de qué hablaban?

LUCIA.- De que Samuel no piensa formalizarse jamás.

DOÑA BERTA.- ¿Pero es posible?

SAMUEL.- Sí y no. Esta vida loca y revuelta me enloquece y apasiona, porque es algo venenoso y cautivador vivir dejando siempre atrás trozos de almas, decir adiós a pueblecitos que apenas divisamos desde la ventanilla de un vagón en marcha... vivir siempre yéndose... marchándose...

DOÑA BERTA.- ¿Y acaso eso no fastidia?

SAMUEL.- Fastidiar, no. Pero a veces también siento vagos deseos de tener un rinconcito mío, en donde hayan objetos familiares... Cosas con olor a hogar...

DOÑA BERTA.- ¿Y no has pensado en tener una casa?

SAMUEL.- Sí.

ALICIA.- ¡Ah! Con que me engañabas.

SAMUEL.- Ahora último lo he pensado mucho.

DOÑA BERTA.- ¿Mucho?

SAMUEL.- Sí, tía, pienso casarme.

DOÑA BERTA.- ¡Tú!

SAMUEL.- Yo.

DOÑA BERTA.- Chico, tú sabrás.

SAMUEL.- Sí, tía, lo he pensado mucho.

ALICIA.- ¿Y se puede saber quién es ella?

SAMUEL.- Te proclamo toda una mujer.

ALICIA.- ¿Por qué?

SAMUEL.- Por lo curiosa.

ALICIA.- ¿No se puede entonces, saber quién es ella?

SAMUEL.- Sí. Una muchacha francesa que conocí durante mi último viaje al sur.

DOÑA BERTA.- ¿Aventuras?

SAMUEL.- Nada. La historieta de amor más vulgar que Uds. pueden imaginar, sin melancolías ni pleurilunios. Pero cuando se comienza a ver cercano los treinta años se siente deseos de tener un rincón de olvido, y se dá uno más prisa en cazar la felicidad... Yo lo he pensado mucho. Es el primer problema que me ha hecho meditar en mi vida. Es una buena muchacha. Creo que me hará feliz...

LUCIA.- (SOLTANDO DE SUBITO LA LABOR) ¡Pero qué torpe!

DOÑA BERTA.- ¿Qué te pasa?

LUCIA.- Me he pinchado. (OPRIMIENDOSE LA MANO)

LICIA.- En qué pensabas, alma de Dios.

SAMUEL.- Eso es lo que no quiere decir.

LUCIA.- Porque a tí no te interesa.

LICIA.- ¡Pobre Lucy! ¿Te duele?

LUCIA.- ¡Vaya una pregunta!

SAMUEL.- Yo seré tu enfermero.

LUCIA.- ¿Tú?... no.

SAMUEL.- ¿por qué?

LUCIA.- ¡Por que no!

SAMUEL.- ¡Qué caprichosa eres!

LUCIA.- Puede ser.

DOÑA BERTA.- ¿Comenzaron ya?

SAMUEL.- No, tía.

DOÑA BERTA.- Los jóvenes de hoy llenan las horas con palabrerías y discusión... Uds. son insostenibles. Nosotros no eramos así.

SAMUEL.- Es mal del siglo.

DOÑA BERTA.- Que Uds. no tratan de remediar.

S.MUEL.- No podríamos.

DOÑA BERTA.- ¿Por qué?

S.MUEL.- Porque las juventudes de hoy tienen más experiencia que las de ayer, y por lo tanto son más desconfiadas y nerviosas. Los jóvenes de hoy somos viejos desencantados con sangre moza en las venas... A veces en nuestros paliques apasionados sorprendemos ternuras de abuelo, y en nuestros labios cuadra tan bien la agilidad de un piropo como la prudencia de un consejo...

DOÑA BERTA.- Y sobre todo el palique. Alicia, ve a ver si está preparado el chocolate. (SALTA ALICIA.)

ESCENA OCTAVA.- LOS MISMOS, MENOS ALICIA.

S.MUEL.- ¿Qué mala idea tiene formada de nosotros;

DOÑA BERTA.- Pero si tú mismo te confiesas.

S.MUEL.- Lo que me demuestre sincero.

DOÑA BERTA.- ¿Tú eres sincero?

S.MUEL.- Sí.

DOÑA BERTA.- Entonces me vas a decir qué tomas, ¿chocolate o té?

S.MUEL.- Me es indiferente, tía.

DOÑA BERTA.- Y tú, Lucía, no piensas ponerte nada en la mano.

LUCIA.- Un poco de alcohol.

DOÑA BERTA.- Pues anda a buscarlo

LUCIA.- Si no sé en dónde está.

DOÑA BERTA.- Creo que lo dejé en el dormitorio de Alicia. (LLAMANDOLA); Alicia; (DIRIGIENDOSE A SAMUEL) Bueno, ¿en qué quedamos? ¿chocolate o té?

SAMUEL.- Me es indiferente, tía.

DOÑA BERTA.- ¡Pero qué porfiado eres;

SAMUEL.- No se preocupe de mí, que todo lo que viene de su mano lo encuentro bien.

DOÑA BERTA.- Galanterías a mí. (LLAMANDO); Alicia;

LUCIA.- ¿En dónde se ha metido Alicia?

DOÑA BERTA.- Tendré que ir yo a buscarla. (S.ALE)

ESCENA ULTIMA.- DICHOS, MENOS DOÑA BERTA.

SAMUEL.- ¿Me perdonas, Lucía?

LUCIA.- ¿De qué?

SAMUEL.- De que te haya herido por trabajarme el bordado.

LUCIA.- ¡Vaya; Tú no eres culpable.

SAMUEL.- Naturalmente, culpable no soy, pero temo que me guardes un secreto rencorcillo...

LUCIA.- Rencor, no, si la torpe fuí yo...

SAMUEL.- ¿Por qué?

LUCIA.- Por soñar locuras...

SAMUEL.- Supongo que ahora me contarás qué locuras son esas.

LUCIA.- No.

S..MUEL.- Eres implacable; pero ¿concluirás el bordado?

LUCI...- Tampoco.-

S..MUEL.- (EXTR..N..DO) ¿Pero por qué?

LUCI...- Porque no.

S..MUEL.- Lucía, tú me guardas rencor.

LUCI...- No.

S..MUEL.- Pero a tí te pasa algo, estás muy rara, tén confianza en mí, cuéntame, ¿Qué tienes?

LUCI...- Nada.

S..MUEL.- Entonces, concluye la rosa.

LUCI...- Te digo que no.

S..MUEL.- ¿Nunca?

LUCI...- Nunca.

S..MUEL.- Pero qué caprichosa eres. (TOM.. EL BORD..DO Y LO OBSERVA.) Yo no te conocía.

LUCI...- Tienes razón, no me conocías...

S..MUEL.- La primita loca y dócil de hace ocho años, ha cambiado mucho...

LUCI...- La han hecho cambiar... (UN INST..NTE DE SI LENCIO).

S..MUEL.- (LLEV..NDO EL BORD..DO) ¿Hubiera sido tan bello;

LUCI...- Verdad... ¿Hubiera sido tan bello;

SAMUEL.- Mira. Dámelo así. Se lo llevaré a mi futura mujercita para que tenga un recuerdo tuyo.

LUCÍA.- ¿Para qué?... acaso ella tenga también entre sus recuerdos un bordado inconcluso como el mío...

TELON

CUADRO SEGUNDO.- (HAN TRANSCURRIDO TRES AÑOS. EN LA CASA DE LUCÍA. SALIDA DE RECIBO ELEGANTEMENTE AMOBLADA. UNA MESA AL CENTRO CON REVISTAS, PERIODICOS, Y RECORD DE ESCRIBIR).

ESCENA PRIMERA.- SAMUEL Y UN CRIADO.

CRÍADO.- Pase, señor.

SAMUEL.- ¿Está Lucía?

CRÍADO.- Sí, señor, voy a avisarla.

SAMUEL.- Supongo que no estará ocupada.

CRÍADO.- Creo que no, señor; tenga la bondad de tomar asiento.

SAMUEL.- ¿No sale Lucía en las tardes?

CRÍADO.- No. El señorito llega pronto y trabajan.

SAMUEL.- (SORPRENDIDO) ¿Trabajan?

CRÍADO.- Sí, señor.

SAMUEL.- ¿Y qué trabajan?

CRÍADO.- El señorito trae papeles de la oficina, y aquí se pasan las tardes encerrados entre números.

SAMUEL.- ¿Lucía también trabaja?

CRÍADO.- Sí, señor.

SAMUEL.- ¿Y no sale?

CRÍADO.- Nunca.

SAMUEL.- Ve a llamarla.

CRÍADO.- Voy, señor. (SILE)

ESCENA SEGUNDA.- SAMUEL Y LUCÍA.

LUCÍA.- Buenos días, Samuel.

SAMUEL.- Hola, prima, buenos días.

LUCÍA.- ¿Cómo fué este milagro?

SAMUEL.- ¿Milagro, Lucía?

LUCÍA.- Es claro, no creí que vendrías a verme.

SAMUEL.- ¿Por qué?... por que nó.

LUCÍA.- Por que... por que nó.

SAMUEL.- ¡Vaya! Tenía muchos deseos de verte otra vez. Mi visita de ayer fué demasiado breve.

LUCÍA.- Se te agradece.

SAMUEL.- ¿Has sabido de la tía?

LUCÍA.- Sí. Ayer fuí a casa. Ella no sabía que tú estabas aquí.

SAMUEL.- Y tú se lo dijiste.

LUCÍA.- Es claro. ¡Pero siéntate!

SAMUEL.- (SENTÁNDOSE) Te encuentro más delgada.

LUCÍA.- Lo mismo yo a tí.

SAMUEL.- Pero para estar así yo tengo causas... los viajes... las inquietudes...

LUCIA.- El amor muerto...

SAMUEL.- Eso ya pasó... ¿Y tu marido?

LUCIA.- Debe llegar pronto.

SAMUEL.- Yo sólo lo conocí ayer.

LUCIA.- Lo sabía. Pero, cuéntame como te fué en el viaje.

SAMUEL.- Novelaría, Lucía, pura vida de novela. Después de la ruptura, tratando de curarme radicalmente, he viajado estos tres años.

LUCIA.- No creí que se iba a deshacer tu boda.

SAMUEL.- ¿Por qué?

LUCIA.- Te ví tan ilusionado la última vez que fuí te a vernos.

SAMUEL.- Entusiasmado, dices bien, pero la vida se encarga de barrer todos los entusiasmos.

LUCIA.- ¿Pesimista, ya?

SAMUEL.- Pesimista no, pero con un poco menos de fuegos artificiales en la cabeza.

LUCIA.- En tres años...

SAMUEL.- En tres años se puede vivir mucho, Lucía.

LUCIA.- Lo sé.

SAMUEL.- Todavía no lo puedes saber, tú.

LUCIA.- ¿Por qué no?

SAMUEL.- Porque no has sufrido.

LUCIA.- ¿Tanto me conoces?

SAMUEL.- ¡Ya lo ves!

LUCIA.- Creo que estás equivocado.

SAMUEL.- ¿Me vas a confesar que eres una martir?

LUCIA.- (RIENDO) No, eso no, pero...

SAMUEL.- ¿Pero qué?

LUCIA.- ¿Te interesa mucho conocer mis secretos?

SAMUEL.- Sí, porque te quiero.

LUCIA.- No te los diré.

SAMUEL.- Sí.

LUCIA.- No te los diré.

SAMUEL.- Dímelo, Lucía, ¿caso no tienes confianza en mí?

LUCIA.- Confianza, sí...

SAMUEL.- Entonces, confiástrate conmigo. Nosotros tenemos derecho a decirnos lo que callamos ante los demás. ¿No eres feliz?

LUCIA.- Me lo preguntas tan de improviso que me da miedo contestarte.

SAMUEL.- No seas tonta. Si tienes penas, contándolas se quitan. En las confesiones se echa a volar el alma, la pobre alma delirante que siempre llora por volar...

LUCIA.- Poeta, siempre poeta.

SAMUEL.- Y contigo más poeta que con nadie, porque a tí te quiero con cariño fraternal y también con un manso amor de novio adolescente.

LUCIA.- ¡Tonto!

SAMUEL.- Sí, Lucía, te quiero así, y por lo mismo te pido que me digas si eres feliz.

LUCIA.- ¿Para qué deseas saberlo?

SAMUEL.- Para amparar nuestras dos penas bajo un solo consuelo. Sé buena, Lucía; confiésate conmigo; tal vez cuando me vaya sentirás el dolor de no haber desahogado el alma...

LUCIA.- ¡Samuel!

SAMUEL.- ¿Eres feliz, Lucía?

LUCIA.- ¿Por qué nó?

SAMUEL.- Te pido una respuesta.

LUCIA.- Te la doy.

SAMUEL.- ¿Eres feliz, Lucía?

LUCIA.- Sí.

SAMUEL.- ¿Feliz?

LUCIA.- No, Samuel, no soy feliz.

SAMUEL.- ¿Ves?

LUCIA.- No lo he sido nunca...

SAMUEL.- ¿Ves?

LUCIA.- ¿Y qué quieres?

SAMUEL.- Tu marido te adora.

LUCIA.- Sí, me adora.

SAMUEL.- ¿Y tú ?

LUCIA.- ¡Samuel, fíjate en lo que me preguntas!

SAMUEL.- Dime, ¿le quieres tú?

LUCIA.- (V.GAMENTE) Sí...

SAMUEL.- Sé franca... ¿le quieres?

LUCIA.- ¡Samuel!

SAMUEL.- ¿Le quieres?

LUCIA.- Es bueno, es muy bueno, pero no he podido, no he podido quererle nunca...

SAMUEL.- ¿Y por qué te casaste?

LUCIA.- ¿Y qué hacía?

SAMUEL.- Esperar al que habías de querer.

LUCIA.- ¡Esperar! Pobres de nosotras las mujeres, que vivimos en perpetua espera, esperando siempre al novio que soñamos una tarde después de leer una novela, y el novio no llega o llega demasiado tarde...

SAMUEL.- ¿Y tú esperaste?...

LUCIA.- Bien lo sabes tú.

SAMUEL.- Ahora que la felicidad es imposible, me duele espantosamente el pensar que el amor pasó a mi lado y yo me fui sin verlo... que esas manos piadosas, bordando, me esperaron llenas de ternura, de esa misma ternura que yo fui a buscar en

donde no la había, y en donde nadie me esperaba.

LUCIA.- ¿Qué culpa tienes tú?

SAMUEL.- La tiene la vida. Te encendió de sueños la cabeza mientras bordabas en tu ventana, para matarte después todas tus ambiciones, al lado de un hombre vulgar que rié y que no sueña, y que cree que te hace feliz porque no sabe que tus labios llaman felicidad lo que tus ojos traducen resignación.

LUCIA.- Samuel, no seas cruel con Juan.

SAMUEL.- Lo soy porque te quiero, y porque pienso que por un capricho del amor que llega siempre tarde, no fuimos felices nosotros cuando...

LUCIA.- (INTERRUMPIENDOLO) ¡Loco!

SAMUEL.- Loco, sí, por tí. Y ya que la vida en lós dos ha dejado inconcluso el berdado de nuestros sueños, y ya que tenemos que vivir lejos uno del otro y siempre fastidiados por la monotonía de no sufrir de amor, vengo para que me digas que me quieres... y me voy...

LUCIA.- ¡Samuel!

SAMUEL.- Sí, se buena. Sincérate. Deja volar el alma descosa de volar, y talvez esta hora de dulce intimidad, iluminará de consuelo todo, tu futuro...

LUCIA.- O de arrepentimiento.

SAMUEL.- No, Lucía, tú no eres sincera, tú, por los deberes que te impuso otro corazón, sacrificas los deberes del tuyo.

LUCIA.- ¿Del mío?

SAMUEL.- Sí, amar.

LUCIA.- Y sí lo sabes, ¿por qué no callas?

SAMUEL.- Porque quiero que seamos un instante felices.

LUCIA.- ¿Para vengarte de la vida?

SAMUEL.- Para vengarme de la vida.

LUCIA.- ¿Qué cosas me pides;

SAMUEL.- ¿Quieres? (SE ACERCA Y LE TOMA LAS MANOS)

LUCIA.- ¡No seas loco!

SAMUEL.- La felicidad... y después... ¡Qué importa! (SE ESCUCHAN PASOS AFUERA)

LUCIA.- ¡El!

SAMUEL.- (SOLTANDOLA) ¿Quién?

LUCIA.- ¡Juan!

ESCENA TERCERA. - DICHOS Y JUAN.

JUAN.- Buenas tardes.

LUCIA.- Buenas. (JUAN Y SAMUEL SE SALUDAN CEREMONIOSAMENTE)

JUAN.- Siéntese... ¿Está fatigado aún?

SAMUEL.- (SENTANDOSE) He descansado algo.

JUAN.- ¿Hermoso el viaje?

SAMUEL.- Sí... algo...

JUAN.- Yo recorrí ese trayecto hace tres años cuando iba comisionado por el Gobierno para estudiar la explotación del salitre.

SAMUEL.- En esa época era mucho más pintoresco.

LUCIA.- ¡Ah! Yo lo conocí también entonces... ¡Era muy bello!

JUAN.- ¿Cómo en tres ha cambiado tanto?

SAMUEL.- Es verdad... sólo en tres años... pero ha cambiado mucho...

JUAN.- Es posible que yo vuelva a hacer ese viaje, pues una casa exportadora de vinos que acaba de fundarse con un fuerte capital, es posible que me comisione para hacer una completa estadística de la producción vinícola anual.

LUCIA.- ¿Y harás este año el viaje?

JUAN.- La casa importadora sólo espera solucionar un pleito que tiene con el banco, sobre una venta de acciones, para enviarme.

LUCIA.- Entonces tendrás que esperar.

JUAN.- Puede ser. (A SAMUEL) ¿Y Ud. piensa seguir viaje?

SAMUEL.- Sí, pasado, mañana.

LUCIA.- ¿Tan pronto?

SAMUEL.- Sí, porque tengo que arreglar varios asuntos en Santiago. (CONSULTANDO EL RELOJ) Y tengo que marcharme.

LUCIA.- ¿Ya?

SAMUEL.- Sí, Solo he pasado a saludarlos porque el tiempo me falta, y además sé que Uds. trabajan en las tardes.

JUAN.- Sí, trabajamos, pero eso no quita.

SAMUEL.- Ruego que me perdone.

LUCIA.- Si tú te empeñas.

SAMUEL.- Por el tiempo, Lucía.

JUAN.- No queremos, entonces, quitarle el tiempo.
En la vida hay que ser puntual.

LUCIA.- Aunque la vida no lo sea.

SAMUEL.- Bueno, señor, me tiene a sus órdenes. (SE
DESPIDE) Adiós Lucía...

LUCIA.- Felicidad, Samuel... (SALE)

JUAN.- (CERRANDO LAS PUERTAS) Trabajaremos.

LUCIA.- (SENTÁNDOSE JUNTO A LA MESA) Bueno.

JUAN.- (TOMANDO ALGUNOS PAPELES) Quedamos en las
ventas del año 1910.

LUCIA.- Sí.

JUAN.- ¿Lista?

LUCIA.- (PREPARÁNDOSE PARA ESCRIBIR) Sí.

JUAN.- (DICTANDO) Enero, 544 pesos, 60 centavos.

LUCIA.- (ESCRIBIENDO) 544 pesos, 60 centavos.

JUAN.- Febrero, 866 pesos, cero centavos.

LUCIA.- 866 pesos, cero centavos.

JUAN.- Marzo, 400 pesos, 10 centavos.

LUCIA.- 400 pesos, 10 centavos...

NOS
LLEGAN
NOTICIAS

En la sala Lex, el grupo de teatro "Los Optimistas" formado por padres, apoderados y amigos del Liceo "Manuel de Salas" estrenó la obra intitulada: "El Título es lo de menos" del escritor suizo Curt Goetz, traducida por Lautaro García y Carlos Hohmann.

-----ooOoo-----

Conjunto Teatral Colegio Hispano Americano. Para la primera semana de Septiembre, con motivo de celebrar este grupo dos años de existencia, y como homenaje a su Rector y demás autoridades del plantel, pondrá en escena "¿Conoce Ud. la Farsa?" (experimento teatral en dos obras, un prólogo y un epílogo). Esta representación corresponde a las obras "La Tierra de Jauja" de Lope de Rueda, y "Monsieur Badin" de George Couterline.

La asesoría literaria estará a cargo de Jorge Ibarra Guerra. En la realización de las máscaras que deben utilizarse en esta representación, ha prestado su colaboración el profesor señor Luis Paredes Espina. Finalmente la concepción y dirección del espectáculo, están bajo la responsabilidad del director del conjunto José Cavides López.

-----ooOoo-----

Teatro Experimental de Angol. Se presentó en el salón de actos de la Escuela Normal, a beneficio de la Liga de Estudiantes Pobres de esa ciudad. Este grupo ha hecho posible la puesta en escena de las siguientes obras: "Nadie Puede saberlo" de E. Bunster; "La Larga Despedida" de

T. Williams; "Entre Gallos y Medianoche" de C. Carriola; "La Princesa Panchita" de Jaime Silva; y "La Jaula en el Arbol" de Luis A. Heiremans. Posteriormente "Los Peligros de la Buena Literatura" de Gabriela Roepke; "El Oso" de Anton Chejov; y "Los Grillos Sordos" de J. Silva.

Se destacaron una vez más la buena dirección de Cristián Trampe y la actuación de Alicia Quiroga, M. Ivette Villagrán, José Rivas, Homero Estay y Hernán Vergara.

Próximamente este mismo grupo pondrá en escena "Los Payasos se van" de Hugo Donoso, y "Don Lucas Gómez" de Mateo Martínez.

-----ooOoo-----

(C.TEN.) Esta agrupación ha sido fundada recientemente y su primera representación fué: "Camino Oscuro" de Kathleen Palmer, bajo la dirección de Ricardo Saavedra A. A su vez anuncia sus próximas representaciones: "Carolina" de Isidora Aguirre que dirige Alicia Geisse, y "Yo no entiendo esto" de Juan Danus A. Dirige Ricardo Saavedra.

Entre las actividades de este Centro podemos mencionar: Charlas sobre Organización Teatral; Historia del Teatro; Grandes Dramaturgos y Actores, además de cursos de Dicción y Vocalización, Nociones de dirección, actuación, montaje e iluminación.

C.TEN. es un centro independiente y existe gracias a la ejemplar colaboración del Sr. José Luis Riquelme, Director de la Escuela Normal de Angol.

Relacionadora Pública del Centro es la Srta Marlene Luna.

-----oooOooo-----