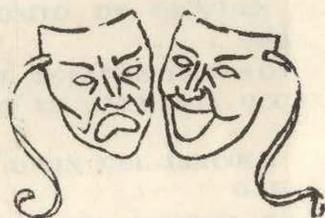


CONJUNTO TEATRAL "NUEVOS HORIZONTES" · TUPIZA (BOLIVIA)



teatro

13

Del monólogo dramático,
"EL DIARIO DE
UN LOCO",

publicado en este número.

¿Qué les he hecho yo? Me atormentan...
¿por qué? ¿Que quieren de mí, de este ser feliz?
¿Qué puedo darles? ¡Yo no tengo nada. (Hace un esfuerzo para sentarse y lo consigue).

Estoy agotado, no puedo soportar más sus torturas: arde mi cabeza y todo gira alrededor mío. ¡Sálvenme! (Toma la almohada entre sus brazos.) ¡Llevenme con ustedes! ¡Dénme una troika con corceles veloces como la tempestad! ¡Sube a tu lugar, postillón! ¡Haz resonar mi campanilla! Corceles, ¡corred ágiles hacia las nubes, y llevadme lejos de este mundo! Más lejos, más lejos, hasta donde no se vea nada, ¡nada más! Allá, el cielo se arremolina delante de mis ojos; una estrellita centellea en las profundidades; una selva navega con sus árboles sombríos, acompañada de la luna; una niebla gris se extiende bajo mis pies; una nota musical resuena en esa niebla; de un lado el mar, del otro, Italia... Entre todo de allí (se levanta un poco) se distinguen hasta las casas de madera de los campesinos rubos...
¿Es mi casa quella mancha azul en la lejanía? ¿Es esa mi madre, que está sentada delante de la ventana? (Se levanta y cae de rodillas en el centro de la escena). ¡Mamá! ¡Salva a tu desventurado hijo! ¡Deja caer una pequeña lágrima sobre su cabeza dolorida! ¡Mira como se lo atormenta! ¡Estrecha contra tu pecho al pobre huérfano! ¡No hay para él un lugar sobre la tierra! ¡Lo persiguen con furia! ¡Mamá! ¡Mamá! ¡Ten piedad de tu pobre hijo enfermo!

teatro

Publicación del Conjunto Teatral
"Nuevos Horizontes" Tupiza - Bolivia

SUMARIO

OTRA VEZ "NUEVOS HORIZONTES"	
Nota Editorial	2
EL PROCESO DE UN REPERTORIO O DE UN PUBLICO NECESITA DE PA- CIENCIA Y TIEMPO	Ella Kazan
	3
A PROPOSITO DE DESPUES DE "LA CAIDA"	Ortana Fallaci
	5
NOTAS Y ESTADISTICAS SOBRE EL TEATRO EN ALEMANIA OCCIDENTAL
	7
LA SITUACION DEL LINCOLN CENTER	
G. L. Kingham	10
EL MOVIMIENTO TEATRAL EN GHANA	
F. Morisseau-Leroy	11
UN EXITO EN BROADWAY - Norman Smith
	13
CARTA SOBRE EL TEATRO Y LA EDU- CACION DE LOS ADULTOS	A. Hunt
	16
LA CENSURA EN PORTUGAL
	20
EL TEATRO DE JEAN GENET	
F. R. Monegal	22
CARTA SOBRE LA ADAPTACION	
Andre Roussin	24
SOBRE LOS FESTIVALES NACIONALES DE TEATRO
	27
TEATRO UNIVERSITARIO EN TARIJA
	32
IV JORNADA MUNDIAL DE TEATRO
	33
NO SEAIS ALMAS MUERTAS	
Silvie Luneau	35
"EL DIARO DE UN LOCO"	
Nicolás Gogol	
Monólogo dramático en dos actos	
Adaptación teatral de	
Roger Coggio y Silvie Luneau	38

13

Ejemplar \$b. 2 -

Octubre, 1965

G. Coggi

OTRA VEZ "NUEVOS HORIZONTES"

CERRAMOS voluntariamente un capítulo en la vida de nuestra organización, y tras un lapso sereno y renovado de cuatro años, hemos aquí dispuestos a recomenzar nuestros planes. "Apareceremos algún día, no sabemos dónde ni cuándo", rezaba la temporal despedida en la nota editorial del N° 12 de "TEATRO". Desde entonces muchas aguas han corrido por los cauces sedientos de nuestra inquietud, sedimentando finalmente el impulso renovador para hacernos nuevamente presentes en el panorama teatral boliviano. Los signos y señales que tan caros nos han sido en los primeros quince años de labor, perviven ahora con la misma fuerza bajo el nombre de "Nuevos Horizontes".

En este resurgimiento han incidido fundamentalmente voces conocidas, voces cálidas de aliento y exhortación, pero sobre todo ha primado la incidencia de la sensibilidad propia: Nuestra contribución para mitigar la dura y trágica convivencia del pueblo boliviano, sólo podemos ofrecerla a través de lo que mejor sepamos hacer, y en nuestro caso creemos que es el teatro. Sin habernos nunca considerado ni más ni menos de lo que fuimos en el campo del arte teatral nacional, tenemos conciencia de que algún modesto y esforzado lugarcito ocupábamos en él. Estamos dispuestos a recuperarlo. De lo que podamos, de lo que logremos, surgirá el justificativo y la razón de nuestra renovada presencia.

Encauzar las viejas experiencias por acertados caminos, a la vez que ofrecerles horizontes más amplios a las nuevas, supone un anhelo en la labor de toda organización. Así en nuestro caso, hemos considerado que "Nuevos Horizontes" no podía ya circunscribir su actividad a la localización de un solo pueblo o ciudad del país. Consultando la voluntad de gente amiga, tratamos ahora de organizar conjuntos similares en otros centros de Bolivia. La Paz y Oruro son las dos primeras ciudades en las que intentamos lograr esta experiencia. Luego serán seguramente otros centros, con los que, entre todos, podamos estrechar en la geografía nacional un fraterno y fructífero abrazo, como un esfuerzo común para el teatro nacional, a través de "Nuevos Horizontes".

"TEATRO" N° 13 parte con emocionado saludo al reencuentro de viejos y queridos amigos y al encuentro de los nuevos que ahora los sabemos muchos. Acaso las características y contenido del presente número, extrañe a nuestros lectores de la pauta acostumbrada, ello podría ser un tanto por las fallas consiguientes en el reinicio de una publicación, como otro tanto, y más seguramente, por la necesidad de suplir nuestro Boletín Informativo —imposibilitados de sacarlo por ahora— con mayor material de información en la revista. En este sentido se hallan adelantadas nuestras gestiones ante el Instituto Internacional de Teatro, para poder seguir ofreciendo, como en el presente número, informaciones mundiales de teatro, que ese organismo publica en idiomas francés e inglés. Estamos seguros que nuestros lectores participarán con beneplácito de esta modalidad.

En la sección que acostumbradamente veníamos ofreciendo una obra de teatro completa, y sección que seguiremos manteniendo por su utilidad, publicamos hoy el monólogo dramático, "El Diario de un Loco", adaptación teatral de un cuento de Nicolás Gogol. La universalidad de este autor, nos exime indudablemente de mayores comentarios, aunque sí, no ocultamos nuestra satisfacción de ofrecerla ahora en una versión en idioma español, traducida por un amigo y colaborador de "Nuevos Horizontes".

EL PROCESO DE UN REPERTORIO O DE UN PUBLICO, NECESITA DE PACIENCIA Y TIEMPO

Por

ELIA KAZAN

Co-director del Teatro
de Repertorio
del Lincoln Center

Nosotros, los norteamericanos, experimentamos algunas dificultades para comprender el concepto de la investigación. En las artes, se entiende. Admitimos perfectamente que es necesario varios años de laboratorio para encontrar la respuesta a un problema industrial, pero cuando se trata de arte, pensamos sólo en términos de un resultado inmediato y de un genio espontáneo.

Los fracasos son parte de la investigación. Cuando se encara el hacer alguna cosa difícil, eso quiere decir que se está listo a batirse para hacerla, hasta sin estar seguro de llegar. Crear un teatro de repertorio es una cosa difícil.

Pero nosotros la hemos hecho, al menos hemos comenzado a hacerla. Y ha sido apasionante observar las reacciones de las gentes delante de nuestros esfuerzos. El público en general ha sido muy amistoso y a menudo entusiasta.

Pero en los medios intelectuales, y especialmente en los de nuestra profesión, eso ha sido toda una otra historia. ¿Por qué esas personas son tan venenosas? Si yo no las conociese, diría que la única explicación posible es la de que están enojadas porque se sienten de alguna manera, amenazadas. Pero, ¿quién amenaza a quién?

Los ataques comenzaron hace mucho tiempo —en los hechos— antes de que hubiésemos montado nuestra primera obra. Un joven crítico que escribe para un semanario liberal moderado, pero que no se pudo contener

hasta la hora de la función del estreno, ha explicado todo lo que sería nuestra primera creación. Luego la ha demolido completamente, varios meses antes de que levantásemos el telón.

Los críticos del Teatro de Repertorio del Lincoln Center, han declarado que nosotros no somos los que deberíamos ser. Naturalmente, cada uno de ellos tiene su opinión sobre lo que nosotros deberíamos ser. Nosotros no tenemos la intención de imitar al Old-Vic, o a la Compañía de Bristol, o a la Comedia Francesa, o al Berliner Ensemble, o al maravilloso Conjunto de Planchon, o al Teatro de Arte de Moscú. Estas instituciones son originarias de un suelo distinto. Nosotros, tenemos simplemente por objetivo, llegar a ser nosotros mismos.

Sabemos que no hemos llegado a eso. Y sabemos aún más: que no llegaremos jamás a "eso", pues no existe "eso". El éxito no consiste en la aceptación por los críticos y el gran público de una realización particular. El éxito consiste en poder crear una institución con un programa permanente. Hemos comenzado por una búsqueda y nuestro fin es esa búsqueda. Los altos y los bajos, los "éxitos" y los "fracasos" forman parte de esa búsqueda.

Estamos orgullosos de nuestra primera temporada. No hemos realizado milagros, pero tenemos la impresión de haber cumplido alguna cosa. Ante todo estamos juntos y trabajamos.

Hemos creado el más bello teatro de Nueva York. Hemos comenzado a

reunir una compañía de actores que está henchida de promesas. Hace un año dije que nos harían falta tres años de trabajo, antes de tener realmente una compañía. Y eso es verdad.

Hemos puesto en escena "Después de la caída", una obra que penetra más profundamente y dice más que lo que las personas creen. Jamás he tenido el sentimiento de que los críticos hayan medido bien esta obra. Es ella quien los ha medido. La mayor parte de entre ellos no han tomado en cuenta sus cualidades profundas, a fin de poder señalar sus menores defectos. Pero la obra está siempre en cartelera, para ser vista y oída. Es acogida con "bravos" y aplausos en cada representación, y estará en el repertorio de la próxima temporada.

Nos acercamos a nuestra segunda temporada con esperanzas limitadas, pero muy sinceras. Estas últimas semanas, hemos tenido el privilegio, que nosotros mismos nos lo hemos acordado, de trabajar lentamente. Iniciaremos la temporada con una obra escrita en 1622, "The Changeling", por Middleton y Rowley. Hemos estudiado todos ampliamente el período jacobino. Hemos trabajado particularmente en la solución de problemas de voz, dicción y esgrima. Hemos tenido largas discusiones para considerar antes de ensayar la obra, no como la haría una compañía inglesa, sino desde nuestro propio punto de vista, como si la pieza nunca hubiese sido puesta en escena.

Este año, un joven, pero eminente metteur en scene, William Ball, pon-

drá en escena "Tartufo", en una nueva adaptación del poeta norteamericano Richard Wilbur.

Y, procedente directamente de la mesa de trabajo de Arthur Miller, tenemos su nueva obra, "Incidente en Vichy". Arthur forma parte también de nuestro grupo, como Bob Whitehead o como yo mismo, o como no importa qué actor.

El sabe, mejor que ninguna otra persona, que "Después de la caída", jamás habría sido terminada si el Teatro de Repertorio no hubiese existido. Sabe que la creación de esta obra ha liberado en él una abundancia de energía. Miller aprecia en lo que vale, tener ahora un teatro para el cual pueda escribir. Esta nueva obra es diferente de "Después de la caída". Directa, simple, acumulando movimiento y fuerza a medida que transcurre cada escena, hasta llegar a su culminación.

No hacemos competencia a nadie. Nosotros decimos a los hombres de teatro: cuantas más ocasiones hay, mejor irá a todos, cuantas más diversas sean esas ocasiones, mejor será. Hemos dicho, en el momento de comenzar, que nos gustaría ver otras compañías de repertorio en esta ciudad. Ahora, en efecto, hay otra y ha sido bien acogida. Habrá otras. Inevitablemente, nosotros seguiremos nuestro propio camino, guiados por nuestros propios puntos de vista, desarrollando nuestro propio talento, felices de nuestra actividad.

El problema de un viaje, es el viaje. Como dice un personaje de Tennessee Williams: "¡Viajad! Intentad hacerlo ¡Eso es todo lo que hay que hacer para viejar!"



A PROPOSITO DE "DESPUES DE LA CAIDA"

Por ORIANA FALLACI

Gracias a la benévola autorización de la señora Fallaci, reproducimos aquí extractos de una entrevista a Arthur Miller. Nos parece que las declaraciones del gran autor dramático norteamericano, a propósito de la acogida hecha por la prensa de Nueva York a su obra "Después de la caída", son de interés particular para todos los hombres de teatro.

No es mi obra que los críticos han juzgado severamente, sino a mi mismo. Ellos no han discutido lo que yo he descrito, han hablado de mí y de mi derecho a escribir sobre cierto personaje. Pero, ¿qué personaje? El tema principal de la obra, es la historia de un hombre que busca comprender porqué vive. Aquellos que me critican no hablan de eso jamás. Se detienen siempre sobre un detalle de la historia. Por otra parte yo creo que es mi destino. A ellos les ha sido necesario varios años para comprender que "Muerte de un Viajante" no era solamente una historia de viajeros, que "Mirando desde el puente" no era un argumento sobre las instalaciones portuarias y que "Las brujas de Salem" no era una tesis contra MacCarthy. Serán necesarios muchos años antes que ellos comprendan que "Después de la caída" no es la historia de... eso que ellos creen.

¡Pero toda la obra de un autor es autobiográfica! Su vida, influencia siempre lo que él escribe. Una obra literaria se deriva siempre de lo que el autor ha visto, comprendido, sufrido. ¿Y de dónde, sino, vendría todo eso? ¿De los sueños? ¿Del aire?

Aquel que relata hechos y habla de personas que no conoce, no es realista, cae en el dominio de la fantasía. Si se quiere hablar de la vida, es inevitable servirse de sus propias experiencias. Dante conoció una mujer que era la sosía de Beatriz, Joyce tenía una madre idéntica a la madre de Ulises, Dostoievsky era un jugador. ¿Y entonces? Lo esencial es que el autor revele la significación, transforme su caso en un tema universal más que en un reportaje. He ahí lo que yo he hecho.

No, yo no esperaba eso. No esperaba una reacción tan mezquina, tan atroz y miserablemente mezquina. No esperaba una ceguera tan increíble y degradante. No hubiese jamás pensado que sobre toda una obra, ellos se detendrían solamente a mirar un personaje. Según mi opinión, esta obra es la mejor que yo jamás haya escrito. En esta pieza, he encontrado soluciones teatrales que nunca había abordado; hay también en ella una experiencia estética que no había en mis otras obras. Pensé que al menos los críticos se apércibirían de ello. En lugar de eso, se han limitado a hacer comadrerías, a escudriñar los elementos biográficos: como si investigar de dónde viene la

materia, era más importante que la materia misma. Es una vieja diversión la de buscar al autor en aquello que él escribe, es tan viejo como el mundo. El mejor espíritu que me viene a la mente es el de Ibsen. Se lo acusaba siempre de escribir sus propias historias, o aquellas de los que vivían cerca de él. La única cosa que me interesa, es leer a Ibsen.

La mayoría de las personas no buscan jamás comprender por qué viven: piensan que es porque respiran, porque en la mañana ellos se despiertan, y porque otro día ha comenzado.

Se vive por alguna otra cosa, alguna cosa que se la encuentra solamente poniendo su alma al desnudo. Aquel que pone su alma al desnudo, ¿deviene un ser detestable? Ciertamente, cuando desnudándose así mismo se desnuda a los otros sin pedirles su permiso. Usted me pregunta por qué muchas de esas personas tienen un resentimiento contra mí: Sí, lo tienen, porque yo les recuerdo que durante treinta, cuarenta, sesenta años de su vida, jamás se han preguntado por qué vivían. Y bien, yo me lo pregunto. Y con cierta crueldad.

★ DE LA INCIDENCIA DEL TEATRO EN EL CINE

BECKET o El Honor de Dios

Ibsen

LA FAMOSA obra teatral de Jean Anouilh, que fuera representada en los más destacados escenarios del mundo, posibilitando el lucimiento de los actores más prestigiosos, toma el caso del contravertido obispo inglés, mártir de la Iglesia, y de sus conflictos entre el amor y la lealtad hacia su rey y su entrega a su compromiso para con Dios.

Después de los notables sucesos teatrales marcados en el escenario por esta obra, fue asimismo vertida al cine en una versión protagonizada por Péter O'Tole y Richard Burton.

La versión filmica, cuya permanencia en cartel demuestra el no común interés despertado en el público por una obra de profundos conflictos anímicos, dió lugar a la calibración crítica del trabajo de dos extraordinarios artistas. Por otra parte, volvió a desatar las polémicas entre los espectadores sobre el acertado análisis del comportamiento de los dos personajes históricos: Tomás Becket, Arzobispo de Canterbury y Enrique II Plantagenet, rey de Inglaterra, a fines del siglo XII.

La versión de *Becket o el honor de Dios*, de Anouilh, que amenaza con llevarse todos los "Oscars" de Hollywood, se basa en la obra teatral, ya editada en castellano por la Editorial Losada de Buenos Aires.

Notas y Estadísticas sobre el Teatro en Alemania Occidental

CIENTO CINCUENTA teatros regulares, repartidos en 80 ciudades, 20.000 personas trabajando para el espectáculo, de una manera fija, más de 20 millones de espectadores cada año: he ahí las cifras que en su desnudez, ponen en evidencia la importancia de la vida teatral y lírica en la República Federal Alemana. Cada contribuyente alemán paga alrededor de diez marcos (cerca de tres dólares) destinados a la subvención anual de los teatros, cuyo monto global sobrepasa los 220 millones de marcos. El presupuesto total de la actividad teatral y lírica alcanza a los 350 millones de marcos (unos 104 millones de dólares). Un esfuerzo financiero de tal magnitud explica bien las cosas y, también, por ejemplo, el asombro del viajero que ve affiches de la misma pieza de éxito, simultáneamente en veinte, treinta, o a veces, hasta en cuarenta ciudades diferentes, interpretada por otras tantas compañías, con puestas en escena y escenografías cada una vez originales.

Ni el gran desarrollo del cinematógrafo, ni el de la televisión ha modificado sensiblemente esta situación privilegiada. Las poderosas organizaciones de espectadores, particularmente las célebres Volksbühnen, tan envidiadas por otros países, y que agrupan a millones de adherentes, juegan un gran papel en la popularización del arte dramático y lírico, asegurando notablemente, con otras formas de abono, una gran estabilidad de público para el teatro.

Según las estadísticas oficiales de 1962, la República Federal Alemana, contaba, hasta el 15 de octubre de 1962, con 178 teatros y óperas, repartidos en 102 ciudades, con un contenido global de 137.709 localidades.

Esos teatros empleaban 3.291 actores. El personal musical, técnico y administrativo se elevaba a 19.012 personas. Los 178 escenarios se descomponían en:

- 76 Teatros del Estado o Municipales.
- 16 Landesbühnen.
- 12 Teatros de cámara
- 24 Organizaciones de gira.
- 14 Teatros al aire libre.
- 5 Teatros de verano.
- 6 Teatros de dialecto.

EL FISCO

Considerados como instituciones de interés público, los teatros gozan en Alemania de un régimen fiscal privilegiado. Existen dos impuestos susceptibles de concernir al teatro. Uno, es percibido por el Estado: es un impuesto sobre la cifra de los negocios. El otro, es un impuesto sobre los espectáculos, juegos y entretenimientos, que es percibido por la alcaldía.

El impuesto sobre la cifra de los negocios está fijado por una ley federal que prevé que los teatros administrados en favor del público, por el Estado Federal, los Lander y las municipalidades, están exonerados. Los teatros privados deben sujetarse a este impuesto, pero bajo ciertas condiciones pueden igualmente ser dispensados.

En conclusión, se puede decir, que hasta ahora, los teatros públi-

cos o privados que desempeñan un papel cultural están totalmente dispensados de impuestos. Sin embargo, un actual proyecto de ley, prevé una transformación del impuesto sobre la cifra de los negocios en un impuesto al valor agregado, de tipo francés. Prevé en particular, un impuesto de un 10% para los teatros, y naturalmente, ha motivado vivas protestas.

La revista de la Asociación de Directores de Teatro, pone en evidencia las consecuencias nefastas que tendría una medida tal si fuese adoptada: conduciría, en efecto, a un aumento del precio de las localidades, o bien a un aumento de la subvención acordada a cada teatro. En el primer caso, sería directa la repercusión sobre el frecuentamiento a las salas —nosotros hemos comprobado la importancia numérica de las localidades de precios reducidos entregadas a las organizaciones—, de donde se deduce que habría un aumento en los déficits, que tendrían que ser finalmente llenados con las subvenciones, y entonces recaeríamos en el segundo caso. El fisco deberá devolver lo que él toma, o los teatros deberán cerrar.

En lo que concierne a los teatros privados, la cuestión sería aún más alarmante.

Desde otro punto de vista, la repercusión sobre la calidad artística de los repertorios sería importante, pues los teatros buscarían llenar sus salas con éxitos fáciles.

LAS CONSTRUCCIONES TEATRALES

La amplitud de las destrucciones causadas por la segunda guerra mundial, ha ocasionado, naturalmente, graves problemas. Si en los años de post guerra, los espectáculos fueron realizados en los más diversos locales (cinematógrafos, hangares, etc.), un gran esfuerzo de reconstrucción fue rápidamente emprendido.

En un período de crisis muy aguda de locales, es característico que ninguna voz se haya elevado para protestar contra la rápida reconstrucción de los teatros. La necesidad era admitida por todos.

Todo el mundo estaba de acuerdo en reconocer que la sociedad moderna y las nuevas formas dramáticas ocasionan nuevos problemas en el plano de las construcciones de teatros.

Con la uniformización exterior de las clases sociales, desapareció la necesidad de separación entre ellas. En los nuevos teatros, se encuentra cada vez menos balcones y palcos. Al mismo tiempo, con eso, se gana en visibilidad. El foyer, como lugar de recepción se extiende hasta las dimensiones del teatro. La sala es confortable, pero queda en la obscuridad. Los materiales empleados adquieren nuevo valor: el cemento, el vidrio y la madera, allí desempeñan un rol esencial.

En el último período, se han visto surgir novedades e importantes realizaciones, que elevan a una veintena el número de teatros reconstruidos después del fin de la segunda guerra mundial.

En Berlín, la organización de espectadores "Frei Volksbühne", ha inaugurado su teatro propio de 1.047 localidades, dando así un magnífico instrumento a Piscator.

Financiada por los miembros de la Asociación y por subvenciones del Estado y del Senado de Berlín Oeste, el teatro, construido en 22 meses, posee un escenario de 20 metros de boca, con 21 de profundidad, un esce-

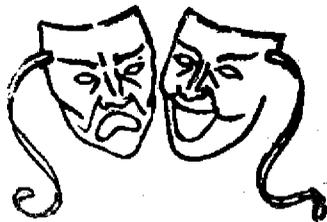
nario giratorio d 15 metros de diámetro, un escenario para ensayos, y todos los últimos perfeccionamientos.

En Munich, el Teatro Nacional, ha dado a los habitantes de la ciudad, una Opera, a la que son sentimentalmente muy afectos, y cuyo estilo neoclásico, muy estimado por el gusto de esa ciudad, no ha impedido que esté dotado de los últimos perfeccionamientos técnicos. Que un teatro a la italiana de 2.200 localidades no presente casi ninguna que pueda considerarse "mala" para ver u oír, que los espectadores de la platea o de alguno de los cinco balcones no estén jamás a más de 25 metros del escenario, eso representa una proeza arquitectural.

(Publicaremos en nuestro próximo número los capítulos:

"Dramaturgos", "Escuelas", "Espectadores".)

* Con la amable autorización de "La Documentación Francesa" (Secretariado General del Gobierno Francés), hemos extractado estas notas y estadísticas de un folleto muy bien documentado sobre "El Teatro en la República Federal Alemana", cuyos autores son los señores Hildenbrand (metteur en escena alemán) y J. M. Goux.



LA SITUACION DEL LINCOLN CENTER

Por

G. L. KINGHAM

En el momento de entrar esta publicación a las prensas, el porvenir del Teatro de Repertorio del Lincoln Center, parece rodeado de misterio. Una crisis, que recién ahora sale a la superficie, con la partida de su director artístico, Robert Whitehead, se ha estado desarrollando profundamente en el interior de la compañía, desde hace varios meses.

La renuncia de Whitehead y los intercambios de críticas y de recriminaciones que le han seguido, han involucrado finalmente la dimisión de Ella Kazan y Harold Clurman. Un cierto número de actores y de otros colaboradores, amenazan ahora con partir ellos también.

Una de las más grandes pérdidas para el Lincoln Center será el alejamiento inevitable de Arthur Miller, de quién se ha sabido que no autorizará la representación de sus obras, "Después de la Caída" e "Incidente de Vichy", al Teatro de Repertorio, si Whitehead quedaba dirigiéndolo. Ahora bien, habiendo dejado Whitehead la compañía, Miller acaba de hacer saber que retirará su obras desde el fin de esta temporada. Hasta se dice en Nueva York que Miller encara, en acuerdo con Whitehead, confiar "Incidente en Vichy", y puede ser que también "Después de la caída", a un grupo privado para un teatro comercial de Nueva York.

¿Cuál puede ser la causa de esta querrela lamentable? Las opiniones en Nueva York difieren mucho, y es más fácil averiguar cuál no es la causa.

Aunque muchas personas pretenden que el presupuesto del Teatro de Repertorio del Lincoln Center debió haber sido más importante —dicho

presupuesto actual permite, por ejemplo, el sostenimiento de una compañía de solamente 25 actores— la situación actual no es, en general, considerada como el resultado de una crisis financiera.

Sin duda ella tiene origen en un conflicto de personas, pero la frialdad que la prensa ha manifestado frente a las producciones del Lincoln Center, ha agravado la situación.

Aunque las dos obras de Arthur Miller hayan sido calurosamente recibidas por el público, raros son los críticos neyorquinos que han escrito algo en su favor. Por otra parte, en esta temporada, la reprise del drama jacobino, "The Changeling" de Thomas Middleton y William Rowley, ha sido un fracaso total. Es esta pieza a la que Walter Keer, crítico del "New York Herald Tribune", hacía alusión cuando escribió a propósito del Lincoln Center: "Aceptaríamos voluntarios aguantar la crisis de crecimiento de una compañía, si ella diese, aunque fuese solamente, algunos signos de crecimiento".

Muchos comentaristas piensan que la gravedad de la presente situación podría acarrear la disolución total de la compañía. Pero si ella sobrevive en su forma actual o en otra, el artículo de Ella Kazan, publicado en "The New York Times", y del que nosotros reproducimos algunos extractos, aclara de una manera interesante el desconcierto actual. Escribiendo varios meses antes de que la tormenta estallase sobre el Lincoln Center, Kazan veía claramente que el cielo se cubría con negras nubes. Es una lástima que a tantas personas les haya alcanzado el chaparrón.

EL MOVIMIENTO TEATRAL EN GHANA

F. MORISSEAU-LEROY

Corresponsal del Instituto
Internacional de Teatro

No nos referimos a un Teatro Nacional en términos del edificio. En esta ocasión no pensamos la forma por la cual se designa en Europa "el Teatro". Sabemos que existe en todos los países un cierto arte dramático tradicional.

Con el profesor J. H. Kwabena Nketia, creemos que "en la danza y en el drama, el uso simbólico figurativo de los ritmos musicales rituales, tanto como el juego de mimo o de interpretación en el curso de las danzas y de los diálogos, representan los medios esenciales para pintar o describir la manera africana de vivir".

Nosotros, autores, metteurs en escence, actores del Instituto Ghanés de Arte y Cultura, de la Escuela de Música y Arte Dramático de la Universidad de Ghana, del Estudio Dramático y del Centro Artístico, hemos sido inducidos a considerar las formas tradicionales del drama como bases para un Teatro Nacional. Nos hemos decidido a estudiar los elementos dramáticos de las fiestas populares de Ghana y de las historias "Anance", y a velar para que ese arte dramático tradicional de Ghana, puesto que lo llamamos así, se adapte a las aspiraciones de nuestra sociedad contemporánea naciente, a la que ha de servir.

Debe ser difícil para el lector europeo que no tiene ninguna experiencia de la vida ghanés, comprender cuán rica en recursos puede ser una experiencia tal, y cuán fascinante es el llamamiento que nos incita a descuidar las exigencias del teatro europeo, para comenzar alguna cosa que tiene muy poco que ver con el arte burgués, encerrado entre cuatro paredes, desde hace trescientos años,

por la sociedad capitalista.

Es necesario aclarar que en Ghana, prácticamente cada día, hay una fiesta popular en alguna parte: en una región, en un barrio de una ciudad, o en un pueblo. Es necesario aclarar además, que estas fiestas populares, cuyo calendario está bien establecido, abarcan a la población entera de la región, de la ciudad o del pueblo donde ellas tienen lugar; que cada miembro de la comunidad está orgulloso de contribuir de una u otra manera, al éxito de la misma; que los artistas y técnicos ensayan durante mucho tiempo y que la organización o la dirección de estas fiestas, es mucho más estudiada que la preparación esotérica de un espectáculo teatral.

¿Y las historias "Anance"? Ellas representan un género. Más que un género. Aquello que los franceses llamarían un ciclo. No un ciclo extinguido, desaparecido, sino un ciclo viviente. La palabra akan, "Anancesem", podría significar historia en el estilo de las "historias Anance", o de "episodios Anance". La tradición "Anance" es inseparable de la tradición de Ghana que consiste en dramatizar estas historias y empleando el uso de cantos dramáticos, música y danzas para aumentar la expresión verbal, desde ya rica en proverbios y en metáforas, las más inesperadas.

Las palabras pierden su significación cuando, como sucede a menudo, debemos oponernos a la tendencia que quiere bautizar de folklore a la tradición viviente de las fiestas y de las Anances de los ghaneses. La fiesta popular ghanés está lejos de extenderse. Pero, y eso es muy importante para los dramaturgos, está en tren

de modificarse bajo la influencia de la sociedad en evolución y adaptarse a las condiciones de la nueva Ghana. La fidelidad a la tradición y la apertura hacia el progreso son, se dice, los aspectos más maravillosos y más originales del carácter ghanés. Las personalidades más eminentes de Ghana, el Presidente Kwame Nkrumah y el Asantehene de Kumasi dan el ejemplo. Cada ghanés posee un gran fondo de sabiduría tradicional (Nyansa) y al mismo tiempo, está impaciente de adquirir y utilizar las técnicas más perfeccionadas de nuestro mundo moderno. Lo expuesto y las generalidades consignadas, forman la base cultural y social de nuestro movimiento teatral nacional.

Nos hemos esforzado en responder a una pregunta fundamental: ¿Para quién deseamos nosotros un teatro nacional? Para el pueblo. Entonces todo se volvió claro como el cristal.

Piezas como "Efowua", de Efua Sutherland; "Anance the glue man" ("Anance y el hombre"), de J. C. de Graft; "The Lost fisherman", de Saka Aquaye; "Awoye", "Afayke", "Ama", "Afram", de Morisseau-Leroy, esta última creada sobre un poema de Andrew Opoku, son típicas de los esfuerzos hechos en el dominio de la creación de piezas, o en el método de narración y de la puesta en escena.

Las danzas, cuya coreografía es de M. Opoku, de la Escuela de Música y Arte Dramático de la Universidad de Ghana, reflejan no solamente juegos tradicionales, historias dramatizadas, fiestas y rituales funerarios de Ghana, sino también sus aspiraciones actuales al "trabajo y a la felicidad".

No menos de once compañías dramáticas populares están afiliadas al Instituto Ghanés de Arte y Cultura. Estas compañías totalizan, en Accra únicamente, unos trescientos sesenta miembros que trabajan activamente

para el teatro.

Una formación técnica, facilidades para los ensayos y una ayuda material escénica, le son provistas por el Instituto.

El trabajo efectuado en este dominio es inmenso. Un inventario de los trabajos y ensayos necesarios para los grandes y pequeños espectáculos llenaría muchas páginas.

Como la formación y el programa del Grupo de Drama de la Brigada de Trabajadores, representa típicamente lo que se quiere hacer, quiero precisar aquí su posición.

Es un 'conjunto' interno de la organización gubernamental, Workers Brigade. El Instituto ha tenido a su cargo la formación de dicho conjunto. Dos grupos, de Sekondi de New Tafo, se han unido al grupo de Accra. Ocho señoritas han sido agregadas a la compañía y de esta manera ha sido elevada a treinta y siete miembros.

Después de ocho meses de ensayos, "a musical play", "Awoye" fue montada en Fante. El éxito fue tal que ha sido representada cuatrocientas veces en todas las regiones de Ghana. Otra pieza, "Afayke", fue representada doscientas veces. Ahora, el Grupo de Drama de la Workers Brigade, ha vuelto al Instituto para continuar su perfeccionamiento. Durante el período de enero a marzo de 1965, el conjunto ha montado una nueva pieza musical, "Akosombo" y, después de algunas representaciones en Accra, ha partido en gira por todo el país. El Instituto Ghanés de Arte y Cultura intenta suscitar la creación de una nueva compañía profesional cuyos miembros serán escogidos entre los mejores actores de once compañías populares.

Naturalmente, la Escuela de Música y Arte Dramático, constituye ella misma, una Compañía Dramática del Estado, que representa regularmente en el Estudio Ghanés del Drama.

(Pasa a la página N° 13)

UN ÉXITO EN BROADWAY

★ LOS AUTO-PROCLAMADOS DEL TRIUNFO Y EL FRACASO SON TRATADOS EN UNA INTERESANTE Y VIVA COMEDIA

"Love makes the world go round" (El amor hace girar el mundo) expresa una canción popular, y esto es verdad ciertamente en Nueva York, donde una nueva comedia, "Amor" ha puesto al mundo teatral en alegre rotación.

No resulta frecuente que una obra reciba la aprobación virtualmente unánime de los críticos. Pero esta vez, ellos se sintieron cautivados por la obra y tan pronto como la buena nueva se esparció por los periódicos, la televisión y la radio, los fanáticos del teatro comenzaron a afluir a la oficina de venta de boletos. A las nueve de la mañana, después que ésta fue abierta, había una línea de

(Viene de la página N° 12)

Su hermana, la Compañía de Danza Dramática del Estado, va a hacer en el transcurso del año 1965 una gira por los países socialistas.

En los hechos, nuestros problemas son idénticos en una cierta medida. Los países socialistas, al igual que todos los hombres de teatro sensibles a su época, buscan llevar el teatro al pueblo y conducir éste al teatro.

Nuestras experiencias, como está comprobado, son muy provechosas. Eso no quiere decir que no tengamos problemas. Para no citar más que algunos, podemos referir que no tenemos bastantes técnicos y nuestros medios técnicos son insuficientes; pero nosotros tenemos confianza en la ayuda de nuestros amigos, pues ellos pueden contar con nosotros para una estrecha colaboración.

compradores impacientes que se extendía por media cuadra, evidentemente Broadway había producido un nuevo éxito.

Pero hay éxitos de índole diversa. Lo que hace a esta obra digna de una atención especial es el equilibrio que ha logrado entre los elementos principales: el contenido del guión, la dirección escénica y la actuación.

El resultado es no sólo una obra encantadora sino una producción bien coordinada, que interpreta con sutileza y sentido festivo las opiniones del autor sobre los múltiples problemas y la idiosincracia del hombre moderno.

Dado que el autor resulta ser Murray Schisgal, se puede anticipar que los puntos de vista de la obra son audaces y originales. No es Schisgal un cultivador del humorismo sobrio de la comedia costumbrista. Como los neyorquinos descubrieron en 1963, cuando sus dos obras cortas "Las Mecanógrafas" y "El Tigre" fueron presentadas fuera de Broadway, Schisgal posee una inclinación bien acentuada pero controlada hacia la sátira de incisiva agudeza.

Casi tan fuera de lo corriente, como los temas que escribe para el teatro, son las situaciones que experimentó durante los 21 años en que se dedicó a escribir obras de ficción, que precedieron a su triunfo como escritor dramático. En el transcurso de esos años, trabajó en una asombrosa variedad de empleos, desde tocar el saxofón y clarinete en orquestas pequeñas hasta conductor de roperos rodantes en fábricas de confección de ropas en Nueva York.

Murray Schigal comenzó a estudiar leyes por las noches y finalmente abrió su propia oficina de abogado. Al cabo de dos años abandonó esta actividad a causa de que estaba interfiriendo bastante con su trabajo de escritor. Después, enseñó inglés en una escuela secundaria por espacio de tres años. Fue en este periodo en que, sintiéndose frustrado al no poder publicar ninguna de sus sesenta narraciones cortas o sus tres novelas terminadas, hizo su primera prueba de escribir una obra para teatro.

Tenia escritas cinco obras, cada una en un solo acto, cuando decidió ir a España "a no hacer otra cosa que escribir". En tránsito a ese país se detuvo en Londres y siguió el consejo de un amigo, de mostrar algunas de sus obras a la Liga Dramática Británica.

La Liga se sintió impresionada lo suficiente para llevar a cabo la representación de tres las obras en un teatro pequeño. Después, una de esas obras fue puesta nuevamente en escena en el Festival de Edimburgo, y una cuarta obra se presentó en Londres.

La buena acogida de la crítica de Londres estimuló al autor a probar suerte fuera de Broadway. A su debido tiempo "Las Mecnógrafas" y "El Tigre" fueron llevados a la cartelera y Schigal fue elogiado como autor de gran promesa.

Ya no se hablará más acerca de esa "promesa", porque sin duda su obra "Amor" ha satisfecho todas las exigencias de los críticos, aún de los más severos.

El libreto fue escrito durante una permanencia de dos meses en España, en 1962, y expresa la preocupación del autor ante la actual actitud de perversión hacia el amor, con su insinceridad e inmadurez emocional. De ahí la pueril deficiencia ortográfica en el título (en inglés "Luv"),

y lo que él llama "la basura psicológica que tratan de introducir continuamente en nuestras cabezas".

Esas son palabras duras y naturalmente, Schigal endulza sus opiniones en gran medida. Sólo después que el público ha aplaudido calurosamente alguna escena absurda en particular, se da cuenta de la verdad que está detrás de la risa.

Pero el amor o la ausencia de él, no es la única cosa que preocupa al autor. A lo largo del camino, hace también comentarios maliciosos sobre la auto-compasión, el suicidio, la soledad, los traumas infantiles, la homosexualidad, el existencialismo y otros temas explorados usualmente con gran solemnidad en el teatro actual.

La armazón dramática para expresar estas ideas, es sencilla; el reparto es pequeño (dos hombres y una mujer), y el mismo simple cuadro escénico (un puente en una ciudad, con un banco, un farol y un latón de basura) sirve para ambos actos. Uno no es capaz de pensar que tanto se pudiera conseguir con tan poco.

Cuando el telón se levanta aparece un tramo de un puente, enrareciendo el ambiente por una capa de niebla; se oye el silbido de los pitos de los barcos y el centelleo de las estrellas se hace visible al fondo, mientras que uno puede observar a un hombre abatido, subido sobre la baranda del puente, dispuesto a lanzarse desde lo alto. Otro hombre, rezumando confianza, entra en escena. Se decide a caminar cuando reconoce al presunto suicida.

"¡Harry! ¡Harry Berlin! ¿Qué estás haciendo aquí?", exclamó.

Pronto recordó que ambos habían sido compañeros de escuela que no se veían desde hacía quince años. Harry, el auto-proclamado fracaso, es un intelectual derrotado por la vida. Con

los hombros caídos y un bigote aún más caído, relata cómo una vez vislumbró un futuro brillante en el campo del ejercicio de las leyes, hasta el día en que un perro fox-terrier confundió una pierna de su pantalón con un árbol.

"Yo estaba asquedo, enfermo del espíritu", gimió mientras se golpeaba el pecho. "Me di cuenta de que la vida carece de sentido" ¿Por qué lo escogió el destino precisamente a él entre los millones de personas que habitan en la ciudad? Este era el comienzo del fin para él.

Milt, el auto-proclamado triunfador, charla confidencialmente acerca de las bondades de la vida y el amor. "Me siento hoy más enamorado que el día en que me casé, pero mi esposa no me concede el divorcio".

Se le ocurre a Milt que Harry pudiera encontrarle una nueva significación a su vida, si le hace el amor a su esposa, dejándolo a él libre para casarse con la muchacha que ama en ese momento. La esposa, que aparece pronto en escena, accede al divorcio, pero ella también está disgustada. Y deja constancia de su protesta en esta forma:

"¿Por qué moldearon así mi inteligencia de modo que se me hace imposible vivir con un hombre? ¿Nunca perdonaré a la Junta de Educación por eso!"

Después se producen una serie de acontecimientos increíbles, aunque perfectamente razonables, cuando los excéntricos pero interesantes caracteres comienzan a vivir dentro de un cambio en sus respectivas relaciones. Una de las escenas más graciosas, es cuando compiten los personajes de la obra para demostrarse unos a otros haber tenido la infancia más

desventurada, actitud frecuente en las personas a quienes gusta creer que no es posible que existan personas que hayan sido tan infelices como ellas.

El segundo acto transcurre varios meses después. Los dos nuevos matrimonios son un fracaso y Milt está tratando desesperadamente de reconquistar a su antigua esposa. Entre cómicas caídas del puente, el trío de caracteres discute las penas que se atribuyen, con gran seriedad y al final Milt y su primera esposa montan en un velero a motor, dejando que el infeliz Harry sea perseguido sin descanso por un perro fox-terrier.

Esta es toda la historia, pero es tan graciosa y tan profunda como su materialización de los tres caracteres, que el público viene a conocerse más a fondo y mejor que antes. Una parte considerable del éxito de la producción se debe a la imaginación del director Mike Nichols, joven actor de 33 años que en la temporada pasada dirigió su primera obra, la triunfal comedia "Descalzo en el Parque". Su sagacidad para manejar la comedia extravagante, compagina perfectamente con el humorismo del autor, y ha acopiado a los autores Anne Jackson como la esposa; Eli Wallach como su esposo (el cual lo es también en la vida real), y a Alan Arkin, como el intelectual carente de felicidad, todo ello bellamente combinado en la actuación, que es a la vez precisa y de gracioso descuido.

El dolor humano ama la compañía, se ha dicho. Quizás eso explica porqué públicos conocedores del teatro se aglomeran a la entrada del coliseo para ver "Luv" y reír de su propia auto-compasión y auto-desilusión.



CARTA SOBRE EL TEATRO Y LA EDUCACION DE LOS ADULTOS

Querido Brian:

La presente carta será un garabateo bastante desordenado de bufonadas abstractas entremezcladas y, espero, con algunas sugerencias que puedan ser de una utilidad práctica.

Creo que dos citas de Brecht podrían ser útiles como punto de partida. La mayoría de la gente piensa todavía que "espectáculo" y "educación" son dos cosas diferentes. Para mí, la educación de los adultos alcanza esencialmente la educación del ser humano como medio de comunicación. La lástima es que a menudo, el teatro y la educación de los adultos sean experiencias pasivas, —se va a un curso para escuchar a un "experto" dictar una conferencia y se sale conociendo la "línea general" de un tema; se va al teatro para ver una interpretación y nada más.

Hay otro punto que se debe subrayar con respecto al teatro. Actualmente, esa especie de comunicación puede tener lugar más cómodamente, a través de otros medios, la televisión entre otros. En mi opinión es ésta una de las principales razones por las cuales el teatro comercial se extinguirá de aquí a unos años.

Esto no quiere decir que el TEATRO se extinguirá. Quiere decir que debe volver a su verdadera función, que es la de ser un ritual en el que participan los intérpretes y el público. Lo que para mí significa mucho más que un grupo de individuos indiferentes comprando sus boletos.

Esto sugiere entonces que el teatro deberá cesar de ser un proveedor de espectáculo para una masa de espectadores no diferenciados, y comenzar a considerarlo como perteneciente a una comunidad de individuos.

El teatro "les pertenecerá", como Manchester United de Old Trafford, "pertenece" a sus partidarios. Parece que cuando el teatro de Planchón actúa en París, sus partidarios de Lyon, piensan en él como si estuvieran actuando fuera de su terreno.

Pero, para crear una comunidad de individuos que se interesen por un teatro en particular, es necesario que haya una comunicación en dos sentidos. Esto querrá decir que, en lugar de que "ellos" actúen para "nosotros", es necesario que ellos y nosotros participemos juntos en la búsqueda de nuevas experiencias y nuevas posibilidades. En otras palabras, lo que hay que crear es no solamente la posibilidad de explicar a un número mayor de personas, lo que hace el teatro moderno o "serio", sino el sentimiento real que un público "participante" ayuda a dar el golpe de gracia.

Este proceso en dos sentidos hace que el teatro entre directamente en el dominio de la educación de los adultos. Hablando prácticamente, el teatro necesita poder reencontrar a su público, descubrir con él lo que ha sido comunicado en una producción determinada, y romper en esta forma la barrera que existe entre los que trabajan en el teatro y los que vienen a verlos trabajar.

En cierto sentido, esto significa actividades del género de las que el Royal Shakespeare se esfuerza en este momento en llevar a cabo, por vía de la persona con la que estuve en contacto en Aldwych. Estaba con Planchón y es actualmente quien está a termostado de su club de partidarios, (incidentalmente, Michael Kustow es cargo de ese club), una hoja de información y reuniones ocasionales como

LA CARTA que publicamos a continuación, con la autorización de su autor, con algunos retoques habría podido convertirse en un artículo, hemos preferido dejarla tal cual, con sus familiaridades de "garabateo desordenado". Este "garabateo" que el Departamento de Educación de la Unesco nos ha comunicado, nos parece ser de una importancia particular; señala con pertinencia, con asiduidad, problemas que a nosotros mismos nos hubiera gustado tratar hace diez años, quizás un poco temprano y que repentinamente parecen convertirse en urgentes.

Esta carta, es una ocasión que nos brinda el azar, que con el apoyo de la Unesco no vamos a dejar escapar. Su publicación es el primer acto público, internacional, de una colaboración, cuyos puntos, en grandes trazos, son felizmente definidos por el señor Albert Hunt.

la discusión sobre la violencia que tuvo lugar después de la representación de la obra "Marat-Sade", el ofrecimiento de trabajo experimental a los miembros que les interese, como en el Teatro de la Crueldad. Pero esto es tan sólo un pequeño inicio, las relaciones deben convertirse en algo mucho más regular y extenso.

Deberíamos encontrar la forma para que la educación de los adultos llegue a este fin de dos modos. Primeramente, podríamos procurar a este género de teatro, enseñanzas estrechamente relacionadas al trabajo de teatro, capaces de dar un curso fundamentado sobre este trabajo y que en consecuencia ayuden a formar un público conocedor y capaz de aportar sus propias contribuciones al proyecto. La educación de los adultos incluye numerosos cursos sobre el "teatro moderno"; pero no podrían estos cursos estar más directamente ligados a "un teatro determinado". Segundo, y lo que me parece aún más importante, es necesario que la educación de los adultos deje de considerarse al teatro como otros tantos textos literarios para estudiar. El mejor seminario al que he asistido sobre Shakespeare es aquel que tuve el año pasado con las personas con quienes monté "La Tempestad". Es este un punto donde todo estudio significativo de teatro comporta una participación.

Ahora, la mayoría de nosotros, en

el dominio de la educación de los adultos, y yo en primero, no estamos bien equipados para actuar en ese sentido. Por otra parte los cursos organizados por los establecimientos educacionales de adultos, por lo general son técnicos en una forma muy convencional, y presumen que las técnicas teatrales pueden, en una forma u otra, estar separados de lo que hace falta comunicar.

Esto indica la necesidad de una cooperación estrecha y práctica entre los que trabajan en el género de teatro que preferimos y los grupos de educación de adultos ligados al teatro. Este año he tratado en Shrewsbury, de dirigir un "theatre workshop" con el fin de explorar Brecht y Arden en una forma más creadora que discutiendo sobre un texto. Discusiones ligadas a experiencias teatrales prácticas. Pero por falta de experiencia teatral profesional, es muy limitado el valor de lo que puedo hacer. Un teatro que poseyera actores y directores que puedan y tengan tiempo de tomar parte en estas actividades, transformaría el trabajo. (Aquí la actividad podría ser en un doble sentido: las gentes del teatro podrían tener necesidad de la ayuda profesional de los profesores de educación de adultos).

Al releer su carta, me doy cuenta que en una forma u otra, un poco entreveradamente, he sugerido indicaciones que cubren todos los puntos

que usted mencionaba. Cómo transformar esto en curso práctico, no lo sé, pero le propongo algunos sugerencias:

1) Para comenzar, estudiar, de acuerdo a las indicaciones que he sugerido, el teatro y la educación de los adultos, como formas de educación que ayuden al desarrollo del ser humano. Y también (partiendo de la citación de Brecht), estudiar la "forma" particular del "Saber" que puede ofrecer el teatro; (ver a Brecht bajo la forma de que la educación del hombre procede según líneas "altamente teatrales") y en qué difiere éste de lo que en el dominio de la educación de adultos nosotros llamamos "saber" y cuáles son sus contactos.

2) Creo que esto conduce al estudio de diferentes manifestaciones que existen entre el teatro comercial, tal como lo conocemos y el teatro del que habla Brecht. Creo que deberíamos tener una discusión sobre la forma en que el teatro está organizado actualmente en este país, la estructura económica, etc. Para esto le recomendaría a Clive Barker.

3) La continuación lógica sería un estudio de los otros tipos de teatro que están actualmente en plan experimental en Europa: nos haría falta de ser posible, gente del T.N.P., (o quizás Jean Vilar, quien actualmente ha dejado el T.N.P., pero que durante años ha sido su fuerza activa y que ha organizado los festivales de Avignon), Planchon. Y si al menos fuera posible, alguien del conjunto Berliner. Me agradaría también sugerir a los Beck, del Teatro Viviente de Nueva York, (podrían ponerse en contacto con ellos por intermedio de Mermaid). En este punto deberíamos hacer intervenir a Wesker y Centro 42, Jean Littlewood y su Fun Palace, Michael Kustov y al Club del Teatro Real Shakespereano, y quizá a Peter Cheeseman del Victoria Theatre de Stoke-on-Trent. Otras personas que sería conveniente introducir

en este grupo serían, Peter Brook (su experiencia con Musgrave en París es particularmente pertinente) y John Arden (quizás con Margaretta). Ha sido muy interesante la labor de los Arden en Kirbymoorside durante el año pasado (a pesar de que no dudo que los ortodoxos de la educación de los adultos van a fruncir el ceño por esto). Igualmente se podría invitar a Clive Barker a hacer algunos comentarios sobre el trabajo que acaba de realizar con los jóvenes y podríamos solicitar a Geoffrey Reeves (quien tanto como Clive Barker y Mike Kustov han trabajado con el Centro 42) de hablar del rol de las universidades.

4) Aquí podrían presentarse personas del dominio de la educación de adultos que hablarían de los resultados que constatan entre su experiencias teatrales y su propio trabajo. La dificultad estribaría en encontrar gente suficientemente interesante! Pero tenemos ciertamente a Muriel Crane del Hull; desde el punto de vista literario, recomendaría a uno de mis amigos de West Bromwich, que enseña teatro moderno a grupos de adultos, Tony Adams. Con toda seguridad usted ha de tener otras ideas sobre este asunto. Dicho sea de paso, entre otras cosas, Muriel Crane hace en una clase de Educación de los Adultos, un estudio muy interesante de los teatros municipales, que por sí mismo podría ser una contribución muy útil.

5) Pienso que se presentarían ciertos elementos complementarios y que el forum en su integridad se orientaría hacia proposiciones prácticas: establecimiento de lazos más estrechos entre el teatro y la educación de los adultos, tipo de teatros (comprendidos edificios y organización), que deberán ser tenidos en cuenta, clase de personal, etc.

Por lo menos uno de los resultados prácticos de este forum sería el establecimiento de lazos entre la edu-

cación de los adultos y el teatro; una de las cosas más aflictivas concernientes al Centro 42 fué que Arnold rehusó categóricamente la ayuda de aquellos que hubieran podido serle útiles, porque me imagino que en su opinión la educación de los adultos era preciosa, "académica" en la peor versión del término.

Uno o dos nombres más me vienen a la memoria: Bill Gaskill, del Teatro Nacional de Coventry. El año pasado en Attingham, tuvimos a un notable anciano del Teatro de Arte de Moscú y el director del Festival

de Dubronik, un hombre joven, dinámico (lamentablemente no puedo recordar sus nombres). Parece que en Polonia suceden cosas apasionantes; Mike Kustow es la persona que podría hablarle de esto.

Espero que algunas de estas sugerencias no sean ni demasiado evidentes, ni demasiado confusas. He tenido muy poco tiempo para pensar todo esto y en realidad creo que he fallado el propósito.

Téngame al corriente de lo que suceda. Espero que tenga éxito.

ALBERT HUNT

BRECHT SOBRE EL TEATRO

Texto citado por:

ALBERT HUNT

"Se afirma generalmente que hay una diferencia muy clara entre aprender y distraerse... Pues bien, todo lo que se puede decir es que el contraste entre aprender y distraerse no ha sido decretado por una ley divina; esto no es más que algo que ha existido siempre y que debe seguir existiendo... El teatro continúa siendo teatro aun si se trata de teatro instructivo, y en la medida de lo que es buen teatro, distrae.

Fácilmente se olvida que la educación del ser humano sigue líneas altamente teatrales. Es en una forma enteramente teatral que el niño aprende a comportarse; los argumentos lógicos vienen a continuación. A medida que tal o cual cosa se produce, se le dice (o lo ve) que se debe reír. El reír cuando escucha reír sin saber porqué; si se le pregunta porqué reír se turba. Igualmente comparte el llanto, llorando no solamente porque los adultos lloran, sino también porque siente verdadera pena. Esto se puede constatar en los entierros, cuyo verdadero sentido escapa a los niños. Son estos los acontecimientos teatrales que forman el carácter. El ser humano copia los gestos, imita los tonos de voz. Y las penas vienen del llanto, así como el llanto viene de las penas.

No es igual para los adultos. Su educación no termina nunca. Los únicos seres que no pueden ser cambiados ni influenciados por sus semejantes son los muertos. Reflexionad sobre esto y vereis la importancia que tiene el teatro para la formación del carácter. Ustedes constatarán que esto quiere decir que miles deben actuar para cientos de miles."

De "THEATRE", publicación del Instituto Internacional de Teatro

Nº 47 — Marzo-Abril de 1965 — París (Francia)

LA CENSURA EN PORTUGAL

UN SILENCIO QUE LLEGA A SER MORTAL

La Compañía del Teatro Nacional de Lisboa hizo su reaparición el 6 de febrero en el Teatro Avenida, después del incendio que lo destruyera completamente con una nueva pieza de un autor portugués, "O motim" ("El motin"), de Miguel Franco, quien dirige desde algunos años, en Leira, a un conjunto de aficionados, y con la cual hace su debut como autor dramático.

"El motim", que recuerda, por su tema, su estructura y su resonancia actual, a "Las Brujas de Salem", de Arthur Miller, traslada a la escena la sangrienta represión de un movimiento popular reivindicativo del siglo XVIII.

La obra que fuera recibida triunfalmente la noche del estreno, al cabo de cinco representaciones debió ser retirada de la cartelera por prohibición del gobierno, y lo que más asombra es que fué aprobada por un consejo de lectura, presidido por un delegado del mismo gobierno, y que es el Director del Teatro. Esta prohibición ha originado un fuerte movimiento en los medios teatrales y artísticos, de entre los cuales, sus más ilustres representantes, se han dirigido al Ministerio de Educación Nacional, con una protesta contra la censura que se ejerce contra los autores portugueses con un encarnizamiento especial. Este manifiesto que reunió más de ciento ochenta firmas, de las cuales 80 son de los actores y treinta de autores dramáticos, tales como Laura Alvez, Eunice Muñoz, Carmen Dolores, Helena Félix, María Barroso, Irene Isidro, Mariana Villar,

Rogério Paulo, Ruy de Carvalho, Fernando Gusmao, Igrejas Caeiro, Jacinto Ramos, Joao Guedes, Raúl Solnado, entre los actores; y José Regio, Luis Francisco Rebello, Bernardo Santareno, Sttau Monteiro, Costa Ferreira, Miguel Franco, Pedro Bom, Augusto Sobral, Remeu Correia, entre los autores; y Antonio Pedro, Paulo Renato, Luzia Martins, Manuel de Oliveira, Fernando Lopes, Manuel Guimarães, Ernesto de Souza, Artur Ramos, entre los directores de teatro, cine y televisión; y Eduardo Scarlatti, Urbano Tavares, Rodrigues, Redondo Junior, entre los críticos y teóricos del teatro, así como novelistas, poetas, pintores, decoradores, marca una etapa muy importante en la lucha de los intelectuales portugueses contra la censura que ahoga al teatro. He aquí el texto:

"Los escritores y artistas que suscriben, considerando que el teatro es una de las señales más claras del nivel cultural de un pueblo, y según las palabras de Garret, "es un gran medio de civilización, pero que no puede prosperar donde aquella no existe;"

"Considerando que para que haya un Teatro portugués que sea expresión dramática de las realidades y los mitos nacionales, la representación de obras de autores portugueses es una condición "sine qua non;"

"Considerando que a despecho de una vasta actividad dramática, que se traduce en el número y la calidad de las piezas publicadas estos últimos tiempos, la mayoría de ellas no han sido presentadas por la decisión arbitraria de la censura;"

"Considerando que esta prohibición ha atacado las obras de autores distinguidos que no sólo han sido laureados con premios literarios, sino que han recibido una aceptación favorable de la crítica responsable, como por ejemplo: "Felizmente ha luar", de Luis Sttau Monteiro (Gran Premio de Teatro de la Sociedad Portuguesa de Escritores, 1962), "Condenados a vida", de Luis Francisco Rebello (Gran Premio de la misma sociedad, 1964), "O Duelo" y "O Pecado de Joao Agonia", de Bernardo Santareno (Premio de Teatro de la Prensa, 1963 y 1964), "Os Chapeus de Chuva", de Fiana Pais Brandao (Premio de la Revelación, 1961), "Os Degraus", de Augusto Sobral, "A Forja", de Alves Redol, "O Passageiro do Expresso", de José Rodriguez Migueis, "O Meu Caso", de José Reggio, "A Palavra é de Oiro", de Augusto Abelaira, etc.;"

"Considerando que algunos días después de su presentación en el Teatro Avenida de Lisboa por la Compañía de Teatro Nacional D. Maria II, la representación de la pieza "El Motín", de Miguel Franco, ha sido prohibida, a pesar de la aprobación del consejo de lectura que funciona en el mismo Teatro;"

"Considerando, que estos hechos se producen con una insistencia que

justifica los temores de los artistas e intelectuales portugueses, en una medida que amenaza la sobrevivencia misma de nuestro Teatro;"

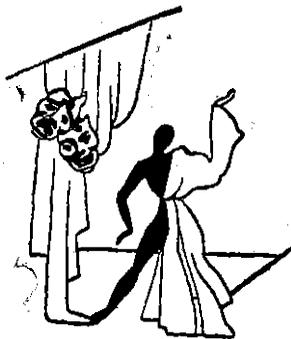
"Considerando que en el curso de los siglos el Teatro Portugués ha sufrido daños irreparables por obra de la censura inquisitorial y que los que suscriben no desearían ver renovados con su consentimiento tácito;"

"Considerando que el artículo 8 de la Constitución en vigor asegura la libertad de expresión y pensamiento, y el artículo 23, en la redacción de la ley N° 2100, supone la extinción de la censura, prometida además por el Presidente del Consejo en su discurso del 1° de julio de 1958;"

"Considerando que pertenece muy especialmente al Ministro de Educación Nacional, la responsabilidad de la defensa del patrimonio cultural de la Nación, al cual los hechos anteriormente expuestos atentaron gravemente;"

"Por todas estas razones, los firmantes manifiestan su protesta más viva y exigen la abolición inmediata de las restricciones que pesan sobre el Teatro Portugués y que están a punto de condenarlo a un silencio que puede llegar a ser mortal".

De "THEATRE", publicación informativa del Instituto Internacional de Teatro - París - N° 47 -Marzo-Abril 1965.



El Teatro de Jean Genet

Por EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

En estos últimos quince años la fama de Jean Genet ha dado una vuelta completa. Pasto de exquisitos o depravados, que circulaba sólo en sordina y como a escondidas, autor maldito que las cárceles reclamaban, tal era el Jean Genet, anterior a 1948. Pero hacia esa fecha ocurrieron varias cosas. Un grupo distinguidísimo de escritores franceses pidió en célebre documento que se pusiera en libertad a este ladrón, convicto y confeso. Nadie menos que Louis Jouvet presentó en su Theatre de l'Athenée una de su piezas, en una versión que habría de hacerse célebre. Poco después la Editorial Gallimard iniciaba la publicación ordenada de sus Obras Completas (algunas casi pornográficas) y precedía la edición de un estudio monumental de Jean-Paul Sartre que se titulaba, desafiadamente, **Saint Genet, Comédien et Martyr**. Eso era en 1951. La canonización (literaria al menos) estaba iniciada. Poco después sus obras de teatro se daban en todas partes del mundo: **El balcón** y **Los negros** triunfaban no sólo en París; hasta Montevideo llegaba a conocerse **Las sirvientas**. Con **El balcón** se hizo un film en EE. UU. (1963), protagonizado por Shelley Winters y Lee Grant.

Es claro que no todo eran aplausos. Cuando la revista "Sur" se atrevió a publicar hace unos quince años el texto español de **Las criadas**, por iniciativa de su entonces secretario de redacción, José Bianco, hubo muchos que protestaron por estas orillas, empezando por la propia dueña de la revista, Doña Victoria Ocampo, que manifestó en un número subsiguiente su clarísima oposición al teatro de Jean Genet. Las cosas han

cambiado bastante desde entonces. El pasado del autor (niño del asilo, ladrón a los diez años, homosexual notorio) se ha ido olvidando. Nuevas y escalofriantes obras han impuesto la visión particularísima, siniestra y a la vez poética, de la poesía negra que ofrece este dramaturgo. En español el volumen que acaba de publicar Losada es prueba más de la popularidad y aceptación de este escritor maldito.

El tomo comprende:

Las sirvientas, que Genet escribió hacia 1945, pero que alcanzó la fama sólo al año siguiente, gracias a la versión de Jouvet; es una pieza intensa y sofocante sobre dos criadas que juegan sucesivamente el papel de ama y sirvienta, y acaban cometiendo un sacrificio ritual; el autor quiso que esta obra que contiene una representación a la segunda potencia (las sirvientas representan el papel de su ama) fuera jugada por hombres, pero Jouvet se opuso; de haber triunfado el criterio de Genet se habría mostrado a hombres que hacían de criadas, que hacían de amas; es decir: teatro a la tercera potencia.

Severa vigilancia fue publicada por primera vez en 1949, pero seguramente es anterior; está muy ligada a las experiencias carcelarias de Genet, y presenta a tres presos y un carcelero unidos por vínculos sado-masoquistas en un estilo verbal que recuerda los deliros visuales de su película. **Chant d'amour**, aunque la película es más explícita en sus detalles; el canto de amor que también contiene esta pieza siniestra es como el negativo de un canto de amor normal.

El balcón es de 1956 y constituye una de las piezas más logradas de

Genet, si no la más lograda; en una primera parte, Genet postula la existencia de un burdel, en una ciudad no identificada, y donde se realizan puntualmente los sueños eróticos de sus clientes; así uno desea sentirse obispo y allí tiene un cuarto que lo espera con las lujosas ropas y una penitente dispuesta a confesar toda clase de pecados con tal de obtener una vigorosa absolución; otro se siente juez y para él hay un verdugo y una víctima dócil; un tercero necesita ser general, partir a la guerra, morir heroicamente, y para él hay un uniforme y una muchacha ataviada como hermosa cabalgadura; hay también un millonario que necesita sentirse mendigo: unas ropas sucias y sórdidas lo esperan. En una segunda parte y como consecuencia de una revolución, los soñadores del burdel son invitados a asumir en la vida real los personajes que han vivido en sus fantasías eróticas.

Es fácil advertir que a pesar de las diferencias temáticas, las tres piezas tienen un punto común: en todas ellas la representación teatral contiene en su interior otra representación. Así, las sirvientas representan el papel de sus amas; los presos ventilan sus fantasías eróticas; los clientes del burdel las suyas. Para Genet es evidente que este mundo es un tablado en que cada uno juega su comedia. Pero también es evidente que esa comedia es negra, siniestra, horrible. Hay una auténtica inversión de valores en estas obras de Genet. Lo que vienen a decir estas obras es que la distinción entre ambos y criados es falaz; que lo es también la distinción entre presos y carceleros; que lo es finalmente la distinción entre un general imaginario y uno real. De ahí a negar la distinción esencial entre los sexos hay un solo paso. Por

eso, no parece exagerado hablar de inversión de valores.

Aunque Genet no ha inventado nada de esto, y más bien lo ha extraído de su propia experiencia vital, aunque su técnica teatral derive en buena parte de recursos del expresionismo, de superrealismo y de Pirandello; aunque su filosofía parezca muy vinculada a la de Sartre (nacido en 1909, apenas cuatro años después de su exégeta y defensor); aunque sus ficciones perversas no parecerán excesivamente audaces a los lectores de Sade, es evidente que el gran mérito de Genet como dramaturgo es haber encontrado la mejor fórmula dramática para decir este conflicto entre la realidad y la fantasía, entre el deseo y su consumación, entre lo que se quiere ser y lo que se es realmente, entre la hipocresía y la verdad. En escena, sus obras son terribles. Recuerdo una versión alemana de *Le balcon* que vi en París y que a pesar de la barrera del idioma resultaba terrorífica; recuerdo una versión de *Les negres*, en inglés, magistralmente presentada en off-Broadway que tenía una intensidad casi insostenible.

En sus mejores obras (como en *Las sirvientas* o en *El balcon*), Genet habrá de encontrar los más eficaces símbolos para develar esa zona crepuscular de la conciencia en que todavía sobrevive la raíz de los mitos: lo sabe hacer con autoridad y con un humor que a veces corta el aliento. Su obscenidad es sólo superficial. Debajo del escándalo lo que realmente consigue mostrar Genet es la naturaleza humana, sacrificada, sufriente, angélica. De ahí la fuerza que logran sus alusiones; de ahí la entraña trágicamente cristiana de este hombre que Sartre ha bautizado para siempre con los nombres contrapuestos de comediante y mártir.

"El País", Montevideo - Uruguay

CARTA SOBRE

LA ADAPTACION

Por ANDRE ROUSSIN

ME DIRIJO a ustedes, queridos amigos del Instituto Internacional de Teatro, y de manera oficial, pues el objeto de esta carta concierne, me parece, a todos los autores dramáticos. Se trata, en efecto, de la manera con la que cada uno de ellos es acomodado a la salsa extranjera, y más particularmente, a la salsa norteamericana.

En una época en la que los intercambios culturales y artísticos son la mayor inquietud de organismos tales como el Instituto Internacional, el destrozo sistemático de esos intercambios debería alertar a ustedes.

Acabo de tener una experiencia personal de una de esas masacres con la adaptación norteamericana de una de mis comedias, "Un amor que no termina", transformada en "P. S. I love you", y firmada por Lawrence Roman. Entre la veintena de obras que he hecho representar hasta ahora, puedo decir que "Un amour qui ne finit pas", es la que me ha valido de parte de la crítica la mayor estimación y atenciones. Esta comedia ha sido representada cuatrocientas veces en Francia y no se ha agotado su éxito. Ahora bien, la obra de Roman, realizada sobre la mía, ha sido interpretada con una extremada vulgaridad y sin ningún sentido del humor. Ha sido representada sólo seis veces en el Teatro "Henry Miller". Eso no es nuevo. Peor aún, es ya casi una especie de tradición. Pero ese fracaso siempre renovado de las obras francesas en Broadway, no son nuestros fracasos. Ese es el objeto de esta carta. Esos fracasos son debido a que nuestros amigos norteamericanos tienen eso por un axioma que a mi me parece un absoluto error.

El axioma es éste: no hay un solo ejemplo de obra francesa que haya tenido éxito en Nueva York, si ella no ha sido rehecha al uso del público norteamericano. He ahí el clavo sobre el cual golpean los "productores" como para meter una verdad incontestable en la cabeza de todos y cada uno. Ahora bien, el porcentaje de las obras "norteamericanizadas" que han resultado un fracaso, es aplastante. Me parece pues normal admitir que la fórmula que ellos emplean para "adaptar" no es buena.

Los norteamericanos compran una comedia como "Patate", por ejemplo, representada triunfalmente en todos los países del mundo; ellos la refunden para que tenga éxito en Norteamérica y es justamente en Nueva York, donde puesta ya al gusto norteamericano, se la representa sólo tres veces. Pero, no obstante eso, los productores continúan imperterritos sosteniendo su "método para el éxito".

Hablo con referencia a las comedias, pues presiento que detrás de todo esto existe otro axioma tan falso como el primero: el reír no es internacional. Lo que es cómico para Norteamérica no lo es para Francia e inversamente. A lo que es bastante responder que Chaplin y Lubitch han hecho reír al mundo entero, y que todos los grandes filmes cómicos son internacionales. Si se reconoce pues que un film no tiene necesidad de

adaptación para producir en todas partes el mismo efecto, por qué pretender que una obra teatral, tenga necesidad de ser modificada? Si se admite que el éxito de una obra testimonia sus virtudes dramáticas, ¿por qué no se ve que cambiando en ellas lo que sea, se debilita esas virtudes? ¿En qué se transforma una comedia de la cual se modifican las situaciones, el orden de las escenas y el diálogo? En otra comedia. Pero nada indica que esa nueva comedia sea superior a la primera. He visto a los productores hollywoodenses comprarme los derechos de "La petite Hutte", para llevarla al ecran, y no he podido comprender nunca porqué ellos no habían comprado mejor los de "Cyrano de Bergerac". En efecto, las situaciones de la "Petite Hutte" que no los consideraban convenientes, los han transformado. El resultado fue que ninguna persona ha tenido la menor tentación de sonreír ante el film, sacado de una comedia que había hecho reír al mundo entero.

¿Por qué pues Norteamérica compra una obra para representar una otra? Ese es el problema serio. Porque los productores no compran una obra, sino un éxito. El propósito de un hombre de teatro no es el de hacer conocer a su público una pieza que él estima o admira, sino ganar con ella tantos dólares (y si es posible muchos dólares más) que los que su colega director europeo ha ganado en francos o marcos alemanes. He ahí, en lo que el Instituto Internacional de Teatro podría tener acción. Pues se trata aquí de dos menosprecios, tan deplorable el uno como el otro: el menosprecio del creador, en primer lugar, de su pensamiento, de su personalidad, de su derecho moral, y el menosprecio en el cual es tenido el público norteamericano por los mismos directores norteameritanos.

¿Cómo admitir, en efecto, que un pueblo, que es hoy uno de los más musicales del mundo, por obra y gracia de sus organizaciones musicales; que posee en sus museos y colecciones, la mayor parte de las obras maestras de la pintura europea; un pueblo donde la juventud es soberana y donde está a la expectativa de los movimientos intelectuales y artísticos del mundo, cómo admitir, digo, que ese pueblo tenga necesidad que se le ponga "a su alcance" y de la manera más vulgar, las obras europeas de teatro? ¿Adaptan a su uso a Cezanne, Van Gogh, Mozart o Debussy? ¿Se adapta a Marcel Proust al traducirlo? No. Pero si Proust hubiese sido autor dramático, la Duquesa de Guermantes tendría un almacén surtido y Swan sería tal vez un dirigente sindicalista. ¿Por qué el teatro tiene el triste privilegio de ser masacrado?

— Cuando usted pone en escena "Casa de Muñecas", —le dije a un importante director norteamericano— ¿usted no hace todo igual como para una comedia avispada?

— Pero yo, ¡jamás pondría en escena "Casa de Muñecas"! —gritó él.

— ¿Por qué...?

— ¡Porque yo la representaría sólo tres veces!

He ahí lo que llamo el menosprecio del público. Según esto, ese menosprecio —y lo repito— y aquel que tienen por el autor-creador, son los que ordenan esas adaptaciones donde todo está permitido, con el solo pro-

posito del éxito, cuando en verdad el respeto a una obra que, dramáticamente hablando, ha pasado ya sus pruebas, sería, tal vez, la mejor manera de obtener precisamente ese éxito.

En Francia, los más grandes éxitos de las obras norteamericanas ("La gata sobre el tejado caliente", "Un tranvía llamado deseo", "Las brujas de Salem", ¿"Quién tiene miedo de Virginia Woolf?" ¡y tantas otras! han sido justamente éxitos de fidelidad a los autores respetables y respetados.

Los éxitos en Nueva York de "Beckett", de Anouilh, de "Rinocerontes", de Ionesco, no tienen otras razones. Habiendo sido conocida la acción tan particular de cada obra, no ha sido posible hacer de ellas otra cosa. Beckett debía ser nombrado Arzobispo de Canterbury y morir en su catedral, también infaliblemente como los personajes de Ionesco deben volverse rinocerontes.

A los productores norteamericanos, quiero proponerles un razonamiento simple, y que es un razonamiento "de negocios": "Norteamericaniizando las obras europeas, y muy particularmente las francesas, ustedes han llegado, ocho veces sobre diez, a las cuatro representaciones. ¿No piensan ustedes, sinceramente, que la obra original sería ella misma capaz de alcanzar esa cifra? Sí, ¿no es cierto? En este caso ustedes no tendrían más que otra alternativa, y es la de que la representación de la obra original sobrepasase esa cifra. Entonces, no comprendo porqué dudan ustedes."

Y a ustedes, mis amigos del Instituto, yo les pido atención para esta carta y para el problema que ella plantea.

André Roussin.

Nota de Redacción de "THEATRE":

Teniendo en cuenta la importancia de los hechos consignados por André Roussin, "International Theatre", acogerá voluntariamente todas las opiniones que tomen posiciones sobre este tema.



SOBRE LOS FESTIVALES NACIONALES DE TEATRO

EVENTOS QUE SERAN DETERMINANTES
PARA LA CALIDAD DE NUESTRA ESCENA

El transcurrir de nuestra escena nacional nos tiene ya un tanto acostumbrados a seguirlo por largos y prolongados vacíos. De cuando en cuando, aquí y allá se registran esporádicos y aislados intentos en el montaje de alguna obra, cuya repercusión no alcanza a traspasar los límites locales, y a veces ni siquiera trascender los límites privados del esforzado conjunto u organización empeñados en la misma. Ello acarrea como es natural la sensación de estar atrevesando un desierto de indiferencia, cuando se mide en términos generales el itinerario del arte teatral en el ámbito nacional. No obstante, a veces irrumpen en la monótona trayectoria, sorpresas agradables y ejemplos aleccionadores. Los Festivales Nacionales de Teatro constituyen estos mirajes que nos hacen entrever posibilidades y esperanzas para seguir el destino teatral de nuestro país por caminos fructíferos

y generosos.

En diversos tonos, buscando todas las oportunidades, desde nuestras publicaciones, hemos insistido siempre con vehemencia en los Festivales Nacionales. Cuando incitábamos a la realización del Primer Festival Nacional de Teatro en Bolivia, hace algunos años, teníamos algunas veces la impresión de estar agitando una campana de palo, ante los inútiles resultados. Un eco ausente parecía absorberse en la indiferencia de los llamados a tomar la iniciativa.

Sin embargo, nunca dejamos de confiar en que algún día los Festivales de Teatro habrán de convertirse en Bolivia, en el elemento y complemento necesarios para estructurar una escena nacional con facciones propias, cuya identidad no tenga ya que sonrojarse al reconocer con la mirada la escena progresiva de los países vecinos. Por todo ello es que estos eventos culturales traen para

nosotros y para todos los amantes del teatro, la verdad de su significado profundo y real.

Ahora, en un lapso cuya brevedad rompe con las tradicionales y largas esperas, se han registrado durante los meses de julio y octubre, dos Festivales de Teatro en La Paz y Sucre. Sensiblemente para nosotros, estos acontecimientos han venido a coincidir justamente con el período de reorganización de "Nuevos Horizontes". La problemática en la preparación de "Teatro" y demás labores consiguientes, nos ha impedido seguir de cerca los sucesos de los festivales. Aquí es justo reconocer que a ello han contribuido decisivamente algunos factores importantes que creemos merecen observación. El más serio es sin duda la incipiente participación de la prensa y radio nacionales en tales eventos. Los escuetos y ligeros comentarios aparecidos, apenas si permiten deducciones por cuenta propia de lo que pasó en esos festivales. No ha habido una correlación ordenada de sucesos y crítica que permita una información satisfactoria para la expectativa de los interesados. Este es, sin duda, uno de los aspectos negativos al que mayor preocupación habrá de conferirle en el futuro. La realización de un Festival de Teatro merece pues, la participación del concenso cultural y artístico del país, y a orientarlo e incitarlo, están llamados los órganos de difusión nacionales.

La realización del Festival de La Paz, propiciado por la agrupación "Franz Tamayo", ha dado lugar a encontrados juicios en la calificación de su organización. Con alguna excepción se desarrolló con una trascendencia absolutamente local. La improvisación parecía estar urgida, por otra parte, para hacerlo coincidir con las fiestas julias de la ciudad. Se suma a ello el hecho ya anotado de la ausencia de la prensa en un balance, orientación y crítica

medulares, que permitieran apreciaciones objetivas. De lo que estamos enterados, es de que la concurrencia al citado festival estuvo animada por las más opuestas y contradictorias representaciones, (hecho no superado y que ya parece sintomático en La Paz). Queremos decir: Pocos conjuntos con características formales y serias en la preocupación por el arte teatral; las más, agrupaciones de subsistencia improvisada, reacias a tomar el teatro como una labor seria y esforzada, elementos que parecieran confundir un certamen teatral con una competencia deportiva, en fin, mentalidades que no se alteran para nada cuando conciben el espectáculo de un Festival de Teatro o un espectáculo de feria de pueblo. De esta forma un suceso cultural y artístico, que bien podría revestirse de cualidades trascendentes y relevantes en la capital, pasa a ahogarse en la indiferencia y la desconfianza del público, sin pena ni gloria, arrastrando en su opacidad en las excepciones. Si por un lado uno se siente movido a aplaudir las intenciones y los honestos propósitos —pues un Festival Teatral siempre supone esfuerzos que merecen reconocimiento—, por otro lado es necesario también apuntar reprobatoriamente la ligereza con que en oportunidades se conceptúa un evento de esta naturaleza. Y es más sensible, que allí, donde están centralizadas las altas direcciones culturales del país, estos eventos no reciban el apoyo, la cooperación, ni el asesoramiento correspondiente. Lejos estamos, con estas opiniones, de tomar partido por una crítica derrotista, pero sí creemos firmemente que del señalamiento de las fallas surgen los mejores propósitos de superación. Las páginas de "TEATRO" se ofrecen abiertas, como siempre, a las aclaraciones o rectificaciones, si pecamos de injustos en las apreciaciones del festival paceño, y

sobre todo a las informaciones de carácter positivo, que sí también las hubo, como es lógico en el esfuerzo que demanda un festival.

Opiniones distintas se pueden verter seguramente en la realización del Festival de Teatro, convocado conjuntamente por la Universidad y la comuna de la ciudad de Sucre. Por los problemas señalados de organización, no pudimos hacer efectivo nuestro deseo de destacar un observador especial de "Nuevos Horizontes", para referirnos con toda propiedad al citado festival. De todas maneras, creemos que el suceso merece la atención y enjuiciamiento necesario de todo lo acontecido en Sucre.

En este sentido "TEATRO" está tomando las providencias necesarias con notas a las organizaciones y críticos, que fueron testigos del Festival, para poder ofrecer en su página del próximo número una correlación informativa y crítica del trascendente suceso. Es de observar que allí, a través de mesas redondas, se han debatido esenciales problemas del teatro nacional y cuyas conclusiones es necesario conocerlas en todos sus alcances. Nuestra participación en este Festival queda excusada, tanto por recibir muy tardíamente la convocatoria, como por nuestros afanes de reorganización.

Al margen de los comentarios sobre los resultados del Festival propiamente, que ofreceremos en nuestro próximo número, participamos en el aplauso que merece la esforzada iniciativa de Sucre a través de su Festival de Teatro.

He aquí algunas referencias al mismo, reproducidas de algunos recortes periodísticos:

"SUCRE. — La Paz, Cochabamba, Santa Cruz, Oruro y Sucre participarán en el Primer Festival Nacional de Teatro, que con el auspicio de la comuna chuquisaqueña y la Universidad se realizará en esta

ciudad del 21 al 29 de septiembre.

Cochabamba envió tres elencos, siendo el representante oficial el de la Escuela Normal Católica, ganador del concurso de selección del Departamento. Presentará la obra de Albert Camus, "Los Justos", que está dirigida por Kieran Redmon.

También de Cochabamba estarán presentes el "Teófilo Vargas". El primero traerá la obra del escritor nacional Manuel Paz Arauco.

"Aroma", dirigida por Jorge Vargas con música de Teófilo Vargas. Este conjunto melodramático, incluye orquesta y coro.

El segundo presentará el clásico drama de don José Zorrilla, "Don Juan Tenorio", que se verá por primera vez en Sucre y que está dirigido por Raúl Horth.

La Paz envía dos elencos; el Teatro Experimental "Franz Tamayo", que ha puesto en escena "Nuestra Natacha", el conocido drama de Alejandro Casona y que ha dirigido la señorita Graciela André y el Estudio de Arte Dramático que dirige Julio Bellot Fernández, que presentará el vigoroso drama de ambiente minero "Collacocha", del escritor peruano Solares Wayne.

La Alcaldía de Oruro ha comunicado la participación de Wilder Cervantes, que trae su monodrama "El Actor".

El elenco oficial de Santa Cruz es el Teatro Experimental Universitario que ha montado la obra de Alejandro Casona, "Nosotros somos Dios".

Los dos elencos que representarán a Sucre en el Primer Festival Nacional de Teatro, serán seleccionados los días 14 y 15 del corriente. Actuarán: Teatro de la Federación de Maestros de Chuquisaca que pondrá en escena "La gata sobre el tejado de zinc caliente", del dramaturgo norteamericano Tennessee Williams y que dirige don Luis Carranza Siles."

"SUCRE. — Esta capital fue designada sede de los festivales de teatro, que se realizarán anualmente en el mes de septiembre. La determinación proviene de la reunión de Directores de Teatro que se realiza en esta ciudad donde asisten al Primer Festival Nacional.

Con éxito ingresó en su segunda etapa el Primer Festival Nacional de Teatro organizado por la Alcaldía y Universidad de Chuquisaca.

Enorme expectativa concita la presentación de la obra "Fiebre del Heno" y "¿Conoce Ud. la vía láctea"?, a cargo del Teatro Experimental Universitario de La Paz.

Mientras tanto los directores y miembros de los conjuntos participan en una importante reunión efectuada con el Alcalde Municipal de Sucre. Rindieron homenaje al TEU de Santa Cruz que cumplió su sexto aniversario de fundación. Se organizaron comisiones de estudio de los problemas del teatro nacional para luego ser debatidos.

La Comisión Económica está presidida por el Dr. Humberto Parada, del Teatro de Santa Cruz.

La de Teatro como institución y su estado actual en Bolivia, por el Dr. Hugo Valderrama del TEU de La Paz y la Comisión de Desarrollo del Teatro, por un representante de Sucre.

Los trabajos de esta reunión serán presentados hasta el jueves y a la conclusión del Seminario, el 6 de octubre, los delegados de cada departamento emitirán en conjunto sus conclusiones y recomendaciones.

Se ha encomendado al Dr. Raúl Rivadineira la organización de la Federación Nacional de Teatros Experimentales del país."

28-9-65.

.....

"En la capital de la República se realiza un Festival Nacional de Tea-

tro, bajo los auspicios de la Universidad Mayor, Real y Pontificia de San Francisco Xavier y la Alcaldía Municipal.

El festival cuenta con la participación de diez conjuntos; seis del interior del país y cuatro de Sucre.

La organización de la competencia artística está arrojando excelentes resultados. Es notoria la dedicación del público sucreño por el arte de Talía y la importancia que tiene el aliento del público en la superación artística de los elencos competidores.

Es la primera vez que en Bolivia se organiza un festival de teatro elevado. Se advierte rápidamente que el organizador y cabeza del festival, Alexis Antigués, Director del Teatro Universitario de Chuquisaca, es conocedor de teatro. Antigués es el gestor de la competencia y para él, un aplauso bien merecido.

Cuando en el mes de agosto se efectuó en La Paz un festival llamado de "Teatros Independientes", con criterio comercial y sin ningún atisbo de arte, criticamos a sus organizadores por haber colocado en competencia obras de calidad al lado de otras que más bien constituyen mercadería barata para la explotación del público.

En Sucre, en cambio, nada de lo dicho anteriormente ha sucedido. Se ha organizado un verdadero festival de teatro y se lo ha organizado bien. Las obras que se representan en el Teatro Mariscal Sucre son de reconocida validez literaria.

No se puede concluir esta crónica sobre el festival de Sucre sin felicitar al jefe de la comuna, al Rector de la Universidad y a los miembros del Teatro Universitario. A los primeros por haber comprendido la importancia del teatro en la vida cultural de la nación y por haber aunado esfuerzos para la financiación del festival. A los del Teatro Universitario, por cumplir con efica-

cia su papel de artistas, con quijotismo y desvelos que si no se traducen en dividendos económicos, tienen una finalidad eminentemente altruista: llevar la cultura teatral al pueblo de Bolivia."

2-10-65

"El público sucrense responde como ningún otro a las manifestaciones artísticas y sabe escoger sus espectáculos. El éxito de Festival Nacional de Teatro que se efectúa en la bella ciudad de los cuatro nombres, se debe al público, a la buena organización y a la ayuda de la Universidad y la Alcaldía.

El espectador chuquisaqueño es el "espectador oyente" del teatro, que hace comunidad espiritual con el actor y gusta de la función participando de ella. No abandona al actor. No es un simple receptor de las emociones, voliciones o afecciones del personaje representado, sino que establece con él un nexo que hace de la representación teatral una verdadera exposición artística."

3-10-65

"Al cabo de diecisiete días de intensa actividad artística, concluyó ayer el Festival Nacional de Teatro auspiciado por la Universidad y la Alcaldía de Sucre.

El Teatro en Bolivia necesita de una competencia como la realizada en la Capital de la República, para tonificar el arte escénico y entregarlo al público para beneficio de éste.

La importancia del Festival va más allá de lo proyectado inicialmente. Y es halagador el hecho de que a través de la primera competencia nacional de conjuntos de teatro se hubiera obtenido muchos otros resultados no previstos.

Es verdad, el éxito de ese festival queda descontado con la gran afluencia de público a las representaciones. Desde el punto de vista

económico creo que las cosas fueron bien y esto marca un buen indicio de que los futuros festivales no estarán huérfanos de espectadores.

Puedo apuntar algunos de los resultados beneficiosos para el arte nacional, logrados en Sucre.

En primer lugar, la variedad de obras calificadas puestas en escena, entre las que se destacan "Fiebre del heno", de Noel Coward, "La gata sobre el tejado de zinc caliente", de Tennessee Williams, "El Actor", de Jorge Wilder Cervantes, "Los Justos" de Albert Camus —aunque desfigurada por una mala adaptación—, "Collacocho", de Solari Swayne y otras.

La entrega de estas piezas al público sucrense demostró la invariable tesis de que es posible triunfar con obras de alta calidad literaria, sin necesidad de ir por el camino de la formación paulatina del espectador, con obras sensibleras ni "dramones lacrimógenos" como calificaba a sus propias obras un conocido actor boliviano.

El segundo resultado alentador, del festival de Sucre, es la designación de una fecha anual —15 de setiembre— para la realización de competencias teatrales, teniendo como sede fija la ciudad de Sucre. Para esto, la Alcaldía y la Universidad se han comprometido a financiar dichos festivales, con lo que se completa el programa.

Pero el festival no sólo ha servido para comparar la calidad artística técnica y de dirección de los conjuntos participantes en él, sino que ha reunido a gentes de teatro en todo el país en charlas, mesas redondas y conferencias de las cuales saldrán las soluciones para los problemas del arte escénico en Bolivia. Hay que destacar la labor realizada por el Teatro Experimental de la Universidad Gabriel René Moreno, de Santa Cruz, en las tareas de análisis económico del teatro.

La efectuada por el T.E.U. de la Universidad Mayor de San Andrés en el análisis de la situación y desarrollo del arte escénico y los trabajos del Teatro Universitario Chuquisaqueño sobre la forma de realización de los futuros festivalés.

Esperemos las conclusiones y recomendaciones de las mesas redondas y charlas que en forma de seminario, aunque sin el carácter formal de éste, se han efectuado en Sucre.

PRESENTO "EL OSO", de A. CHEJOV

Teatro Universitario en Tarija

CON la humorada en un acto de Anton P. Chejov, han quedado inauguradas las labores del Teatro Experimental Universitario de Tarija. La actividad y desenvolvimiento teatrales era justamente uno de los aspectos que más extrañaba la universidad tarijeña, para integrarse y complementarse definitivamente como la máxima expresión de la cultura en el sudeste boliviano. Ahora, vale congratularse porque finalmente, la Universidad de Tarija, preste la atención necesaria a este importantísimo renglón que es el teatro, en la formación cultural de un pueblo, y es muy estimulante el hecho de que lo haya probado en el terreno de las realizaciones con una actuación teatral.

Al frente del Teatro Experimental Universitario, se halla el Sr. Edgar Avila C., compañero activo de nuestro conjunto, con el cual, en el primer ciclo de nuestras actividades, hemos cosechado triunfos perdurables y gratas experiencias, las mismas que seguramente nos dispensarán salirnos un tanto del orden informativo para expresarle al compañero Edgar nuestras felicitaciones y parabienes en su nueva responsabilidad.

El éxito alcanzado con "El Oso" en el Paraninfo Universitario, ha promovido el interés por conferirle al teatro un ciclo más activo de realizaciones y muy pronto se dará comienzo a los ensayos de dos nuevas obras: "Hermano Lobo", de Rafael González Pacheco, y la otra, también de Anton Chejov, "Pedido de mano". De esta manera, y con este período de actividades, el nacimiento del Teatro Experimental Universitario de Tarija no podía tener mejores auspicios. Todos esperamos confiados que su propósito se vean merecidamente logrados.

El reparto que animó la representación de "El Oso", fué el siguiente: Elena Ivanova Popova, interpretada por Marlene Resse; el personaje Grigori Stiepanovich, por Edgar Avila C., el de Luca, por Anton Avila.

CONCLAVE INTERNACIONAL CONSIDERARA QUE PAPEL
DEBE JUGAR EL TEATRO EN LA SOCIEDAD DE HOY

CUARTA JORNADA MUNDIAL DE TEATRO

DESDE el 27 de marzo de 1962, cada año, en la misma fecha, un número cada vez más importante de países celebran el Teatro, instrumento de cultura, de comprensión mutua y de paz.

Para la Cuarta Jornada, el Instituto Internacional de Teatro, ha decidido completar la "celebración" propiamente dicha, con una vasta acción internacional, que constará además en las manifestaciones del Año de la Cooperación Internacional.

En cada país, habrá coloquios o mesas redondas, organizadas por los Centros del Instituto Internacional de Teatro, en las radios, televisión, en las salas de teatro o de conferencias, como así por medio de las columnas de diarios y revistas.

TITULO

Teniendo en cuenta lo que ha representado el teatro para la sociedad antigua, para la medioeval, para la refinada del siglo XVII, o para la sociedad burguesa del siglo XIX, parece que un título general que puede reunir el conjunto de los problemas, será:

"¿Qué papel debe jugar el teatro en la sociedad de hoy?"

TEMAS :

Los puntos estudiados y discutidos por las mesas redondas, serán los siguientes:

- a) ¿El autor debe tratar ante todo los problemas concernientes al hombre de nuestro tiempo? En caso afirmativo, ¿debe hacerlo como participante o como espectador?
- b) ¿El autor debe mantener la primacía del texto en su obra o encararla bajo el ángulo de las grandes audiencias? Y en ese caso, ¿debe asociarse al compositor y al coreógrafo?
- c) La fusión (o la coexistencia), en el interior de una realización teatral, de las tres ramas principales: dramática, lírica y coreográfica, ¿representa un atractivo particular par el gran público? Eventualmente, ¿sería ella la respuesta a una necesidad no expresada claramente?

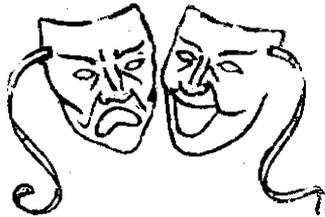
(Los términos "grandes audiencias", "gran público", son utilizadas para evitar las palabras "público popular", cuya interpretación es a menudo errónea. En efecto, se trata de "cantidad" y en consecuencia de espectadores en gran número cuya mayoría está compuesta de jóvenes y de trabajadores).

EL ESTADO :

- a) Siendo el precio de las entradas, entre otros, uno de los obstáculos al desarrollo normal del teatro, ¿el Estado debe liberarlo de todas esas obligaciones comerciales y reconocer también su importancia en tanto que expresión cultural de los pueblos?
- b) Estando el teatro sujeto, en los hechos, a volverse un "servicio público", ¿cómo salvaguardar su libertad de expresión que debe ser total?
- c) Los intercambios internacionales, ¿pueden ser considerados como medios de comprensión y factores de paz?

EL PUBLICO :

- a) El Teatro, destinado al comienzo, especialmente a la nobleza, luego, durante ciento cincuenta años, a la burguesía, ¿debe volverse ahora un Teatro para el pueblo?
- b) ¿Qué géneros de obras, y bajo qué formas, corresponderían mejor a las necesidades de las grandes audiencias?
- c) ¿Cuáles son las formas arquitecturales de los edificios y de los lugares escénicos, en las cuales el público encuentra la mayor satisfacción como espectador? Eventualmente, ¿qué otras formas, desearía el público?



**Del breve itinerario en
una vida de plenitud**



**NO SEAIS
ALMAS MUERTAS**

NADIE, como Gogol ha creído en la misión del arte, en el poder de las palabras. El ha deseado hacer una obra provocante que arranque a los hombres de su embotamiento. Armado de un don terrible, el don de ver la bajeza, la vulgaridad. El personifica, magnifica los vicios de los hombres, los transforma en entidades gesticuladoras y se las presenta, semejante a un espejo deformante, esperando que, en un sobresalto de terror, ellos se recobrarán y nacerán a una nueva vida.

También su obra es desafío, provocación. A menudo se encuentra esa palabra en su pluma. "He deslizado allí (en "Almas Muertas") ciertos pasajes provocativos, con la esperanza de que alguien me fulminaría con injurias, y que en su cólera, me revelaría la verdad que yo busco. La verdad está escondida, los hombres están adormecidos y es a él, a Gogol, que le ha sido confiada la misión de sacudir su apatía, de actualizar sus cualidades latentes. Jamás pinta el mal como no sea para hacer triunfar el bien. No se limita a constatar que la sociedad está deteriorada, que los seres de ella son ávidos, endeble y solitarios.

Accecha las señales de un despertar. Estimula, exhorta, sin tregua: vivid más juntos, así seréis más fuertes. Solos, "quedaréis tendidos al costado, a esperar que los demás se pongan en camino". La soledad es mala. Buscad formas de vida en común. El espectáculo, y en particular el teatro, le parecía propio para reunir a los seres. Presintió el advenimiento de la ópera rusa, forma de arte original, auténtica, que faltaba todavía en Rusia. El mismo contribuyó a ella en generosa participación.

Tetigo de una época de transición, buscó incansable y ansiosamente, encontrar la realidad más allá de las apariencias. Al hombre ruso, al

alma rusa, a través de las ideologías y las modas extranjeras que habían invadido las capitales. Buscó, en fin, la vida, detrás de esa especie de muerte que instalan en nosotros los hábitos, la pereza, las conveniencias, las precedencias, todo eso que llega a encasillar y a coagular la sociedad en que se ahoga el pobre Poprochtchine.

Su vida fue devorada por esta lucha. La representación de "El Inspector", la publicación de la primera parte de "Almas Muertas", constituyeron para él verdaderos dramas, pues el público no respondió a su espera; él no vio operarse esa vasta conversión de los hombres al bien, que él esperaba suscitar: cada uno gozaba de los efectos cómicos, reía de su vecino, sin hacer nada por volver sobre sí mismos. O bien se le reprochaba el agarrarse contra las instituciones, cuando para él la tarea inmediata urgente, era reformar a los individuos.

No se puede hablar de Gogol, sin decir algunas palabras de "Almas Muertas", ese poema de la vulgaridad, esa epopeya de la vida real, su obra maestra, su tormento, "la celda monacal en la que él luchó y sufrió hasta el día en que quedó privado del aliento", como nos dice su amigo Annenkov.

Fue Pouchkine que le suministró el tema en 1835, y Gogol trabajó en él, diecisiete años, hasta su muerte.

La primera parte, aquella que conocemos, la única terminada, no era, según sus mismas palabras, nada más que "el pórtico del palacio", que estaba erigido en su espíritu. Era el mal, el Infierno. En él, describió con una inspiración genial, la bajeza, la mediocridad. Esa primera parte fue terminada en 1841. La segunda parte debía representar el Bien, el Paraíso. Pero aquello que él quería describir como el Bien, debía tenerlo presente en sí mismo. Para eso era necesario transformarse, devenir mejor, y eso no tiene fin. Gogol se impuso un verdadero ascetismo. Este hombre, con ambiciones inmensas, ruega humildemente a sus amigos que le critiquen, que le corrijan... Jamás lo que él escribió le pareció satisfactorio. La enfermedad se mezcló, él se cree indigno de su tarea y, finalmente, diez días antes de su muerte, quema el manuscrito de la segunda parte de su obra así truncada. Muere el 4 de marzo de 1852, roído por un mal desconocido y por el sentimiento de su fracaso, dejando a sus amigos este testamento: "No cuidéis de las almas muertas".

Su genio múltiple ha abierto las diferentes vías del realismo ruso y el "DIARIO DE UN LOCO", poniendo en escenas un pobre funcionario sin defensa, inaugura la literatura de los "humillados y ofendidos" que tomará tan vastas proporciones entre Dostoyevski, Tolstói, Chejov, Gorki y tantos otros. Todos los escritores rusos que vinieron después de él, reconocieron su primacía y su grandeza, y Dostoyevski ha podido decir: "Todos hemos salido de 'La Capa' de Gogol".

El ciclo de los cuentos petersburgueses de Gogol (el "Diario de un loco", "La Avenida Nevski", "La Nariz", "El Retrato", "La Capa") se ubica entre "Las Veladas de la Aldea", aparecidas en 1831 (en las que el autor alternando las descripciones líricas y las escenas fantásticas a lo Hoffmann, hace revivir su país natal, Ucrania), y las "Almas muertas", aparecidas en 1842. Toda su obra fue concebida en los años 1831-1835, años de una extraordinaria fecundidad para él. En el mismo momento, Dickens, repor-

tero en "Morning Chronicle", sólo había publicado pequeñas escenas de la vida londinense bajo un pseudónimo, pero Balzac había hecho conocer ya la mitad de su obra, hasta "Lys en el Valle". Ucrania sensible al calor y la luz, capaz de embriagarse con el espectáculo de la naturaleza. Gogol llega a San Petersburgo en 1829. Tenía entonces veinte años. La ciudad le inspira una mezcla de amor y de odio. Es bella, plásticamente. No dejó de escribir sobre las perspectivas, los cielos cambiantes, los crepúsculos que se unían al alba, en las épocas de las noches blancas. Pero al mismo tiempo, era terrible esta ciudad abstracta, edificada sobre el llano, en los pantanos, capital política, ciudad de negocios, donde la sociedad está compuesta de grupos estancados: aristócratas, funcionarios de diversos rangos, comerciantes, artesanos que se codean sin mezclarse, o transeúntes "pálidos y desfigurados" surgían a lo largo de las calles trazadas a cordel, en las brumas que subían del Neva. Ese universo le parecía irreal, especial para hacer nacer fantasmas, alucinaciones.

En este decorado fantástico, la comedia humana parecía más fútil que nunca, y la administración, que tiene la pretensión de ocupar tanto en la vida de los hombres, que llena las jornadas de todo un pueblo de funcionarios, no es más que un cuadro vacío donde los cambios humanos son reemplazados por una cortesía helada, y los trabajos necesarios en la vida por tareas absurdas.

Así nace el "Diario de un loco".

Para escapar a una existencia muy estrecha, Alexei Ivanovitch Porphichtchine, pequeño funcionario pobre, relegado a sus bajas necesidades, se refugia en la ilusión. No encontrando ninguna barrera en la soledad, ninguna presencia en un universo impersonal, la ilusión se agranda y sustituye poco a poco a la vida real.

Es el tema romántico del divorcio entre el sueño y la realidad, pero es el menos romántico, el más despojado, el más lineal de los relatos de Gogol. Apenas el lirismo asoma aquí y allá. Es un diseño muy puro y, en el análisis del progreso del extravío mental, de este niño perdido, Gogol, en eso, testimonia un conocimiento del futuro psicológico, asombroso para su tiempo.

SILVIE LUNEAU



Adaptación Teatral
de Silvia Luneau y Roger Coggio
de un cuento de

Nicolás Gogol

EL DIARIO DE UN LOCO

DOS ACTOS, EN 21-CUADROS

Personaje:

Alexei Ivanovitch Poprichtchine

TRADUCCION DE
MILO BARDEN

ACTO PRIMERO

Música: *overtura.*

(En la calle. El tiene su paraguas abierto. Lleva un amplio abrigo color beige, de doble cuello. Sombrero del mismo color.)

Nadie, estoy seguro, nadie los ha oído... Estoy seguro... Estoy solo... ¡Oh!, ¡es inaudito!

(Decorado: una modesta habitación. Colores de Otoño. Libros. Quinqués. Costado derecho, un cofre. Costado izquierdo, una cama y una reducida distribución de cocina, a su costado una estufa. En el centro, una mesa. En la pared del fondo, un calendario.)

Entra precipitadamente, cuelga su paraguas, abrigo y sombrero en el perchero. Viste uniforme civil de los funcionarios rusos: traje marrón, cuello de terciopelo, chaleco beige. Limpia la mesa, le paza con un pedazo de trapo, que luego sacude. Va a la cama, levanta sus botas, toma su diario de debajo del colchón. (Música: tema para el diario.) Va a la mesa, enciende su lámpara, se pone sus anteojos y comienza a escribir.)

Hoy... 3 de octubre... me ha acontecido una aventura extraordinaria... Esta mañana, desde que me he despertado, he llamado a Mavra... ¡Oh, es inaudito. Ella me ha traído mis botas lustradas... Le he preguntado la hora... Las diez, ¡pasadas! Entonces me he apresurado a vestirme. (Deja su pluma y se levanta. Música: tema Jefe de Sección.) Confieso que yo no habría ido jamás al Ministerio, si hubiese podido prever, nada más que por un segundo, la cara ceñuda (toma la caldera, la pone sobre la estufa, atiza el fuego) que pondría nuestro jefe

de sección. He ahí lo que él me lanza a boca de jarro: "Pero en fin, ¿como se hace para que tengas semejante revoltijo en la cabeza, eh? Hay días en los que te agitas como un poseído. Haces tan bárbaro lodazal (limpia sus botas) que ni el mismo diablo podría encontrarse. Tú escribes, ¿te das cuenta?, un título con pequeñas letras. No indicas ni la fecha ni el informe. "El informe..." ¡Hum! ¡Maldito pájaro! El está seguramente celoso de mí, porque trabajo en la oficina del director y porque soy yo el que le saca punta a sus plumas... ¡Oh!, sí... En una palabra, yo no habría ido al ministerio si no hubiese tenido la esperanza de ver al cajero y conseguir de ese viejo tacaño un adelanto sobre mi sueldo. ¡Ah!, ¡qué persona ésta! Hasta el último día del juicio final, será él, quién no hará jamás un adelanto sobre nuestro sueldo. (Se sienta sobre la cama.) ¡Señor! Tú puedes suplicar ponerte en cuatro pies, y aunque tú estés en la miseria, él no te dará ni un solo kopeck. ¡Ese maldito diablo calvo! (Se levanta, encuentra sus chinelas detrás de la mesa, las acomoda). Y cuando se piensa que en su casa, la cocinera, ¡le pega bofetadas! Todo el mundo lo sabe.

(Va a la cocina a preparar su té.)

No hay ningún interés para trabajar en un ministerio. Ninguno. Eso no proporciona absolutamente nada. En la regencia del gobierno, en la cámara civil o en la cámara de finanzas, eso es totalmente otra cosa. Los funcionarios allí están menos bien instalados que nosotros: y hasta se encuentran acurrucados en los rincones donde garabatean. (Vier-

te su té en el platillo.) Llevan chaquetas sucias, y tienen una cara tal que invita a escupirla, pero, ¡es necesario ver las villas donde viven! No es cuestión de ofrecerles tazas de porcelana dorada: ellos os responderán: "Bah, ¡eso es justamente bueno para un veterinario!" Pero, con un par de caballos trotadores, un carruaje, o un abrigo de castor, entonces, sí, se puede ir allí. (Va a la cocina a buscar azúcar, vuelve a la mesa y bebe.) Tan gentiles, que se les daría el buen Tíene un aire como de príncipes. Dios y la absolución, sin que se confiesen. Y además se expresan de una manera tan refinada: "¿Quisierais permitirme, sacarle punta a vuestra pluma con mi cortaplumas?". Y esquilan tan bien al solicitado, que a éste no le queda más que su camisa.

Es verdad que entre nosotros, por el contrario, el servicio es distinguido: en todas partes, una limpieza tal que no se verá jamás nada semejante en la regencia del gobierno, ni en la cámara civil, ni en la cámara de finanzas: las mesas son de caoba, y todos los jefes se tratan de "usted"... Sí, yo lo confieso, ni no fuera por la distinción del servicio hace mucho tiempo que yo habría dejado el ministerio.

(Bebe y termina su té.)

(Música: tema febril. Lluve.)

(Retorna la redacción de su diario.)

Yo me había puesto mi viejo abrigo, el de todos los días y llevaba mi paraguas, pues llovía a cántaros. Nadie en las calles: no encontré más que señoras que se protegían con la falda de sus vestidos, comerciantes bajo sus paraguas y unos cocheros. Como nobles, había justamente un funcionario como yo que se rezagaba. Desde que lo ví, en la encrucijada, he comprendido: "He!, ¡he!, querido mío, tú no vuel-

ves al ministerio, tú apresuras el paso detrás de aquella que corre por allá, y tú miras sus piernas!" ¡Oh!, ¡qué bribones somos nosotros los funcionarios! Palabra, nos volveríamos puntos altos al oficiar de cualquier cosa. (Se levanta, de espaldas al público, va hacia el fondo de la escena, y luego vuelve a su mesa.) Que una dama de sombrero, muestre solamente la punta de su nariz, y nosotros infaliblemente pasamos al ataque.

(De pie, detrás de su silla.)

Mientras que yo reflexionaba así, un carruaje, se había detenido delante del negocio, ante cuyo escaparate yo me encontraba. Lo reconocí en seguida. (Pasa al costado izquierdo delante de la cama.) "Pero, si es el carruaje de nuestro director. (Mira hacia atrás.) No tiene nada que hacer en este negocio. Sin duda es su hija... Seguramente... ¿Qué tendrá que comprar nuestro director en esta clase de tienda?" (Música: tema Sofia. El se pone contra la pared del costado izquierdo.)

Yo me perdí contra la pared. El sirviente abre la puerta y ella se escapa del coche... como un pajarito. Echa una mirada a la derecha, a la izquierda... como en un relámpago, distinguí sus ojos, sus cejas... ¡Señor mi Dios! Yo estaba perdido, ¡perdido!... ¡Qué idea fue la de salir para una lluvia semejante! (Avanza hacia la estufa.) Vaya usted a sostener ahora que las mujeres no tienen la pasión de todos esos andrajos. Ella no me ha reconocido, y por otra parte yo me esforcé por disimular lo mejor que pude, pues mi abrigo está muy sucio, y además, es de un corte pasado de moda. (Mira hacia su abrigo.) Ahora, se lleva abrigos con gran cuello, mientras que el mío tiene dos pequeños, uno sobre el otro. Y además, es un género... muy grosero... y ya envejecido... Su pe-

rrita, que no había logrado pasar el umbral de la tienda, había quedado en la calle. Yo conozco esa perrita. Se llama Medjí. (Se inclina como si se dirigiese a una animal.)

"¡Hein! Tú te llamas Medjí, eres una bonita y pequeña perra..."

"¡Buenos días, Medjí..." He ahí que aparece otro que conoce a la perrita. ¿Quién dijo ese saludo? Miré en derredor mio y ví dos señoras que pasaban protegidas por un paraguas: una anciana y la otra, bastante joven. Pero ellas ya me habían sobrepasado y se encontraban a una buena cincuentena de metros, y, a mi costado, la voz resuena de nuevo: "No eres gentil, Medjí!" ¡Qué diablura! Veo a Medjí olfatear al perro que, hasta allí, había seguido a las dos damas. (Se vuelve hacia el costado izquierdo.)

"¡Oh, pero es que, ¿ya no estaré más a tu lado?"

¡Oh!, no. No... Me parece que esto me sucede raramente.

"¡Oh!, ¡no Fidelia!, ¡no creas eso!" (El vuelve la cabeza rápidamente.)

¡Yo he visto!, ¡mis ojos han visto a Medjí pronunciar esas palabras!

"Yo he estado, ¡uah!, ¡uah! Yo he estado... ¡uah!, ¡uah!, ¡uah!, muy enferma." ¡Oh!, ese perro. ¡Miren un poco ese perro! Confieso que en el instante, me quedé estupefacto oyéndolos hablar como los hombres. Pero en el fondo, y reflexionando bien, no debo asombrarme.

(Se sienta de nuevo, cerca de la mesa.)

En efecto, se ha observado aquí abajo un gran número de ejemplos semejantes. Parece que en Inglaterra se ha visto salir del agua un pez que ha dicho dos palabras, en una lengua tan extraña que desde hace tres años, los sabios del mundo se preocupan del problema sin haber descubierto nada hasta ahora. He leído también en los diarios que dos vacas habían entrado a una tienda para comprar una li-

bra de té. Pero reconozco, que me he quedado mucho más sorprendido cuando Medjí dijo: "¿Sabes?, yo te he escrito Fidelia". Sin duda, ¿ese villano de Centauro no te ha entregado mi carta?". (Se levanta y va hacia el centro de la escena.) Entonces, en ese momento he querido que se me suprima mi sueldo, mi sueldo de toda la vida, ¡si es que alguna vez he oído decir que un perro podía escribir! Y aún, eso también no es posible. Sí. Porque el asunto no es sólo escribir... sino que es necesario escribir correctamente. Y sólo un noble puede escribir correctamente. (Se vuelve a sentar, los ojos hacia el piso como si él hablase a un perro.)

Seguro que hay también vulgares empleados de tienda y hasta algunas veces, siervos, que pueden hacer garabatos negros sobre blanco: pero su escritura es lo más a menudo, maquinal: ni comas, ni puntos, ni estilo. Yo quedé pués, sorprendido. (Toma su pluma.) Confieso que desde algún tiempo, me sucede a veces oír y ver cosas que ninguna otra persona jamás había visto ni oído.

"Bueno, yo voy a seguir a esta perra y sabré quién es ella y qué es lo que piensa." (Recapitula.) He abierto mi paraguas y he ajustado mis pasos hacia las dos damas. Ellas tomaron la calle de los guisantes, dieron vuelta hacia la calle de los Burgueses, después hacia la calle de los Carpinteros, en dirección al puente Kokuchkine, y se detuvieron, delante de una casa grande. "Pero yo conozco esta casa. Qué tonto soy. ¿Cómo no la he reconocido enseguida? Pero sí, es la casa Zvierkov. ¡Oh! casa... Es más bien un cuartel donde viven toda especie de gentes: cocineros, viajeros. Y algunos de mis colegas funcionarios, allí se han amontonado, los unos sobre los otros, como perros. Tengo también

allí, un amigo que toca maravillosamente la trompeta. Vive en el tercer piso. Las damas subieron al cuarto piso. "Está bien por hoy, dejo el asunto ahí, pero retendré la dirección. (Se concentra y escribe.) Y no desperdiciaré aprovechar la ocasión". (Relee.) "Me había puesto mi viejo abrigo de todos los días... Llovía a cántaros... Un carruaje se detuvo..."

(Música).

4 DE OCTUBRE

(Entra, coloca su paraguas, cuelga su abrigo y se va a sentar al costado de la estufa. Música: tema Sofia).

Como si las jóvenes de su condición estuvieran autorizadas a salir a una hora tan tardía... (Suenan las horas.) Pero, ¡qué tonto soy!, ¡podría haber ido más temprano! (Reloj. Va a buscar su diario sobre la mesa y vuelve a sentarse al costado de la estufa. Música: Tema para el diario. Lee.) Veamos, hoy es miércoles... Esta mañana a las siete y media, he llegado como todos los miércoles, al despacho de nuestro director.) (Cierra el diario, contra sí mismo.) Lo he hecho expresamente de llegar adelantado; me he instalado y le he cortado todas sus plumas.

(Música: tema para el director).

Nuestro director es ciertamente un hombre muy inteligente. Todos sus armarios, ¡llenos de libros! Todo eso es para la cultura, pero para una cultura que no está al alcance de hombres de mi calidad: es una cultura alemana y francesa. Y cuando se lo mira, ¡qué gravedad brilla en su ojos! Jamás le he oído pronunciar una palabra inútil. Es tan preciso que cuando se le entrega un papel, él os pregunta:

¿Qué tiempo hace?

(Se levanta con el aire de esperar cualquier cosa.)

...Húmedo, vuestra Excelencia. Húmedo... Frío y húmedo.

¡Ah! El no es de la misma pasta que nosotros. Es hombre de Estado. (Avanza hacia el centro de la pieza.) Yo destaco siempre que él me quiere bien. Si su hija, ella también, pudiese... ¡Eh! canallita... Está bien, está bien... ¡Me callo!

(Coloca su diario sobre la mesa, va a abrir el cofre y se dirige hacia el biombo, en un movimiento rápido.)

He leído "La Abeja del Norte". ¡Qué imbéciles que son esos franceses! ¿Qué es lo que ellos quieren, pues? ¿La Libertad de prensa? Palabra, ¡yo los haría arrestar a todos y lo haría azotar! (Vuelve hacia la mesa.) He leído también en el periódico el informe de un baile, descrito con gracia por un propietario de Koursk. (Se sienta.) ¡Qué bien escriben los propietarios de Koursk!

Después de eso, he visto que era mediodía, y medio. Mediodía y medio ya pasado, por otra parte, y que nuestro director no había salido aún de su habitación... Pero, a eso de la una y media, se produjo un incidente que ninguna pluma puede describir. La puerta se abre: me levanto rápido con mis papeles en la mano, creyendo que era el director. Ahora bien, era ella... (música: tema Sofia) ¡ella en persona! ¡Santos del Paraíso!, ¡qué bien vestida estaba! Llevaba un vestido blanco, blanco como el plumón de un cisne: ¡algo esplendoroso! ¡Y la mirada que me dirigió! Un sol, por Dios, ¡un verdadero sol!

Me dirigió un pequeño saludo y me dijo: "Papá, ¿no está aquí?" ¡Ay! ¡Ay!, ¡Ay! ¡Qué voz! Una pequeña alondra, tan cierto como que estuve allí, ¡una pequeña alondra!

(Se levanta bruscamente, regresa en dirección al cofre, pasa delante de la mesa, se detiene en

el centro de la escena, se arrodilla.)

"Oh, no, Vuestra Excelencia. No me castigue, pero si es vuestro gusto, entonces castigüeme vuestra augusta pequeña mano!" He ahí lo que yo hubiese querido, lo que hubiese debido decir, pero, el diablo me lleve, mi lengua se embarazó y respondí solamente: "No... sé... yo... no..."

(Siempre arrodillado.)

Ella me miró, pasó una mirada sobre los libros y dejó caer su pañuelo. Yo me precipité, y resbalé sobre ese maldito parquet, faltando poco para que me hiciera añicos la nariz, pero pude recobrar el equilibrio y recogí el pañuelo... (Se levanta.) ¡Santos ángeles!, ¡qué pañuelo! Batista de la más fina... de ámbar, no hay otra palabra... Sin mentir, se sentía... el generalato... sí... el generalato...

(Besa el pañuelo y avanza, costado izquierdo, tendiendo las manos, como si devolviese el pañuelo a la joven. Música: tema Sofia.)

Ella me agradeció con una ligera sonrisa, que apenas entreabrió sus dulces labios, y partió. Quedé allí lo menos una hora, sin moverme. Repentinamente, un criado, vino a decirme: "Vuelva a su casa usted, Alexei Ivanovitch, Su Excelencia, ¡ya se ha ido!" (Se vuelve hacia el fondo.) No puedo sufrir la presencia de los criados: están siempre dispuestos a revolcarse en las antecámaras y entonces no se dignarían ni siquiera haceros un gesto de cabeza. ¡Y si eso fuera todo! (Vuelve hacia la mesa.) Un día, uno de esos brutos, se permitió ofrecerme tabaco. ¡Sin siquiera moverse de su puesto! ¿Sabes tú, esclavo estúpido que yo soy un funcionario de origen noble? (Va a sentarse sobre la cama.) Que sea lo que sea, yo tomé mi sombrero, me puse yo mismo mi abrigo, pues esos se-

ñores jamás os ayudan y me volví a mi casa. (Levanta sus botas y la chaqueta.) Quedé tendido sobre mi cama casi todo el día. Volví a copiar unos versos muy bonitos:

Una hora pasada lejos de mí

[amante

dura para mí, tanto como un

[año.

Si debo odiar mi vida,
la muerte me es más dulce,
he clamado yo.

Seguramente es Puchkine que ha escrito esto. (Música: tema Sofia.) Al caer la noche, envuelto en mi abrigo fui hasta la escalinata de su Excelencia y allí hice la ronda por un largo tiempo: si ella salía, para subir al coche, yo podría mirarla una vez más... Pero no, ¡ella no apareció!

(Se deja caer sobre la cama sollozando.)

6 DE NOVIEMBRE

(Música: tema jefe de sección.)

(Está acostado sobre la cama, en mangas de camisa. Se levanta, va a la mesa.)

Jefe de sección, jefe de sección, ¿qué es un jefe de sección?

(Hace caer un plato que se rompe.)

—Pero en fin, ¿te das cuenta de lo que haces?

(Va detrás de la cocina y desaparece.)

—¿Cómo es eso? ¿Lo que yo hago? Pero yo no hago nada.

(Vuelve con una escoba.)

—Vamos, reflexiona un poco. Tú no estás lejos de la treintena, ¿no es cierto? (Se arrodilla para recoger los fragmentos del plato.) Se ría tiempo de que sentaras el juicio. Pero en fin, ¿qué es lo que tú imaginas? ¿Crees que no estoy al corriente de todas tus pillerías? ¿Tú estás ahora dando vueltas alrededor de la hija del director? Pero, mírate un poco, ¡Piensa un mi-

nuto en lo que tú eres! Un cero, nada más. Y no tienes ni un centavo. Mirate un poco en el espejo... ¡No te faltan pretensiones!

(Va hacia el espejo y se mira.)

¡Caramba! Su cara tiene el aire de la redomita de un boticario. Sobre la cumbre del cráneo tiene un mechón de cabellos rizados en jopo... Eso le da un aire de untado con una especie de pomada de rosas, ¡y él se imagina que no existe más que él, al que le está todo permitido! Yo sé, yo sé muy bien porqué él no me quiere. Está celoso. Le ha sorprendido ciertamente las señales que ha visto en mí, de las benevolencias muy particulares que se me han otorgado. ¡Pero yo escupo sobre él! (Escupe y desaparece detrás de la cocina.)

¡Bonito asunto para un consejero de la corte! (Vuelve con una pala.) El le engancha una cadena de oro a su reloj, se encargā botas de treinta rublos... ¿Y después...? ¡Que el diablo se lo lleve! (Va y viene, gesticula con la pala, habla al espejo.) ¿Y yo...? ¿Es que mi padre era plebeyo, sastre o suboficial? Yo soy noble. Puedo subir de grado yo también. ¿Por qué no? (Pone los fragmentos del plato en la pala.) No tengo más que veintinueve años. Veintinueve años, en nuestra época, es la edad en la que uno comienza apenas su carrera. ¡Espera, amigo mío! Nosotros también, llegaremos a coronel y hasta puede ser, a alguna cosa mejor, si Dios lo permite. (Va a lavarse las manos.) Nos haremos de una reputación aún más lisonjera que la tuya. Entonces, ¿tú te has metido en la cabeza que no existe ningún hombre decente fuera de tí? Que me den solamente un traje de la sastretería Routch, que me ponga una corbata como la tuya, y no me llegarás al tobillo. (Vuelve a la pala.) No tengo dinero, esa es la desgracia.

(Sale. Ruido de vajilla.)

8 DE NOVIEMBRE

(Carruaje. Se oye tararear un aire de vals entre hastidores. Entra, con sombrero alto, y amplia capa negra, con esclavina. Da algunos pasos de baile, encien de el quinqué del fondo y se sienta sobre la cama. Saca un programa de su bolsillo y lee.)

"Filomeno y Mirochka", los rivales o, "Cuatro novios y una novia", una pieza escrita por un imbécil de Rusia. He reído mucho. Había también un vaudeville con divertidos versos sobre los procuradores y en particular sobre un inspector de colegios. Esos versos eran verdaderamente muy liberales... Es asombroso que la censura los haya dejado pasar; en cuanto a los comerciantes, allí se dice que ellos engañan a la gente y que sus queridos hijos se dedican al libertinaje y se han colado entre los nobles. Hay también un couplé muy cómico sobre los periodistas; allí se dice que ellos gustan de destilar su hiel a propósito de todo, y que siempre se venden al mejor postor, y el autor pide la protección del público. Los escritores producen hoy en día piezas bien divertidas.

—¡Ah!, ¡mi corazón...! (Se levanta y se cubre la cabeza con la esclavina.) Gustavo, póngame usted la mano y vea cómo palpita por una vana alarma... Tengo ahí una opresión... Tengo ahí una puntada... (Baja la esclavina y toma la posesión de interlocutor.) ...

—¿Usted sufre, señora?

(Vuelve a ponerse la esclavina sobre la cabeza.)

—¿Qué os importa que yo viva o que muera?, para usted es la misma cosa. (Igual juego que para las réplicas precedentes.)

—Es necesario no fiarse de las apariencias, ellas son engañadoras...

—Entonces, ¿es usted un camaleón...?

¡Oh, me gusta tanto ir al teatro. Desde que tengo tres centavos en el bolsillo. (Se levanta y desaparece tras del biombo. Se desviste.) No me puedo reprimir y doy el paseo. Y bien, entre mis semejantes, los funcionarios, hay verdaderos cerdos, que no pondrían el pie en el teatro, ni siquiera por un imperio: palurdos. (Reaparece en traje de noche.) ¡Es a duras penas que ellos se dignarían molestarse, si se les regalase una entrada gratis! (Canturrea.) ¡Oh! ¡Esa actriz cantaba verdaderamente a las mil maravillas! Yo pienso en la otra... ¡Ah!, canallita... Está bien, está bien... Me callo.

(Apaga la luz y se acuesta.)

9 DE NOVIEMBRE

(Esta acostado. Se levanta, va a la mesa, se sienta, enciende su lámpara. Música: tema para el diario. Un coche pasa.)

A las ocho de la mañana he llegado al ministerio. Nuestro jefe de sección hace ademán de no notar mi llegada. ¡Oh!, ¡eso a mí me da igual! Por mi parte, yo hago como si no hubiese habido nada entre nosotros. Veamos... ¿Qué es lo que he hecho...? ¡Ah!, sí... he revisado y verificado los papeletes... clasificado los expedientes... y eso es todo. Luego he salido... a las tres, para pasar delante del apartamento del director, pero allí no había ninguna persona a la vista. Después de haber comido un bocado me quedé extendido sobre mi cama... hasta ahora.

(Escribe. Música: tema Sofia. R'sa de mujer.)

11 DE NOVIEMBRE

(Está sentado a la mesa, delante de su diario, vestido con el traje marrón.)

¡Oh!, ¿por qué es que yo no llevo a decir al director, lo que quiero...? y sin embargo, (se levanta) yo he ensayado de nuevo hoy, varias veces... pero mi lengua rehusa hacerme el servicio...! Haga frío o calor, ¡yo no puedo salir adelante positivamente! (Está de pie detrás de la silla.) ¡Ah!, ¡cómo me gustaría observar de más cerca la vida de esos señores! Todos esos equívocos, esas muecas, esos manejos de cortesanos, la manera con la cual ellos se conducen, lo que ellos hacen en su mundo... ¡Eso!, ¡oh!, sí, eso es lo que yo quisiera aprender.

(Se sienta. Música: tema para el diario. Relee.)

Hoy, 11 de noviembre, he quedado en el despacho del director y he cortado para él veintitrés plumas. Y para ella, ¡ah!, para su hija... cuatro plumas. A nuestro director le gusta mucha tener a su disposición un gran número de plumas. ¡Oh!, es un cerebro, ciertamente. Aunque él no abra la boca, yo adivino lo que está sopesando en su cabeza. Me gustará saber qué es lo que piensa más a menudo, qué es lo que se trama en esos sesos.

(Se levanta. Desaparece detrás de la cocina y vuelve con un paquete, se detiene en el centro de la pieza. Música: tema budoir -tocador-.)

Me gustaría echar una mirada en su salón, cuya puerta está algunas veces abierta y, también, en la pieza que está detrás. ¡Ah!, ¡qué rico mobiliario! ¡Qué bellos espejos! ¡Qué fina porcelana! Me gustaría entrar un segundo, allí, en el preciso lugar donde vive la hija de nuestro director: allí donde yo desearía entrar, es a su tocador. ¿Cómo están dispuestos todos esos flo-

ros y esos frascos, esas flores que se tiene miedo de marchitarlas con el aliento, esos vestidos en desorden, que de tan vaporosos más parecen hechos de aire, que verdaderos vestidos? Yo quisiera echar una mirada en su dormitorio... Allí, yo imagino grandes prodigios, un paraíso tal que no tiene parecido ni en los mismos cielos. Mirar el escabel donde ella, al saltar de la cama pone su pequeño pie desnudo... Verla calzar en una media transparente, ese su pie desnudo, ¡ay! Está bien, está bien... Me callo.

¡Oh!, pero... esa conversación que he sorprendido entre dos perros en la avenida Nevski... (Avanza delante de la cama.) ¿Cómo este extraordinario acontecimiento he podido olvidarlo tan pronto? ¡Oh!... Ahora, es necesario que yo sepa todo. Voy a interrogar a Medjí, la perrita...

(Inclinado.)

—Escúcheme, Medjí, estamos solos, usted lo ve. Si quiere, puedo también cerrar la puerta, así, ninguna persona podrá vernos... ¡Ah!, usted es una bonita perra, una guapa pequeña bestia... ¡Oh!, sí... (Se arrodilla.) Dígame todo lo que usted sepa de su patrona. ¿Quién es ella?... ¿Qué hace? ¿Es dulce?... Es... Es... ¡No! Te juro que no diré nada a nadie...

¡Qué animal astuto! Ha apretado su cola entre las piernas, se ha dado la vuelta de la forma más elegante, y ha ganado la puerta sin decir absolutamente nada... ¡eh!

¡Oh! (Se levanta y va hacia la mesa.) Hace tiempo que yo sospechaba que el perro es mucho más inteligente que el hombre. Estaba persuadido desde hace mucho tiempo que él podía hablar, pero que una especie de obstinación le impedía hacerlo. ¡Oh!, es un notable político: observa todo, los menores pasos del hombre, nada se le escapa. Sí, (esconde

su diario) a toda costa, iré desde mañana a la casa de Zierkov; interrogaré a Fidelia, con un poco de suerte, me apoderaré de todas las cartas que le ha escrito Medjí. Entonces, aprenderé alguna cosa. ¡Ah, maligno!, ¡maligno y medio!

(Música.)

12 DE NOVIEMBRE

Entra vestido con su abrigo. Tose, se sienta sobre la cama. Parece asqueado. Después va hacia la cocina y se echa agua en la cara.)

No puedo soportar este olor de repollo que se desprende de todas las pequeñas tiendas de la calle de los Burgueses. (Va a colgar su abrigo en el perchero.) Por allá arriba, os llega de cada puerta cochera una tal hediondez, que sólo me he salvado corriendo a toda prisa, tapándome la nariz. Y esos bribones de artesanos, dejan escapar de sus talleres una tan gran cantidad de hollín y de humo, que decididamente es imposible pasear por ese maldito barrio.

(Va hacia la mesa y saca las cartas debajo de su saco.)

Maldito perro... me ha mordido hasta la sangre... Pero las he obtenido, eso es lo esencial... (Enciende el quinqué, intenta descifrar las cartas.) Mañana, es necesario que espere a mañana para descifrar estas cartas... ¡No!, yo no puedo...

(Música. tema para el diario. Se sienta, vuelve a su diario.)

...A las dos de la tarde, he salido de mi casa, con la intención bien definida de encontrar a Fidelia y de interrogarla.

Llegando al cuarto piso de la casa Zvierkov, he tocado la puerta. Una muchacha me abrió la puerta: no mal formada, con pequeñas pecas. Enseguida la he reconocido: era la muchacha que pasó al costado de la anciana, el otro día, delante del ne-

gocio. Enrojeció ligeramente, y yo vi enseguida que Fidelia volvía: "Tú, pequeña bribona, deseas un novio".

—¿Usted deseaba?, me dijo ella.

—Es absolutamente necesario que yo hable a vuestro perro.

¡Qué tonta era esta muchacha! He comprendido inmediatamente que ella era tonta. En ese momento la perra acudió ladrando; quise atraparla, pero, ¡poco ha faltado para que esta innoble bestia cerrara sus mandíbulas sobre mi nariz! Pese a todo he percibido su canastillo en un rincón. ¡Hé! Ahí estaba lo que me hacía falta. Me aproximé, di vuelta la paja de la canasta, y con mi extrema satisfacción, retire de allí un legajo de pequeños papeles. (Se levanta poco a poco.) Esta sucia perra, viéndome allí, primero me ha mordido en la pantorrilla, y después, cuando se ha dado cuenta de que yo había tomado las cartas, se ha puesto a chillar y a hacerme caricias. (Hace diversos movimientos como si buscara escapar a un perro.) "¡Ah!, no, querida, no... Yo no se las devolveré... Adiós", y partí bien rápido.

Creo que la muchacha me ha tomado por loco, pues me ha parecido extremadamente asustada. Volví a mi casa. He querido de inmediato ponerme a trabajar y descifrar esas cartas, pero Mavra estaba en tren de lavar el piso. Estas idótas finlandesas tienen siempre ideas de limpiar en los malos momentos. (Escupe.) Entonces, he salido a dar una vuelta y meditar sobre el acontecimiento. ¡Ah!, esta vez, en fin, mi querido director, (vuelve hacia la mesa) voy a conocer todos vuestros acciones, todos vuestros pensamientos, vuestros móviles. (Apaga el quinqué.) En fin, voy a aclarar todo esto. Estas son cartas que van a darme la llave. (Va hacia la cama y comienza a desvestirse.) Los perros son gentes inteligentes, sobre

todo para el hecho de las relaciones políticas. (Detrás del biombo.) Sin duda voy a encontrar todo aquí: el retrato y las menores acciones de ese hombre. (Reaparece, desvestido.) Y será posible que allí encuentre también una pequeña alusión a aquella que... Está bien... Me callo...

(Se acuesta.)

13 DE NOVIEMBRE

(Ruidos de la calle: un reloj
El canto de un gallo. Está acostado. Se levanta, se pone su bata de noche, va a abrir las cortinas. Después pone la caldera en la estufa, atiza el fuego, toma las cartas debajo de su almohada y se sienta a la mesa.)

Y bien, veamos; esta carta está escrita con una caligrafía bastante legible. Sin embargo, tiene un yo no sé qué de canino en sus caracteres. Veamos.

(Se pone sus anteojos.)

"Querida Fidelia. No puedo, decididamente habituarme a este nombre burgués. ¡Cómo puede ser que no te den un nombre más elegante! Fidelia, Rosa, ¡qué vulgares son esos nombres! Pero dejemos eso. Estoy muy contenta que nos hayamos decidido a escribirnos."

Esta carta está escrita muy correctamente. La puntuación y los acentos están siempre en su lugar. Pero... nuestro jefe de sección no escribe tan bien, aunque él nos golpe los oídos con el nombre de la universidad donde ha hecho sus estudios. Veamos la continuación:

"Me parece que compartir nuestros pensamientos, nuestros sentimientos y nuestras impresiones con otro ser, es una de las más grandes dichas que existe sobre esta tierra."

¡Huh!, esta reflexión ha sido tomada de una obra traducida del alemán... No me acuerdo el título.

"Digo esto por experiencia, aunque

yo no he corrido el mundo más allá de la puerta cochera de nuestra casa. Mi vida transcurre en el bienestar. Mi patrona, a la que el papá llama Sofia, me quiere locamente." ¡Ay!, ¡ay!... Está bien, está bien... Me callo.

"Papá, también él me acaricia muy a menudo. Bebo té y café con crema ¡Ah! mi querida, debo decirte que no encuentro ninguna diversión en esos enormes huesos roídos que devora en la cocina nuestro Centauro. Los únicos que son sabrosos son los hueso de caracú, sobre todo cuando aún nadie les ha chupado la médula. Me gusta mucho que se mezclen varias salsas, pero sin hongos y sin hierbas ni legumbres; no conozco nada peor que la costumbre de dar a los perros bolitas de pan. Un señor cualquiera, sentado a la mesa, y cuyos dedos han manoseado toda clase de suciedades, se pone a amasar la miga del pan con esas mismas manos, ¡os llama y mete esa bola de pan en la garganta! como sería descortés rehusar, entonces, ¡hay que comérsela!; con repugnancia, pero, ¡hay que comérsela toda entera...!"

¡El diablo sabrá lo que esto quiere decir! ¡Qué absurdo! ¡Como si no hubiese algo más interesante de qué tratar! Veamos la página siguiente. Puede ser que aquí encontremos alguna cosa más importante, o que en todo caso sean más sensatas que esas tonterías.

"...Será para mi un placer tener-te al corriente de todos los acontecimientos que se producen en nuestra casa... Ya te he dado algunos detalles sobre el principal personaje que Sofia llama Papá. Es un hombre muy extraño."

¡Ah! ¡Pon fin! Sí, ya sé, ellos tienen puntos de vista políticos, sobre todos los sujetos. ¡Pero veamos lo que concierne al Papá!

"...Un hombre muy extraño. Muy a menudo se calla. (Ah, por eso, sí,

yo me habia apercebido ya.) El abre abre raramente la boca, pero, hace ocho días él no se para de repetir, siempre a solas: "¿Es que me la darán, sí o no?" Toma una hoja de papel en la mano, la dobla en dos y dice: "¿Es que me la darán, (se levanta) sí o no?" Un día hasta (va hacia la estufa) se dió vuelta hacia mí (toma la tetera) y me preguntó: "¿Qué piensas tú, Medji, es que me la darán, sí o no? No comprendi ni gota: refunfuñé sobre sus botas y me alejé. Después, mi querida, una semana más tarde, (vuelve hacia la mesa con la tetera y una taza.) Papá volvió a la casa muy contento. Durante toda la mañana, varios señores (se sienta) de uniforme, vinieron a felicitarlo. En la mesa, él estaba más alegre que nunca y no se le agotaban las anécdotas. Después de la comida, me levantó hasta su cuello y me dijo: "Mira, Medji. ¿Qué es esto?" Yo ví una cinta. (Se sirve té en la taza.) Yo la oí, pero no le encontré ningún aroma; en fin, le pasé la lengua, sin dejarme ver... Era un poco salada."

¡Hum! Me parece que esta perra es demasiado... Merece el látigo... (Bebe.) Así, que nuestro hombre es un ambicioso. Es necesario tomar buena nota.

(Bebe.)

"...Adiós, querida mía. Yo me escapo, etc... Terminaré mi carta mañana..."

"¡Buenos días!, henos aquí, de nuevo reunidas. Hoy, mi patrona Sofia..." ¡Ah!, veamos lo que hace Sofia. ¡Eh! ¡Canallita...! Está bien... está bien... Prosigamos.

"...mi patrona Sofia, estaba fuera de sus casillas. Se preparaba para ir al baile y yo me alegré de poder escribirte en su ausencia. Mi Sofia está siempre encantada de ir al baile, sin embargo siempre se encoleviza haciéndose la toilette. Yo no comprendo nada, mi querida, el pla-

cer de ir al baile. Sofia vuelve a eso de las seis de la mañana, y casi siempre, yo adivino por su semblante pálido, que no le han dado nada de comer, allí en el baile, a la desdichada niña. Yo no podría jamás vivir así, lo confieso. Si no me diesen carne de aves en salsa... o carne blanca de pollo... yo no sé verdaderamente lo que me pasaría. El consomé frío es también bueno. Pero las zanahorias, los nabos y las alcachofas, verdaderamente, eso no es bueno jamás."

Estilo extremadamente desigual. Se nota enseguida que no es un hombre el que ha escrito eso. Comienza bien, y después... ¡oh!... yo no sé... Eso termina a la manera perrera... Aunque... leamos aún uno de esos mensajes. ¡Ah! La fecha no está indicada...

"¡Ah!, mi querida, cómo se hace sentir la proximidad de la primavera. Mi corazón palpita agitado, como si esperase alguna cosa. Mis oídos zumban sin parar. Quedo a veces, varios minutos seguidos, con mis orejas paradas, escuchando hacia las puertas. No te ocultaré que tengo varios galanes. A menudo los miro, escondida detrás de las cortinas. ¡Ah!, querida mía, no puedes imaginarte la fealdad de alguno de ellos. Hay uno que parece cortado a hachazos. Debe ser espantosamente bestia. Se pasea por la calle con aires de superioridad y se imagina que es un personaje importante, y cree que no hay dos como él. Y no es nada. Yo no le presto ninguna atención. Como si no lo viese. ¿Y ese horrible dogo, que se para frente a mi ventana? Si él se parase sobre las patas de atrás, (¡lo que ciertamente es incapaz de hacer, el palurdo!) sobrepasaría la altura de la cabeza del papá de mi Sofia, ¡que ya es de una altura y de una corpulencia respetable! Está a la vista que ese tosco, es de una desvergüenza sin igual. He gru-

ñido una o dos veces cerca de él, pero eso no le ha provocado ninguna inquietud. Ni siquiera ha pestañado. Luego, mira fijamente a mi ventana, las orejas caídas, la lengua colgante... ¡Un verdadero campesino! Pero piensa bien, mi querida, que mi corazón no puede permanecer indiferente a tantas solicitudes... ¡Lejos de eso!... ¡Si tú vieres a ese caballero que escala el cercado de la casa vecina y que se llama Tesoro! ¡Ah!, mi querida, qué bonita cara la suya!"

(Se levanta.)

¡Ah! ¡Al diablo! ¡Qué suciedad! ¡Cómo se puede llenar una carta con semejantes sandeces! ¡Ah! ¡Que me traigan un hombre! Yo quiero ver un hombre; reclamo un alimento para que mi alma se mantenga y se deleite, en vez de ese farrago de boberías... (vuelve hacia la mesa) de abominaciones... (Retoma la carta, se sirve té y se sienta.) Volvamos la página, talvez se-
ra mejor...

"...Sofia bordaba, sentada cerca de su velador. Yo miraba por la ventana, pues me gusta vigilar a los transeúntes. De pronto, un sirviente entra y anuncia: "¡Tieplov!" "¡Hágalo pasar!", gritó Sofia, y se lanzó hacia mí para besarme. "Ah! Medii, Medji, ¡si tú supieses! Es moreno, gentilhomme de la cámara, y además, tiene unos ojos negros y brillantes como brasas! Y Sofia se escapa hacia su departamento. Un minuto más tarde, entra un joven gentilhomme de la cámara, con patillas negras; se aproxima al espejo, rectifica su peinado y da una vuelta por la habitación. Doy un pequeño gruñido, y me agazapo en mi rincón. Sofia llega poco después y responde graciosamente a la reverencia del joven; yo, continúo tranquilamente mirando por la ventana como si no pasara nada; pero inclino ligeramente la cabeza y me esfuerzo por oír lo que ellos

conversaban. ¡Ah!, mi querida, qué de majaderías se decían. Referían que una dama, en medio de una danza, había ejecutado tal figura en lugar de tal otra, o que un cierto Bobov, que parecía confundirse con una cigüeña con su buche, casi se había caído. Que una dama, Lidina, se imaginaba tener los ojos azules, cuando realmente los tenía verdes... y así todo por el estilo. ¡Sería lindo ver comparándose a este gentilhomme con Tesoro!, me dije a sí misma. ¡Cielo!, qué diferencia. Primeramente, este señor tiene una cara larga y absolutamente chata, con sus patillas alrededor, como si estuviese envuelta en una pañoleta negra; mientras que la cara de Tesoro tiene trazos finos y una mancha blanca justo sobre la frente. En cuanto a la estatura de Tesoro, no es posible compararla con la de este gentilhomme de la cámara. Y los ojos, los modales, la traza, son todos muy distintos. ¡Oh!, ¡qué diferencia! Yo no sé, querida mía, qué encuentra ella en Tieplov. ¿Por qué está ella, tan encaprichada...?"

A mí también me parece que en todo esto hay alguna cosa que cojea... Pero bien seguro... porque es imposible que Tieplov haya podido encantarla hasta ese punto: Veamos más adelante:

"Si ese gentilhomme encuentra favor gracias a su ojos, ¿por qué no la va a conseguir también, bien pronto, hasta ese funcionario que trabaja en el despacho de su papá? ¡Ah!, querida mía, ¡si tú vieras ese aborto...!"

¿Quién podrá ser ese?

"Tiene un apellido de familia muy extravagante. Se queda sentado todo el día cortando las plumas. Sus cabellos parecen de paja de heno. Papá lo emplea siempre para hacer los encargos..."

Se diría que es a mí que esta perra villana hace alusión. ¿De dónde

saca ella que mis cabellos se parecen a la paja del heno?

"Sofía no puede contener la risa cuando lo mira".

¡Eso no es verdad! (Se levanta, tira la carta al suelo y la pisotea.) Eso es falso. Sucia mentirosa. Abominable lenguaje. ¡Como si yo no supiese bien que ésa es la obra de los celos. (Da vueltas alrededor de la carta.) Como si yo no supiese quién es el autor de todo eso. Estas son las intrigas de mi jefe de sección. Ese hombre me ha jurado un odio implacable y se encarniza en perjudicarme a cada paso. Leamos aún, otra de estas cartas. (Vuelve hacia la mesa, toma otra carta y se aproxima a la cama, costado derecho.) Puede ser que lleguemos a saber la palabra final de todo esto.

"Mi querida Fidelia, tú me disculpas si he estado tanto tiempo sin escribirte. He vivido en una perfecta embriaguez. Tiene razón ese escritor que ha dicho que el amor es una segunda vida. Y además, hay ahora grandes cambios en nuestra casa. El gentilhomme de la cámara viene a vernos, todos los días. Sofía lo ama hasta la locura. Papá está muy alegre. Hasta he oído decir a nuestro Gregorio, que casi siempre habla solo, mientras barre los corredores, que el casamiento tendrá lugar bien pronto, pues papá quiere absolutamente ver a Sofía casada, bien sea con un general, bien sea con un gentilhomme de la cámara, bien sea con un coronel..."

(Se sienta lentamente sobre la cama.)

¡Maldición! No puedo leer más... Es siempre un gentilhomme de la cámara o un general. Todo lo que hay de mejor en el mundo siempre le toca a los gentilhombres de la cámara o a los generales. Uno se prepara para una modesta comodidad, cree uno que ya la alcanza, cuando un gentilhomme de la cámara o un general, nos la arranca

delante de nuestra misma nariz. ¡Cáspita! (Se levanta y llora.) Si yo desearía llegar a general, no sería para obtener su mano... y el resto. No. Yo quisiera ser general sólo para verlos apresurarse solícitos, alrededor mío, (va hacia la mesa) para verlos entregarse a todos esos manejos y equívocos de cortesanos, y decirles enseguida:

"A ustedes dos, ¡yo les escupo encima!" Sería únicamente para eso... ¡Caramba! ¡Cuánta humillación...!

(Llora, rompe las cartas, toma la tetera y va a colocarla en la cocina. Música.)

ENTREACTO

ACTO SEGUNDO

(Grabado y reproducido, después del entreacto.)

"Mi querida Fidelia, tú me disculparás si he estado tanto tiempo sin escribirte. He vivido en una perfecta embriaguez. Tiene razón ese escritor que ha dicho que el amor es una segunda vida. Y además, hay ahora grandes cambios en nuestra casa. El gentilhomme de la cámara viene a vernos todos los días. Sofía lo ama hasta la locura. Papá está muy alegre. Hasta he oído decir a nuestro Gregorio, que casi siempre habla solo, mientras barre los corredores, que el casamiento tendrá lugar bien pronto, pues papá quiere absolutamente ver a Sofía casada, bien sea con un general, bien sea con un gentilhomme de la cámara, bien sea con un coronel..." ¡Maldición! No puedo leer más... Es siempre un gentilhomme de la cámara, o un general. Todo lo que hay de mejor en el mundo siempre le toca a los gentilhombres de la cámara o a los generales. Uno se prepara una modesta comodidad, cree uno que ya la alcanza, cuando un gentilhomme de la cámara o un general, nos la arranca delante de nuestra misma nariz. ¡Cáspita! Si yo desearía llegar a general, no sería para obtener su mano... y el resto. No. Yo quisiera ser general, sólo para verlos apresurarse solícitos, alrededor mío, para verlos en-

tregarse a todos esos manejos y equívocos de cortesanos, y decirles enseguida: "A ustedes dos: ¡yo les escupo encima!" Sería únicamente para eso... ¡Caramba! ¡Cuánta humillación...!

3 DE DICIEMBRE

(Música. Está en bata de noche, sentado sobre un taburete, al costado de la estufa.)

¡No, no, eso no es posible, eso no es posible. Eso no se mantiene en pie...! ¡Ese casamiento no se llevará a cabo...! El es gentilhomme de la cámara, ¿y qué más? (Se levanta.) Eso no es más que una distinción: no es una cosa visible que se pueda tomar entre las manos. No es porque sea gentilhomme de la cámara que le saldrá un tercer ojo en medio de la frente. Su nariz no es de oro que yo sepa. (Vuelve hacia el taburete.) Es igual a la mía, la nariz de no importa quién. Sirve para tomar rapé y no para comer, para estornudar y no para toser. (Se sienta en el taburete, frente al público.) He intentado ya varias veces descubrir el porqué de esas diferencias arbitrarias... Por qué hay ricos y pobres... Amos y esclavos... Yo, Consejero Honorario... Sí, porqué, yo soy consejero honorario, ¿y en nombre de qué? ¡Puede ser que yo sea conde o ge-

neral y que solamente tenga el aire, puede decirse, de ser consejero honorario...? Pero sí... Puede ser que yo ignore lo que soy... Los ejemplos no faltan en la historia: un hombre vulgar, para no hablar de un noble, un simple burgués o un campesino, sí, un campesino, descubre, súbitamente, que él es un gran señor, o un barón. Si un desgraciado campesino puede volverse súbitamente un personaje considerable, ¿qué sería si se tratase de un noble! (Se levanta y va hacia la cama. De espaldas.) De pronto, por ejemplo, entro al ministerio, en uniforme de general: una charretera sobre el hombro derecho, otra sobre el hombro izquierdo y una cinta azul cielo como fajín en la cintura. ¿En qué tono, (desciende hasta el centro y delante) cantará entonces mi dama? ¿Y qué dirá el Papá, nuestro director? ¡Hum!... ¡Oh!, ¡ese es un gran ambicioso! Un francmasón, sin duda alguna; aunque él finja ser esto y lo otro, yo he adivinado enseguida que él era francmasón. (Da vuelta la mesa.) Cuando él tiende la mano a cualquiera, sólo adelanta dos dedos. ¿Es que yo no puedo acaso, en el mismo instante, ser nombrado general gobernador o intendente, o en todo caso, (vuelve a sentarse en el taburete) confiarme una función importante? Quisiera saber porqué soy consejero honorario. ¿Por qué, precisamente, consejero honorario?

5 DE DICIEMBRE

(Está en bata de noche, sentado sobre su cama. Lee el diario, levanta sus lentes. La fecha, proyectada, comienza a salir del calendario.)

Suceden cosas muy curiosas en España... No comprendo muy bien... El trono está vacante, los dignatarios están en una situación embarazosa para escoger heredero... y

eso provoca motines... ¡Oh!, ¡eso me parece un hecho extraordinario! ¿Cómo puede estar vacante un trono? Es extraño. (Vuelve al diario.) Una cierta doña debe subir al trono. (Se levanta y pone el diario sobre la cama.) ¡Ah, no! Una doña no puede subir al trono. Absolutamente, no. (Va y viene.) En el trono es necesario un rey. Pero ellos dicen que allí no hay un rey. Es imposible. Un Estado no puede existir sin un rey. Hay un rey, es cierto, pero se ignora dónde él se encuentra. Es posible que él esté allí mismo, pero razones de familia o temores por el lado de las potencias vecinas, como Francia y los otros países, lo obligan a esconderse. (Recorre la pieza, bastante agitado.) O puede ser que él tenga otros motivos... Por ejemplo... Yo no sé, pero... (Un carruaje pasa.)

8 DE DICIEMBRE

(Está en bata de noche, en cuclillas, en el suelo, delante de la cama, en tren de recortar los periódicos. La fecha excede ampliamente el calendario.)

Estaba en efecto, decidido a hacerme presente en el ministerio, pero los asuntos de España no me dejan de hacer pensar. ¿Cómo puede ser que una doña, llegue a ser la reina? No, eso no es posible. (Arroja los artículos contra la pared.) No se le permitirá nunca. Y desde luego Inglaterra se opondrá a esto. Sí, si, ella se opondrá. (Reúne los des-parramados artículos de los periódicos.) Y además, está la situación política de toda Europa: el emperador de Austria no admitirá... no podría admitir, como tampoco nuestro emperador, nuestro zar, que... que... ¡Oh! Confieso que esos acontecimientos me trastornan, me fatigan... No puedo hacer absolutamente nada. Mavra me ha hecho notar que yo andaba muy distraí-

do. En efecto, después de haber tomado mi té, por distracción sin duda, he arrojado mi platillo al piso. (Se levanta.) Enseguida ha volado en astillas. (Barre al costado de la cama.) Después de la comida me fui a pasear al pie de las montañas. (Deja la escoba apoyada contra la cama.) No he podido sacar nada de instructivo. Entonces, he vuelto y he quedado estirado sobre mi cama, el resto del tiempo, para reflexionar sobre los asuntos de España.

(Música: tema para el rey.)

AÑO 2.000

43 DÍA DE ABRIL

(Está sentado sobre su silla, frente al público, con su traje marrón. A partir de ese día, la fecha, proyectada, ocupa toda la

pared en el fondo.)

¡Hoy es un día de gran solemnidad! España tiene ya un rey. Se lo ha encontrado. Ese rey, soy yo. Es recién hoy que lo he sabido. Ha sido como si bruscamente me inundase la luz. ¿Cómo, pero cómo he podido pensar, cómo he podido ni siquiera imaginar que yo era un vulgar consejero honorario? ¿Yo? ¿Cómo este pensamiento extravagante, insensato ha podido penetrar en mi cerebro? Puedo considerarme dichoso que a ninguna persona se le haya ocurrido entonces, hacerme encerrar en una casa de salud. Todo esto se me ha revelado ahora. Ahora, todo está claro. Antes... antes yo no comprendía nada... Es terrible... Toda estaba delante mío como en una especie de niebla. Todo eso viene de que la gente se figura que el cerebro del hombre está encerrado en su cráneo: nada de eso: él es traído por un viento que sopla del Mar Caspio. En seguida le he revelado a Mavra, lo que yo era. ¡Qué tonta! (Se levanta.) Cuando ha sabido que estaba delante de ella

el Rey de España, (de pie cerca del taburete) se ha golpeado las manos, una contra otra y poco le ha faltado para morir de pavor. Claro que ella nunca había visto al Rey de España. Por eso yo me esforcé para tranquilizarla y asegurarle, en términos bondadosos, mi benevolencia. Le dije que yo no le guardaba el menor rencor por el hecho de que algunas veces ella me hubiese lustrado mal las botas, o porque dejó apagarse mi estufa. Estas gentes son ignorantes. No se puede, no se puede tratarlos como a personas educadas.

Ella se ha asustado, (se sienta) porque estaba convencida de que todos los reyes de España se parecen a Felipe Segundo! Pero yo le he explicado bien que no hay nada de común entre Felipe y yo. (Reloj.)

No he ido al ministerio. El diablo los lleve. (Recoge los periódicos y sale, costado izquierdo.) No, señores, no. Ahora, ustedes no me prenderán más: ¡yo no voy a continuar copiando vuestros sucios papelotes!

86e. día de MARZO-OCTUBRE entre el día y la noche.

(Música: Tema para el diario. Está sentado a la mesa, traje marrón.)

Hoy, (relee su diario) ha venido el ujier a decirme que debo ir al ministerio, pues ya hacía más de tres semanas que yo no desempeñaba mis funciones.

Fuí al ministerio... para reirme. Nuestro jefe de sección pensaba que yo había ido para hacerle reverencias, presentarle mis excusas, ¡hum! pero yo le he mirado con aire indiferente, ni muy enojado, ni muy benevolente, y me he sentado en mi lugar, como si no notase nada... He mirado a toda esa canalla administrativa: "Si ustedes supiesen quién está sentado entre vosotros, ¿qué

pasaría?" ¡Oh! ¡Señor Dios! ¡Qué escándalo se promovería! El jefe de sección, él mismo se doblaría ante mí, hasta la cintura, como lo hace ahora, ante el director. Y todos los otros temblarían entonces, tendrían miedo de que yo me vengase de sus bromas, de sus vejaciones, de sus... ¡Oh! Colocaron delante mío unos papeles, para que yo hiciese un resumen... Pero no los he rozado ni siquiera con la punta de mis dedos. Algunos minutos más tarde, dijeron que el director iba a venir. Entonces todo el mundo se puso a agitarse. ¡Hum! Muchos de los funcionarios, corrieron a ver, quién se presentaba el primero delante de él. Yo no he movido de mi lugar. Cuando él iba a atravesar nuestra oficina, todos se abotonaron sus chaquetas. Yo, he hecho como si no era nada. Director... ¿qué es un director? ¿Que yo abotone mi chaqueta? ¿Que yo me ponga de pie delante de él? ¡Jamás! ¿Qué director es ése? Es un corcho, no un director. Un corcho ordinario, un simple corcho, como esos que sirven para tapar las botellas, nada más.

Me presentaron unos papeles para que yo los firme. ¡Oh!, qué gracioso era todo eso. Ellos se imaginaban que yo iba a escribir debajo de la hoja: Jefe de oficina, Poprichtchine. ¡Vamos pues! He garabateado, bien a la vista, en el lugar donde firma el director del departamento: Fernando Séptimo. ¡Qué silencio respetuoso ha reinado entonces! Pero yo hice solamente un pequeño gesto: "No, no. Ningún testimonio de sumisión, les ruego, señores." Y dejé la oficina para encaminarme directamente al departamento del director. El no estaba en su casa, bien seguro, después que... El criado quiso impedirme la entrada, pero yo le dije, quién era yo: sus brazos cayeron. Entonces, de inmediato alcancé la sala del tocador de la hija del di-

rector...

(Música: tema Sofia.)

Ella estaba sentada delante de su espejo: se levantó asustada y dió un paso atrás. No... ¿por qué?... Pero no le dije nada que yo era el Rey de España. Sólo le dije que ella no podía ni siquiera imaginarse la felicidad que la esperaba, y que nos reuniríamos, pese a las maquinaciones de nuestros enemigos. No he querido agregar nada más, y he dejado la habitación.

¡Oh! ¡qué criatura astuta es la mujer! Es recién ahora cuando comprendo lo que es la mujer. Hasta el momento, nadie sabía de quién es la enamorada: soy el primero en haberlo descubierto. La mujer es la enamorada del diablo. Sí, sin chancear. ¿Los físicos? (Mira el techo.) Los físicos escriben absurdos, que ella es así y asá... Ella no ama más que al diablo. (Se levanta.) Mire usted, allá abajo, aquella que apunta sus anteojos hacia ese palco de segunda fila. ¿Usted cree que ella está mirando a ese personaje barrigón decorado con una condecoración? Usted, entonces, no sabe nada. Ella mira al diablo que está de pie, detrás de ese barrigón. Ahí lo tiene, es ese que se disimula debajo de su traje. Le hace señas a ella con el dedo. Y ella se casará con él, se casará con él. (Está cerca de la mesa.)

Y todos esos que usted ve ahí, todos esos padres de familia graduados, todos esos hombres que hacen piruetas en todas las direcciones y que toman la corte por asalto, diciendo que ellos son patriotas, y patatí, patatá: dinero sólido, dinero sólido, eso es lo que quieren esos patriotas! Su padre, su madre, a Dios mismo, ¡ellos los venderían por dinero, los ambiciosos, los Judas! (Se apoya en el espaldar de la silla.) Y esta ambición ilimitada, proviene de eso que ellos tienen bajo la campanilla, en la garganta:

una vesícula que contiene un gusanillo del volumen de una cabeza de alfiler: es un barbero de la calle de los Guisantes, el que hace todo eso... ¿Cómo se llama...? ¿Cómo se llama él...? ¡Oh!, he olvidado su nombre; pero se sabe de fuente segura que él recorre el mundo con una partera, para espafecir el mahometanismo, y se dice que por eso que la mayor parte del pueblo francés profesa la fe de Mahoma. (Se sienta sobre la silla, la espalda al público. Música.)

NINGUNA FECHA.

Ese día no tenía ninguna fecha

(Está sentado sobre el taburete, al costado de la estufa.)

Me he paseado de incógnito por la avenida Nevski. Su Majestad, el Emperador, ha pasado en coche. Toda la ciudad se ha sacado sus gorros y yo hice lo mismo. No he querido dejar ver que yo era el Rey de España. No... He juzgado inconveniente hacerme conocer tan pronto delante de todo el mundo; pues, ante todo, es necesario que me presente a la Corte... Lo que me detiene, es que no tengo aún el traje nacional español... Si pudiese al menos conseguirme una capa. (Se levanta.) Quise encargarle una a un sastre, pero esos son verdaderos asnos; además, ellos abandonan su trabajo para lanzarse a la especulación y, muy a menudo, son ellos mismos los que pagan los calzados. (Va a tomar del cofre su manta negra con esclavina y la examina.) Es mi linda capa, que no he llevado más que dos veces en todo y para todo. Pero sí... Pero, para qué (Va a buscar una caja y la abre sobre la mesita de noche y saca un par de tijeras.) esas tunos no me la destrocen, yo mismo voy a hacerla... (Ruidos en la casa. El va a cerrar la puerta con llave). Quien quiera que sea no me verá.

(Música.)

**He olvidado la fecha.
No ha habido ningún mes más.
Era el diablo el que sabía.**

(La capa está colgada del biombo. El está de pie, al costado, de espaldas al público.)

Mi capa está acabada y cosida... Sin embargo, yo no me decido todavía a presentarme en la Corte. La diputación de España no está siempre en la Corte. Sin diputados, eso no es conveniente. Eso le quitaría todo peso a mi dignidad. Los espero de un momento a otro. (Se levanta, va a tomar la capa y la pone sobre sus hombros. Reloj. Música: canción popular rusa.)

La he ido cortando punta por punta con mis tijeras, pues el corte debía ser otro muy distinto. Mavra ha pegado un grito cuando se la he mostrado.

EL PRIMERO

(Está de pie, cerca de la ventana, con su traje marrón, y su capa sobre los hombros.)

Esta lentitud de los diputados me asombra prodigiosamente. ¿Cuáles son las razones que los han podido retrasar? (Reloj.) ¿Francia, puede ser? Sí, esta es la nación menos bien dispuesta.

(Música: tema febril. Va a buscar su abrigo beige y su sombrero y sale precipitadamente. En la calle. Ruidos de la calle. Voces.)

¡Qué imbécil! ¡Como si el Rey de España debiese escribir cartas como un vulgar comerciante! Vengo de preguntar en el correo si los diputados españoles no habían llegado, pero el director, que es un perfecto estúpido, no sabe nada. "No, no hay ningún diputado español, pero si usted quiere escribirles cartas, puede hacerlo, y nosotros nos encargaremos de que lleguen a buen destino." ¡Que vaya a hacerse ahor-

car! ¿Qué es una carta? Un absurdo. Son los boticarios los que escriben cartas. Como si el Rey de España... debiese escribir cartas... como un vulgar comerciante...

(Música. Cambio de decorado.)

MADRID, 30 FEBRIL

(Una celda blanca absolutamente desnuda. Una cama. Un cubo higiénico, un taburete. El entra, costado derecho, pies desnudos, en traje marrón, su capa sobre los hombros.)

Bueno. Estoy en España. Esto ha sido hecho tan rápidamente que apenas he tenido tiempo de reconocerme aquí. (Ruidos, lejanos en el asilo: exclamaciones, risas de los internados.) Esta mañana, los diputados españoles se han presentado a mi casa, y me subido al coche con ellos. Es extraño. Los he esperado tan largo tiempo a los diputados. ¿Por qué esta repentina precipitación? Hemos marchado a una tal velocidad que hemos llegado a la frontera de España en una media hora. ¡Oh!, media hora... Eso casi no parec posible... ¡Ah!, también es verdad que ahora con esos ferrocarriles en toda Europa... Y después... esos barcos a vapor que son extremadamente veloces. (Se sienta sobre el taburete.) Sí, es posible... He aquí la prueba.

¿Qué curioso país es España! Cuando hemos entrado a la primera pieza, allí mismo he apercibido una multitud de hombres con la cabeza afeitada. Pero yo me he dado cuenta, que esos debían ser personas notables o soldados, pues son ellos los que se afeitan la cabeza. Lo que me ha parecido extremadamente extravagante ha sido la conducta del Canciller del Imperio: me ha tomado por el brazo, y me ha llevado a una pequeña cámara y me ha dicho: "Quédate aquí, y si tú relatas que eres el Rey Fernan-

do, yo te haré pasar este antojo." (Se levanta y avanza un paso.) Sabiendo que era una prueba, le dije: "Yo soy Fernando Séptimo y usted lo sabe muy bien." Entonces el Canciller me dió dos garrotazos en la espalda, tan dolorosos, que faltó poco para que yo diese un grito, pero me dominé, al recordar que eso era un rito de la antigua caballería, cuando se entra a un cargo de alta dignidad. Esto es inaudito... En España, todavía cumplen las costumbres y ritos de la antigua caballería.

(Va a sentarse sobre la cama. Se levanta y va hacia el taburete.)

Cuando quedé solo, he querido ocuparme de los asuntos de España. He descubierto que la China y España son una sola y misma tierra... (Se da vuelta y hace como si se dirigiese a un interlocutor imaginario.) Sí. Es solamente por crasa ignorancia que se los considera como a dos países diferentes. Yo aconsejo a todo el mundo escribir: "España" sobre un papel. ¿Y qué resulta? Pues, eso dará por resultado "China". Bien. Pero ahora yo estoy profundamente afectado por un acontecimiento que se producirá mañana. (Va hacia la cama, se arrodilla y se pone sus zapatos.) Mañana, a las siete horas y dieciocho minutos, sucederá un fenómeno: la tierra se sentará sobre la luna. Sí. Wellington, el celebre químico inglés, Wellington, él en persona, habla de eso. Confieso que he sentido una viva inquietud, cuando me he imaginado la delicadeza y la fragilidad de la luna... (Música.) Todo el mundo sabe que a la luna la hacen habitualmente en Hamburgo, y de una manera abominable. Me sorprende que Inglaterra no le preste ninguna atención al asunto. Es un tonelero cojo que la fabrica y (arrodillado en un ángulo de la cama) está bien claro que este imbécil alquiera sospecha qué es la luna.

Nó sabe más que hacerla. Le ponc un cable alquitranado y cinco cucharadas de aceite de oliva; entonces se esparce sobre toda la tierra una hediondez tal que es necesario taparse la nariz. Es por eso que la luna es una esfera tan delicada y que los hombres no pueden vivir allí. Por el momento ella está habitada solamente por narices. He ahí porqué nosotros no podemos vernos la nariz: todas las narices se encuentran en la luna.

Cuando pensé, (se levanta) que la tierra, materia tan pesada, podía reducir a polvo nuestras narices, sentándose encima, me ha sobrecoigido una tal angustia que enseguida me puse mis calcetines y mis zapatos y de prisa me he constituido en la sala del Consejo de Estado, para dar orden a la policía de que impida a la tierra sentarse sobre la luna. Los grandes personajes, con la cabeza afeitada, que yo había visto en gran número en la sala del Consejo de Estado, son personas muy inteligentes. Cuando yo les he dicho: "Señores, ¡salvemos a la luna, pues la tierra quiere sentarse encima de ella!", (se sube a la cama) ellos se precipitaron inmediatamente para ejecutar mi voluntad soberana, y muchos de entre ellos, se treparon a las paredes, para atrapar a la luna. Pero en ese momento entró el Gran Canciller. Al verlo, escaparon. Como soy el rey, he quedado solo. Entonces, el Canciller, con gran estupefacción mía, me dió un garrotazo, y me condujo a la fuerza a mi aposento. ¡Oh! ¡Cuán grande es el poder de las costumbres populares en España!

(Música.)

Enero del mismo año que sigue a Febrero.

(Está apoyado en la pared del fondo, de espaldas al público, apa-

teado, en el traje blanco de loco.)
¡Oh, no!, decididamente, no. Yo no llego a comprender qué país es España. Los usos populares y las reglas de la etiqueta de la Corte, son aquí, hechos extraordinarios. Yo no comprendo, decididamente y no comprendo nada de eso. Hoy, me han dado una paliza, a pesar de que yo había gritado con todas mis fuerzas que yo no quería ser monje... Pero yo... ¡oh! Ni yo mismo puedo recordar lo que me llegó cuando ellos comenzaron a derramar agua fría sobre mi cabeza. Yo no había jamás sufrido un infierno semejante. Por poco, casi llegué a ponerme furioso, y fue a duras penas que han podido retenerme. ¿Por qué? (Se aproxima al taburete, da vueltas alrededor y se sienta en él.)
¿Pero por qué? ¿Cuál es el significado de esa extraña costumbre de las palizas? Es un uso estúpido, absurdo. La incapacidad de los reyes, que aún no han abolido esa costumbre, me parece inconcebible. Supongo, según todas las verosimilitudes, que he caído entre las manos de la Inquisición, y que aquel que yo había tomado por el Canciller es sin duda el Gran Inquisidor en persona. Pero yo no puedo comprender, de ningún modo, ¿cómo es posible que un rey esté sometido a la Inquisición! ¿Cómo es posible eso? ¡Es verdad que se debe esperar todo de Francia, y sobre todo de ese borrico ensillado de Polignac! ¡Oh!, ¡ese bribón de Polignac! Decididamente, él ha jurado hacerme todo el mal posible hasta que yo muera! ¡Me ha hostigado y me ha perseguido! El quisiera llevarme a mi perdición, como acaba de hacerlo con mi gentil primo Carlos. Pero yo sé, mi amigo, que es el Inglés el que te conduce. El Inglés es un gran político. El intenta colarse en todas partes. (Se levanta.) Todo el mundo sabe que cuando Inglaterra ataca, Francia estornuda.

EL 25.

(Él está aconchado en el suelo, arrimado a su cama. Después él se sienta sobre la cama, con dificultad.)

¡Oh! ¡Ese maldito garrote me hace un mal terrible! ¡Ay! Hace un instante el Gran Inquisidor ha venido a mi habitación, pero yo me había escondido bajo mi cama, apenas oí sus pasos. Él no me había visto y se puso a llamarme: "¡Poprochtchine!" Pero yo no dije ni pío. "¡Alexei Ivanov! ¡Consejero honorario! ¡Gentilhombre!" Yo guardaba silencio. "¡Fernando Séptimo!" "¡No, hermano, tú no me harás pasar más por el cambio!" Te conocemos: tú vas todavía a regarme con agua fría en la cabeza. Pero, por fin, él me vió y me hizo salir de debajo de la cama a golpes de garrote. ¡Oh!, ese garrote... ¡es atroz!

Pero la revelación que acabo de tener me ha indemnizado de todo eso. (Se estira sobre la cama.) He descubierto que todos los gallos tienen una España: ella se encuentra debajo de sus plumas. El Gran Inquisidor ha salido de mi cuarto, furibundo, amenazándome no sé con qué castigo... Pero yo he despreciado totalmente su impotente maldad, pues yo sé que él obra como una máquina, como un instrumento del Inglés.

(Ruido de pasos que se aproximan. En el momento en que se oye entrar la llave en la cerradura, se precipita debajo de su cama. Música.)

LA NOCHE

(Está estirado sobre su cama, intenta levantarse, pero vuelve a caer sobre su almohada.)

¡Dios mío! ¡No tengo más fuerzas para aguntar eso! ¡No! ¡Qué quieren hacer de mí? Me echan agua fría sobre la cabeza. No me escu-

chan, no me ven, no me entienden. ¿Qué les he hecho yo? Me atormentan... ¿por qué? ¿Qué quieren de mí, de este ser infeliz? ¿Qué puedo darles? ¡Yo no tengo nada! (Hace un esfuerzo para sentarse y lo consigue.)

Estoy agotado, no puedo soportar más sus torturas; arde mi cabeza y todo gira alrededor mío. ¡Sálvenme! (Toma la almohada entre sus brazos.) ¡Llévenme con ustedes! ¡Dénme una troika con corceles veloces como la tempestad! ¡Sube a tu lugar, postillón! ¡Haz resonar mi campanilla! Corceles, ¡corred ágiles hacia las nubes, y llevadme lejos de este mundo! Más lejos, más lejos, hasta donde no se vea nada, ¡nada más! Allá, el cielo se arremolina delante de mis ojos; una estrellita centellea en las profundidades; una selva navega con sus árboles sombríos, acompañada de la luna; una niebla gris se extiende bajo mis pies; una nota musical resuena en esa niebla; de un lado el mar, de otro, Italia... Entre todo lo de allá (se levanta un poco) se distinguen hasta las casas de madera de los campesinos rusos... Es mi casa aquella mancha azul en la lejanía? ¿Es ésa mi madre, que está sentada delante de la ventana? (Se levanta y cae de rodillas en el centro de la escena.) ¡Mamá! ¡Salva a tu desventurado hijo! ¡Deja caer una pequeña lágrima sobre su cabeza dolorida! ¡Mira como se lo atormenta! ¡Estrecha contra tu pecho al pobre huérfano! ¡No hay para él un lugar sobre la tierra! ¡Lo persiguen con furia! ¡Mamá! ¡Mamá! ¡Ten piedad de tu pobre niño enfermo!... Diga, ¿sabe usted que el jefe de la regencia de Argelia, tiene una verruga, justamente debajo de la nariz?

(Risa nerviosa y prolongada.)

(Música: tema para el diario, mientras que el telón se cierra.)

F I N

MÁS Y MEJOR

Los que no sólo habitan,

los que no sólo flotan;

Los que ansian y padecen la

misteriosa gran aventura
de vivir...

Los que se ensombrecen ante

la lágrima y se alegran

ante la sonrisa...

Los que sufren y cantan, los que

viven: esos, ante el trabajo;

el amor o la vocación;

sienten la necesidad y la

desesperación de hacerlo

todo, bien.

Ubicados en el ámbito

fraternal humano de la

ternura, haremos

incansables y permanentes

para lograr en todo: Más y

Meior, para acercarnos

a la meta social y

renovadora de hacerlo

todo Bien.

