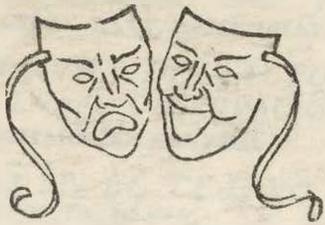
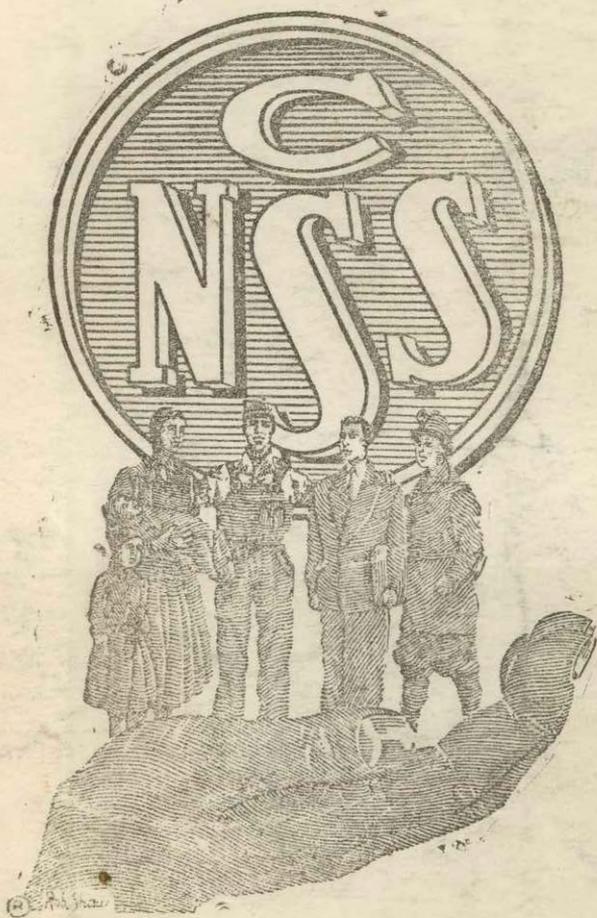


CONJUNTO TEATRAL 'NUEVOS HORIZONTES' - TUPIZA (BOLIVIA)



Teatro

6



... "Fuimos 'acomodándonos', mientras lazos francos de nuestra unión se ponían de manifiesto a través de la conversación fraterna que sosteníamos entre los siete que regresábamos. No hubiésemos podido, aunque lo hubiéramos intentado, ocultar la alegría desbordante que experimentábamos todos al establecer, en sordo pero efectivo recuento de actividades: Cuarenticinco días de gira entre la sexta y la séptima... Cuarenta funciones realizadas... Trece distintos lugares visitados... Y muchas, muchísimas personas de esos distintos lugares, incorporadas, unas consciente y otras inconscientemente, a la gran corriente simpática y fraternal de los amigos y miembros del Conjunto "Nuevos Horizontes" de Tupiza.

Aparte de todo esto que podíamos mostrar a través de nuestra charla en el coche, estaban los tesoros íntimos, esos que vuelven sensación de fecundidad en el esfuerzo, de cariño fraternal anudado con nuestros compañeros, y en fin, todo lo que justamente por ser íntimo y profundo, no podemos explicar pero que tiene algo que ver con la condición del ser humano entregado a su propósito artístico, elevado o no en la realización, siente que está cooperando, con la gran humanidad a trazar hacia caminos superiores".

(De la crónica "NUESTRA SEPTIMA GIRA", publicada en este número)



teatro

Publicación del Conjunto Teatral
«Nuevos Horizontes» de Tupiza (Bolivia)

SUMARIO

<i>SURCO Y SEMILLA</i>	
NOTA EDITORIAL	2
<i>EL ARTE DEL TEATRO</i>	
EDWARD GORDON CRAIG	3
<i>LA INMORTALIDAD DEL TEATRO</i>	
GASTON BATY, RENE CHAVANCE	6
<i>LA FORMACION DEL ACTOR</i>	
Quinta Lección: OBSERVACION	
RICHARD BOLELAVSKI	7
<i>EL GESTO EN EL TEATRO</i>	
ERNESTO BAIMA	12
<i>EL ACTOR Y EL TEATRO EN</i>	
<i>LA VIDA CONTEMPORANEA</i>	
MAX REINHARDT	13
<i>EL ACTOR SEGUN STANISLAVSKI</i>	
NINA GOURFINKEL	18
<i>EL LEGADO DE JOUVET</i>	
SIEGFRIED MELCHINGER	23
<i>DEFINICION TEATRAL DE LA ACCION</i>	
ANTOINE VITTEZ	25
<i>Nuestra Convocatoria</i>	
<i>PUBLICAREMOS OBRA NACIONAL</i>	26
<i>LAS GIRAS DEL CONJUNTO</i>	27
<i>NUESTRA SEXTA GIRA NACIONAL</i>	28
<i>NUESTRA SEPTIMA GIRA NACIONAL</i>	35
<i>EL MILAGRO DE LA VOCACION TEATRAL</i>	
JEAN LOUIS BARRAULT	42
<i>UNA LIBRA DE CARNE</i>	
Farsa de Agustín Cuzzani	43

JULIO 1959

Ejemplar Bs. 2.000.-

6
G. Rojas

SURCO Y SEMILLA...

S IEMPRE tuvimos por delante la visión sencilla de que nuestra obra toda, es la de modestos trabajadores, peones, en fin, de este gran quehacer del teatro. Labradores del sueño y la enseñanza, de autores y pedagogos teatrales, jamás nos abandonó la sensación de hallarnos en el surco, amplio y áspero de este fértil corazón de América que es Bolivia. De ahí que este número seis de TEATRO nos confortó profundamente al plasmar expresivamente esa sensación, a través de su contenido, que lleva las palabras, semillas de enseñanzas, de los grandes del teatro: Stanislavski, Gordon Craig, Max Reinhardt, Barrault...; la siembra entusiasta a través del recorrido y la acción de nuestras dos últimas giras, sexta y séptima, con la atrevida cosecha tenue de los públicos visitados; y vuelta otra vez, en almacigo esperante, el sueño del autor: "Una libra de carne", obra que nos diera por su tan colectivo reparto, como por la cálida acogida que le brindó el público cuando la presentamos en varias funciones, la satisfacción del peón entregado de cuerpo y alma a su tarea: sudor en el empeño, y alegría en el descanso, hecha del aprecio manifiesto por la comunidad tupiceña, y que nos indujo a editarla, seguros de un buen rumbo, para que llegue a los lectores, viejos y nuevos de esta revista.

Serán ellos también quienes valoricen, cómo enriquecerán el acervo del conocimiento y orientaciones específicas teatrales, los serios artículos como el de Max Reinhardt, que

asigna al actor hondas trascendencias sociales; el de Gordon Craig, reivindicando para la escena la primacía de la acción; o el de Nina Gourfinkel, descubriendo aspectos casi desconocidos de la personalidad de ese maestro que fue Constantin Stanislavski...

Y serán los lectores mismos, los depositarios de nuestras crónicas de las dos últimas giras con las que hemos visitado lugares donde antes no estuvimos, llevando, ternura y ansiedad de labriego en la siembra, para el surco de buena emoción de los públicos obreros de las minas, el planteo dramático de tres obras: La Zorra y las uvas, El Zoológico de cristal y La Farsa del Cajero que fue hasta la esquina...

La obra de Cuzzani, que reproducimos hoy, dirá de esta también nuestra posición de acreditarle al teatro el contenido de urgencia y derecho a beligerar entre las gentes por la causa del Hombre, acorralado y minimizado, en estos tiempos cuya pavorosa síntesis, al decir de un escritor francés, es la fuerza degollando al mundo.

Es pues, repetimos, el número seis de TEATRO, clara expresión, a través de su contenido, de la imagen, que nos acompaña siempre, de ser, nosotros, los integrantes del Conjunto Nuevos Horizontes, trabajadores modestos, peones, en fin, de este gozoso y sufriente quehacer del teatro, pero conscientes, eso sí, por muy inclinados que nos tenga la faena sobre el surco, que el "mejor camino para llegar a los hombres será siempre el camino hacia las estrellas"...

Nota: No aparecen nombres de miembros. No hay personalismo

Schuyler

Julio

Julio

EDWARD GORDON CRAIG

EL ARTE DEL TEATRO

REPRODUCIMOS hoy las viejas palabras de Gordon Craig, que a muchos parecerán nuevas, tal es su vigencia, porque comprendemos cómo el impulso que resulta de las necesidades del quehacer teatral logra quitarnos las perspectivas de la buena orientación en cuan-

to a los profundos fundamentos del teatro, de los que, su recordación por las palabras de un maestro como Craig, contribuirá a que quienes luchan por el teatro estén bien nutridos de las serenas y claras luces, con que será fecundo su fervor y su trabajo.

EL DIRECTOR.— Sentémonos un rato aquí, en la platea, y hablemos un poco sobre el teatro y su arte. Dígame, ¿sabe Ud. en qué consiste el arte del teatro?

EL ACTOR.— A mí me parece que el arte del teatro reside en la labor del actor.

EL DIRECTOR.— ¿Quiere decirse, entonces, que la parte es igual al todo?

EL ACTOR.— No, por supuesto que no. Pero, entonces, ¿cree Ud. que el arte del teatro está en el texto?

EL DIRECTOR.— El texto es una obra literaria, ¿verdad? Dígame, entonces, como un arte puede confundirse con otro.

EL ACTOR.— Pues bien, si Ud. me dice que el arte del teatro no finca ni en la acción ni en la pieza, no me queda más que concluir de que está en el decorado y en la danza. Sin embargo, no puedo creer que Ud. vaya a sostener tal cosa.

EL DIRECTOR.— No; el arte del teatro no está ni en la labor del actor ni en el texto, ni en el escenario ni en la danza, sino en la conjunción de todos los elementos que componen esas cosas: la acción, que es el verdadero espíritu de la labor del actor; las palabras, que constituyen

el cuerpo de la pieza; la línea y el color, que forman el corazón de la escena; el ritmo, que es la esencia de la danza.

EL ACTOR.— ¡Acción, palabras, línea, color, ritmo! ¿Y cuál de ellos es el más importante para el arte?

EL DIRECTOR.— No hay uno que sea más importante que otro, del mismo modo que para el pintor no hay un color que sea más importante que otro, ni una nota que sea más importante que otra para el músico. En cierto modo quizá sea la acción la parte de mayor valor. La acción guarda con el arte teatral la misma relación que el dibujo con la pintura y la melodía con la música. El arte del teatro ha surgido de la acción-movimiento-danza.] 72

EL ACTOR.— Yo siempre supuse que había nacido del verbo y que el poeta era el padre del teatro.] Te

EL DIRECTOR.— Es una creencia vulgar; pero piénselo un rato. La imaginación del poeta encuentra la voz en las palabras, bellamente seleccionadas; entonces nos recita o canta esas palabras, y eso es todo. Esa poesía, cantada o recitada, se dirige a nuestros oídos y por ellos a nuestra imaginación. No ganará nada si a ese recitado o a esa canción el poeta le agrega el gesto; en realidad

lo echará a perder.

EL ACTOR.— Sí, lo comprendo perfectamente. Comprendo que agregándole gesto a un perfecto poema lírico el resultado tiene que ser inarmónico. Pero ¿aplicaría Ud. los mismos argumentos a la poesía dramática?

EL DIRECTOR.— Por cierto. Recuerde que he hablado de un poema dramático, no de un drama. Las dos cosas son distintas. Un poema dramático es para ser leído. Un drama no es para ser leído sino para ser visto en el escenario. De aquí que la acción sea una necesidad para el drama e innecesaria para el poema dramático. Es absurdo hablar de estas cosas de la poesía y de la acción, como teniendo algo que ver una con otra. Y ahora, así como no debe Ud. confundir el poema dramático con el drama, tampoco debe confundir al poeta dramático con el dramaturgo. El primero escribe para el lector o para el auditor; el segundo escribe para el público del teatro. ¿Sabe Ud. quién fue el padre del dramaturgo? supongo que sería el poeta dramático.

EL ACTOR.— No, lo ignoro, pero

EL DIRECTOR.— Está equivocada, el padre del dramaturgo fue el bailarín. Y ahora, dígame con que material hizo el dramaturgo su primera pieza.

EL ACTOR.— Supongo que utilizó las palabras del mismo modo que el poeta lírico.

EL DIRECTOR.— Se equivoca Ud. de nuevo, y eso es lo que creen cuantos ignoran la naturaleza del arte dramático. No; el dramaturgo hizo su primera pieza empleando la acción, las palabras, la línea, el color y el ritmo, y dirigiéndose a nuestros ojos y oídos con el hábil manejo de esos cinco factores.

EL ACTOR.— ¿Y cuál es la diferencia entre la obra de los primeros

dramaturgos y la de los modernos?

EL DIRECTOR.— Los primeros dramaturgos fueron los niños del teatro. Los modernos no lo son. El primer dramaturgo comprendió lo que el moderno todavía no entiende. Comprendía que cuando él y sus compañeros se presentaban ante el espectador el público tenía más interés en ver qué iba a hacer que en oír lo que podía decir. Sabía que la vista es más aguda y poderosamente atraída que cualquier otro sentido; sabía que es, incuestionablemente, el más fino de los sentidos del cuerpo del hombre. Lo primero que encontraba al aparecer ante el público era una enorme cantidad de pares de ojos, afilados y hambrientos. Hasta los hombres y las mujeres que se sentaban tan lejos que no siempre podían oír lo que decía, parecían estar pegados a él debido a la penetrante mirada de sus interrogadores ojos. Para unos y para otros hablaba en poesía o en prosa, pero siempre por medio de la acción: con la acción poética que es la danza o con la acción prosaica que es el gesto.

EL ACTOR.— Es realmente interesante. Siga Ud., siga Ud.

EL DIRECTOR.— Analicemos el tema. He dicho que el primer dramaturgo fue el hijo del bailarín, es decir, el hijo del teatro y no el hijo del poeta. He dicho que el poeta dramático moderno es el hijo del poeta, y sólo sabe como llegar a los oídos de quien lo escucha, pero nada más. Y sin embargo y a pesar de esto, ¿no sigue el público actual, lo mismo que el antiguo, yendo al teatro a ver las cosas y no a oír las? En verdad los públicos modernos insisten en ver y en satisfacer sus miradas a despecho de la invitación que les hace el poeta para que utilicen solamente sus oídos. Y ahora no me interprete mal. No quiero decir ni sugerir que el poeta es un mal escritor de comedias ni que sea mala su influencia sobre el teatro. Lo único que

deseo es hacerle entender que el poeta no pertenece al teatro, que nunca ha salido del teatro, ni puede ser del teatro, y que, entre los escritores, sólo el dramaturgo tiene un título de nacimiento en el teatro, mas en muy reducida escala. Pero sigamos. Mi opinión es que el pueblo sigue yendo a ver y no a oír las piezas. ¿Que qué se prueba con eso? Que los públicos no han variado. Que allí están, con sus miles de pares de ojos, lo mismo que antaño. Y esto es tanto más extraordinario desde que los autores y las obras sí han cambiado. En las piezas ya no existe el equilibrio entre la acción, la palabra, la danza y la escena sino que prima en ellas o el texto o la escena. Las obras de Shakespeare, por ejemplo, son una cosa muy distinta del moderno milagro o misterio escritos enteramente para el teatro. La naturaleza del "Hamlet" no es propia de la representación escénica. "Hamlet" y las demás obras de Shakespeare adquieren una forma tan vasta y tan completa cuando se las lee que sólo pueden perder grandemente cuando se nos las presentan en la escena. El hecho de que fueran representadas en los tiempos de Shakespeare no prueba nada. Si hubieran sido escritas para ser vistas las encontraríamos incompletas al leerlas. Ahora bien, nadie dirá que "Hamlet" le parece una obra aburrida o incompleta cuando la lee, y, sin embargo, muchos son los que se lamentan al verla representada, y dicen: "No, este no es el "Hamlet" de Shakespeare". Cuando a una obra de arte ya no puede agregársele nada que la mejore puede decirse que está "terminada", que está completa. El "Hamlet" estuvo terminado, estuvo completo, cuando Shakespeare escribió la última palabra, y para nosotros el agregarle el gesto, el decorado, el traje o la danza es sugerir que está incompleto y que precisa de tales agregados.

EL ACTOR.— ¿Quiere Ud. decir

que "Hamlet" no debió representarse nunca?

EL DIRECTOR.— ¿De qué serviría que yo contestara "Sí"? "Hamlet" se seguirá representando todavía durante algún tiempo, y el deber de los intérpretes es el de poner a su servicio lo mejor de sí mismos. Pero, como ya he dicho, el teatro no debe quedarse eternamente con una pieza para representar sino que debe representar las piezas de su propio arte.

EL ACTOR.— ¿La pieza para el teatro, entonces, es aquella que queda incompleta cuando se la imprime en un libro o se la recita?

EL DIRECTOR.— Sí, e incompleta en todas partes menos en el escenario. La obra de teatro debe dejarnos descontentos y parecernos imperfecta cuando la leemos o la escuchamos porque está incompleta sin el movimiento de su acción, su color, su línea y su ritmo en el escenario.

EL ACTOR.— Esto me interesa y me asombra al mismo tiempo.

EL DIRECTOR.— ¿Quizá porque le parece algo nuevo? Dígame, ¿qué es, especialmente, lo que le asombra?

EL ACTOR.— Pues bien, antes que nada el hecho de no haberme detenido jamás a considerar en qué consiste el arte del teatro. Para muchos de nosotros no es más que un entretenimiento.

EL DIRECTOR.— ¿Y para Ud.?

EL ACTOR.— Oh, para mí siempre ha sido algo fascinador, mitad diversión y mitad ejercicio intelectual. El espectáculo me ha entretenido siempre y la labor de los intérpretes me ha instruido a menudo.

EL DIRECTOR.— De hecho, una especie de satisfacción incompleta. Es el resultado natural de ver y el oír algo imperfecto.

EL ACTOR.— Pero he visto algunas piezas que creo que me han satisfecho.

EL DIRECTOR.— Si Ud. se ha sentido completamente satisfecho con, algo indudablemente mediocre, ¿no querrá eso decir que Ud. estaba esperando algo menos que mediocre y que se encontró con algo un poquito mejor que lo que Ud. esperaba? En nuestros días hay gente que va al teatro segura de que va a aburrirse, y eso es natural ya que se las ha acostumbrado a ver cosas aburridoras. Cuando Ud. me dice que se ha sentido satisfecho con el teatro moderno lo que prueba es que no sólo ha degenerado el arte sino también una cierta parte del público. Pero no se desaliente Ud. por eso. Una vez conocí un hombre cuya vida estaba tan ocupada que nunca había escuchado otra música que la del organito callejero. Eso era para él el ideal de lo que la música puede ser. Sin embar-

go, bien sabe Ud. que hay mejor música en el mundo y que la del organito callejero es bastante mala. Si por una vez pudiera Ud. ver una pieza moderna de arte teatral ya no toleraría nunca más lo que en vez de arte teatral le arrojan a Ud. encima en estos tiempos. La razón por la cual no se le ofrece una obra de arte en el escenario no finca en que el público no la desee, ni porque falten en el teatro excelentes artifices capaces de ofrecérsela, sino porque al teatro le falta el artista —el artista del teatro, ¿sabe Ud.?— no el poeta el músico, el pintor. Los artistas que le ha mencionado son incapaces de cambiar tal estado de cosas. Están obligados a hacer lo que los empresarios les exigen. Sólo la aparición del artista del teatro en el mundo del teatro podría cambiar todo esto. Lenta pero seguramente reuniría en torno suyo a los demás artistas que he nombrado y juntos la darían nueva vida al arte del teatro.

LA INMORTALIDAD DEL TEATRO

GASTON BATY
por
RENE CHAVANCE

En las grandes épocas, los dramaturgos tenían ante ellos un público unido. La muchedumbre que se apretujaba en las gradas de la cavea de Dionisios, ante los tablados de los misterios medievales o en los claros del bosque de Bankside, tenía un almacén común, una sensibilidad acorde a la de los personajes, y fe en los mismos dioses. Esas multitudes reaccionaban a un tiempo ante las mismas cosas. Actualmente, una sala de espectáculos, no abriga ya a un público, sino a una multitud de individuos de educación, de sensibilidad y de creencias diferentes, cuyas reacciones operan a veces unas contra otras.

La obra, que debería representarse en ellos y con ellos, no se representa más que ante ellos. Un arte dramático sólo puede ser grande cuando el poeta, los intérpretes y los espectadores son oficiales en conjunto.

Sabemos muy bien que no se puede esperar que vuelvan tales espectáculos. La tarea de nuestra generación no consiste en hacer llamear sobre la colina las piras gloriosas, sino en transmitir, a través de siglos oscuros, la humilde antorcha que mantendrá el fuego vivo hasta el día en que una humanidad mejor merezca hacerla relucir. El alma del teatro es inmortal.

LA FORMACION DEL ACTOR

RICHARD
BOLELAUSKY

En este capítulo del libro de Bolelavsky que reproducimos, le corresponde ahora ser exaltada y didácticamente analizada, una de las más características y difíciles virtudes del actor: la observación, sobre la cual, escuela teatral ha habido que construyó, sumándola a la

experiencia, los dos pedestales del aprendizaje y práctica de la interpretación escénica. Sin llegar a tanto el autor de esta lección, con su reconocida habilidad y capacidad de sugerencia narrativa, ubica a la observación en su justo lugar de importancia para la formación del actor.

QUINTA LECCION

OBSERVACION

Estamos tomando el té, la Tía de la Criatura, "que conocía al señor Belasco personalmente" y yo. Estamos esperando a la Criatura, que llegará de un momento a otro. El té es excelente.

LA TIA.— Me encanta que se tome tanto interés por mi sobrina. La niña está tan apasionada por el teatro! Especialmente ahora, que tiene tanto éxito. ¿Se imagina? ¡Ahora tiene un sueldo seguro! Nunca creí que semejante cosa fuera posible en el teatro.

YO.— Es la ley de la oferta y la demanda.

LA TIA.— Confieso que no comprendo qué es lo que ella quiere de usted ahora. Es una profesional. Le han dado un buen papel. ¿Que más puede pedir? No es que sus visitas no me causen el mayor gusto. A mi sobrina le pasa lo mismo. Las dos adoramos el teatro y la gente que tiene que ver con él. El difunto señor Belasco... ¿Que hombre tan encantador!... Me dijo una vez, cuando yo estaba dudando entre aceptar o no un papel en una de sus producciones: "Madame, usted pertenece

a las noches de estreno. Su presencia en las primeras filas, es tan vital para el éxito de la obra como lo es la mejor representación de mis actores". ¡Fué tan encantador de su parte! Ese hombre era un genio. (Aparece la Criatura. Se detiene en el centro de la habitación para contemplarnos. Hay duda en su expresión.)

LA CRIATURA.— ¿Puedo preguntar de qué hablaban ustedes dos?

LA TIA.— Sobre el teatro, querida. Estaba por decirle al señor que para mí lo único importante es representar y representar.

LA CRIATURA.— Supongo que estarán de acuerdo.

YO.— Pronto íbamos a estar en desacuerdo.

LA TIA.— Sé que estoy en lo cierto. Yo no creo en teorías, lecciones, análisis psicológicos y esos ejercicios para desarrollar el cerebro de los que me ha hablado mi sobrina. Perdona mi sinceridad. Adoro el teatro, pero mi teoría es que para ser actor, uno debe actuar. Y observar cómo actúan los demás. Así que actúa todo lo que puedas, mientras te paguen. Cuando no te paguen, deja de actuar. Si uno

tiene talento, como esta Criatura...

LA CRIATURA.— Por favor, tía...

LA TIA.— Déjate de tonterías. El talento necesita propaganda, como todas las cosas. Si uno tiene talento, le pagarán mejor y durante más tiempo.

YO.— Me alegro que le dé al talento esa importancia, señora. ¿Pero no le parece que el talento necesita cultivarse y que sólo cultivándolo podemos descubrir que existe de verdad?

LA CRIATURA.— (Captando mi pensamiento con entusiasmo): Querida tía, es la misma diferencia que hay entre una manzana silvestre y otra cultivada. Las dos son manzanas. Pero una es verde, áspera, insulsa. La otra, roja, suave, dulce y perfumada.

LA TIA.— Argumentar con comparaciones poéticas es de mala fe. Una manzana es una cosa...

YO.— Y el talento otra. Tiene razón, no comparemos. Dígame, señora, ¿ha oído hablar de un juego delicioso, que se juega mucho en los jardines de los infantes alemanes, llamada "achtungspiele"?

LA TIA.— No. ¿Qué es?

YO.— Un juego muy simple. La profesora les hace narrar a los alumnos escenas de las actividades en que han intervenido ese día, el día anterior o hace varios días. Lo hacen con el propósito de desarrollar la memoria del alumno, analizar sus acciones y agudizar su sentido de observación. Algunas veces al niño se le permite hacer su propia elección. Y entonces la profesora saca conclusiones acerca de cual es la dirección del interés de la criatura. Y actúa alla o previene a los padres o a otros profesores. Por ejemplo: El niño que elige recordar cómo destruyó un nido de pájaros no es castigado, pero se hace un esfuerzo para atraer su atención a una esfera diferente.

LA TIA.— (Friamente.) Muy interesante.

YO.— Ni la mitad de interesante que cuando se prueba en adultos. Demuestra lo poco que los adultos usamos el maravilloso don de la observación. Tal vez le parezca increíble, pero hay muy pocas personas que sean capaces de recordar lo que hicieron en las últimas veinticuatro horas.

LA TIA.— Yo puedo decirselo.

YO.— Sí, no lo dudo. Pero el juego no consiste en decirlo, sino en representarlo silenciosamente, volviendo a actuar. El silencio ayuda a la concentración, y hace brotar las emociones escondidas.

LA TIA.— Yo podría hacerlo si quisiera. Aunque no estoy muy segura de tener ganas de hacerlo. Pero soy muy franca y prefiero no repetirle en silencio, sino decirlo todo.

YO.— ¿Por qué no probar? Es un juego infantil. Empezaremos por algo fácil. Por ejemplo, ¿me permite pedirle que represente la acción de servirme la taza de té que recibí de sus manos hace un rato?

LA TIA.— ¡Qué ridículo! ¡Qué idea más cómica! ¿Qué pretende? ¿Que vuelva al jardín de infantes?

YO.— Se trata de un juego, tan sólo. El ensayo siguiente será mío o de su talentosa sobrina.

LA CRIATURA.— ¡Por favor, tía! Tengo curiosidad de ver qué pasa.

LA TIA.— Muy bien. De todas maneras no tengo nada que hacer. Fíjense cómo lo hago. (Comienza como una sacerdotisa o como una bruja de Macbeth, casi enrollándose las mangas). Aquí está la taza...

YO.— ¡Silencio, por favor! ¡Nada de palabras, solamente acción!

LA TIA.— Me había olvidado. ¡El misterio del silencio! (Empieza de nuevo. La frente está arrugada, los pensamientos trabajan. Toma una taza de té en su mano derecha y alcanza la tetera con su izquierda. Al

darse cuenta de su error, exclama cándidamente, a pesar de que es una anciana sarcástica): ¡Dios mío! (Deja la taza, toma la tetera con la mano derecha, la sostiene en el aire. Yo le murmuro, entre dos tragos de té):

YO.— No toque nada por favor. Límitese a realizar el acto.

LA TIA.— Bueno... (La deja y pone las dos manos sobre la mesa. Las retira prontamente y, con velocidad enloquecedora, realiza el acto de tomar la taza y verter el té en ella. Luego, sin poner la taza en la mesa, le agrega, imaginariamente, crema y limón, fingiendo sacarlos de sus respectivos recipientes. Me alcanza la taza por el asa, olvidándose del platillo y de ponerle azúcar. La Criatura grita de risa incontinente. Y echando sus brazos al cuello de la tía, la besa varias veces.)

LA TIA.— Todo el asunto no me parece más que una tontería.

YO.— No, señora. Ha quedado demostrado que resulta de un don de observación que no se cultiva. ¿Permite a su sobrina volver a representar sus mismas acciones? Ella no sabía que yo elegiría esta acción en especial, así que tendrá que hacerlo lo mejor posible, sin estar preparada.

LA CRIATURA.— ¿Puedo hablar? Me ha puesto tan nerviosa al ver lo bien que se llevan usted y mi tía, que dudo que me sea posible guardar silencio.

YO.— Sí, puede hablar, ya que se trata de la actuación de otras personas. Si se tratara de una acción suya, insistiría en que la representara en silencio. El don de la observación debe ser cultivado por medio de todas sus facultades, no sólo de su vista y de su memoria.

LA CRIATURA.— Tía, cuando nuestro amigo le pidió una taza de té, usted le sonrió. Luego miró hacia la tetera, como para asegurarse de que había más té, luego me miró a mí y sonrió de nuevo, como diciendo:

“¿No es cierto que es un encanto?”

LA TIA.— (Se agita ruidosamente.) No hice eso.

YO.— Usted lo hizo, señora. Lo recuerdo bien. Fue el único accidente que me llegó de parte suya.

LA CRIATURA.— Luego lo miró de nuevo, como esperando que él le alcanzara la taza, pero él no lo hizo.

YO.— Lo siento. Fui muy descortés.

LA CRIATURA.— Se sostuvo la ancha manga derecha con su mano izquierda y estiró el brazo para tomar de la bandeja una nueva taza. La tomó, sosteniéndola sobre el platillo y la puso delante de usted. Luego, sosteniéndose aún la manga, tomó la tetera. Era bastante pesada. Así que, apoyándola en la mesa, la tomó mejor. La llevó sobre la taza, dejó su manga, tomó el colador, colocándolo sobre la taza. Entonces, sosteniendo la tapa de la tetera con los dedos de la izquierda, comenzó a servir el té. La tapa estaba caliente y usted cambió de dedos varias veces. Cuando tres cuartas partes de la taza estaban llenas, dejó la tetera cerca suyo y sonrió de nuevo, esa vez a nadie en particular. Luego echó crema con su mano derecha y dejó caer en la taza dos terrones de azúcar, sosteniendo las tenacillas con su izquierda. Le alcanzó la taza a nuestro amigo y puso las tenacillas en una fuente con limón, donde se ven ahora.

LA TIA.— (Ofendida.) Ni que estuviéramos en el teatro. Me debes haber estudiado.

YO.— Por favor, no se enoje. Le aseguro que no hubo premeditación. (Me vuelvo hacia la criatura). Se olvidó de decir que su tía no pudo encontrar la crema enseguida y que, por una fracción de segundo, la buscó por toda la mesa.

LA CRIATURA.— Sí. Y usted jugaba con la servilleta todo el tiempo.

LA TIA.— (Se ríe de todo cora-

zón. Al fin y al cabo, es una buena perdedora.) ¡Ahá! ¡Así que usted no se escapó de que lo observaran!

YO.— No traté de hacerlo, señora. Estaba mirando atentamente a su sobrina mientras ejercitaba su don de observación.

LA TIA.— ¿Así que le enseñó ese juego pueril solamente para observar sus dotes?

YO.— Señora, yo no le enseñé nada. Los dos trabajamos en el teatro y el teatro es un lugar dónde la enseñanza y la doctrina están absolutamente excluidas. La práctica es lo único que cuenta.

LA TIA.— Lo que dije yo: actúe, actúe y terminará por ser actor.

YO.— No. El actuar es el resultado final de un largo proceso: practicar todo lo que es anterior conduce a ese resultado. Cuando se tiene que actuar, es ya demasiado tarde.

LA TIA.— (Cáusticamente.) ¿Y qué tiene que ver, me pregunto yo, el don de observación con la actuación?

YO.— Tiene mucho que ver. Ayuda a los estudiantes de teatro a notar todo lo raro en la vida diaria. Eso vigoriza su memoria, almacena en ella todas las exteriorizaciones visibles del espíritu humano. Les hace sensibles a la sinceridad y al fingimiento. Les desarrolla su memoria sensorial y muscular y facilita su adaptación a cualquier trabajo que se les requiera para crear un personaje. Abre sus ojos a la valoración total de distintas personalidades y valores en las gentes y en las obras de arte. Y, por último, enriquece su vida interior por el consumo amplio e intensivo de todas las cosas y acciones de la vida exterior. Tiene el mismo efecto que una banana y un puñado de arroz comidos por un hindú yogui. Los yoguis saben extraer la máxima energía de esa miserable porción de vitaminas. Ese alimento les da a los yoguis energía

incommensurable, poder espiritual y vitalidad. Nosotros consumimos una costilla al mediodía y nos imaginamos que a la hora de cenar tenemos hambre. Vamos por la vida de la misma manera. Creemos que vemos todo y no asimilamos nada. Pero en el teatro, donde tenemos que representar la vida fallamos lamentablemente. Estamos obligados a observar el material con que trabajamos.

LA TIA.— Claro. Y con ese pretexto, usted le dice a mi sobrina que observe cómo yo sirvo una taza de té, para luego burlarse los dos de mí.

LA CRIATURA.— No, querida tía. No fué más que una broma.

LA TIA.— Sé muy bien lo que es una broma. Y te puedo asegurar que tanto él como yo, estamos bien serios.

YO.— No niegue que se está divirtiendo. Eso me encanta. No puedo enseñarla, pero me esforzaré en divertirla. Su don de observación hará lo demás.

LA TIA.— (Con gracia.) Si quiere otra taza de té, sirvasela usted mismo.

YO.— Se lo agradezco. (Lo hago y la tía me observa como un halcón, cuando termino...) Señora, me doy cuenta de que, por primera vez me ha concedido toda su atención. Haré uso de ella. Usted adora el teatro. Nosotros, su sobrina y yo, no hacemos otra cosa que trabajar para el teatro. Cuando usted piensa concurrir a un estreno, sale de compras y elige el vestido más apropiado para la ocasión. Nosotros compramos directamente a la vida, aquello que consideramos más apropiado para cada una de las noches que pasamos en el teatro. Para nosotros todas las noches son de estreno. Todas nos exigen dar lo mejor de nosotros mismos. El actor que tiene su capacidad de observación embotada e inactiva, se presentará con un

traje hecho harapos en día de estreno. Por regla general, creo que la inspiración es el resultado de un duro trabajo. Pero la única cosa que puede estimular la inspiración en un actor, es una constante y sutil observación durante todos los días de su vida.

LA TIA.— ¿Quiere decir con eso que los grandes actores se dedican durante toda su vida a espiar a todos los conocidos, parientes y transeúntes?

YO.— Mucho me temo que así sea. Además, se espian a sí mismos.

LA CRIATURA.— ¿Cómo podríamos, sino, saber qué es lo que podemos y qué es lo que no podemos hacer?

LA TIA.— Estamos hablando de los grandes actores, criatura.

LA CRIATURA.— ¡Qué golpe, pobre de mí! (Hace pucheros, humorísticamente.) Tía, veo que ya no quiere hacerme más propaganda.

LA TIA.— Eres una malcriada.

YO.— Es una criatura maravillosa. Permítame que yo le haga un poco de publicidad. No me extralimitaré. Tan sólo le diré a usted cómo los dos nos desenvolvimos e hicimos importantes observaciones en nuestro oficio. Su sobrina hacía la parte de ciega en "El grillo del hogar". Lo ensayó bien, pero nadie hubiera creído que estaba ante una ciega. Vino a verme y, juntos fuimos a buscar a un ciego. Encontramos a uno en Bowery. Estaba sentado en un rincón. No se movió durante cuatro horas. Nos quedamos, porque queríamos verle incorporarse, caminar y orientarse. Pedirle que se moviera no hubiera dado resultado: le hubiéramos puesto demasiado consciente de sí mismo. Por el arte lo arrostramos todo: el hambre y hasta de pescar una pneumonia, pues hacía mucho frío. Finalmente el limosnero se levantó y se fué a su casa. Le seguimos hasta allí; nos tomó otra ho-

ra el hacerlo. Le dimos un dólar por su servicio involuntario y lo dejamos, sintiéndonos enormemente enriquecidos con una nueva experiencia. Pero el precio de esta experiencia, sin contar el dólar, era muy grande. En el teatro no se puede esperar durante cuatro horas a un limosnero. Uno debe seleccionar y almacenar experiencias para cualquier emergencia, en todo momento.

LA CRIATURA.— Yo hice un plan con ese propósito. Decidí que durante tres meses, diariamente, de doce a una, dondequiera que estuviese, y fuera lo que fuese lo que estuviera haciendo, observaría todo a mi alrededor. Y que, luego, de una a dos, durante el almuerzo, trataría de recordar las observaciones del día anterior. Si llegaba a estar sola no me conformaría con esto, sino que representaría, como los niños alemanes, mis propios actos pasados. Ya no lo hago sino por excepción, pero en tres meses me he vuelto tan rica en experiencias como Cresco en oro. Al principio trataba de tomar notas. Ahora ya ni siquiera necesito hacer eso. Todo queda registrado automáticamente en alguna parte de mi cerebro y, a través de la práctica de recordar y representar, estoy diez veces más alerta que al principio. La vida se vuelve aún más rica y maravillosa. ¡No se imagina qué rica y maravillosa es!

LA TIA.— Deberías cambiar de oficio, criatura y hacerte detective.

YO.— Señora, ¿no cree usted que el poner en escena cada obra y cada uno de los papeles que se representan, es un descubrimiento de escondidos valores y tesoros, de virtudes, de vicios y del control de las pasiones, como también de un cuarto cuya cuarta pared se suprime o de un campo de batalla o de la tumba de Yorick excavada?

LA TIA.— Bien, bien. Sin embargo no me convence todavía como al-

go real. Es demasiado teórico y hasta un poco pedante. Yo pienso que en estos asuntos, el teatro, como las demás artes, debería ser natural. Nosotros no nos comportamos de ese modo en la vida diaria.

YO.— Perdoneme, no discutamos eso. Su sobrina me dice que su hermana acaba de regresar del extranjero. ¿La halló descansada, de buen aspecto, cuando la recibió en el puerto?

LA TIA.— Sí, gracias a Dios. Ha descansado bien, pero en cuanto a su aspecto. Esa mujer será mi muerte. Es la campeona de las mujeres mal vestidas de Nueva York. Imagineo, lucía un sombrero ama-

rillo rabioso, adornado con una desahogada flor color malva y una cinta angosta de satén, color púrpura, con fleco plateado. Tenía puesto un traje de viaje de terciopelo a cuadros pequeños; una línea marrón, otra gris y otra púrpura, sobre un fondo color café destefido.

YO.— Señora, lo que usted acaba de decir, demuestra un don de observación cultivado y usado naturalmente en la vida real. En el teatro hacemos lo mismo, ensanchando en lo posible nuestro campo de observación. Usamos todos y a todos como un objeto, con la única diferencia, de que nunca hablamos sobre ello: Lo representamos.

EL GESTO EN EL TEATRO ERNESTO BAIMA

EN uno de sus famosos diálogos "con el aficionado sediento de conceptos", Gordon Craig postula la igualdad de las artes en el teatro, igualdad en derechos y también en situación.

"El arte del teatro —afirma Gordon Craig— no es ni el trabajo de los actores, ni la obra, ni la escenificación, ni la danza; está formado por los elementos que componen todo esto: el gesto que es el alma de la acción; de las palabras que son el cuerpo de la obra; de las líneas y de los colores que son la existencia misma del decorado; del ritmo que es la esencia de la danza".

"El aficionado, entonces, un poco preocupado le pregunta:

—¿Y qué es lo esencial en este arte: el gesto, la palabra, las líneas y los colores o el ritmo?

La respuesta de Gordon Craig no se hace esperar:

—No importa uno más que otro. Lo mismo que a un pintor no es más útil un color que otro, ni al músico un sonido más que otro —se detiene Gordon Craig y piensa unos momentos—. Sin embargo, el gesto es, quizás, el más importante: es al

arte del teatro lo que el dibujo es a la pintura y la melodía a la música".

Por lo que se deduce, según las declaraciones del famoso director, que no todas las artes ocupan el mismo lugar de gravitación en la sinfonia teatral, aunque la mayoría de ellas posea casi una misma importancia. Parece que el centro de la cuestión es el gesto. Henri Gouhier se refiere a lo mismo en estos términos: "Basta preguntar al público por qué va al teatro: quiere «ver». Deseo tan vivo como natural, puesto que la vista es un sentido privilegiado".

Gordon Craig cimienta luego su posición, recordando a Platón y a la Biblia: "Nuestra imaginación es herida, principalmente, por nuestra vista". Mientras Job nos afirma: "Te he oído con mis oídos, pero ahora te veo con mis ojos".

Surge de esta manera, en forma fehaciente, la idea de que el teatro se inicia con el movimiento que es el resultado de danzas realizadas, a veces, atropelladamente sin ninguna factura artística.

EL ACTOR Y EL TEATRO EN LA VIDA CONTEMPORANEA

MAX REINHARDT

Por todo lo de común que tiene nuestra posición con el gran director y realizador teatral y cinematográfico alemán, Max Reinhardt respecto de lo que entendemos ha de ser el actor, nos resulta sumamente grato publicar en esta oportunidad, el importante estudio en que, las mayores trascendencias sociales de la función del actor, aparecen claramente es-

DESEO, hablarlos del actor. Cuando se habla del teatro, y esto es sin duda lo que esperáis de un hombre de teatro como yo, hay que colocar al actor en la primera y en la última línea, ya que solo a él, y a nadie más que a él, pertenece el teatro. Y al hacer esta afirmación, no solamente tengo en vista a los actores de profesión: pienso ante todo en el actor como poeta y creador. Todos los grandes autores dramáticos fueron y son actores natos, hayan o no ejercido de hecho tal profesión, con más o menos éxito.

Pienso en el actor, como director, como "metteur-en-scène", como músico, arquitecto, pintor y —por cierto no en el último término— en el actor espectador, pues el talento dramático del espectador es casi tan decisivo como el del actor.

El espectador debe intervenir también para contribuir a que nazca el verdadero teatro, que es el arte más completo, más poderoso, más directo y que en sí reúne todas las demás artes. En cada ser humano existe, consciente o inconscientemente, "el deseo de transformación".

Todos llevamos en nosotros mismos las posibilidades de todas las pasiones, de todos los destinos, de todas las formas de vida. Nada de lo

tablecidas en sus relaciones con la colectividad.

Es firme y manifiesta la oposición de Reinhardt a aquellos que quieren del actor una prescindencia "superior" por su afinidad estética, de los problemas cotidianos. Por el contrario, les acredita el "deber de revelar en vez de disimular". Ya que, afirma "la finalidad más elevada del teatro es la verdad".

que es humano, deja de tener eco en nosotros. Si esto no fuese así, no podríamos, ni en la vida ni en el arte, comprender a los demás; pero la herencia, la educación, las experiencias individuales, no fecundan y no desarrollan, sino una pequeña parte de los miles de gérmenes que en nosotros existen.

Los demás se debilitan poco a poco y concluyen por morir. La vida burguesa es estrechamente limitada y muy pobre en materia emotiva. De esta pobreza ha hecho virtudes entre las cuales penetra y avanza, dificultosamente. El ser normal siente, en general, "una vez" en la vida, el éxtasis del amor; "una vez" en la vida, la desbordante alegría de la libertad y odio también, una vez apasionadamente. En tierra una vez con dolor profundo, a un ser amado y, finalmente, muere el mismo una vez.

Pero esto es poquísimo para nuestras facultades innatas de amor, de odio, de felicidad y de dolor. Cada día ejercitamos nuestros músculos y nuestros miembros para que se fortifiquen y para evitar que se atrofién. Pero nuestros órganos espirituales, creados, sin embargo, para emplearlos en la vida, quedan inactivos, sin ejercicio y pierden con el tiempo su facultad de funcionamiento. Y es del fun-

cionamiento intacto de esos órganos del que depende, no sólo nuestra salud espiritual y moral, sino también la de nuestro cuerpo.

Nosotros sentimos, sin la menor duda, cómo nos aligera una carcajada, cómo nos alivia un sollozo, cómo nos apacigua un acceso de cólera. Y hasta buscamos, con un descomulgado inconsciente, esas explosiones. Se dice de los celos que buscan ardientemente el sufrimiento. Y es que tenemos una necesidad absoluta de sentir emociones y de manifestarlas.

Nuestra educación, ciertamente, trabaja en sentido contrario. Su primer mandamiento puede así expresarse: "disimula lo que pasa en ti". No hay que dejar ver nada de su propia agitación, de su hambre y de su sed, hay que ocultar toda alegría, todo dolor y toda ira, es preciso ahogar todo lo que es primitivo y que tiende a manifestarse.

Y así es como se forman los "refrenamientos" de los que tanto se habla en nuestros días —la enfermedad del tiempo— el histerismo y toda esa vana comedia; en suma, que llena nuestra vida, pasiones, sentimientos, emociones: nada de eso tiene curso hoy en día. Hemos irrupción sustituirlos por una serie de expresiones formalistas de un valor generalmente reconocido y aceptado por la sociedad, de cuyo "equipo" de manifestaciones forma parte. Y este equipo es tan rígido y nos aprisiona tan estrechamente que todo movimiento espontáneo queda excluido casi por completo.

Lo mismo que nuestra vestimenta, que se fabrica en serie para todos los tamaños, tenemos dos o tres docenas de fórmulas triviales que se aplican en todas las ocasiones. Poseemos expresiones de semblante convencional para expresar la simpatía, el placer, la dignidad y la sonrisa "estereotipada" de la finura. Preguntamos a nuestros semejantes "como les va", sin preocuparnos de la respuesta, o por lo menos sin ver-

dadero interés. Y esto lo decimos siempre con un tono tan perfectamente regulado, que podrían fijarse sus notas; invariablemente repetidas al infinito, para expresar nuestra satisfacción de encontrarnos con ellos, mientras que en el fondo el hecho nos es absolutamente indiferente, cuando no desagradable.

La comedia que se representa con motivo de casamientos, bautismos y entierros y diversas otras celebraciones, mediante apretones de manos, saludos, fruncimientos de la frente, sonrisas como "estampadas", da la ilusión a un teatro de aparecidos atrozmente desprovistos de sentimientos.

Penetramos en una sala de baile. Al fin encontramos la alegría, la exuberancia, el placer, el bullicio... Esto es cierto; pero todo ello lo realizan músicos para que aporten, no solamente la música y el ritmo, sino también la danza, el zapateo, el canto y la risa, tratando de reproducir la alegría, desbordante de vida y locuras. Y en medio de la batahola, puede, empero observarse, que los mismos danzantes, cuando no han sido estimulados por el alcohol, tienen gestos de tedio y se vuelven silenciosos y taciturnos.

No hay duda de que lo que ejecutan con las piernas es a menudo sorprendente, pero "sus almas no danzan" y sus corazones permanecen fríos. Los cuerpos de los bailarines, libres de grasa y bien ejercitados parecen livianísimos, pero sus órganos espirituales se hallan como atacados de obesidad. La pereza de sus sentimientos es payorosa. "El espíritu se ha evaporado, la impassibilidad ha permanecido. Y esta prohibición de las cosas del alma" es uno de los signos más inquietantes de nuestra época.

El código social ha corrompido hasta el actor, el hombre cuya misión es la de expresar los sentimientos. Cuando se educan generaciones enseñándoles a contener sus emocio-

nes, ya no queda nada, en suma, que reprimir ni que libertar.

¿Cómo es posible que el comediante, profundamente anclado en las ficciones de la vida burguesa, pueda por las noches efectuar ese salto prodigioso para convertirse en un rey loco, cuyas pasiones todo lo barran? ¿Cómo es posible que haga creer al espectador que se suicida por amor o que mata por celos? Una de las características de nuestro teatro actual es que ya casi no existen en él los enamorados.

Cuando un actor dice en la escena: "te amo", en muchos teatros se subraya la frase con la música de instrumentos de madera, llenos de buena voluntad, a fin de expresar un estado de ánimo poético. Se reemplaza de este modo la vibración del alma por una "vibración" de violines, sin la cual no podría distinguirse un "te amo" de un "como te va". En general las mujeres son la más expresivas e impulsivas por encontrarse más próximas a la naturaleza que el hombre.

En tiempos pasados, cuando los actores estaban excluidos todavía de la sociedad burguesa y vagaban como bohemios por el mundo, se desarrollaban entre ellos, indudablemente personalidades más poderosas y más originales. Sus pasiones eran más impetuosas, sus accesos más violentos, sus empresas más endemoniadas. Ningún interés entorpecía su libre curso. Eran comediantes de cuerpo y alma. Hoy en día "la carne" está siempre bien dispuesta, pero el alma es débil y los intereses están repartidos.

Por supuesto, todas estas consideraciones y todas estas reglas desaparecen ante el milagro del genio. Pero los genios son pocos y son muchos los teatros.

La naturaleza da a cada ser un semblante diferente. Existen tan pocos hombres que se parezcan perfectamente como hojas absolutamente iguales en un árbol. En el lecho

angosto por donde corre el río de la vida burguesa, aquéllos, rodando en sus aguas diariamente como guijarros, concluyen por adquirir el pulido y la redondez de éstos, y se vuelven así casi idénticos los unos a los otros: pierden con ese pulido su respectiva fisonomía individual. Y, sin embargo, "la personalidad del hombre, constituye su mayor felicidad" como dijo Goethe. Sobre todo en arte la personalidad es decisiva; es el "místico" que buscamos en cada obra de los artistas.

No deberían aplicarse al artista las reglas de la vida burguesa. Cuántas cosas, apenas apreciables, apenas sensibles, lo conmueven y lo hacen vibrar, empujándolo irresistiblemente a dar todo de sí, bajo tal o cual forma para "realizar" lo que él siente como una necesidad. Y es una injusticia enorme el querer aprovechar en el arte esos dones que en la vida diaria se condenan. Son los niños quienes reflejan más claramente la esencia del genio. Casi todos ellos son genios natos. Su facultad de asimilación es única y sus tendencias creadoras, que se manifiestan en sus juegos, resultan irresistibles y realmente geniales. Ellos quieren, por sí mismos, descubrir el mundo y volverlo a crear. Instintivamente rehusan asimilarse a la vida por la instrucción según la fórmula de "una cucharada por hora"; no quieren absorber la experiencia de los otros. Se transforman ellos mismos, con la rapidez del relámpago, con lo que ven, y todo lo transforman de acuerdo a sus deseos. El poder de su imaginación es avasallador.

¿Esto es un simple sofá? Pues no: se trata de un ferrocarril, y, en seguida, la locomotora ronca, silba y rueda, y se ponen a contemplar a través de los cristales de las ventanillas a uno y otro lado de los vagones, mientras llega el guarda severo que revisa los boletos, y muy pronto el tren se detiene en la es-

tación...

Es el teatro. Teatro ideal, modelo de arte dramático. Es lo que explica este fenómeno: que los niños son siempre, en la cinematografía lo mismo que en la escena, los mejores actores. Si las circunstancias los favorecieran, todos los niños podrían ser "niños prodigios". Es en los juegos infantiles donde mejor pueden estudiarse los principios fundamentales del teatro.

Los decorados, los accesorios, que ellos utilizan bajo forma de las cosas más someras, son transformadas luego por su imaginación soberana. Y, a pesar de esto, cuánta realidad, qué sorprendente naturalismo, qué improvisaciones más geniales, qué poco espacio reservado a la objetividad del drama. Y todo ello acompañado de una clara conciencia, que nunca los abandona, de que cuanto ocurre allí no es sino un juego.

Lo mismo sucede con el actor. Es un error creer que el comediante pueda jamás olvidarse del espectador, y es, precisamente, en los momentos de mayor turbación, en los que siente miles de sus semejantes suspendidos, apasionados y temblorosos, de sus propios labios, cuando esa conciencia le da la fuerza de liberarse por entero y de despojarse de los últimos velos que cubren los resortes más secretos de su alma. También en el niño aquello es un juego, pero un juego practicado con una seriedad profunda y que exige la presencia de "espectadores sumisos", mudos, atentos y recogidos que siguen el desenvolvimiento de ese juego y le prestan su concurso.

El arte dramático ha nacido durante la primera infancia de la humanidad. El hombre, reducido a vivir una existencia breve, entre una multitud compacta de seres enteramente diferentes a sí mismos, tan próximos a él, y, al mismo tiempo, tan alejados por serle incomprendibles, sintió una imperiosa necesidad de pasar, por medio de su imagina-

ción, de una u otra forma, de un destino a otro, de una pasión a otra pasión: fueron estos sus primeros ensayos de vuelo por encima de la estrechez de su existencia material...

"Si es cierto que hayamos sido creados a imagen de Dios, debe haber entre nosotros algo de la divina impulsión creadora. Por eso es que creamos en el arte, un mundo nuevo, y le damos por corona, en el primer impulso, un dolor encarnado en la imagen nuestra".

Shakespeare es el más grande y el más extraordinario prodigio del teatro, nacido del azar. Fue, a la vez, poeta, actor y director. Creaba paisajes y erigía edificios de todas las arquitecturas con sus palabras. El fue quien, entre todos nosotros, logró acercarse más al Creador. Forjó por sí mismo un mundo completo y maravilloso: la tierra y sus flores, el mar y sus tempestades, la luz del sol, de la luna y de las estrellas; el fuego con sus terrones, el aire con sus faenas, y, entre todo esto, el hombre — los hombres —, con todas sus pasiones: Humanidad de una grandeza elemental y, al mismo tiempo, profundamente humana. Su omnipotencia fue infinita e incomprensible.

El mismo planea por encima de todos esos seres como un dios invisible y desconocido. Nada de él ha subsistido fuera de ese mundo inmenso que ha creado; pero, en éste, se encuentra siempre presente y poderoso, por doquiera. Vive en él, eternamente. Sólo vive en el arte, en cuyo seno palpita un corazón humano...

El teatro se encuentra hoy amenazado, ya lo sé: se consume en su forma actual, pues el bullicio y la vida acelerada de las grandes ciudades, si bien le ofrece los medios de existir, le han despojado de la atmósfera dramática. No se ha adaptado aún orgánicamente al rápido crecimiento de las metrópolis modernas. El arte, y particularmente el teatro, abandonado por los buenos espíritus, puede tornar-

se en el más triste oficio y llegar a la más miserable de las prostituciones.

Y ahí tenemos a su pálido pariente, el cinematógrafo, que, nacido en la gran urbe moderna sabe, indudablemente, conservar su puesto mucho mejor que aquél. Pero la pasión de hacer teatro y de ver teatro es un instinto primitivo de la humanidad. El hará que se reúnan hoy y siempre actores y espectadores, y, unidos "dionisiacamente", él los alzaré sobre la tierra y creará el grande y único teatro que ha de verter la suprema felicidad.

Yo creo en la inmortalidad del teatro. Es el más exquisito refugio de aquellos que, subrepticamente, han guardado su niñez en el bolsillo y han huído con ese tesoro escondido para continuar "jugando" hasta el término de sus vidas. Pero el arte dramático es al mismo tiempo, la liberación del juego artificial de las convenciones sociales, pues el deber del actor no consiste en disimular sino en revelar. Solo el actor que no sabe mentir, que aparece sin velos que lo cubran y que se da por entero, es digno de la corona. La finalidad más elevada del teatro es la verdad, no la verdad exterior y materialista de todos los días, sino la "verdad esencial del alma".

Pronto volaremos con más facilidad y más cómodamente sobre el océano que si nos trasladásemos de la plaza Vendôme a la plaza de la Opera. (1). Sin embargo, el camino que ha de conducirnos hasta nuestros semejantes sigue siendo el camino de las es-

trellas. Y el actor se encuentra en este camino. Con la luz del poeta, descendiendo a los abismos aún inexplorados del alma humana —de "su propia alma"— para transformarse en ellos misteriosamente, y volver luego a la superficie con las manos, los ojos y la boca llena de maravillas.

El es, al mismo tiempo, escultor y estatua: es el hombre que se encuentra en el límite extremo entre el reino de la realidad y el del ensueño y se mantiene erguido con sus pies sobre ambos reinos. El poder de autosugestión del actor es tan grande que no sólo suscita transformaciones interiores, psíquicas, sino que puede producir aún alteraciones físicas en su propio cuerpo.

Y si vosotros recordáis el milagro de Konnersreuth, en el cual una sencilla muchacha de granja vivía cada jueves la pasión de Cristo con un poder de imaginación tan formidable que hasta sus manos se hallaban laceradas y que lloraba, efectivamente, lágrimas de sangre, os daréis una idea de los milagros, de los misteriosos dominios a donde el arte dramático puede conducir, pues es sin duda alguna, el mismo procedimiento que permite al actor, según la palabra de Shakespeare, cambiar visiblemente de expresión de forma, de actitud; de transformar su ser íntegramente, para llorar la muerte de Hécuba y hacer también llorar al público.

El actor se estigmatiza cada noche y sangra de las mil heridas que su sueño le inflige.

(1) Max Reinhardt se refiere a dos plazas de París.

EL ACTOR, SEGUN STANISLAVSKI

NINA GOURFINKEL

Para toda la gente de teatro, de cualquier parte del mundo, es ya familiar no solo el nombre, sino la teoría, al menos en su aspecto fundamental, de la interpretación teatral, de Constantín Sergueievich Stanislavski, por lo que hemos consi-

derado iniciar una serie de artículos relacionados con el actor publicando este estudio de Nina Gourfinkel, tomado de "Le Theatre dans le monde", publicación del Instituto Internacional de Teatro de París, en traducción de compañeros de nuestro Conjunto.

En sus últimos años cuando había abandonado ya la escena para dedicarse por entero a trabajos teóricos y de "laboratorio escénico", Constantín Stanislavski esbozó el programa de la Suma Dramática que hubiera querido elaborar. Si la muerte no hubiera interrumpido su inmensa labor, nos hallaríamos en presencia de un estudio completo del arte del actor, bajo todos sus aspectos(1). Pues es hacia el actor que se dirigían especialmente sus preocupaciones. El mismo, cuyo nombre es sinónimo del director más grande de nuestro tiempo, se sentía ante todo actor. Buscador apasionado de efectos escénicos inéditos, creador de un ensamble que el teatro no había conocido hasta entonces, y con una carrera que coincide casi con los 75 años de su vida, a medida que iba madurando artísticamente, subordinaba cada vez más el problema de la representación a las necesidades del actor. En las postrimerías de su vida, al cuadro escénico que en sus comienzos lo había fascinado como una meta en sí, no le atribuía valor sino en la medida en que contribuye a

hacer más expresiva la acción dramática, es decir el arte del actor." Queda esto de manifiesto en la partitura escénica que escribió para "Otelo" (1930), y muy especialmente en sus últimas pláticas sobre la puesta en escena de operas y del "Tartufo".

Veamos rápidamente el camino que condujo a Stanislavski a la elaboración de su "sistema" de la interpretación que se aplica hoy en los teatros y escuelas de Europa y otras partes del mundo y constituye realmente la Biblia de muchísimos actores.

Leonidov, perteneciente a la vieja guardia del Teatro Artístico de Moscú, plantea el problema del doble trabajo de su maestro: "Con frecuencia sentía el deseo de comprender en que forma Constantín Sergueievich ensayaba sus papeles, pero era muy difícil; la mayoría de las veces era al mismo tiempo actor y director; en el ensayo, la importancia del primero disminuía mientras aumentaba la del segundo. Desde luego, esto complicaba su tarea. En oportunidades lo miraba, como a un actor,

para darme cuenta de pronto que me estaba observando con la mirada penetrante de director. No obstante, podía darme cuenta cómo, entre obra y obra, sus papeles iban adquiriendo profundidad, se iban desarrollando.

Aunque probó diversos géneros, (75 papeles antes de la fundación de su teatro artístico y 28 en este último), Stanislavski se consideraba un actor de carácter. Grande, buen mozo, de majestuoso porte estaba dotado de un poderoso encanto (de radiante se le calificaba) y de una imaginación novelesca, soñó al principio en papeles de galán joven. No había asistido sino breves semanas a cursos de arte dramático y efectuó su aprendizaje, viendo a los grandes actores occidentales y especialmente a los del Teatro Maly de Moscú que también se llamaba "la casa de Stchepine", nombre del más grande actor ruso fundador de la escuela nacional del realismo psicológico. Bajo esta influencia que resultó decisiva, Stanislavski tuvo que resolver por sí mismo los problemas del oficio y en primer lugar aquel liminar de cómo sentirse bien en la piel de un personaje.

Siendo aun aficionado instruye a su grupo: "Para impregnarse mejor de su papel hay que acostumbrarse a él, ejercitarlo constantemente. Por consiguiente, en un día elegido por nosotros, vivamos, en vez de nuestra propia vida la de nuestro personaje, conforme a lo especificado en la obra".

"Actuábamos en todas las circunstancias en la forma en que hubiera actuado el personaje". El procedimiento es el mismo en el Teatro Artístico: Usábamos todo el día los trajes de "Julio César" para aprender a llevarlos; como hacíamos con los uniformes de los militares de Chejov.

Un "afortunado golpe del azar" coloca a Stanislavski en el buen camino preparando el papel de Sotten-

ville (Georges Dandin) cuyo molle-rismo convencional había visto en París en el último cuarto del siglo XIX, sintió bruscamente su personaje: "Un rasgo casual de mi maquillaje dió de golpe vida y comicidad a la expresión de mi rostro, haciendo que algo en mí mismo cambiara completamente... Lo que antes no se justificaba halló de pronto su justificación..." No era, sin embargo sino un "afortunado golpe del azar". Posteriormente todo el esfuerzo de Stanislavski tenderá a eliminar el azar provocando a discreción sus afortunados efectos.

En primer término deduce las consecuencias de ese nuevo poder de la máscara: "Soy un actor de composición. Es más, reconozco que todos los actores debieran serlo, colocándome desde luego en el punto de vista del carácter interno y no en el del aspecto exterior. Empero, exteriormente también el actor debe olvidarse de sí mismo lo más a menudo posible... Hasta entonces no me gustaban mis papeles sino yo mismo en mis papeles... Pero ahora comprendí que mi valor escénico residía, no en mi propia personalidad sino en las imágenes que tenía el don de componer".

Leonidov, ya citado, nos describe el proceso: "Stanislavski empezaba por buscar lo exterior. El a quien la naturaleza habla dotado de una figura tan pirtoresca, gustaba aparecer en escena feo y agobiado. Antes que de Afolo prefería proceder del mono. En su primera concepción, sus personajes eran monstruos, caricaturas. Esos rasgos exteriores subrayados lo ayudaban a crear la imagen. Poco a poco, la máscara adquiría profundidad y el sentimiento se imponía a lo externo.

La profundidad psicológica de la interpretación le viene a Stanislavski de Ibsen, Hauptmann y Chejov que ofrecen otros puntos de apoyo exterior y cuya interpretación "debe construirse sobre la vida profunda de los persona-

jes depurados de todo elemento seudo escénico". La máscara, cada vez más sobria se hace no obstante más expresiva. En el Kramer de Hauptmann, Stanislavski es un viejo pesado, melancólico, un asceta sin sonrisas. "Pero, apunta un crítico, dotaba a esta alma de una música secreta apenas perceptible, que resonaba de golpe ante el ataud de su hijo suicida, cuando el gran anciano negro de largos brazos y espaldas cuadradas, repetía sin lograr concluirla, la misma frase..."

El doctor Stockmann de Ibsen era considerado el mejor papel de Stanislavski. Mientras que para Kramer había hallado en primer lugar sus largos brazos, su cuello rígido, sus hombros cuadrados, con Stockmann empezó con su miopía, su expresión insegura, su andar a saltitos con el torso inclinado hacia adelante, y el gesto característico de la mano derecha con dos dedos juntos y extendidos. Es a partir de esos indicios físicos que llegó hasta el alma de esos hombres. Evoluciona cada vez más hacia la sobriedad. En su interpretación de Leubord en Hedda Gabler no queda ya ninguna peculiaridad exterior. "Su maquillaje decía un crítico, parece venir desde el interior". Más se acentuó aun esta "interiorización" con los personajes de Turguenev en que "tan fina es la psicología que no admite juego escénico"... La máscara se pega cada vez más al hombre. Un testigo apuntaba: "La extraordinaria mezcla original y conmovedora que ofrecía Stanislavski entre bastidores durante los entre actos de sus propios rasgos con la individualidad de su personaje..."

En el verano de 1906, en la cúspide del éxito, Stanislavski atraviesa una crisis de dudas: "Estaba descontento de mí en cuanto a actor. Había reunido una masa de observaciones sobre la técnica de la interpretación, como resultado de múltiples experiencias. Había que ordenar to-

da esa riqueza... Sin lo cual era imposible seguir avanzando... Quería entender sobre todo porqué había perdido el placer de la creación".

Ante el actor experimentado, malduro se perfila el problema esencial de su oficio: el de la lucha en contra del automatismo y de la repetición. ¿Cómo preservar el papel de esta degeneración, de esta muerte espiritual; cómo sustraerlo a la tiranía del arte, de la habilidad exterior? Dicho de otro modo: ¿cómo asegurar al actor su poder de creación infinitamente repetido?"

Es el problema que planteó Diderot, la "verdad conocida" que Stanislavski vuelve a descubrir en esta ocasión es la misma, aunque la interpreta de otra forma. "Nada ocurre exactamente igual sobre la escena que en la naturaleza", dice el filósofo, y concluye que el actor al subir a las tablas, debe pasar a un registro lo más alejado posible de su comportamiento natural." El estado del actor en escena, ante una candileja iluminada y miles de espectadores es un estado en contra de la naturaleza", constata también Stanislavski (lo de "contra" es característico), pero saca una consecuencia opuesta: si hay disociación del ser del actor, su cuerpo obligado a expresar la pasión impuesta por el drama, mientras que su alma prosigue su pequeña vida cotidiana, no significa que haya que aceptar esa separación como inevitable o incluso obligatoria, como lo quisiera Diderot. Al contrario: el personaje no será para el actor "otro" sino que tenderá a identificarse con él, gracias a su poder de sensibilidad, tan escarnecido por Diderot.

En el momento de la publicación de la paradoja del comediante (1830) el teatro en Rusia así como las artes y las letras mostraba por vez primera su rostro nacional gracias al realismo psicológico. Stechepkine a quien Stanislavski se refiere continuamente, rechaza pura y simplemente la teoría

del "monismo sublime". Al actor del teatro francés que actúa "de cabeza", el ruso oponía el que juega "de alma". Lo que adivinaba la intuición de Stchepkine, Stanislavski quiso convertirlo en los fundamentos sólidos del oficio conservando sobre la escena el "registro humano", a pesar de las convenciones teatrales. Toda la escuela realista que actualmente se encuentra en su apogeo acepta esta concepción. El actor Khmeliov, discípulo de Stanislavski, ataca directamente la paradoja: "Se trata en ella del desdoblamiento de la conciencia del actor el cual, según parece, sería capaz de "figurar superiormente la sensibilidad" permaneciendo frío y observándose "desde fuera". No, el actor debe usar verdadero sentimiento, sentir realmente las emociones sometiendo todo su comportamiento en la escena al control de la razón de la conciencia".

De hecho he ahí otra paradoja pues, mientras Diderot quiere que se interprete la emoción sin sentirla, el ruso es todavía más exigente: el actor debe sentir la emoción sin dejar de controlarla. El método de Stanislavski tiende a colocar al actor en un estado que le permita esta otra forma de desdoblamiento, ya que lejos de soltar las bridas a la intuición y a la inspiración, Stanislavski quiere disciplinarlas, impedirles que sean un "afortunado golpe de azar". Con este objeto dá al actor los medios destinados a suscitadas, "verificando la armonía por medio del álgebra", según la expresión de Puschkin.

El actor, dice Stanislavski, no puede vivir sino sus propios sentimientos, no puede actuar sino en su propio nombre. No podría tomar una personalidad en "alquiler". Sobre la escena seguirá siendo él mismo, sentirá lo que representa estando su arte a la medida de su capacidad de revivir la vida de su personaje. "La verdad de las pasiones, lo verosímil de los sentimientos en las cir-

cunstancias propuestas, he aquí lo que nuestro espíritu exige del autor dramático". Partiendo de esta aco-tación de Puschkin, Stanislavski la amplía al actor, indisolublemente ligado al autor según su concepto.

La verdad escénica absoluta, convincente, la impone irresistiblemente el actor en los instantes de "inspiración". Pero, ¿qué es la inspiración sino el estado de suprema comodidad, de suprema dicha, experimentados por el artista sobre el tablado y que favorece la exteriorización de sus facultades creadoras, contribuyendo a identificarlo con su papel? No se puede gobernar la inspiración: "No existen sistemas para crearla, como no puede existir receta para tocar el violín como un genio o cantar como Chaliapine". Aún más: "El sistema no fabrica la inspiración, se limita a prepararle un terreno propicio." "¿No podrían ciertos procedimientos ayudar al actor a colocarse sobre este terreno a sabiendas, voluntariamente? Sin convertirse en genio, ¿no podría acercarse a lo que es propio del genio, "elaborando en sí, a costá de ejercicios, los elementos que constituyen el estado creador y que dependen de nuestra voluntad?"

"Todo artista, dice Stanislavski, está en medida de crear cuando se encuentra poseído por la inspiración. Pero el actor tiene esto de peculiar, que es él mismo quien posee la inspiración y que la provoca en la hora que señala el cartel. He ahí el principal secreto de nuestro arte. Sin este secreto son impotentes la técnica más perfecta y las mejores cualidades."

De éste modo empezó a buscar una técnica interior, "los medios que, desde la conciencia, conducen al subconsciente, puesto que las nueve décimas partes de todo proceso creador se desarrollan en el dominio de este último".

Para estar listo a recibir en escena la inspiración el actor debe ser libre. Deberá empezar pues, por deshacer-

se de toda tensión muscular que absorbe una parte enorme de su energía. Relajado, deberá concentrarse por entero, totalmente, acerca de lo que le concierne sobre el tablado: objetos o compañeros, estableciendo con ellos el contacto más estrecho posible y aislándose de la sala. No es que pueda dejar de sentir la presencia del público sino que debe poder escapar a la presión de esta presencia que coarta su espontaneidad. Debe lograr una suerte de soledad en público. "Tanto la preparación del papel como su ejecución repetida, exigen una concentración total del conjunto de facultades espirituales y corporales del actor, la participación de toda su naturaleza psíquica y física".

Expresado en otra forma, toda la sensibilidad del actor es puesta en juego. Siendo imposible gobernar los sentimientos, ¿no se podrá talvez, como en el caso de la inspiración, excitarlos, hacerlos vibrar por intermedio de la imaginación creadora que a su vez es alimentada por la memoria afectiva?" "La imaginación creadora (junto con la intuición) es el don esencial del actor, aquel del que puede hacer menos abstracción". Ella es la que le permite creer en el mundo que propone el autor, con emoción siempre renovada. Esto no significa que deba perder toda noción de la realidad: "Por el contrario cierta parte de su conciencia no se ha de dejar acaparar por la obra, pudiendo en esta forma controlar lo que experimenta y lo que hace en tanto que ejecuta su papel. Empero, se dice así mismo: "Se que lo que me rodea en la escena es una imitación grosera de la realidad. Más si fuese cierto he aquí como yo actuaría y reaccionaría..." En los ensayos, Stanislavski no dejaba de repetir: El actor no ha de sentirse sobre la escena como "alguien en cierto lugar en un momento cualquiera", sino: "yo, hoy, aquí".

Es así que, en fin de cuentas, la

concepción de Stanislavski coincide con la de Diderot (especialmente si se piensa en las reservas formuladas por Copeau, en cuanto a su empleo, a la palabra sensibilidad): solamente que llega a ello por otro camino.

En lo que Stanislavski difiere de Diderot es cuando plantea como tarea ese trabajo consciente de forzar el subconciente. Es que entre la elaboración de las dos doctrinas se ha desarrollado el inmenso auge de los estudios psicológicos.

El conjunto de procedimientos y prácticas que llevan a esa total justificación del papel constituyen la técnica interior del actor que va aparejada a un dominio absoluto de su aparato corporal.

También en esto permanece lúcido: "Gobierna concientemente todo el grupo de sus músculos percibiendo el paso de la energía desde un grupo a otro, incluyéndose el aparato vocal y el fonético". Cada representación exige del actor este estado creador, es decir la participación de todas sus fuerzas psíquicas y físicas".

Hé ahí un trabajo largo y duro sobre sí mismo (Stanislavski repetía a menudo la expresión de Tchaikovski: "A la inspiración no le gustan los perezosos"), trabajo que el maestro compara a una pista de vuelo de la cual, el actor, sostenido por la imaginación se lanza hacia la inspiración. Llegado a ese momento, el tablado pudiera permanecer desnudo. Pues, y es ésta la lección que el maestro extrajo de una larga vida de investigaciones: "He probado todos los caminos y todos los medios. He pagado mi tributo a todas las formas de puesta en escena: realista, histórica, simbolista, ideológica. He estudiado las corrientes y principios más diversos: realismo, naturalismo, futurismo, arquitectura, estatuaría, estilización por medio de biombo, tules, géneros, efectos luminotécnicos. Y he llegado a la con-

vicción de que ninguno de esos medios crea para el actor el fondo que reclama su arte. El único soberano de la escena es el actor de talento". En cuanto a la función del director, Stanislavski lo define con el término socrático de "partero": el que asiste al actor para traer al mundo un ser vivo.

Su obra: "Mi vida en el arte", historia de sus investigaciones artísticas (1926), debía servir de introducción. Pero él tuvo tiempo solamente para escribir "El trabajo del

actor sobre sí mismo", que abarca dos partes, una consagrada al "proceso creador de revivir" (1938), y la otra, al "proceso creador de la personificación" (publicado después de su muerte, en 1948). Otros seis volúmenes debían seguir: "El trabajo sobre el personaje"; "Pasaje del actor al estado creador en escena"; "El arte de representar" (el oficio propiamente dicho); "El arte de la puesta en escena"; "La ópera"; y finalmente, como conclusión: "El arte revolucionario".

EL LEGADO DE JOUVET

SIEGFRIED
MELCHINGER

SI echamos una mirada de conjunto a las últimas décadas, ¿existieron representaciones en las que se puso de relieve, en forma ejemplar, lo esencialmente moderno y, a la vez, lo posiblemente futuro?

Así es, existieron. Entre ellas, hubo algunas a las que nosotros (y no solamente nosotros) nos vimos obligados a reconocer un grado de perfección que, dentro de la medida concedida al hombre, descollaba sobre su época. Otras sólo alcanzaron en determinados pasajes un grado parecido, y otras, por último, sólo en determinada dirección. Pero solamente en el caso de una no puede haber dudas en cuanto a su categoría: se ilumina todavía más en el recuerdo, ¡ay! tan fugaz, y sería ya imposible repetir la tal como fué, puesto que su creador y su principal colaborador han muerto.

La puesta en escena por Louis Jouvet, de La escuela de mujeres, de Molière con decorados de Christian Bérard.

No solamente en Francia, en toda Europa sigue considerándose como un modelo puesto que, en su última tournée, el gran hombre de teatro

pudo exhibirla en todas las ciudades principales. La consideramos como el legado del genio más grande con que, desde los tiempos de Reinhardt y de Stanislavski, haya contado el teatro internacional.

Jouvet era el prototipo de lo moderno en sus mejores aspectos. Lo que aprendimos a reconocer como rasgo característico de este tiempo, la reserva, la poseyó él en tal grado, que casi podríamos decir que fué para él un padecimiento. La selección póstuma de artículos suyos *Le comédien désincarné* es un documento único para el estudio de ese conflicto que duró toda su vida, contra la timidez, las inhibiciones, la irritabilidad, la náusea ante sí mismo, la angustia y la desesperación. Antes de cada función se repetía la misma soledad, de la que debía liberarse al recorrer el espacio que separaba el camarín del escenario, y a la que retornaba cuando todo había concluido, para buscar en vano el sueño, para empeñarse en un riguroso balance acerca de lo que le sucedió en esa velada, como si invisibles olas lo lanzaran a las tinieblas de su alma, de su sangre, de sus nervios, de sus sen-

saciones.

Si alguien ha realizado lo que nos atrevimos a describir como gran consigna del teatro moderno: concentración, ése fué él, y lo fué en el sentido cabal que tanto abarca la potencia de la imaginación como el esfuerzo del intelecto. Vivió la contradicción elemental del actor, ese anhelo que siempre lo arrastra a convertirse en otro, y logró sublimarla como contradicción del espíritu.

Jamás le ofreció dificultades la necesidad de ser ecléctico: para él, Moliere estaba cercano a Giraudoux, y a la inversa. Buscó el estilo histórico, pero con tal concentración en la esencia más existencial y en la forma más sublime, que las obras de arte de dirección y de actuación que de allí surgieron se afinan en aquella contemporaneidad en la que, como ya dijimos, vienen a demorarse Moliere y Giraudoux, pero también Shakespeare y también Sófocles.

Odió la subjetividad tanto como la abstracción de moda en su país. La mediocridad lo hería, porque ésta era para él sinónimo de hallarse a gusto en el mundo tal como es. Teatro fué para él una existencia acrecentada. Buscó la claridad, y nada escapó a la perspicacia de su comprensión. Pero también conocía los límites en los que comienzan las tinieblas; y hacia ellas se sintió atraído. El mundo escénico se había disgregado, la imagen del hombre estaba hecha pedazos: por todas partes encontró estratos en los que bucéó, y de los que volvió a surgir rodeado por un halo fantasmagórico. Se hubiera dicho que regresaba del mundo de los muertos, como un espectro que volviera a vivir una vez más la vida, la vida del personaje que le tocaba representar. Por eso tenía a su lado al invisible camarada con el que, según sus palabras, a veces aparecía en escena: su *ange gardien*, su ángel de la guarda.

Esta impresión de gran arte teatral, que infringe todo ilusionismo,

en la que el hombre que actúa pareciera intensificar su doble vida hasta lo místico, se refleja en una serie de autoconfesiones de actores geniales a los que también se les apareció algo semejante al ángel de Jovet. Kainz habló de una sombra que surgía de pronto y a la que se veía forzado a imitar en su papel. Werner Krauss le confesó a Herbert Ihering, en el curso de una conversación nocturna: "Tengo que oír detrás de mí como si la Muerte preludiara en su violín, en el momento de representar: esta segunda voz que vibra en mi oído es la que entonces imito".

Pero nos proponíamos hablar de la representación, de su maestría, de su legado espiritual. Era imposible hablar de ella sin poner delante a Jovet como actor y como hombre, que no era siempre, como aquí, todo Arnolphe, un señor lleno de irritación, y adornado con su chorrera de encajes. Porque, junto a la metamorfosis del actor, el *dédoublement*, como él lo llama, lo más sorprendente era la tensión que se creaba entre la representación, tan afín al juego, y lo existencial; esa tensión era la que, agitándola sobre los rodillos de la transformación, se mantenía hasta el final.

Los decorados de Christian Bérard eran lo más arrebatador y antilusionista que uno puede imaginarse. En colores como los de Renoir, como solamente los franceses saben combinar —y sólo a partir de los días del impresionismo—, aparecían casas como tomadas de las estampas de un libro y circundadas por un encantador ornato de tapias y jardines. Al fondo un horizonte azul profundo, un azul legendario, y delante todo rosa y marfil, y en el centro una doncella como pintada, que no es muñeca ni tampoco *girl*, flor y fruto al mismo tiempo, o bien, para expresarlo de otro modo: a la vez estilo y presencia. Como director, Jovet hacía danzar los versos y chisporrotear las figuras. Todo parecía reducirse

a un juego, a aquel redescubrimiento del juego como juego del que hemos hablado, pero no se detenía en ello.

En el caso de este irritado Monsieur Arnolphe, no eran sólo los versos los que inspiraban sus palabras, no era sólo el *allegro* fundamental el que agitaba sus miembros, sino también, para decirlo con toda simplicidad: el placer y el dolor. En un muñeco latía el corazón, que sufría y también se alegraba. Estaba conmovido y conmovía. Y precisamente a eso queremos referirnos, cuando atribuimos al teatro moderno, al mismo tiempo, el redescubrimiento de lo teatral elemental y también la concentración en la esencia.

Una tensión inaudita: Jugamos solamente, parecía no cansarse Juvet de repetirnos, no nos toméis en serio, todo es teatro; pero en secreto había colocado el doble fondo debajo del juego; llevaba los ademanes, ritmo, prosodia, mímica, casi con la coquearía con que se lleva un precioso disfraz, pero detrás revoloteaba y vibraba algo muy diferente, oculto, y que sin embargo no podía disimularse del todo: el Yo de un hombre que también hubiera podido ser uno de noso-

tros y que, en su estrato más profundo, era ciertamente uno de nosotros.

Quien pensara en Reinhardt, debió reconocer que aquí no había quedado nada, pero nada, del ilusionismo. Ya no se pretendía presentar nada como verdadero. Y tampoco se aspiraba a una atmósfera difusa (la escena aparecía tan claramente como un cofre de cristal colocado bajo la luz más potente). El mismo rococó, capaz de irradiar tanta gracia y delicadeza, tal como lo había hecho con Reinhardt, se esfumaba en un soplo como el polvo que cubre un rostro, y éste era al mismo tiempo el de una muñeca (máscara) y el de un hombre (Yo). Así triunfaba en esto lo elemental del teatro, y no hará falta que empleemos más palabras para explicar que, evidentemente, era el Eros el encargado de efectuar el transporte entre el estilo y la existencia: él se lanzaba a las cabriolas del juego y se hundía profundamente en el placer y el dolor. Así se convertía la pieza en lo que siempre había sido gracias a su poeta: un juego ejemplar.

DEFINICION TEATRAL DE LA ACCION

ANTOINE
VITTEZ

ES necesario ponerse de acuerdo sobre el sentido de la palabra acción, o más exactamente sobre el sentido que Stanislavski y los partidarios de su método dan a la palabra "acción". Para ellos, la acción no se limita al movimiento: la acción no puede entenderse como aislada de la volición y no solamente de la volición sino de la totalidad de los fenómenos psíquicos que la acompañan. En este sentido un artículo de P. Erchov condensa toda una filoso-

fía de la acción. Sus conclusiones son que el ser humano en estado consciente, actúa sin cesar; que la acción, es la acción sobre (en sustancia, escribe: "la acción es..., la relación del hombre con su medio..., la transformación de las condiciones que lo rodean, la modificación de lo que existe") en fin, que el aspecto concreto, la naturaleza física de toda modificación de lo que existe es una lucha, "una acción supone siempre lucha y sin esa lucha la acción es lógicamente imposible".

Publicaremos Obra Nacional

Tercera

HAN sido diversos los requerimientos que en distintas oportunidades se nos ha hecho llegar, indagando el porqué no hemos publicado en esta revista una obra de teatro nacional. Hasta de Norteamérica, (Oxford, Ohio, de su Universidad), el profesor Willis Knapp Jones nos pregunta: "¿porqué no editan una obra de teatro nacional?".

Las explicaciones que al respecto podemos dar, las sintetizamos así: Nuestra labor en lo tocante a publicaciones, pretende involucrar los incentivos indispensables para que en nuestro país cobre impulso la acción, por la que se afirman junto con el afán de existencia, las nobles virtudes del pensamiento y el sentimiento. Exaltación de los mismos, en búsqueda de la plenitud y la intensidad, es el teatro que con la magia de la representación, constituye la actividad del espíritu que nosotros pretendemos adquiriera profundidad y extensión en el mapa de la difícil vida artística y cultural de Bolivia. Bien. Entendimos hace tiempo que, concordante con los enunciados propósitos, teníamos la necesidad de estimular la producción del género teatral, y para ello ofrecimos a través de los números de TEATRO editados hasta ahora, un medio mosaico de obras teatrales de autores de distintos países.

El criterio de selección que nos guó fué vario: unas veces, la escasa difusión de las obras que creíamos contenían esos ansiados estimulantes; otras, los valores de sugerencia emotiva para un público poco acostumbrado al espectáculo de la escena; y otras veces, las incursiones que en el moderno teatro hacía el autor de la obra escogida.

Cumplido pues ese ciclo de la presentación en nuestra revista de obras que varias veces fueron las que re-

presentábamos, nos toca ahora, darnos el gran gusto de anunciar para el número siete de TEATRO, la publicación de una obra de autor nacional, en la justa confianza de que el recibimiento que ella tenga nos alentará a seguir publicando las creaciones dramáticas de autores del país, noveles o consagrados.

Hemos querido que la edición de esta primera obra nacional en el número siete responda a un criterio de estímulo general, por lo que hemos resuelto, solicitar a todos quienes lean esta convocatoria, el envío de una obra teatral, ya publicada o inédita, de un autor debutante o no, para que sometida al juicio de una comisión que al efecto estamos organizando acá en Tupiza, con la colaboración de profesores y personas de capacidad intelectual, merezca la aprobación como LA MEJOR DE LAS QUE NOS ENVIEN. Salvando así nuestra responsabilidad ante el parecer del público lector, acerca del nivel que alcance dicha producción dramática o la distancia que medie entre la calificación de la mejor de las que nos envíen, y la de una buena obra, según el modesto entender y juzgar de la comisión a organizarse.

Quedarán satisfechos, con la publicación de esta obra, en primer lugar, y por anticipado, los componentes del Conjunto Nuevos Horizontes; luego, nuestros lectores amigos que, repetimos, en distintos tonos nos han urgido a esa publicación; y también quedarán satisfechos los autores que podrán tener en TEATRO, el órgano necesario para la difusión de sus producciones teatrales.

Esperamos pues, amigos, el recibo de las obras teatrales de los autores nacionales. Envíenlas a:

Conjunto Nuevos Horizontes
Casilla 20 Tupiza

QUERIENDO LLENAR UN
VACIO EN EL MAPA
ESPIRITUAL BOLIVIANO

Las Giras del Conjunto

DESDE que hace tiempo comprendimos que era necesario abarcar públicos mayores que los de la localidad en que vivimos, se hizo más seria y preocupada la labor de escoger obras, ensayar los personajes, preparar las escenografías, etc., con vista a presentarnos con mejores probabilidades ante espectadores de otros lugares.

Las primeras jiras que hicimos nos dieron la razón en cuanto a que el trabajo que desarrollábamos estaba bien empleado. Fueron mayores las trascendencias de nuestros propósitos y más pródigo el fruto conseguido. Nuestras publicaciones tuvieron mayor cantidad de lectores y se acrecentó la correspondencia que desde cada lugar que visitábamos se iba recibiendo. Se extendía en general y afirmaba la preocupación por las actividades artísticas. Y como columna vertebral de todo este acrecentamiento, aumentaba también el reflejo de cordialidad humana que preside todos nuestros actos, a través del eco de amistad y confianza que se nos brindó desde distintos lugares del país.

Este es el porqué ya constituye una tarea consabida, la de que cada obra que se prepara debe hacérselo con la seguridad de que será presentada en otras distintas localidades.

Las tres obras que desde diciembre del año pasado se preparaban, fueron: "La zorra y las uvas" de Guilherme Figueiredo; "El zoológico de cristal", de Tennessee Williams" y "La farsa del Cajero que fué hasta la esquina", de Aurelio Ferretti.

Tal como se había proyectado cuando iniciamos los preparativos de esas obras, se organizó la realización de un jira nacional, que luego, debido a los compromisos de visitar ciudades que

se nos fueron presentando fuera de nuestros planes, tuvimos que convertir en dos jiras.

Se arreglaron las cosas de tal modo que integramos la delegación que saldría en jira, con ocho miembros del Conjunto. Entre todos quienes se llevaría a cabo las distintas tareas concernientes a armado de escenografía, instalación y atención de luminotecnia, relaciones públicas, propaganda, distintos acarrees de equipajes, y, naturalmente, la representación de las obras.

Portando todos los accesorios escenográficos y de luminotecnia, partimos a cumplir los compromisos establecidos por nuestro representante enviado previamente; iniciando así el día 20 de febrero la Sexta Jira Nacional que abarcó los asientos mineros de la región de Atochá, Telamayú, Animas, Siete Suyos, Santa Ana y Quechisla. Luego Cochabamba y su localidad adyacente Quillacollo, y por fin Santa Cruz, que estaba desde hacía tiempo en nuestro anhelo. El mes calculado para la duración de este recorrido, nos sorprendió en Santa Cruz, por lo que, teniendo los integrantes de la delegación del Conjunto, compromisos en sus trabajos y estudios, tuvimos que regresar a Tupiza.

Así, para cumplir con las visitas concertadas anteriormente, iniciamos el día 29 de marzo, nuestra Séptima Jira Nacional, actuando en Camargo, luego Potosí, Sucre, Oruro y la mina Santa Fe, de donde regresamos a Tupiza, a tiempo para conocer, en su último día de actuación, a los integrantes del Coro Polifónico Sanjuanino, de la República Argentina, que visitaba por primera vez Bolivia, a invitación del Conjunto "Nuevos Horizontes".

Estamos pues en movimiento.

Rubans

Trabajamos, no solo con vistas al público local, sino pretendiendo llenar el vacío que significa la falta de acción de otros teatros experimentales que en el interior del país, mantengan con sus representaciones, encendida y viva la llama de la actividad artística, la que, muy por el contrario de lo que algunos piensan,

tiene por finalidad no sólo entretener, sino, ayudar al hombre en el campo difícil de las preocupaciones espirituales, a sostener la fe en el futuro y la confianza que en el porvenir, mediante el trabajo en fraternidad y libertad, nuestro país esculpirá un destino de Justicia, para ejemplo de toda América.

NUESTRA SEXTA GIRA NACIONAL

★ APUNTES RAPIDOS PARA UNA CRONICA
★ OCHO MIEMBROS EN DELEGACION

A brazo tendido hacia nuestros hermanos del interior del país, son nuestras giras que, poco a poco, han ido ganándose un lugar en la preocupación, no sólo de los miembros del Conjunto Nuevos Horizontes, sino de la población de Tupiza que nos pregunta: "Cuándo es la próxima?". Por eso como satisfacción a quienes de vuelta de cada una de las giras nos pregunta "cómo les ha ido", y como información, demasiado suscita es cierto, a quienes desde lejos también nos interrogan, hemos resumido en una espe-

cie de crónica que a continuación insertamos, las informaciones más que todo, ya que las impresiones resultarían demasiado extensas, acerca de la Sexta Gira Nacional que durante el transcurso de un mes nos ocupó, desde el 20 de febrero del presente año, y que abarcó los asentos mineros del Grupo IV en la región de Atocha, Cochabamba, Quillacollo y Santa Cruz. En el próximo número de nuestro Boletín, haremos lo propio con la Séptima gira que duró del 29 de marzo al 11 de abril.

Día 19 Febrero - 20,30 horas

Aquella noche y aquella hora, era el momento previsto en que, iniciando la operación EMBALAJE, culminaría el esfuerzo intenso de varios días y noches de trabajo afiebrado de todos los integrantes del Conjunto que se hallaban en Tupiza. Se había trabajado con esa mezcla de premura y exigencia en el fruto, que caracteriza todas las ocasiones previas a las representaciones o a las giras. En la oportunidad de contemplar cada grupo de compañeros, el resultado de su trabajo en elementos concretos como affiches, bastidores, programas, muebles de utilería, volantes, bambalinas, carteles, cáma-

ra negra, tarimas, decorados, spots, reflectores y tableros de luminotecnia, se manifestaba el celo de todos, pretendiendo cada uno, que lo suyo fuese mejor colocado, más preservado de los golpes y más a resguardo de los lógicos riesgos de viaje tan largo como el que emprenderíamos al día siguiente. Y en cada operación de distribuir esos elementos en los bultos, ajustarlos y rotularlos, sirviendo de puente de relación entre los compañeros que se iban y los que se quedaban hacia su presencia emocionante el anhelo general de que "todo salga bien", sobre el fondo íntimamente rumoroso del

"chucuchuc" del tren que al día inmediato nos llevaría a Atocha

Esa madrugada al rendirnos el cansancio sobre la cama que nos extrañaría por un mes, nos empu-

jó hacia el sueño la sensación doble de un deber superado: el de los preparativos, y de una responsabilidad grave, naciente con el viaje hacia la primera etapa de nuestra Sexta Jira Nacional.

LA PARTIDA

Esa responsabilidad, a cargo de ocho integrantes de la delegación del Conjunto (dos mujeres: Kika Burke y Teresa Sierra; y seis hombres: Javier Alfaro, César Romano, René Torrico, Beto Redín, Tony Aramayo, y Libar), abarcaba los campos artístico, fraternal y económico, siendo este último, el primero que nos empezó a hacer sentir su "peso" cuando esa tarde de la partida, al disponer sobre la báscula de equipajes en la estación, los ocho bultos que comprendían nuestro bagaje, éstos hicieron que la aguja indicadora, acompañada en su movimiento por nuestras caras entristecidas, recorriera sin detenerse en los cien, doscientos ni cuatrocientos, hasta parar recién en los seiscientos kilos de peso de nuestra escenografía. Seiscientos kilos que no contentos con provocar la estipulada tarifa de equipaje, motivaría luego, sintiésemos aparte del peso moral de los gastos, el otro intransferible peso físico sobre nuestros hombros, cuando debíamos transportarlos personalmente de tren a camión, de camión a puerta de entrada de teatro, y de allí al escenario y luego todo viceversa. Pero lo importante es que allí, hecho un grande abrazo de confianza en el futuro, estábamos en el andén los que se quedaban a la espera de nuestras noticias y deseándonos los mejores éxitos, y nosotros, los ocho que llevábamos, así lo sentíamos, no sólo la representación del Conjunto "Nuevos Horizontes", sino un poco también la representación de las preocupaciones artísticas y cordiales de acercamiento del pueblo de Tupiza. Y en el nudo de emoción que fueron sellando de verde, para el recuerdo, los

saucos del costado de la vía, fuimos acufiando la promesa íntimamente repetida, de cumplir con la misión que voluntariamente recibimos de nuestro Conjunto.

La sensación de sentirnos solos, librados a nuestro esfuerzo, a nuestra preocupación y a nuestro cariño por todo lo que significa para nosotros "Nuevos Horizontes", no se había adueñado del todo, de los ocho integrantes, cuando ya, como anuncio de futuro y como para borrar esa sensación de soledad, un derrumbe producido en el tramo que recorría el tren, hizo que, sin calcularlo, y a fin de cooperar a que quedase libre la vía, nos encontrásemos removiendo piedras y barro del derrumbe, todos los ocho. Así, los que segundos antes nos sentíamos solos, nos hallábamos ya convertidos en una sola cosa viva y palpitante, empujando contra el obstáculo. Muchos fueron, vueltos derrumbes, los obstáculos que encontramos en el transcurso de esta sexta jira, y en todos ellos, removiendo con manos y uñas, el barro de la falta de ayuda de alguna gente, y las piedras de los inconvenientes de falta de tiempo y de dificultades de transporte y otros, etc., fuimos los ocho, una sola afiebrada necesidad y anhelo de superarlo todo, para que la jira del Conjunto fuese, como en alguna medida creemos haberlo logrado, un triunfo para las aspiraciones de fraternidad y de realización artística que se nos confió.

A T O C H A

Allí, manos amigas tendidas en la obscuridad de la llegada, y ubicándonos con el santo y seña: "Nuevos Horizontes... Nuevos Horizontes...", nos condu-

J
 Jeron hasta la camioneta que nos trasladó a Telamayú donde residiríamos mientras ~~atrás~~ se nuestra jira por el Grupo IV. La cordialidad con que nos recibieron los compañeros del Sindicato de Telamayú, como del Consejo Central Sud, y la amistad franca de los amigos de Radio Telamayú, fueron ya el más cierto indicio del trato que nos brindarían todos durante nuestra permanencia en la región. La preocupación general por ayudarnos a salvar inconvenientes técnicos constituía el directo aliciente a que nos afánásemos en conseguir las mejores representaciones.

La primera actuación fue con "La Zorra y las Uvas". Aparte del lógico umbral de incertidumbre que precede cada representación, cuando éstas son como las nuestras, una tarea voluntaria de entrega honesta al arte, tentamos, también la preocupación de averiguar hasta donde estaban en lo verdadero quienes nos habían amigado habría dificultad con el público, porque las obras que llevábamos eran "muy serias". Y Telamayú nos dió la tónica de lo que sería el recorrido por esa región: el público asistente "nos hizo sentir". Encontrábamos en el recibimiento emocional que dieron a la obra una profunda razón de ser al trabajo multivario en que cada uno de los ocho nos sumergíamos para la representación: cargando, acomodando y ajustando tarimas; armando bastidores y decorados; instalando luces, etc. No había el desagrado de creer que todo había sido en balde. Y en esta sensación de ser fecunda nuestra labor, ratificábamos nuestra creencia de que, independientes de lo que el público pudiese "comprender", estaba como meta de la actividad artística, lo que pudiésemos hacer "sentir", medido en esta oportunidad, por lo que ellos, el pueblo público, a su vez, nos hacía "sentir".

Tocó al día siguiente llegar-nos a Animas, donde con la misma obra nos presentamos en tanda y noche. Allí, otra vez, esa grata emoción de percibir al público participando de la repre-

sentación. Los más exaltados, los que se ponían de pie, arrancados de sus asientos por el mensaje libertario de la obra, decían bien a las claras que aún también, para el campo de la comprensión de los conceptos de Esopo, los compañeros mineros estaban más que preparados; hasta dispuestos. Los que ascendiendo desde el nivel 500 mts. de profundidad de la mina, llegaban hasta ponerse a tono con la altitud moral de la obra, eran esos obreros que tanta gente los considera ignorantes e inaptos para las emociones artísticas serias...

De regreso esa noche, con todo nuestro equipaje hacia Telamayú, lugar de residencia temporaria, todos comentábamos racionados, con la alegría de ver ratificada nuestra impresión recibida el día que nos presentamos. Bien quedaba demostrada esa alegría, en el esfuerzo cumplido sin queja, de transportar a las dos de la mañana, de paso por Siete Suyos, desde el lugar donde se estacionó el camión, todas nuestras tarimas y enseres escenográficos y lumínico-técnicos, hasta la altura donde en esa localidad se hallaba el local del teatro. Junto con la consiguiente fatiga, pero disminuyéndola en el baño que nos prodigaba la seguridad de haber hecho un esfuerzo fértil, alentábamos el deseo que las inmediatas representaciones pudiesen vigorizar nuestra opinión de estar actuando para los mejores públicos que hasta la fecha habíamos tenido.

La prolongada interviú que grababa para la radio de Siete Suyos, gentilmente, el personal directivo de la misma, hizo que llegáramos con retraso al local del amplio teatro de esa localidad. El público ya estaba impaciente y menudeaban los gritos y silbidos que ponían en peligro nuestra esperanza de seguir contando con públicos adheridos como los de días anteriores.

Se abrió el telón para la primera escena de "La zorra y las uvas", y... comenzó una tal expectación de los presentes, que con razón uno de los compañe-

ros del Conjunto, la comparé con la impresión de que todos se hallaban en misa, hasta el final de la función. De vuelta esa noche a nuestro alojamiento, en el camión que para el efecto nos proveía la Corporación, todos recordábamos, y encontramos tenían razón, las afirmaciones de los maestros del teatro cuando dicen que la acción teatral, por el respeto y la comunión espiritual que involucra, debe tener el carácter de un rito.

Al día siguiente nos tocó visitar Santa Ana, donde, como todos comentábamos, en el mismo local se realizó esa tarde una sesión del Sindicato, donde todos los obreros discutían el difícil problema de los precios de pulperia, buscando una solución a su tremenda situación económica, y esa noche, los mismos preocupados obreros, en busca de algo también importante, como es el salario de luz de cultura y arte a que tiene derecho todo ser humano, asistían a nuestra representación de "La farsa del cajero que fué hasta la esquina". La agudeza del juicio con que eran captados los distintos pasajes satíricos y de crítica de la farsa, nos puso sobre aviso acerca de la capacidad de captación de los trabajadores mineros, los que a su primer sorpresa de ver que no presentábamos ni bailes ni música, la volcaron luego en el entusiasmo con aplausos cálidos.

Al día siguiente, otra vez en función de tarde y noche, nos tocó presentar en Quechisla "La farsa del Cajero". En la función de la tarde, no obstante la gran afluencia de menores de edad, debimos agradecer la seriedad con que éstos presenciaron la representación, que a la noche, tuvo en el público de personas mayores, vehementes justipreciadores de nuestro esfuerzo y de la calidad de la obra puesta en escena.

En Quechisla no se nos pasó por alto el reclamo hecho en la pizarra mural de esa localidad, acerca del porqué no dábamos allí La Zorra y las Uvas. Se aclaró a los amigos que tuvimos cerca, que nuestro afán era haber

podido mostrar en cada localidad, las tres obras de repertorio que llevábamos, pero que el problema de tiempo nos inhibía de cumplir tal propósito.

Y llegamos así al último día de permanencia en el grupo IV. Lo hicimos estrenando en Telamayú "El Zoológico de Cristal", que se presentaba por primera vez en Bolivia. Habíamos volcado en la puesta en escena de esta comedia dramática, todos nuestros recursos de luminotecnia (dieciocho luces, de las que ocho eran de haces concentrados, y dos reostatos), y realizado con afán en nuestro taller "La Caverna", la escenografía especialmente diseñada por un amigo del Conjunto, artista colombiano, David Manzur, y en cuanto a los personajes los hablamos discutido y ensayado en agotadoras jornadas. Constituía la más seria aventura artística a la que nos hubiésemos lanzado y por tanto, el riesgo que corriamos ese día en Telamayú, nos daría pautas orientadoras para el futuro del Conjunto. Será recién más adelante, a ese público de Telamayú, a quien deberemos agradecer (por el estímulo que nos produjo el recibimiento que le dieron al "Zoológico de Cristal") la decisión que tomamos de frecuentar el camino de las obras de contenido poético humano, que a primera vista "no son fáciles de ser comprendidas". La intensidad de los contactos emocionales que estableció la representación de esta obra, coincidió con las esperanzas puestas en la misma, y al irnos de Atocha, con el sabor de haber intentado algo serio en cuanto a representaciones por un teatro experimental independiente como el nuestro, llevábamos también la gratísima certeza de estar convencidos de que el público nos acompañaba en la empresa de elevar la pintura de los espectáculos artísticos que se les ofrecen en esas regiones, a veces con un evidente e incomprensible menosprecio de la capacidad de valoración de los trabajadores mineros. Nuestras conclusiones respecto a como nos había ido en el Grupo IV, mientras terminábamos de aco-

modarnos en la incómoda segunda clase del tren que nos llevaba en larga etapa hasta Cochabamba, las sintetizábamos expresivamente diciendo: "Qué bien nos trataron! Cómo nos ayudó el público!". Y nos hicimos promesa rotunda, aparte de declarar a donde fuéramos, la verdad, también reivindicar el equivocado concepto que muchas personas artistas y de las otras, tienen del nivel de las poblaciones mineras en cuanto a apreciar y juzgar de las expresiones artísticas.

EN VIAJE A COCHABAMBA

Eramos ocho pares de manos distribuyendo a los pasajeros "Nuestro Cantito", y en ese humilde persistente darle, darle siempre algo a los que nos rodeaban, escondíamos nuestro más profundo afán de darnos al pueblo a través de nuestras manifestaciones de intentos artísticos que, siendo en nosotros, razón de afinidad en el Conjunto "Nuevos Horizontes", nos tiene en constante función de confraternidad. Nosotros éramos ocho bocas, y eran otros tantos centros de información para los preguntones pasajeros: "Venimos de Atocha... Vamos a Cochabamba...". "Si... teatro..." "Oh, muy buen público...", etc. etc., y en esa tarea de relación por la palabra, nos sorprende el andén de la linda ciudad de Cochabamba.

Allí, son afectuosas caras comprovincianas y ojos reencontrados de amistades anteriores, los que nos abrazan con la cordialidad efusiva brindada a quienes, como nosotros, llevábamos, o pretendíamos, una luminosa carga de mensaje artístico, aparejada con el deseo de relación fraterna.

El hotel que nos alojó, recibió esa noche nuestra consagración hogareña al ser el tolerante ámbito de nuestra conversación hasta altas horas, en que dábamos cuenta a la gente amiga, de lo recorrido hasta allí y de lo otro, que siempre ocupó lugar preponderante en nues-

tras charlas: lo que pensamos recorrer y hacer. Por palabra del gran hermano nuestro Jaime Arce de la Zorda, nos enteráramos de toda la ayuda que antes de llegar, habíamos recibido de las direcciones de las radios de Cochabamba, como así de la de Cultura de la Alcaldía y de la Universidad. Nos situaba todo ello, en la preocupación de alcanzar a retribuir con nuestra labor tanta generosa ayuda. Las entrevistas por las radios, los comentarios de prensa, todos tolerantes y comprensivos de nuestra actividad, que, en todas las ocasiones pusimos de manifiesto, no se conformaba con detenerse en el marco de lo acostumbradamente considerado artístico, sino que peleábamos para que abarcara una dimensión más honda: la del contacto humano, si es cierto, a través de las realizaciones artísticas, pero, para aliento y refuerzo de la condición humana.

Nuestra presentación en el "Gran Rex" fué con "La zorra y las uvas". Si bien es cierto que la prensa se quejó de que el público no respondió en el número que esperaban, a nosotros nos compensó del factor cantidad, el entusiasmo con que los asistentes recibieron la obra de Figueiredo, que en esta sexta gira presentábamos con una nueva escenografía proyectada y ejecutada en nuestro taller "La Caverna".

Al día siguiente presentamos "La farsa del Caíero", y al otro "El Zoológico de Cristal" que provocó, no solo comentarios sino críticas que lastimosamente, por su anonimato no podemos responder, pero que estamos en condiciones de hacerlo, ya que es mucho lo de estudio y lo de trabajo que se ha vertido en torno a aspectos de "Zoo", la escenografía, por ejemplo, que no le gustó al anónimo crítico, tachándonosla de una "pobreza franciscana", y es justamente la que señalábamos como proveniente de un escenógrafo de valía, no solo en Colombia, sino en Norteamérica, donde aparte de sus años de estudio, ha realizado trabajos de creación.

Lo interesante es que en nues-

tro Conjunto, está ya desarrollada la conciencia del trabajo que desplegamos responsablemente para ofrecer al público, lo pequeño o menguado de nuestras realizaciones artísticas, pero con la honestidad de quienes sabemos es necesario, para que sea valdadera nuestra entrega al arte, como función de vida, lo hagamos con nobleza de alma y dignidad en el trabajo, tanto de estudio como de proyección y realización de los distintos aspectos de la puesta en escena de una obra. De ahí el porqué nos hubiésemos gustado que tal crítica nos permitiese, al signarse con franqueza y valentía, defender lo que ponemos en nuestra acción: cariño en las obras que realizamos y respeto por los autores y por el público, articulado todo, en el estudio y en el trabajo constante que con el anhelo de conseguir superación para el teatro nacional, llevamos a cabo en Tupiza. •

Aun tuvimos tiempo en Cochabamba para hacernos una escapada a Quillacollo, donde pusimos en escena "La farsa del Cajero", y por último, en vías de viajar, tuvimos también tiempo y energías para elevar hasta el tercer piso del edificio Colegio "La Salle", todas las tarimas y demás efectos de escenografía de "La zorra y las uvas", que pensábamos representar en el teatro de dicho colegio, pero que, la oportunidad de la fecha (sábado inglés en la tarde), la lluvia, la poca propaganda que hubo lugar a realizar y... que más? Tal vez la poca costumbre del público Cochabambino a asistir a espectáculos de teatro en locales de teatro, como el salón tan bien montado para el efecto del colegio "La Salle", lograron que suspendiésemos la función.

Esa noche frente al Cine Teatro "Rex", varios transeúntes asombrados se detuvieron a ver como "los de Tupiza", bajo una persistente llovizna, embalaban todos sus trastos, bastidores, tarimas, etc., etc., y acomodaban en un camión, preparándolo para el viaje a Santa Cruz que a

la mañana temprano emprendíamos.

Las paredes que esa noche, de regreso al alojamiento, velamos ocupadas con nuestros affiches, de los que destacábamos fundamentalmente las queridas palabras "Nuevos Horizontes", nos permitieron hacernos la ilusión de que con más persistencia que en las paredes de Cochabamba, quedarían impresas en el corazón de las gentes de esa ciudad, y junto con nuestras palabras, el afán de realización artística y confraternidad que por primera vez nos había llevado hasta la ciudad del Tunari.

A SANTA CRUZ

Luchando y triunfando contra el cansancio de las pasadas jornadas, estubo presente durante el viaje a Santa Cruz, la avidez del paisaje que resultaba nuevo a la mayor parte de los ocho componentes de nuestra delegación. En esa comprobación elemental, de cuan grande es el territorio nacional, agrandábamos también el ansia de extender la acción y profundidad de la obra inquietadora de nuestro Conjunto. Por eso es que, apenas instalados en la ciudad, nos hicimos presente ante la Dirección de Extensión Cultural de la Universidad, y de la Alcaldía, radioemisoras y prensa. En todos esos lugares encontramos apoyo unánime y abierto a nuestro propósito de ofrecer varias representaciones a esa ciudad que visitábamos por primera vez, aunque hiciese mucho tiempo que albergábamos deseos de hacerlo, pero que, por inconvenientes de transporte no lo habíamos llevado a cabo, como esa ocasión en que cuando la gira por Yacuiba y Camiri, deseábamos desde Boyuibe llegarnos hasta la capital oriental, pero el ferrocarril no estaba concluido y los caminos se hallaban en muy mal estado.

La primera presentación con "La zorra y las uvas", la hicimos en el Paraninfo de la Universidad que es donde funciona el cine "Griegotá". La lógica interferencia de la realización en el

exterior de un partido de fútbol en el que intervenía Bolivia, y la ninguna propaganda previa a nuestra llegada, nos restaron público que, deseábamos fuese mucho en aquella ocasión, pues, debido a la ausencia del empresario titular del cine "Grigotá", no pudimos conseguir el teatro para más de una fecha. Pero felizmente, gracias a esa primera presentación, conseguimos la espontánea y generosa amistad de los personeros de Radio "Grigotá" que nos ofrecieron, y aceptamos, tanto el escenario de auditorio como los micrófonos de esa emisora. Trabajamos allí presentando cinco actuaciones de las tres obras que llevábamos, y no sólo por el entusiasmo que nos brindaron los asistentes al auditorio, sino por las diversas muestras de aprobación que nos hicieron llegar los oyentes, tuvimos la sensación grata de que nuestra visita a Santa Cruz no había sido inútil, ya que por el contrario, gran parte de nuestra misión de inquietar en torno a las necesidades artísticas del pueblo, había sido llevada a feliz término. Menudearon las sugerencias para que extendiésemos nuestra visita a otros centros poblados del Departamento, pero pese a nuestro deseo eso no fué posible, debido al insoluble problema tiempo. En cambio sí pudimos dar una función en el Teatro del Colegio "Santa Ana", donde, como en cada lugar de los que actuamos, nos quedaron abiertas las puertas para "cuando vuelvan".

Cuando en la velocidad del deslizamiento del ómnibus en el que viajábamos de regreso a Cochabamba, se fué serenando por el reposo el efecto de las fatigas del transporte a hombro humano de un lado a otro, para su embalaje y acarreo, de todos los efectos que llevábamos en escenografía, con sus no disminuidos 600 kilos, emergió de todas las conversaciones entre los ocho,

en forma suave pero persistente el "tenemos que volver a Santa Cruz... Tenemos que volver..."

En Cochabamba, en el tránsito del ómnibus al tren, estaban esperándonos las manos afectuosas de quienes ya, desde que nos ayudaron tanto, consideramos para siempre compañeros integrantes de "Nuevos Horizontes", por lo que, vertiente humana de por medio en todo nuestro quehacer artístico, junto con la alegría de la labor cumplida traíamos la tristeza de las despedidas, operadas éstas en el andén de la estación donde nos embarcamos rumbo a Oruro, lugar en el que ratificaríamos compromiso para cumplirlo en nuestra séptima gira.

Ahora ya, los mismos verdes sauces del costado de la vía, que llevamos en la retina cuando partíamos de Tupiza, nos saludaban con un "hola" que agitaba sus miles de hojas brillando a un sol de bienvenida, entonces sentimos que a todos nos unía estrechamente un nudo de emoción en el que estaba, junto con el mes de ausencia la esperanza férvida de que todo lo que hicimos y vivimos fuese fecundo, para que las proyecciones artísticas de nuestra labor, hubiesen ayudado a los hombres a mejorar sus relaciones sociales y a que miren la vida con ojos más fraternos y más esperanzados en un futuro mejor.

Pronto, la vista en la plataforma de la estación, de los seres queridos compensándonos de cansancio y de inconvenientes, nos encendió muy dentro con el calor de la querida fraternidad de nuestros compañeros que nos esperaban, la decisión de entregarnos con ahínco y vigor a los preparativos de la Séptima Jira Nacional.

NUESTRA SEPTIMA GIRA NACIONAL

★ LUGARES CONOCIDOS Y LUGARES
NUEVOS: PÚBLICOS AMIGOS

Día 29 de Marzo - 23,30 horas

... Y corrieron el telón sobre la última escena de "El zoológico de cristal" que ese día, presentábamos en Tupiza en tarde y noche. En vez de irnos, con la satisfacción de que al esfuerzo de la jornada le opondríamos el descanso de una buena charla y el de un buen dormir, tuvimos sobre tablas, las del escenario, que dar comienzo a desarmar la tramoya e instalaciones de las diez y ocho luces con que montamos esta comedia dramática de T. Williams, y en seguida, a transportar todo "al patio", donde nuestros compañeros, los que se quedaban, nos ayudaron toda la noche embalando todo el equipaje de escenografía y demás, que era el mismo de la anterior gira ya que las obras que llevábamos eran también las mismas tres, como éramos los mismos ocho miembros que integrábamos la delegación.

A las seis de la mañana ya teníamos acomodados todos los bultos sobre el camión que nos llevaría a Camargo. A las seis y media ya estábamos sobre el mismo camión, acomodados nosotros también. Y... a respirar el aire muy fresco de esa mañana que nos ofrecía junto con la claridad del paisaje de Tupiza a Las Carreras, la oportunidad de mezclar los comentarios acostumbrados sobre las representaciones del día anterior, con el planeamiento de cómo haríamos en Camargo para representar la misma noche de nuestra llegada, sabiendo que por medio de gestiones de la Alcaldía se había prevenido de nuestra visita al Alcalde de ese lugar, donde a eso de las seis y media de la tarde, asombradas sus gentes, oían que entonábamos las estrofas de "Nuestro Cantito", constituyendo tal indicio la señal de que "había llegado Nuevos Horizontes".

a Camargo

Nos esperaba en este pueblo chico una sorpresa grande. Lo que en otras partes, respecto de diligencias para conseguir teatro, hacer propaganda, alojamiento, etc., constituyen dificultades, aquí se concretó a hacernos presentes ante el Alcalde Sr. Romero y abrírnoslos súbbita y generosamente todas las puertas. Llarnado el concesionario del cine que funciona en el local municipal para que suspen-

diese el programa del cine, tuvimos el redondeamiento de nuestra sorpresa: El señor San Millán, no era, "el empresario", al menos eso que conocíamos en casi todas partes por "el empresario". Aquí, este señor era y es desde entonces nuestro amigo, nuestro firme colaborador. Para que nuestra impresión del momento no fuese sólo el resultado de las palabras, allí, al instante, teníamos en el teatro al Alcalde, arremangada su camisa, acomodando las butacas del salón.

Prof. T. de
Chiriquí

ofreciéndonos y preocupándose, junto con "el empresario", de toda la utilería que necesitábamos, como así, de acomodar el taquillero, vendernos entradas, etc.

Esa noche, junto al anhelo permanente de hacer la mejor representación de "La farsa del Cajero", por nuestro cariño al teatro y por nuestra responsabilidad con el público, sumamos gratamente el deseo íntimo de que el esfuerzo cooperador de los amigos citados, como así de sus colaboradores inmediatos, no fuese defraudado.

La presencia de numeroso público colmando el local, nos justificó en nuestra creencia de que las gentes que viven, sin perder por las exigencias de una vida moderna y complicada de gran ciudad, la indispensable frescura en su sensibilidad, se sienten atraídas por el teatro que lleva, a unos metros cuadrados de escenario, todo lo de tristeza y alegría, sátira y angustia que, encierra la vida del hombre, de cualquier hombre, independiente de lo que el intelectual elabore o de lo que el sabio comprenda. Esa fuerza de acercamiento que nos manifestaban, así como en las minas, este otro público de reacciones espirituales tan espontáneas, nos ponía en las condiciones de sentirnos laborando por algo firme y profundo, para que algún día sea cierto que el arte nos ayude, como pueblo atormentado que somos, a pergeñar nuestro destino.

Y eso, más el directo cálido trato humano que se nos brindó, hasta el momento último que a la puerta del alojamiento, todas las personas amigas citadas nos despidieron, hizo de nuestra visita a Camargo, algo estimulante para el futuro; y el recuerdo de nuestra actuación allí, constituyó fecunda semilla, que ha germinado esta planta de resolución: volver a Camargo.

a Potosí

Apenas reacondicionados nuestros efectos de escenografía, que habíamos desembarcado para la representación de la noche anterior, el camión reemprendió su marcha hacia Potosí, donde ya nos estaba esperando el rutinario frío. Con la ventaja, que dá el haber estado otras veces en un lugar, en seguida estuvimos en contacto con los amigos del Conjunto, con los miembros del mismo, tucuceños que estudian allá, y con nuevos simpatizantes de nuestra labor, todos quienes se habían movilizado gracias a la propaganda previa que llevó nuestro representante, y nos habían conseguido todo: el escenario, el pan y el lecho. De modo que el resto, era cuestión de ratificar los compromisos de actuación, desembalar los bultos, armar bastidores, luces, etc. La metálica boca de los micrófonos, esperando les dijésemos algo para irradiarlo al público, estaban esperándonos en la radio "Sumac Orcko", "Potosí" e "Indoamérica". Quienes atendieron a los compañeros que destacamos para esas entrevistas; mostraron a título de "reconocimiento por nuestra labor", algo que nosotros entendemos es mucho más que eso: cariño fraternal, estímulo noble y apoyo general. Igual decimos de las palabras que nos brindaron los muchachos de "Rebeldías".

Lo cierto es que, desde la primera actuación en el "Omiste", donde presentamos "El zoológico de cristal", confirmamos la sensación, iniciada en Camargo, de que esta séptima gira, nos sería "más fácil", y más pródiga la cosecha de amistades y simpatía para el Conjunto. Los hechos de que en seguida damos cuenta, no hicieron sino afirmarnos cada vez más en esa sensación.

Se había programado nuestra actuación en el Paraninfo de la Universidad "Tomás Frías". Si bien es cierto que el flamante Paraninfo, en el que hasta ese momento no se había presentado

ninguna obra de teatro, no ofrecía en el escenario ninguna comodidad referente a parrilla, bambalinas, etc., para instalación de nuestra escenografía, también es cierto que debido al apoyo incondicional que nos prestó el señor Rector de la Universidad, el Director de Extensión Cultural de la misma, y todo el personal dependiente, vencimos sin grandes molestias todos los inconvenientes, y pudimos presentar allí "La farsa del Cajero que fué hasta la esquina", la que obtuvo con el público asistente de abogados, estudiantes de derecho y otras facultades, el justipreciador necesario de todas las sutilezas de sátira y crítica contenidas en la obra de Ferretti.

En el mismo Paraninfo, pero esta vez con el patrocinio de la inquieta juventud de la Federación Universitaria, presentamos "La zorra y las uvas". Aparte del halago que significaba para nosotros los numerosos reclamos que nos hicieron de que pudiéramos en escena esta obra, que ya la habíamos presentado en anterior visita a Potosí, teníamos ahora el mayor reconfortante de que la juventud aunándose a nuestra labor de promover y activar al pueblo, a través de sus vivencias más nobles como la que se desprende del canto a la Libertad contenido en la obra de Figueiredo, patrocinaban nuestra actuación en el citado Paraninfo. El público que llenó hasta más allá de sus límites el salón, y que convivió con los personajes del drama, hicieron, por mucho sacrificio que hubiésemos puesto en esta dura tarea del teatro, que el peso de las satisfacciones íntimas, fuese mucho mayor que el del desaliento de algunas jornadas.

Presentamos por segunda vez en el "Omiste", "El zoo"; y aunque el problema del voltaje muy bajo perjudicaba a los efectos de luminotecnia, el público acompañó a la interpretación, demostrándolo mejor en varios pasajes emotivos que contiene la comedia dramática de Williams.

Recibió nuestra aceptación unánime la invitación que nos hiciera para actuar en su auditorio, con retrasmisión, la radio "Sumac Oreko", donde ofrecimos "La farsa del Cajero".

Del reconfortante estímulo que nos produjo la aceptación del público que asistió a las citadas funciones, y del acogedor recibimiento de las radiodisoras y de los amigos, obtuvimos las fuerzas necesarias, para poder el día sábado en la mañana, desarmar, en el escenario del Paraninfo, la escenografía de "La zorra"; transportar al "Omiste" y hacer ese día tres representaciones en distintos lugares.

La primera, a las dos y media de la tarde, en un salón facilitado al efecto, en el Hospital "Daniel Bracamonte", con el auspicio de la Caja Nacional del Seguro. Presentamos para ese público, ansioso de encontrar en nuestra labor un motivo de distracción, "La farsa del Cajero". Reunidos en avidez de "algo distinto de todos los días", enfermeras y enfermos, ofrecían un marco de expectación y seriedad que, cuando los pasajes de la obra daban lugar a la comicidad, permitían que al aflorarse la tensión apuntada, el público se desahogara con la frescura de la sana alegría.

De allí, en rápido viajar, llegamos al teatro "Omiste" donde teníamos que preparar la escenografía, apenas terminada la función cinematográfica de matinée de ese día, para representar en tanda esa tarde, y con el auspicio, esta vez también de la Federación Universitaria y de la Alcaldía, "La zorra y las uvas", que con el lleno logrado por la actividad de la muchachada universitaria, tuvo un público pleno de emoción que desbordó su entusiasmo.

La tercera representación que nos quedaba, dió lugar, a que sin tiempo para el cambio de ropas y menos de los respectivos maquillajes, nos trasladásemos al local del Sindicato Meta-

lúrgico, donde ya más temprano algunos de nosotros trabajamos sobre la tarima grande, que en vez de escenario, allí disponen, para acomodarla a las necesidades de la presentación. En rápido arreglo, en el que fuimos cooperados por los miembros del Sindicato nombrado, y que se completó con la instalación de los micrófonos de la radio "Sumac Orcko", dimos comienzo a la función de la noche, poniendo en escena otra vez "La zorra y las uvas". Si de por sí, el aprecio demostrado a esta obra no hubiese sido bastante a que nos empeñásemos al máximo para que esta representación fuese la mejor (además de que una de nuestras pocas reglas es: "Que la próxima función sea la mejor"), allí estaba para estimularnos vigorosamente la presencia cálida de un público humilde y querido: el de los trabajadores mineros del cerro de Potosí, que no conformes con su ayuda a través de la directiva del Sindicato, habían bajado a la ciudad a conocernos y participar con su actuación receptiva del drama de Figueiredo. La transmisión del acto por la radio "Sumac Orcko", con la que llegábamos hasta quienes no conocíamos pero que teníamos en nuestro pensamiento: los demás trabajadores que crean la riqueza nacional en los socavones, era el agregado de emoción que hizo volcarnos por entero en nuestra actuación. El premio que recibimos de acogimiento enternecido, de todo el público que siguió el desarrollo de la obra, prendidos a la magia del teatro, nos dió esa paga de contenido afán de grito, hecho nudo de conmovida ternura, que tuvimos que vencer para dirigir la palabra, cada uno de los ocho miembros de la delegación al finalizar la representación, no sólo al público asistente, sino al oyente. Símbolo de nuestra preocupación de estar siempre entre el pueblo, de participar con nuestra labor artística de todos los sufrimientos y esperanzas del pueblo, fué el abrazo con que uno de nuestros compañeros, representándonos, agradeció al Secretario de Cultura del Sindicato, el apre-

cio con que recibieron nuestro manifestado deseo de actuar para los trabajadores.

Luego de terminar la función, debimos trasladarnos al teatro "Omiste", sacar a la calle todas nuestras pertenencias, embalarlas y acomodarlas en el camión, cosa que terminamos a las tres de la mañana.

Mientras el vientecito muy fresco allá, a 4.000 mts. sobre el nivel del mar nos rodeaba de hosca frialdad, desde muy dentro nuestro, ascendía, persistente y definitivo, un calor de aprecio fraternal por nuestros semejantes, que nos empujaba a pisotear la helazón, olvidar la soledad que dá el abrigarse, y echarse en los brazos hermanos que nos tendían las entonadas estrofas de "nuestro cantito": "...nuestras obras son amores que brotando van...".

a Sucre

El día entero de viaje en camión que duró la jornada hasta llegar a Sucre, ofreciéndonos la variedad de rojos y grises de cerros, con los verdes de vegetación, nos saturó de esa sanidad espiritual que deja el viaje, siempre que se va desde el buen recuerdo, Potosí, en este caso, hacia la buena esperanza, Sucre. También acá, los brazos esperanzados de un compañero nuestro, Aquiles, y la tolerancia suave de su señora, dándonos en su mesa amistosa el grato café de la merienda, nos presagió la feliz estada que disfrutamos en la sobria Charcas.

Con el auspicio de la Prefectura y de la Universidad, nos presentamos en función de tarde y noche, en el Teatro Municipal de Sucre, con el estreno en esa ciudad de "El zoológico de cristal". Sabido es el grado de conocimiento que tiene el público de la capital, de las actividades teatrales, por la mucha labor que allí han cumplido y siguen cumpliendo sus compañías teatrales que tienen una fecunda historia. Como sabido es el ele-

vado sentido de la crítica que tiene su gente de teatro y el público en general. Por ello es que, como dijéramos en crónica anterior, con motivo de explicar el esfuerzo que debimos cumplir para poner en escena esta obra del autor de "Un tranvía llamado deseo", nos interesaba sobremanera conocer en qué medida habíamos cumplido, dentro del nivel de nuestra actuación artística, con el cometido de llevar hasta el espectador el profundo aliento poético de "El zoológico de cristal". Y Sucre, con la palabra autorizada de sus hombres de teatro, como con la adhesión emotiva de su público, manifestada en el vehemente aplauso con que recibió nuestras representaciones de ese día, nos dió la gran satisfacción de sentirnos cerca del buen camino de las realizaciones teatrales.

Fueron "Radio La Plata" y "Radio Sucre", las que no escatimaron su aprobación y las que se preocuparon con su generosa propaganda, de reparar el problema que en cuanto a publicidad, constituyó el hecho de que debido a los inconvenientes de fecha de la sexta gira, la propaganda adelantada que meses atrás había realizado, tuviera que ser actualizada en forma veloz.

Al día siguiente presentamos en tanda y noche "La farsa del Cajero", y también entonces el público no regateó su entusiasmo a los pasajes burlescos y a la sátira sutil contenida en la obra de ese gran amigo del Conjunto que es Aurelio Ferrerá, como lo dice a las claras su carta que hemos publicado en la revista N° 5 de "Teatro".

La cordial entrevista que tuvieron varios miembros de nuestra delegación con el Rector de la Universidad Sr. Frerking Salas, motivó aparte de su valioso juicio sobre nuestra labor, una invitación para actuar ante el Seminario Internacional de Estudios Pedagógicos, que hemos agradecido profundamente, aunque si bien es cierto que haciendo conciencia de que, los hechos que la motivaron son el noble estímulo que el Rector de la

Universidad de Sucre, quiere brindarle a las actividades artísticas, y a que constituimos tal vez en la actualidad el único Conjunto de Teatro Experimental que nos hemos atrevido, (y persistimos en la brecha) a la realización de las giras por nuestro territorio. Pero de cualquier forma, porqué ocultarlo, guardamos como uno de los mejores recuerdos, unido al del aprecio que siempre, y esta vez más que nunca nos demostró el pueblo de Sucre, esta invitación formulada por su Universidad: la que asimismo nos patentizó su apoyo ofreciéndonos una actuación en el Paratiño, pero que, con tristeza no pudimos aceptar debido al compromiso ya ratificado de actuar en determinada fecha en el Teatro Municipal de Oruro.

A la mañana siguiente de nuestra última presentación en Sucre, con el equipaje debidamente embalado esa noche, nos embarcamos en tren hacia la ciudad de Oruro.

a Oruro

Indudablemente tenía razón un compañero nuestro cuando afirmaba que el paisaje de los alrededores de Sucre, se lo apreciaba mejor desde el tren que desde el camión, aunque fuese la segunda clase del tren, en la que nos tocó pernoctar antes de llegar a la mañana siguiente a Oruro. Ese mismo día, debíamos presentarnos en función nocturna con el estreno para Oruro de "El zoológico de cristal". Un incentivo para la expectativa del público, respecto de nuestra actuación, lo constituyó el hecho de que luego de varios años, casi cuatro de haber estado ausente en Chile, haciendo sus estudios de teatro, se presentaría ante su ciudad natal, nuestra compañera de labores Teresa Sierra.

Todo el cansancio del no muy cómodo viaje, se nos fué diluyendo con el ritmo de la actividad necesaria para que las cosas salieran esa noche lo mejor posi-

ble. Había varios inconvenientes que vencer, pues la premura de la presentación no dejó lugar a que las ayudas que se nos prometieron pudieran obrar. En realidad, a eso estamos acostumbrados, por la acción del espectro del "poco tiempo que siempre tenemos". Y en verdad, no porque éste sea intrínsecamente poco, sino porque así resulta en relación con la cantidad de lugares que queremos visitar, y con las funciones que queremos presentar.

Todos, los que actuaban como actores, los que atendían las numerosas luces, los apuntadores, utileros, tramoyistas, o sea los siete compañeros de Teresa, teníamos esa noche, a más del acostumbrado afán de poner todo de sí al servicio de la representación, el acordado anhelo de contribuir con el máximo de nuestro esfuerzo a que Teresa encontrase a su alrededor todo en tal medida dispuesto, que ella misma rindiese hasta los límites de su capacidad interpretativa. Nos queda la complacencia de que así estimamos haber obrado y conseguido. El público también así lo recibió, y por eso brindó a la obra su total adhesión. Los silencios de contenida emotividad que lograron diversos pasajes de "El zoo", eran declaración rotunda de cómo los espectadores de Oruro, aunque de tiempo hace ya han perdido en cierta medida la costumbre de llegarse a los espectáculos teatrales serios, pueden subir hasta la altura de ser el otro indispensable elemento del triángulo: público - actor - autor, cuando condiciones especiales y la constante visita de conjuntos así lo requiere.

Al día siguiente presentamos dos funciones con "La farsa del Cajero", la que recibió como en todas partes, la fácil participación del público por su tema prehensible y sus parlamentos de tanta chispa burlesca.

La promesa ratificada por nuestro amigo Julio Pinto, de la Dirección de Cultura de la Alcaldía, de cooperar a la realización de la Primera Conferen-

cia Nacional de Teatro, que ha propuesto el Conjunto "Nuevos Horizontes", completó nuestra general impresión de haber cumplido gráficamente, el deber a que nos comprometimos con Oruro.

La preocupación amistosa de simpatizantes de "Nuevos Horizontes" nos pusieron ante la posibilidad de visitar, para ofrecer por lo menos una representación, la cercana mina Santa Fe, a donde el día siguiente en la tarde, en un amplio y ventilado camión facilitado por la diligencia del Agente de la Corporación Minera, nos encaminamos.

Allí, el personal directivo del Sindicato Minero, como el Control Obrero, estuvieron de inmediato cooperando con nuestro propósito, consiguiendo el teatro, propalando por el servicio de amplificación la noticia de nuestra llegada y la función de la noche, como así procurándonos los elementos de utilería que requeríamos.

Se reprodujo en este asiento minero el amable y reanimante espectáculo de ver cómo las gentes humildes de los socavones, ingenios y oficinas de una mina, reaccionan con una sensibilidad siempre nueva que les permite adquirir prestamente el grado de inocencia vital para que una representación artística, adquiera la vivencia dramática. Poseídos todos nuestros espectadores de la disposición de participar del noble juego del teatro, siguieron paso a paso las incidencias de "La farsa del Cajero", y al final de la misma, costó aclararles que el espectáculo había terminado, prometiéndoles, como en tantas ocasiones ya lo hemos hecho: "volver algún día".

Esa noche hasta la madrugada en que llegamos a Oruro, sobre el camión cargado de mineral, estuvimos obligados a venir en silencio para protegernos del viento frío que corre libre y veloz en esa altura de los 4.750 metros... La economía de palabras no pronunciadas au-

mentaba el funcionamiento cerebral que encontró en la etapa cumplida ese día, motivos innumerables para la reflexión: "Allá arriba entre las nubes frías de la altura, con las negras bocas abismales de los socavones, se quedaban los obreros que de día y de noche, en el heroísmo anónimo y manso del trabajo constante, elaboran el patrimonio nacional... Su mundo de vida espiritual limitado a las películas, no siempre lo buenas y dignas que es de desear... Sus naturales ansiedades de una vida mejor, reducidas por la visión de ese estrecho horizonte espiritual... Y aquí, nosotros, colgados del anhelo de que el teatro, un arte de sugerencias y de participación social, oriente y colme a este pueblo nuestro, sufrido y afanoso de asegurar su reivindicación... Aquí, nosotros, apretados contra esta carga dura de mineral, que sus manos arrancaron a la entraña, entregados a soñar en las obras que prepararemos... en las giras que haremos para llegar hasta el corazón de nuestros hermanos... los que allí, a tantos metros de altura... bajo las nubes frías trabajan... trabajan..."

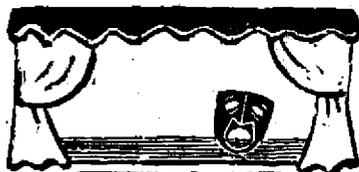
de Regreso

Con el dinámico aliciente, de que al día siguiente estaríamos en Tupiza, esa noche nos embarcamos en la ya familiar segunda clase del tren. Nos habíamos asegurado de que nuestro equipaje iba bien acomodado en el furgón. Sin la necesidad ya de acordar esa noche nuestro plan de acción para ninguna actuación del día siguiente, con tranquilidad, entre los intersticios que dejan vacantes en los asientos los pasajeros, fuimos

"acomodándonos", mientras lazos francos de nuestra unión se ponían de manifiesto a través de la conversación fraternal que manteníamos entre los siete que regresábamos (Teresa se quedaba en Oruro al lado de sus familiares), no hubiéramos podido, aunque lo hubiésemos intentado, ocultar la alegría desbordante que experimentábamos todos al establecer, en sordo pero efectivo recuento de actividad: Cuarenticinco días de gira, entre la sexta y la séptima... Cuarenta funciones realizadas... Trece distintos lugares visitados... Y muchas, muchísimas personas de esos distintos lugares, incorporadas, unas conscientes y otras inconscientemente, a la gran corriente simpática y fraternal de los amigos y miembros del Conjunto "Nuevos Horizontes" de Tupiza.

Aparte de todo esto que podíamos mostrar a través de nuestra charla en el coche, estaban los tesoros íntimos, esos que vuelven sensación de fecundidad en el esfuerzo, de cariño fraternal anudado con nuestros compañeros, y en fin, todo lo otro que justamente por ser íntimo y profundo, no podemos explicar pero que tiene algo que ver con la condición del ser humano que entregado a su propósito artístico, elevado o no en la realización, siente que está cooperando, con la gran humanidad a trazar hacia caminos superiores.

Así, limpios de intenciones, claros en nuestros propósitos, y decididos en nuestra voluntad de seguir trabajando por el gran futuro del Conjunto Nuevos Horizontes, llegamos al andén hogareño de Tupiza, donde las constantes cariñosas manos de nuestros iguales nos aguardaban ansiosas...



G. Cayo

EL MILAGRO DE LA VOCACION TEATRAL

Por JEAN LOUIS
BARRAULT

Si se trata de analizar seriamente las razones que pueden orientar a un jovencito hacia el teatro, uno nota, que para practicarlo correctamente hay que sentirse penetrado originariamente por una facultad particular de AMAR: amar de una manera general. Como decimos a veces refiriéndonos al cáncer, se puede decir que un niño consagrado al teatro está penetrado desde el nacimiento por un "AMOR generalizado". Ama al hombre y ama todo lo que es humano en la naturaleza. Es "amador": nace amado, y esta facultad particular de amar le da el poder de identificarse fácilmente con todo lo que ama. Es sabido, que los amantes negan a parecerse, a tener la misma voz, la misma mirada, los mismos gestos, la misma letra. Existe una palabra para explicar este fenómeno: mimetismo.

Ese jovencito penetrado de un amor extremo está naturalmente dotado de mimetismo.

La segunda particularidad que orienta a tal o cual joven hacia el teatro es una cierta condición del espíritu que tiende a dar una alma humana a todo lo que lo rodea. Su imaginación humaniza hasta los menores objetos: una silla — el fuego — un cuervo — una flor — el océano — la lluvia — el invierno — la primavera; a sus ojos, todo cobra rostro humano, corazón humano, carácter, sensibilidad, alma humana. Esta facultad de dar un alma humana a todas las cosas se llama animismo.

Así, cuando se está penetrado de un amor suficientemente grande como para transformarse en el objeto que se ama y para dar un alma humana a ese objeto, cuando se está penetrado de un poder particular de mimetismo y de animismo creo que

se puede decir que se tiene el virus del teatro. Ese virus es de cierta manera: una enfermedad del Amor.

Pero, claro está, sólo después de haber ejercido ese oficio durante una buena cantidad de años se puede hacer este análisis. Ningún niño dirá a sus padres: "Quiero hacer teatro porque estoy penetrado de animismo y mimetismo". Creo que el niño se contenta con decir, como me contesté yo desde mi más tierna edad: "Quiero hacer teatro. —¿Por qué? —Porque me gusta".

Y entonces asistimos a esa especie de milagro que es la vocación.

La vocación es una especie de llamado inconsciente, subconsciente, más fuerte que todo; una atracción, una imantación ciega, ignorante; uno nada sabe de eso que le atrae ni de lo que le espera; nada sabe de eso de que habla! Simplemente, irresistiblemente quiere ir en una dirección determinada; y es todo. Se parece al instinto de los pájaros o de las orugas.

Un buen día el destino, contesta a ese llamado que se le hace una vez más, lo engulle y lo empuja hacia una especie de garganta que ansiaba sin saber por qué, y que lo lleva hacia esa profesión. Y aquí se produce el milagro: después de más de veinte años, comprobar que ese desfiladero en el cual uno está abismado no conducía a un callejón sin salida sino que, por el contrario, le ofrecía todas las alegrías que esperaba. Y esta vocación ciega e ignorante me ha conducido a una profesión tal que hoy, después de más de veinte años de trabajo, ahora que conozco la vida de teatro, si tuviese que elegir nuevamente, nuevamente la elegiría.

AGUSTIN CUZZANI

UNA LIBRA DE CARNE

"UNA LIBRA DE CARNE HUMANA NO TIENE TANTO PRECIO NI PUEDE APROVECHAR TANTO COMO LA CARNE DE BUEY, DE CARNERO O DE CABRA".

SHAKESPEARE

"El Mercader de Venecia"

EL AUTOR

AGUSTIN Cuzzani, es un joven escritor argentino. Cuenta 32 años. Se dió a conocer con dos novelas ("Lluvia para Yosia" y "Las puertas del verano"), cuentos y un drama editado en 1952: "Dallah".

En 1954 se estrenó "Una libra de carne", en el Teatro de Los Independientes, constituyendo un suceso en dicha temporada teatral.

En 1955 dió a conocer "El centro-forward murió al amanecer", y en 1958, Nuevo Teatro dió a conocer su última producción, "Los indios estaban cabreros".

Cuzzani es un gran conocedor del teatro y sus recursos: ha enseñado "Introducción al Arte Dramático" y "Estética de la Dramaturgia" en escuelas de varios teatros independientes de la ciudad de Buenos Aires.

Esta obra fué estrenada en Bolivia por el Conjunto «**NUEVOS Horizontes**», de Tupiza, el 21 de Diciembre de 1958.

con el siguiente:

REPARTO:

PERSONAJES:

ELIAS BELUVER	Adalberto Redín
EL DEFENSOR	René Torrico
EL ACUSADOR	Javier Alfaro A.
TOMAS SHYLOCK GARCIA	Julio Saracho
EL JUEZ	Victor Mora Villena
VISITADOR MEDICO	Alber Navarro
RENTISTA	Julio César Romano
CORREDOR DE LAPICERAS A BOLILLA	Ernesto Angelo
JUBILADO	Eduardo Blacutt
BONIFACIO MENDEZ	Luis Tejada
ALVAREZ I	Tony Peralta
ALVAREZ II	Antonio Pinto
SEÑOR GUTIERREZ	Claudio Medina
MEDICO	Daniel Villegas
PROFESOR	Arturo Martínez
DOCTOR LACABANNE	Rolando Jerez
JUAN C. DOMINGUEZ	Napoleón Chávez
ORDENANZA	Emilio Uzqueda
EL SEÑOR	René Cáceres
PUBLICO II	Isidoro Calderón
PUBLICO III	Hernán López
PUBLICO IV	Eugenio Murillo
EL HOMBRE	Rafael García Cortés
EL FOTOGRAFO	
UJIER I	Abel Benítez
UJIER II	Jorge Beltrán
ENFERMERO I	Orlando Barea
ENFERMERO II	Leonardo Cruz
ENFERMERO III	Juan Barroso
POLICIA	Carlos Contreras
COÑO DE ACREEDORES	
PASAJEROS DE OMNIBUS	
LA SEÑORA BELUVER	Isabel C. de López
LA MAESTRA	María Elena Burke
EL AMA DE CASA	Lola Velásquez
LA SEÑORA (PUBLICO)	
LA NENA	Vitallanc Burgos
LA FERIODISTA	
ENFERMERA I	Yola Hurtado
ENFERMERA II	Carola Peredo
AMIGA SRA. DE BELUVER I	
AMIGA SRA. DE BELUVER II	

Amplísima sala de pública audiencia de un tribunal. Un enorme trono delante de un escritorio, para el juez. A un costado, un palco de los que se usan para corsees de carnaval. Sobre el mismo, un letrero: "Jurado". En el palco, seis sillas. A ambos lados dos escritorios pequeños con sillas, destinados a la acusación y la defensa. El primero tiene incrustada en relieve la máscara de la comedia y el segundo el de la tragedia. Delante todo sillas pequeñas dispuestas en herradura, para el público asistente al juicio. A derecha, izquierda, foro

y delante, salidas numerosas. En plano resaltado, una enorme estatua de la diosa Themis. Al comienzo, la escena está desierta. Luz de día. Por un ángulo cualquiera de foro aparece un Ordenanza barriendo el piso y silbando entre dientes. Trae un enorme plumero bajo el brazo y alterna el barrido con ligeros toques aquí y allá en los escritorios, sillas, palcos, etc. Ballotea. Hace una reverencia profunda ante el trono desierto del juez. Agrupa lo barrido siempre girando y lo examina con cierto fastidio.)

ORDENANZA (viejo, cínico, un tanto chaplinesco).— Hay que ver la cantidad de polvo que se junta aquí todos los días (Barre.) ¡Verdaderas montañas! Si uno lo dejara, en poco tiempo invadiría las sillas, el escritorio de la defensa, el palco del Jurado. (Se detiene y habla con tono reverente y temeroso.) ¡Y hasta el mismo despacho de Su Señoría! (Al público, como en secreto.) A veces creo que mi trabajo es realmente importante para la administración de la Justicia. (Plumerea la estatua de la Diosa Themis.) ¡La Diosa de la Justicia! Una cieguita que en lugar de bastón blanco usa espada. (Pausa) En realidad, la espada le sirve muy poco. ¡Debería tener una escoba! (Continúa barriendo. Por una de las entradas lejanas aparece el Visitador Médico. Sujeto regordote y calvo, con anteojos tipo "Quevedo", que le dan cierta importancia decorativa. Tiene todo el aire de pedante científica. Avanza, con el sombrero en la mano, mirando curiosamente sin ver al Ordenanza, que continúa ba-

riendo y murmurando.) ¡Ah, si la justicia tuviera escoba!

VISITADOR MEDICO (fuerte).— ¿No hay nadie en esta casa? (Golpea las manos) ¡Eh! ¡Gente!

ORDENANZA.— ¡Por aquí, señor! (Le indica el camino hacia primer plano.)

VISITADOR MEDICO (caminando).— ¡Ah! Por lo menos hay alguien. (Saca un telegrama y lo muestra.) He sido citado para esta mañana a las ocho mediante este telegrama colacionado. (Pausa Lee.) Se me cita para integrar el Honorable Jurado.

ORDENANZA.— ¿El señor es jurado...? Bueno... (Encoge los hombros.) Todavía es temprano. No ha llegado nadie.

VISITADOR MEDICO.— (marca las palabras como tocando el timbre con el índice en el pecho del Ordenanza).— Eso es lo grave, mi amigo. Se cita a un ciudadano a las ocho de la mañana. ¡Y por telegrama colacionado! ¿Me entiende? ¡Por colacionado! ¿Y bien? ¿Qué hora cree

usted que es? (Mira su reloj de bolsillo) ¡Las ocho y cuarto! Hace quince minutos que desperdicio inútilmente mi tiempo vagando por todo este palacio, y maldito si veo a nadie. (Pausa. Camina unos pasos.) Es grave. Es muy grave. Y sin embargo... (El Ordenanza vuelve a barrer.)

ORDENANZA (entre dientes).— Porque la espada hiere, pero no limpia. ¡En cambio, la escoba...!

VISITADOR MEDICO (volviéndose).— ¿Dijo algo?

ORDENANZA.— ¡Oh, nada! Habla conmigo mismo.

VISITADOR MEDICO.— ¿Acostumbra a hablar solo?

ORDENANZA.— A veces. Uno termina por acostumbrarse. Aquí todos hablan solos. (Como recitando el reglamento de memoria.) No se permiten diálogos cuando está reunido el tribunal. No se puede interrumpir a un juez. No se puede interrumpir a un defensor. Cuando habla un jurado, todos deben callar. ¡Son todos monólogos! Y más bien largos...

VISITADOR MEDICO (con gesto profesoral).— Hablar solo es un síntoma de paranoia. (Habla muy ligero.) Entra en el cuadro preciso de las alteraciones activoefectivas de Del Más y Boll. La personalidad paranoide sistematizada y soliloqueante. Se habla de una etiología orgánotraumática que desborda represiones de la libido sublimadas en fijaciones que hacen recomendable una terapia...

ORDENANZA (con mucho miedo).— El señor es médico, ¿verdad?

VISITADOR MEDICO.— ¡Visitador médico! Casi médico, dirtamos. Soy consejero, asesor, consultor, colaborador y brazo derecho del médico (Entra por un ángulo la Maestra Normal.)

MAESTRA NORMAL (clásica, alta, delgada, seca, anteojos impertinentes, muy solterona).— Buenos días, señores.

ORDENANZA.— Buenos días, señora.

MAESTRA.— ¡Señorita, por favor! VISITADOR MEDICO (se inclina reverente).— ¿La señorita es jurado en la causa de hoy?

MAESTRA.— Efectivamente, caballero. He recibido este telegrama colacionado. (Saca un papel de la cartera.) Comprenderá que he debido inasistir a mis clases de la mañana. ¡Pero habiendo sido citada por telegrama colacionado! (Pausa.) ¡El señor es... funcionario?

VISITADOR MEDICO.— No. Soy jurado, como usted. Somos colegas... Yo también he debido abandonar mis ocupaciones. Por lo visto nos hemos adelantado.

MAESTRA.— ¡Oh! No tardarán. Los jurados son personas de reconocida probidad y sentido común. Se los selecciona entre gentes puntuales y de bien. (Entran por distintas puertas el Corredor de Lapiceras a Bolilla, el Jubilado, el Ama de Casa y el Rentista. Caminan con paso marcial y automático. Se reúnen y hablan a coro.)

CORO (los cuatro).— ¡Hemos recibido estos telegramas colacionados! (Se los muestran recitadamente.) ¡Colacionado! ¡Somos jurados! (Avanzan hasta la Maestra y el Visitador. El Ordenanza se aleja burlando, y mutis.)

VISITADOR MEDICO.— Buenos días, señores. Por lo visto, somos todos integrantes del Jurado. (Mira el reloj.) Parece que damos ejemplo de puntualidad.

MAESTRA.— Realmente, podría haber dado la primera hora de clase. Es una lástima; con lo que se atrasan los alumnos con estas pérdidas de tiempo. Yo no falto jamás, pero en estas circunstancias...

RENTISTA (avanzando, hacia el público, extático).— ¡Cuando se ha recibido un telegrama!

JUBILADO (igual. Los ojos atemorizados).— Colacionado.

CORREDOR (más humano).— Además, es obligatorio.

AMA DE CASA.— Y nos han elegido...

RENTISTA.— Entre personas de bien.

CORO DE TODOS.— Somos el Jurado. Somos el Jurado: ¡El justo, correcto-aplicado-Jurado-imparcial!

MAESTRA (dando cátedra).— Lo principal entre las personas que deben integrar un jurado es el equilibrio. La falta de todo extremismo nocivo y disolvente. Es necesario que examinen las cosas friamente y se sepan colocar en el justo medio, que es la razón y la justicia. (Levantando una mano.) Por eso, niños...

VISITADOR MEDICO (como en Hamlet).— ¡El justo medio! He ahí también mi doctrina. (Saca una tarjeta y se la entrega a la Maestra.) Señorita, esas palabras encierran verdadera sabiduría. Ha hablado del justo medio. Será un placer cultivar su amistad en el futuro.

MAESTRA (tomando la tarjeta).— Gracias, caballero. (Lee.) "Gotardo Pérez, V. Médico". ¿El caballero es médico?

VISITADOR.— No, señorita, "V" médico. Es decir, Visitador Médico. Como quien dice, el consejero, el consultor, el amigo, el brazo derecho del médico.

CORREDOR.— Entonces somos colegas. Yo soy corredor de lapiceras a bolilla. Un invento que ha revolucionado la técnica. Nosotros los corredores...

VISITADOR (con mucho desprecio).— En cierta manera, en la forma como usted lo dice, podría creerse que somos algo colegas... Aunque mi profesión es por supuesto, universitaria.

CORREDOR.— Oh, yo estoy orgulloso de ser corredor. Cuesta mucho llegar a ser buen vendedor. (Recita ligero.) Un buen vendedor debe ser culto y elegante. Debe saber insistir sin ser cargoso. Su sonrisa debe ser persuasiva sin ser empalagosa. Pul-

cro sin ser afectado. Agradable sin ser molesto. Elocuente pero no verboso. La vestimenta debe ser social más que deportiva, y nunca exagerar la nota. (Pausa.) Son todas normas del manual del perfecto corredor de comercio. (Saca un librito del bolsillo y lo exhibe.)

RENTISTA (comovido).— Con esos conocimientos, irá usted muy lejos. (Lo palmea.) Eso es un capital.

AMA DE CASA (suspira. Es gorda, toca, de dedos gruesos).— Un vendedor así es capaz de venderle cualquier cosa a una.

MAESTRA.— Por supuesto. Pero se me ocurre (Sonríe al Visitador Médico.) que ser visitador médico es algo distinto... quizá casi una profesión... ¡Es el justo medio! Ni exageradamente médico ni excesivamente ignorante en medicina. ¡Es el justo medio! El equilibrio. ¡Tal como yo prefiero!

VISITADOR MEDICO.— Señorita, repito que será un verdadero placer frecuentar su compañía.

AMA DE CASA (suspira ruidosamente).— ¡Ay, qué hermoso es todo esto!

CORREDOR.— Se dedica usted al corretaje?

AMA DE CASA (con espanto).— ¡Cómo! ¿Si me dedico a qué?

CORREDOR.— Preguntaba si la señora trabaja.

AMA DE CASA.— Quehaceres domésticos, solamente.

RENTISTA (elocuente).— ¡Ama de casa! ¡No diga jamás "quehaceres domésticos"! ¡Eso lo hacen los sirvientes! ¡Una señora es siempre Ama de Casa!

MAESTRA (compasiva).— ¿Supongo que es la primera vez que viene usted a integrar un jurado, señora?

AMA DE CASA.— Una vez escuché por radio una novela donde había un jurado. (Relata.) Resulta que al muchacho lo iban a condenar (Suspira.) pero felizmente el padre de la chica era médico cleopatra y lo hizo pasar por loco...

VISITADOR MEDICO (Espantado).— ¿Médico qué, señora?

AMA DE CASA (Confundida).— ¿Médico cleopatra... no es así?

VISITADOR MEDICO.— ¡Psiquiatra, señora! ¡Médico psiquiatra! (La mira indignado.)

RENTISTA.— ¿A ninguno de ustedes se les ha ocurrido averiguar cuál es el caso que vamos a tratar hoy?

CORREDOR.— Está prohibido. Hemos aprendido muchas cosas sobre este juicio. (Saca otro librito.) Este es el manual del Perfecto Jurado. Dice que sólo durante el juicio nos será permitido enterarnos. (Busca la página. Entra un Ujier con su lanza.)

JUBILADO. Aquí llega un funcionario. Un miembro de la organización de Justicia. (Al Corredor.) ¿Cómo debemos decirle? ¿Señoría? ¿Excellencia? ¿Doctor?

UJIER.— ¿Todavía no se han instalado ustedes? Está por entrar el público y los señores de gran charla, como si estuvieran en una tertulia. (Fuerte.) Aquí se viene a cumplir un deber. Una carga pública. Tienen que instalarse inmediatamente en sus respectivos estrados. Su Señoría llamará autos y abrirá el acto de la audiencia inmediatamente.

MAESTRA (para sí).— ¡Cuán pulcro es su lenguaje! (Al Ujier.) ¿Si tuviera a bien indicarnos cuál es nuestro sitio, señor Funcionario...?

UJIER.— Legible es el anuncio, señorita. (Señala el cartel del palco.) Allí es. Y ahora: ¡In Situ! (Con arrebatado militar.) ¡Prepararse! ¡Uno! (El Jurado en pleno se coloca en fila.) ¡A sus estrados! ¡March! (Los Jurados ocupan sus puestos bajo la mirada del Ujier que golpea un, dos, un, dos, con la lanza en el piso.)

MAESTRA.— ¿Estamos bien así, señor Funcionario? (Los jurados quedan en su sitio, hablando entre sí en voz baja.)

UJIER (no le responde. Camina dos pasos hacia una salida y grita

desafortunadamente).— ¡Che! ¡Manuel!

UJIER II (sólo su voz desde afuera).— ¡Qué hay!

UJIER.— ¿Están listos los coños?
UJIER II (siempre desde fuera).— ¡Sí!

UJIER.— ¡Abriles y que entren adentro!

(Entra el Ujier II seguido del público formando un ruidoso y apresurado batallón. El público se compone de El Señor, La Señora y La Nena, tres comparsas más. La Maestra, al ver a la niña, se acomoda bien sus impertinentes.)

MAESTRA.— ¿Se permiten niños aquí? ¿En plena vecindad con delinquentes?

CORREDOR.— En los casos que no son de sangre, sí. (Agita su manual.) Está expresamente autorizado. Es moralizador.

MAESTRA.— Todo contacto con el delito debe siempre ser evitado cuidadosamente a los educandos. Elevaré una memoria a las autoridades al respecto.

EL SENOR (a La Señora y La Nena).— Siéntense aquí delante. Es el mejor lugar para ver todo.

LA SEÑORA (volviéndose).— ¿Qué dan hoy?

LA NENA.— ¿Es divertido, papito?

EL SENOR.— Lo de hoy no es tan interesante. Sólo el simple caso de un deudor que no ha pagado. (A la nena.) Se llama proceso por defraudación. (Se sientan.)

RENTISTA (con clara indignación. A los jurados).— ¿Oyeron? se trata de un caso de...

CORREDOR.— ¡No oí nada! Está prohibido. (Agita el manual.)

CORO DEL JURADO (tapándose los oídos).— ¡Pro-hi-bi-do! ¡Pro-hi-bi-do! ¡No escuchemos, no escuchemos!

LA NENA (al padre).— ¿Por Qué se tapan los oídos, papito?

EL SENOR.— Porque la Justicia en Grecia era sorda.

PUBLICO II.— ¡Animal! ¡Era ciega!

EL SEÑOR (corrido).— ¡Ah! ¡Es cierto!

PUBLICO II.— ¡No creo que lo de hoy sea muy divertido!

PUBLICO III.— No es nada interesante. ¿Verdad?

PUBLICO II.— Interesante. ¡Qué va a ser! Todos estos deudores y defraudadores son siempre aburridos. Que la miseria, que la mala educación, que el ejemplo recibido de los padres... (Se encoge de hombros.) Son todos iguales.

PUBLICO III.— Siempre hablan de la sociedad y de la educación. Pero ya verán como todo es mucho más simple. Los defraudadores y los ladrones son en general un hato de pillos y sinvergüenzas amigos de la plata de las gentes honestas.

PUBLICO II.— Caso interesante fué el de Ricardito "El despachurador de vísceras". ¡Mi Dios! ¡Qué nene! Asesinó a más de catorce parientes.

PUBLICO III.— ¡Yo me lo perdí! Sólo pude leerlo en los diarios. Había fotos de todos los cadáveres. ¡Era emocionante!

PUBLICO IV.— ¿Y recuerda la foto de un perrito junto a la nena muerta? El diario decía que el asesino no se animó a matar al perrito.

PUBLICO II.— ¿Y se acuerdan del Vampiro de Caballito? Ese que agarraba...

EL SEÑOR (volviéndose rápidamente).— Yo le ruego... hay niños...

PUBLICO II (restregándose las manos).— Ese sí que era un caso... ¡Huyyyyyy!

PUBLICO IV.— Lo de hoy es una insignificancia.

LA SEÑORA (al Señor).— ¿Estás seguro que no lo ahorcarán en seguida? ¿Aquí, delante del público?

EL SEÑOR.— ¿Aquí? ¡Quédate tranquila! No ahorcarán a nadie.

LA NENA.— ¡Papito! ¡Papito! ¡Yo quiero ver un ahorcado!

PUBLICO II.— ¿Pero esto no empieza más? (Se oyen murmullos del público.)

PUBLICO III.— ¡Son las nueve menos cuarto! El público empieza a hacer pan francés, golpeando el piso con los pies. Los dos ujieres salen apresuradamente.)

VISITADOR MEDICO (a los otros jurados).— Nosotros somos el Jurado. Representamos el Orden Judicial. Deberíamos imponer silencio y respeto.

MESTRA (golpea enérgicamente la baranda).— ¡Silencio, niños!

CORO DEL JURADO.— ¡Silencio! ¡Silencio! ¡Callad! ¡Respetad la Majestad! ¡Tened la bondad!

CORO DEL PUBLICO.— ¡Queremos oír! ¡Queremos ver! ¡Queremos saber! (Hacen pan francés.) ¡Salgan de una vez! ¡Salgan de una vez!

RENTISTA (indignado).— ¡Cualquiera diría que estamos en un teatro! (Entra El Hombre.)

EL HOMBRE (a cualquiera).— ¿Aquí es donde van a juzgar a un hombre?

EL SEÑOR.— Sí, señor. Este es el Tribunal. Allí está el Jurado. Este es el público. El caso de hoy, desgraciadamente, no es tan interesante.

EL HOMBRE.— ¿Pero van a juzgar a un hombre?

EL SEÑOR.— Sí, eso sí.

EL HOMBRE.— Eso es siempre muy interesante, entonces. (Se sienta un poco alejado.)

UJIER (golpea desde el foro).— ¡Orden en la sala! ¡Todos de pie! (Anuncia como en un match de box, a un boxeador que estuviera en un rincón.) Entra Su Señoría... ¡El Juez! (Todos se ponen de pie. Entra el Juez con paso elástico y aprestado. Trae puesta su larga toga negra. Tiene cara de aguja o de sacerdote anacoreta. Al llegar al trono saca parsimoniosamente una peluca de su bolsillo y se la coloca luego de empolvarla con un cisne. Saca de un cajón de su escritorio una balanza y un martillo y los coloca sobre el pupitre.)

Se sienta. Golpea el escritorio con el martillo.)

JUEZ.— ¡Orden en la sala!

UJIER.— ¡Orden en la sala!

UJIER II (desde el primer plano donde aparece con su lanza).— ¡Orden en la sala!

EL ACOMODADOR DEL TEATRO (desde el fondo de la sala).— ¡Orden en la sala!

JUEZ.— Pueden los señores integrantes del Honorable Jurado y el público asistente tomar sus respectivos asientos.

(Entra La Periodista con El fotógrafo.)

LA PERIODISTA.— (al fotógrafo).— Llegamos a tiempo, Cristóbal. Recién se sientan. Tome una pose del Tribunal reunido.

UJIER (deteniendo).— ¡Un momento! ¿Quién es usted? Aquí no se pueden tomar fotos.

LA PERIODISTA (sacando su carnet).— Soy redactora de Judiciales del "Noticiero Ilustrado".

EL SENOR (a La Señora).— Una periodista. Date vuelta que vamos a salir en los diarios.

UJIER (malhumorado).— Bueno. Saque algunas fotos, pero no interrumpa la audiencia. Al Juez no lo saqué de perfil, que no quiere. (El Juez se aplica frenéticamente polvo a su peluca con el cisne.)

LA PERIODISTA (al Fotógrafo).— ¡Cristóbal!

El Fotógrafo se encarama en cualquier altura del Juzgado y apunta con su máquina y la lámpara en alto.)

EL FOTOGRAFO.— ¡Atención! ¡Una pose para el "Noticiero"! ¡Quietos por favor! (Todos adoptan poses fijadas como de una película muda detenida de golpe, con los brazos en el aire, sonrisas endurecidas, inclinaciones forzadas. La escena se queda así un segundo. El Fotógrafo lanza un fogonazo.) ¡Para el "Noticiero"! ¡Muchas gracias! (Se baja. La Periodista se sienta en un rincón y comienza a tomar notas febriles. El Fotógrafo echa

hacia atrás su sombrero y enciende un cigarrillo. Habla en voz baja a La Periodista.)

JUEZ (una vez recobrado el movimiento. Golpea un martillo).— ¡Orden en la sala! ¡Silencio! ¡En vista pública la causa seguida por don Tomás Shylock García, comerciante contra Elías Beluver por cobro de indemnización de daños! ¡

LA NENA.— Papito, ¿cuándo empiezan a ahorcar?

UJIERES I Y II (gritando).— Tomás Shylock García contra Elías Beluver.

JUEZ.— Los Ujieres introducirán a la acusación y la defensa. (Entra el acusador seguido por Tomás Shylock García. Se ubican en el escritorio de la acusación. También entra el Defensor y se ubica en su escritorio.)

JUEZ.— Ordenad que sea introducido Elías Beluver, el inculpado. (Los Ujieres van hacia el foro y gritan.)

UJIERES.— ¡Elías Beluver! ¡Elías Beluver! (Una especie de eco va repitiendo cada vez más lejos y con voces a destiempo.)

CORO (interior).— ¡Beluver! ¡Eluver! ¡Luver! ¡Lías Luver! ¡Uver! ¡Uver! ¡Uver! (Las voces se pierden. Los Ujieres salen por un ángulo lejano y retornan trayendo una gran jaula de circo con ruedas, en cuyo interior viene Elías Beluver. Lo depositan delante del Jurado y en medio de los escritorios de la defensa y la acusación. Desde que entraron se oye un fondo de banda de circo ejecutando una marcha propia de tales momentos. Hay un gran revuelo de público y de jurados. El Ama de Casa y el Jubilado se quitan las máscaras para ver mejor.)

CORO DEL PUBLICO.— ¡Ha llegado el procesado! ¡Está presente el delincuente! ¡Ha estafado, ha defraudado! (La nena se levanta y avanza hasta la jaula con un paquete de galletitas. Cuando está bien cerca, saca una y se la tira a Belu-

ver. El padre se levanta y la trae bruscamente a su sitio.)

JUEZ (agita amenazante el martillo en el aire).— ¡Orden en la sala! ¡Orden en la sala! El señor abogado de la acusación, tiene la palabra. (La Periodista mira el reloj, hace una seña al Fotógrafo y salen apresuradamente. El Acusador se levanta con la toga puesta y avanza un paso.)

T. SHYLOCK GARCIA (al Acusador).— No olvide resaltar los factores morales. Diga que ese hombre es un sinvergüenza. Póngale en evidencia. (Con el mismo tono y ritmo del coro anterior.) No olvide que... me ha estafado, me ha robado, me ha burlado, me ha dañado.

CORO DEL PUBLICO (en murmullo muy bajo, como el aliento sordo de una cancha de fútbol).— Le ha robado, le ha estafado, le ha burlado.

T. SHYLOCK GARCIA (siguiendo al Acusador que hace esfuerzos por desprenderse de él).— Sobre todo destaque el desquicio sobre la moral y las buenas costumbres que significa la actitud de ese gañán de los extramuros, de ese antisocial.

ACUSADOR.— Sí, señor García. (Se adelanta.) Señor Juez, señores del Honorable Jurado...

T. SHYLOCK GARCIA.— ¡Ah! Y recuerde los gastos y honorarios y costas que me origina este proceso.

ACUSADOR (muy impaciente).— Honorabilísimo Jurado. Señores del público.

T. SHYLOCK GARCIA.— Espero que sabrá usted hacer una buena exposición de...

JUEZ.— ¡Silencio, señor!

ACUSADOR.— Señor Juez, Honorabilísimo Jurado. Señores del público.

T. SHYLOCK GARCIA.— Yo... (Se arrepiente. Todos lo miran. Vuelve a su asiento.)

ACUSADOR.— Voy a ser muy breve. Toda esta historia se puede resumir en dos palabras. Tomás Shylock García es un honrado comerciante. Fué visitado una noche, no hace

mucho, por un desconocido que obtuvo en préstamo, de mi bondadoso cliente, la suma de cuatro mil doscientos tres pesos con catorce centavos, prometiendo devolverlos a los treinta días. (Pausa.) Por supuesto pasaron los treinta días y el tal sujeto ni pago un solo centavo. Como ven, todo fué una simple maniobra deliciosa. Para colmo, una vez obtenida la suma del préstamo, ese despreciable individuo dejó de concurrir a su trabajo y se dedicó tranquila y alegremente a consumir el dinero ajeno. (Avanza hacia la baranda del palco.) Ese hombre se llama Elías Belver. (Acodándose en la baranda y hablando con tono familiar al Jurado.) Todos ustedes tiene seguramente ahorros. Pequeñas sumas que con paciencia han ido guardando mediante duros sacrificios. Todos ustedes son gente de bien y de trabajo. Y esos ahorros los guardan para cubrir los riesgos de una vejez desvalida. Ahora sois jóvenes. (La Maestra se alisa el pelo.) Pero mañana esa suma ahorrada será preciosa. Será el socorro y la seguridad. (Pausa. Luego al público, al Jurado, al Juez y finalmente a la jaula donde está Belver.) Suponed ahora que aparezca un buen día un sujeto sin escrúpulos. Un don nadie con el solo propósito de vivir a costa de los demás. Suponed que ese monstruo con hábiles ardides, abusando de vuestro noble corazón, os robe, os quite, os despoje, las sumas ahorradas. (Pausa. Puede oírse el Coro del Público.)

CORO DEL PUBLICO.— Ha robado, ha defraudado, ha estafado.

ACUSADOR.— ¡Ese hombre es Elías Belver! (Señala la jaula.) Pensad en vuestras necesidades. En lo triste que será tener un hijo enfermo, una madre agonizante, frío en invierno, calor en verano, hambre de día, sueño de noche, y no tener un solo centavo para aliviar la desgracia, y todo porque el señor Elías Belver os ha robado. (Pau.

sa.) ¡No! ¡Ese hombre es un monstruo! ¡Un cáncer de la sociedad! ¡Un enemigo! ¡Habría que ahorcarlo, pulverizarlo, aniquilar hasta el recuerdo de sus fechorías, para que no quede rastro de su obra. Un hombre así, no es un hombre. Es la encarnación del mal integral, del horror definitivo! ¡Es un maldito! (Hay gran agitación en el público. Algunos se han puesto de pie, amenazan con el puño. Vociferan, alborotan, puede oírse el Coro.)

CORO DEL PUBLICO.— ¡A matarlo, a quemarlo, a lincharlo, a aniquilarlo! ¡Ha robado, ha estafado, ha defraudado! (El Acusador jadea y se seca el sudor.)

ACUSADOR (extiende los brazos).— ¡Señores! ¡Es bien comprensible la indignación de todos vosotros! ¡Pero ahora viene lo peor! A pesar de todo el mal que ha hecho, la ley no fija ningún castigo para este delito. ¡Nada! ¡Absolutamente nada! Felizmente, aunque sólo fuera mera fórmula, mi cliente, el honrado comerciante don Tomás Shylock García, hizo firmar a Elías Beluver un compromiso para que, en caso de no pagar la deuda, deberá dejarse cortar a beneficio del acreedor, una libra de carne.

PUBLICO Y JURADO (coro).— ¡Una libra de carne!

ACUSADOR.— ¿Os dais cuenta? ¡Una libra de "su" carne! ¡De la carne de Elías Beluver! Ni siquiera una libra de carne de vacuno, que tiene un precio en el mercado, o una libra de carne porcina, que es sabrosa y agradable, o de pollo, tierno y suave manjar. ¡Nada de eso! ¡Sólo una triste y flaca libra de carne de Elías Beluver, por la cual mi cliente ha pagado cuatro mil doscientos trece pesos.

PUBLICO (coro).— ¡Cuatro mil doscientos trece pesos!

T. SHYLOCK GARCIA.— Con catorce centavos.

ACUSADOR.— Ustedes comprenden, entonces, el único valor de la

indemnización que pido. Mi cliente, en verdad nada reclama para sí. Quiere que se condene a Beluver sólo por el efecto moralizador de la pena. Es sólo un profundo anhelo de justicia pura. ¡De justicia por la justicia misma! Por todos estos conceptos y en nombre de la humanidad y el porvenir del hombre, os reclamo: ¡Condenad a Beluver! (Todos aplauden el acusador vuelve a su sitio. T. Shylock García le felicita calurosamente. El público murmura y puede oírse en coro.)

LA NENA (saltando y batiendo palmas).— ¡Lo ahorcan, papito, lo ahorcan!

VISITADOR MEDICO.— Puede ser una interesante experiencia de proteotomía in anima nobili. Discutimos una vez ese tema con el doctor Lavasseur a propósito de cirugía preventiva.

MAESTRA.— A mí me interesó eso que dijo del efecto educativo de la condena. Haré hacer a mis alumnos una composición tema: La justicia, la mejor maestra.

RENTISTA.— Además, lo que dijo del ahorro estuvo muy apropiado. (Al jubilado.) ¿No le parece?

JUBILADO.— ¿A mí? Yo no sé. Yo soy jubilado... .

JUEZ.— Oída que fué la acusación, tiene la palabra la defensa.

DEFENSOR (se adelanta. Compone su toga).— Señor Juez, señores del Jurado, público asistente...

RENTISTA (al Visitador Médico).— El acusador nos llamó honorables.

DEFENSOR.— Señores, este caso puede prestarse a una tremenda confusión. Para evitar que se cometa alguna injusticia con el procesado, yo demostraré aquí por qué desgraciados caminos ha llegado Elías Beluver hasta este tribunal. Demostraré plenamente su inocencia y su buena fe. Pero antes quiero dejar establecido algo. (Hace una seña a los Ujeres. Estos van hacia la jaula y levantan la puerta por la que sale

Elias Beluver, parpadeando, medio deslumbrado por la atmósfera de la sala. Un Ujler toma a Beluver como un toro de exposición rural y lo pasea lentamente en círculo frente al jurado.) No quiero seguir adelante, hasta que los señores del Jurado se convengan que Elias Beluver es un ser humano. (Al Jurado.) Que no es ni un monstruo de dos cabezas ni una fiera de la selva. (Beluver retorna y es ubicado en un banquillo de acusado.) Tampoco su carne puede ser comparada con la de vacuno o la del pollo. ¡Esto no es un mercado, señores! ¡Es un tribunal de justicia! (Mira alrededor. Murmullos en el público.) Lo único cierto en todo lo que dijo la acusación, es que Elias Beluver firmó un compromiso de entregar una libra de su carne, si no pagaba su deuda.

LA NENA.— ¡Papito! ¿Por qué tiene que ser una libra y no un kilo, o dos? ¿Cuánto pesa una libra?

MAESTRA.— La libra es una medida inglesa. Es el equivalente a cuatrocientos cincuenta gramos.

LA NENA.— ¿Y por qué hablan de libras y no de gramos, entonces?

EL HOMBRE.— Es que se trata de carne, m'hijita. Y cuando se trata de carne, siempre se pesa con medidas inglesas...

JUEZ.— ¡Silencio!

DEFENSOR.— Todo lo demás es falso en la acusación. He traído al juzgado las pruebas de todo lo que ocurrió realmente. (Al Juez.) Pido la colaboración de los Ujleres del Tribunal para el diligenciamiento de la prueba.

JUEZ (marcado tono leguleyo).— Auto y vistos: Habiendo hechos controvertidos y declarada que es la competencia del juzgado, ábrese esta causa a prueba por todo el término de ley. Notifíquese, fecho, repóngase la foja. (Golpea solemnemente el martillo.)

DEFENSOR.— Al comienzo de esta historia, Elias Beluver vivía en una humilde casa de los suburbios

de la ciudad. (Los Ujleres colocan en un ángulo, una cama de matrimonio, un biombo, una mesa de luz y una silla. Todo el ángulo está a oscuras. Entra y se instala en la cama la Señora Beluver con camisón largo y cofia.) El acusado vivía allí en compañía de su esposa. (Beluver camina hacia la cama, quita su saco, se pone un largo camisón y se acuesta.) A pesar de lo que afirma la acusación, Elias Beluver ha sido siempre un hombre de trabajo. En esa época debía levantarse muy de madrugada para concurrir a las oficinas donde trabajaba desde hacía más de dieciocho años. (Suena un despertador en la mesita de luz. El Defensor señala la escena.) Fíjense ustedes. (La Señora Beluver enciende el velador, se sienta en la cama, y silencia el despertador.)

SEÑORA BELUVER.— ¡Elias, Elias! Vamos, despertate. Van a dar las cinco y media. (Beluver se vuelve en la cama murmurando algo ininteligible.) ¡Vámonos! ¿Te crees que el reloj está adelantado quince minutos? Anoche te ví cuando lo adelantabas para quedarte un cuarto de hora más en la cama. Estás bien arreglado. Yo lo volví a poner en hora. Con esas artimañas no vas a llegar a ninguna parte. Cualquiera cosa hacés antes de levantarte temprano y cumplir con tus patronos. (Pausa.) ¿Decime, si te vieran llegar todos los días diez minutos antes al trabajo, acaso no te aumentarían el sueldo? (Beluver se sienta en la cama rascándose la cabeza.) Si a vos te parece que con quinientos pesos por mes como ganás, se puede vivir decentemente. (Beluver sale de la cama y camina hasta detrás del biombo.) A tus años ya deberías ser gerente de la firma, por lo menos. Tenés dieciocho años de antigüedad, ¿y qué has conseguido? Empezaste como tenedor de libros y seguís siendo tenedor de libros. Si por lo menos hubieses hecho como el marido de la se-

fiora de Ricciardelli, que se independizó y tiene negocio por su cuenta. O como la señora de Zoppi. ¿Te acordás de la señora de Zoppi? Esa que venía a pedir de a media taza de arroz. Bueno. La ví pasar en un auto como de una cuadra con chófer y todo. Y le daba órdenes con un teléfono. ¡Auto con teléfono! ¡Esa bruta! ¡Una cualquiera! ¿Y en cambio nosotros, qué tenemos? (Se oyen ruidos de una palangana que se cae.) ¡Cuidado! Tené más cuidado y no vuelques agua en el piso que soy yo la que tiene que deslomarse trabajando. Y no hagas tanto ruido, si no después viene la patrona y se queja. (La cara de Beluver asoma detrás del biombo, limpiándose los dientes y con una toalla arrollada al medio del cuello.)

BELUVER (murmura algo ininteligible con el capillo en la boca.)

SEÑORA BELUVER.— ¡Eso es lo único que te faltaba! Que me contestes. Mejor es que te apures y salgas de una vez. (Sale Beluver y cruza por delante de ella. Se pone el saco.) Parecés una señora. Tardás más en arreglarte que en trabajar. Como si hubiera una empleada nueva en la oficina. Eso es lo que pasa siempre al final. Una se mata sirviéndolos toda la vida para que terminen enredándose con la primera aborrranta bien peinada que les pasa cerca. (Beluver hace un gesto como de desesperación, se inclina sobre la cama para besar a su mujer y se pone el sombrero.) Si perdés el ómnibus, no me echarás la culpa a mí. (Beluver sale, cruza la escena y mutis.) Cerrá bien la puerta. (Apaga la luz del velador y se recuesta para dormirse de nuevo. Queda a oscuras, en su sitio.)

DEFENSOR.— Beluver vivía lejos de su trabajo. Hasta la primera parada del ómnibus tenía que recorrer largas cuadras. (Entra Beluver, doble frente al escritorio del juez, avanza con la mirada despavorida, pasa frente a los escritorios de la

acusación y defensa, cruza por delante del jurado, sale por una puerta, entra por otra, va hacia foro y sale por el fondo de la escena.) Por supuesto que éste no es un drama personal de Elías Beluver. A esa hora de la mañana, es el momento siniestro en que gran número de espantados empleados corren a diversos sitios con miedo de llegar tarde. (Cinco individuos y Beluver, todos con ropas parecidas y sombreros iguales, entran por distintas puertas y recorren apresuradamente largos trechos, doblando, entrando, saliendo, cruzando por delante del jurado, detrás del público, arriba, abajo, mientras el Defensor continúa.) Es la caravana de los espantados. Han apostado sus fortunas, su honra, su trabajo y la paz de sus hogares contra un reloj implacable. Todos ellos dependen de la puntualidad de algún ómnibus y forman largas colas esperando con el alma en un hilo. (Los caminantes se reúnen por fin en un ángulo donde forman cola. Beluver está confundido con ellos. Todos son muy parecidos.)

CORO DE PASAJEROS (inclinándose como para ver si viene el ómnibus).— ¡Ahí viene! ¡No, no viene! ¡Sí, viene! ¡No, no viene!

UNO.— ¡Con tal de que no venga atrasado!

CORO.— ¡Que no venga atrasado!

OTRO.— ¡Inventemos una excusa!

CORO.— ¡Una excusa! ¡Una excusa! ¡Esa nos conviene!

OTRO.— ¡Diremos que nuestra suegra está enferma!

OTRO.— ¡Que llegó un hijo del campo!

OTRO.— ¡Que nuestras señoras están de parto!

OTRO.— ¡Que tuvimos que ir al médico!

OTRO.— ¡Nos citó la policía!

OTRO.— ¿Y si dijéramos que el ómnibus venía atrasado?

OTRO.— ¡Nunca! ¡Eso nunca!

UNO.— ¡Eso no lo cree ningún patrón!

OTRO.— ¡Los patrones no creen nunca nada!

CORO (con terror).— ¡Los patrones, los patrones, los patrones!

UNO (asomándose).— ¡El ómnibus! (Mutis corriendo despavorido.)

OTRO.— Es cierto. El ómnibus. ¡Allá, en aquella esquina! (Mutis corriendo.)

OTRO.— Pero si la parada es aquí.

OTRO.— No, no... Desde hoy la parada es allá. Nueva reglamentación. (Todos corren despavoridos y mutis.)

DEFENSOR.— ¡Nada de eso es singular, no es cierto? Lo que acontece diariamente a Beluver le acontece a cualquiera de los otros. La angustia por el horario dura todo el trayecto. Es en vano tratar de entretenerse leyendo diarios o mirando por la ventanilla. (Pausa.) Además, es muy difícil en un ómnibus leer un diario o mirar por la ventanilla. (Entra el mismo Coro. Ahora vienen en fila de dos en fondo, muy apretados. Cada uno lleva una mano en alto como tomado de una agarra-dora del ómnibus. Se contorsionan desacomodadamente y avanzan pa-se tras paso cruzando lentamente la escena. Todos leen diarios que sostienen trabajosamente con la mano libre. Beluver va en medio de ellos. Un guarda los va empujando.)

CORO.— No llegamos, no llegamos.

UNO.— En Bolivia permitirán la importación de máquinas de coser.

OTRO.— Designaron Miss Playa Larga a la señorita Azcuénaga Larrea Pueyrredón.

OTRO.— En Australia sembraron 50.000 yardas de heliotropo.

OTRO.— ¡Las seis y dos minutos!

CORO.— ¡Maldición! ¡No llegamos! ¡Los patrones, los patrones, los patrones! ¡Malditos sean los patrones! (Al llegar el Coro a la puerta de salida, Beluver "se tira" como quien baja de un ómnibus en movimiento. Los Ujieres han colocado en otro ángulo de la escena, una alta mesa de

contabilidad y una silla correspondiente, junto a una percha de oficina. Sobre la mesa un enorme libro mayor. Los Ujieres salen cuando llega Beluver componiéndose la corbata. Beluver saca de la mesa un saco gris de trabajo, cuelga el suyo en la percha y se sienta a trabajar.)

DEFENSOR.— Beluver era tenedor de libros de los importantes almacenes mayoristas de don Bonifacio Méndez.

DON BONIFACIO (entra. Se aproxima hasta las mismas espaldas de Beluver, sigilosamente).— ¡Otra vez tarde, Beluver! (Beluver se vuelve sobresaltado.) No, no interrumpa su trabajo. Lo que tengo que decirle lo puede oír de todas maneras sin perder más tiempo. Ya sé que fueron sólo unos minutos de retraso. Seguramente me iba a decir que la culpa fué del ómnibus. Es muy posible. Pero no me negará que ese ómnibus no es el primero que pasa. Seguramente tuvo que correr por la calle para tomarlo. Y eso ya no es culpa del ómnibus. Mejor dicho, es culpa suya por haber querido quedarse unos insignificantes minutos más en la cama, como si con eso ganara algo. En realidad no gana, sino pierde; sobre todo en la estimación de sus patrones. ¡La cama es un terrible enemigo, Beluver! ¡Un trágico vicio! ¡Uno en esa hora se pregunta: dormir o no dormir! ¡That is the question! (Pausa.) ¡Sabe usted cómo se llama eso? (Beluver se vuelve a mirarlo.) Eso se llama mollicie. Por culpa de la mollicie se han arruinado muchos hombres. ¡Míreme a mí! (Beluver vuelve a su trabajo.) Yo no sería padre si me hubiera entregado a la mollicie. Toda mi fortuna, todo lo que tengo, mis bienes, mis dineros, todo se lo debo al simple hecho de haberme levantado siempre diez minutos antes de lo necesario. Así es como se hace una fortuna. Yo estoy convencido que si todos los empleados se levantaran diez minutos antes, pronto serían patrones. El ejemplo lo

tiene en usted, que hace dieciocho años que tiene quinientos pesos por mes y no aumenta. Y eso es un verdadero sueldo de hambre, no me lo va a negar. (Beluver se vuelve a mirarlo, extrañado.) Y eso se debe sólo a su molicie. (Marca el mutis.) Bueno, es mejor que se deje de hablar y trabaje. (Mutis. Beluver sigue trabajando. La señora Beluver se ha levantado y se ha ido a arreglar detrás del biombo. Sale de allí con una canasta de mercado, camina por la escena hasta otra salida y se instala allí con otras dos señoras parecidas a ella. Gesticulan y hacen mímica de una larga y animada conversación. Por otra puerta, en primer plano, entran La Periodista y El Fotógrafo, apuradísimos.)

LA PERIODISTA.— ¿Cómo va esto?

PUBLICO II.— Es la prueba de la defensa.

LA PERIODISTA (a un Ujler).— ¿Hay teléfono aquí? (El teléfono está ubicado en plano separado de la escena, muy junto a los espectadores. La Periodista corre hacia allí y saca su cuaderno de notas. Discute el número.) ¡Hola! ¡Hola! ¡Redacción! ¡Sí, hablo yo! (A quien tenga más cerca.) ¿Cómo es la cosa? (El informante le habla al oído.) Hola, sí, están ventilando el proceso a un tal (Oye.) Elias Beluver, que atacó a mano armada a Tomasito García, un niño indefenso y le cortó una libra de carne. Sí, reservame dos columnas. Chau. (Corta. El Fotógrafo se ha encaramado sobre una tarima cualquiera y chista desde allí.)

EL FOTOGRAFO.— ¡Chist! Qué tos, por favor. (Se repite la escena muerta de poses congeladas en el aire. Fogonazo.) ¡Gracias! (Baja y mutis con La Periodista.)

DEFENSOR.— El trabajo duraba toda la mañana sin variaciones. A mediodía Beluver tenía algunos minutos para almorzar algún bocado en las cercanías. (Beluver mira su

reloj, baja, cambia de saco y sale.) En realidad, los minutos eran bastante escasos. (Entra Beluver, cambia de nuevo su saco y sube a trabajar.) Ahora trabaja sin descanso hasta la noche. (Entra Don Bonifacio.)

DON BONIFACIO.— Siento tener que interrumpirle de nuevo, Beluver. (Beluver se vuelve.) No, no deje el trabajo. (Habla con toda velocidad.) Es preferible que me oiga y no conteste. Los remitos de mercaderías a la firma Méndez, García y Sánchez Limitada, los ha computado usted como la firma Méndez, Sánchez y García Limitada, y además los envíos a Fernández, Pérez y Pérez, los ha asentado en la cuenta de Fernández, Fernández y Pérez. Deberá tener más cuidado con las boletas de la firma Eulogio González y Compañía, que son distintas de las de Eulogio González e Hijo y Compañía. He encontrado un error de suma en la factura de Méndez, Álvarez y Domínguez y otra en la de Skiersobolsky y Cohen S. R. L. Comprenderá la gravedad de todo esto. Y su falta de atención se debe...

CORO.— ¡A la molicie!

DON BONIFACIO.— Bueno, si lo sabe, procure corregirlo. (Mutis.)

DEFENSOR (con voz cansada y burlona).— ¡Largo era el día! Todo se iba haciendo entre pilas de boletas de todos colores y firmas parecidas. Además, ni bien terminaba una tanda, venía otra en seguida. (Entra Don Bonifacio con una pila de boletas. La deposita en el escritorio y hace mímica gesticulando y simulando hablar a sus espaldas.) El Honorable Jurado se servirá considerar que esta situación lleva ya dieciocho años. (Suenan campanadas. La Señora Beluver hace un gesto aparatoso, besa a sus amigas y corre a la pieza a encerrarse detrás del biombo. Las amigas mutis. Beluver baja de la silla, cambia su saco y se coloca el sombrero.)

DON BONIFACIO (detrás suyo).— No desperdicia el tiempo, Be-

fuver. Ni bien suena la campana hu-
ye del trabajo como si fuera pesti-
lencia. Claro, a usted no le importa
la prosperidad de sus patrones que
le están matando el hambre desde
hace tanto tiempo. ¡Ese es su agra-
decimiento! En lugar de aprovechar
mis buenos consejos, se entrega us-
ted a todas las formas conocidas de
molicie. (Beluver huve seguido de
Don Bonifacio. Mutis los dos.)

DEFENSOR.— Queda a Beluver
todavía un largo camino para retor-
nar a su casa. El viaje apenas si le
permite leer algunas noticias del dia-
rio de la tarde. (Entra el Coro en el
ómnibus. Idéntica actitud que la es-
cena anterior, sólo que pasan en
sentido inverso y vienen muy cansa-
dos y deshechos. Todos leen diarios,
Beluver va en el medio.)

CORO.— ¡Volver! ¡Volver! ¡Vol-
ver a casa! ¡Dormir! ¡Dormir! ¡Dor-
mir para mañana trabajar!

UNO (leyendo).— Un hombre ma-
tó a otro de dos puñaladas.

OTRO (idem).— Grave accidente
en un paso a nivel. Ocho muertos.

OTRO.— Fué apresado un conoci-
do carterista chileno.

OTRO.— ¡Volcó un micro!

OTRO.— Se incendió una barraca
de lana.

OTRO.— Dos especuladores echa-
ban agua al vino. (Murmillos en la
sala.)

CORO.— Accidentes, robos, críme-
nes, puñaladas. Volver, volver, incen-
dios, muertos, a casa, a casa, a dor-
mir, a dormir, a volver. (Sale el Co-
ro. Beluver se larga y queda en esce-
na. Avanza lento y cansado. Entra en
la pieza y tira el sombrero y el saco.)

SEÑORA BELUVER (asomando
detrás del biombo).— ¡Ah! Sos vos.
No tirés las cosas en la cama. En la
cocina tenés verdura fría de hoy. No
pretenderás que te haga de cenar des-
pués de haberme deslomado todo el
día en tu servicio. Yo ya comí. Si
querés acostarte no arrugues la ca-
ma. (Beluver se quita los zapatos, se

pone el camisón y se acuesta.) Hoy
estuve con la señora de Brinchiotti.
¿Sabés lo que me contó? Que las de
Ferrupatto van a veranear a los lagos.
¡Te das cuenta! A los lagos, ellas,
unas pobretonas. A propósito, ¿sa-
bés lo que me preguntó la de Corti-
letti, delante de la arpa de Sopatti,
la menor? Me preguntó si nosotros
íbamos a veranear a la montaña es-
te año como las de Pezzuttichio y las
de Mastrogiantuono. Tuve que decirles
que tenías mucho trabajo y
que por eso no podíamos ir. (Rie.)
Ves. ¡Mucho trabajo! Las macanas
que tiene una que decir para no ha-
cer papelones con las amistades. (Be-
luver apaga la luz.) ¡Elias! ¡Elias!
¿Vos no sabés más que dormir? Eso
es un vicio muy feo. ¿Sabés cómo
se llama?

PUBLICO Y JURADO (coro).—
La molicie.

LA NENA.— ¡Papito, papito!
¿Qué es la molicie? (Aparece la Se-
ñora Beluver en camisón y se acues-
ta al lado de su marido.)

DEFENSOR.— ¡Dieciocho a floa!
¡Seis mil quinientos setenta días
iguales! ¡Y sin embargo, el drama
de Elias Beluver recién comienza!
Las verdaderas causas de este proce-
so comienzan recién una mañana.
(Suena el despertador.) Una maña-
na como todas, por supuesto. (Se
enciende el velador.) El mismo des-
pertador. (La Señora Beluver se
sienta en la cama y silencio el re-
loj.) El mismo despertar. (Beluver
se lanza de la cama hacia el biombo,
donde desaparece.) Los mismos tra-
jines cotidianos a los que nunca se
acostumbra uno. (Sale Beluver en
mangas de camisa, del biombo; mien-
tras se pone el saco y el sombrero,
la Señora Beluver hace mímica enér-
gica. Beluver la besa y sale a esce-
na. La Señora Beluver apaga el ve-
lador y se duerme.) Sólo que ese día
debió estar señalado por el destino
de otra manera. Al disponerse a sa-
lir, Beluver sintió una fea puntada
en el pecho. (Beluver camina unos

pasos y se dobla tomándose el costado.) De todos modos, por el momento no era más que una simple puntada que no le impedía ir a trabajar. (Mutis de Beluver.) Con lo cual se acredita que Beluver era un empleado modelo a pesar de las reprimendas de su patrón, Don Bonifacio. (Entra Beluver y va directamente a su escritorio, donde se sienta a trabajar. En seguida aparece Don Bonifacio con una pila de boletas y realiza en mímica la misma escena del día anterior.) Era una mañana realmente idéntica, por lo visto. Pero no. (Beluver interrumpe su trabajo, se dobla sobre sí mismo, baja del escritorio y ante el asombro de Don Bonifacio que le sigue, mutis.) El dolor era tan agudo que Beluver decidió ir directamente a ver un médico. (Entra Beluver y camina por la escena tambaleándose, tomado de un costado. Golpea una puerta imaginaria, junto a la salida. Aparece la Enfermera I a recibirlo.)

ENFERMERA I.— Sirvase la tarjeta. Son cuarenta pesos. (Le tiende una tarjeta. Beluver paga.) Por aquí, señor... (Beluver avanza un paso y sale el Médico a recibirlo.)

MEDICO (trayendo a Beluver a la escena nuevamente).— ¿Duele? (Toca en otro lado.) ¿Duele? (Beluver da un respingo.) ¡Ajá! ¿Y aquí? (Beluver salta otra vez.)

VISITADOR MEDICO.— ¡Percusión aórtica! ¡Una prueba de clínica perfecta. Se llama método de Papin.

MEDICO.— ¡Ajá! ¿Usted es tenedor de libros, verdad? (Beluver hace un gesto.) No. No me diga nada. Usted se ha pasado muchos años haciendo letra gótica en los libros de contabilidad. Eso le ha desarreglado los nervios, el sistema vegetativo, el vagotónico y el parasimpático. La letra gótica le ha liquidado la energía de sus plexos. ¡Por eso tiene esa puntada allí! Eso es muy grave. Si usted sigue haciendo letra gótica, no le doy quince días de vi-

da. ¿Comprendido? (Estrecha la mano de Beluver y sale. Beluver queda un instante perplejo y luego sale por la puerta más próxima a su escritorio.)

DEFENSOR.— El problema parece fácil.

DON BONIFACIO (entrando con Beluver. Abrazándole la espalda a Beluver y palmeándolo).— ¡Pero no faltaba más, Beluver! Los hombres estamos para ayudarnos. Cuente con eso. ¡No faltaba más! (Pausa.) Créame que lo lamento profundamente. En dieciocho años que usted ha trabajado para la firma, hasta me había formado la costumbre de verlo haciendo letra gótica y creía que eso era ya definitivo. Pero... (Lo palmea.) ¡La salud ante todo, Beluver! Nosotros no podemos, desgraciadamente, variar nuestras normas de trabajo. Y la letra gótica nos es imprescindible para la presentación y pulcritud de nuestros libros de comercio. Yo jamás lo hubiera despedido, Beluver. Pero si su médico le aconseja dejar este trabajo, no será yo quien le impida presentar su renuncia. (Busca en su bolsillo.) Aparte de eso, yo he querido significarle el agradecimiento de nuestra firma por sus servicios. (Saca un sobre y lo entrega a Beluver.) ¡Oh, no es dinero, por supuesto! No iba yo a ofender a usted que es un amigo de la casa. Es una carta de recomendación para que encuentre trabajo en cualquier negocio de mi ramo. Y ahora sí, mi querido Beluver, quiero darle una prueba más de afecto. Como un padre a un hijo. (Pone su mano extendida sobre el hombro de Beluver.) Así. Dios lo bendiga, hijo mío. (Huye Beluver. Don Bonifacio mutis.)

PUBLICO Y JURADO (a coro).— ¡Amén!

AMA DE CASA.— ¡Qué emocionante! ¡Como en el cine! (Se seca una lágrima.)

RENTISTA.— Una cabal demostración de armonía entre el capital

y el trabajo. (Al Jubilado.) ¿No le parece a usted?

JUBILADO.— Y... Yo no sé... Yo soy jubilado.

DEFENSOR.— Sea de ello lo que queráis, lo cierto es que Beluver debió ponerse inmediatamente a buscar trabajo. (Sale la Señora Beluver de la pieza y avanza indignada con los brazos en jarra.)

SEÑORA BELUVER.— ¿Pero será posible? ¿Pero será posible que a esta altura de la vida de una pobre mujer indefensa como yo tenga que soportar?...

DEFENSOR (a la Señora).— Señora, haga el favor. (Le señala la pieza. La Señora Beluver entra y mutis detrás del biombo.) Os hago merced, señores del Jurado, de todo lo que dijo la Señora Beluver. Luego de varios días de búsqueda, el acusado encontró un nuevo trabajo. En realidad, un trabajo igual al anterior, pero esta vez en casa de la firma Alvarez Hermanos. (Entra Beluver y al llegar a los escritorios salta a recibirlo los hermanos Alvarez, ambos muy parecidos a Don Bonifacio.)

ALVAREZ I.— ¡Ajá! Hemos leído la carta de recomendación del señor Méndez. Por ella nos enteramos que usted no puede hacer letra gótica y que debió renunciar a su empleo por ese motivo. Aquí somos más liberales que su anterior patrón y no exigimos ningún tipo determinado de letra. Puede usted hacer la cursiva, la versalita, inglesa, caligráfica, la que quiera.

ALVAREZ II.— Ganará usted, teniendo en cuenta su avanzada edad y el estado precario de su salud... Cuatrocientos un pesos por mes. (Beluver hace un gesto. Después saca su saco gris y va a cambiarse.)

ALVAREZ I.— Por favor. ¿Qué va a hacer? Por razones de uniformidad, en nuestra casa se estila que los empleados usen ropa oscura. Ello da seriedad y austeridad al personal

administrativo de la casa. (Mutis hermanos Alvarez. Beluver con su traje negro sube al banco y comienza a trabajar.)

PUBLICO II.— Con ese sueldo es lógico que vista de negro.

JUBILADO (inocentemente).— ¿Le parece poco ese sueldo, señor?

PUBLICO (con sorna).— ¿Y a usted, qué le parece?

JUBILADO.— Y... Yo no sé... Yo soy jubilado.

DEFENSOR.— El trabajo en casa de los señores Alvarez Hermanos se mantuvo durante tres meses sin variantes. Al contrario, cada día era más parecido al anterior trabajo. (Entrán Alvarez I y II trayendo una montaña de boletas.)

ALVAREZ I.— Beluver, pase todas estas boletas al libro de ventas. Y por favor, cuidado con lo que hace. La firma Pérez, Giménez y Fernández, se ha quejado de haber recibido una factura a nombre de Rodríguez, Rodríguez y Rodríguez. Todo ello puede ser muy pernicioso para nuestros intereses. Si usted nos ayuda, pronto progresará usted mismo.

ALVAREZ II.— El error tal vez haya sido nuestro, por tomar un hombre envejecido en lugar de un jovencito lleno de iniciativa. No me explico como a sus años puede estar usted dependiendo de un miserable sueldo de hambre como es cuatrocientos ocho pesos.

ALVAREZ I.— Y eso que le hemos aumentado. Antes ganaba menos.

ALVAREZ II.— ¡Siete pesos menos! Pero de todas maneras es un sueldo de hambre. Lo que pasa es que usted no tiene iniciativa propia. Y esa es la llave de la fortuna. Mírenos a nosotros. No tendríamos un peso si no hubiéramos tenido iniciativa. Todo lo hemos podido lograr en la vida gracias a eso. Nadie nos ayudó. Lo hicimos nosotros solos con nuestra iniciativa personal, que es lo que le falta a usted.

BELUVER (deja bruscamente el trabajo, se toma el costado y grita).— ¡Ayyyyy! (Baja de su asiento y mira asustado a sus patrones.)

ALVAREZ I.— ¿Qué le pasa?

ALVAREZ II.— ¿Por qué deja su trabajo? (Beluver se retuerce.)

ALVAREZ I.— Parece que está enfermo.

ALVAREZ II.— Bueno. Si está enfermo, vaya a ver a su médico. Nosotros le damos permiso. Somos patrones muy liberales. (Mutis de Beluver trastabillando.)

ALVAREZ I.— ¿Qué te parece? ¿Le descontamos el día entero?

ALVAREZ II.— Es lo lógico. Es un empleado mensualizado. El artículo 24 del Código Civil... (Mutis los dos. Beluver entra a escena tomándose el costado. Cruza y se apoya en la estatua de la justicia. Pero allí el ataque es más fuerte y tiene que soltarse. Sigue caminando.)

DEFENSOR.— Cuando la rueda comienza a girar, nada hay que la detenga. El acusado no ha vuelto a hacer letra gótica. Ha pasado trabajando meses sin dificultades. Y de pronto... Ahora va a visitar a un distinguido profesor especialista. (La Enfermera II sale a recibirle por una puerta en primer plano.)

ENFERMERA II (le tiende una tarjeta).— Sírvase. Son doscientos pesos. (Beluver paga.) Por aquí, señor. (Mutis ambos. Vuelven a entrar Beluver y el Profesor.)

PROFESOR.— ¿Por qué usa ropa oscura? ¿No ha oído hablar de la helioterapia? La ropa oscura anula los mejores rayos del sol y a la larga el organismo se debilita.

VISITADOR MEDICO.— Discuti una vez con el profesor Zacconi ese tema. Me parece que...

ENFERMERA II (entrando. Al Visitador).— Silencio, señor. El profesor está en una consulta.

PROFESOR.— Todo su mal proviene de la ropa oscura. Yo suelo recomendar el amarillo. Pero en general cualquier ropa clara lo aliviará en

seguida. Ahora bien, si usted insiste en usar ropa oscura... (Hace un signo de guadaña. Lo lleva palmoteándole el hombro.) Así que el colega lo atribuye a la letra gótica... Pero qué curioso... (Deja a Beluver en el centro de la escena y sale. Beluver avanza hasta la salida junto al escritorio y mutis.)

DEFENSOR.— El resto es fácil de imaginar. Es cierto que los hermanos Alvarez se jactan de ser liberales. Ello haría suponer que... ¡Pero no!

ALVAREZ I (entra con Beluver).— No.

ALVAREZ II (entra).— No.

DEFENSOR.— No. (Los hermanos Alvarez acompañan a Beluver a una salida y mutis los tres. Beluver reaparece caminando hacia su escritorio donde le sale al encuentro el señor Gutiérrez.)

GUTIERREZ.— Pocas palabras, señor Beluver. Usted no hará letra gótica ni vestirá ropa oscura. Dado su edad y condiciones de salud, sólo podré pagarle doscientos ocho pesos por mes. Siéntese y trabaje.

(Beluver se sube sobre el escritorio. El señor Gutiérrez hace mutis. Comienza a trabajar, pero el señor Gutiérrez retorna inmediatamente.)

GUTIERREZ.— ¡Ah! Me había olvidado. En esta casa tenemos una costumbre muy simpática. Para fomentar el consumo de nuestros productos, hacemos que los empleados lo consuman constantemente. Nosotros fabricamos goma de mascar. (Saca un paquetito del bolsillo.) Completamente gratis, sírvase. (Le deja el paquete y sale apresurado.)

DEFENSOR (adelantándose).— Señor Juez, señores del Jurado. Respectable auditorio. La prueba se interna ahora en su aspecto más dramático. Con el sueldo que ha empezado a ganar, los problemas del acusado se complican de manera notable. Ya no importa que el señor Gutiérrez sea en realidad tan molesto y cargoso como

sus anteriores patrones. Tampoco imponía que Beluver haya dejado de tomar ómnibus y de almorzar a mediodía para economizar. Lo primero es inevitable, es que su sueldo no alcanza en modo alguno y entonces empiezan las deudas. Al cumplirse los primeros meses de trabajo en casa del señor Gutiérrez, personas silenciosas y hurañas comienzan a interceptarle el paso cruzándose en su camino. (Se oyen campanas. Beluver baja de su asiento, mastica su goma de mascar y avanza por la escena. Un hombre entra y le sale al encuentro. Se detienen y conversan con larga mimica de gestos. Beluver se desprende del hombre y camina más ligero. El hombre le sigue.) El acusado ya no viaja en ómnibus, es cierto. Pero ello tiene un inconveniente. Le pone a merced de cuanto acreedor anda suejto y detrás suyo. (Entra otro hombre y se pone a caminar junto al que ya le persigue. Salen juntos detrás de Beluver y vuelven a entrar detrás de él. Pero ya son tres. Por otra puerta entran dos más y el grupo entero lo sigue. Beluver se apura pero todos le alcanzan y le rodean exhibiendo papeles parecidos a facturas y gesticulando. Beluver se libera y camina ligerísimo. El Coro le sigue.)

CORO DE ACREEDORES.— ¡Pagad! ¡Pagad! ¡Estas son facturas! ¡Facturas por dinero! ¡Dinero que debéis! ¡Dinero nuestro que no es vuestro! ¡Pagad! ¡Pagad! ¡Pagad estas facturas!

UNO.— No podemos esperarlo más.

CORO.— ¡Pagad nuestro dinero!

OTRO.— No podemos fiaros más meses.

CORO.— ¡Pagad nuestros dineros!

OTRO.— Tengo orden de ejecutarlos.

OTRO.— De embargaros.

OTRO.— De remataros.

CORO.— ¡Pagad! ¡Pagad! ¡Pagad nuestros dineros! (Beluver entra des-

pavorido en su casa. Hace gesto de cerrar la puerta y apoyarse en ella para impedir la entrada. Jadea. Se cae su sudor. Avanza y se sienta en la cama. La Señora Beluver aparece detrás del biombo. El Coro enmudece y gesticulan entre sí los acreedores mostrándose recíprocamente sus facturas. Quedan allí murmurando bajo.)

SEÑORA BELUVER.— Elias. Por fin llegás. Esto no puede seguir así. Estoy hasta la coronilla de acreedores y comerciantes que vienen día y noche a presentar cuentas. ¿En definitiva se puede saber si sos un hombre o un estropajo vos? ¿Será posible que a esta altura de la vida, cuando deberíamos nadar en la abundancia como los Amazzacanne o los Montefussaro o los Belusci, tengamos que soportar humillaciones? La señora de Moiselejevich me pregunta todas las tardes si he escuchado el episodio por la radio. Y tengo que decirle que no he tenido tiempo, que tenía mucho que hacer. ¿Te crees que no sabe que la empeñamos? Ahora yo te pregunto. ¿Hasta cuándo vamos a soportar esta situación? ¿Qué pretendés? ¿Que pida limosna en el mercado? Cuando paso, las vecinas se dan vuelta y me miran con burla. ¡Te das cuenta! ¡Se rien de nosotros! Haber sufrido y haberme deslomado como una sirvienta detrás tuyo toda mi vida para que al final se burlen y rían de una. (Beluver tiene la cabeza metida entre las manos.) ¿Pediste el aumento? ¿Le pediste al patrón que te dé un adelanto? ¿Fuiste a lo de Muzzoppa? ¿Te renovaron el crédito? ¿Buscaste en el diario? ¿Fuiste, viniste, hiciste, buscaste? Vos no pensás en nada. ¡Qué vas a ir! Ni siquiera sos capaz de una iniciativa. ¡Estás entregado a la molición! ¡Eso es lo que te pasa!

CORO DE ACREEDORES.— (vuelven al ataque formando fila india alrededor de la casa de Beluver).— Pagad. Pagad nuestro dinero. Embar-

go, ejecución, trance, remate. ¡Liquidación! ¡Pagad nuestro dinero! (Aparece Juan C. Domínguez. Alto, con cara de cuervo y portafollo también de cuervo. Golpea también la puerta.)

UN ACREEDOR.— Ese viene a embargarlo. Se nos adelantó. ¡Qué deslealtad comercial!

SENORA BELUVER.— Ahí tenés otro acreedor que viene a cobrar. Lo voy a hacer pasar. Estoy harta de mentiras y excusas. Aguantalo vos, a ver si reaccionás. (Al que llama.) Adelante, señor, mi marido está en casa. (Entra Juan C. Domínguez.)

J. C. DOMINGUEZ (sin sacarse el sombrero ni dejar el portafollo).— Señor Elías Beluver. (Beluver levanta la cara y lo mira.) Soy Juan Capítulos Domínguez, corredor. Usted no me conoce. Pero yo sí. He oído hablar de usted hace tiempo en el comercio y últimamente no he hecho otra cosa que seguir sus pasos. Sé que anda en dificultades de dinero. Mi visita tiene como objeto ofrecerle dinero. (Sonríe.) Es decir, los servicios de un caballero comerciante muy caritativo que suele facilitar dinero a gentes necesitadas. Es, como diríamos... un prestamista. ¡Oh, ningún usurero! ¡Por supuesto! Más bien es una especie de filántropo. Sí, eso es, un filántropo. (Le ofrece una tarjeta.) Este es su nombre y dirección. Se llama Tomás Shylock García. Cuando lo vea, no olvide decirle... este... que yo se lo envío. El me da... quiero decir, tengo cierta comisión por los necesitados que le envío... usted sabe... (Beluver se levanta serio, avanza hacia Domínguez con las manos crispadas como para ahorcarlo. Domínguez retrocede y huye. Beluver queda mirando el vacío.)

DEFENSOR.— Fué su último gesto de dignidad. Rechazar al prestamista, al usurero. Porque sabía que esa hiena es insaciable y que la pendiente sólo podía conducirlo a una

catástrofe. Pero con ello no remedia nada.

CORO (aullando afuera).— Pagad, pagad, Beluver.

DEFENSOR.— ¡Elías Beluver está ya condenado! (Beluver se sienta otra vez y mira fijo el suelo.)

CORO DE ACREEDORES.— Beluver: nos debe. Beluver nos debe.

UNO.— Lo diremos en la feria.

CORO.— ¡Beluver nos debe!

OTRO.— Lo publicaremos en los diarios.

CORO.— ¡Beluver nos debe!

OTRO.— Lo sabrán en el trabajo.

CORO.— ¡Beluver nos debe! ¡Beluver nos debe!

SENORA BELUVER.— ¿Ves? Hasta los desconocidos se enterarán ahora. Ya no te visitarán sino los cuervos como ese que vino recién. Si tuvieras un poco de dignidad.

CORO (afuera).— ¡Pagad! ¡Pagad nuestro dinero! ¡Pagad! ¡Pagad nuestro dinero! (Sigue el coro.) Beluver nos debe.

SENORA BELUVER.— La señora de Brizzopappatelli me decía el otro día... (Beluver que ha escuchado inmóvil se levanta ahora como movido por un resorte. Abre sus brazos y grita.)

BELUVER.— ¡Basta!

CORO.— ¡Pagad! ¡Pagad nuestros dineros!

BELUVER (toma su sombrero. Sale a la calle y echa a correr hasta el fero donde desaparece gritando.)

(Los acreedores se miran asombrados. Luego murmuran. Luego echan a correr detrás de Beluver. Gritando, maullando y finalmente ladrando con toda claridad hasta desaparecer por la misma puerta donde salió Beluver. Los Ujieres en ese momento instalan un escritorio pequeño y dos sillas y delante un marco de puerta. Por una entrada aparece deshecho, jadeando, abriendo el botón del cuello, con el sombrero ladeado y tropezando, Beluver. El Defensor hace señas a Tomás Shylock García y éste va a colocarse en

el escritorio recién instalado mientras Beluver sigue recorriendo el camino. Una vez instalado García, Beluver llega hasta el marco de la puerta y golpea tres veces.)

T. SH. GARCIA.— Entra hijo mío. (Beluver entra.) Pasa hijo mío. Siéntate, estarás muy fatigado. (Beluver se apoya en el escritorio pero no se sienta.) Lo sé todo, hace tiempo que mis corredores te siguen los pasos. Sabía que vendrías a mí. Confiéstate conmigo como con un padre. Descarga tu conciencia. Venes a mí en procura de consuelo y no te irás sin él. Debes dinero. Mucho dinero. (Beluver se arrodilla. García le coloca una mano sobre el hombro.) ¿Has robado, hijo mío? (Beluver meneas la cabeza.) ¿Te has aprovechado de la viuda, del huérfano, del anciano? (Beluver meneas la cabeza.) ¿Has utilizado dinero ajeno para cometer actos impíos contra Dios o contra tus semejantes? (Beluver meneas la cabeza.) ¿Has utilizado mercaderías o bienes de honrados comerciantes para tus consumos personales y no les has pagado su justo valor? (Beluver baja la cabeza. T. Shylock García se inclina sobre él.) Necesito que reflexiones ahora; que te concentres. Has cometido un abuso grave. Te has apropiado y consumido mercaderías que eran el capital activo de honrados comerciantes. Ellos te las entregaron de buena fe y tú devolviste mal por bien. Eres un cochino deudor moroso. Un abusador. Un atracabolsas. Necesito tu contricción, tu concentración, tu disolución en la nada, tu arrepentimiento, tu vergüenza. ¡Concéntrate, arrepíentete, avergüénzate, sufre y llora, maldito hijo! (Beluver solloza casi en el suelo.) Levántate ahora. Tus lágrimas son sinceras y te redimen. Incorporate. Ahora eres mi hermano. Estás perdonado. (Beluver se levanta.) Vamos a conversar cómodamente. (Señala la silla y Beluver se sienta. García hace lo propio.) Ahora sí, ¿en qué te puedo

ser útil? (Beluver lo mira en silencio.) Tú debes seiscientos pesos. Es mucha plata. No tienes garantías que ofrecer, ni sueldo o remuneración embargable. ¿Podrás traerme cincuenta pesos mensuales? (Beluver tiende la mano.) No te apresures, hijo mío. Quedan los intereses y alguna cosa más. Pero no importa, quiero fiar en tu arrepentimiento y en tu buen sentido. Como no tienes garantías tendrás que firmarme un documento por mayor cantidad. Simple formulismo, por supuesto. (Saca un talonario.) Un simple documento por ochocientos pesos. (Beluver arrebatata el talonario y García le ofrece sonriendo una estilográfica; Beluver la toma y firma apresuradamente. García saca dinero de su cartera y cuenta.) Cien... doscientos... trecientos... cuatrocientos... quinientos... quinientos cincuenta... (Le entrega.) Te doy quinientos cincuenta pesos, hijo mío. Los primeros cincuenta de amortización los retengo. (Beluver toma el dinero y quiere salir.) ¡Cajma! ¡Cajma! (Sonríe.) ¿Quieres tomar el té conmigo? (Beluver le mira extrañado, toma su sombrero y va hasta la puerta.) No olvides volver dentro de treinta días con los cincuenta pesos. (Beluver sale un poco desconcertado. Luego se repona. Sonríe por primera vez en toda la obra y cruza con paso elástico la escena hacia una salida donde hace nautle.)

DEFENSOR.— Así fué el préstamo. Recibió solamente quinientos cincuenta pesos. Lo primero que hizo, ya podréis suponerlo. Además, todos los testigos lo aseguran. (Aparece el Coro de Acreedores corriendo atropelladamente.)

CORO DE ACREEDORES.— Cobramos. Cobramos. Cobramos nuestro dinero. ¡Hurra, hurra! (Parlotean. Saltan.) ¡Cobramos! ¡Hurra, aleluya! Salvación. (Dan una vuelta olímpica al escenario, dando los "hurra" de práctica delante del juez, del jurado, de la defensa y del públi-

co. Todos aplauden. Entran La Periodista y El Fotógrafo.)

LA PERIODISTA.— ¡Papita para el loro! ¡Llegamos justo! Rápido, Cristóbal. (Cristóbal se encarama y chista. Todos se detienen en "pose". Fogonazo.)

EL FOTOGRAFO.— Para el Noticiero. ¡Muchas gracias!

LA PERIODISTA (corre al teléfono).— ¡Hola! ¡José! Sí, soy yo. Dame con la página deportiva. Sí, sí, la deportiva. Parece que el criminal tenía cómplices en un equipo de fútbol. Necesito una consulta con los redactores de deporte. Hay un escándalo en puerta. Después te llamo. (Corta Muña apresurado.)

DEFENSOR.— Ahora a Beluver no le queda más remedio que economizar y reducir los gastos. No comer, no gastar luz, ni sal ni azúcar. Resistir hasta pagar los ochocientos pesos en entregas de cincuenta por mes. (Entra Beluver.) Pefo el primer mes pasó en un abrir y cerrar de ojos. (Las luces de la escena se apagan y se encienden en un guiño.) Y Beluver sólo pudo llevar a su acreedor treinta y cinco pesos. (Beluver entra a lo de T. Shylock García que ha quedado en su escritorio.)

T. SHYLOCK GARCIA.— Adelante, hijo mío. ¿Trajiste los cincuenta? (Se restriega las manos. Beluver le adelanta un rollo de billetes.) Falta dinero, hijo. (Beluver baja la cabeza.) Son treinta y cinco pesos solos. (Pausa.) Pero... en fin... todavía tiene arreglo. (Saca el talonario.) Me firmarás un nuevo documento por todo. (Beluver toma el documento y lo firma.) Oh, no te preocupes, es un refuerzo de garantía y por los intereses, sellados y demás. Siempre lo mismo. Yo soy como un padre para ti. (Beluver se vuelve apresurado.) El mes que viene me traerás cincuenta pesos y quince de este mes que faltan. No olvides.

LA NENA.— Papito, papito, ¿qué es un filántropo? (Beluver sale y camina unos metros.)

DEFENSOR.— Pero el mes pasó en otro abrir y cerrar de ojos. (Las luces hacen un nuevo guiño. Beluver frena en seco y retorna a lo de T. Shylock García. Entra y pone un nuevo rollo de papeles en el escritorio.)

T. SHYLOCK GARCIA.— Quince del mes pasado y cinco que faltan ahora hacen veinte pesos. Tendrás que firmar por mil quinientos pesos. (Entrega el talonario.) El remedio está en traerme los cincuenta pesos y veinte más el mes que viene. (Indica.) ¡Firma ahí, donde está la cruz!

EL HOMBRE.— ¡Donde está la Cruz!

DEFENSOR.— Los meses pasaron rápidamente. No dieron tiempo a nada. (Beluver se levanta del escritorio pero cuando va a salir las luces hacen un guiño y vuelve. Entrega una cantidad y hace un gesto de impotencia.)

T. SHYLOCK GARCIA.— ¡Entonces firmarás por dos mil pesos! (Beluver se sienta y empieza a firmar. Nuevo guiño de luces.) Por dos mil quinientos. (Nuevo guiño. Beluver sigue firmando.) Por tres mil doscientos. (Nuevo guiño.) Por cuatro mil. (Nuevo guiño.) Por cuatro mil doscientos trece pesos con catorce centavos y esto se acabó! (Beluver termina de firmar y T. Shylock García se levanta. Cambia el tuteo por el usted.) Y no me conteste. He dicho que se acabó. Le he fiado ya mucha plata y usted es un irresponsable. Me debe cuatro mil doscientos trece pesos con catorce centavos y no tiene dónde caerse muerto. Necesito una garantía, un aval. Necesito que estipule usted una indemnización. (Acercándose.) ¿Te acuerdas cuando estabas en la miseria y desesperado? ¿No te traté como a un hijo?

AMA DE CASA (suspira).— Ay, ¡qué emocionante es todo esto! (Beluver baja la cabeza.)

T. SHYLOCK GARCIA.— ¿No fui comprensivo, tolerante, amistoso, consolador, dadivoso, temperante y magnífico? (Beluver permanece con la ca-

beza baja.) ¿Y todo para qué? No tiene un ápice de descendencia ni de corazón. (T. Shylock García saca otra vez el talonario y, como un dios enojado y solemne, se oyen truenos y relámpagos lejanos como de tormenta.) Firmá ahí. ¡Escribe! Si dentro de treinta días de la fecha no he pagado a Tomás Shylock García o a su orden la suma de cuatro mil doscientos trece pesos con catorce centavos, me será cortada del pecho, cerca del corazón, una libra de carne en beneficio y propiedad exclusiva de mi acreedor, con intervención judicial y las formalidades de ley. (Belu- ver firma.) Ya está. Espero, hijo mío, que comprendas que todo esto es mera formalidad y que no debes preocuparte demasiado. No olvides de venir a fin de mes con lo que puedas... (Belu- ver deja caer la pluma y sale encorvado. Mutis.)

DEFENSOR.— Ya está todo hecho. Si a los treinta días no trae los cincuenta pesos... y la deuda ha subido tanto que no tiene posibilidades de cancelarla nunca... En realidad Belu- ver sólo ha recibido quinientos cincuenta pesos. Lo demás son sólo intereses, usura, robo. Capitalizaciones, anatocismo, estelionato o lo que quieran. Y Belu- ver ya ha pagado los quinientos cincuenta pesos en las mesualidades que entregó. Pero su firma figura al pie de un documento terrible. Está condenado a trabajar y trabajar por siempre para el prestamista. (Entra Belu- ver caminando hacia su trabajo.) Y aquí es donde la desgracia, la casualidad, el destino, cualquier cosa se ensañan contra él en modo definitivo. ¿Se acuerdan de la letra gótica? ¿Se acuerdan de la ropa oscura? ¿Se acuerdan de la dolorosa puntada en el pecho? Al ir a reanudar su trabajo, después de firmar el documento... (Belu- ver se dobla bajo el dolor de una puntada. Caer, se levanta, camina, vuelve a deblarse y mutis.) Sí... es el viejo dolor. Casi no tuvo necesidad de ir al médico para saber

que la causa de su dolencia era esta vez la goma de mascar. Esa que consumía gratuitamente para propaganda de la casa. El médico que lo atendió es nuestro próximo testigo.

ÚJIERES (gritando hacia afuera).— ¡Doctor Ricardo Lacabanne! ¡Doctor Ricardo Lacabanne! (Entra el doctor y va a pararse delante del jurado.)

DEFENSOR.— ¡Jura decir la verdad, solamente la verdad y nada más ni mejor que la verdad?

DR. LACABANNE (levantando un brazo).— "¡I do!" (Se sienta.)

DEFENSOR.— ¿Revisó usted al cadáver... digo al acusado?

DOCTOR.— Sí. Presentaba pectoralización de las vértebras dorsales a la altura del esternocleidomas toideo con paratetatinización del salpingolaringonoestafilino.

VISITADOR MEDICO.— ¿Está clarito!

DEFENSOR.— ¿Y qué causa tenía esa enfermedad?

DOCTOR (pedantesco).— ¡Varias y diversas, ché! Puede provenir de un abuso de letra gótica en cuyo caso se llama caligrafalosis y grafoxalgia aguda. En otros casos se origina en el uso de ropa negra o nígerotexofobia. La mayoría de las veces aparece con la ingestión de goma de mascar o fiebre de Madagascar. En todos los casos es mortal si no se corrige la causa inmediatamente.

DEFENSOR.— ¿Y en el caso del acusado?

DOCTOR.— Le prohibí terminantemente trabajar. (Belu- ver entra, camina como un fantasma hasta su pieza. Entra y con el sombrero puesto se sienta en la cama y queda así.) Y sobre todo le recomendé reposo y nada de preocupaciones. ¡Ah eso sí, nada absolutamente de preocupaciones.

DEFENSOR.— Una última pregunta, Doctor. ¿Cuanto cobra la visita?

DOCTOR (con naturalidad).— Doscientos pesos.

DEFENSOR.— Muchas gracias. Es

suficiente. (El Doctor se levanta y mutis majestuoso por un costado. El Visitador Médico se levanta y le hace una profunda reverencia.) Y bien. (Al jurado paseándose.) Llegamos al final de la historia. Beluver ya no puede trabajar ni preocuparse. Ni siquiera oye la voz de su señora. (Entra la Señora de Beluver y hace mímica de grande y severa raprimenda a su alrededor.) Esa señora que ahora se dedica a contar los días, a enseñar el almanaque o el reloj a su marido. A mostrarle la bolsa vacía del mercado o el fondo de la cartera vacía. Nada, Beluver ya no vive. Espera. Espera simplemente el broche de sangre para su destino. (La señora de Beluver se pasea en círculo con los brazos en la espalda.) Pasan días y y días. Su trabajo está abandonado. (Entra el señor Gutiérrez y se pasea en círculo en su escritorio.) Tampoco ha ido a fin de mes a lo del presentista. (T. Shylock García se levanta y se pasea en círculo con las manos en la espalda.) Todo continúa así... Hasta que un día. (T. Sh. García avanza hasta el acusador. Este va hacia el Ujjer y le habla al oído. El Ujjer busca a su compañero y ambos van hasta una puerta del foro donde mutis. Entran en su lugar dos pokias y se dirigen a casa de Beluver. La Señora Beluver desaparece detrás del blombo y el señor Gutiérrez mutis.)

POLICIA II (golpea una puerta de la pieza).— ¡Señor Elías Beluver! (Beluver contesta. Policía I entra.) Elías Beluver. En nombre de la ley y por orden del Juez competente queda detenido. (Lo toma y lo llevan hasta la puerta del foro donde mutis. Entran los Ujieres con la jaula y Beluver adentro. Llegan hasta donde la primera vez. Allí lo sacan y lo sientan en el banquillo.)

DEFENSOR.— Así llegamos a este proceso. La suerte de un hombre de bien, de un honesto trabajador corre peligro en manos de un monstruo. (Lo señala.) ¡Tomás Shylock Gar-

cia! El jurado no podrá dictar otro fallo que la absolución de Beluver. ¡Eso es lo que pido! Nada más. (Rumores. Algún aplauso en el público. El Defensor se sienta. Todos se agitan.)

JUEZ.— ¡Silencio!

UJIERES.— ¡Silencio!

JUEZ.— Las pruebas están rendidas. Los señores del Jurado se servirán retirarse a deliberar y sólo retornarán cuando hayan decidido sobre la culpabilidad o inocencia de Elías Beluver. (Golpe. Los jurados se levantan y bajan del palco. Camiaban solemnemente en fila india hasta el foro donde se detienen y mimitan una discusión. El público, se levanta y sale. Los Ujieres se pasean. Todos murmuran.)

ACUSADOR (avanza y toma del brazo al Defensor).— Lo felicito, mi doctor. Una prueba verdaderamente admirable.

DEFENSOR (casi en secreto, como tentándolo).— ¿Vamos a tomar un cafecito, che colega?

ACUSADOR (por la misma cuerda).— Pero como no, mi doctor. (Avanzan del brazo. Un mozo coloca una mesita y dos sillas. Se sientan.)

DEFENSOR.— Dos cafecitos, che morocho. Bien cargaditos. (Sale el mozo.)

ACUSADOR.— Como le decía, mi colega. Me ha gustado su prueba. Está bien preparada.

DEFENSOR.— Es un caso perdido. Ese documento es una lápida.

ACUSADOR.— ¡Es una lástima! A mí me gusta mucho su cliente, doctor. Parece un buen hombre.

DEFENSOR.— No me embrome, compañero. ¡Es un sinvergüenza! No ve cómo lo trabajó a Don Shylock. Su cliente—sí que es un caballero. A mí me gustaría que condenen a Beluver, al fin y al cabo.

ACUSADOR.— Es lamentable, che doctor. A mí me gustaba su cliente. En cambio Shylock García no precisa esa plata para nada. (El mozo sirve los cafés. El Defensor saca la

cartera.) ¡Pero qué va a hacer, doctor! (Saca dinero.) Acá, che morochó, acá.

DEFENSOR.— ¡Hermitame! Faltaría más. (Insiste y el mozo le cobra.) Le juro que defiendo a Beluver contra mi voluntad. Yo, por mí, lo liquidaba.

ACUSADOR.— Ahí tiene lo que son las cosas. Yo lo acuso y sin embargo quisiera que se salve. Qué le vamos a hacer. Tenemos que servir a los clientes.

DEFENSOR.— Claro, che colega. ¡Nosotros somos técnicos! Ya lo dijo Cervantes: No meter pasión propia en pleito ajeno.

ACUSADOR.— A propósito. Ayer lo ví entrando al Tribunal con una chica . . .

DEFENSOR.— Mi nueva secretaria. Algo macanudo, che. (Caminan a la salida.)

ACUSADOR.— Y la otra que tenía, aquella grandota. (Las voces se van perdiendo.)

DEFENSOR.— La despedimos, che. Imagínese que antes de irse, todos los días . . .

UJIER.— ¡El Jurado retorna! ¡Todos en su sitio! (Todos se instalan. El Jurado regresa con la misma solemnidad y de uno en fondo suben al palco.)

JUEZ.— Se recibirá el voto de cada jurado. ¡Señorita Matilde Argañaraz! Maestra Normal. ¿Cuál es vuestro dictamen?

MAESTRA (arregla sus impertinentes. Lee en posición escolar correcta, de pie).— Como educadora y maestra de párvulos, mi voto no puede ser otro que el de "culpable". Elías Beluver es culpable de molicie, haragenería, falta de iniciativa y espíritu de aborro. Si hubiera tenido esas virtudes no estaría procesado hoy. Su condenación será un ejemplo para los jóvenes y educandos. Niños que me escucháis, no sigáis jamás el ejemplo de ese mal hombre que es el señor Beluver. ¡Oh! Cuán desdichado es aquel que se entrega a la mo-

licie y la haragenería. (Se sienta.)

JUEZ.— Señor Gotardo Pérez. Visitador Médico. ¿Cuál es vuestro voto?

VISITADOR MEDICO.— Señor Juez. Entiendo que Elías Beluver es culpable. Su error fatal ha sido despreciar la medicina. Beluver es de los que concurren al médico sólo cuando sienten la enfermedad y el dolor. Los mejores maestros enseñan que se debe visitar al médico antes de la enfermedad. Ese error arrastró todo lo demás. Condenar a Beluver es poner la Justicia al servicio de la ciencia, promoviendo la medicina preventiva sobre la medicina terapéutica, por una mejor y más sana humanidad. Mi diagnóstico es por todo ello, culpable. (Se sienta.)

JUEZ.— Mario Casalla, Corredor de Lápiceras a Bolilla. ¿Cuál es vuestro voto?

CORREDOR (sonríe).— ¡Absolutamente culpable, señor Juez! Todos los detalles indican al clásico mal empleado y mal colaborador con sus patronos. Veréis. Sin hablar de las ventajitas de las lapiceras a bolilla, ya indiscutida, la letra gótica a la que se dedicara el procesado indica su espíritu retrógrado que ignora no ya la lapicera a Bolilla, sino hasta la anticuada y venerable estilográfica! ¡Dieciocho años usando pluma y arcaico tintero! Es para encarcelarlo. Y no hablemos de la ropa oscura que está contra las normas del "Manual del Buen Empleado". Tal como se puede leer en los más corrientes, la ropa más aconsejable es la "standard social deportiva pulcra y limpia". Pero lo más grave es haber pretendido imponer un producto usándolo personalmente. Craso error. La goma de masacar no se impone porque el vendedor la mastique. Ello es repugnante y predispone en contra. El perfecto vendedor debe sonreír, insinuar, tentar, sugerir. ¡Jamás consumir! Tres razones suficientes para tenerlo por culpable. (Se sienta.)

JUEZ.— Señor Isidoro Leiva y Obis. Rentista.

RENTISTA.— Simplemente culpable. Beluver fué libre de firmar o de no firmar el documento. Si firmó, eligió él libremente su destino. El artículo 1197 del Código Civil garantiza la libertad de contratar que es la base de nuestra civilización. El hombre ha nacido libre. En nombre de la libertad, pues, condenamos a Beluver.

JUEZ.— Crisitomos Tibioli. Jubilado.

JUBILADO.— Culpable. Yo soy jubilado. (Se sienta.)

JUEZ.— Debe fundar su voto, señor.

JUBILADO.— Es muy simple. Es culpable. De otra manera no lo habrían procesado. La Justicia es una institución respetable que ha gastado dinero en telegramas, ha convocado gentes, ha perdido tiempo y ha hecho declarar infinidad de testigos. Sería una burla a la Justicia después de tantos gastos y trabajos declarar inocente al procesado. (Se sienta.)

JUEZ.— Señora Julia Chaves. Ama de Casa.

AMA DE CASA.— ¿Y me lo pregunta? ¡Culpable! No hay más que ver la forma como ha tratado ese infame a su pobre mujer. (Se sienta, indignada.)

JUEZ (solemne).— ¡Elias Beluver! ¡Póngase de pie! (Beluver se incorpora.) Acérquese al Jurado. (Beluver va al Jurado.) Por unanimidad de votos ha sido declarado culpable, y por tanto se le condena a entregar a Tomás Shylock García, su acreedor, una libra de carne que le será cortada por los señores enfermeros del Tribunal. (Golpea tres veces con su martillo.) Que entren los enfermeros. (Entran tres enfermeros con guardapolvo y delantal de Carnicero, manchados de sangre y muy sucios. Tienen grandes cuchillos de carnicería. Beluver retrocede pero los tres le dan caza y se lo llevan detrás del palco del Juez.)

LA NENA.— Papito, papito. ¿Lo van a ahorcar? (Se oye un grito enorme. Vuelven los enfermeros con un paquete envuelto en papel de diario. Lo entregan solemnemente al Juez, quien lo coloca en la balanza.)

JUEZ (grita).— Una libra de carne exacta. (A T. Sh. García.) Señor Tomás Shylock García, en este acto procedo con todas las formalidades de la ley a haceros entrega de una libra de carne de vuestro deudor don Elias Beluver, la cual ha sido cortada del sitio más próximo al corazón, según lo indica el documento ejecutado. Con ello queda cumplida la sentencia y por ello el procesado recupera la libertad en este acto. (Pasara los Ujieres llevando a Beluver sostenido por los brazos, hacia una salida y mrtis. El Juez tiende el paquete a T. Sh. García.)

DEFENSOR.— Un momento, señoría. Formulo una reserva de derecho. Conforme a un antecedente jurisprudencial en un caso análogo ocurrido en Venecia en tiempos del Juez Percio, el acreedor tiene derecho a la carne pero no a la sangre del deudor, si no ha sido estipulada. Y nuestro documento dice solamente la carne. De modo que si se ha derramado una sola gota de sangre por causa de este proceso, el señor Tomás Shylock García deberá responder por el delito de lesiones, tentativa de homicidio e indemnizar los daños y perjuicios a mi cliente. Solicito se disponga embargo inmediato de bienes.

T. Sh. GARCIA (alarmadísimo).— ¿Es cierto eso?

ACUSADOR.— Depende de lo que diga el Juez. Pero yo creo que sí.

JUEZ.— Considero atinada y ajustada a derecho la reserva formulada por el defensor del procesado. (Golpea.) ¡Enfermeros!

T. Sh. GARCIA.— En ese caso apelo, desisto, perdono. No quiero nada. Que se guarde su maldita carne. Que se la ponga de nuevo en su sitio. Tengo piedad de su desgracia. Es un ser humano. Incluso le paga-

ré los gastos. ¡Yo lo quería como a un hijo!

JUEZ.— Esté a lo proveído. Enfermeros. (Los enfermeros avanzan.) Abrid ese paquete. (Los enfermeros se agrupan en torno al paquete. También los Ujieres, el Acusador, T. Sh. García, el Defensor y algunos del público.)

LA MAESTRA.— A mí me descompone. Yo no puedo ver sangre. ¡Qué horror!

VISITADOR MEDICO.— Lipotimia. No es nada. Yo estoy aquí, a su lado. (Todos los que rodean la libra de carne prorrumpen en un ¡oh! de asombro.)

TODOS.— ¡Oh!

JUEZ.— ¡Señor Tomás Shylock García! De las comprobaciones practicadas por los señores enfermeros resulta: Que el acusado Elías Beluver no tiene sangre en su cuerpo, que en ninguna parte le ha sido hallada una sola gota de sangre. Y por tanto, esta libra de carne es vuestra y procedo a entregárosla. (Entrega el paquete. Tomás Shylock García se desmaya. Los enfermeros lo sacan arrastrando afuera. El Juez golpea.) ¡Ha terminado la Vista! (Se incorpora.)

UJIERES.— —¡Todo el mundo de pie! ¡Su señoría se retira! (Todos se levantan. Entran La Periodista y El Fotógrafo. Sólo queda sentado El Hombre, como si dormitase.)

PERIODISTA (al Público II).— ¿Terminó ya?

PUBLICO II.— Sí, señorita. Lo condenaron recién.

PERIODISTA.— ¿Me permite? (Corre hacia el teléfono y marca un número. Espera.)

UJIERES.— ¡Sirvanse desalojar la sala! (El Jurado se pone de pie y el público comienza a aplaudirlos. Los jurados se inclinan y saludan. Luego bajan del palco. Pero los aplausos son tan insistentes que vuelven a subir. Los hombres adelantan a las dos mujeres del Jurado tomándolas de las manos. Agradecen co-

mo una compañía teatral. Alguna grita ¡bravo!)

PERIODISTA.— ¡Hola! Redacción. Sí, hablo yo. Lo condenaron. Parece que todo fué por una mujer. Una tal Molicia o Molicie, no sé bien. Vos poné Molicia que queda mejor. Sí, llevo fotos suficientes. (Sigue hablando. El público va retrocediendo lentamente hacia la salida. Los jurados se felicitan mutuamente y lo mismo al Acusador y al Defensor que salen detrás del Juez por la puerta del foro. Sólo El Hombre queda sentado, la cabeza entre las manos. Mutis general. Los Ujieres se abercan al Hombre. La Periodista cuelga y avanza hacia el centro.)

PERIODISTA (al Ujier).— ¿Después me anota todo lo que pasó y me lo manda al diario, eh?

UJIER.— Esté tranquila. Pero recuerde que el Juez no quiere fotos de perfil. (Al Fotógrafo.) ¿Oyó usted?

FOTOGRAFO.— No se preocupe. No tenía placas. La foto que va a salir es de la semana pasada. Pero a la gente le gusta que la fotografíen para el diario. Después lo compran.

UJIER.— —Bueno. Salgan ahora que hay que desalojar la sala. (Los acompaña. El Hombre sigue sentado. El Ujier vuelve y lo ve. Se encara con él.) Hay que desalojar la sala, señor. ¿No escuchó?

HOMBRE.— ¿Me podría decir qué pasó con Beluver?

UJIER.— ¿Cómo, qué paso? ¿No estuvo usted presente?

HOMBRE.— Sí. Pero me refería a lo que le pasará después a Beluver. ¿Quién le dará trabajo, dónde rá? Nadie explicó nada.

UJIER.— El procesado está en libertad. A la Justicia no le importa saber ni averiguar nada de la vida privada de las gentes. Son libres y responsables de sus actos. (Pausa.) Y haga el favor de irse, que aquí no se puede andar.

HOMBRE (incorporándose).— Y, dígame... ¿tampoco le interesa a la

Justicia saber por qué Beluver no tenía sangre? (Llega otro Ujier y se le une al que estaba.)

UJIER.— Retírese señor. No estamos para discusiones. (Entre los dos Ujieres toman por la solapa del saco al Hombre.)

HOMBRE.— Pues yo le voy a decir por qué no tenía sangre Beluver. (Lo van empujando hacia la sala.) ¡Se la robaron! ¡Lo exprimieron como una naranja! (Bajan a la platea.) ¡Se la robó el patrón ese de la molición. (El telón comienza a caer.) Y el de la ropa oscura y el médico de la letra gótica y el del chicle. (Lo van empu-

jando entre los espectadores.) Y lo terminaron de exprimir aquí, entre los abogados y los Jurados. (Se suelta de los Ujieres y se vuelve al público.) ¡La sangre del hombre es sagrada y no pertenece a ningún patrón, a ningún jurado, a ningún acreedor! Son vampiros que andan sueltos. Cuidado. La ciudad está llena de vampiros. ¡Hay que terminar con eso! (Lo van sacando otra vez a empujones. Casi matís.) ¡Andan sueltos! (Salen.) ¡Son los vampiros! ¡Son los vampiros! ¡Son los vampiros! (Las voces se pierden mientras las luces de la sala se encienden bruscamente y la estatua de la justicia se desploma agobiada.)

T E L O N



**HORIZONTES,
CONSCIENTE
DE LOS
MALES Y
SUFRIMIENTOS
QUE
AQUEJAN
AL MUNDO,
DEPOSITA
SU
ESPERANZA
DE REMEDIO
CONFIANDO
EN EL
PORVENIR,
Y LO HACE
TRABAJANDO
PARA ESA
HUMANIDAD
FUTURA
QUE
PALPITA
A NUESTRO
LADO:
LOS NIÑOS,
PARA QUIENES
UNICA Y
EXCLUSIVAMENTE
SERAN TODOS
NUESTROS
ESFUERZOS.**

