



APUNITIES

39

" A P U N T E S " - N° 39

J U N I O - 1 9 6 4

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

Directora:

ANAMARIA VERGARA.

Secretaria Ejecutiva:

MARIA VIOLA VELASQUEZ M.

Redacción, producción y
distribución:

Amunátegui N° 38
Teléfono: 35414

SANTIAGO DE CHILE.

La
ILUMINACION
TEATRAL

Por:
Romberto Latorre V.

3.- Instrumental.

Antes de enfrentar la solución práctica, según el método McCandless, de los problemas fundamentales de iluminación planteados en un teatro, es indispensable dar una reseña sobre las características de los diferentes instrumentos con que se cuenta para iluminar.

Podemos dividir el instrumental de iluminación en 3 grandes familias, atendiendo a las características del artefacto y a la calidad de su haz luminoso. Estas 3 familias son: a) la de los instrumentos SPOT,

b) la de los instrumentos FLOOD, y c) la de los instrumentos para efectos especiales.

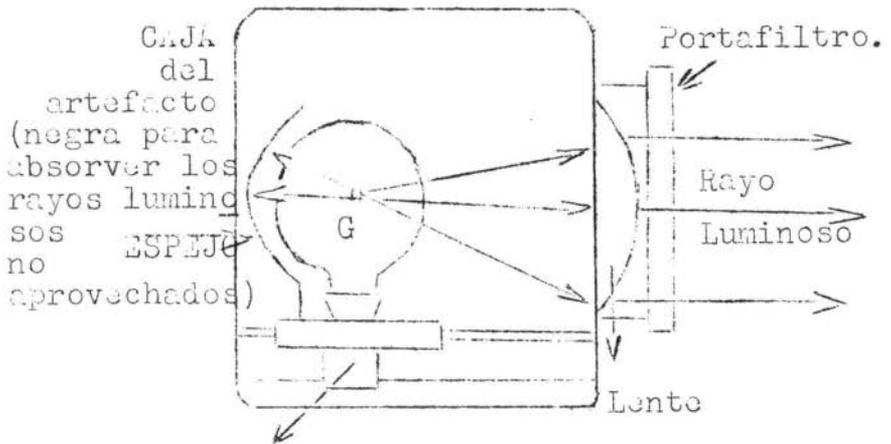
a) SPOT. Son los instrumentos que producen luz directa, concentrada; poseen aditivos ópticos (lentes) que modifican la luz emitida por una fuente luminosa, la dirigen. Son: el spot plano convexo (de lente plano convexa), el spot fresnel (de lente fresnel), el spot elipsoidal (de espejo elipsoidal).

b) FLOOD. Son los instrumentos que no controlan la luz mediante lentes, y la aprovechan difusa, tal como ella emana de la fuente luminosa. Son: el proyector parabólico (de luz concentrada por el aprovechamiento de luz reflejada solamente, pero agrupado entre los flood por no dirigir la luz mediante lentes); la oliveta y sus variedades (padelones, tachos); el veral (sombras, herses).

c) De los instrumentos para efectos especiales son importantes la máquina proyectora y la linterna de linebach.

EL SPOT PLANO CONVEXO.

Está compuesto por una fuente luminosa, una ampolleta globular (G) de filamento concentrado, una lente plano convexa y un espejo esférico. Está fundamentado en los principios de reflexión (propiedad que poseen ciertas superficies de reflejar o devolver los rayos de luz que inciden sobre ellas) y refracción (desviación que experimenta un rayo luminoso al pasar oblicuamente de un medio a otro más o menos denso, desde la superficie de separación de ambos medios) Al atravesar la lente, los rayos luminosos, por refracción, salen paralelos entre si. El espejo esférico, colocado tras la ampolleta, aumenta el rendimiento luminoso del artefacto al aprovechar también los rayos luminosos reflejados. El filamento de la ampolleta debe ser concentrado para que la fuente luminosa llegue a coincidir con el foco de la lente (punto donde convergen o se reúnen los rayos luminosos paralelos refractados por la lente plano convexa; en sentido inverso, al colocar la



Carro movable que transporta la ampollita y el espejo y que permite enfocar el reflector, abriendo el haz de luz al acercarse a la lente y cerrándolo al retirarse.

fuentes luminosas en el foco, los rayos luminosos divergentes saldrán, por refracción, paralelos) y con el centro de la esfera imaginaria que contiene al espejo.

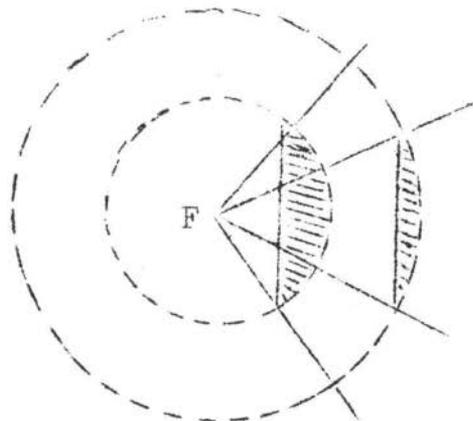
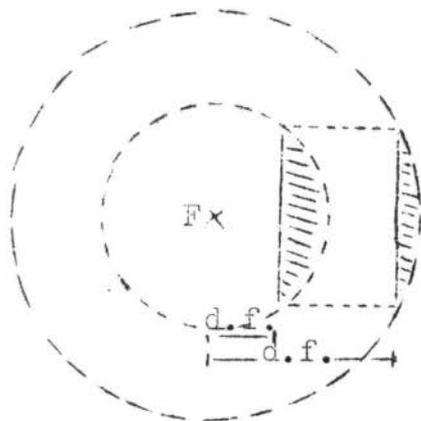
El haz de luz que emite este artefacto es concentrado, de rayos paralelos. Se usa desde afuera del escenario para iluminar áreas de actuación. También puede ser usado para efectos especiales (rayos de sol, luz que atraviesa una ventana, acentuación de un actor).

EL SPOT FRESNEL.

Como el plano convexo, está compuesto por una fuente luminosa, una ampollita globular (G) o tubular (T) de filamento concentrado; una lente, en este ca

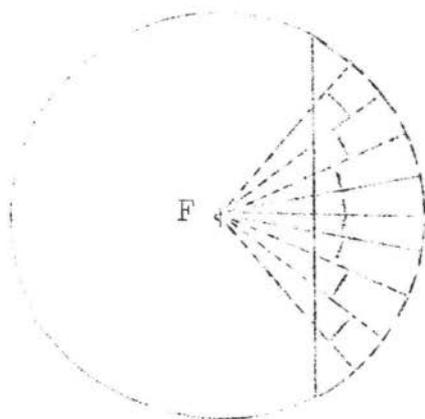
so fresnel, y un espejo esférico. Aprovecha también las propiedades de reflexión del espejo y de refracción de la lente.

La lente fresnel podría definirse como una lente plano convexa modificada. En una lente plano convexa, la distancia focal es inversamente proporcional al espesor de la lente; para nuestro instrumento conviene que la distancia focal sea pequeña para que la ampolleta quede lo más próxima que sea posible a la lente (achicamiento del artefacto y mayor aprovechamiento de la esfera luminosa de la ampolleta); al ser pequeña la distancia focal, la lente es gruesa, teniendo como inconveniente el oponer más obstáculo al paso de la luz, la que se transforma en calor, y, por ser la lente un mal conductor del calor, ésta tiende a destruirse.



LA DISTANCIA FOCAL ES INVERSAMENTE PROPORCIONAL AL GROSOR DE LA LENTE. La lente tiene menor grosor mientras mayor es la distancia entre el centro generador de la superficie curva, y la superficie plana de la lente.

EL RENDIMIENTO, CANTIDAD DE LUZ APROVECHADA, AUMENTA AL ACERCARSE LA FUENTE LUMINOSA A LA LENTE. En la figura, la diferencia de ángulos explica lo dicho.



LENTE FRESNEL, en corte. La superficie curva ha sido trasladada en forma paralela siguiendo el sentido de rayos divergentes que parten del foco de la lente. La superficie curva queda sustituida por varias superficies concéntricas.

Para aprovechar las ventajas de una lente plano convexa de corta distancia focal (mayor aprovechamiento de la esfera luminosa y por lo tanto mejor rendimiento, achicamiento del artefacto) y evitar sus inconvenientes (mayor obstáculo al paso de la luz, poca duración), se suple ésta por una lente fresnel, la que equivale a una lente plano convexa de corta distancia focal (gruesa) a la cual se le ha acercado la superficie curva hacia la superficie plana (lente delgada).

El haz luminoso que emite el spot fresnel es mucho más abierto que el que emite el spot plano convexo (mayor cercanía de la ampollita a la lente); su luz es de bordes no definidos, poco controlables.

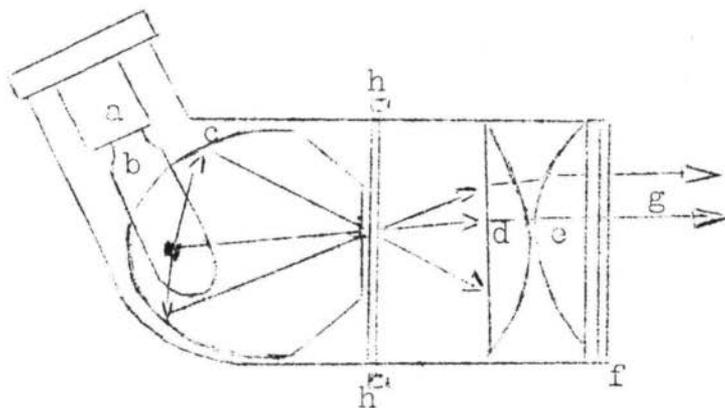
El fresnel se usa en la iluminación desde el interior del escenario, ya que la luz difusa que proyecta los hace poco aptos para emplearlos desde el público. Son usados para iluminación de áreas de actuación y para efectos especiales.

EL SPOT ELIPSOIDAL.

Está compuesto por una fuente luminosa fija, una am-

polleta tubular (T); se basa también en la refracción (un par de lentes plano convexas o una lente escalonada), y la reflexión (un espejo elipsoidal envolvente que encierra la ampolleta).

El elemento fundamental de este instrumento, el que lo define, es el espejo elipsoidal. Este espejo se caracteriza por poseer dos focos; si se coloca la fuente luminosa en uno de ellos, todos los rayos de luz que se reflejen en el espejo pasarán por el otro foco. La propiedad de este instrumento de concentrar toda la luz en un punto interior del artefacto permite un gran control sobre el haz luminoso que emite; este haz es de bordes perfectamente definidos y puede ser cortado a voluntad en el punto donde se cruzan todos los rayos proyectados por el espejo.



ESQUEMA SPOT ELIPSOIDAL EN CORTE.

a) base de la ampolleta; b) ampolleta tubular que trabaja invertida; c) espejo elipsoidal; d) lente planoconvexa fija; e) lente planoconvexa móvil para regular el haz luminoso; f) portafiltro; g) rayos de luz; h) diafragma que permite cortar el haz luminoso a voluntad; i) segundo foco del reflector elipsoidal, donde se cruzan todos los rayos luminosos proyectados por el espejo (el otro

foco coincide con el filamento de la ampollita).

Este spot se usa especialmente cuando se necesita una definición nítida y exacta de los bordes. Por ello se emplea, de preferencia a otros equipos, en ubicaciones fuera del escenario. Tiene un gran rendimiento luminoso, gracias al espejo elipsoidal envolvente que aprovecha en su mayor parte la luz emitida. Su uso fundamental es para áreas de actuación desde fuera del escenario.

---oOo---

Continuará.

TEATRO
ALEMÁN
EXPRESIONISTA.

Por:
Ilse T.M. de Brugger

Formulemos una pregunta previa: ¿Qué es el Expresio
nismo, este movimiento literario alemán que nació y
se extendió entre 1910 y 1920? El término se emplea
en primera instancia para caracterizar las aspira-
ciones y los logros de una generación joven que, re-
volucionaria como son todos los jóvenes sanos, pre-
tendió manifestar en poesía sus inquietudes aními-
cas, sociales y religiosas. Ellos, es cierto, no
fueron los primeros en postular un arte realmente
moderno. La gran reacción contra los epígonos del
Clasicismo y del Romanticismo se inició ya alrede-
dor de 1890 con las tendencias naturalistas, impre-
sionistas y simbolistas. A ellas seguirían poste-
riormente el Expresionismo, el Neo-objetivismo y el
Surrealismo, para mencionar sólo las direcciones
más destacadas que se han presentado en las tablas.

Entre tan diferentes tendencias ha habido -como es lógico- enconadas discusiones y luchas, mientras sus representantes, de palabra o de hecho, estaban convencidos de que sólo ellos traían la última solución al único aporte valioso en el sentido de que su enfoque que de los hechos y ante todo de la realidad a reflejar en el teatro, excluía a todos los demás.

Pero justamente la forma en que se ve la realidad es decisiva para el arte y, en modo especial, para la representación teatral. De acuerdo con el significado que se da a la "realidad", es decir, de acuerdo con el alcance que se le atribuye, cambia también el enfoque artístico, hecho que se puede observar a través de toda la trayectoria del teatro. Ya al comienzo del teatro de la era cristiana, hay un ejemplo muy convincente de que "realidad" puede encerrar planes muy diferentes. Así lo hace, efectivamente, el teatro medieval donde tierra, infierno y cielo son lugares que coexisten con los mismos derechos en cuanto a su "realidad" para el espectador. Y hablando del teatro moderno hay en este sentido todo un abismo entre el teatro naturalista y el expresionista. El primero toma como realidad lo que le ofrecen como tal sus sentidos excluyendo todo cuanto exceda los límites de la inmanencia. El segundo, en cambio, da muy poca importancia a este mundo que nos rodea en forma palpable y proclama como su realidad el reino espiritual, o sea el de las ideas y de la trascendencia.

Esta diferencia tiene, por cierto, valor decisivo. Por un lado se capta y se pinta al hombre dentro del mundo de su experiencia exterior, observándolo con "ojo clínico" y registrando sus reacciones como se registran las modificaciones de un producto químico dentro de la probeta experimental; y luego, en lógica consecuencia, se refieren todos sus conflictos al ámbito social dentro del cual se mueve y que es (¡o parece;) técnicamente determinable. Por otro lado -y esto por cierto no es lo mismo- se vincula la existencia material a factores y fuerzas que superan este mundo y obedecen a principios diferentes y no determinables en una forma meramente racional. Estas

dos posiciones extremas corresponden -siempre que se quiera crear casilleros- al Naturalismo y al Expresionismo, respectivamente. Pero si se las quiere concebir como un contraste general entre trascendencia e immanencia, aparecen ya en el teatro del siglo XIX; por ejemplo, en el teatro de Schiller y en el de Kleist.

Sin embargo, hay un cierto denominador que es común a los diferentes ismos que han dado forma y color a la faz artística de nuestra época. Hoy día cuando ya nos hallamos a alguna distancia de las acaloradas discusiones y de las turbulentas representaciones, cuando nuestros escenarios nos ofrecen prácticamente todas las técnicas imaginables, ya se puede hacer la tentativa de considerar los diferentes movimientos -¡a primera vista tan heterogéneos;- como expresiones divergentes de una actitud básica, de un campo de fuerzas, si se quiere, del que irradian corrientes muy diversas. En el arte moderno en general, y en el teatro en especial, parece predominar una actitud común: se pretende llegar al desenmascaramiento del hombre, lo cual implica, en un proceso más hondo aún, la pregunta por este hombre dentro de un mundo que en los aspectos psíquico, social y ontológico se ha vuelto inseguro, inestable y lleno de miedos explicables y de angustias no determinables con exactitud. Esta técnica del desenmascaramiento aparece en Ibsen y en los naturalistas, y la tenemos, igualmente, en Strindberg y en Wedekind y, como grito rapsódico, también en el Expresionismo.

Pero se refiere a aspectos muy distintos de la actitud humana. Por un lado, su objeto es el hombre que finge en cuanto ser social, para mantenerse a flote en el seno de la familia y (o) de la sociedad, lo cual implica la aceptación tácita de los cánones de esa sociedad. Por otro lado, el hombre aparenta ante sí mismo ser lo que no es, con la finalidad de conservar su auto-estimación. En el segundo caso se puede tratar de reacciones meramente psíquicas, que serán percibidas en un escudriñamiento psicológico y aun psicoanalítico. Pero también pueden aparecer planteamientos metafísicos y religiosos y se puede

hacer oír la pregunta ansiosa por la posición ontológica en que se encuentra el hombre y por su destino ulterior.

El vocablo "Expresionismo" apareció primero en pintura. El pintor francés Julien Auguste Hervé, lo usó ya en 1910 para un ciclo de sus cuadros. Luego -y cabe señalar que las opiniones al respecto son algo divergentes- fué introducido en Alemania por Wilhelm Worringer, el conocido crítico de arte. En una nota del año 1911, publicada en la revista "Sturm" (Tormenta), el autor alemán empleó el término para caracterizar el arte de Cézanne, van Gogh y Matisse. En rigor, se habrá tratado del nacimiento de una nueva actitud que, como quien dice, "estaba en el aire" y que sólo necesitaba para su eclosión uno que otro estímulo. En este sentido son sugestivas algunas fechas tomadas de diferentes campos artísticos y aun sociales. Ahí están los dos grupos más destacados de pintores que proclaman la necesidad de pintar de acuerdo con una nueva "visión": "Die Brücke" (El puente, 1903-1913) y "Der Blaue Reiter" (El jinete azul, fundado en 1911). En música, Arnold Schönberg elabora su sistema dodecafónico en 1909 y publica su arte de la armonía en 1911. Por otro lado, en 1913 se reúnen en el Hoher Meissner los jóvenes deseosos de descubrir la naturaleza, el folklore, el compañerismo entre los sexos. Fué la primera gran manifestación del Wandervogel (Ave migratoria), o sea el movimiento que se dirige contra los halagos chatos de una civilización carente de alma mientras trata de despertar las fuerzas sanas de cuerpo y espíritu, mediante la gimnasia, la música cultivada en el grupo reducido y aun extenso, sin pretenciones de logros unilateralmente artísticos, la danza como forma de desarrollar el equilibrio armonioso del hombre integral. Al mismo tiempo se fomenta el "turismo" en su forma más sencilla, y se recorre el país a pie y con la mochila a la espalda.

En todas estas exteriorizaciones hay un elemento pronunciadamente activo, un empuje mañanero y primaveral. Y esta actitud se traduce también en la práctica artística y propiamente dicha. En contraste con

el Impresionismo, que es el arte de la receptividad, el Expresionismo constituye la exteriorización de ansias que tienden a una participación activa en las situaciones primordiales del hombre y de la sociedad, y a una reacción decidida contra una conducta de vida que parecía artificial, falsa y dañina. La pregunta por el hombre -ya lo señalamos- se había hecho oír en los movimientos del Naturalismo y del Impresionismo, pero, ¿cuán distintas habrían sido las aspiraciones de estas tendencias y, en consecuencia, los medios con que se expresaban; El Naturalismo se había propuesto una imitación material de la realidad a la que pretendía conjurar en el arte mediante una máxima objetividad, o lo que él entendía por tal.

Así, empero, al precisar los rasgos exteriores perdió de vista la totalidad del hombre como cuerpo y espíritu, y el sentido último que se esconde detrás de los fenómenos materiales. "Escribir poesías quiere decir: configurar plásticamente el espíritu en figuras verbales. ¿Cómo sería posible que lo lograra una generación que no creía en el espíritu? (Mencionaremos entre paréntesis que Gerhart Hauptmann, aún en sus obras "naturalistas", no es un representante consecuente y puro de ese movimiento.) El Impresionismo, a su vez, se había fatigado de la reproducción de impresiones exteriores y de estados de ánimo. Fué el suyo un procedimiento sumamente subjetivo. A él le interesaban los individuos y matices extraordinarios pero lo esencialmente humano se esfumaba en su visión minuciosa.

Más la juventud que a principios del siglo XX percibía ya el lejano trueno por debajo de un mundo aparentemente próspero, aunque perturbado en su fondo, no quiso contentarse con estas formas porque no las consideraba bastante expresivas para decir aquello que, cual grito desesperado, violento y aun lacerante, anidaba en sus propios corazones. En la época del Barroquismo, en medio de un clima de destrucción exterior e interior, el poeta místico Angelus Silesius había exclamado: "¡Hombre, vuélvete esencial!" En nuestra centuria, Ernst Stadler activó a sus coetáneos con el mismo llamado programático: "¡Hombre,

vuélvete esencial;" El Expresionismo nació, en vasta medida, como fruto del deseo de dar una expresión puramente espiritual a las verdades vislumbradas o percibidas en el fuero íntimo, y luego, contrastadas con el mundo circundante. Ya no era hora de fijar en el arte lo que de afuera se recibía como impresión; urgía dar un escape a un dinamismo pletórico de sollozos y sonrisas, de violentos sentimientos de odio y amor, de muerte y vida. El hombre, este hombre desnudo, esencial, que se había perdido bajo el peso de las pretensiones sociales y de los cargos burocratizados, debía hallarse otra vez a sí mismo y descubrir su puesto en un cosmos inalcanzable para la arrogancia de la técnica y de las ciencias naturales. Pero no se retornó con ello a un romanticismo que lo ve todo de color de rosa. Muy al contrario, se insistió -¡y en qué forma cruda a veces;- en el aspecto doble del hombre como ser espiritual que al mismo tiempo se halla sometido a todas las fealdades y necesidades físicas. En un poema, muy famoso en su época, Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke (Un hombre y una mujer recorren la barraca de los cancerosos), Gottfried Benn, el médico-poeta, apuntó lleno de amargo pesimismo:

¡La perla de la creación, el cochino,
 el hombre;
 ¿Pensáis que por semejante escoria la
 tierra ha crecido del sol a la luna?
 ¿Por qué ladráis?
 Habláis del alma, ¿qué es vuestra alma?

Pero aun este tono despreciativo y rayano en el cinismo fué fruto de una preocupación que fustigaba lo existente a fin de ganar terreno para una evolución positiva. Frente a un arte y a una vida enormemente pulidas, nació el grito revolucionario. Paul Kornfeld exclamó en su drama Himmel und Hölle (Cielo e Infierno; 1919) "¡Que viva el caos, el corazón que sangra, que se haga escuchar la canción del alma humana y el grito del sentimiento tronante;" George Gross, que ante todo era pintor y gráfico y consternaba a los contemporáneos con sus grabados, comenzó así su poema Lied (Canción; 1915):

Dentro de nosotros hay todas las pasiones,
y todos los vicios
y todos los soles y astros,
abismos y altas cumbres,
árboles, animales, bosques, ríos caudalosos,
lo somos nosotros.

Y Kasimir Edschmied que escribió los manifiestos, hoy considerados clásicos, del Expresionismo, apuntó: "Todo recibe una relación con la eternidad... Cada hombre ya no es un individuo vinculado al deber, a la moral, a la sociedad, y a la familia. En este arte él se convierte en nada que no sea lo más edificante, lo más miserable: se convierte en hombre... Ningún sentimiento falseado, sólo su gran sentimiento lo conduce y guía...".

Abundan parecidas expresiones en verso y en prosa, que son, casi todas, rapsódicas. ¿Qué significado pueden tener en el teatro? La pregunta, necesariamente, está teñida de cierto escepticismo. ¿No escribió, hace unos pocos años, Hans Schwerte: "El expresionismo es lírica?" ¿Y el énfasis lírico puede y debe penetrar en los recintos del teatro que desde tiempos inmemoriales vive de acuerdo con principios sui generis? Digámoslo desde ya, el teatro expresionista puro es un fenómeno pasajero. Tiene su auge y su declinación en diez breves años, pues se lo puede ubicar, con razón, entre los años 1912 y 1922, aproximadamente. Pero en este corto lapso, y con experimentos a veces muy malogrados, sabe imponer sus rasgos definitivos: su preocupación por los problemas vitales del hombre como tal, y su inventiva puesta al servicio de la técnica teatral. Y esto es mucho.

HISTORIA
DEL
TEATRO

Por:
Javier Farias

FRANCIA: El Clasicismo

El Teatro del Hotel de Borgoña, en París, fué el primero y por mucho tiempo el mejor de los teatros de Francia. Su erección se debió a la iniciativa de la primera organización teatral francesa, La Cofradía de la Pasión, compuesta por artesanos y mercaderes, cuya unión se había llevado a efecto con objeto de contribuir a la representación de los misterios y moralidades del pasado. A este teatro de incómoda arquitectura - un salón del tipo de juego de pelota, con tres filas de palcos dispuestos en galería - siguió el construído por orden del cardenal Richelieu, amante y protector del teatro, en su palacio cardena

licio, hoy día Palais Royal de París, e inspirado en los modelos italianos del Renacimiento.

Tras del recuerdo e influencia dejados por la commedia dell'arte, la primera compañía teatral francesa de que tenemos noticia fué llamada De los comediantes del rey, que encabezada por Valleran Lecomte actuó con cédula real en el teatro del Hotel de Borgoña, donde representó el repertorio del hábil comediógrafo Alexandre Hardy (1569-1630), figura más importante por la influencia que ejerció sobre los autores que le siguieron que por sus producciones.

Richelieu, gobernante genial y todopoderoso de Francia, apoyó el teatro al mismo tiempo que fundó la no menos todopoderosa Academia Francesa, que había de dictaminar ex cathedra sobre cualquier tema literario o artístico. Como todo gobernante absoluto, Richelieu dió con una mano lo que con la otra restringía. Las tres famosas unidades de la preceptiva arisotélica - unidad de acción, unidad de tiempo y unidad de lugar - fueron establecidas por una razón llevada fanáticamente hasta lo irracional. El propio cardenal, quién gustaba de trazar planes de comedias que sus innumerables ocupaciones le impedían realizar por sí mismo, se hizo con una redacción de cinco poetas anónimos - los famosos cinq auteurs fantômes, Motrú, Boisrobert, Colletet, Corneille y L'Estoile, - lejano ejemplo de esa clase de mecenazgo-explotación conocido en la historia de las letras, y de entre los cuales ha de destacarse uno, que por milagro de su raro talento dé inmortalidad al terrible e inflexible copo de las tres odiosas unidades académicas.

CORNEILLE

Es éste Pierre Corneille (1606-1684), joven abogado de la Mesa de Mármol de Rouen, que tras de algunos éxitos iniciales y una corta permanencia en el grupo de los Cinco Autores obtiene con su tragicomedia - tragedia con fin venturoso - "El Cid", inspirada en la pieza española "Las mocedades del Cid", de Guillén de Castro, un éxito clamoroso. Beau comme le

Cid - hermoso como el Cid - era la frase empleada al día siguiente de su estreno por todo París y que ha quedado como proverbio y máximo elogio de esta obra magistral que desde el día de su estreno hasta nuestros días no ha desaparecido jamás del repertorio. De acuerdo con las tres unidades, la tragicomedia transcurre en venticuatro horas, dentro de los menos cambios de escena posibles; la violencia está totalmente excluida de la escena; los caracteres son todos nobles y elevados; y el verso es perfecto hasta lindar con lo artificioso.

Estas eran las normas impuestas por la Academia, y dentro de ellas Corneille - a quien aun se le reprochó el haberse tomado demasiada libertad - alcanzó a hacer una verdadera obra maestra, cumbre de belleza no vuelta a alcanzar en su carrera. La dura controversia que siguió al estreno de la obra y en la que tomó parte el propio Richelieu, celoso quizás del triunfo de su antiguo colaborador, amargó el alma del poeta, que tras de otras perfectas creaciones, como "Horacio", "Cinna", "Polyeucte", "Nicomede" y "Edipo", acogidas con desigual favor por el público, dejó la pluma que había realizado el milagro de infundir calor y vida al frío yeso clasicista.

RACINE

El continuador y émulo de Corneille fué Juan Racine (1639-1699), alumno destacado de la célebre escuela jansenista de Port Royal, en la que cursó excelentes estudios humanísticos, aprendió el latín y el griego y, sobre todo, recibió una profunda instrucción religiosa que había de manifestar en todos los momentos de su vida. Impulsado por su vocación dramática dejó el claustro para probar suerte con las musas, las que al tiempo que le alejaban de sus antiguos y severos maestros de Port Royal le abrieron de par en par las puertas de la gloria literaria.

Sus obras principales, recibidas con diversa fortuna y en medio de un torbellino de polémicas y controversias, son: "Andrómaca", "Bayaceto", "Efigenia" y "Fédra", a las que siguieron, tras de algunos años de

inactividad, dos producciones de tema religioso, "Es-ther" y "Atalia".

El teatro de Racine es el más clásico de este período clásico. En tanto que Corneille se sometió a los rigurosos dictados de la Academia, más no sin dejar traslucir algún ligero rencor contra Aristóteles y sus comentaristas, para Racine, las reglas de la tragedia parecen no ser otra cosa que las condiciones necesarias del género. De ahí el sentido mismo de la tragedia raciniana, fundada en una crisis moral y no en una peripetia catastrófica. Con el mínimum posible de intriga Racine construyó sus tragedias a base de un diálogo dramático de una extraordinaria fuerza, produciendo verdaderos poemas dialogados y, en un cierto sentido, extrateatrales.

Tras de estos dos ilustres poetas, otros autores intentaron seguir sus huellas, pero la tragedia francesa, una vez desvanecida la ilusión producida por obra y gracia del genio de Corneille y Racine, se mostró como lo que verdaderamente era: una armazón seca y rígida, cuyo movimiento puramente mecánico no era otra cosa que un cepo incapaz de permitir la más mínima libertad creadora. Fué en vano que nadie intentara reanimar el cuerpo, muerto ya para siempre, de la tragedia clasicista. Quinault, Crebillón y el mismo Voltaire, de quién hablaremos posteriormente, fracasaron en su intento.

EL BALLET

La austeridad jansenista y la rigidez académica trajeron como consecuencia y reacción inmediata las doctrinas epicúreas de Gassendi y el escepticismo de Saint Evremond, doctrinas de las cuales se nutrió la sociedad aristocrática de los libertinos, típico producto de aquella sociedad elegante, refinada y ociosa. Simultáneamente en el teatro, como contraste con la tragedia de la cual habían sido desterrados todos los elementos espectaculares, brotó la ópera-ballet, nuevo género nacido de la fusión de dos formas teatrales importadas y que dió lugar a un tercero característicamente francés.

La evolución se realizó muy lentamente y comenzó por el llamado "Ballet de la Corte", creado a iniciativa de la reina Catalina de Médicis en recuerdo de las gloriosas fiestas de su Florencia natal. Tras de algunos ensayos se puso en escena el famoso "Ballet de la Reina", representado bajo la dirección escénica del reputado director milanés Baldasarrino de Belgiojoso, intendente de los palacios reales, con quien colaboraron el poeta La Chesnaye para el libro y el compositor Beaulieu para la partitura. En esta fastuosa creación el recitado se mezclaba con el canto y las danzas, al par que innumerables máquinas y artificios complicadísimos contribuían a la mayor brillantez del espectáculo. El éxito de este ballet, que costó cuatro millones y duró cinco horas y media fue triunfal. Los eruditos y literatos creyeron descubrir en él las cualidades esenciales de la tragedia griega, pero no era - como dice muy bien un autor de la época - sino el "Ballet de la Corte". El ballet había nacido y no sólo por obra de un genial metteur en scene, sino como expresión de la manera de sentir de una sociedad nacida al calor del Rey Sol, encarnación del poder central y del Estado.

Baldasarrino de Belgiojoso, italiano naturalizado francés hasta el punto de traducir su nombre adoptando el de Balthazard de Beaujoyeux, es una figura equivalente en su tiempo a la del compositor florentino G.B.Lulli, fundador de la Ópera Francesa y más conocido con la ortografía gala por Lully. Fué Beaujoyeux quien declaró orgullosamente: "Yo he hecho hablar al ballet y cantar y bailar a la comedia", convirtiendo al mismo tiempo al ballet "en un cuerpo bien proporcionado a los ojos, los oídos y el entendimiento". El ballet por él iniciado seguirá una larga carrera de éxitos, más o menos grandes según el fausto y derroche hechos en su presentación. El canon quedó establecido y en su ancho camino de gran espectáculo para divertimento de los grandes continuará como patrimonio exclusivo de éstos, sin tener nada que ver con el pueblo, que había de buscar en otras diversiones menos costosas su esparcimiento.

LA COMEDIA FRANCESA

Un oscuro aprendiz de tapicero, hijo y nieto de tapiceros adscritos a la Casa Real, Juan Bautista Poquelin (1622-1673), será, por obra de sus extraordinarias dotes y su genio impar, el renovador, no sólo del teatro francés, sino de toda la tradición cómica europea. Hijo del pueblo, desde muy niño recorrió las calles de su París natal, deteniéndose embobado ante los tinglados y tablados de los comediantes y charlatanes, entre los cuales se destacaba el famoso Tabarin, cuyo nombre único ha quedado como símbolo de todo género de comicidad urbana. Arrastrado por una irresistible vocación que no le dejaba descansar, el mozo Poquelin fundó en unión de otros camaradas tan entusiastas como él, los hermanos Béjart, una compañía a la que denominó ambiciosamente con el mote de "El Ilustre Teatro".

Cambió su nombre por el de Moliere y aunque la compañía fracasó económicamente y el incipiente director sufrió prisión por deudas, su suerte estaba echada y Moliere buscó en provincias el éxito que se le negó en París. Casado con Magdalena Béjart, hermana de uno de sus compañeros de correrías, recorrió durante trece años todos los teatros más o menos importantes de Francia, ejercitándose en el arte de la declamación y estableciendo conocimiento con los hombres de su país, a los que tan magistralmente ha de retratar en sus comedias. Más durante toda esta dilatada excursión, su esposa, fiel administradora de los intereses de la compañía de la que Moliere ha llegado a director, jamás abandonó la esperanza de retornar a la capital, en la que ella, él y todos sueñan con hacer una entrada triunfal.

Por fin llega el tan anhelado día y Moliere, que ya ha estrenado alguna pieza original en provincias, reinicia su actuación en París, representando en la Sala de Guardias del Louvre ante el rey y la reina y merced al apoyo de Monsieur el hermano del rey, una tragedia de Corneille, "Nicomede", que obtiene un éxito menos que medianero. Moliere, que ve avanzar

el fracaso de manera irremediable, tiene un rasgo de audacia y adelantándose hasta los reyes les pide humildemente la venia para representar uno de esos pequeños divertimientos que su compañía acostumbra a representar en provincias. Concedida la gracia, la compañía pone en escena una farsa original de su director, "Le dépit amoureux", estrenada dos años antes en Bezières. El éxito es clamoroso, y a partir de esa fecha la vida de Moliere se confunde con la de sus abundantes y gloriosas producciones.

Estas, representadas por su compañía, ya en su teatro ante el público parisiense, ya ante la Corte, en palacio o en los Reales Sitios de Versalles, Saint Germain, Fontainebleau y Chambord, se suceden como una larga serie de creaciones geniales, entre las que se cuentan esas joyas eternas de la escena que son: "El misántropo", "El Avaro", "Tartufo", "Don Juan o el Convidado de piedra", "El amor médico", "El médico a su pesar", "El enfermo imaginario", "El burgués gentilhomme", "Las picardías de Scapin", y tantas otras obras que sería demasiado largo de enumerar. Moliere que, como Shakespeare, empieza siendo actor antes que autor, es todo él teatro y sólo teatro. Comediante nato, su rostro poseía tal poder de expresión que fué el asombro de su tiempo, ya que "con una mirada, con una sonrisa - dice uno de sus más ilustres contemporáneos - decía más que lo que el más grande charlatán hubiera podido decir en una hora". Idéntica extremada habilidad poseía como director, en el ejercicio de cuya actividad él mismo se nos ha retratado en su comedia "L'impromptu de Versailles". Allí vemos cómo ante los ojos de sus actores atónitos hace surgir de la nada el lugar de la acción; caracteriza a cada uno de sus personajes, y finalmente, vemos cómo toda la ilusión se hace realidad. De este profundo conocimiento de la escena, de este hacer brotar la vida de la ficción, nació naturalmente en él la facilidad de crear. Moliere poseía y desplegaba ya aptitudes de autor mucho antes de tener escritas obras para la escena; psicólogo, irónico, amargo quizás, la risa franca y saludable aprendida entre el buen pueblo de las provincias fué lo más luminoso de sus obras. Por ella es Moliere inmor

tal y el más grande escritor de Francia, sin duda alguna. El mismo rígido y académico Boileau, cuando hubo de responder a Luis XIV que le preguntó quién era el más grande escritor del siglo, respondió sin vacilar: "¡Moliere, señor!"

Y así es. Frente a los trágicos académicos, geniales sin duda, pero limitados por la inflexible regla de los preceptos, y frente al ballet espectacular, más sin contenido alguno, la comedia de Moliere se muestra bella y lozana como una creación viva y profunda al mismo tiempo. Ni los eruditos ni la aristocracia pudieron lograr aquello que el pueblo alcanzó, expresándolo por medio de uno de sus hijos más humildes, Juan Bautista Poquelin, que un día supo hacerse inmortal, haciendo inmortales al mismo tiempo la lengua y la escena de su patria, bajo el nombre de Moliere.

Continuará.

-----oo0co-----

Jaime Silva

"ARTURO Y EL ANGEL"

Comedia en un acto

"ARTURO Y EL ANGEL"

Obra en un acto,
un prólogo y un
epílogo original
de: Jaime Silva.

personajes:

PEDRO MALDONADO	que hará de Arturo Prat
JUAN GARCÉS	que hará de Riquelme
ANTONIO LLANQUILEO	que hará de Marinero I
ALBERTO CONTRERAS	que hará de Cocinero I y Enemigo I
MARIA REYES	que hará de Angel de Chile
ANA JARA	que hará de Madre
ISABEL LOPEZ	que hará de Marinero II
ROSA QUIJELÉN	que hará de Cocinero II y Enemigo II
LA SENORITA	
DON GENARO URQUETA	
LOS PADRES DE LOS ALUMNOS.	

Al levantarse el telón estamos en el patio de una Escuela Rural al interior de la provincia de Cautín. .. un costado del escenario la casa que sirve de local es chaqueta con las ventanas sin vidrios de tablas grises por la lluvia y techo de tejuelas musgosas. Al fondo se ha ele

vado un tabladillo. Su embocadura, hecha con ramas verdes, sostiene un telón de boca de sacos viejos que ahora está descorrido. Detrás del tabladillo se ve una montaña virgen, alta y sombría. Durante la representación de la comedia es este paisaje servirá de telón de fondo y la luz que caiga sobre los personajes será el sol verde y amarillo que tamizan las quilas y los helechos.

Al lado opuesto de la escuela un cerco de palo botado y unas trancas. En primer plano se han improvisado bancos con tablones, sobre chocos de troncos. Estos bancos están ocupados por hombres y mujeres que viven en la montaña. A pesar de estar vestidos con sus mejores ropas no han perdido el tono gris y terroso de su pobreza. Se mueven poco, sus movimientos son tímidos y recelosos. Si se ríen miran al suelo.

Más allá de ellos, frente al tabladillo, en un sillón de mimbre, está don Genaro Urqueta, cincuenta años, barriga prominente, cara congestionada. Viste pantalones oscuros y chaqueta blanca de huaso. A su lado una silla vacía en que se sentará la profesora. Esta se encuentra de pie sobre el tabladillo. Es una mujer de treinta años, de cara morena y manos toscas. Debe cultivar una huerta fuera de las horas de clase para poder subsistir. Se ha puesto sus galas para la ocasión, un vestido barato y zapatos de charol.

Todo en ella denota un gran amor por el trabajo y una gran calidad humana. Asiste a los partos de las mujeres de la región, es la invitada de honor de los matrimonios y bautizos, es la mujer con más ahijados en varias leguas a la redonda.

Los alumnos están de pié a un lado, esperando ser llamados. Tienen todos las caras muy limpias no así sus manos y sus pies sucios con la tierra de los largos caminos. Las niñas visten delantales blancos hechos de sacos harineros, los muchos pantalones parchados y camisas desteñidas. Son las once de la mañana de un brillante día de

diciembre. Todo está verde y fragante a humedad. En el cielo no hay ni una nube; un zumbido de abejas, entre la hierba anuncia que va a hacer calor.

Cuando comienza la acción todos están de pié cantando, de una manera monótona y no muy afinada, los últimos versos de la Canción Nacional.

TODOS.- Que o la tumba serás de los libres,
o el asilo contra la opresión,
o el asilo contra la opresión,
o el asilo contra la opresión.

(DON GENARO URQUETA APLAUDE, TODOS SE SIENTAN, LA PROFESORA, DESPUES DE UN PUSO, COMIENZA SU DISCURSO DE FIN DE AÑO).

SECRETARIA.- Con la fiesta de hoy día ponemos fin al año escolar en la Escuela de Mahuidanche. Este año hemos tenido más alumnos que los anteriores, lo cual demuestra que los colonos han comprendido la necesidad de que sus hijos estudien. Cuántas veces han venido los padres a decirme que no matricularán a sus hijos porque tienen que hacerlos trabajar. Porque necesitan dos manos más que ayuden. Sé que la vida es dura en las hijuelas de Mahuidanche. Gran fundo parcelado hace más de diez años, desgraciadamente no ha logrado el adelanto esperado, por falta por falta de medios de los agricultores. Pero si estos diez años han sido duros los próximos no serán tanto, porque esas manos que dejaron de trabajar para estudiar serán más fuertes y producirán más. Así tiene que ser, y si no fuera es que algo anda mal. Pero tengamos esperanza y alegrémonos porque hoy egresan de esta escuela cuatro muchachos y cuatro niñas que han estado seis años a mi lado, aprendiendo todo lo que yo les podía enseñar. Hartos sacrificios nos ha costado, pero no me arrepiento y creo que ellos tampoco se arrepentirán. En el nombre de mis alumnos, de sus familias que han venido a esta fiesta y en el mío propio agradezco a don Genaro Urqueta, dueño de esta hacienda Manzanilla, que nos ha regalado un cordero para hoy y que además nos honra con su presencia en esta sencilla ceremonia.

(TODOS MIRAN A DON GENARO QUE SONRÍE MIRANDO AL VICIO). A continuación irán subiendo al escenario los alumnos egresados: Ana Jara... la mejor alumna en labores durante los seis años. (SUBE ANA AL TABLADILLO) Anita, te deseo muchas felicidades en tu futuro. (SE BAJA LA ANA).

ANA.- Gracias, señorita.

SEÑORITA.- Isabel López... Sé cuánto te costó aprender, por eso tu éxito tiene mucho más mérito. (ISABEL SUBE AL TABLADILLO) Muchas felicidades en tu futuro, Chabela, (SE BAJA LA ANA)

ISABEL.- Gracias, señorita.

SEÑORITA.- Rosa Quiñalén. Me siento orgullosa de decir este nombre... La Rosita es la niña más estudiosa que ha pasado por esta escuela. (ROSA SUBE AL TABLADILLO) Muchas felicidades en tu futuro, Rosita.

ROSA.- Gracias, señorita...

SEÑORITA.- María Retamal... Qué voy a decirte, María? (MARÍA SUBE AL TABLADILLO) Eres dócil y cariñosa. Si tuviera una hija quisiera que fuera como tú. (ESTÁ VISIBILMENTE EMOCIONADA) Muchas felicidades en tu futuro. (MARÍA LE DA LA MANO EN SILENCIO) PUEDE VER UN NUDO EN LA GARGANTA QUE NO LE DEJA HABLAR. HAY UNA CORTA PAUSA.) Y, ahora, los caballeros. Alberto Contreras. El mejor alumno en dibujo. El dibujo que hiciste de la escuela estará siempre adornando la sala. (ALBERTO SUBE AL TABLADILLO) Muchas felicidades en tu futuro Beto.

ALBERTO.- Gracias, señorita.

SEÑORITA.- Juan Garcés. Juao es nuestro campeón. No hay nadie que le gane en la carrera y el salto. (JUAN SUBE AL TABLADILLO) Sigue practicando el deporte para que todos te imiten. Que seas muy feliz en tu futuro.

JUAN.- Gracias, señorita.

SEÑORITA.- Antonio Llanquileo. Este es el más travieso de todos... Todavía me acuerdo del día en que solí tó un sapo en la sala. (ANTONIO SUBE AL TABLADILLO) Toño, no pierdas nunca tu espíritu juguetón que te ayudará en los momentos difíciles. Que seas feliz en tu futuro.

ANTONIO.- Gracias, señorita.

SEÑORITA.- Pedro Maldonado. Yo te he castigado muchas veces porque eres rebelde. No lo hacía porque no me gustara tu rebeldía. Tenía que mantener el orden en mi escuela. (PEDRO SUBE AL TABLADILLO) Ahora puedo decirte algo: me gusta que seas así. Ojalá hubieran más como tú. (SE BAJA LA ESCENA) Te deseo mucha felicidad y mucha rebeldía en tu futuro.

PEDRO.- Gracias, señorita... (LOS ALUMNOS SE HAN IDO REUNIENDO EN EL TABLADILLO)

SEÑORITA.- Quisiera premiarlos a todos por el trabajo que han realizado conmigo, pero nuestra escuela es pobre y no tengo nada que darles. Nada más que todo mi cariño. (PUSA) Ahora les toca a Uds. (AL PUBLICO) continuación los alumnos de sexta preparatoria nos representarán una comedia, después de la cual están invitados al cordero asado. (B.J. Y SE SIENTA AL LADO DE DON GENARO URQUETA. HAY UNA CORTA PUSA. EN QUE LOS ASISTENTES HABLAN EN VOZ BAJA. LOS NIÑOS HAN BAJADO DEL ESCENARIO. EL TELON SE CIERRA. APARECE ROSA QUINALEN)

ROSA.- "Marturo y el ángel" comedia en un acto. (SE ENTRA. SE ABRE EL TELON Y APARECEN LOS MARINEROS I y II).

MARINERO I.- Hoy la mar se está cimbrando
como si fuera un trigal
con las espigas azules
con los granitos de sal.

MARINERO II.- Los pescaos son las liebres
que se vienen a cebar,
y la espuma, las colmenias
haciendo un blanco panal.

- MARINERO I.- Muy bonitas son las aguas
pa bañarse y pa jugar;
pero agora no podemos
ni por na travesurear.
- MARINERO II.- Los dos somos marineros
de este buque de cristal
que es la mentada Esmeralda
la lindura del mar.
- MARINERO I.- Los arneses y pellones
los tenemos que limpiar
pa que este caballo salga
galopando por el mar.
- MARINERO II.- Porque el jinete que lleva
las riendas del cabezal
quiere que su bestia sea
lo mejor de por acá.
Esta guerra es una trilla
que no puede parar
y mi Chile es la gavilla
que se habrá de reventar.
- MARINERO I.- Por defender nuestra Patria
que es tesoro sin igual
ya van a hacer cuatro lunas
que andamos de allá p'acá.
Qué caballero tan güeno
de patrón nos jué a tocar.
- MARINERO II.- Qué caballero tan lindo,
tan amigo de la paz.
Si defiende nuestra Patria
como fiero gavilán.
Y trata a los marineros
como si juera su igual.
- MARINERO I.- Estrella de nuestro cielo.
- MARINERO II.- Rescoldo de nuestro pan.
- MARINERO I.- Candelilla de la noche.
- MARINERO II.- ¡El valiente Arturo Prat; (APARECE AR-
TURO PRAT).
- PRAT.- Mis coltros... en otra vuelta
ya podemos platicar.

ahora voy a mandarlos...

MARINERO II.- Sí, Patrón, mando nomás.

PRAT.- Que le digan a Riquelme
que al punto venga p'acá
que unas cosas muy fierazas
tenimos que conversar. (SE VAN LOS MARINEROS)

Mi vida, tengo una pena
metida en el corazón
y no hay ni una medicina
pa calmar este dolor.
Mi vida cuando los ojos
esta mañana yo abrí,
de la luz me despedía
si hoy hubiera de morir.
Mi vida, pensé en mi madre
y, del pecho, me salió
su nombre como un quejío
traspasado de aflicción.
Mi vida, quiero mi vida,
retornar donde nací,
ver a mi madre y decirle
que me güelva a bendecir.
Mi vida, quiero mi vida,
pero siento un no sé qué.
Parece que de repente
un rayo juera a caer.
Mi vida la ofrezco a Chile
si me la quiere pedir.
Pero Chile ha de ser güeno
y ha de dejarme vivir. (ENTRA RIQUELME)

RIQUELME.- Los niños me han avisado
que su mercé me llamó.

PRAT.- Quiero saber si en el buque
hay calma y ordenación.

RIQUELME.- Todo está en orden, el buque
flota como un corazón.
Los marineros en fila
esperan oír su voz.

Los mástiles de oro brillan
y el ancla de plata al sol,
la cubierta es un espejo
de tan limpia que quedó,
las maderas de la nave
llegan a echar un olor
de albahaca y de yerba buena,
de hinojo y poleo en flor.
Por las escotillas salen
los chorros de una canción
en que tencas y zorzales
cantan cada curl mejor.
Meripositas de seda,
gaviotas color limón,
tejen redes en el adre
y en las redes se pescó
un arco iris entero
para la tripulación.

P.R.T.- Que todo esté bien me alegra
pero en el momento de hoy
nos vemos acorralados
por un peligro mayor.

Los enemigos
buscan camorra
sin descansar.
En esta tarde
por este lado
van a atacar.
Se han avistado
tremendos buques
que llegarán
a bombardearnos
y a jodernos
hasta triunfar.
Huascár se llama
el más toruno
que llegará.
Es peligroso
para nosotros
pero no hay más
que hacerle frente
y aunque nos llegue, ¡ nunca arrancar.

RIQUELME.- Diré a los niños
que se preparen
para pelear.

PRAT.- Ya es mediodía,
deja, primero
van a almorzar.
Que estén tranquilos,
después yo mismo
hey de avisar.
Les diré algo
que les da fuerza
para pelear.

RIQUELME.- Vamos p'adentro.
De un chileno
no se dirá
que tuvo miedo.
Menos al leo
de Arturo Prat. (SE VAN)

(APARECE EL BARCO ENEMIGO)

ENEMIGO I.- Somos los enemigos
de este pueblo chileno.

ENEMIGO II.- Venimos a matarlos
y a hacerlos prisioneros.

ENEMIGO I.- Ahora están toitos
comiéndose su almuerzo.

ENEMIGO II.- No saben que nosotros
de pronto atacaremos.

ENEMIGO I.- Con toa nuestra fuerza
y sin que tengan tiempo.

ENEMIGO II.- Seremos los patrones
después de Chile entero.

ENEMIGO I.- Haremos que trabajen
el campo los chilenos.

ENEMIGO II.- Nosotros, las cosechas
no más recibiremos.

ENEMIGO I.- Tendremos mucha plata,
ellos serán hambrientos.

ENEMIGO II.- El cobre de sus minas,
los bosques de sus cerros...

ENEMIGO I.- ... serán para nosotros,
el hambre, para ellos.

ENEMIGO II.- No hagamos mucho ruido,
vamos a sorprenderlos.

ENEMIGO I.- Que no sepan qué pasa
mientras tienen su almuerzo.

ENEMIGO II.- Somos los enemigos...

ENEMIGO I.- ... de este pueblo chileno...

(SE VAN LOS ENEMIGOS. APARECE EL COMEDOR DE LA ESME
R.ILD.).

COCINERO I.- Don Alturo, le traemos
una cazuela de pava.
No le falta su tomillo
ni su cebolla le falta.
En olla de grada negra
hirvió que se las pelaba.
El perejil y el cilantro
hacen un nido a las papas.
Viene humiente el caldo
el campo por la mañana.
Trae el sabor de las huertas
en que florecen las habas
cuando los gorriones juegan
en las maravillas altas.

FRAT.- No quiero. No quiero... Gracias.

COCINERO II.- Don Alturo, le traemos
estas humitas en hoja
amarillas como el sol
corcoveando por las lomas.

Acinturadas y tiernas
estas señoritas gordas,
guitarras de maíz blanco
de sal y azúcar sabrosas.
Muñecas con traje de oro
que saltaron de la olla
a la fuente reluciente
en una ronda olorosa.
Perdices almidonadas
de rabadilla redonda
con la pechuga apretada
como el botón de la rosa.

P.R.T.- No deseo ni una cosa.

COCINERO I.- Don Alturo, le traemos
ensalada de tomates
con unos ajises verdes
bailando en el azafate.
En carreta colorada
los caballeros picantes
cargan la cebolla fina,
blanca nieve de los Andes.
Las rodajas color fuego
salen trotando adelante.
Molino jugoso y dulce
beso que quema el gajate.
Jardín que suelta en la boca
esa canción refrescante.
Los colores por los ojos
echan un destello que arde.
El que come esta ensalada
siente su pecho más grande.

P.R.T.- No me la ofrezcan de balde.

COCINERO II.- Don Alturo, le traemos
este plato de porotos
que comen los marineros
los campesinos y todos
los que saben trabajar
en este país famoso.
Manos morenas desgranar
las vainas de los porotos

pa'los que cavan las minas
con el cuerpo sudoroso.
Huela el vaho que les sale
y después cierre los ojos...
Esta es la Patria sufrida,
el músculo poderoso;
semilla de árbol gigante
pellín de pecho orgulloso.
Quién dijera siendo chico
dar ángeles tan hermosos
con esa mirada limpia
por barbechos y rastros?
No ha crecido bajo el cielo
otro manjar tan sabroso,
otra comida más noble
ni alimento más glorioso.

PRAT.- No me lo ofrezcan tampoco.

RIQUELME.- Don Alturo, yo quisiera
decirle algo con respeto
usted no ha comido nada
mientras que todos comemos.
La cara la tiene pálida
como si estuviera muerto.

PRAT.- No deso de comer.

RIQUELME.- Dígame, ¿se siente enfermo?

PRAT.- Yo no tengo na, Riquelme.
Yo no tengo ná en el cuerpo,
pero en el alma parece
que algo se me metió adentro.

RIQUELME.- Don Alturo, como un paire
lo venero y lo respeto
no quiero medias palabras,
disculpas tuyas no quiero.
¿Dígame lo que le pasa;

PRAT.- Pesqué un adre traicionero.

RIQUELME.- Si a usted lo traiciona un adre

es traición al buque entero,
porque usted es nuestra cabeza,
nosotros somos los miembros.

PRAT.- Yo no tengo na, Riquelme,
sólo un estremecimiento.
Déjame salir un rato
arriba a tomar el fresco.

RIQUELME.- Don Alturo, han terminado
de almorzar los marineros
usted tiene que decirles
unas palabras primero.

PRAT.- Antes tengo que juntar
pedazos de pensamiento
que desparramados son
semillas de cardo al viento.

RIQUELME.- Don Alturo, el enemigo
va a matarnos como perros.

PRAT.- Yo daré la voz de mando
en el momento que quiero.

RIQUELME.- No hay que esperar; nubes negras
anuncian el aguacero.
Puede costar muchas vidas...

PRAT.- Riquelme, ordeno silencio.
El patrón aquí soy yo.

RIQUELME.- Usted es patrón, yo obedezco.
Pero si usted desfallece
cuando comiencen los truenos,
don Alturo, por la vida,
toos desfalleceremos. (PRAT SE VA)

MARINERO I.- Don Alturo no ha comido.

MARINERO II.- Tiene duro el entrecejo.

COCINERO I.- No comió.

COCINERO II.- No comió. No.

MARINERO I.- ¿Por qué?

MARINERO II.- ¿Por qué?

COCINEROS.- No sabemos.

(PRAT SE VA A SU CAMAROTE Y SE LE APARECE EL ANGEL DE CHILE).

ANGEL.- Alturo Prat, he venido
volando desde mi casa
a saber por tu salud,
a preguntar como estabas.

PRAT.- ¿quién eres? No te conozco.

ANGEL.- ¿No reconocís mi cara?
Y, sin embargo, en el pecho
sé que la tenís grabada.
El ángel de Chile soy,
mira mi estrella y mis alas.

PRAT.- Señor, mi descortesía
es difícil perdonarla.

ANGEL.- Alturo Prat, no te aflijas,
ya la tengo perdonada.

PRAT.- Tome asiento sin demora.
Le serviré una empanada.
Voy a cebarle unos mates
con cascarita'e naranja.

ANGEL.- Alturo Prat, no es visita
de placer a la Esmeralda,
sino que vengo a decirte
tres importantes palabras:

¿Que te está pasando
que te desconozco?
Llega el enemigo,
y tú tan orondo.
No vengai agora
a hacerte pa un lao,
vos siempre habís sido

un gallo encachao.
De qué tenís miedo,
dímelo al instante;
ten confianza, Arturo,
que yo soy un ángel.
Mírame a los ojos
ya, suelta la pepa.
Tenís que apurarte,
va a haber remolienda.

PRAT.- Ángel de Chile, no quiero
morir sin decir adiós
a mi madre tan amada
que con dolor me parió...
Lejos está en esta hora
y una desesperación
me está tapando de llanto
como el rocío a la flor.

ÁNGEL.- El viñatero en la viña
el vino en cántaro sueña;
el minero en la montaña
rompe jardines de piedra;
el pescador en la noche
tira anzuelo a las estrellas.
Los caminos van derechos
para que nadie se pierda;
de la mano están los niños
estudiando en las escuelas.
Quién cumple con su deber
hace que las madreselvas
den más miel, hace que Chile
sea la más linda tierra.
Arturo Prat, tu destino
es florecer en la guerra
duro botón de granado
que, de lleno, se revienta.
Tu sangre fina una cinta
amarrada en la vihuela
en que cantarán los hombres
a lo que acabe la guerra.
Tendrás que morir subiendo
al cielo como una flecha.
Un volantín colorao

tu destino en la leyenda.
Porque tenís esas manos,
esos pies, esa cabeza,
un milagro voy a hacerte
antes que me le arrepienta.
Voy a traerte a tu mairé
por un ratito. Aprovecha
pa despedirte en sus brazos
antes de la gran refriega.
Cierra los ojos, Alturo...

PRAT.- Siento un olor a violetas
y una canción que de a poco
se me acerca, se me acerca... (EL ARGEL SE
VA. APARECE LA MADRE, MUY VIEJA)

MADRE.- Duérmete mi niño,
duérmete mi sol,
por los capachitos
de San Juan de Dios.
Entre los jazmines
se paró un chincól
y de oler las flores
allí se durmió.
Duérmete, mi niño,
la noche llegó
salpicando luna
por el corredor.
Duérmete, mi niño,
no seai regalón
para tí en mi pecho
encendí un fogón.
Vamos pa la casa
a comer arroz
te tengo una cuna
en un girasol.
Duérmete, mi niño,
duérmete mi sol,
por los capachitos
de San Juan de Dios...

PRAT.- Mamá...

MADRE.- No te metai al agua

niño, que en esa acequia
cantan las ranas...

PRAT.- Mamá...

MADRE.- No corretees los pollos
que en las basuras buscan
pepitas de oro.

PRAT.- Mamá...

MADRE.- Anda a hacer tus atreos
antes que los helechos
traigan la fresca.

PRAT.- Déme su bendición
porque estoy asustado
que el ángel se la lleve
así como la trajo.

MADRE.- ¿Qué te pasa, Alturito?
¿Qué estás haulando?

PRAT.- Si ahora estamos juntos
es un milagro.

MADRE.- No estarás con la fiebre?
Tái difariando.
Deja que te tantes,
ven, pues, muchacho.

PRAT.- Vengo a decirle adiós
porque mi barco
va a pasar gran peligro...

MADRE.- Tú no estás sano.

PRAT.- Mamita no se vaya,
deme un abrazo.

MADRE.- Siéntate aquí tranquilo
que mientras tanto
voy a sacar al huerto
ramas de sauco

pa' hacerte una tisana
y unos emplastos.
antes que el sol se ponga
ya estarís sano.

PRAT.- antes que el sol se ponga...
¡Un cañonazo!

MADRE.- Es la vaca mañosa
en el establo.

PRAT.- Son nuestros enemigos,
son sus disparos.

MADRE.- Son manbrillos maduros
en el tejado.

PRAT.- Tengo que ir a cubierta,
tomar el mando.

MADRE.- Te doy una paliza
si vai al patio
que a la sombra e' la higuera
te dará pasmo.

PRAT.- Tengo que abandonarte,
soy un soldado.

MADRE.- Si te voy a la casa
y no eres porfiado,
te mostraré la caja
de los retratos.
De cogollos de tilo
y de naranjo,
haremos coronitas
para los pájaros. (PRAT SE VA)

MADRE.- Y te juiste. ¡Rebelde;
No me hacís caso.
Vai pisando amapolas
por esos campos.
Tan gordo, tan creció,
tan colorado;
un canasto de guindas

en mi regazo.

¡Benaiga mi borrego

tan re bien criado;

El cielo me lo cuida

por muchos años... (SE OYEN CAÑONAZOS. SE

VEN LOS BÚQUES. PRAT ARREGLA A LOS NIÑOS)

PRAT.- Mis niños de la Esmeralda,
el combate es desigual.
Aunque nos sequen la mugre,
los tenemos que ganar.
Cumpliremos la promesa
de no rendirnos jamás
y con la bandera al tope
nuestro valor derramar.
No tengo más que decirles,
mis acciones hablarán.
Viva Chile, Viva Chile;

TODOS.- Viva!... ¡Viva Arturo Prat!

ENEMIGOS I y II.- Por la rendija
va la lagartija,
rodeja, rodaja,
la popa, la pepa,
la pipa, la papa,
la muerte está clueca
bailando la cueca.
Sapito, zapato
al agua va el pato,
las velas, las balas,
la cosa está mala,
las balas, las velas,
el moño e'tu agüela.
Tomemos sin pena,
la fiesta está güena,
toquemos la piana
con mano de lana,
tocamos tambora
con patas de lora.
Huifa, ay sí sí,
huifa ay no no.
Date una güelta, niño,
que agora no quisiera

morir contigo.

RIQUELME.- Don Arturo, han matao
diez marineros,
la sangre en la cubierta
es un reguero.

MARINERO I.- Don Arturo, el buque
se nos va a pique.
Al mástil la bandera
todavía sigue.

RIQUELME.- Don Arturo, no hay balas
pa' hacerles fuego.
La última que me queda
será pa' ellos.

ANGEL.- Arturo Prat con la luna
desenvainada,
peloma ciega, a su muerte
firme se lanza.
En el buque enemigo
como en su casa
camina despidiendo
truenos y llamas.

PRAT.- Para que haiga justicia
y para que haiga
sueño tranquilo en la noche,
seré una lámpara.

ANGEL.- Un hondero escondido,
en su garganta
le abre un pecho de loica
que canta y canta...

PRAT.- Mamá... Mamá... (PRAT CUELLO MUERTO)

ANGEL.- Y mi tierra
fué iluminada. (APARECE LA MADRE)

MADRE.- Entre los jazmines
se paró un chincól
y de olor de flores

allí se durmió
Duérmete, mi niño,
la noche llegó
salpicando luna
por el corredor.
Duérmete, mi niño,
no seas regalón,
para tí en mi pecho
encendí un fogón.
Vamos pa la casa
a comer arroz;
te tengo una cuna
en un girasol. (SE HINCA Y LO TOMA EN BRA-

EOS).

ANGEL. - Lo laceó la muerte
al pasar el vado,
tápenle la cara
con un poncho blanco.
Tiene el cuerpo suave
como harina flor,
los mimbres se doblan
con este dolor.
Hay luto de tordos
por las cimas altas;
pa guardar el llanto
nos faltan tinajas.
¿Quién era el más lindo?
¿Quién más linda cara
tuvo en este huerto
que llamamos patria?
Fiebre y azucenas
para su mortaja.
La mano de un niño
necesito para
calmar los copihues
que hay en su garganta.
En todos los cerros
y por las quebradas
se rompen vertientes
derramando lágrimas.
¿Qué niebla tan fría
por los campos anda;
.....

Chile no se ha muerto,
pero caro paga
seguir adelante,
tener esperanzas.
Hombres como este
que fueron fogata
bajo las cenizas
nos dejan las brazas.
Si ofreció su vida
para que durara
la lucha en nosotros
hay que recordarla.
Otros brazos siembran,
otras voces hablan,
el hambre abre pozos
de llanto en las casas.
Pongámonos duros
con la novillada,
que no ha terminado
aún la batalla.

.....

Lo laceó la muerte
montada en el viento,
tápenle la cara
con un poncho negro.

-----oOo-----

SE CIERRA EL TELÓN DEL TABLADILLO. EL PÚBLICO APLAUDA. LA CORTINA SE VUELVE A ABRIR. LOS NIÑOS SALUDAN Y LUEGO BAJAN DEL ESCENARIO, MIENTRAS LA SEÑORITA Y DON GENARO INICIAN LA MARCHA HACIA LA PARTE DE ATRAS DE LA ESCUELA, DONDE DESAPARECEN. LOS CAMPESINOS SE JUNTAN CON SUS HIJOS Y VAN TRAS ELLOS. MARÍA RETAMAL SE HA QUEDADO SOLA EN EL ESCENARIO. PEDRO MALDONADO, QUE FUE EL ÚLTIMO EN SALIR, VUELVE. ELLA NO LO HA VISTO. EL SE ACERCA LENTAMENTE.

PEDRO.- Y vos, María, ¿no venís ná?

MARÍA.- Sí. Ya voy...

PEDRO.- Va a estar regüeno el cordero al palo. Haco como un año que no comía asao.

MARIA.- Desde el velorio de la señora Clotilde.

PEDRO.- ¿Tay llorando?

MARIA.- Andate... Me da una pena pensar que no voy a volver más a la escuela...

PEDRO.- No seas tonta. Yo estoy contentazo. Después de las cosechas voy a juntar unos pesitos y me voy a ire. Me voy a ire pa Santiago.

MARIA.- Y tu taita, ¿lo sabe?

PEDRO.- Tate callá. No lei dicho ná entoavía. Quiero que me quee aquí trabajando con él. Ya me voy querando ya. Ni tonto que fuera. ¿Qué sacamos con tener hijuela si no tenemos ni una yunta'e bueyes pa sacar maera? Estoy aburrido de pasare hambre. Mira, ni siquiera hei tenío plata pa comprarme un par de zuecas pal día de hoy. Me daba vergüenza estare aquí arriba descalzo.

MARIA.- Te veíci re lindo de Alturo Prat.

PEDRO.- Chis... Alturo Prat pirchento... Allá voy a trabajare en una fábrica y no me va a faltare ná.

MARIA.- Y, ¿ellos se quean acá?

PEDRO.- Mi taita, mi mama y los coltros? Les mandaré su yerba y su azúcar pal invierno. Después me los llevo a toítos p'allá.

MARIA.- Y tu casa va a quedar vacía?

PEDRO.- Pero vamos a vivire como la gente.

MARIA.- Mi hermana que está empliá en Santiago me escribió. Quiere que yo también me vaiga... Pero a mí me da miedo. Es tan lejos.

PEDRO.- Andate. Allá nos juntamos.

MARIA.- El campo se va a quedar solo. (SE OYEN RISAS Y GUITARRERO).

PEDRO.- Mira, está re güena la fiesta.

MARIA.- No quisiera sacarme las alas y la estrella.

PEDRO.- No te las saquís. Le vamos a pedir a la Señorita que te las regale. Y entonces voy a ser el Angel de Chile pa siempre...

MARIA.- Era tan lindo cuando tu estabai muerto y la Ana te tenía en brazos.

PEDRO.- ¿Cómo era lo que decíai?

MARIA.- Otros brazos siembran...

PEDRO.- Otros brazos siembran...

MARIA.- Otras voces hablan...

PEDRO.- Otras voces hablan...

MARIA.- El hambre abre pozos
de llanto en las casas...

PEDRO.- El hambre abre pozos
de llanto en las casas...

MARIA.- Pongámosnos duros
con la novillada,
que no ha terminado
aún la batalla...

(A MARIA SE LE CAEN LAS LAGRIMAS; TRATA DE SONREIR. PEDRO LA AYUDA A ENJARR DEL T. BLADILLO Y SE VAN MUY DESPACIO TOMADOS DE LA MANO, MIENTRAS AFUERA SE OYE TOCAR UNA TONADA ENTRE RISAS).

