

REPERTIO UNICO:

TRABAJO ESCRITO

Sea los elementos esenciales de una casa porfiriana en la Ciudad de México. Las actitudes características de la familia que evoca la escenografía, son la consciencia del pasado esplendor, el respeto por lo que ellos creen bello y cierto en diferencia hacia los adelantos modernos.

ANTE VARIAS ESFINCES

La casa es de dos pisos. En la planta baja, a la derecha del escenario, está el salón a la derecha, una puerta o comunicación con la recámara de los viejos. Al fondo, un espejo de fierro pintado de blanco y vidrio negro lo separa de un pasadizo que conduce a la izquierda, una puerta con cortinas lo comunica con el comedor que está a la izquierda del escenario. Al fondo del comedor una puerta da al vestíbulo y a la izquierda, un balcón a la sala. Sobre el comedor, en primer piso, está la recámara de los jóvenes con una puerta al fondo que da al pasillo de la escalera y la recámara, una verja a la izquierda. Sobre el salón está la recámara de CARLOS y ENRI, con la puerta de entrada al fondo.

Tres Actos

Jorge Ibarguengoitia

Cada zona se ilumina simultáneamente y puede permanecer a oscuras mientras la acción se desarrolla en alguna otra

El decorado y la utilería estarán reducidos al mínimo necesario.

La obra se desarrolla en una casa de CARLOS, en los alrededores a su muerte. Es el invierno de 1954.



FILOSOFIA
Y LETRAS

XT
1956
IBA

DECORADO UNICO:

Son los elementos esenciales de una casa porfiriana en la Ciudad de México. Las actitudes características de la familia que -- evoca la escenografía, son la conciencia del pasado esplendor, -- el respeto por lo que ellos creen bello y cierta indiferencia --- hacia los adelantos modernos.

La casa es de dos pisos. En la planta baja, a la derecha del -- escenario, está el salón: a la derecha, una puerta lo comunica -- con la recámara de los viejos, al fondo, un cancel de fierro pintado de blanco y vidrio opaco lo separa de una pequeña azotea, a la izquierda, una puerta con cortinas lo comunica con el come-- dor que está a la izquierda del escenario. Al fondo del comedor, -- una puerta da al vestíbulo y a la izquierda, un balconcito a la -- calle. Sobre el comedor, en primer piso, está la recámara de ISI-- DRO con una puerta al fondo que da al pasillo de la escalera y a -- la izquierda, una ventana a la calle. Sobre el salón está la recá-- mara de CARLOS y TERE, con la puerta de entrada al fondo.

Cada zona se ilumina aisladamente y puede permanecer a oscu--- ras mientras la acción se desarrolle en alguna otra.

El decorado y la utilería debe estar reducido al mínimo nece-- sario.

La obra se desarrolla en México, en casa de MARCOS, en los días cercanos a su muerte. Es el invierno de 1954.



ACTO PRIMERO

Al levantarse el telón, la escena está desierta e iluminada con la luz insuficiente de un atardecer de invierno. MARCOS entra al salón por la derecha haciendo un gran esfuerzo por caminar en línea recta; está enfermo y débil y tiene que apoyarse en su bastón. Va hacia el reloj y lo contempla con estupor, sin poder ver la hora. AURE-

PERSONAJES:

MARCOS, tiene setenta y tres años.

AURELIA, su mujer, setenta y dos.

ELENA, su hermana, setenta y cinco.

BEATRIZ y

MARTA, sus hijas, cuarenta y ocho y cuarenta y seis.

ALEJANDRO, su hijo, cuarenta y cinco.

ROSA, su nuera, cuarenta y cuatro.

ISIDRO y

CARLOS, sus nietos, veintitrés y veinticuatro años.

TERESA, que es la esposa de Carlos, tiene veinticuatro.

-- 0 --

AURELIA - ¿Quieres que encienda una lámpara?

MARCOS - Yo puedo hacerlo. (CARINA MUY MAL HACIA UNA LA OTRA.)

AURELIA - Marcos, ¿estás calado?

MARCOS - (SE DETIENE DE POCO MARCHADO.) No pasa nada, es muy muy --

bien de mis piernas. Mírame. (LO ILUSTRABA DANDO UNOS PASOS TAMBALEANTES. ENCIENDE LA LAMPARA ANTE LA TRAMA ATRÁS DE

ELA EN AURELIA Y LUEGO, AGOTADO, SE APOYA EN UN SILLÓN

VA AL RELOJ, LO EXAMINA DE NUEVO Y SE VUELVE A DIRIGIRSE

A SU MUJER.) No veo nada, Aurelia. No quisiera constarte

ACTO PRIMERO

Al levantarse el telón, la escena está desierta e iluminada con la luz insuficiente de un atardecer de invierno. MARCOS entra al salón por la derecha haciendo un gran esfuerzo por caminar en línea recta; está enfermo y débil y tiene que apoyarse en su bastón. Va hacia el reloj y lo contempla con estupor, sin poder ver la hora. AURELIA, de negro y con chal, entra observándolo en silencio y se detiene a pocos pasos de la puerta, indecisa. MARCOS advina que allí está. AURELIA va al sillón, se sienta, preocupada, sin atreverse a mirar de lleno a su marido, que finge gran interés en el funcionamiento del reloj.

AURELIA.- Está demasiado oscuro para ver la hora.

MARCOS.- No veo, pero oigo perfectamente. No estoy sordo, hace -- tic tac, tic tac.

AURELIA.- No digo que estés sordo, sino que está oscuro.

MARCOS.- Eso es: no es que yo no vea bien, es que está oscuro: -- por eso no veo nada.

AURELIA.- ¿Quieres que encienda una lámpara?

MARCOS.- Yo puedo hacerlo. (CAMINA MUY MAL HACIA UNA LAMPARA.)

AURELIA.- Marcos, ten cuidado.

MARCOS.- (SE DETIENE UN POCO MAREADO.) No pasa nada, estoy muy -- bien de mis piernas. Mírame. (LO ILUSTRA DANDO UNOS PASOS TANBALEANTES. ENCIENDE LA LAMPARA ANTE LA MIRADA ATERRADA DE AURELIA Y LUEGO, AGOTADO, SE APOYA EN UN SILLON. VA AL RELOJ, LO EXAMINA DE NUEVO Y SE VUELVE DESANIMADO-- A SU MUJER.) No veo nada, Aurelia. No quisiera asustarte.

- MARCOS - pero no veo nada. nublado; no veo, eso es todo.
- AURELIA - (YENDO AL RELOJ.) Son las seis y media.
- MARCOS - (CAMINA APOYADO EN ELLA, HACIA UN SILLON.) En invierno -
anochece temprano, y amanece tarde, los días son cortos,
AURELIA - y las noches largas. Tú no sabes de eso, porque siempre-
viviste en la ciudad, pero uno que ha vivido en el campo.
AURELIA - ¡Uf! (SE SIENTA Y LA ESCUDRIÑA.) ¿Sabías eso de las no-
ches de invierno? Puede que sí lo supieras, pero uno pier-
sa que las mujeres son tontas. ¿Sabías eso de las noches
de invierno, Aurelia?
- AURELIA - Claro, Marcos, desde que éramos chicas. Mi papá nos de-
cía. ¿cierto?
- MARCOS - Y yo creyendo que no sabías nada. de lo que hicieras en-
AURELIA - Es que has estado enfermo. Estás débil y de repente se-
te olvidan las cosas. También se te olvida que estás en-
fermo. todos los muchachos y cominos pavo. Te ; está --
MARCOS - Falta hora y media para que cenemos. No tengo nada qué -
hacer antes de la cena, ni hambre, ni nada que hacer des-
pués de cenar y luego no podré dormir y mañana será i-
gual. Es una lástima, una verdadera lástima. me justaa-
AURELIA - Podemos platicar entre tú y yo. en Navidad, sino tris-
MARCOS - Hemos platicado cincuenta años y no entiendo nada. con --
AURELIA - Marcos, no seas así.
MARCOS - Por ejemplo: ¿Por qué no me habías dicho que sabías lo -
de las noches de invierno?
AURELIA - Nunca me lo preguntaste.
MARCOS - (PAUSA.) el doctor de mí?
MARCOS - Aurelia, ¿tú has oído de gente que después de estar en-
ferma, se levante de la cama y no pueda ver el reloj?
AURELIA - Sí, Marcos. Cuando uno está débil se le nubla la vista.

- MARCOS - Pero a mí no se me nubla; no veo, eso es todo.
- AURELIA - Pues cuando no ves, ves nubes.
- MARCOS - Bueno, ¿quién sabe mejor? ¿tú, que ves o yo que no veo?
- AURELIA - (MINTIENDO.) no ví ni reloj, ni nubes, no ví nada.
- AURELIA - Me preguntas y te contesto.
- MARCOS - Pues no contestes tonterías. No veo nubes.
- AURELIA - (DANDO POR TERMINADA LA CONVERSACION.) Bueno.
- (LOS DOS QUEDAN POR UN MOMENTO MIRANDO AL FRENTE, SIN HABLAR.)
- MARCOS - ¿Qué día es hoy?
- AURELIA - Veintitrés.
- MARCOS - ¿De diciembre?
- AURELIA - De enero, Marcos. ¿No te acuerdas de lo que hicimos en--
- (MINTIENDO, ESPECIALMENTE SUS COMARAS.)
- Navidad?
- MARCOS - ¿Cuál Navidad?
- AURELIA - Vinieron todos los muchachos y comimos pavo. Te gustó --
- ALEJANDRO - mucho y estuvimos muy contentos, ¿no te acuerdas?
- MARCOS - Todas las Navidades vienen los muchachos y comemos pavo--
- ALEJANDRO - y tú siempre dices que me gustó y que estuvimos muy contentos,
- ROSA - pero la verdad es que a mí el pavo no me gusta--
- ALEJANDRO - gran cosa y no estoy muy contento en Navidad, sino triste,
- ROSA - porque me siento más viejo y más tonto que ningún --
- ALEJANDRO - otro día.
- AURELIA - Estás viejo, pero nunca has sido tonto.
- MARCOS - Pero así me siento, caramba.
- AURELIA - Bueno.
- MARCOS - ¿Qué dijo el doctor de mí?
- AURELIA - (MINTIENDO.) Que no era de cuidado.
- MARCOS - A las mujeres siempre les toman el pelo.
- ROSA - Ay, Alejandro, yo qué sé.

- AURELIA - Eso dijo. por qué quieres aconsejarme? ¿Por qué insistes---
- MARCOS - Aurelia, no pude ver la hora. Es primera vez que me sucede. Es mala señal.
- AURELIA - (VINIENDO A SU LADO Y PONIENDOLE UNA MANO EN EL HOMBRO.)
- ALEJANDRO - Pero aquí estoy yo que sí puedo verla. Son las seis y media, no te apures. (SE OSCURECE EL SALON. SE ENCIENDE EL COMEDOR. ENTRAN ALEJANDRO Y ROSA AL COMEDOR. POR EL FONDO. ALEJANDRO SE QUITA EL ABRIGO PENSANDO EN SUS COSAS MIENTRAS HABLEA. HACE VEINTE AÑOS FUE UN BUEN PARTIDO. SIGUE ATRACTIVO Y AUN SE VE ELEGANTE, PERO NO MUY SEGURO DE SI MISMO. ROSA, QUE LO HA SOPORTADO QUINCE AÑOS, HA ENVEJECIDO MAS PRONTO QUE EL. NUNCA FUE BELLA Y TODOS SE ASOMBRARON DE SU MATRIMONIO, ESPECIALMENTE SUS CUÑADAS.)
- ROSA - Alejandro, cuando le hacen a uno una injusticia, es necesario reclamar.
- ALEJANDRO - No puedo hacerlo. No puedo regresar a ese lugar.
- ROSA - ¿Por qué?
- ALEJANDRO - Porque me corrieron, tonta.
- ROSA - ¿No dijiste que habías renunciado?
- ALEJANDRO - Tuve que hacerlo. Me obligaron.
- ROSA - Entonces, pide perdón.
- ALEJANDRO - ¿Cómo voy a pedir perdón? Primero me muero.
- ROSA - Pues eso es lo que va a pasar, vamos a morirnos los dos; de hambre.
- ALEJANDRO - ¿Cuándo has visto que un hombre de cuarenta y cinco años pida perdón? ¿A quién se lo pido?
- ROSA - Yo qué sé.
- ALEJANDRO - Y perdón de qué, ¿se puede saber?
- ROSA - Ay, Alejandro, yo qué sé.

ALEJANDRO - ¿Entonces por qué quieres aconsejarme? ¿Por qué insis---

ALJANDRO - ¿tes? ¿Por qué me molestas? Prefiero no pensar en eso, --

ROSA - Por ayudarte, estado. (MUY.)

BEATRIZ.- (PAUSA.) No pienses, Ale. Olvídete de todo, que al J. B. --

AL E JANDRO - (HACE UN GESTO DE FASTIDIO. SE SIENTA Y ENCIENDE UN CIGA

RRO.) Mhosa, yo no quiero ni pensarlo. Quiera Dios que mi

papá no se muera, pero si se muere, esta casa vale cua--

ALJANDRO - (cuatrocientos mil pesos.)

ROSA - ¿Cuatrocientos mil? ¿esta casa? Tan fea la pobre.

ALEJANDRO - No es bueno, que la gente piense que nos interesa el pre

BEATRIZ - cio de la casa. Yo lo supe, por accidente; cuatrocientos mil. Pero no lo comentemos.

ROSA - Es mucho dinero, para nosotros.

ALEJANDRO - Hace cinco años que no me compro un traje, Rosa. Ya es

justo, ¿no crees? Solo que de estas cosas no conviene ha

BEATRIZ - blar. (Se sobrecientando. De cualquier manera, Marta llo

ROSA - Ay, Alejandro. Cuatrocientos mil pesos. (La casa, que

BEATRIZ.- (FUERA DE ESCENA.) Ale, qué bueno que veniste.

ALEJANDRO.- (ALEJANDRO Y ROSA SE LEVANTAN, EN ALERTA.)

BEATRIZ - (ENTRA. ES VIUDA Y EFICIENTE.) Rosa, ¿cómo estás? (LA --

ROSA - TOMA DE LA MANO Y LA BESA EN AMBAS MEJILLAS.)

ROSA - Tengo las manos heladas. ¿Cómo sigue el señor?

BEATRIZ.- Mejorcito, parece. Hoy comió y bebió lo necesario. Pro---

ROSA - bablemente podrá dormir, si Dios quiere.

ALEJANDRO.- Beatriz, mi papá, ¿está de buen humor? Hoy.

BEATRIZ.- No muy bueno. Está impaciente, y cansado, y agrio. ¿Quie-

res verlo?

ALEJANDRO - No sé, Beatriz. Tengo que verlo, pero me da miedo.

ROSA - Velo. Beatriz, necesita hablar con el señor. Tuvo qué --

dejar el empleo.

BEATRIZ.- ¿De veras? ¿No lo sancionaras, así que lo haye la casa?

ALEJANDRO.- Prefiero no hablar de eso. Prefiero no pensar en eso, --

ALEJANDRO.- estoy muy disgustado. (SABE.)

BEATRIZ.- Entonces no pienses, Ale. Olvídate de todo, que al fin -- y al cabo, estás aquí en tu casa, donde nada puede pasarte.

(LO BESA EN UNA MEJILLA.) Ale, ayer telegrafíé a Marta, mi hermana. Mira, Rosa: llega un momento en que la voy

ALEJANDRO.- (PERPLEJO.) ¿Para qué? ¿una relación puerquísima de la que-

BEATRIZ.- Diciéndole que mi papá está muy enfermo. ¿No te parece?

ALEJANDRO.- Pero no va a morir, ¿o sí? ¿No has usado para todo lo que

BEATRIZ.- No sabemos. Pero más vale que estemos todos aquí. (A ROSA.) ¿No te parece? ¿No que te tengo...? No. Mira Rosa:

ROSA.- Yo lo veo muy enfermo. ¿Hasta de resistencia, mis relaciones?

ALEJANDRO.- Pero no está grave. El doctor nunca dijo que lo estuviera. ¿O lo dijo? Así: "Grave". ¿Inteligente y te las voy

BEATRIZ.- No, pero se sobreentiende. De cualquier manera, Marta llega hoy, tanto que hice arroz guisado para la cena, que le gusta a ella. ¿Lo posible por que esto no siga...? No.

ALEJANDRO.- Así que tu piensas que mi papá está "grave". ¿A un hombre

BEATRIZ.- No sé, Ale. ¿Estos, lo mejor que pueden hacer es separar-

ROSA.- ¿La casa, sigue a nombre del señor? ¿Que ha alzado... (ALEJANDRO Y BEATRIZ LA MIRAN UNOS MOMENTOS, SIN RESPON-

DER.) ¿Este interminable de torpezas, y lo peor, una per-

ROSA.- Yo lo decía por... hacer frente a los compromisos que --

BEATRIZ.- No lo sabemos, Rosa, ni tampoco si tiene testamento, --- pero no es eso lo que nos preocupa, sino su salud, ¿verdad? ¿De esta naturaleza. Mira, Rosa: soy un hombre lig

ROSA.- Por supuesto. ¿Lo reconoces, pero no puedo para tí, --

BEATRIZ.- (A ALEJANDRO.) Ven, si quieres hablar con mi papá. (SALE POR LA DERECHA.)

ALEJANDRO.- Te dije que no lo mencionarás, así que no hay más que--

ROSA.- Alejandro, el fisco... (SE OYE UN MURMULLO Y LUEGO--

ALEJANDRO.- Ya lo sé, ya lo sé. (SALE.) EN SILENCIO.)

(SE OSCURECE EL COMEDOR, SE ENCIENDE LA RECAMARA DE ISIDRO.) (ISIDRO EN SU RECAMARA, SOLO, SE PEINA FRENTE A UN ESPEJO.)

ISIDRO.- (PEDAGOGICO.) Mira, Tere: Llega un momento en que la gente se cansa. Tuvimos una relación puerquísima de la que no sacamos más que malos ratos. Los últimos tres meses he sido infinitamente infeliz, me has usado para todo lo repugnante que pueda servir un hombre; me has martirizado, has abusado del cariño que te tengo... No. Mira, Tere: todo hombre tiene un límite de resistencia, mis relaciones contigo han sido verdaderamente soporíficas. Tienes la pretensión de ser una mujer inteligente y te las arreglaste para darme tres meses de un aburrimiento mortal. No quiero que esto siga. No tengo el menor interés en que esto siga. Haré lo posible por que esto no siga... No. Mira, Tere: cuando una mujer llega a definir a un hombre por sus defectos, lo mejor que pueden hacer es separarse. ¿Quién soy yo para tí? Una persona que ha abusado de tu amor... No. De tus debilidades, que ha cometido una serie interminable de torpezas, y lo peor, una persona que no puede hacer frente a los compromisos que "implica" un amor... No. Los compromisos que "implica" un amor... No. Los compromisos que "implica" una relación de esta naturaleza. Mira, Tere: soy un hombre lleno de defectos, lo reconozco, pero no puedo permitir, que una mujer me defina en función de mis vicios o defi-

te una cosa horrible. Algo tan despreciable que te usara

ciencias, como te has empeñado, así que no hay más que--
hablar... No. Mira, Tere... (SE OYE UN MURMULLO Y LUEGO--
SE PIERDE, SIGUE PEINANDOSE EN SILENCIO.)

(SE ENCIENDE LA LUZ EN EL CUARTO DE CARLOS. TERE ESTA EN
LA CAMA TRATANDO DE LEER UN LIBRO.)

(LEE:) "El sosiego de las almas pusilánimes no vale nada
-solía repetirme-; Piense usted bien que si Dios le ha -

concedido que adquiera alguna fama literaria, es para a-
nimarlo a que escriba algunos libros saludables a su pró-
jimo". (BAJA EL LIBRO CON GRAN TEDIO. MIRANDO AL FRENTE.)

Dios mío, yo no quiero irme al infierno. (LEVANTA EL LI-
BRO Y LEE:) "Sin darle promesa formal de obedecerle, le-

pedí tiempo para reflexionar; pero cada vez que me encon-
traba con el bonadadoso párroco, me apretaba la mano..."-

¿Por qué no viene ese imbécil? ¿Por qué me tiene aquí, -
hecha una tonta? Leyendo esto: "Silvio Pellico. Mis Pri-
siones". ¿Por qué no viene? (LEE AL AZAR.) "Apoderose --
de mí una profunda melancolía con deseos de morir". (A--
TROJA EL LIBRO LEJOS.) Son seis y media.

(SE OSCURECE LA PLANTA ALTA, SE ENCIENDE EL SALON DE LOS
VIEJOS. MARCOS EN SU SILLON. ALEJANDRO A SU LADO. DE PIE

Papá. (MARCOS LEVANTA Y ESPECTRALMENTE, LEYENDO EN EL PEL CUB--

¿Alejandro? (MARCOS.) Cebollas, jitomates, acit., vinagre.

Si, papá. ¿Cómo estás? (MARCOS.) Un poco de moscafé, una lata de chiles--

Cansado. Es natural que uno se canse después de tantos--
años de no hacer nada. (MARCOS.) Yo a tu mamá. Está habiendo esp... con

¿Quieres que acerque una silla y platiquemos?

Si tú quieres. (MARCOS.) (MARCOS.) Y SE ENCIENDE EL COMODOR. MARCO--

(LO HACE. SE SIENTA.) Podría decirte, papá, podría decir
te una cosa horrible. Algo tan desagradable que te mata-

ría, de cuello redondo. Esa es. Dicen que se llama...

MARCOS.- No me lo digas. No me interesa.

ALEJANDRO.- Perdí el empleo.

MARCOS.- No me moriré. ¿No te da lástima el marido?

ALEJANDRO.- Entonces, podrías prestarme algo, papá. Mientras me recupero. Mientras tengo un golpe de suerte.

MARCOS.- Nunca has tenido un golpe de suerte, Alejandro.

ALEJANDRO.- De cualquier modo, necesito el dinero. ¿Puedes prestármelo? ¿como un favor?

MARCOS.- Como un último favor.

ALEJANDRO.- ¿Puedes darme mil quinientos pesos? ¿O dos mil? ¿O dos mil quinientos?

MARCOS.- En estos días, yo del dinero ya ni me acuerdo.

ALEJANDRO.- Tres mil, entonces.

MARCOS.- Ven por ellos mañana. A las once. Habrá que hacer un cheque, y firmarlo, y luego, con muchos trabajos arrancar...

ISIDRO.- ...cuidadosamente la hoja, de manera que no se rompa, para...

TERE.- ...que luego, doblada, la guardes en tu bolsillo. Es una labor, de en la mañana, por lo cansada.

ISIDRO.- ...ELLA, SIN PROCERLE

ALEJANDRO.- Papá, he sido un mal hijo. Te he dejado en la calle.

TERE.- (ENTRA AURELIA, POR LA DERECHA, SIN MIRARLOS.)

AURELIA.- (CAMINANDO LENTA Y ESPECTRALMENTE. LEYENDO UN PAPEL CON--

TERE.- VOZ APENAS AUDIBLE.) Cebollas, jitomates, aceite, vinagre,

...pimienta negra, un frasco de nescafé, una lata de chiles-

ISIDRO.- ...larcos... (MURMULLO.) si tú supieras.

MARCOS.- (CERCA DE ALEJANDRO.) Oye a tu mamá. Está hablando... con la muerte.

ISIDRO.- (SE OSCURECE EL SALONCITO Y SE ENCIENDE EL COMEDOR. BEA--

TERE.- TRIZ Y ROSA, MIRAN A LA CALLE, POR EL BALCON.)

ROSA.- Mira, esa es. La que va cruzando, la que tiene una camisa

- blanca, de cuello redondo. Esa es. Dicen que se llama ---
Josefina. (ELLA, SIN SOLTARLA.) Mita, Tere...
- BEATRIZ - Pobre. (TOMA LAS MANOS.) Suéltame, tú quieres que libre.
- ROSA - Y ¿el marido? ¿no te dá lástima el marido? (Ella llorando.)
- BEATRIZ - ¿El marido? (SUÉLTALO LABORIOSAMENTE.) Está sucio. ¿no importa?
- ROSA - Dicen que se llama Ernesto. (Ella llorando.) Sí importa. (SACA UN ELER-
- BEATRIZ - Las mujeres que son malas sufren mucho. Mucho más que ---
Isidro - las buenas. Pobre Josefina. (Tere, no eres tonta.)
- TERE - (SE APAGA LA LUZ, SE ENCIENDE LA PLANTA ALTA. TERE SALE -
Isidro - DE SU CUARTO Y ENTRA EN EL DE ISIDRO.) ¿Qué tenemos qué ha
(ISIDRO ESTA TENDIDO EN SU CAMA CON LOS PIES APOYADOS EN-
TERE - LA PARED, SOBRE LA CABECERA Y LOS BRAZOS EXTENDIDOS HACIA
Isidro - LOS PIES DE LA CAMA.) (HOMBROS.)
- TERE - (DA UN PASO INSEGURO EN LA HABITACION SIN CERRAR LA PUER-
Isidro - TA Y SE DETIENE. QUERIENDO SER DESPREOCUPADA.) Hola. (stro-
- Isidro - (SE SIENTA MUY SOBRESALTADO.) Hola. (VA A LA PUERTA Y LA-
TERE - CIERRA. SE VUELVE A ELLA, DESPREOCUPADO.) ¿Qué haces?
- TERE - Quería verte. (TERE, QUIERES. (PEDAGOGICO.) De cualquier manera. --
- Isidro - (TURBADO, SE CRUZA DE BRAZOS FRENTE A ELLA, SIN OFRECERLE
ASIENTO.) Aquí me tienes. (nuestro amor, bueno, es lo que -
- TERE - Te esperé desde las cinco y media. (llorando.)
- Isidro - Cambié de idea.
- TERE - Eso me imaginé. (TRANSICION. INTENSAMENTE.) ¿Por qué no -
TERE - fuiste?
- Isidro - (EN SERIO.) Ay, Tere, si tú supieras. (que estás definié--
- TERE - ¿Por qué me dejaste esperándote, hecha una tonta? Dime --
TERE - qué pasó. Dime qué hice mal.?
- Isidro - Nada, Tere. Has sido perfecta. (vuelvo sorda?)
- TERE - ¿Entonces? (PALABRA VA A LA PUERTA. ISIDRO SE QUI DA UN NO-
- Isidro - Siéntate, que tenemos que hablar. (LA TOMA DE LAS MANOS, -

- MUY TIERNAMENTE, LA SIENTA EN LA CAMA Y EL EN EL SUELO---
FRENTE A ELLA, SIN SOLTARLA.) Mira, Tere;...
- TERE - (RETIRANDO LAS MANOS.) Suéltame, tú quieres que lllore.
- ISIDRO - (MEDIO DIVERTIDO.) No quiero, Tere, pero estás llorando.
- TERE - (SACA UN PAÑUELO LABORIOSAMENTE.) Está sucio. ¿No importa?
- TERE - (QUE LO HA ESPERADO PACIENTE.) Sí importa. (SACA UN KLENNEX Y SE SECA LAS LAGRIMAS.) Que tonta soy.
- ISIDRO - (LE BESA LA MANO A TERE.) No, Tere, no eres tonta.
- TERE - Suéltame. Ya me voy. (DE PIE.) No sé a qué vine.
- ISIDRO - (DESDE EL SUELO.) Siéntate. Y cállate. Que tenemos qué hablar. (LE DA LA ESPALDA.) No da un coraje; una quiera...
- TERE - (OBEDIENTE.) No quiero saber nada. No me importa.
- ISIDRO - Bueno... (SE ENCOGE DE HOMBROS.) Esto no...
- (PAUSA DE CINCO SEGUNDOS. TERE ESPERA, VENCIDA.)
- ISIDRO - Mira, Tere; estuve pensando muy seriamente en lo nuestro...
- ISIDRO - (MEDITANDO.) ¿Cómo fue?
- TERE - No le digas "lo nuestro".
- ISIDRO - Llámalo como quieras. (PEDAGÓGICO.) De cualquier manera...
Mira, Tere; llegué a la conclusión de que hay algo de falso y de muy repelente en nuestro amor, bueno, en lo que...
- ISIDRO - tu quieras; En esto que estamos haciendo.
- TERE - ¿Por qué? (A MANERA.) Sí quiero.
- ISIDRO - (NERVIOSO.) Porque tu no me quieres. Fue, pero cómo.
- TERE - Ah... (UN PASO HACIA ELLA.)
- ISIDRO - Mira, Tere; llegué a la conclusión de que estás definiéndome por mis defectos.
- TERE - ¿Definiéndote tus defectos? ¿yo?
- ISIDRO - Definiéndome, carajo. ¿Te has vuelto sorda?
- TERE - (SIN DECIR PALABRA VA A LA PUERTA. ISIDRO SE QUEDA UN MO-

MENTO SIN SABER QUE HACER. LUEGO, INCADO SE DESESPERA.)

ISIDRO - Tere, no te vayas. (CORRE TRAS DE ELLA Y NO LA DEJA ABRIR LA PUERTA.) Perdóname, que soy un imbécil. No me dejes -- solo ahora. Eres lo único que tengo en el mundo.

TERE - ¿Qué tengo yo que hacer aquí en tu cuarto? Para que me -- insultes. Déjame abrir. (FORCEJEA UN MOMENTO, SIN MUCHO IN TERES.)

ISIDRO - (DESESPERADO.) Tere, no te vayas así.

TERE - Bueno. (SE QUEDA INMOVIL FRENTE A EL MIRANDOLO A LOS OJOS.

ELFNA - CONTAR CINCO. EL LA BESA PROFUNDAMENTE, LA SUELTA.) No me

ALEJANDRO - beses. (LE DA LA ESPALDA.) Me da un coraje: cualquiera --

ALEJANDRO - puede hacerme llorar. (ISIDRO LE OFRECE SU PAÑUELO.) No --

ROSA - gracias. (SACA EL KLEENEX, SE SECA Y SE SUENA.) Esto no --

ALEJANDRO - debe ser. (MIRANDO A SU ALREDEDOR.) No había visto bien --

tu cuarto. Qué feo es.

ISIDRO - (OFFENDIDISIMO.) ¿Cómo feo?

TERE - Vamos a mi cuarto. ¿No?

ISIDRO - No, Tere. No puedo. Estoy decidido a no entrar en tu ----

ROSA - cuarto otra vez.

ATERE - ¿Entonces aquí?

ISIDRO - Si quieres.

ATERE - (QUE AHORA MANDA.) Sí quiero.

ISIDRO - (MIRA A SU ALREDEDOR.) Es un cuarto feo, pero cómodo.

(DA UN PASO HACIA ELLA.)

AURELIA - (SE APACAN LAS LUCES EN LA RECAMARA Y SE ENCIENDEN EN EL-

BEATRIZ - COMEDOR. A LA MESA ESTAN SENTADOS BEATRIZ, EN LA CABECE--

AURELIA - RA, ALEJANDRO Y ROSA A LA DERECHA, AURELIA Y ELFNA A LA -

BEATRIZ - IZQUIERDA.)

AURELIA - En mi casa siempre cenábamos juntos. Todos a la misma ho-

ra. ... en la mesa.

BEATRIZ.- Los tiempos han cambiado.

AURELIA.- Pero la cena se enfría, igual que antes.

BEATRIZ.- Las gentes tienen ocupaciones.

ELENA.- Isidro estará estudiando, ¿pero la muchachita esa, que --- es esposa de Carlos? ... nunca llegaba a tiempo. Nos hi-

BEATRIZ.- Estará leyendo. ... que me nos gusta y no vió.

ALEJANDRO.- Se llama Tere, tía Elena; se llama Tere, desde hace dos - años que vino a vivir aquí. ... ese aspecto.

ELENA.- Yo le digo, la esposa de Carlos.

ALEJANDRO.- Es muy simpática, Tere. Y muy lista. Parece que las muje- res jóvenes son listas. ... tía Elena? No es tendencio-

ROSA.- Pero no bajan a cenar.

ALEJANDRO.- Eso no tiene mucha importancia, yo puedo llamarla.

(HACE ADENAN DE LEVANTARSE.) una mujer que ya debería es--

BEATRIZ.- Espera. ... para estas fiestas.

AURELIA.- La cena se enfría. No es gran cosa, pero se enfría.

BEATRIZ.- Yo iré por ella. ... de respeto, sobre todo estando en la me--

ROSA.- También podría ir yo.

ALEJANDRO.- O yo. ... del Paso, me dijo hace cuatro años, que en tres

ROSA.- Tu, cállate. ... yo muerta. Soy una mujer muy enferma, pero --

BEATRIZ.- Y tu también, porque yo voy. (SALE POR EL FONDO.)

ELENA.- Se pelean por subir la escalera, y bajarla. ... mañana recibe

(PAUSA. REGRESA BEATRIZ. SE SIENTA.) de la dentadura.

AURELIA.- ¿Qué pasó, ... tía Elena, hay tantas cosas que nos--

BEATRIZ.- ¿Qué pasó? falta que una dentadura.

AURELIA.- Con Tere. ... decir que estamos tan pobres. A mí ni me fué-

BEATRIZ.- ¿Tere? Tere está haciendo algo, que no la deja bajar. Ha-

ROSA.- brá que esperar a que se desocupe.

- ALEJANDRO - De comisiones solamente.
AURELIA - No digas eso en la mesa.
ROSA - Ay, Alejandro, qué exagerado eres.
BEATRIZ - Me preguntaste.
ELENA - Además, las dentaduras son generalmente muy incómodas. ---
AURELIA - Lo siento.
ALEJANDRO - Tere es muy simpática.
BEATRIZ - (PAUSA CORTA.)
ELENA - No te apures, Elena. Nada te ocurriramos si no quieres. ---
Marta siempre fué igual: nunca llegaba a tiempo. Nos hi-
Alejandro tiene sus ideas, pero se lo pasan.
zo comer arroz guisado, que no nos gusta y no vino.
ALEJANDRO - Soy un hombre que ha sufrido. Podría escribir un libro. ---
AURELIA - A mí sí me gusta. No tanto como el otro, pero sí me gusta.
ROSA - A mí me gustaría si no tuviera ese aspecto. ---
y lo más notable, es que siempre triunfé, y después de ---
BEATRIZ - La culpa fué mía. Yo lo hice.
ELENA - De cualquier manera, Marta siempre fué informal.
ALEJANDRO - ¿Por qué no te pones dentadura, tía Elena? No entendemos ---
cuáles prestarme cincuenta pesos? Te los pago mañana.
nada de lo que dices.
ELENA - Si te hacen mucha falta.
ALEJANDRO - Porque no tenemos dinero y sería muy feo gastar miles ---
de pesos en la dentadura de una mujer que ya debería es- ---
BEATRIZ - Bueno.
tar muerta para estas fechas.
ROSA - Qué buena eres, Beatriz.
AURELIA - Ale, no debes decirle a tu tía que se ponga dentadura ---
BEATRIZ - Es que le tengo cariño a Ale: es mi hermano.
porque es falta de respeto, sobre todo estando en la me- ---
ALEJANDRO - Siempre puede salir adelante yo solo, pero esta mañana ---
sa.
ELENA - cometí un error que parecía fatal: me exasperé. Tuve un ---
El doctor del Pozo, me dijo hace cuatro años, que en tres
momento de rabia, que ha sido la debilidad trágica de mi-
más estaría yo muerta. Soy una mujer muy enferma, pero ---
vida, estuve un rato sin saber a dónde ir, qué hacer, a ---
con suerte.
ALEJANDRO - quién recurrir. Todas las puertas parecían cerradas: para ---
Yo acabo de tener un golpe de suerte, tía, mañana recibo
mí, porque me exasperé. Y de pronto, tuve un golpe de ---
tres mil pesos. Yo te pago la mitad de la dentadura.
ELENA - suerte, una iluminación providencial, un momento de luci- ---
Mi lo quiera Dios, Alejandro, hay tantas cosas que nos ---
hacen más falta que una dentadura.
ALEJANDRO - Bendito sea Dios.
ALEJANDRO - No conviene decir que estamos tan pobres. A mí no me fué ---
ALEJANDRO - dicen que cada hombre tiene un defecto que lo pierde, ---
tan mal el año pasado, gané cincuenta mil pesos.
ROSA - a pesar de sus virtudes. Hamlet, por ejemplo, tenía el ---
¿Tú?
defecto de la indecisión. El mío es el de la exasperación

ALEJANDRO.- De comisiones solamente.

ROSA.- Ay, Alejandro, qué exagerado eres.

ELENA.- Además, las dentaduras son generalmente muy incómodas.---
Si les molesta mucho, no hablo, pero no me compren una,---
por favor.

AURELIA.- No te apures, Elena. Nada te compraremos si no quieres.---
Alejandro tiene sus ideas, pero se le pasan.

ALEJANDRO.- Soy un hombre que ha sufrido. Podría escribir un libro---
con todo lo que he sufrido. He estado en muchas partes --
y lo más notable, es que siempre triunfé, y después de --
tanto triunfo, me encuentro con que no tengo nada. No ten
go para donde voltear. (VOLTEANDO HACIA BEATRIZ.) Beatriz,
¿quieres prestarme cincuenta pesos? Te los pago mañana.

BEATRIZ.- Si te hacen mucha falta. ¿? Dice el doctor que te convie-

ALEJANDRO.- Me gustaría regresar en coche de sitio.

BEATRIZ.- Bueno.

ROSA.- Qué buena eres, Beatriz.

BEATRIZ.- Es que le tengo cariño a Ale: es mi hermano.

ALEJANDRO.- Siempre pude salir adelante yo solo, pero esta mañana ---
cometí un error que parecía fatal: me exasperé. Tuve un --
momento de rabia, que ha sido la debilidad trágica de mi
vida, estuve un rato sin saber a dónde ir, qué hacer, a --
quién recurrir. Todas las puertas parecían cerradas para
mí, porque me exasperé. Y de pronto, tuve un golpe de ---
suerte, una iluminación providencial, un momento de luci-
dez: y estoy salvado.

AURELIA.- Bendito sea Dios.

ALEJANDRO.- Dicen que cada hombre tiene un defecto que lo pierde,---
a pesar de sus virtudes. Hamlet, por ejemplo, tenía el --
defecto de la indecisión. El mío es el de la exasperación.

- MARCOS - Eso acabará por matarme.
- ROSA - Ay, Alejandro, no seas exagerado. (EN UN PLATO.)
- ALEJANDRO - No me interrumpas. (MARCOS APARECE EN LA ENTRADA DE LA DERECHA.) SINO, ME --
- BEATRIZ - Papá, ¿qué tienes? (PAUSA. TODOS LO MIRAN.)
- MARCOS - (MIRANDO A SU ALREDEDOR.) Quería ver otra vez el comedor.
- MARCOS - (SE APOYA EN LA SILLA DE ROSA.) Se aburre uno solo. (R.)
- ALEJANDRO - Quitate, ¿no ves que mi papá quiere sentarse allí?
- MARCOS - (ROSA SE QUITA Y MARCOS SE SIENTA.)
- AURELIA - Ven acá, Rosa, siéntate junto a mí. (VAN A ENFRIARSE --
- MARCOS - Elena, mi hermana, ¿por qué no habías entrado a verme?
- ELENA - Pasé, pero estabas dormido, Marcos.)
- MARCOS - No estaba dormido, cerré los ojos nomás.
- AURELIA - ¿No quieres una taza de té? Dice el doctor que te conviene tomar mucha agua. (CUESTA, DEJAN LOS SALEROS SOBRE --
- MARCOS - Pero no quiero. (PAUSA. SE HACE LA OSCURIDAD ABA--
- (ROSA SE SIENTA JUNTO A AURELIA Y HAY UN MOMENTO DE SILEN--
- CIO.)
- MARCOS - (A ELENA.) ¿Ya no te pega tu marido?
- ELENA - No, Marcos, porque afortunadamente se murió desde hace --
- ISIDRO - ocho años. (MIRANDO HACIA ATRÁS.)
- MARCOS - (TRATANDO DE RECORDAR.) ¿Se murió?
- ELENA - ¿Ya no te acuerdas? Tú mismo me hiciste favor de comprar--
- ISIDRO - la caja. Y tú la escogiste. Era una caja muy bonita.
- MARCOS - (RECORDANDO.) Ya me acuerdo. ¿Mi amor? Dímelo.
- AURELIA - ¿No te convendría dormir un rato?
- MARCOS - Tengo hambre.
- BEATRIZ - Hay lentejas, papá, yo vete. Vienes a manchar mi cama --
- ELENA - Y arroz guisado.
- AURELIA - Acabas de merendar.

- MARCOS.- Tengo hambre. nada. (SE ARROCHA EL SACO DEL SASTRÍ.) Ya--
- BEATRIZ.- Te daré lentejas. (SE LAS SIRVE EN UN PLATO.)
- ISIDRO.- (ROSA ARRUELA EL LUGAR, PONE EL PLATO FRENTE AL VIEJO, --
- TERE.- UN TENEDOR Y SERVILLETA. MARCOS NO TOGA NADA, SINO QUE --
- MIRA EL MANTEL. PAUSA. TODOS LO MIRAN.)
- ROSA.- (SEÑALANDO EL PLATO CON EL DEDO.) Aquí están, señor.
- MARCOS.- Ya sé, ya sé. (LAS PRUEBA SIN CANAS Y DEJA EL TENEDOR.)
- AURELIA.- Toma una tacita de té.
- MARCOS.- No quiero. Ya me enojé mucho. (VA A LA PUERTA, TRATA --
- ROSA.- (SEÑALANDO CON EL DEDO LAS LENTEJAS.) Van a enfriarse ---
- ISIDRO.- las lentejas, señor, están muy buenas. me voy a a bez---
- (MARCOS LAS PRUEBA Y DEJA EL TENEDOR.)
- MARCOS.- Les falta sal. abre.
- ISIDRO.- (ROSA, ALEJANDRO Y BEATRIZ LE OFRECEN SALREOS, PERO EL --
- TERE.- NO DA SIGNOS DE DARSE CUENTA. DEJAN LOS SALEROS SOBRE ---
- LA MESA SIN DECIR NADA. PAUSA. SE HACE LA OSCURIDAD ABA--
- ISIDRO.- JO Y SE ENCIENDE LA RECÁMARA. ISIDRO ESTA SENTADO FRENTE--
- ALEJANDRO.- A LA VENTANA, MIRANDO HACIA AFUERA Y TERE EN LA CAMA, DE--
- TERE.- CUMPLIMIENTO.)
- TERE.- (SEÑALANDO UN CUADRO.) ¿Quién es ese?... (HACIA AFUERA.)--
- ISIDRO.- El Santo Niño de Atocha. (HABLANDO CONSIGO MISMO.)
- TERE.- (VOLTEA EL CUADRO CONTRA LA PARED. LLEGA JUNTO A ISIDRO--
- Y LE TOCA EL PELO.) ¿Estás triste? (ILUMINA EL C UEDOR.)
- ISIDRO.- Sí. (PAUSA. EN SILENCIO, MIRA HACIA LA PUERTA DEL FONDO, --
- TERE.- (CON VOZ RONCA.) ¿Qué tienes, mi amor? Dímelo.
- ISIDRO.- Mi abuelito está muriéndose. era muy reverendísimo cuando --
- TERE.- ¡Qué tonto eres! a la mesa.
- ISIDRO.- Ay, Tere, por favor, ya vete. Vienes a manchar mi cama --
- ALEJANDRO.- y todavía me dices cosas horrendas. que está jodiendo a la --

- TERE - Yo no manché nada. (SE ABROCHA EL SACO DEL SASTRE.) Ya--
me voy. No podría. (TOCÁNDOSE LA FRENTE.) Me siento mal.
- ISIDRO - (ARREPENTIDO.) Lo dije de una manera metafórica, Tere. --
- TERE - Si he sabido que ese era el Santo Niño de Atocha, no me--
haces nada.
- ISIDRO - Tere, debes aceptar que la idea fué tuya.
- TERE - Eres un malagradecido.
- ISIDRO - ¿Malagradecido? ¿Yo?
- TERE - Ya me enojé. Ya me enojé mucho. (VA A LA PUERTA, TRATA --
DE ABRIR.) ¿Qué esperas para abrir?
- ISIDRO - (PERDIENDO LA SEGURIDAD.) Tere, perdóname, soy una bes--
tia.
- TERE - Sí, francamente. Abre, gracias.
- ISIDRO - Tere, Perdóname.
- TERE - Quieres quedar muy contento contigo. Después de todo lo --
que pasó.
- ISIDRO - No, Tere, no quiero quedar contento conmigo. Estoy arre--
- ALEJANDRO - pentidísimo.
- TERE - Abre, qué hacer. Estoy muy arrepentida.
- ISIDRO - (ABRIENDO.) Tere... (TERE SALE.) Tere... (HACIA AFUERA.)
- TERE - Tere... (CIERRA LA PUERTA. HABLANDO CONSIGO MISMO.) Pin--
che vieja.
- ELNA - (SE OSCURECE EL CUARTO DE ISIDRO. SE ILUMINA EL COMEDOR. --
LA FAMILIA, EN SILENCIO, MIRA HACIA LA PUERTA DEL FONDO, --
QUE SE ABRE. ENTRA TERE, LOS MIRA UN MOMENTO.) No pe irás--
- AURELIA - En mi casa, mi papá nos castigaba muy severamente cuando --
llegábamos tarde a la mesa.
- TERE - Buenas noches.
- ALEJANDRO - Ven, Tere, a sentarte en esta silla que está junto a la -

- TERE.- Gracias, no podría. (TOCÁNDOSE LA FRENTE.) Me siento mal.
- ISIDRO.- Muy mal.
- BEATRIZ.- (SE LEVANTA, LENTA Y DELIBERADA, VA HASTA TERE.) (LE TOMA LA CARA ENTRE SUS MANOS, LA MIRA INTENSAMENTE.) Pobre Tere, pobrecito animalito, atrapado. ¿Por qué no
- TERE.- (PONIENDO SUS MANOS SOBRE LAS DE BEATRIZ.) Señora: no me diga eso. Por favor.
- ELENA.- Hay arroz guisado.
- MARCOS.- Tere: ven a saludarme.
- TERE.- (YENDO HASTA EL CON LA MANO TENDIDA.) Señor: ¿cómo está?
- MARCOS.- (ESTRECHÁNDOSELA.) Bien, gracias.
- (PAUSA. TERE NO SABE QUE HACER.)
- ROSA.- Tere: los cabellos de las mujeres, deben cepillarse cuidadosamente, de manera que cada uno quede en su lugar.
- BEATRIZ.- Tere es muy bonita.
- ALEJANDRO.- No importa que no se peine.
- TERE.- No sé qué hacer. Estoy muy arrepentida.
- AURELIA.- No es para tanto. Siéntate y come.
- ROSA.- ¿Isidro?
- TERE.- Lo ví. Hace algún tiempo.
- ELENA.- ¿Qué hacía?
- TERE.- No recuerdo, por el momento. Probablemente mañana.
- BEATRIZ.- (SOLICITA.) Hice un arroz, que me imagino que no podrás probar. No te lo ofrezco. Pero aquí hay lentejas.
- TERE.- No podría ni verlas.
- BEATRIZ.- ¿Entonces?
- TERE.- Té, probablemente.

(SE OSCURECE EL COMEDOR. SE ILUMINA LA RECÁMARA DE ISIDRO. ISIDRO ESTÁ EN LA CAMA, MUY DESFALLECIDO.) Y IRAN-

ISIDRO.- Mis brazos, mis pobres brazos. Mis piernas. Nada me obedece. Son míos y no me obedecen. Estoy desfallecido por el pecado y la putrefacción. Dios mío, ¿por qué no me das fuerza para quitarme esto tan agradable? ¿Por qué no me importas? estás. (MARCOS NO SE LEVANTA Y DEJA QUE LO

(SE OSCURECE EL CUARTO DE ISIDRO. SE ENCIENDE EL COMEDOR EN EL MOMENTO EN QUE LLAMAN A LA ZAGUAN DE LA CASA. -

MARTA.- MIRAN A LA PUERTA DEL FONDO. BEATRIZ SE LEVANTA Y SALE.)

MARCOS.- ¿Quién podrá ser? estás?

ELENA.- (NADIE CONTESTA.)

MARTA.- (PAUSA.) DE BUSCAR A ELENA VA A ALEJANDRO.) Ah, qué gusto (ENTRA BEATRIZ CERRÁNDO TRÁS SI.)

BEATRIZ.- Es Marta, papá. (REFUSANCIA.) Han pasado muchos años, ---

MARCOS.- ¿En? tienes canas.

BEATRIZ.- Marta, mi hermana, tu hija. Pues claro. Tú también la ---

MARCOS.- ¿Qué quería? (RESAN.)

BEATRIZ.- Quiere verte, papá. Vino de muy lejos, desde Huanimaro, a verte.

MARCOS.- (DESPUES DE REFLEXIONAR.) Dile que me mande el recado.

AURELIA.- (DE PIE Y ENOJADA.) Ay, Marcos. Hace diez años que no la vemos. orden.

MARCOS.- ¿Vino con su marido?

BEATRIZ.- No, papá. (MARCOS SE PUELO.) Me da estar feísima. (HAY UN SILEN-

MARCOS.- Siquiera. Dile que pase.

BEATRIZ.- (BEATRIZ ABRE LA PUERTA Y SIN SALIR LLAMA.)

BEATRIZ.- Pasa, mi papá tiene muchas ganas de verte. Y nosotros ---
MARTA.- también. Acordándose mucho de ustedes.

MARCOS.- A él, no se conocen.

BEATRIZ.- (ENTRA MARTA CON UNA MALETA DE CARTON AMARRADA CON UN ME
No quieres cenar? Aléntate, debes tener hambre.

ELVIRA.- CATE Y MUY DESPREINADA. SE DETIENE EN LA PUERTA, Y MIRAN-
Hay arroz guisado, que tanto te gusta.

MARTA.- DO A TODOS LADOS.)
¿Para qué se molestaron?

MARTA.- Buenas noches. (CORRE A ABRAZAR A AURELIA QUE ESTA LLO-
(SE SIENTAN A LA MESA DE NUEVO. MARTA PONE BEATRIZ Y AU-
RANDO.) Mamacita. Qué bien estás. (VA A MARCOS DEJANDO--
AURELIA.)

MARCOS.- LA MALETA EN EL SUELO.) Papacito. (COMO ANTE UN FANTAS-
Dine una cosa, Marta, ¿te llamaron?

MARTA.- MA.) Qué bien estás. (MARCOS NO SE LEVANTA Y DEJA QUE LO
(CAUTA, MIRA A BEATRIZ.)

BEATRIZ.- BESEN EN AMBAS MEJILLAS.) ¿Cómo sigues?
Yo la llamé, papá. (PAUSA.)

MARCOS.- No estoy malo.
Y le hiciste arroz guisado y todo.

MARTA.- Ah, vaya. (COMPRENDIENDO SU EQUIVOCACION VA A ELENA.) --
BEATRIZ.- Sí, papá. Me pareció que era lo más indicado.

MARCOS.- Tía Elena, ¿cómo estás?
Bada la proximidad de mi muerte.

ELENA.- Bien.
BEATRIZ.- La llamé porque me pareció un buen momento para que se hi-
MARTA.- (DESPUES DE BESAR A ELENA VA A ALEJANDRO.) Ale, qué gus-
cleres las paces con ella.

MARCOS.- to me da verte. (LO BESA.)
ALEJANDRO.- (MIRANDOLA CON REPUGNANCIA.) Han pasado muchos años, ---
con mi hija?

AURELIA.- Marta: tienes canas.
ROSA.- Marcos, estás portándote del asco.
MARTA.- (APENADA.) Ay, Alejandro, pues claro. Tú también las ---
Papacito, si quieres, me voy.

BEATRIZ.- tienes. (SE BESAN.)
BEATRIZ.- Conviene que rectifiques una injusticia. Y además, se---
BEATRIZ.- Esta es Tere, la esposa de Carlos. Es Marta, mi hermana.
ría muy conveniente que te confesaras.

ALEJANDRO.- .. Beatrix, ¿cómo puedes decirle eso a mi papá?

TERE.- Buenas noches.
MARTA.- Papacito, de veras, si quieres me voy.

MARTA.- ¡Qué bonita es!
MARCOS.- No te vayas, Marta. Beatriz es una mujer muy dura y muy-
TERE.- Muy a la orden.
ROSA.- ¿Cómo estás, Marta?
MARTA.- (TOCANDOSE EL PELO.) He de estar feísima. (HAY UN SILEN-
me voy. Estaba mal sola, pero creo que estoy peor acob-
CIO.)

BEATRIZ.- pasado. Vente, Aurelia, porque me da mucho miedo estar -
solo. Vente, pero no hables.

AURELIA.- ¿Cómo están las niñas?
(SALTE MARCOS Y AURELIA.)

MARTA.- Muy bien. Acordándose mucho de ustedes.

MARCOS.- A mí, no me conocen.

BEATRIZ.- MAMA. ISIDRO ESTÁ EN LA CANA, MIRANDO HACIA EL TERCERO.)
¿No quieres cenar? Siéntate, debes tener hambre.

ISIDRO.- Tere, sí Tere. Tere. Querida Tere, las cosas han llega-

ELFINA.- Hay arroz guisado, que tanto te gusta.

MARTA.- do a un extremo en que no hay reconciliación posible. --
¿Para qué se molestaron?
Es el digno clímax de tres meses de creencias muy buenas.
(SE SIENTAN A LA MESA DE NUEVO. MARTA ENTRE BEATRIZ Y AURELIA.)
Son muy inteligentes y muy apasionados. Nunca padimos enten-

MARCOS.- der que estamos obrando con patrones morales distintos, --
Dime una cosa, Marta, ¿te llamaron?
disididos, diferentes... otros patrones morales, sí. --

MARTA.- (CAUTA, MIRA A BEATRIZ.)
Y bajo estímulos diversos. Tampoco reconocimos que nues-

BEATRIZ.- Yo la llamé, papá. (PAUSA.)
tro amor. No. Nuestra amistad, brotó, no; viene del con-

MARCOS.- Y le hiciste arroz guisado y todo.
cimiento de nuestros peores defectos y no de la virtud --

BEATRIZ.- Sí, papá. Me pareció que era lo más indicado.
admira. Muy caro estamos pagando nuestros errores. Me

MARCOS.- Dada la proximidad de mi muerte.
dejaste aquí tirado y ni siquiera he tenido ánimo para --

BEATRIZ.- La llamé porque me pareció un buen momento para que hi--
levantarse. (SE LEVANTA LENTO.) Tengo un hambre espanto-
cieras las paces con ella.

MARCOS.- ¿Me ves tan enfermo como para no poder seguir peleándo--
(SE APARAN LAS LUCES POR UN MOMENTO PARA INDICAR EL PA--
con mi hija?
SO DEL TIEMPO, AL ENCENDERSE BRIAN MARTA Y BEATRIZ SOLAS,

AURELIA.- Marcos, estás portándote del asco.
SERVADAS A LA MESA.)

MARTA.- Papacito, si quieres, me voy.

MARTA.- De mis dos hijas, la menor no importa porque es demasiado chica, pero Marta, la mayorcita, cumple catorce años --

BEATRIZ.- Conviene que rectifiques una injusticia. Y además, se-
ría muy conveniente que te confesaras.
en abril; es toda una señorita, y no quiero que lo sea --

ALEJANDRO.- Beatriz, ¿cómo puedes decirle eso a mi papá?
de pueblo, y menos de uno tan feo como Juanfmaro. Quiero

MARTA.- Papacito, de veras, si quieres me voy.
traerla a México y darle la educación que se merezca, que

MARCOS.- No te vayas, Marta. Beatriz es una mujer muy dura y muy-
trate gentes de su clase y aprenda a vestirse; pero para
molesta, pero casi siempre tiene razón. Quédate y mañana
ese hace falta dinero. Bernardo el marido siempre ha si-
hablaremos. Hoy no, porque no estoy de humor. Mañana. Ya
de muy trabajador, jamás que empiezo a sospechar de --
me voy. Estaba mal solo, pero creo que estoy peor acom-
tanto; hace quince años que estamos en el mismo estado --
pañado. Vente, Aurelia, porque me da mucho miedo estar --
y ahora debemos más dinero que nunca. Cada día está más --
solo. Vente, pero no hables.
recio y más torpe y más barrigón y más contento de Juanf
(SALEN MARCOS Y AURELIA.)
Marta, no puede entender que no es un lugar apropiado --
(SE OSCURECE EL COMEDOR. SE ENCIENDE TENUAMENTE LA RECA-
ra que crezcan dos señoritas decentes; no le gustó mexi-

MARA. ISIDRO ESTA EN LA CAMA, MIRANDO HACIA EL TECHO.)

ISIDRO.- Tere, mi Tere. Tere. Querida Tere, las cosas han llega--
do a un extremo en que no hay reconciliación posible.---

BEATRIZ.- Es el digno clímax de tres meses de creernos muy buenos,
muy inteligentes y muy apasionados. Nunca pudimos enten-
der que estamos obrando con patrones morales distintos,--
disímbolos, diferentes... otros patrones morales, sí. --

MARTA.- Y bajo estímulos diversos. Tampoco reconocimos que nues-
tro amor. No. Nuestra amistad. Brotó, no: viene del cong

BEATRIZ.- dimiento de nuestros peores defectos y no de la mutua --

MARTA.- admiración. Muy caro estamos pagando nuestros errores. Me
dejaste aquí tirado y ni siquiera he tenido ánimos para

BEATRIZ.- levantarme. (SE LEVANTA LENTO.) Tengo un hambre espanto-
sosa. Lo disimulaba un poco. Los hombres a los cincuenta-

MARTA.- (SE APAGAN LAS LUCES, POR UN MOMENTO PARA INDICAR EL PA--

BEATRIZ.- SO DEL TIEMPO, AL ENCENDERSE ESTAN MARTA Y BEATRIZ SOLAS,
SENTADAS A LA MESA.)aré lo mejor posible.

MARTA.- De mis dos hijas, la menor no importa porque es demasia-
do chica, pero Marta, la mayorcita, cumple catorce años-

BEATRIZ.- en abril; es toda una señorita, y no quiero que lo sea
de pueblo, y menos de uno tan feo como Huanímaro. Quiero

MARTA.- traerla a México y darle la educación que se merece, que
trate gentes de su clase y aprenda a vestirse; pero para

BEATRIZ.- eso hace falta dinero. Bernardo mi marido siempre ha si-
do muy trabajador, nomás que empecé a sospechar que es-

MARTA.- tonto: hace quince años que estamos en el mismo negocio-
y ahora debemos más dinero que nunca. Cada día está más-

BEATRIZ.- necio y más torpe y más barrigón y más contento en Huaní-
maro, no puede entender que no es un lugar apropiado pa-

MARTA.- ra que crezcan dos señoritas decentes; no le gusta Méxi-

- co y no me deja venir; hoy vine gracias a que el pobrecito de mi papá está muriéndose, pero dentro de dos o tres días empezará a llamarme por teléfono urgiéndome a que me vaya, pero no me iré hasta que me den ganas. (PAUSA.)
- BEATRIZ - ¿Tú me prestas dinero en caso de que me falte?
- MARTA - Sí, Marta. Carlos, mi hijo, que es tan bueno, me dió un dinerito y puedo prestarte algo, gracias a Dios.
- BEATRIZ - Traje cien pesos nomás, que la criada me hizo favor de prestarme.
- MARTA - (TOCANDO UNA MANO DE MARTA.) Pobre Marta.
- BEATRIZ - He sufrido con ese hombre... No es malo, ni vicioso. Pero qué bruto es.
- MARTA - Lo conocías desde antes, ¿verdad, Beatriz? Me hace mucha gracia.
- BEATRIZ - Pero lo disimulaba un poco. Los hombres a los cincuenta años son algo muy especial.
- MARTA - Marta, cuando llegue el momento, puedes mandar a tu hija aquí y yo la cuidaré lo mejor posible.
- BEATRIZ - (MIRANDO A SU ALREDEDOR.) Esta casa es un paraíso, no sé qué me dió por salirme de aquí.
- MARTA - Desgraciadamente todos tenemos que hacerlo, por paraíso que sea. Ya no se da cuenta de nada, Marta. Está muriéndose.
- BEATRIZ - Pero tú regresaste. Cómo te envidio. Tan a gusto que estarás con mis papás otra vez y con tus hijos, que son tan buenos.
- MARTA - Yo, a mi marido lo quise. La proximidad de mi muerte, que se murió luego.
- BEATRIZ - Porque se murió luego.
- MARTA - Desgraciadamente, probablemente en este mismo cuarto.
- BEATRIZ - Yo, al mío también lo quiero, pero en las noches me despierta para decirme que está muy asustado porque no tie-

ne con qué pagar la letra que los afectos mundanos, ¡ig

BEATRIZ.- (TAPÁNDOSE LAS OJAS.) No me cuentes eso, sin el honor

MARTA.- ¿Si no es a tí, a quién podré contárselo? la lucha por

BEATRIZ.- (DESTAPÁNDOSE LAS.) Es verdad, estoy medio y que fué

MARTA.- Beatriz, tú que siempre fuiste muy inteligente para los negocios, dime una cosa: el día en que desgraciadamente se muera papacito ¿no nos quedará nada? ¿CAMERA; LA PLANCA-

BEATRIZ.- Lo único que tiene es esta casa. CAMA, ISIDRO FUMA EN LA

MARTA.- ¿Las acciones? ENTRA POR LA PUERTA DEL FONDO DEL COMEDOR.-

BEATRIZ.- No valen un centavo, Marta. Todo está liquidado. Además mi mamá vive todavía y es ella la que heredará lo poco que hay. DEL SALON, SE APOYA EN EL. ESCUCHA ATENTO.)

MARTA.- ¿No podrían darme un adelanto, Beatriz? Me hace mucha falta. PARED.) Pobre casa. (SALE.)

BEATRIZ.- A nosotros también, pero es de mi mamá. (SALTA.)

MARTA.- No digo que se lo quitemos. Yo les vendo a ustedes mi

CARLOS.- parte de la casa. ¿Yo para qué la quiero? ISIDRO. Tres

BEATRIZ.- Pero si no es tuya, Marta, ¿a cuál parte te refieres?

MARTA.- No es justo, mi papacito debe darse cuenta de que esta-

CARLOS.- mos muy pobres. ado.

BEATRIZ.- Mi papá ya no se da cuenta de nada, Marta. Está muriéndose se.

CARLOS.- (SE APAGA EL COMEDOR Y SE ENCIENDE EL SALON DE LOS VIE--

ISIDRO.- JOS.)

MARCOS.- (COMO QUIEN REZA.) Cada la proximidad de mi muerte, que tendrá lugar un día de estos, en la ciudad de México, en

ISIDRO.- esta casa y muy probablemente en este mismo cuarto, me permito suplicar a usted, a quien corresponda, se digne

CARLOS.- concederme un cierto margen de tranquilidad en mis últimos días. ¿Qué bonita fuiste. Una vez.

mos y tristes momentos, ya que los afectos mundanos, lícitos o no, me tienen desde hace algunos días, sin el menor cuidado. Esta petición la hago sólo porque la lucha por sobrevivir físicamente en que estoy metido y que fué idea suya y no mía, me tiene desde hace días, completamente absorto. Respetuosamente: Marcos González.

(SE OSCURECE; LUEGO LA CASA ESTA EN PENUMBRA; LA PLANTA-

ISIDRO - BAJA DESIERTA. TERE DUERME EN SU CAMA, ISIDRO FUMA EN LA OTRA DÍA MÁS, ¿PAREZ ENCUENTRO? (PREGUNTA INMOVIL, MANSUA. CARLOS ENTRA POR LA PUERTA DEL FONDO DEL COMEDOR. MIRANDO A LA VENTANA, SIN VERLA.)

TRAE UNA MALETA LIGERA, QUE DEJA SOBRE LA MESA. CAMINA -- (EN EL CUARTO DE CARLOS, TERE, PREPARE AL ESPESO SE LLEVA HACIA EL CENTRO MIRANDO A SU ALREDEDOR. VA AL QUICIO DE LOS LABIOS, ABRELA LA BLUSA; SE ALEJA OBSERVÁNDOSE HACIA LA PUERTA DEL SALON, SE APOYA EN EL. ESCUCHA ATENTO.)

CARLOS - Todavía respiran. (VA A LA PUERTA POR DONDE ENTRA. ACARICIA UNA PARED.) Pobre casa. (SALE.)

(ENTRA AL CUARTO DE ISIDRO, QUE SE SOBRESALTA.)

ISIDRO - Carlos. Por un momento pensé... que eras Carlos.

CARLOS - No es para alarmarse. Me da gusto verte, Isidro. Eres -- TERE - Carlos. Ya es hora, de bajar, a desayunar, Carlos. muy joven.

ISIDRO - Tu también.

CARLOS - Estoy muy fatigado.

ISIDRO - (SEÑALANDO HACIA EL OTRO CUARTO.) Allí debe estar tu --- ANSIOSO, DE CASA AL PUBLICO. TERE ABRE LA PUERTA. ISIDRO mujer.

CARLOS - ¿Todavía?

ISIDRO - Dormida.

CARLOS - Más vale así. Parece que no habrá nada que hacer, sino -- TERE - dormir. Buena noche.

ISIDRO - Buena noche.

(CARLOS SALE. ENTRA A SU CUARTO, DEJA SU MALETA. SE ACERCA LENTAMENTE A SU MUJER Y LA MIRA.)

CARLOS - Qué bonita fuiste. Una vez.

ACTO SEGUNDO

ISIDRO - (HACIA AFUERA.) Tienes razón, Tere. Ya voy a ser bueno. -

TERE - Ya Son las nueve de la mañana. El día siguiente. Al levantarse el telón, la planta alta está iluminada con la luz fría de una mañana de invierno. ISIDRO, incorporándose

ISIDRO - se en su cama, mira hacia la ventana con gesto de hastio, respira profundamente, con una mano en la sien.) Lo pasó nada. Porque la mujer no quiso. Hoy.

ISIDRO - Otro día más, ¿para ensuciarlo? (PERMANECE INMOVIL, MIENTRAS SE OSCURECE LA PLANTA ALTA, SE ILUMINA EL COMEDOR. HACIENDO A LA VENTANA, SIN VERLA.)

BEATRIZ - (EN EL CUARTO DE CARLOS, TERE, FRENTE AL ESPEJO SE PINTA TERE, QUE BAJA LA ESCALERA FUERA DE ESCENA.)

BEATRIZ - LOS LABIOS, ARRECLA LA BLUSA; SE ALEJA OBSERVÁNDOSE, HACIÉNDOSE LA MUY ATRACTIVA, RECUERDA QUE CARLOS ESTA EN LA CAMA, LO MIRA RAPIDAMENTE, VE QUE ESTA DORMIDO; SIGUE HACIÉNDOSE LA ATRACTIVA Y SE APRUEBA. SE ACERCA A LA CAMA, TOCA A CARLOS EN EL HOMBRO CON UN POQUITO DE REPUGNANCIA.)

TERE - Nada. No sé. No dió los buenos días. Ya amable, cuando Carlos.

BEATRIZ - Carlos. Ya es hora, de bajar, a desayunar, cerdo.

TERE - Es el hijo. Así que lo conozco. Ten cuidado, Tere. (LO MIRA EN SILENCIO DAR LA VUELTA EN LA CAMA, RESPIRANDO HONDO Y SEGUIR DURMIENDO. ISIDRO, QUE OYE LA VOZ, CON UNA DECISIÓN RAPIDA SE LEVANTA, ESCUCHA JUNTO A LA PARED, (NEGOCIANDO DE HOMBROS.) Ya no sé.

BEATRIZ - ANSIOSO, DE CARA AL PUBLICO. TERE ABRE LA PUERTA. ISIDRO

TERE - Corre a la suya.)

ISIDRO - (ABRE LA PUERTA HACIA AFUERA, EN VOZ SORDA, PERO RECIA.)

BEATRIZ - ¿Por qué no supe? ¿Por qué no me despertaron? Carlos siempre me avisa. Es muy bueno. Me despierta y me dice: "Muestras de ayer y de mí, Tere...? ¿Y de antier? Tere, -- mí, ya llegué". Y yo, a mí me da gusto. ¿Por qué no me ven. Sólo un rato. No muy largo. Un rato solamente. Nada avisaron?

TERE - te cuesta. Tere, sé buena y ven.

TERE - (FUERA.) Hoy no, Isidro. Hoy estoy harta. De tí. Y de los demás también. No quiero saber nada. Hoy pienso en --

BEATRIZ - Me imagino.

- TERE.- desayunar y nada más. mañana. Allí lo dejé, al bajar a-
- ISIDRO.- (HACIA AFUERA.) Tienes razón, Tere. Ya voy a ser bueno.-
- BEATRIZ.- Ya voy a tratar de serlo. No volveré a molestarte... por
- TERE.- el momento. habíamos. Estuvimos dormidos todo el tiempo.
- TERE.- (FUERA.) Gracias, Isidro. pasado.
- ISIDRO.- De nada, Tere. Ya sabes. Cualquier cosa que se te ofrezca,
- BEATRIZ.- que no sea desayuno... (ENTRA EN SU CUARTO.) No pasó
- TERE.- nada. Porque la mujer no quiso. Hoy. con hambre.
- BEATRIZ.- (SE OSCURECE LA PLANTA ALTA. SE ILUMINA EL COMEDOR. BEATRIZ ESTÁ EN LA PUERTA DEL FONDO MIRANDO HACIA AFUERA A TERE, QUE BAJA LA ESCALERA FUERA DE ESCENA.)
- BEATRIZ.- ¿Qué dices, Tere? ¿Qué le dices a Isidro?
- TERE.- Le dí las gracias, por ser bueno conmigo. Buenos días, -
- ISIDRO.- señora. Isidro, tengo relaciones sexuales con mi cuñada.
- BEATRIZ.- ¿Qué hizo de bueno, Isidro?
- TERE.- Nada. No sé. Me dió los buenos días. Es amable, cuando -
- BEATRIZ.- menos. horizontal. Tere es horizontal. Yo soy vertical. Tere
- BEATRIZ.- Es mi hijo. Así que lo conozco. Ten cuidado, Tere: que--
- TERE.- Isidro no tiene por qué darte los buenos días, a estas -
- BEATRIZ.- horas. Ni ser amable. DEL FONDO Y SALE. ENTRA EN EL CUARTO
- TERE.- (ENCOCIENDOSE DE HOMBROS.) Yo no sé. sobre Carlos. (NO TOCA
- BEATRIZ.- Sé buena, Tere. si capre dormiste muy feo y demasiado bien.
- TERE.- Carlos llegó a-noche. quiero decirte algo muy terrible,
- BEATRIZ.- ¿Por qué no supe? ¿Por qué no me despertaron? Carlos siem-
- TERE.- pre me avisa. Es muy bueno. Me despierta y me dice: "Ma-
- BEATRIZ.- má, ya llegué". Y yo, a mí me da gusto. ¿Por qué no me--
- TERE.- avisaron? hace un momento. ¿Te acuerdas? Pues se acuer-
- TERE.- Llegó muy noche, cuando estaba yo dormida y sin hacer --
- CARLOS.- ruido, sin moverme, se metió en la cama, junto a mí.
- BEATRIZ.- Me imagino.

- TERE - Allí lo encontré esta mañana. Allí lo dejé, al bajar a desayunar. Muerto todavía.
- BEATRIZ - ¿Está enfermo? ¿Dónde está Tere?
- TERE - No supe. No hablamos. Estuvimos dormidos todo el tiempo.
- BEATRIZ - Debes tener un sueño muy pesado.
- TERE - No es culpa mía. Despierto pronto para decir.
- BEATRIZ - Ten cuidado, Tere, ten cuidado, hermano. Pero te quiero --
- TERE - Tengo hambre. Esta mañana desperté con hambre.
- BEATRIZ - Podemos hacer chocolate para las dos. Y si quieres un --
- ISIDRO - nuevo frito. (LE PONE UNA MANO EN EL HOMBRO, Y JUNTAS, --
- CARLOS - SE MUEVEN HACIA LA DERECHA.)
- ISIDRO - (SE OSCURECE EL COMEDOR. SE ILUMINA LA PLANTA ALTA. ISI-
- CARLOS - DRO MIRA POR LA VENTANA, MELANCOLICO.) Isidro, ¿eres --
- ISIDRO - Yo, yo, Isidro, tengo relaciones sexuales con mi cuñada.
- ISIDRO - Fornicación, adulterio, incesto. Incesto, porque Tere, --
- CARLOS - mi querida Tere, es pariente mía de segundo grado en lí-
- ISIDRO - nea horizontal. Tere es horizontal. Yo soy vertical. Te-
- CARLOS - re y yo somos perpendiculares. Oblicuos, más bien. Dios-
- ISIDRO - mío, perdóname, pero es tan aburrido pensar en el peca-
- CARLOS - do. (VA A LA PUERTA DEL FONDO Y SALE, ENTRA EN EL CUARTO
- ISIDRO - DE SU HERMANO.) Carlos. Despierta. Pobre Carlos. (LO TOCA
- CARLOS - EN EL HOMBRO.) Siempre dormiste muy feo y demasiado bien.
- ISIDRO - Despierta, Carlos, qué quiero decirte algo muy terrible,
- CARLOS - algo que te matará cuando lo sepas. Despierta para de-
- ISIDRO - círtelo. Pronto. (CARLOS SE TIENDE BOCA ARRIBA, SIN PO-
- CARLOS - DER DESPERTAR.) ¿Sabes quién es Tere? Es tu mujer. Esa --
- TERE - que salió hace un momento. ¿Te acuerdas? Pues se acuer- --
- CARLOS - ta conmigo. Mañana, para que sea pasado, para que sea --
- CARLOS - (INCORPORÁNDOSE RAPIDAMENTE.) ¿Quién? (MIRANDO A ISIDRO.)
- ¿Qué quieres? cosecha y tenga yo dinero que pueda comprar

ISIDRO - Vine a saludarte. Y a decirte, que parece que el abuelo-
quiere? No, para esa cámara. Si creyera en Dios, los larja
no se ha muerto todavía.

CARLOS - ¿Es muy tarde? ¿Dónde está Tere?

ISIDRO - No sé, no la he visto hoy. No la he visto, desde antier.
Te compadeces. Te despierto y digo, aún con la boca a---

CARLOS - ¿Cómo estás, Carlos?

CARLOS - No sé todavía. Es demasiado pronto para decir.

ISIDRO - Carlos, yo no he sido un buen hermano. Pero te quiero --
bastante. No mucho, pero bastante.

CARLOS - ¿De veras? Qué tonto eres.

ISIDRO - Tienes una lagaña. Y otra aquí. ¿Cómo estás, Carlos?

CARLOS - Mal.

ISIDRO - ¿Puedo sentarme aquí? (SEÑALA EL LUGAR VACIO.)

CARLOS - No veo por qué no. (ISIDRO SE SIENTA.) Isidro, ¿crees --
tú en Dios?

ISIDRO - Prefiero no pensar en El. Nuestras relaciones, por el mo-
mento, son más bien tensas.

CARLOS - ¿Por qué llegaste a eso?

ISIDRO - ¿A cuál?

CARLOS - A las relaciones tensas.

ISIDRO - Por el pecado. Me he portado muy mal, Carlos, mucho peor
de lo que tú pudieras imaginarte.

CARLOS - Me alegro, así no tendré que explicártela.

CARLOS - ¿Pero dejas de creer en Dios por eso?

ISIDRO - Me enemisto con El nada más.

CARLOS - Todos los días, cuando despierto, digo: ¿qué voy a hacer-
ver el día de San Juan?

FLORA - hoy? Y me respondo: Esperas a que pase el día, ¿para qué?

AURELIA - Para que sea mañana, para que sea pasado, para que sea -
Siempre llueve. Es un mal día para salir a pasear.

MARCO - el día de la cosecha y tenga yo dinero que pueda comprar

me un saco y un pantalón que guardar. ¿Es eso lo que quiero? No, pero eso espero. Si creyera en Dios, dejaría que me comieran canibales o que beatas me mordieran el dedo gordo del pie; pero estaría mejor. Bastante mejor.

ISIDRO.- Te compadezco. Yo despierto y digo, aún con la boca a---

AURELIA.- Margarita (quién voy a querer hoy? to, me lo regaló Marcos

CARLOS.- También yo. Y me responde: A Teré. Cuando estoy solo en el

el rancho, no importa, pero cuando está ella aquí, junto

a mí, me pregunto: ¿A Teré? Yo, hice un soufflé. Des-

ISIDRO.- (PONIÉNDOLE UNA MANO SOBRE EL HOMBRO.) Pobre Carlos, ¿

has de llevar una vida muy desagradable. última salida.

CARLOS.- Será conveniente desayunarnos. ¿Verdad, querido hermano?

ISIDRO.- Querido hermano.

CARLOS.- Me gustaría encontrar una altonaja. no podría tirar.

ISIDRO.- Los ingleses desayunan arenques, querido hermano. yo soy

(OSCURCE LA PLANTA ALTA. SE ENCIENDE LA LUZ EN EL SALÓN

AURELIA.- DE LOS VIEJOS. ES MUY BLANCA Y ENTRA POR EL CANCEL. AU-

RELIA ESTÁ EN UNA SILLA, CON UN CAJÓN EN LAS FALDAS DE--

ELENA.- DONDE VA TOMANDO PEQUEÑOS RAMITOS DE FLORES SECAS CON UN

PAPELITO ATADO. ELENA ESTÁ SENTADA EN UNA SILLA CON LAS-

MANOS CREZADAS.) y tuve que dormir en la huerta. Era una

AURELIA.- (LEYENDO.) Este ramito, me lo regaló Marcos hoy, 24 de-

junio, pasó a caballo por afuera de mi casa y yo me aso-

MARCOS.- méral al balcón y entonces me lo dió, le dí las gracias y me

lo invité a comer, pero me dijo que no podía quedarse por

AURELIA.- ser día de San Juan y así fue. (A ELENA.) ¿Qué tenía que

MARCOS.- ver el día de San Juan? Elena mi hermana. ¿Cómo es ésa? --

ELENA.- Así se llamaba mi tío Juan. usadas.

AURELIA.- Siempre llueve. Es un mal día para salir a pasear. (TOMA

MARCOS.- Mejor, parece. Tengo hambre, parece. Y ganas de a citar-

OTRO RAMITO Y LEE:) "Este ramito, me lo regaló Marcos a-
fuera de la Profesa, estaba muy elegante, le di las gra-
cias y lo invité a comer, me dijo que los domingos no po-
día y se fué". (A ELENA.) ¿Qué hacían los domingos?

ELENA.- Ibamos a misa. Y luego, que yo me acuerde, nada.

AURELIA.- (LEYENDO OTRO RAMITO:) "Este ramito, me lo regaló Marcos
el 22 de enero de 1906, que es el primer día que viene a
mi casa a comer, porque mi papá lo invitó, había pavo y
todos estuvimos muy contentos. Yo, hice un soufflé, Des-
pués de la comida, Marcos fué a hablar con mi papá y le
dijo que quería casarse conmigo". Es el último ramito.

ELENA.- Aurelia, no me explico cómo pudiste guardar todo eso ---
cincuenta años.

AURELIA.- Son recuerdos muy agradables, que no podría tirar.

ELENA.- Mi marido me mandó flores sólo una vez. Era un ramo enor-
me y feísimo, que no pude guardar.

AURELIA.- Lo importante, Elena, lo importante es que Marcos no só-
lo me dió ramitos, sino cincuenta años muy buenos.

ELENA.- En cambio, la noche más feliz que tuve de casada, fué --
una en que Ricardo, mi marido, se enojó mucho y me co-
rrió de la casa y tuve que dormir en la huerta. Era una
noche preciosa, llena de estrellas.

(MARCOS ENTRA POR LA DERECHA, PALPANDO LA BARBA.)

MARCOS.- Aurelia, ¿Aurelia, crees tú que será de muerte rasurarme?
¿Crees tú que me moriré antes por hacerlo?

AURELIA.- No sé, Marcos. Es cosa de ver.

MARCOS.- (LLECANDOSE A ELENA.) Elena mi hermana. ¿Cómo estás? --
Tú siempre con las manos cruzadas.

ELENA.- Es que no sé hacer nada, Marcos. ¿Cómo amaneciste?

MARCOS.- Mejor, parece. Tengo hambre, parece. Y ganas de afeitarme.

me y de estar limpio. Que no tenía desde hace mucho, mucho tiempo. (SE SIENTA EN UN SILLON.) Parece también que hoy, no he de morirme.

BEATRIZ.- ¿Te acuerdas de este ramito?

MARCOS.- Ni siquiera lo veo.

AURELIA.- Me lo diste en un día de San Juan.

MARCOS.- Hubo muchos.

AURELIA.- Ay, Marcos. Te rasuraré.

MARCOS.- ¿Podrás?

AURELIA.- Trataré.

ELENA.- A mi marido, lo rasuraba yo. Y le cortaba las uñas. Que daba muy contento. Pobre Ricardo, qué pesado era.

AURELIA.- Llegó Carlitos. (MIRANDOLO FIJAMENTE.) Marcos, cómo ha cambiado tu cara en los últimos cincuenta años.

(SE OSCURECE EL SALON. SE ILUMINA EL COMEDOR. ENTRA MARTA POR EL FONDO, LEYENDO UN TELEGRAMA.)

MARTA.- (LEYENDO.) "Urge regreses inmediatamente, punto, Tengo vómitos de sangre, punto, Niñas tristísimas, punto, Bernardo". (DOBLA EL TELEGRAMA.) Qué bien friega. (SE ASOMA A LA CALLE, APOYANDOSE EN EL QUICIO DEL BALCONCITO.) Qué calle tan bonita, llena de coches... y de gentes... limpias. Ay, mis hijas. (LUE EN EL TELEGRAMA.) "Niñas tristísimas..." no soy la duca. Dile a mi papá.

(ENTRA BEATRIZ POR EL FONDO, CON UNA JARRA DE CHOCOLATE.)

BEATRIZ.- Marta, ya no me acordaba de ti. Trajiste buena suerte,-- mi papá amaneció muy mejorado.

MARTA.- Qué bonita jarra, Beatriz. ¿Qué tiene adentro?

BEATRIZ.- Chocolate, ¿quieres?

MARTA.- No sé, Bernardo quiere que regrese, Beatriz.

BEATRIZ.- ¿Quieres un biscocho? (LE OBEDECE, MARTA TOMA UN



cuadritos... y mardalones. ¿Por qué escoges una cosa así?

BEATRIZ.- No le hagas caso, tonta. (TOMA UNO Y TOMA OTRO.) Marta, por-

MARTA.- Dice que las niñas están tristísimas, Beatriz. Y que él tiene vómitos de sangre. ¿Lo que quieras. Es que soy -

BEATRIZ.- No le creas. Lo de las niñas es mentira. Y él se morirá antes de que llegues. Yo sí te los daré. Yo no sé por qué -

MARTA.- Es verdad. Marta, yo no sé.

BEATRIZ.- ¿Quieres chocolate? UNO. (SE SONRÍE ENTRE LAGRIMAS.)

MARTA.- Creo que sí. Beatriz, qué bonito mantel.

BEATRIZ.- Pobre Marta. (LUGAR. MARTA MUEDE EL BISCOCHO.) Creo que -

MARTA.- ¿Cómo está mi papá? Mardalena. (LA CAMBIA.)

BEATRIZ.- Dije que mejor. Están rasurándolo. (EN FLAJO.)

MARTA.- ¿Y de humor? se reventó. Siempre que hago un huevo frito,

BEATRIZ.- No sé. Tere está haciendo un huevo. ¿Quieres uno?

MARTA.- ¿Sabe cocinar, esa muchacha? EN TENDRADO.

BEATRIZ.- No. a la orden, señora. Beatriz, ¿me das algo, Tere?

MARTA.- Entonces no. ¿Beatriz, puedes prestarme cincuenta pesos? Yo no quiero que mis hijas se queden en ese pueblo.

BEATRIZ.- ¿De qué pueden servirte cincuenta pesos? En estos tiempos. Marta, mientras Marta y yo, platicábenos.

MARTA.- Son los pasajes. ¿Me admities con mis hijas? ¿Puedo traer melas?

BEATRIZ.- Yo sí, pero no soy la dueña. Díle a mi papá.

MARTA.- Beatriz, no seas mala. Tú sabes que mi papá no va a querer.

BEATRIZ.- Cuando una hace cosas que no debiera, Marta, debe soportar las consecuencias. Así debiera ser.

MARTA.- (MIRANDO EL MANTEL.) Ya lo sé. tiempo en el rancho.

MARTA.- (BEATRIZ SIRVE EL CHOCDLATE. PAUSA.)

BEATRIZ.- ¿Quieres un bizcocho? (LE OFRECE. MARTA TOMA UNO.) Hay -

BEATRIZ - cuernitos... y magdalenas. ¿Por qué escojes una concha?--
(MARTA DEJA EL QUE HABIA TOMADO Y TOMA OTRO.) Marta, per-
dóname. (PAUSA.) ¿Me perdonas, Marta? (SE LEVANTA Y LE PO-
NE LA CONCHA ENFRENTA.) Come lo que quieras. Es que soy -
muy egoísta, Marta. Y muy dura. (BUSCA DINERO EN LA BOLSA)
Ahora no lo tengo, pero sí te los daré. Yo no sé por qué
hice eso, Marta, yo no sé.
MARTA - Qué malos ratos pasa uno. (SE SONRÍE ENTRE LAGRIMAS.)
(EN SILENCIO SE ESTRECHAN EN SEÑAL DE AMISTAD Y BEATRIZ--
REGRESA A SU LUGAR. MARTA MUEDE EL BIZCOCHO.) Creo que -
siempre prefiero una magdalena. (LA CAMBIA.)
(TERE ENTRA CON UN HUEVO FRITO EN UN PLATO.)
TERE - Buenos días, se reventó. Siempre que hago un huevo frito,
se revienta. (Y ALZANDBO, POR EL FONDO.)
MARTA - Qué limpiecita se ve. Desde tan temprano.
TERE - Muy a la orden, señora.
MARTA - No sabía que fuera usted bonita.
TERE - No lo soy, señora.
BEATRIZ - Tu sabes que sí, Tere. Aquí está el chocolate, que hizo--
una nata, mientras Marta y yo, platicábamos.
MARTA - ¿Cuánto hace que se casó?
TERE - Dos años. Limpiecita.
BEATRIZ - Carlos era muy joven.
MARTA - ¿Y usted?
TERE - También.
MARTA - Las personas se conservan bien, cuando se casan, entre --
gentes decentes. ¿No? Así debiera ser.
TERE - Carlos pasa la mayor parte del tiempo en el rancho.
MARTA - ¿Cómo le va?
TERE - Regular.

- BEATRIZ.- Carlos es muy trabajador. ¿Quieres un bizcocho, Tere?
- TERE.- Gracias, señora. ¿Quiere usted pasar a la sal? Siempre que cocino, se me olvida ponerle sal a lo que hago.
- BEATRIZ.- Tere tenía un muy buen trabajo. Ganaba mucho dinero. Es por eso que no sabe cocinar.
- MARTA.- La envidio, bastante, porque yo quisiera poder ganar dinero, aunque no supiera cocinar.
- TERE.- Yo soy muy tonta, porque me aburro, cuando estoy sola en la casa. No sé divertirme, cuando no está Carlos.
- MARTA.- Yo me subo a lavar mis sábanas. Y a tenderlas. Cuando hay un sol fuerte, se ven blancas y eso me gusta. También hago conservas. De guayaba. Huanímaro es un pueblo feo, pero las guayabas de allí son buenas.
- (ENTRAN ROSA Y ALEJANDRO, POR EL FONDO.)
- ROSA.- Hace mucho frío. Las marios, las tengo heladas. Buenos días, Marta, buenos días, Beatriz; buenos días, Tere. ¿Cómo amaneció el señor?
- MARTA.- Mejorcito. Desde tan temprano.
- TERE.- Buenos días. ¿Cómo está? Bernardo, tu marido.
- BEATRIZ.- Carlos llegó anoche, ya muy noche. Con vómitos de estómago.
- ALEJANDRO.- Qué bueno. Qué bonita está tu blusa, Tere, qué linda te ves, qué limpiecita.
- TERE.- Muy a la orden.
- MARTA.- ¿Verdad? Le decía que no sabía que fuera bonita.
- ALEJANDRO.- ¿Esas ojeras, son tuyas o son pintadas? ¿Cabellos se hacen?
- MARTA.- Son quince años, Alejandro. ¿Y esa barriga?
- ROSA.- Es la suya.
- MARTA.- Pobre Rosa.
- BEATRIZ.- Si no han desayunado, sería bueno, que lo hicieran. No --

- BEATRIZ - hay más chocolate, pero pueden comerse una magdalena.
- ALEJANDRO - Tuvimos que comer algo en un café de chinos. Sin embar-
go, sería capaz de comerme, una magdalena. Junto a Tere-
sita. (SE SIENTA JUNTO A TERE.)
- BEATRIZ - Carlos no tarda en bajar. ¿Es fresco se ven todos en la
- ROSA - ¿Está bien, Carlos? ¿Está guapo como siempre?
- TERE - Tenía los ojos cerrados. No podría decirle.
- MARTA - A Carlos no lo veo, desde antes de casarse. ¿Le ha
probado el matrimonio? ¿no ves? Mi tía Elena quiere
- BEATRIZ - Está más delgado.
- ROSA - Y más serio.
- TERE - Y más neurasténico.
- ALEJANDRO - Pero se siente mejor, porque vive con Tere desde t empra-
de vez en cuando.
- MARTA - Alejandro, ¿y tus negocios?
- ALEJANDRO - El año pasado, de comisión solamente, gané cincuenta
mil pesos.
- ROSA - Ay, Alejandro. Desde tan temprano.
- ALEJANDRO - ¿y tu marido? ¿cómo está? Bernardo, tu marido.
- MARTA - Igual que siempre, tú. Engordando. Con vómitos de san-
gre, ahora.
- ALEJANDRO - Pobre, ¿verdad?
- ROSA - No lo conozco.
- BEATRIZ - Es pelirrojo, ¿no es cierto? aquí?
- MARTA - Lo fué en un tiempo. En el Bajío, los cabellos se hacen
negros, por lo general.
- TERE - ¿Es cierto?
- MARTA - Dicen.
- ALEJANDRO - Y mi papá, ¿cómo está?
- ROSA - No entiendo.

- BEATRIZ - Cuando entraste dijimos que bien. Tú contestaste: "Qué---
bueno". ¿Ya no te acuerdas? (ISIDRO.)
- ALEJANDRO - Ah, esos días, tía Marta; no te veía, desde que vivíamos --
(ELENA ENTRA POR LA DERECHA.) comiendo cocha. Havi, tengo
- ELENA - Buenos días, muchachos. Qué frescos se ven todos en la --
mañana, comiendo bizcochos. Estoy muy contenta, porque --
- MARTA - Marcos está muy aliviado. Si sigue así, vivirá un mes. --
- ALEJANDRO - Buenos días, tía Elena; siéntate aquí, junto a mí. (A RO-
SA.) ¡Quítate, Rosa! ¿qué no ves? Mi tía Elena quiere ----
- CARLOS - sentarse allí. Creo que no estás bien informada. --
- ELENA - No Rosa. No te levantes. Quédate junto a tu marido, que -
para eso, use casó contigo. Yo puedo sentarme allá. --
- ALEJANDRO - Dime, tía Elena. Tú que has visto a mi papá desde tempra-
no, ¿cómo amaneció? Con ojeras y marcadas, las líneas que
- BEATRIZ - van de la nariz a las puntas de la boca, la lengua hincha-
da y de un color blanquecino; las pupilas turbias y los -
- CARLOS - párpados negruzcos; en los labios una resequedad pecu-
liar. ¿Así está mi papá? --
- BEATRIZ - que te contestaron a la primera.
- ALEJANDRO - Tu papá, Alejandro, está rasurándose bien. Alguien me lo -
- MARTA - Puedes verlo, si quieres, no está muy lejos.
- ELENA - Pero antes quisiera verlo, yo?
- BEATRIZ - Marta. ¿Ya lo pensaste? --
- MARTA - Si Beatriz. A Huanímaro, no vuelvo.
- ALEJANDRO - ¿Piensa Bernardo establecerse aquí?
- ROSA - ¿O piensa venir sólo a curarse, de los vómitos de sangre-
det que nos hablas? --
- ISIDRO - Bernardo no piensa. Más que en el maíz que compra, y ven-
de. --
- MARTA - de. --
- ISIDRO - de. --
- ALEJANDRO - Ah, entráramos todos juntos; ¿se sofocaría? --
- ROSA - No entiendo.

- BEATRIZ - Esta vez, Rosa, esta vez solamente, no hace falta.
- CARLOS - (ENTRAN ISIDRO Y CARLOS, VESTIDOS.)
- CARLOS - Buenos días, tía Marta: no te veía, desde que vivíamos --
- CARLOS - en otro planeta. Tía Elena, comiendo concha. Mamá, tengo
- ROSA - hambre. Rosa, ¿qué tal? Tere, me abandonaste mientras --
- ALEJANDRO - dormía. termine de desayunar. O que den las once.
- MARTA - Carlitos, qué gusto de verte. Tan grande, tan formal, --
- MARTA - tan establecido. Siendo un apoyo para tu mamá, que tanto
- MARTA - te quiere. Y para tu mujer, que también.
- CARLOS - Gracias, pero creo que no estás bien informada. En mi muy
- ISIDRO - El chocolate se ha enfriado.
- TERE - ¿Quieres un huevo frito? Ah, ahora, que se siente mejor.
- ISIDRO - Pero no uno hecho por tí. Los quieren.
- BEATRIZ - ¿Ya saben que su papá grande, está muy mejorado? Está vie-
- CARLOS - ¿Ah, sí? enfermo de algo que nadie sabe.
- BEATRIZ - ¿Por qué nadie pregunta? un Padrenuestro.
- ALEJANDRO - Yo pregunté dos veces.
- MARTA - Porque se te olvidó lo que te contestaron a la primera.
- CARLOS - Yo sabía, que mi papá grande estaba bien. Alguien me lo-
- BEATRIZ - dijo: Isidro. ¿dónde? ¿dónde? ¿dónde? ¿dónde? ¿dónde?
- BEATRIZ - ¿Por qué no pasas a saludarlo?
- ALEJANDRO - Porque todos queremos hacerlo. Y estamos aquí desde an--
- ISIDRO - tes. es conocida, gracias.
- ROSA - Claro. Tere es buena contigo.
- CARLOS - Esto no es antesala. lo nada.
- ISIDRO - Y tenemos hambre. ¿que alguien se decidiera a preparar ir--
- TERE - Aquí hay un bizcocho.
- ISIDRO - No lo quiero. ¿te sienta bien, y el aire. Y lo que te.
- CARLOS - Si entráramos todos juntos: ¿se sofocaría? ¿cómo.

- BEATRIZ - El cuarto está bien ventilado. A ver a las palomas, que -
- CARLOS - Y procuren no estrangularlo. ¿Se están contentos de -
- ALEJANDRO - Carlos, eso no es chiste. SE ENCIENDE EL SALÓN. AURILIA -
- CARLOS - Es recomendación. MARTA, TRAS DE ELLA, PROCURAN MIRAR LOS -
- ROSA - Alejandro, no sé qué esperas. SE ENCIENDE EL SALÓN. CARLOS CO -
- ALEJANDRO - Que Tere termine de desayunar. O que den las once.
- BEATRIZ - Marta, por ser la que más tiempo hace que no lo ve, ha -
- MARTA - de pasar antes. ¿No les parece? ¿Cómo amaneciste? ¿Cómo estás? -
- MARTA - O Carlos, que llegó anoche.
- CARLOS - Pero no he desayunado. Porque me abandonaron, en mi cuar -
- AURELIA - to, solo. La boca, podría certarte, con mucha facilidad.
- BEATRIZ - Marta, es bueno que vayas tú. Ahora, que se siente mejor.
- MARTA - (DE PIE.) Bueno, si ustedes quieren.
- ELENA - No tengas pena, Marta. Que sólo es Marcos. Que está vie -
- MARTA - jo y muy enfermo de algo que nadie sabe.
- ROSA - Adiós, Marta. Voy a rezar un Padrenuestro.
- BEATRIZ - ¿Tú? aquella vez. Quería decirles, que después de quin -
- ROSA - Bueno, si no quieren, no. considero que ya cumplí con la -
- ALEJANDRO - Salúdalo de mi parte. Y dile que vine para lo que él ---
- MARCOS - dijo. ¿Se lo dirás? de dejar a tu marido, te diré que en -
- (MARTA SALE. HAY UNA PAUSA.) idea. Pero ¿qué quieres que
- TERE - (A ISIDRO.) Esta es la mantequilla. Y ésta, la nata.
- ISIDRO - Ya las conocía, gracias. Larme cincuenta pesos,
- CARLOS - Isidro, Tere es buena contigo. Dejarne regresar de Hua -
- BEATRIZ - Carlos, no has comido nada.
- CARLOS - Estaba esperando a que alguien se decidiera a preparár--
- AURELIA - melo. Hace tanto que no lo hago. Yo sólo sirvo, para dis -
- ROSA - Carlos, el sol te sienta bien, y el aire.
- ALEJANDRO - Parece que vienes de las minas del Rey Salomón.
- (AURELIA LOS TOMA DE UN PORTAMONEDAS Y LOS ENTREGA. A ---

- ELENA* - (LEVANTÁNDOSE.) Voy al patio. A ver a las palomas, que comen en silencio.
- MARTA* - (MIRANDO LAS PALOMAS.) Gracias. ¿No están contentos, de - (SE OSCURECE EL COMEDOR. SE ENCIENDE EL SALON. AURELIA--
- ALVARADO* - (RASURA A MARCOS, MARTA, TRAS DE ELLA, PROCURA MIRAR LOS- OJOS DEL VIEJO.)
- MARCOS* - (EN UN SUSURRO.) ¿Quién es?
- AURELIA* - (IGUAL.) Es Marta.
- MARTA* - Buenos días, papacito. ¿Cómo amaneciste? ¿Cómo estás? - ¿Cómo pasaste la noche?
- MARCOS* - La noche, la pasé, mirando una rendija.
- AURELIA* - Si mueves la boca, podría cortarte, con mucha facilidad.
- MARTA* - Papá: hace mucho tiempo, cuando pude y un poco por accidente, te di un gran disgusto. A tí también, mamá.
- AURELIA* - Para mí no fué disgusto, Marta. Fué pesar.
- MARTA* - Bueno. Quisieron ustedes que me casara con el mismo, el mismo hombre que, no recuerdo por qué causa, me gustó -- tanto aquella vez. Quería decirles, que después de quince años de vivir con él, considero que ya cumplí con la penitencia. Y ya estoy de regreso.
- MARCOS* - Marta, si se trata de dejar a tu marido, te diré que en principio, no me parece mala idea. Pero ¿qué quieres que hagamos nosotros?
- MARTA* - Dejarme vivir aquí, con mis hijas. Darme cincuenta pesos, que es lo que cuesta su pasaje. Dejarme regresar de Huamánaro, acá.
- MARCOS* - Yo no tengo alientos para discutir. Discute tú, Aurelia.
- AURELIA* - ¿Yo? Hace tanto que no lo hago. Yo sólo sirvo, para disponer, lo que ha de comerse en esta casa, y lo que no.
- MARCOS* - Entonces, dale los cincuenta pesos.
- (AURELIA LOS TOMA DE UN PORTAMONEDAS Y LOS ENTREGA A ---

- TERE - MARTA?) pre vida. Qué nombre tan bruto. (CUBRIENDO E' LOS -
- MARTA - (MIRANDO EL BILLETE.) Gracias. ¿No están contentos, de -
que yo vuelva? (ENCENDIENDO UN CIGARRO.)
- ALEJANDRO - (PAUSA. AURÉLIA LA MIRA Y LUEGO SIGUE RASURANDO A MARCOS.
- TERE - SE OSCURECE EL SALÓN. SE ENCIENDE EL COMEDOR. CARLOS CO-
ME ALCOY TERE MIRA.)avía fumar y Carlos, se robó los --
- TERE - A Gloria, la atropelló un coche.
- CARLOS - Pobre. ¿Quién es? (ENCENDIÉNDOSELO.) Qué bonitos ojos tienes,
- TERE - Mi prima Gloria. La que era muy alta.
- CARLOS - No la conozco. ¿Y qué le pasó a Gloria? ¿Le rebajaron --
- ALEJANDRO - veinte centímetros? un empleo magnífico en Guadal: jara. -
- TERE - No seas tonto. Cayó abajo del coche y, se le rompió un --
tobillo, que le enyesaron en la Cruz Roja. No puede an--
dar.
- CARLOS - Pobre Gloria. Así que es prima tuya bonita. Dices.
- TERE - CARLOS - Carlos, si no te importa lo que estoy diciéndote, mejor --
no sigo. está tu blusa, Tere.
- CARLOS - Sí me importa. Sólo que, no mucho.
- TERE - CARLOS - Ahora platicas tú. Ahora es tu turno. Yo ya lo hice.
- CARLOS - ¿Que podría yo decirte? La papa, floreció.
- TERE - CARLOS - ¿Las papas florecen? también me gusta.
- CARLOS - La planta, la papa, está abajo. Es raíz. No puede flore-
cer. ¿Cuándo has visto que una raíz florezca, mensa? La
planta se llama papa, igual que la papa, que es la raíz.
- ALEJANDRO - Y te cuento esto, porque es notable, que una planta de -
- TERE - papa, florezca tan temprano. Sólo que tú no entiendes, -
porque eres, un poco ignorante. (DE PIE.) Ya terminé de-
desayunar. Ya me voy. (SALE POR EL FONDO, ESTIRÁNDOSE.) -
(TERE VA AL BALCON Y MIRA HACIA CAJERA, UN MOMENTO.) LA --
CARLOS.)

TERE - Qué mugre vida. Qué hombre tan bruto. (CUBRIENDOSE LOS BRAZOS.) Qué calor.

ROSA - (ENTRA ALEJANDRO, ENCENDIENDO UN CIGARRO.)

ALEJANDRO - ¿Tienes frío, Tere?

TERE - No precisamente, Alejandro. ¿Quiere usted regalarme un cigarro? Hoy, me gustaría fumar y Carlos, se robó los míos. Y mis cerillos, también.

ALEJANDRO - (DÁNDOLE UNO Y ENCENDIÉNDOSELO.) Qué bonitos ojos tienes, Tere.

MATRIZ - Tere se casa, por cariño, Isidro. Sin cariño, la interese de volverse algo muy repugnante.

TERE - ¿Usted cree?

ALEJANDRO - Ayer me ofrecieron un empleo magnífico en Guadalajara. Sin embargo, estoy pensándolo; pues antes de aceptarlo he de cobrar un dinero que se me debe. ¿No te parece, Tere?

TERE - Guadalajara es una ciudad grande y bonita. Dicen.

ALEJANDRO - México es una ciudad mal agradecida. No la quiero. Qué bonita está tu blusa, Tere.

TERE - Ya lo dije.

ALEJANDRO - Estaría pensando en otra cosa. Probablemente.

TERE - Probablemente.

ALEJANDRO - En otra cosa, que también me gusta.

TERE - ¿No se da cuenta, Alejandro, que yo soy una mujer muy vieja para usted? Tengo veinticuatro años, Alejandro. Y usted, sólo cincuenta.

ALEJANDRO - Cuarenta y cinco.

TERE - Está usted muy acabado. Tenga su cigarro, Alejandro, me quitó usted las ganas de fumar. (SALE POR EL FONDO.)

(ALEJANDRO APAGA EL CIGARRO EN ALCUNA PARTE. SE SOSTIENE EN UNA SILLA Y DE CARA AL PUBLICO, PONE UNA MANO EN LA GARGANTA.)

ISIDRO - (LA MIRA.)

- ALEJANDRO.- Esto me pasa, por imbécil. Por imbécil, Por imbécil.
- ISIDRO - (ENTRA ROSA, POR EL FONDO.)
- ROSA - Aunque sea, para ir al In-
- Alejandro, me crucé con Carlos en la escalera y me dió - una trompada, en una nalga. ISIDRO, SE ILUMINA EL SALÓN. (AR
- (ALEJANDRO SE VUELVE Y LA MIRA, FIJAMENTE EN SILENCIO.)
- (SE OSCURECE EL COMEDOR. SE ILUMINA LA RECAMARA DE ISI-
- DRO. BEATRIZ TIENDE LA CAMA. ISIDRO SE ATA LA CORBATA -
- CARLOS - FRENTA AL ESPEJO.)
- BEATRIZ.- La gente se casa, por cariño, Isidro. Sin cariño, la in-
- CARLOS - timidad, ha de volverse algo muy repugnante.
- ISIDRO.- Pero siempre hay un cierto sacrificio. O debiera haberlo.
- CARLOS - No es posible, que aceptes con gusto, el todo de alguien
- MARCOS - conocido. No es posible conformarse con una persona. Siem
- CARLOS - pre hay algo que se ator.
- BEATRIZ.- A veces me das miedo. ¿Dónde aprendiste eso?
- ISIDRO.- Lo he observado en mis múltiples andanzas. Mamá, tengo --
- ya veintitrés años, recién, solamente por lo que se ha --
- BEATRIZ - Isidro, has hecho cosas que yo no creía. --, un día. Por lo
- ISIDRO.- Ay, mamá. Las necesarias. Nada más. Nada más. lo que he he
- BEATRIZ.- Has hecho infelices, a dos gentes. -- sabido. Y también, --
- ISIDRO.- Son tantas, las que me han hecho infeliz a mí. Además, --
- no ha sido por gusto. Sino, más bien por casualidad. Ma-
- MARCOS - má, no te apures por mí. Y sobre todo, no te fijes. Ve --
- los pajaritos, que hay en el árbol del patio. Es algo --
- CARLOS.- más propio de una persona de tu edad. O un atardecer, --
- por ejemplo. nadie le importan.
- BEATRIZ.- (YENDO HASTA EL Y PONIENDOLE LAS MANOS SOBRE LOS HOMBROS.)
- CARLOS.- Mi hijo. Mi hijo muy querido. ¿No quieres besarme, aquí,
- MARCOS.- en este cachete flácido?, niño. O corre a la esquina.
- ISIDRO.- Si tú insistes. (LA BESA.)

- BEATRIZ.- ¿Podrás salir tú solo, después?
- ISIDRO.- Toda la gente sale sola, mamá. Aunque sea, para ir al infierno. SE LEVANTA Y CAMINA AL RELOJ, SIN ACERCARSE: MU--- (SE OSCURECE EL CUARTO DE ISIDRO, SE ILUMINA EL SALÓN. MARCOS, EN UN SILLÓN, MIRA AL FRENTE. CARLOS ENTRA POR LA DERECHA, LLAMA CON LOS NUBELLOS EN EL QUICISO DE LA PUERTA.--- (MARCOS LE MIRA, CARLOS VA HASTA EL Y LE PALMEA UN BRAZO.)
- CARLOS.- Ya vine, aquí estoy. (MIRANDO A CARLOS CON UN VASO EN LA MANO.)
- MARCOS.- Carlos, esas gotas que le das a Marcos, han de saber-
- CARLOS.- ¿Cómo sigues?
- MARCOS.- ¿No ves? ¿No ves la cara que tengo?
- CARLOS.- Sí, veas. Pobre Marcos. Qué vida.
- MARCOS.- ¿Es horrible?
- CARLOS.- Es más bien venerable.
- MARCOS.- ¿Qué quieres ahora?
- CARLOS.- Por primera vez, papá grande, no vengo a pedirte nada.---
- MARTA.- Quería darte las gracias, solamente: por lo que me has --
- ALEJANDRO.- ayudado y por la confianza que me tuviste, un día. Por lo
- ROSA.- que me enseñaste, que fué poco, también. Por lo que hubie- ras tratado de enseñarme, si hubieras sabido. Y también, -- por haber sido un hombre y haberme dejado que te viera. -
- ISIDRO.- Gracias por tí, me resigno a lo que venga. Que sea lo que --
- MARCOS.- De nada. Si he sabido que me observabas, hubiera tratado de hacerlo mejor. (CAMA DE CARLOS. MIRA POR LA VENTANA.)-
- CARLOS.- No hubieras podido. Hubieras sido un hombre ejemplar de --
- BEATRIZ.- esos que a nadie le importan, para dos.
- MARCOS.- Vete a jugar, niño. Vete a jugar. (CAMA DE CARLOS. ENTRA --
- CARLOS.- ¿Quieres un cigarro, de los fuertes?
- MARCOS.- No podría. Vete a jugar, niño. O corre a la esquina, y -- luego vuelves.

- CARLOS.- Buéno, adíós. Y gracias.
(SALE POR LA IZQUIERDA.) MIENTRAS CAE EL...
(MARCOS SE LEVANTA Y CAMINA AL RELOJ, SIN ACERCARSE MUCHO.)
- MARCOS.- (SOLEMNE.) Son las once y media.
(MUY RECTO, APOYADO EN SU BASTON, SALE POR LA DERECHA. EL SALON QUEDA VACIO POR UN MOMENTO. LUEGO, ENTRAN POR LA IZQUIERDA, ELENA Y AURELIA CON UN VASO EN LA MANO.)
- ELENA.- Esas gotas, esas gotas que le das a Marcos, han de saber muy mal.
- AURELIA.- Siempre le gustaron las cosas amargas. Y las duras. Y las correosas. Pobre Marcos. Qué vida.
(CRUZAN Y SALEN POR LA DERECHA. SE ENCIENDEN TODAS LAS LUCES DEL ESCENARIO.)
(EN EL COMEDOR SENTADOS A LA MESA, ALEJANDRO FUMA Y ROSA SE CORTA LAS UÑAS. MARTA MIRA POR LA VENTANA.)
- MARTA.- Pasó un coche, amarillo huevo.
- ALEJANDRO.- En un aparador había un traje azul. Muy bien hecho.
- ROSA.- Me corté un pedazo de carne, en vez de la uña.
(ISIDRO ABRE LA PUERTA DE SU CUARTO Y DETIENE A TERE, DE ESPALDAS AL PUBLICO.)
- ISIDRO.- Tere, por tí, me resigno a lo que venga. Que sea lo que tú quieras. Lo que tú quieras. Lo que tú quieras.
(BEATRIZ TIENDE LA CAMA DE CARLOS. MIRA POR LA VENTANA.)
- CARLOS.- Le repente, me aburro.
- BEATRIZ.- Esta cama, es demasiado angosta para dos.
(EN EL SALON, ELENA CRUZA DE DERECHA A IZQUIERDA. ENTRA AL COMEDOR.)
- ELENA.- (CON MUCHA SENCILLEZ Y SIN EMOCION.) Muchachos. Ya se mu

rió su papá.

ACTO TERCERO

(TODOS QUEDAN INMOVILES MIENTRAS CAE EL...)

ESCIDRO LA VERA DEL CARRERO, LA VERA FACTA DE LA VERA...

Es el día siguiente, ya tarde. En la semioscuridad y --

al levantarse el telón, el escenario desierto, meno: la--

recámara de CARLOS; en donde, ISIDRO y TERE están senta--

dos en la cama. TERE lee el periódico; ISIDRO, que se ha--

quitado los zapatos para no ensuciar las sábanas, mira a--

los muros, pensando.

¿Qué haremos? Con el luto, no podremos ir al cine, cuan--

do menos en nueve días.

(ISIDRO LA MIRA Y NO CONTESTA.)

Hace dos, tres años, había tantas cosas que hacer, había--

amigos, que me buscaban; cinco o seis. Y Carlos era en--

tonces, solamente mi novio.

(ISIDRO MIRA LOS MUROS, PENSANDO.)

Pienso, pienso comprar una blusa blanca. Si Carlos se --

da con qué.

(MIRANDOLA.) Ay, Tere. Cuántas mentiras. Cuántas mentiras

nos hemos dicho. Cuánto tedio y cuánta sugra. Ay, Tere, --

si pudiera, cuando menos matarte. Si pudiera vivir sin --

ti... O quererte. Y ser bueno contigo y hacerte un poco --

feliz. Un poco.

(MIRANDOLA.) ¿Feliz? ¿Por qué habrías tú de hacerte fe--

liz? Eso es cosa, de Carlos. Lo que debieras hacer tú, --

es irte. Y olvidarte.

(SONRIENDO, MIRA AL TEGRO.) Pobre abuelo. En su nuevo es--

tado, estará mirándonos muy sorprendido.

(QUE SIGUE LLEYENDO SIN INMUTARSE.) Hace unas horas, no --

muchas, me dijiste: Lo que tú quieras, Tere. Y ahora, --

- 21 -
ACTO TERCERO

que ya pasó todo, moralizas. Ya te conozco. Baja los pies de la cama.

(ISIDRO LE TOMA DEL CABELLO, LA JALA HACIA SI, LA LLEVA A LA CABECERA DE LA CAMA. LA MIRA A LOS OJOS, TERE ESTÁ TAN ASOMBRADA QUE NO ENTIENDE RESISTENCIA.)
Es el día siguiente, ya tarde. En la semioscuridad y al levantarse el telón, el escenario desierto, menos la recámara de CARLOS; en donde, ISIDRO y TERE están sentados en la cama. TERE lee el periódico; ISIDRO, que se hace una bestia. Una bestia adorable.

quitado los zapatos para no ensuciar las sábanas, mira a los muros, pensando.

¿Qué haremos? Con el luto, no podremos ir al cine, cuando menos en nueve días.

¿Crees que con eso vas a conquistarme? Házelo a una cocinera. A ella puede gustarle.

Hace dos, tres años, había tantas cosas que hacer. Había amigas, que me buscaban; cinco o seis. Y Carlos era entonces, solamente mi novio.

Tere, no fué intencional.
(ISIDRO MIRA LOS MUROS, PENSANDO.)

Pienso, pienso comprar una blusa blanca. Si Carlos me da con qué.

(MIRANDOLA.) Ay, Tere. Cuántas mentiras. Cuántas mentiras nos hemos dicho. Cuánto tedio y cuánta mugre. Ay, Tere, si pudiera, cuando menos matarte. Si pudiera vivir sin ti... O quererte. Y ser bueno contigo y hacerte un poco feliz. Un poco.

(MIRANDO.) ¿Feliz? ¿Por qué habrías tú de hacerme feliz? Eso es cosa, de Carlos. Lo que debieras hacer tú, es irte. Y olvidarte.

(SONRIENDO, MIRA AL TECHO.) Pobre abuelo. En su nuevo estado, estará mirándonos muy sorprendido.

(ENCIENDE LA LUZ ELÉCTRICA.) Así podremos vernos las caras, una a la otra. Es mejor.

(QUE SIGUE LEYENDO SIN INMUTARSE.) Hace unas horas, no muchas, me dijiste: Lo que tú quieras, Tere. Y ahora,

mucho, me dijiste: Lo que tú quieras, Tere. Y ahora, ---

AURELIA - que ya pasó todo, moralizas. Ya te conozco. Baja los pies de mi cama, ¿quieres?

ELENA - (ISIDRO LA TOMA DEL CABELLO, LA JALA HACIA SI, LA BESA FURROZMENTE. LA DETIENE ENTRE SUS RODILLAS Y APRETANDOLE EL PESCUEZO, LA MIRA A LOS OJOS. TERE ESTA TAN ASOMBRADA QUE NO OFRECE RESISTENCIA.)

ISIDRO - Eres una bestia. Una bestia adorable.
(TERE LE DA UNA BOLETADA. ISIDRO LA SUELTA. TERE SE LEVANTA TÓCANDOSE EL PESCUEZO. ISIDRO LA SIGUE.)

Pobre Tere. Pobre.

TERE - ¿Crees que con eso vas a conquistarme? Hácelo a una cocinera. A ella puede gustarle. (TOMA LOS ZAPATOS Y LOS ARROJA FUERA DEL CUARTO.) ¿Qué haces allí parado? Vete tras de ellos.

ISIDRO - Tere, no fué intencional.
(SALE POR SUS ZAPATOS. TERE CIERRA CON UN PORTAZO. ISIDRO PATEA LA PUERTA DESDE AFUERA. TERE INTENTA HACER LA CAMA. ISIDRO ENTRA EN SU RECÁMARA, CON LOS ZAPATOS EN LA MANO, LOS PONE SOBRE UNA MESA. SE MIRA EN EL ESPEJO.)

Eres un hijo, de la chingada.
(TERE DEJA LA CAMA Y SE MIRA EL PESCUEZO EN EL ESPEJO.)

TERE - Qué bruto es. Me dejó marcados sus dedotes. Qué bruto es.
(SE OSCURECEN AMBAS RECÁMARA.)

(EN LA PLANTA BAJA, EN LA PENUMBRA Y POR LA PUERTA DEL FONDO DEL COMEDOR, ENTRAN AURELIA Y ELENA, QUE REGRESAN DEL PANTEON, VESTIDAS DE LUTO.)

AURELIA - (MIRANDO ALREDEDOR.) Qué rara está la casa. Y qué sola.

ELENA - (ENCIENDE LA LUZ ELECTRICA.) Así podremos vernos las caras, una a la otra. Es mejor.

- AURELIA - (CRUZA EL SALON.) Si no fuera por el olor de la cera, estaría todavía el de Marcos. (SILENCIO EN ESTA CASA, CARLOS.)
- BEATRIZ -
- ELENA - Procura encender las luces, siempre, Aurelia. (LO HACEN EN EL SALON. EL COMEDOR QUEDA EN PENUMBRA.) Es mejor así.
- AURELIA - De repente pienso, Elena, que eres, ¡miedosa, nada.
- ELENA - Sí soy. Además, estoy vieja. Y viuda. Y soy tonta. Y estoy sola, en el mundo. Tengo por qué ser, ¡miedosa. ¿No crees tú, Aurelia?
- AURELIA - No sé. Desde hace varios días, ya no sé nada. (SALE POR LA DERECHA. MIENTRAS ELENA LA SIGUE, HABLANDO HACIA LA PUERTA.)
- ELENA - ¿No quieres?
- CARLOS -
- ELENA - Dicen que los pesares quitan las ganas de comer. Cuando murió mi marido, procuré no tenerlas; para que no dijeran.
- CARLOS - Pero me daba hambre. Y ahora, con Marcos, es igual. ¿No sería bueno ir a la cocina, a ver qué encontramos; Aurelia?
- BEATRIZ - ¿No sería bueno comernos un pan? (SALE.)
- CARLOS - (SE OSCURECE EL SALON.)
- BEATRIZ - ¿Por qué has cambiado. Ahora nos comes?
- MARTA - (ENTRA POR EL FONDO DEL COMEDOR, MARTA, LEYENDO UN TELEGRAMA.)
- BEATRIZ - ¿Qué horribles tus intimidades?
- MARTA - (LEYENDO:) "Exijote regreses inmediatamente. Punto. Tomaré medidas legales. Punto. Recibe sentido pésame defunción papacito. Punto. Bernardo". (LO DOBLA.) ¿Por qué no entienden los hombres? ¿Por qué no entiende Bernardo que a mí no me importan sus exigencias? Ni sus medidas legales. Ni me importa su pésame, sino mis hijas. ¿Por qué no me dice cómo están? ¿Por qué tienen que ser así los maridos? ¿Por qué una se casa con ellos? (SALE POR LA DERECHA.)
- CARLOS - ¿Por qué sería tanto. Bastante tanto.
- BEATRIZ - (ENTRA BEATRIZ POR EL FONDO Y CARLOS CON UN SACO EN LA MANO.)
- CARLOS - viejos. Y de peligros.

- CARLOS - NO.) ustedes no les estorba, sí.
- BEATRIZ - Los últimos días han sido difíciles en esta casa, Carlos.
- CARLOS - Hubo muy malos ratos que nos repartimos, entre todos, como buenos hermanos. A Tere le tocaron los suyos, también.
- CARLOS - Me alegro. Hubiera sido injusto dejarla sin nada.
- BEATRIZ - Me parece que será conveniente que viaje unos días. Aunque no sean muchos. Aunque no sea muy lejos. Una semana a Veracruz, bastaría. Si estuvieras pobre y de prisa, ni el rancho mismo sería malo.
- CARLOS - ¿El caso es que Tere y yo estemos juntos unos días? ¿Es eso lo que quieres?
- BEATRIZ - Sí, Carlos, es eso. Juntos y solos.
- CARLOS - Entonces no importa el lugar. Donde estemos, siendo Tere y yo, juntos y solos, pasaremos un mal rato.
- BEATRIZ - Tere fué, no hace mucho tiempo, una muchacha que te gustaba, y tú a ella.
- CARLOS - Hace tiempo. Pero las cosas han cambiado. Ahora nos conocemos.
- BEATRIZ - ¿Son tan horribles tus intimidades?
- CARLOS - No son horribles. Son simplemente... intimidades, que a nadie pueden interesar. Son pequeñas.
- BEATRIZ - Pero es buena Tere. Ha de tenerte afecto. Debes hacer un intento. Lo que le gustó un día, puede gustarle dos.
- CARLOS - Un año entero pasé intentando y ahora sé que para sufrimientos, el purgatorio.
- BEATRIZ - Pero a los veinticuatro años, Carlos, ¿a los veinticuatro años vas a aceptar un matrimonio así?
- CARLOS - No hacerlo sería tonto. Bastante tonto.
- BEATRIZ - ¿Y piensas dejar a esa pobre muchacha en esta casa? De
- ROSA - (viejos. Y de peligros. Gran bravada. (QUITÁNDOSE UN-

- CARLOS - Si a ustedes no les estorba, sí.
- BEATRIZ - ¿Y tú?
- CARLOS - No estoy mal, aunque no muy alegre. Un rancho no es gran cosa, pero están las mañanas, y los limoneros. Y los pájaros que vienen, de vez en cuando. Y si lo que necesitáramos fueran disgustos; tengo un tractor tan malo como cualquier mujer. Un hombre piensa en muchas cosas que no sean el amor. En cuanto a Tere, si un día se cansa, puede dedicarse a la vida. Nada tiene que ver. Pobre Beatriz, qué cosas tan feas te dije. Qué cosas tan feas.
- BEATRIZ - MI hijito. (LO BESA EN UNA MEJILLA.) ¿Quién me lo hubiera dicho? Cuando te casaste, creí que te perdía y te tengo más que nunca.
- CARLOS - No puedes quejarte. Pobres de nosotros.
- BEATRIZ - Un intento más. Hazlo por mí.
- CARLOS - Bueno. Sólo porque me lo pides tú.
- (SE OSCURECE EL COMEDOR UN MOMENTO. LUEGO, QUEDA EN PENUMBRA Y DESIERTO. SE ABRE LA PUERTA DEL FONDO Y ENTRAN ROSA Y ALEJANDRO. EL VESTIBULO ESTA ILUMINADO.)
- ALEJANDRO - No hay nadie, Rosa. Y es casi la hora de cenar.
- ROSA - No tendrán hambre hoy. Después del panteón.
- ALEJANDRO - Si tuviéramos dinero, podríamos cenar en alguna parte. -- Si lo tuviéramos.
- ROSA - En el panteón, había unas piedritas, que se metían por un hoyo que tengo en el zapato. Lastimaron a uno de mis pobres dedos.
- ALEJANDRO - (ENCIENDE LA LUZ. MIRANDOLA MELANCOLICO.) Qué feos hemos de estar, Rosa. Qué feos y qué viejos... y qué pobres somos.
- ROSA - (SENTANDOSE EN UNA SILLA.) Gran novedad. (QUITANDOSE UN-

ZAPATO.) Ay, mi pie.

ALEJANDRO.- Rosa, no quería yo decirte lo, pero de repente me desespero. Esta adversidad. Es... es intolerable.

ROSA.- Yo, que tenía la premonición, te lo advertí: Entra a ver

CARLOS.- al señor, te dije. No lo hiciste por flojo.

ALEJANDRO.- Yo no sabía que la gente se muriera tan pronto. ¿No decían

CARLOS.- que estaba rasurándose?

ROSA.- Decían. Decían muchas cosas. Pero yo, tenía la premoni---

CARLOS.- ción. Hubiera sido un momento magnífico para entrar y decirle: "Papacito, vengo por el cheque".

ALEJANDRO.- Mientras lo amortajaban, tomé la precaución de revisar ---

CARLOS.- sus libros y descubrí que el pobrecito de mi papá, nos ha dejado en la calle.

ROSA.- (PONIENDOSE EL ZAPATO.) Pobres de nosotros.

ALEJANDRO.- ¿Qué podemos hacer, Rosa? ¿Qué otro camino puede quedar?

ROSA.- Yo no sé, Alejandro. Son los hombres los que deben pensar en eso.

ALEJANDRO.- Bueno, Rosa, tú no entiendes. No entiendes. Ni me compades siquiera.

ROSA.- Sí te compadezco. Mucho. Me das mucha lástima, Alejandro. Mucha lástima.

CARLOS.- (SE APAGA LA LUZ EN EL COMEDOR.)

TERE.- (SE ILUMINA LA RECAMARA DE CARLOS. TERE ESTA EN LA CAMA --

CARLOS.- OTRA VEZ LEYENDO EL PERIODICO. ENTRA CARLOS POR EL FONDO.)

CARLOS.- En el panteón, no estabas.

TERE.- A mí, los panteones me enferman. Y los entierros y las lá-

CARLOS.- grimas de todos, también.

CARLOS.- Así te dejé cuando me fui. Leyendo el periódico.

TERE.- Sí, Carlos. Cuando uno no tiene nada qué hacer y se abu---

re, lee el periódico. Y vuelve a leerlo. Y después, lee los anuncios.

TERE - (CARLOS LA MIRA UN MOMENTO SIN RESPONDER. LUEGO, FRENTE---

CARLOS - AL ESPEJO, SE QUITA LA CORBATA.) No sé. Lo que antes me ---

CARLOS - (DE ESPALDAS A ELLA.) ¿Es cierto, Tere, que te aburres? ---

TERE - ¿No me ves? ¿qué viene lo del viaje? ---

CARLOS - ¿Tengo yo la culpa? (BUSCANDO REALMENTE LA RESPUESTA.) ---

TERE - La mitad solamente. La otra mitad es mía.

CARLOS - (MIRÁNDOLA.) Tere, si yo pudiera hacer algo... Estoy dis-
puesto.

TERE - Prefiero aburrirme, que agradecértelo.

CARLOS - Entonces no te quejes.

TERE - Nunca me he quejado. Te informé, cuando me preguntaste.

CARLOS - Antes no eran así las cosas. ¿Te acuerdas?

TERE - Perfectamente.

CARLOS - No la pasábamos mal. ¿O sí?

TERE - No.

CARLOS - ¿Qué pasó?

TERE - Que nos casamos.

CARLOS - ¿Puedo sentarme aquí, junto a tí?

(TERE QUITA EL PERIODICO SIN RESPONDER.)

CARLOS - (SE SIENTA.) Mi mamá me habló de tí.

TERE - ¿Qué dijo? ¿Qué pudo decirte de mí?

CARLOS - Que te habías portado bien. Que habías pasado malos ratos.

TERE - Que sería bueno que viajáramos. Tú y yo.

TERE - ¿Eso dijo? ¿Eso nomás?

CARLOS - Y otras cosas, que no vienen al caso.

TERE - La verdad, Carlos, es que hice algo que no debía.

CARLOS - No me la cuentes, que ha llegado el momento en que no ----

pleno recibir otro mal rato de tí, que el viaje que quiere mamá. Si tú estás dispuesta, yo también.

TERE.- Carlos, ¿todavía te gusta?

CARLOS.- (DESPUES DE MIRARLA FIJAMENTE.) No sé. Lo que antes me

gustaba tanto... Ya no lo encuentro.

TERE.- Entonces, ¿a qué viene lo del viaje?

CARLOS.- Me pareció, que después de todo, podría no ser una mala idea.

TERE.- ¿Ir al mar, asolearnos, comer cebiche y estar mirándonos

las caras uno al otro durante quince días? ¿Crees tú que

lo nuestro se arregla tan fácilmente?

CARLOS.- (PAUSA.) No, Tere, francamente no lo creo. Tienes mucha razón. Fué una idiotez mía proponértelo. (SE LEVANTA, RE-

SENTIENDO. VA A LA PUERTA Y SALE.)

ISIDRO.- (TERE MIRA UN MOMENTO LA PUERTA CERRADA, LUEGO VUELVE A

ESTUDIAR EL PERIODICO Y MUEVE LENTAMENTE UNA HOJA MIENTRAS

SE OSCURECE LA RECAMARA DE CARLOS. SE ILUMINA LA DE ISIDRO.

ISIDRO ESTÁ EN LA CAMA, CON LOS PIES SOBRE LA CABECERA Y

LOS BRAZOS ESTIRADOS HASTA LA PIEDRA, MIRANDO HACIA EL TE-

CHO. ENTRA BEATRIZ, POR EL FONDO CON UNA PIJAMA EN LAS MA-

NOS.) (PAUSA.)

ISIDRO.- ¿Qué es?... Porque no estoy seguro.

BEATRIZ.- Es algo que te hace mucha falta y que encontré entre la

ropa de mi papá.

ISIDRO.- Entonces, no la quiero.

BEATRIZ.- ¿Por qué no? Es casi nueva.

ISIDRO.- Ustedes las mujeres, no tienen delicadeza. Yo no podría

ponerme la ropa de un muerto. Y menos de uno como mi papá

grande. No podría. No quiero ni pensarlo. Se me erizaría

- ISIDRO.- el pellejo con solo tocarla. Me daría alergia y otras --- cosas peores. No. Llévatela.
- BEATRIZ.- Mi mamá, te la manda con mucho cariño. Ella sabe que casi no tienes pijamas.
- ISIDRO.- Dile que muchas gracias. Que preferiría otra cosa; una ---
- ISIDRO.- fotografía, por ejemplo, una leontina, que pudiera empeñar se. Y que si no se acordara de mí para nada, le quedaría eternamente agradecido.
- BEATRIZ.- Eso es una grosería.
- ISIDRO.- Yo puedo dormir en cueros.
- BEATRIZ.- Y eso, también.
- ISIDRO.- Lo siento mucho. ¿No tendrás algo que hacer, en algún otro lugar de la casa...? ¿Algo muy urgente?
- BEATRIZ.- (SIN CONTESTAR RESENTIDA, HACE UN MOVIMIENTO PARA SALIR.)
- ISIDRO.- (ARREPENTIDO. LEVANTÁNDOSE RÁPIDO Y YENDO JUNTO A BEATRIZ.) No quise decirlo. No lo hubiera dicho. Es que estoy mal.---
- BEATRIZ.- ¿No ves?
- BEATRIZ.- Si fueras más chico, te castigaría muy severamente.
- ISIDRO.- No es el caso. Así que perdóname. ¿Quieres perdonarme?
- BEATRIZ.- Te has vuelto malo. Muy malo. ¿Por qué no te vas de la ---
- BEATRIZ.- casa? (PAUSA.)
- ISIDRO.- No me voy... Porque no estoy seguro.
- BEATRIZ.- ¿De que conviene?
- ISIDRO.- De que sea le propio, en estos casos. No tengo práctica. -
- BEATRIZ.- Yo tampoco.
- (SE SIENTAN JUNTOS EN LA CAMA. MADRE E HIJO, COMO DOS IGUALES.)
- ISIDRO.- ¿Crees tú, que será bueno que yo me vaya, no sé a dónde?
- BEATRIZ.- Que se vaya alguno. O todos.

- ISIDRO*.- No puedo irme ahora, que estamos enojados. Sería un acto--
heróico. Que yo sepa, nunca hubo héroes en la familia. Dí-
me algo de mi papá, tú que lo conociste: ¿adoptaba actitu-
des definitivas? ¿Era valiente? ¿Arriesgado? ¿Hubo esas --
- ELNA* - Era notario. ~~añana. y sus hábitos.~~
- ISIDRO*.- ¿Ves? ¿Por qué no se va Tere, en vez de irme yo? Uno de --
sus tíos fué coronel. Debe ser más valiente que nosotros. --
- ELNA* - ¿Por qué no se la lleva Carlos? ¿Por qué no le hace cosas --
y la agota, cuando menos? ¿Por qué no se da cuenta? ¿Por --
qué he de ser yo el que resuelva lós problemas de toda la --
- AURELIA* - familia? ~~erían gentes a las que no conoces, y la usarías.~~
- BEATRIZ* - Yo puedo darte dinero, para que hagas un paseo cerca del --
mar. ~~no fuma. Meterse en la boca algo de otra persona, es --~~
- ISIDRO* - Pero yo no tengo curiosidad científica, ni metafísica; ---
ni siquiera me gusta la naturaleza: ¿qué voy a hacer cer- --
- AURELIA* - ca del mar? Lo único que yo quiero es Tere, Tere y Tere. --
- BEATRIZ* - Pues busca otra. Sal a la calle. Ventílate. No es posible --
que vivas aquí metido, elucubrando, esperando paciente co- --
mo un gato, para caer sobre el ratón. Alejandro, lo vende --
- ISIDRO* - Mamá, no seas tan gráfica. El marido de Beatriz se murió --
- BEATRIZ* - Bueno, hijo. Si todo está perdido. Si nada tiene remedio, --
vamos a cenar. ~~alones y no encontraría dónde meterlo. Isi --~~
- (SE LEVANTA. LE TIENDE LA MANO A ISIDRO, COMO PARA AYUDAR-
LO.) darle con mucho cuidado en una de sus bolsas y de pe- --
- ISIDRO* - No tengo hambre. (SE RECUETA EN LA CAMA LENTAMENTE, ---
MIENTRAS BEATRIZ LO MIRA TRISTE Y SE OSCURECE EL CUARTO.)
- ELNA* - (SE ENCIENDE EL SALON DE LOS VIEJOS.) bueno aprovechar que --
(AURELIA EXAMINANDO ALCUNA ROPA DEL MUERTO Y OBJETOS DE --
USO PERSONAL.) EL SALON Y SE ILUMINA EL COMEDOR.)

- AURELIA - Esta navaja y el estuche, la brocha y el jabón, aunque no son muy finos ni valen gran cosa, pueden gustarle a Ale,--
- ALEJANDRO - sobre todo, por haber sido de su papá. Buenos como los --
- ELENA - Si no lo hubieras rasurado, Aurelia. Si te hubieras espedado hasta mañana.
- AURELIA - Ni me recuerdes el asunto, que es muy desagradable. Estas polainas... ¿Quién puede usar polainas en estos tiempos?--
- ALEJANDRO - Sólo para dormir en invierno, o para un baile de fantasía.
- ELENA - Qué difícil es repartir la ropa de un muerto. Yo la tiraría toda por el balcón.
- AURELIA - La recojerían gentes a las que no conocemos, y la usarían. Esta boquilla y la cigarrera, convendrá dárselas a alguien que no fume. Meterse en la boca algo de otra persona, es un acto demasiado personal. queda, ni siquiera un resto --
- ELENA - Podrías dármela a mí. O enterrarla en una maceta.
- AURELIA - Estoy por guardar todo en un ropero y cerrarlo con llave, para que después, cuando yo me muera, mis hijos no sepan qué hacer con él. Este reloj, con su cadena, es fino. Parece que bastante. Si se lo diéramos a Alejandro, lo vendería para salir de apuros. El marido de Beatriz se murió -- y en el de Marta ni pensar. Carlos no usa chaleco, ni saco y casi ni pantalones y no encontraría dónde meterlo. Isidro, en cambio, como es tan inútil y no se agita, puede --
- ALEJANDRO - guardarlo con mucho cuidado en una de sus bolsas y de repente, cuando nadie lo espere, sacarlo rápidamente, abrirlo... y ver la hora. Se lo daremos a Isidro.
- CARLOS -
- ROSA -
- ELENA - (MIRANDO EL RELOJ DE PISO.) ¿No sería bueno aprovechar que son las ocho, para comer algo, Aurelia? Ven, Rosa. Ven.
- ALEJANDRO - (SE OSCURECE EL SALON Y SE ILUMINA EL COMEDOR.)
- CARLOS - Ven, tía Rosa, entonces.

- ROSA.- (ALEJANDRO FUMA VOLUPTUOSAMENTE, DE PIE, APOYADO EN UNA SILLA. ROSA, SE PEINA DISTRAIDAMENTE.) SE BALANEO HACIA ALEJANDRO.- Estos cigarros, Soberbios, son casi tan buenos como los Partagás. Mejores que los Delicados. Y tienen la grandísima ventaja de ser muy económicos. Y el árbol y abajo los...
- ROSA.- Alejandro; ¿no sería don Marcos de esas personas que esconden dinero en una ollita? Mujer misteriosa que teje. Y dos...
- ALEJANDRO.- No, Rosa. No seas tonta. Mi papá era una persona muy decente, que tenía cuenta en el banco. Con cuatro mil quinientos cincuenta pesos. vivos en un lugar infinito. ¿Por qué?
- ROSA.- ¿Nunca te prometió su máquina de escribir? ¿No te dijo: "Cuando yo me muera, quédate con ella"?
- ALEJANDRO.- ¿Cómo iba a hacerlo, Rosa, si yo no sé escribir en máquina?
- ROSA.- ¿Cómo es posible que nada te quede, ni siquiera un recuerdo de tu papá?
- ALEJANDRO.- Había un reloj, de oro, grande, muy pesado, con una cadena. Un día, alguien dijo: "Este reloj ha de valer cuando menos, dos mil pesos".
- ROSA.- ¿Dos mil pesos? ¿Un reloj de dos mil pesos? Cuánto dinero. Tebe ser un reloj muy fino. y me voy. Adiós, Rosa. Adiós.
- (ENTRA CARLOS POR EL FONDO. CAMINA HASTA EL BALCON Y LO ABRE. SE ASOMA.)
- ALEJANDRO.- Carlos, si no te es molesto, sería bueno que nos saludaras. Que nos dijeras: "Buenas noches?". todo esto. Adiós,
- CARLOS.- (MIRANDO HACIA AFUERA.) Buenas noches.
- ROSA.- Sería bueno también, que cerraras. Hace frío. COMPANDEB, LUN
- CARLOS.- Rosa, ven. Hay algo, que me gustaría enseñarte. Ven. Estoy descubriendo una cosa. No puedo cerrar. Ven, Rosa. Ven.
- ALEJANDRO.- Tía Rosa, ¿de piedra? Ven. Que tanto que no lo haga.
- CARLOS.- Ven, tía Rosa, entonces.

- ROSA.- (YENDO.) Hace frío.
- CARLOS.- (PONIÉNDOLE UN BRAZO SOBRE EL HOMBRO Y SEÑALANDO HACIA AFUERA.) Hace frío, pero en cambio, puedes ver la ciudad de piedra. Mírala. El farol de la esquina. Y el policía encapotado y un coche silencioso, y el árbol y abajo los enamorados. Más allá va un perro. Ve aquel balcón iluminado y tras la cortina, una mujer misteriosa que teje. Y dos amigos que pasan hablando de no sé qué. Y arriba de esto, nada. Hasta las estrellas. ¿Por qué hemos de sentirnos atrapados, Rosa? Si vivimos en un lugar infinito. ¿Por qué estás allí sentada, con tu abrigo, rascándote un pie? Esperando paciente a que alguien se apiade de tí y te traiga la cena. ¿Por qué? ¿No disgusta.
- ROSA.- Porque... Tengo hambre. Hace un momento lo comprendí todo.
- ALEJANDRO.- Cierra la ventana, que va a darle una pulmonía a tu tía. Entra aire. ¿Verás, ví cosas... (MIRANDO HACIA AFUERA.)
- CARLOS.- Déjelo que entre. Que entre y que limpie. ¿En tu cuarto? Lo-
- ALEJANDRO.- Cierra. ¡Igo.
- CARLOS.- (OBEDECE.) Bueno, cierro. Pero no se puede ir más lejos -- en esta casa, ¿sabes? Cierro, y me voy. Adiós, Rosa. Adiós, tía Rosa. ¿Bueno? O para querer serlo, cuando vamos.
- ROSA.- ¿A dónde vas? ¿No se ha desasosionado un poco. Hace un mo-
- CARLOS.- No sé. Necesito un lugar elevado, desde donde pueda verse bien esto. Desde donde pueda entenderse todo esto. Adiós, tío. Sé bueno. (SALE.)
- CARLOS.- (ROSA Y ALEJANDRO SE MIRAN UN MOMENTO, SIN COMPRENDER. LUEGO VAN AL BALCON Y SE ASOMAN ENTRE LOS VISILLOS, CON GRAN-TIMIDEZ.) ¿A torcer la boca? ¿Podrás hacerlo? Solo una vez.
- ALEJANDRO.- ¿La ciudad de piedra? ¿No? Hace tanto que no lo hego.

- ROSA.- Eso dijo. (PAUSA.) ¿Hay algo agradable que hubiera sucedido -
- ALEJANDRO.- Rosa, si fuéramos más jóvenes, nos sentiríamos mejor.
- ROSA.- (PONIENDO LA CABEZA EN SU HOMBRO.) Después de todo, no me siento tan mal. Es sólo un pie el que me duele. Y eso, no mucho. He olvidado.
- CARLOS.- (MIRAN HACIA AFUERA. SE ILUMINA LA RECÁMARA DE ISIDRO. ENTRA CARLOS. ISIDRO ESTÁ EN LA CAMA.)
- CARLOS.- Isidro: ¿por qué ha de estar todo terminado? ¿Quién inventó que no había salida? Abre la ventana y mira. Afuera hay --
- CARLOS.- otras cosas. Abre la ventana. ¿a nada. Por hacerme un favor.
- ISIDRO.- Lo haría, si tuviera alientos de levantarme y caminar los cuatro pasos que me faltan para alcanzarla. Además, entraría viento, y eso me disgusta.
- CARLOS.- (YENDO A LA VENTANA.) Hace un momento lo comprendí todo. --
- CARLOS.- Con sólo abrir el balcón. (ABRE LA VENTANA.) Con abrir el balcón y asomarme, ví cosas... (MIRANDO HACIA AFUERA.) Que desde aquí no logro ver. Isidro. ¿Qué tiene tu cuarto? Le falta algo. (MIRA HACIA AFUERA.) Qué visión tan extraordi--
- ISIDRO.- Ventilación. ¿No me ves? Soy la imagen de la gangrena. ---
- ISIDRO.- Quiero levantarme y no puedo; Carlos, dime: ¿qué hace uno para ser bueno? O para querer serlo, cuando menos.
- CARLOS.- No sé. Tu cuarto me ha decepcionado un poco. Hace un mo--
- AURELIA.- mento, me sentía más ligero. (SALE.) Último que queda de --
- (SE ILUMINA EL CUARTO DE CARLOS. TERE, LEE, SOBRE LA CAMA. ENTRA CARLOS.)
- CARLOS.- (LEVANTANDO UNA MANO.) No voltees, Tere. Déjame que te ---
- AURELIA.- pida un favor, antes. ¿Podrías mirarme sonriendo? ¿Podrías voltear sin torcer la boca? ¿Podrás hacerlo? Solo una vez.
- TERE.- (SIN VERLO.) No sé, Carlos. Hace tanto que no lo hago. --

Tendría que recordar algo agradable que hubiera sucedido -
entre los dos.

CARLOS.- Piensa, algo debe haber. Hace mucho tiempo. Acuérdate de--
cuando te conocí.

TERE.- No puedo. He olvidado.

CARLOS.- Piensa en un paisaje, en un chiste, en un platillo. Son--
ríe, Tere. Sonríe una vez.

TERE.- No puedo. Ahora sólo pienso en tí. Sólo veo tu cara. Y no
puedo sonreír.

CARLOS.- Sonríe a la pared. Sonríe a la nada. Por hacerme un favor.

TERE.- Parece que he olvidado cómo se mueve la cara, para sonreír.
¿Es muy importante?

CARLOS.- Absolutamente.

TERE.- Me da pena ser tan inútil, Carlos, pero no puedo.

CARLOS.- Bueno, Tere. Esto es el fin.

ISIDRO.- Hace frío. (MIRA HACIA AFUERA.) Qué visión tan extraordi--
naria. Una mujer. Qué bonita. Qué blanda, qué tibia debe--
ser. (QUEDA MIRANDOLA.)

ALEJANDRO.- (SEÑALA HACIA AFUERA.) Mira, una mujer.

(SE ENCIENDE EL SALON DE LOS VIEJOS. AURELIA Y ELENA.)

AURELIA.- (CON UN BASTON.) Este bastón, es lo último que queda de --
Marcos. Yo podría guardarlo y apoyarme en él de vez en ---
cuando.

ELENA.- Aurelia, ¿morirse, dolerá?

AURELIA.- Mucho. Espero que sea por poco tiempo.

(ENTRA MARTA, CON SU MALETA.)

MARTA.- Mamá, había algo que quería decirte, como Bernardo no me -

devuelve a mis hijas, yo regreso a Huanímaro. ¿Podrás prestarme cincuenta pesos?

AURELIA - Marta. Aunque parezca imposible. Aunque no lo creas. Me gustaba tenerte aquí. No te vayas.

MARTA - No puedo quedarme.

(ENTRA BEATRIZ POR EL FONDO DEL COMEDOR, CON UNA CHAROLA.)

BEATRIZ - Esto es la cena. No es gran cosa. Está formada con lo que sobró de ayer, y de antier, y del día anterior y que hemos de tomar, aunque no nos guste, porque es lo que hay. Más algo, que fué preparado exquisitamente, especial para mi papá y que nunca llegó a probar. (LA PONE SOBRE LA MESA.)

(ISIDRO CIERRA LA VENTANA PENSATIVO, CARLOS SE VUELVE HACIA LA PUERTA, TERRE SE LEVANTA A CONTEMPLARSE EN EL ESPEJO, A TENTARSE LAS COMISURAS DE LOS LABIOS, ALEJANDRO Y ROSA VAN HACIA LA MESA DEL BRAZO, MARTA TOMA SU MALETA Y VA HACIA EL COMEDOR, AURELIA Y ELENA SE LEVANTAN CON MUCHO TRABAJO, MIENTRAS CAE LENTO EL...

T e l ó n

NOTA PRELIMINAR:

29-11-36.

Este apéndice, escrito después de una obra que tiene pretensiones artísticas, no la hace mejor, ni la amplía, ni le da más importancia; se refiere a ella, a algunas de las circunstancias que la produjeron y al fenómeno a que pertenece, que es el teatro. Es un apéndice académico, -tan académico como fue necesario -en un caso

A P É N D I C E

que nada tiene que ver con el arte y poco con la técnica. Tiene más bien un cierto valor moral y puede ser de interés, desde el momento en que lo considero como una declaración de principios - un solo principio, mejor dicho.

El oficio de autor dramático, al que de un tiempo a esta parte y para mi gran angustia, he llegado a considerar como posible, se exige la producción periódica de obras de teatro, pero nunca el acercarme a él -a mi oficio- de una manera objetiva e interrogarme sobre cuestiones que de tan elementales parecen peritales, tales como: ¿Qué es el teatro? ¿Qué espero del teatro? ¿Por qué escribo como lo hago?

El Oficio de Autor Dramático

Este apéndice es el producto de un acercamiento de esta especie. Supongo que la actitud es correcta y las preguntas adecuadas, pero sospecho que las respuestas no serán muy satisfactorias.

En cuanto a la obra de teatro, hay quien dice que ninguna está terminada hasta no haber llegado a la escena. Mi opinión es que la más perfecta de las interpretaciones, la hace el autor al escribirla. En lo que a esta se refiere, aunque es deficiente y siento que apenas ha tocado el tema, me dejó en un estado de tan completo agotamiento, que me siento incapaz de agregarle una cosa para su bien.

I.- DEL TEATRO.

- 1.- El fenómeno dramático.

El fenómeno dramático es algo permanente. Esencialmente, consiste en inducir -valiéndose de medios que han ido variando con las épocas, y personas, cosas, formas, momentos, ocupadas en el

29-IX-56.

Este apéndice, escrito después de una obra que tiene pretensión de que sea el teatro, al penetrar en un recinto en donde sufran lesiones artísticas, no la hace mejor, ni la amplía, ni le da más importancia; se refiere a ella, a algunas de las circunstancias que la rodean que aparentemente es un engaño notorio. Este paralelismo, esta producción y al fenómeno a que pertenece, que es el Teatro. Es un apéndice académico, -tan académico como fué necesario -en un campo que nada tiene que ver con el arte y poco con la técnica. Tiene -- velocidad casi vertiginosa. El recinto griego, es ampliado, es más bien un cierto valor moral y puede ser de interés, desde el momento en que lo considero como una declaración de principios. - De los viejos, ante el sol quemante del medio día; el romanófilo me un solo principio, mejor dicho.

El oficio de autor dramático, al que de un tiempo a esta parte -- que figura otra elaborada arquitectura; por un tiempo, al teatro -- y para mi gran angustia, he llegado a considerar como el único posible, me exige la producción periódica de obras de teatro, pero -- como actividad "non grata"; se arroja al agua y se ahoga. Nunca el acercarme a él -a mi oficio- de una manera objetiva e ineludible, para terminar en el patio de una fabrika; luego, me voy a interrogarme sobre cuestiones que de tan elementales parecen pueriles, tales como: ¿Qué es el teatro? ¿Qué espero del teatro? ¿Por -- que, como un circo microscópico y por fin, cambiando de idea y -- qué escribo como lo hago?

Este apéndice es el producto de un acercamiento de esta especie, de entoncos, el teatro será una actividad nocturna. El escenario: -- Supongo que la actitud es correcta y las preguntas adecuadas, pero -- se llena de papeles y de talas, figurando castillos y bosques y -- ro sospecho que las respuestas no serán muy satisfactorias.

En cuanto a la obra de teatro, hay quien dice que ninguna está -- terminada hasta no haber llegado a la escena. Mi opinión es que la más perfecta de las interpretaciones, la hace el autor al escribir -- pública hace creer al actor que no está leyendo. Y continúa la -- la. En lo que a esta se refiere, aunque es deficiente y siento que apenas ha tocado el tema, me dejó en un estado de tan completo agotamiento, que me siento incapaz de agregarle una coma para su bien. lo de profesión. Como alguien dijo, el teatro tiene una moral muy --

1.- El fenómeno dramático.

que más fácilmente se deja engañar. La profesión que socialmente --

ha El fenómeno dramático es algo permanente. Esencialmente, consiste en inducir -valiéndose de medios que han ido variando con las épocas- a personas, sanas, normales, inocentes, ocupadas en algo que no es el teatro, a penetrar en un recinto en donde sufren la pérdida parcial de su voluntad y quedan absortas en una actividad que aparentemente es un engaño notorio. Esta perplejidad, esta aceptación consciente de un engaño, es el fenómeno dramático.

Los accidentes de este acto permanente han ido variando a una velocidad casi vertiginosa. El recinto griego, es amplísimo, paramiles de espectadores, con vista al mar, a las montañas agrestes, a los viñedos, bajo el sol quemante del medio día; el romano tiene un escenario solemne que consiste en una elaborada arquitectura -- que figura otra elaborada arquitectura; por un tiempo, el teatro es una iglesia gótica; luego es descubierto, de una vez por todas -- como actividad "non sancta"; es arrojado al atrio y de allí a la plaza, para terminar en el patio de una taberna; luego, se convierte en una construcción exagonal, octagonal, circular, de varios pisos, como un circo microscópico y por fin, cambiando de idea y consciente de su elegancia, se adapta a un salón de Versalles; desde entonces, el teatro será una actividad nocturna. El escenario se llena de papeles y de telas, figurando castillos y bosques y -- rocas, se encienden las candilejas y el público, como en una actividad inconfesable, observa desde la oscuridad. El engaño se ha duplicado; mientras uno se efectúa en el escenario, en la sala, el público hace creer al actor que no está presente. Y contiene la respiración, el personaje, incapaz de llenar el cometido de ninguna parte activa del fenómeno dramático, el engañador, debe serlo de profesión. Como alguien dijo, el teatro tiene una moral muy especial; El más virtuoso es el que mejor engaña, el más sabio, el que más fácilmente se deja engañar. La profesión que socialmente -

ha significado cosas tan diversas como la excomunión, el hambre, --
el terror a las cazadoras de autógrafos, etc., en realidad consis-
te como la de los demás participantes. Cada época tiene su modo --
te en la disciplina necesaria para responder a un estímulo imagina-
de hacer crítica y, probablemente, la crítica que se merece. Se li-
rio. El actor sudoroso dentro de su máscara terrible, casi inmóvil
ma crítica a la aplicación al teatro de la actividad más de mod.--
sobre sus coturnos, que arroja sonoridades por la bocina a un pú--
en un momento dado de la cultura. Así por ejemplo: Aristóteles, --
blico estático o ebrio; lo mismo que el otro que se abre paso sere
después de sentarse un día (o inicialmente) entre los espectadores de
namente entre los bucles de su peluca, expresando en alejandrinos,
la tragedia, escribe un tratado sobre la metafísica del drama, --
a pocos pasos de un rey, las pasiones barrocas de un César y la ac-
dice: "Hablemos de la poesía en sí y de sus diferentes especies...
triz poseída, que hace de ninfomaniaca, o de histérica, o de esqui-
etc." George Jean Nathan, después de la misma preparación, decia --
zofrénica ante el público intelectual oide de cualquier ciudad mo-
ra: "La crítica dramática se ocupa, o debería ocuparse, solamen-
terna, no están haciendo un engaño sencillo sino el más complejo --
del arte dramático aun a costa de hacer quebrar a todos los tea-
de todos, lleno de reglas internas y de compromisos misteriosos.--
tros del país." Cada uno de estos hombres está trabajando en un --
La condición de su éxito es el logro de eso que se llama belleza.--
esfera que rara vez llega a tocar a la del otro. Y así, conforme --
Su atención, en cambio, está fija en algo mucho más modesto: La ar-
pasa el tiempo, unos dicen como ha de escribirse una pieza de tea-
ticulación adecuada de las palabras, el ritmo de las frases, la --
tro, otros hablan de moral, otros de los griegos, otros de gran --
propiedad del menor de los movimientos. Cada uno tiene un problema
ca, o de religión y todos están haciendo crítica dramática.
distinto y sin embargo, los tres se deben a un compromiso ante---

2.- Carácter del público.

rior: No es su propio ser o su propio engaño el que expresan; sino
el público es algo más que una suma de personas. Es un homi-
el de la obra de teatro que están interpretando.

El actor ocupa un lugar correspondiente al de la palabra en el
opiniones que siempre son diferentes a las de los individuos que --
lenguaje, del verbo en una frase, cuyo predicado, término pasivo, --
lo componen. Es un ser semi irracional, de percepción muy lenta --
-es el público y cuyo sujeto, o razón primera, es la obra teatral.
de reacciones violentas; con una conciencia de clase muy aguda. --

El fenómeno dramático supone pues, como cualquier comunicación,
nuestro medio es una especie de salvaje cohibido por los adelan-
algo digno de ser comunicado, un organismo capaz de comunicar --
los modernos; al aparentar una mayor civilización, es propenso --
en este caso es muy complicado- y otro, de recibir la comunicación.
la quietud, a la somnolencia, a la docilidad y es, desde luego, --

Hay un cuarto personaje, incapaz de llenar el cometido de nin-
poco entusiasta. Aparece, negro y silencioso, se sienta muy serio,
guno de los términos y que aunque quisiera ser parte del público, --
consciente de que será sometido a una prueba misteriosa; al empe-
lo haría de una manera tan especial que este no tardaría en descu-
zar la representación, dada un rato antes de descubrir lo que se --
brirlo y acudiría a presentarle sus respetos. Es el crítico.
espera de él. Gusta de manjares sencillos, de fácil digestión, --

La labor del crítico no está determinada de una manera permanente como la de los demás participantes. Cada época tiene su modo de hacer crítica y, probablemente, la crítica que se merece. Se llama crítica a la aplicación al teatro de la actividad más de moda en un momento dado de la cultura. Así por ejemplo: Aristóteles, después de sentarse un día (o infinidad) entre los espectadores de la tragedia, escribe un tratado sobre la metafísica del drama, y dice: "Hablemos de la Poesía en sí y de sus diferentes especies... etc." George Jean Nathan, después de la misma preparación, declara: "La crítica dramática se ocupa, o debería ocuparse, solamente del arte dramático aún a costa de hacer quebrar a todos los teatros del país." Cada uno de estos hombres está trabajando en una esfera que rara vez llega a tocar a la del otro. Y así, conforme pasa el tiempo, unos dicen cómo ha de escribirse una pieza de teatro, otros hablan de moral, otros de los griegos, otros de gramática, o de religión y todos están haciendo crítica dramática.

2.- Carácter del Público.

El público es algo más que una suma de personas. Es un monstruo especial, dotado de vida propia, de actitudes propias, de opiniones que siempre son diferentes a las de los individuos que lo componen. Es un ser semi irracional, de percepción muy lenta y de reacciones violentas; con una conciencia de clase muy aguda. En nuestro medio es una especie de salvaje cohibido por los adelantos modernos; al aparentar una mayor civilización, es propenso a la quietud, a la somnolencia, a la docilidad y es, desde luego, poco entusiasta. Aparece, negro y silencioso, se sienta muy serio, consciente de que será sometido a una prueba misteriosa; al empezar la representación, duda un rato antes de descubrir lo que se espera de él. Gusta de manjares sencillos, de fácil digestión, ---

prefiriendo aquellos que han sido alabados por personas que, no se sabe por qué, ha declarado sus superiores. Siendo un monstruo-joven, prefiere las importaciones a lo nacional; lo dulce a lo amargo y dentro de su respetabilidad, piensa que la vida está hecha para gozarse. A veces, como quien cumple con su deber, no muy

penoso, asiste a una representación de algo muy serio y muy moral, Es un hecho indiscutible que una obra de teatro, de cualquier género, está hecha para ser oída por un número de personas u ideas española y bajo fianza de algún actor popular. Es casi imposible que forman un público, esa es su verdadera escuela y esta un con que se sienta patriota y asista a alguna pieza histórica, porquedición necesaria de existencia.

ya ha visto algunas. De vez en cuando, haciendo un esfuerzo sobre humano, se presenta en un espectáculo muy intelectual, o lo que es Francisque Barcey. (European Theories of New York, 1947.

peor en un idioma desconocido del que siempre sale satisfecho, -- Barcey no estaría de acuerdo con una obra que resultara inconvencido de haber hecho algo para mejorar su carácter, Pero es cunda para el público que ha de presenciaria. Que el fenómeno dra tas son ocasiones extraordinarias, en general, gusta de lo frívomatico sea el fin de toda obra, es una afirmación que pocos re -- lo, de lo vulgar, de lo modestamente perverso, en una palabra, de atreveran a negar, pero me imagino que cualquier autor espera un lo elaborado especialmente para su consumo.

La aparición del público en el teatro mexicano es un fenómeno -- para el fenómeno dramático tal y como sucede en su época. Barcey-relativamente nuevo y es por eso que autores, actores y críticos- sprobó solemnemente a Sardou, que supo escribir obras al gusto del han salido atropelladamente a darle la bienvenida, como parientes público, que a su vez las aplaudió, llenó de dinero al autor / -- pobres, y después de instalarlo, se apresuran a darle lo que les- llegado el momento lo enterró en alguna parte y lo dejó olvidado. pide, en un derroche de hospitalidad. Todo es confusión en el tea El autor ha de escribir lo mejor posible y procurar para si -- tro por la llegada del tan deseado público y nunca estuvimos en- obra la representación y el público más adecuado. Si después le es tanto peligro de echar a perder, a fuerza de mimos, al pequeño -- to, el monstruo disgustado se enfurece o se intoxica y muere, tan monstruo.

peor para el público y para la obra y para el autor. Si la existencia de un gran público no trae consigo el neces- no es Barcey el único que opina que el fenómeno dramático a- rrio florecimiento del arte dramático, éste tampoco se extingue al de estar al servicio del público. Su compañero más respetable y- ausentarse aquél. Son dos fenómenos diferentes, como un hombre -- terrible de Aristóteles: La tragedia es un género que tiene p r - puede conservar la lucidez en la peor de las soledades. El gran - finalidad producir el efecto purgativo en las emociones del p --- público de las ciudades modernas, permite la vida, casi fuera de- liso.

la ley, del verdadero teatro, del serio; y mantiene, a veces por accidente, a los pocos artistas que tuvieron la entereza de resistir los galardones fabulosos que el monstruo feliz, ofrece a los que le sirven, en sus ataques de imbecilidad. Pero y además, desde hace bastante tiempo el público no va al teatro con el fin de mejorar sus emociones, sino con la mejor intención de distraerse y -

- 0 -

"Es un hecho indiscutible que una obra de teatro, de cualquier género, está hecha para ser oída por un número de personas unidas integrante de la cultura, se pusiera de acuerdo con un público, que forman un público, esa es su verdadera esencia y esta una condición necesaria de existencia."

3.- El Escritor.

Francisque Sarcey. (European Theories of

the Drama. p. 391.) - New York. 1947.

El tercer participante es el fenómeno dramático, el fenómeno del engaño. El escritor participa en ausencia, excepto --

Sarcey no estaría de acuerdo con una obra que resultara inadecuada cuando funge como actor o como público, funciones ambas en las que cada para el público que ha de presenciarse. Que el fenómeno dramático sea el fin de toda obra, es una afirmación que pocos se atreverán a negar, pero me imagino que cualquier autor espera un resultado, cuando es bueno, disfruta vida larga y complicada, fenómeno dramático apropiado para su obra y no escribir una obra inútil de discutirse. Pero, el hecho de la creación dramática es para el fenómeno dramático tal y como sucede en su época. Sarcey, el más oscuro de todos, se conformará con establecer los motivos, aprobó solemnemente a Sardou, que supo escribir obras al gusto del público, que a su vez las aplaudió, llenó de dinero al autor y -- de sus intenciones.

llegado el momento lo enterró en alguna parte y lo dejó olvidado.

Siendo la dramaturgia una actividad artística, y por consiguiente

El autor ha de escribir lo mejor posible y procurar para su obra la representación y el público más adecuado. Si después de eso poco que los escritores han hablado de esta última, principalmente, el monstruo disgustado se enfurece o se intoxica y muere, tanto peor para el público y para la obra y para el autor.

Siendo los tragediantes griegos los más serios de todos los escritores, una declaración suya resultaría de tal importancia que --

No es Sarcey el único que opina que el fenómeno dramático ha de estar al servicio del público. Su compañero más respetable y probablemente acabaría con la mitad de la crítica, espesando terrible de Aristóteles: La tragedia es un género que tiene por finalidad producir el efecto purgativo en las emociones del público. Pero no se imaginaron que -- para a ser de interés y discretamente pasaron por alto el asunto. blico.

Haciendo a Sarcey a un lado como perteneciente a una cultura - fruto del mecanicismo y la revolución industrial y dedicándonos - por entero a Aristóteles, solo podremos responderle que su actitud es parcial, porque él era parte del público y además, desde hace bastante tiempo el público no va al teatro con el fin de mejorar sus emociones, sino con la mejor intención de distraerse y pasar un buen rato. Sería un suicidio que el teatro, que es parte integrante de la Cultura, se pusiera de acuerdo con un público, -- que por el momento es indiferente y hasta contrario a ella.

3.- El Escritor.

El tercer participante en el fenómeno dramático es otro profesional del engaño. El escritor participa en ausencia, excepto --- cuando funge como actor o como público, funciones ambas en las -- que resulta infinitesimal. A veces forma grupos con otros individuos de su profesión, pero nunca la ejerce más que en la soledad. El resultado, cuando es bueno, disfruta vida larga y complicada, -- inútil de discutirse. Como, el hecho de la creación dramática es el más oscuro de todos, me conformaré con establecer los motivos, o pretextos, que algunos escritores han ofrecido como explicación de sus intenciones. una verdad, no un engaño. Llegamos a una lírica

Siendo la dramaturgia una actividad artística, y por consiguiente teniendo como finalidad la belleza, resulta sorprendente lo -- poco que los escritores han hablado de esta última, principalmente los que la han alcanzado. los. Una verdad que está perdida en el

Siendo los tragediantes griegos los más serios de todos los escritores, una declaración suya resultaría de tal importancia que probablemente acabaría con la mitad de la crítica, empezando probablemente con la de Aristóteles. Pero no se imaginaron que llegara a ser de interés y discretamente pasaron por alto el asunto.

O no encontraron donde insertar el documento. Y que solo es por-

"... The purpose of playing, whose end, both at first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure." (1) mira en el espejo para educarse, para (Hamlet, III, 2) su fealdad, para cubrir sus-

Es una declaración objetiva solo a medias porque forma parte de un todo artístico. Es peligroso -y a veces, una gran torpeza- confundir las declaraciones de un autor con las de sus personajes, -- principalmente tratándose de personas como Shakespeare y Hamlet, -- de las que siempre puede decirse tanto y tan poco. Por otra parte, la opinión es tan sorprendente y tan exacta que no importa si --- Shakespeare no la compartió. Para propósitos de este estudio, la consideraremos como un "obiter dicta" del autor:

1607. Ben Jonson Works (1)

No se refiere precisamente a las intenciones del escritor, si esta opinión pertenece a lo que pudieramos llamar la corriente moralista en el teatro. No siempre es una opinión sincera. El actor para verse a sí mismo, no solo de una manera física, sino también moral. Entra en conflicto, aparentemente, con el concepto -- todos percibidos é se puedan mejor guardar de tantas maestrias -- que hemos mantenido hasta aquí, del engaño. El hombre quiere ver como algunos usan por el loco amor.", dijo, porque no había otro se realmente, ver una verdad, no un engaño. Llegamos a una límite de que su libro viera la luz.

ción del término: engaño solamente, en el sentido que es engaño. Podríamos dividir en tres los que aceptan una situación así -- una imagen en un espejo, algo que parece ser, pero no es: Es la -- en el teatro: Los moralistas, los pedagogos y los moralistas y no representación de una verdad. La obra representa una verdad, pero sagros obligados.

valliéndose de medios ficticios. Una verdad que está perdida en el supone el concepto a un público que no solo comprende a se di-

vierte en su ejercicio, sino también se mejora. Lo ineficaz del-

(1) "... el propósito del drama cuyo fin, tanto en un principio -- como ahora, ha sido y es, presentar un espejo a la naturaleza --- para mostrar a la virtud sus facciones, al escarnio su imagen, -- y a la época su forma y peso."

la poesía, para informar a los hombres de la mejor manera de vivir

sin fin de preocupaciones pequeñas de la vida y que solo es perceptible al ser desnudada y presentada lejana y como en carne ajena; purificada, como quien dice, en el fenómeno dramático. Solo esto puede explicarnos de una manera satisfactoria la recurrencia, el eterno magnetismo del teatro. El hombre se mira en el espejo para admirarse, para asombrarse ante su fealdad, para cubrir sus defectos, o bien para interrogar larga y desesperadamente a su percepción de los valores de la existencia y de la pretensión del teatro.

No presenta la declaración, ningún indicio de compromiso con la belleza, ni con la miral, ni con el "gusto" del público. El primero y el último compromiso del teatro, es con la verdad. No va

"... and last, the doctrine, which is the principal end of poesy, to inform men in the best reason of living."

(Dedication to Volpone or the Fox. 1607. Ben Jonson Works) (1)

Esta opinión pertenece a lo que pudieramos llamar la corriente moralista en el teatro. No siempre es una opinión sincera. El Arzobispo de Hita escribió el libro del Buen Amor "é porque sean todos apercebidos é se puedan mejor guardar de tantas maestrías como algunos usan por el loco amor.", dijo, porque no había otro modo de que su libro viera la luz.

Podríamos dividir en tres los que aceptan una situación así en el teatro: Los moralistas, los pedagogos y los moralistas y pedagogos obligados.

Supone el concepto a un público que no solo comprende o se divierte en su ejercicio, sino también se mejora. Lo ineficaz del arte se nos muestra con solo ver lo mal que está la moral de las personas que asisten al teatro, sobre todo al teatro "moral".

La Gran parte de las comedias que se han escrito de dos mil quinientos...

(1) "... y por último, la doctrina, que es el principal fin de la poesía, para informar a los hombres de la mejor manera de vivir"

nientos años a esta parte, tienen grandes pretensiones de utilidad social. Si fueran válidas, la rama moralista contaría con un acervo riquísimo de buen teatro: Todo Aristófanes, parte de Ben Jonson, gran parte de Moliere, Ruiz de Alarcón y entre los modernos Ibsen y Shaw, por citar sólo los más famosos. Es cierto que todo este teatro debe, cuando menos parte de su vitalidad a la percepción de los vicios de la especie humana y al castigo teatral bien intencionado que les propina. Pero la pretensión del autor no la de corregir a sus personajes, sino al público, y en esto no nos queda más remedio que el ser escépticos. La experiencia es otra. Supongamos a un avaro. Si lo es de verdad, no va al teatro. Si lo es a medias, irá a ver una comedia llamada "El Avaro", pagará con gran dolor de su corazón doce pesos, se desternillará de risa al ver los sufrimientos de su imagen teatral, dirá horrores de la avaricia y al salir del teatro, caminará a su casa por no gastar en un coche.

Tartuffo puede ser capaz de demandar a Moliere por difamación, y hasta morir apoplético, pero esto no lo hace menos tartuffo, sino al contrario, lo lleva a su máxima realización.

Si el teatro fuera efectivo como arma social, las mil y pico de representaciones que ha tenido el Tartuffo en la sola Comedia Francesa, eran suficientes para dejar a Francia limpia de esa lacra. Y el Tartuffo se transforma, pero sigue existiendo.

Hay casos en que las costumbres cambian en el mismo sentido del teatro moral y parece que a causa suya: Nora, consiguió el voto, acabó parcialmente con Helmer y le quitó algo de su aire de respetabilidad. Ahora tiene un despacho al otro extremo de la escena y en vez de ahorrar para pagar las deudas, da consultas de psiquiatría. Pero el verdadero problema se ha pasado por al-

to: Sus relaciones sentimentales y sexuales con su marido son distintas pero no mejores y en cuanto a su capacidad para educar a un hijo, ... más le valiera abandonarlo desde el primer acto.

Y por este pequeño pseudo triunfo, cuántos fracasos.

Y es que las personas que nombré más arriba, eran dramaturgos antes que moralistas. Su facilidad para percibir cuestiones morales les permitía hacer mejores obras de teatro, pero no sermones más efectivos. -En general, los sermones son tan ineficaces como las obras de teatro, solo que casi nadie los lee doscientos años después de escritos. El, el baratán, estaría al nivel de su dec a-

El verdadero escritor de sermones es un ser insoportable en el teatro, si alguien duda la veracidad de esta afirmación, lea con toda la solemnidad que se merece Los Tajedores de Hauptmann.

"Y cuando he de escribir una comedia,
Encierro los preceptos con seis llaves;
Saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
Para que no me den voces; que suele
Dar gritos la verdad en libros mudos;
Y escribo por el arte que inventaron
Los que el vulgar aplauso pretendieron;
Porque, como las paga el vulgo, es justo

Hablarle en necio para darle gusto."

(Arte Nuevo de Hacer Comedias. Lope de Vega)

Nada más lejos de la torre de marfil y de lo que los pedantes y poetastros esperan del teatro, -de lo que esperamos del teatro; pero si de entre la tribu enorme de los escandalizados contamos los capaces de escribir mejores comedias que las peores de Lope encontraremos a muy pocos. Sin embargo, el teatro de Lope es hecho para divertir y ser aplaudido.

¿Qué significa el aplauso y la diversión del público? Un público que se divierte en el peor de los vodeviles, que aplaude en los teatros frívolos y que se desternilla si le picamos las costillas. Parece que muy poco.

Sin embargo, los públicos cambian y el objetivo no es la risa ni la diversión, sino la risa provocada por algo bello y la diversión lograda por medios artísticos.

Cualquier comediógrafo de éxito, de los que se hacen ricos y se sepultan en poco tiempo, pudo hacer la declaración de Lope con autoridad, solo que él, el baratón, estaría al nivel de su declaración y Lope estaba por encima de la suya. Un hombre puede declarar cualquier cosa, mientras sea capaz de escribir buenas comedias. ".... el obvio deseo del autor (Zola) de llevar al teatro

De las tres afirmaciones examinadas, una pretende comprometer con la verdad, otra con la moral y las costumbres, y la tercera, con el público. La segunda puede desecharse como una protección de los intereses del autor, o como una falsa pretensión, -sin menoscabo de la autoridad de los que la profesaron: cada persona tiene sus motivos para hacer declaraciones, aunque sea la inadvertencia. La tercera, parece a todas luces, ser insuficiente. Queda la afirmación de Hamlet, el teatro como verdad.

La obra como verdad, el teatro como revelación de algo antes desconocido; sin pretensiones de corregir, ni interés de agradar, me parece la más virtuosa de todas las concepciones posibles. El bien moral y el placer del público son, en el mejor de los casos, bienes derivados. Las grandes obras, nunca producen placer, por el gran esfuerzo que requiere su comprensión, y el bien que pueden producir, no viene de sus virtudes correctivas, sino de la aprensión de la verdad que expresan.

4.- Naturalismo. El naturalismo sin par, no resultan más que un siglo. Nacido en una época de pensamiento esencialmente científico y del horror al mecanicismo en el teatro que tan bien representan -- Sarcey y Gardou, el Naturalismo, la última de las grandes tendencias, se distingue por el énfasis de sus compromisos con la verdad. Zolá en su pontífice máximo, pero la importancia que tiene para nosotros viene de los momentos naturalistas que tuvieron -- los dos dramaturgos modernos más importantes (Strindberg e Ibsen) y de la vigencia que aún tiene en nuestro medio esta tendencia.

El prefacio a Therese Raquin (1873), que puede considerarse -- una especie de manifiesto naturalista en el teatro, cita, como -- virtud salvadora... construir ese edificio sólido que es su teatro.

Sin...: el obvio deseo del autor (Zolá) de llevar al teatro -- en relación más íntima con el gran movimiento hacia la verdad -- y la ciencia experimental que desde el último siglo ha venido -- creciendo en todas las manifestaciones del intelecto humano."

El autor, dice Zolá, ha de ser un científico, indiferente a la convención moral y al arte, que partiendo de una hipótesis, examina la evidencia y verifique la hipótesis; un hombre que mire a la vida con papel y lápiz, listo a tomar notas de sus observaciones, con las que formará no una trama en el sentido usual, sino -- un encadenamiento de causas y efectos.

Como todos los movimientos que tienen un portavoz, el naturalismo ortodoxo, terminó siendo el partido de un solo hombre, que, además, nunca anduvo lejos del melodrama.

Creo que los peligros del naturalismo son muy claros: El autor naturalista, sobre todo el de índole sedentaria, llega a los cincuenta años, con un verdadero álbum de familia en los cajones del escritorio. En cuanto a las obras de teatro, cada una de las cua-

Strindberg, entusiasmado por las doctrinas de Zolá, mantiene...

les constituye un organismo sin par, no resultan más que un número de casos particulares, de historias clínicas, de anécdotas familiares, cuya suma es nada. Un ratón inyectado de albúmina, más otro ratón inyectado de albúmina, más otro ratón inyectado de albúmina, pueden darnos un resultado portentoso, si sabemos arrancarles una ley general. Pero una obra naturalista, más otra obra naturalista, más otra obra naturalista, nunca serán más que eso mismo, si no encierra alguna de ellas, como aprisionada, el secreto del universo.

Ibsen nunca fue, que yo sepa, naturalista ortodoxo. Por el contrario, heredó de Scribe, Sardou y Dumas hijo, los materiales con los que iba a construir ese edificio sólido que es su teatro. Sin embargo, inconsciente o heterodoxo, sumergido en el pensamiento científico de su época, no se sustrajo a la contaminación. Reducir Espectros a una pieza naturalista, es reducirla a la historia de un caso de heredosífilis, que es una de las equivocaciones clásicas que se cometen al interpretarla.

Parece que al final de su vida Ibsen hizo una declaración que nos muestra su preocupación por la verdad.

"Me sorprendí de que yo, que hice la preocupación de mi vida dibujar caracteres humanos y destinos humanos, hubiera, sin intención consciente de mi parte, llegado en varias cuestiones a las mismas conclusiones a que han llegado los filósofos morales social-democráticos por procedimientos científicos." hasta aquí dicho, creo que una cosa cuando menos quedará clara: que no es el

(The Playwright as Thinker. p. 101. Eric Bentley. New York, 1955.)

Esto es, un naturalismo accidental, y el resultado, mucho mejor que el naturalismo.

Strindberg, entusiasmado por las doctrinas de Zola, mantiene...

con él una correspondencia y, aunque parezca grotesco, le envía-- sus obras para su aprobación. Zola las elogia con cierta reserva, las considera naturalismo imperfecto y al opinar de El Padre, declara: "Referencia de lo que sucede con nuestros antecedentes físicos tenemos",... Me gusta que mis personajes tengan un marco social -- -- ant-completo, de manera que podamos tocarlos y sentir que están penetrados de nuestro ambiente. Y su capitán que no tiene ni nombre si quiera, sus otros personajes, que son casi creaturas de la razón, no me dan el completo sentimiento de vida que yo requiero... Con todo, le repito, su pieza es una de las pocas -- -- obras dramáticas que me han conmovido profundamente." La Señorita Julia, que Strindberg escribió con pretensiones de tragedia naturalista, y que también fué desaprobada por Zola tiene un prólogo que, entre otras afirmaciones más o menos asombrosas, hay una que propiamente entendida, viene a apoyar nuestro -- -- concepto del teatro como modo de conocimiento.

Los "... El teatro, por consiguiente, ha sido siempre una escuela para los jóvenes, los semi educados y las mujeres, que aún no conservan la facultad inferior de engañarse a sí mismos y de permitirse ser engañados: eso es, de ser susceptibles a la ilusión y a las sugerencias del autor."

Con la connotación de didacticismo que contiene la afirmación, encontramos en ella, la preocupación por la verdad que trae consigo el didacticismo en sí. Responde: "dramaturgo, poeta, novelista --

Con lo hasta aquí dicho, creo que una cosa cuando menos quedará clara: que no es aberración, ni necedad, ni pedantería, el concepto del teatro como un modo de conocimiento y su compromiso primero, con la verdad, de dos comedias. Del XIX, con excepción de --

En los siguientes capítulos se verá, cómo se da y cómo se cumple -- o no -- este compromiso, primero en México, y luego en la más re--

ciente de mis obras. Haber escrito sin dejarnos más pobres, los
II.- EN MEXICO. razón de lamentar en el fondo de sus almas, la
I.- Antecedente. haber nacido en México. Parecen carecer de todo
para diferencia de lo que sucede con nuestros antecedentes físicos
tenemos, todos nosotros, una cierta libertad al escoger a nuestros
antecedentes históricos y culturales. Sin embargo; Un pintor podrá
empeñarse en hacer arte mayas, pero un escritor de teatro, ha de
reconocer forzosamente que está ejerciendo un arte importado, y
que tarde o temprano ha de cruzar el Atlántico en busca de sus
antepasados literarios. El autor de un país como Francia o Espa-
ña, con una fuerte tradición teatral, puede, dentro de los lími-
tes de la razón, insistir en sus raíces autóctonas. Para un mexi-
cano, esta actitud es suicida. La virtud de una nación aliada es
su amplitud, no su estrechez. Insistir en ser autóctono es negar
el carácter esencial de la cultura mexicana. Es como insistir en
comer uno su propia carne.

Los límites de la nacionalidad están determinados por los he-
chos de los mexicanos. Es decir; si un mexicano va a los griegos,
no deja por eso de ser mexicano, sino que enriquece la cultura na-
cional. El siglo veinte, sobre todo después de la revolución, el
De nuestros antepasados geográficos podemos decir lo siguiente:
Con las honrosas excepciones de Juan Ruiz de Alarcón y Sor-
Juana nuestros dramaturgos de siglos pasados se distinguen por
tener cuatro o cinco profesiones: "dramaturgo, poeta, novelista,
diplomático y político de renombre..." Por causas misteriosas,
los que más prometen mueren demasiado jóvenes o desaparecen y
pasan a la historia de nuestra literatura, como "El malogrado Fu-
lano de Tal..." Autor de dos comedias. Del XIX, con excepción de
Rodríguez Galván que explotó la Colonia con gran fruición, y de

Bianchi, que pudo no haber escrito sin dejarnos más pobres, los demás, dan la impresión de lamentar en el fondo de sus almas, la gran desgracia de haber nacido en México. Parecen carecer de todo parentesco artístico y sus relaciones literarias no las tienen entre sí, sino con los movimientos europeos de moda. Este es un caso, no me atrevería a decir típico, pero sí ejemplar, de un autor asombrosamente incapaz de desarrollarse: la única obra suya de que tengo noticia es Los Maurel; se desarrolla en Francia, entre franceses, -los Maurel son franceses-, y está escrita con técnica francesa: es una "pieza bien hecha". Es un melodrama como cualquier otro de la época, sin mayores pretensiones. Como melodrama funciona perfectamente, es una primera obra modesta, pero decorosa, de un hombre, que si hubiera insistido en su profesión, hubiera podido, cuando menos, crear un público. Quedó tan satisfecho, o tan decepcionado que no volvió a escribir y desapareció del teatro.

De padres oscuros, la vida en el teatro de la mayoría de nuestros autores es cortísima, -aunque la suya sea larga- y poco productiva y mueren sin lograr descendencia.

En el siglo veinte, sobre todo después de la revolución, el panorama cambia, aunque no las facilidades. Aparecen los autores teatrales profesionales, que viven de milagro en un teatro sin público. Los más importantes de entre ellos, por la magnitud y las consecuencias de su obra, son Villaurrutia y Usigli.

Nacidos en un movimiento de reacción contra lo establecido, o más bien, de renovación, un movimiento posrevolucionario con ciertas afinidades a los producidos entre guerras en Francia, toman con el tiempo caminos personales que, hasta cierto punto, pueden considerarse opuestos.

tean rebase un tema.

Con una cultura bastante amplia y una indudable capacidad artística, establecen el antecedente, -por influencia o por reacción para todo lo que se hace en México ahora y en el futuro próximo. Mucho se ha dicho del afrancesamiento de Villaurrutia: el uso de temas (clásicos con un significado contemporáneo, permite, con toda justicia, llamar afrancesado a un autor. Esta actividad, de rehacer temas, -no de reinterpretar mitos- (1), corresponde a una actitud que nosotros llamamos neoclásica y que en otras partes llaman barroca. Supone una convención, una limitación del alcance del drama, de la "materia dramática", una convención que varía según las épocas, pero que debe estar establecida entre el autor y el público a fin de hacer posible el fenómeno dramático. ¿Qué puede significar Berenice, por ejemplo, sin la convención de que el deber hacia otra convención, -la opinión del pueblo Romano sobre las reinas-, es una fuerza capaz de determinar una tragedia? Francia es el país de las convenciones y cada obra que produce está dirigida a un público con una comunidad muy clara de conceptos. Hasta las obras y los movimientos que no tienen otra razón que la de atacar una convención, necesitan de un público convencional a quien molestar. Esta comunidad de ideales, o de conceptos, o de convenciones, es lo que se llama una nacionalidad o una cultura nacional. El teatro barroco que escribe Villaurrutia, con exquisitez y finura, cae en México como en el más aterrador de los vacíos. Es fenómeno sabido que los años inmediatos a la muerte de un autor son el tiempo más peligroso para su reputación; la edición póstuma de Villaurrutia, un poco demasiado solemne, fué recibida por-

(1) En Edipo Rey, Sófocles reinterpreta un mito; en Orfeo, Cocteau rehace un tema.

nuestras "autoridades" con un respeto ambiguo, que no sabemos si se tributa a la muerte o al genio.

El caso de Usigli es muy distinto; reconocido antes como un autor popular y vigoroso que como un autor importante, -porque en nuestro medio hay todavía quien piensa que son conceptos antitéticos-, (Ver México en el Arte, No. 4, Diez Años de Letras en México. Rafael Solana), tuvo la preocupación, -y la precaución- de investigar cuidadosamente, entre el pasado de nuestro teatro en busca de una posible raíz histórica. No conozco la conclusión categórica de sus investigaciones, ni si la hubo, pero su obra representa la introducción a nuestra cultura, de las corrientes más saludables del teatro europeo.

Creyendo necesario adoptar un "partido" cultural, se declara tácitamente neoclásico, casi neoclásico, mejor dicho -y escribe una preceptiva, El Itinerario del Autor Dramático, que con sus clases en la Facultad de Filosofía y Letras, representa su contribución pedagógica al teatro.

Como dramaturgo es más importante aún: Sus tres comedias "Impolíticas" son en México las primeras de ideas dignas de ese nombre, -y las últimas, quizás-, a la manera de Shaw y Aristófanes. Medio Tono es eso que podríamos llamar "realismo poético", La Mujer no Hace Milagros, es comedia de costumbres, El Niño y la Niebla es un ejemplo de naturalismo, que sospecho que hubiera aplaudido Zola, Corona de Sombra es un intento muy respetable de tragedia y el Gesticulador entra en la digna tradición del Ibsenismo. Todo, dentro del estilo realista -menos Corona de Sombra.

Aunque Usigli, desde su aparición, se ha preocupado por ser un constante dolor de cabeza para los periódicos -y estos lo han sido para él-, no es sino hasta los últimos cinco o seis años que se

ha convertido en un aturo de público. Corona de Sombra, probablemente su mejor pieza, ha tenido un público que haría un mal domingo para uno de nuestros monstruosos cines. La acción a mano izquierda es:

«Si la "intelectualidad" no lo acepta de muy buen grado, en nuestro teatro es un personaje central: O se le detesta o se le admira, pero nadie lo ignora. Si unimos a esto, la gama amplísima de influencias que supo introducir a México con sus obras, comprendemos por qué ya es -aunque no escribiera una palabra más- junto con Villaurrutia, el antecedente de todo el teatro en México. Como todo antecedente, Villaurrutia y Usigli son fatales, no es posible ignorarlos como es posible ignorar sin temor a una catástrofe Hernán o la Vuelta del Cruzado. Un antecedente es algo presente e inevitable, aunque pueda resultar repugnante. un pe-

El producto, el teatro moderno de México, se presenta bajo tres especies: el teatro de concurso que es el oficial, el realismo, que es el hijo legítimo del antecedente, y el teatro solemne que es la reacción contra el antecedente, podría parecer aislada y la

2.- Concursos.

Entre los muchos concursos que anualmente se celebran en nuestra ciudad, el de Comedia del Nacional es uno de los más respetables. Puede decirse, que lo último de la producción de cada año, participa en él. Lo último de la producción joven, esto es, ^{obras} ve y por Este año, fue premiada una pieza: "Los Desarraigados, entre otras razones: "... por haber sido considerada la mejor, dada la mexicanidad de su tema, su excelente factura, etc...". Dejando para más tarde lo que el jurado llamó "mexicanidad de tema" quiero recalcar que la primera virtud que vino a la dabeza del jurado, -- ^{obras} fue la mexicanidad. Si el jurado leyera de una comedia premiada -- por "Lo séquimal del tema" o por "Lo guajuatense del tema" le

parecería una manifestación de provincianismo execrable. Si fuera un periódico de Londres y dijera de "lo inglés del tema", le parecería una excentricidad, como la circulación a mano izquierda, o una altanería insoportable, y sonreiría si oyera algo referente al "American Way of Life". Somos nosotros los mexicanos los únicos seres privilegiados que podemos referirnos a nuestra nacionalidad con virtud sin temor a parecer grotescos o imbéciles. Pero la cosa, que podría ser un "lapsus lingüe", es algo más grave, producto de las bases del concurso. Hay una que dice: "Las obras deberán plantear, sobre los temas mexicanos... soluciones (positivas), afirmativas de la personalidad e idiosincracia del pueblo mexicano y de su actual evolución social." Lo que a primera vista puede parecer un perverso intento de reducir el teatro a un periodismo moralizante, al ser confrontado con la opinión de Zola citada en la página 14, resulta la aceptación clara del teatro naturalista como el único posible en México, o, cuando menos, en el concurso del Nacional. La actitud podría parecer aislada y sin importancia, si no contara el concurso a que me refiero con la bendición de todos nuestros organismos teatrales. No explica la convocatoria lo que entiende por una solución (positiva), por un prurito de ambigüedad, por discreción o por fortuna.

La limitación que representa esta pequeña cláusula es grave, y por la borda se irían/ como El Cid, Hamlet, y Las Tranquinianas, si fuésemos capaces de escribirlas.

Para una persona que haya aceptado el teatro como modo de conocimiento, escribir una obra de acuerdo con las limitaciones expuestas, el único camino consiste en tomar la libreta de notas, escudriñar este vasto laboratorio que es la ciudad y escribir, ante la interrogación de lo que querrá decir (positivas).

El resultado, aplaudido por los jurados, y ahora por el público, es una obra llamada Los Desarraigados. Aborda, de una manera vulgarmente llamada "valiente", el problema de una familia mexicana establecida al sur de los Estados Unidos. Como buena pieza naturalista, atribuye todos los males de la familia al medio ambiente: dos hijos perdieron la vida en la guerra de Cuahutemoc, de Zapatas, etc. Los muros de nuestros edificios están llenos de pintura histórica, nuestra novela es la misma; el cuarto hijo, muy joven, ha caído en las garras de una prostituta y se ve obligado a traficar con marihuana entre la concupiscencia y el hambre. En cambio, en nuestro teatro la historia mexicana, que, por lo que se ve, es muy viciosa, la hija se reduce a lo materialmente indispensable. Las mujeres de la nobleza son, aparte de la falta de interés, el trabajo arduo que casi en la puerta de su casa, al hijo de un explotador de braceros. El diálogo es de los que se suponen fotográficos. Como su antecesor de todo hecho existen siempre en nuestra historia; el conde de Tepasado Zolá, el autor no puede mantener la crudeza vital más lejana del primer acto y cae, a mediados del segundo, en pleno melodrama. La obra pretende mostrar una gran verdad de la vida cotidiana de un sector social y por eso, sería mucho más propio verla defendida ante los interesados, en uno de los teatros mexicanos y por último, la dificultad de emprender con buen ánimo algo, que nos de Los Angeles que ante el público compadecido, ignorante del problema, que asiste al teatro del Cranero. Los aspectos de la vida americana abordados por el autor son los que conocemos gracias al escritor de piezas históricas, ya puesta en escena es relativamente fácil y generalmente se cuenta con una crítica benevolente: problemas mentales de los veteranos de guerra, contrabando de drogas, discriminación racial, conducta desenfadada e inmoral de los adolescentes. Lo que me hace suponer que el autor, en vez de investigar la vida humana en el vientre de alguna ciudad, lo hizo llamar entonces, era el teatro histórico. Ilustró su teatro cómodamente instalado desde la butaca de algún cine. Este es el teatro naturalista que se hace en México, el que recibe el asentimiento oficial y el aplauso del público. El teatro de concurso.

3.- Teatro Solemne.

Tres son sus manifestaciones más importantes en México: El teatro histórico, el de ideas y el poético.

Un país que aprecia tanto su historia, la discute tanto y la conoce tan poco debiera producir una hueste infinita de Hídalgos, de Cuauhtemoques, de Zapatas, etc. Los muros de nuestros mejores edificios están llenos de pintura histórica, nuestra novela es histórica en gran parte y nuestro ballet, si no es histórico, es como el público isabelino. En las ciudades, en cambio, resulta cuando menos demagógico. En nuestro teatro la historia se reduce a lo materialmente indispensable. Las razones de la escasez son, aparte de la falta de interés, el trabajo arduo que significa encontrar la versión verdadera de las setenta diferentes que de todo hecho existen siempre en nuestra historia; el compromiso enorme que significa hacer una afirmación cualquiera ante un público capaz de adoptar, acaloradamente, un partido en todo lo ocurrido desde la conquista a esta parte y luego, en vez de defender ese partido, olvidarse del asunto y no asistir al teatro; y por último, la dificultad de emprender con buen ánimo algo, que desde primaria nos han demostrado que es tedioso, imposible y obijeto de academia. Los organismos oficiales ven con buenos ojos al escritor de piezas históricas, ya puesta en escena es relativamente fácil y generalmente se cuenta con una crítica benévola; pero la escasez persiste.

Ya en el siglo pasado, el arqueólogo e historiador Alfredo Chavero advertía que el camino hacia la realidad mexicana, -o como se llamara entonces,- era el teatro histórico. Ilustró su teoría con una serie de obras sobre asunto prehispánico, en la que sus personajes, con nombres indígenas expresaban en español sus sentimientos de ópera italiana.

No se trata de ver claramente a Enrique V, ni su signifi-

"Para que una pieza sea propiamente histórica, es necesario que se refiera a la historia del pueblo a quien está dirigida. En su composición debe cuidarse que no aparezca ninguna improbabilidad, ya que la realidad se sobreentiende..."

S.T. Coleridge Essays "Shakespeare's English Historical Plays." (Everyman's Library.)

La población rural mexicana, con su enorme porcentaje de analfabetas, es un campo tan apropiado para recibir la pieza histórica como el público isabelino. En las ciudades, en cambio, resulta estéril cualquier esfuerzo de esta especie.

Aparte de Corona de Sombra a la que ya me referí, en los últimos años hemos visto, en producciones oficiales de proporciones gigantescas, un Cuauhtémoc, Un Moctezuma II y un Hidalgo. En las dos obras de asunto precortesiano, -una de ellas con pretensiones de tragedia-, se llenó el escenario de plumas, de penachos, de telas multicolores, de grandes conjuntos, en un intento desesperado de mostrarnos la nobleza y magnificencia de nuestros antepasados. Tras de todo este aparato escuchamos atentos el lenguaje, -que resultó ser tan microscópico como un diálogo de mecanógrafas.

El Hidalgo, un asunto donde la documentación es más amplia, si bien no más sencilla, nos mostró que una serie de hechos, que ordenados cronológicamente pudieran ser una buena historia, -¿o mala?-, son muy mal teatro si no están intuídos, penetrados y juzgados por un verdadero dramaturgo.

El teatro histórico pide de su público, una cierta seriedad, una comunidad de intereses, un cierto patriotismo. El asunto es la historia, un hecho o un accidente, un personaje dado por sus hechos, pero el tratamiento es el único posible en una pieza de teatro serio, la busca de la tragedia, del hombre en sí mismo, de su esencia. No se trata de ver claramente a Enrique V, ni su signifi-

cación histórica, sino al hombre bajo las especies de Enrique V.--
Es la posibilidad de alcanzar una verdad general bajo toda esta--
armazón de incidentes que es la historia, lo que hace posible y--
digno al mismo tiempo, al teatro histórico. Tanto Usigli como Ma--
gaña estuvieron acertados al pretender hacer una tragedia de la --
historia.

El teatro histórico pide seriedad, el de ideas, inteligencia.

Descendiente claro de la pieza de tesis, la de ideas sólo es --
capaz de vivir en una sociedad llena de instituciones, cuando em--
pieza a cansarse de ellas.

Los personajes de la pieza de ideas tienen siempre fuertes ---
convicciones, aunque no vivan de acuerdo con ellas, y se permiten,
a partir del segundo acto, ponerlas a discusión, generalmente pa--
ra desvirtuarlas. Los diálogos son una serie de conversaciones --
entre personas inteligentes o que se creen inteligentes. Se dife--
rencian de sus antepasados, los personajes de la pieza de tesis,--
en que a estos últimos estaba terminantemente prohibido discutir--
sus ideas en público y muchas veces, hasta conocerlas. Actuaban--
su doctrina como ciegos, obedeciendo a un destino preparado con --
cuidado por el autor.

La pieza de ideas, aunque consiste principalmente en discusión,
presupone un universo en el que la conducta de las personas bro--
ta de una manera natural de las ideas. La pasión llega a desvir--
tuar una convicción o bien, investida de poder vital, determina --
el ser, pero nunca, como sucede en los otros géneros, provoca el--
conflicto porque este es de ideas, aunque resulten de la metafísi--
ca de la pasión.

Las ideas pueden ser sociales, transcendentales o teológicas,--
pero la discusión versa siempre sobre la conducta, que parece ser

el eterno asunto del teatro.

El autor de piezas de ideas, a diferencia de su pariente el moralista, se declara más interesado en el teatro que en la doctrina que profesa. Escribe prólogos para expresar en ellos todo lo que tiene que decir de antidramático y sus obras toman de esta manera una apariencia impresionante. El lector poco enterado, después de leer un prólogo gigantesco, que pretende ser sociología pura, penetra en la obra temeroso y la admira en una perspectiva que nunca tiene al llegar al teatro.

Shaw, que es el gran representante del género, pasó gran parte de su vida predicando doctrinas sociales cuya única importancia consiste en haber producido un teatro tan bueno.

El género llegó a México gracias a Usigli y sus más puros representantes son las Comedias Impolíticas, falleció temporalmente, junto con nuestra conciencia política y ahora resucita, bajo la protección del Teatro Universitario, en Carlos Solórzano.

Es un teatro importante por la importancia que se le da, no por la que tiene. El autor califica a dos de sus obras de poéticas, y a la última Las Manos de Dios de teatro de ideas.

Las Manos de Dios, dijo un crítico, "presenta un concepto del demonio, que solo podrán entender los limpios de corazón". (Miguel Guardia.)

La idea es teológica: presenta un universo transido por dos fuerzas, el demonio, que representa el espíritu del progreso, de la libertad, de la autonomía, etc., en una lucha eterna y desesperada contra un Dios incommovible, insensible y de una densidad soporífica, amamantado incansablemente con la sangre de sus víctimas que son los hombres piadosos.

La obra es un ataque a los valores cristianos. Aparte de la posible validez de la idea; la obra padece de cierta megalomanía y de la confusión intelectual en que frecuentemente cae el autor, por ejemplo: llamar demonio a un ser que nada tiene que ver con el bien y el mal, como solemnemente declara en el primer acto y luego, y más importante de todo, hacer portavoz de un Dios omnipotente a un oligofrénico.

El público y la crítica, han recibido a esta obra de ideas con una complacencia que si bien resulta excusable, es inexplicable.

Si aceptáramos como válida la declaración de ciertos autores, dentro de la categoría de Teatro Poético entrarían los mayores monstruos producidos en los últimos años. Toda obra que no es realista tiende a considerarse a sí misma como poética.

Usigli, en el Itinerario de Autor Dramático, define una pieza poética en los siguientes términos: "Obra poética; pieza de extensión variable, generalmente seria y aun trágica, en la que los personajes se mueven en un clima poético, sobrenatural o sobre-real, usando elementos, situaciones y diálogo en consonancia con el sentido de la poesía contemporánea, aunque la obra no sea escrita en verso... No debe confundirse este género con las obras románticas en verso alejandrino o en romance castellano." Aunque la definición no explica lo que debe entenderse por "clima poético" ni a cual de las poesías contemporáneas se refiere, entendemos vagamente que se trata de un teatro que usa de convenciones que no son las del teatro realista. Si bien no se necesita mayor arte para hacer una pieza que "parezca" poética, cuando menos hace falta mayor artificio. La obra poética es la más pretenciosa de todas. Si busca la verdad, busca una verdad que no sea accidental, ya que por definición prescinde de los "accidentes" cotidianos;

debe pues, tratarse de esencias. Tiene por obligación la profundidad. Si el teatro realista llega al extremo de conformarse con un diálogo más o menos fotográfico, el poético ha de intentar cuando menos ser bello. De todos los estilos es el único que pretende la belleza directamente. Quiere encontrar una verdad enmascarándola, partiendo de un "redictio ad absurdum". Es una nueva actitud. A veces, el poeta pide un sacrificio del público: "Me dirijo a aquella parte de nuestra alma que permanece en estado de inocencia...", dice Cocteau. La obra poética siempre requiere un esfuerzo extra, o una virtud especial de parte del espectador; es un teatro de elegidos, de personas capaces de sostener la atención en una ilusión que insiste en ir demasiado lejos. Aceptada la convención de lo que Usigli llama clima poético, el género se vuelve casi omnívoro y adquiere gran libertad, y es por eso que de pronto aparece un autor, que después de hacer un llamado a nuestra inocencia o a nuestra limpieza de corazón nos presenta una retahíla de puerilidades que somos capaces de ingerir solo por la vergüenza que nos daría aparecer como poco inocentes o de corazón no muy limpio. Es el género que más se presta a la charlatanería, a veces bien intencionada. De este, el más artificial de los géneros, tenemos en México tres principales manifestaciones: El "soi dissant", cuya obra más representativa, El Hechicero, pretende crear un clima poético gracias al vestuario medioeval y a la profesión del protagonista, que es la de mago. La poesía del lenguaje consiste principalmente de "metáforas", tales como: "Llevo la fórmula en el pecho, junto al corazón", que a veces son mal entendidas y tomadas en su valor real: "Dice que lleva la fórmula en la bolsa del pecho, junto al



corazón." El malentendido resulta catastrófico, para el mago y -- para la obra.

Hay otro teatro que no se llama a sí mismo poético, pero que -- entra dentro de la definición. Es algo que podría llamarse teatro -- mágico, y que usa de la magia para producir, dentro de un marco -- completamente realista, el clima poético a que nos referimos. Me-- nos pretencioso y mucho más efectivo que el anterior, está repre-- sentado muy decorosamente por La Hebra de Oro de Carballido.

El teatro poético propiamente dicho, cuyo único representante -- en México es La Hija de Rapaccini, de Octavio Paz, que nos mues-- tra un idilio esencial abigarradamente ataviado, es tan respeta-- ble como la que más de este género. Dentro de nuestro ambiente, -- aunque no pueda considerarse como un logro definitivo, tiene la -- virtud de ser un camino nuevo hacia un rumbo desconocido e inex-- plorado en un medio tan lleno de realismo rancio como es el nues-- tro. La obra tiene importancia, por traer al teatro a un autor se-- rio, por requerir una interpretación nueva y, sobre todo, por de-- cir de una manera bella, como lo exige la poesía, su verdad.

4.- Realismo.

Si el naturalismo es relativamente fácil de localizar, gracias -- a la teoría que de él hizo Zola, el realismo resulta de difícil -- concepción y de una ambigüedad extraordinaria. El naturalismo es -- una escuela, un movimiento; el realismo, un estilo. Es la reali-- dad lo que nos une y es nuestro modo personal de percibirla lo -- que nos separa. En cierto sentido todo el teatro es realista y en -- otro, muy poco lo es. El realismo es para los modernos la moda -- del tiempo, lo que limita el concepto que de nosotros mismos teng -- mos. En el teatro significa una concordancia física con nuestra -- realidad ambiente, significa una fecha, una incorporación al arte

de los objetos pequeños que constantemente nos rodean. Nuestra civilización es tan llena de adminículos, que el teatro termina por cargarse de ellos. Shakespeare pudo imaginar un príncipe danés vestido como isabelino y nosotros no podemos imaginárnoslo más que como príncipe danés. Es también un aumento del disimulo, si alguien entra en escena, no es para decir un parlamento importante, sino para recoger una cigarrera que dejó olvidada. El asunto del realismo, como el de Edipo Rey, como el de Hamlet, es el hombre, pero ha cambiado de profesión, y ahora es un burgués, igual que el público que lo presencia. El realismo es una serie de convenciones, un estilo, omnívoro, capaz, suele decirse, de absorber todos los géneros posibles. Sus orígenes son vagos: nace junto con el romanticismo, y algo tiene que ver con él, si no es excrecencia suya-, y con "La Vuelta de la Naturaleza". Ibsen, el más respetable de sus representantes, empezó escribiendo dramas románticos. Su escenario predilecto es una sala de clase media, y ante ella, desde hace cien años, el hombre ve descubrirse a veces, de entre un cúmulo de utensilios, su propia imagen.

En México el realismo es todo. Desde el naturalismo del curso, hasta el vodevil comercial, pasando por el teatro de ideas, y la pieza histórica. Las excepciones, tienen que aceptar las consecuencias. Su manifestación más importante, y por el momento la más necesaria, es la comedia de costumbres. Introducida en México por Usigli, goza de cierta predilección entre los escritores de la última generación, cuyo representante más importante es, probablemente Carballido. Casi por definición es un género superficial, que se ocupa de accidentes, las costumbres; a veces las crítica, a veces, las observa y las expone. Si el naturalismo tiene una pretensión cien-

tífica, y es hasta cierto punto ajeno a la moral, esta es necesaria en la comedia de costumbres. Moral no en el sentido de decencia, sino en el de conciencia de valores éticos. Para un país nuevo, desconocedor de sus esencias y hasta de su fisonomía, el teatro de costumbres es indispensable, para que el hombre, al presenciarlo, conozca aunque sea, su propia superficie. La comedia de costumbres no es una meta, pero sí uno de los logros positivos, aunque un poco raquíuticos, del teatro mexicano. Un punto de partida seguro para exploraciones y desarrollos posteriores. Es el teatro con futuro.

III.- ANTE LA OBRA.

1.- Acción. Tragedia es la imitación no de hombres, sino de acciones. Los hombres, sin embargo, son personas de un cierto carácter de acuerdo con sus costumbres; pero de acuerdo con sus acciones son felices o infelices. El fin de la tragedia, entonces, no consiste en imitar costumbres, pero las imita por causa de las acciones; ya que la acción y la fábula son el fin de la tragedia". (Aristóteles, Arte Poético. Cap. VI.)

Acción supone un cierto movimiento, el paso de una potencia a un acto. No un movimiento físico, sino anímico, pero perceptible, para que sea dramático. Parece que hay una como línea de acción en cada estrato del ser: A la acción moral más profunda, corresponde una pequeña acción física en la superficie; la acción se manifiesta en palabras y en hechos, pero no es una palabra o un hecho, tampoco es un "ser" solamente, porque significa un movimiento, es más bien un "llegar a ser", un "dejar de ser". La acción

es el movimiento interno que causa el espectáculo de la enfermedad.

La acción no es perceptible por sí misma en el teatro, sino -- que debe buscar una manifestación apropiada. Esta manifestación, -- este vehículo o encarnación, es lo que forma las otras dos partes dinámicas del esqueleto dramático: la anécdota y la trama. Anécdota es un conjunto de hechos, ordenados cronológicamente. La trama es un conjunto de hechos ordenados según un principio de causa y efecto, sino a casi cualquier obra, por complicada que sea.

"Juan salió de México un día quince. El diecinueve, enfermó -- Amelia". Es una anécdota; dos hechos, la salida de Juan y la enfermedad de Amelia, puestos en orden cronológico, quince y diecinueve.

"Juan salió de México un día, y luego, de dolor enfermó Amelia, que tanto lo quería." Es una trama, porque son dos hechos, -- relacionados en razón de causa y efecto. La anécdota no tiene más

que un orden posible, que es el cronológico, la trama, en cambio -- *Profesa to The Princess Casanoviana.* (1) La acción trágica, supone la modificación del elemento estático puede establecerse de varias maneras: "Amelia enfermó y luego de -- de del drama: el carácter de los personajes y es expresable por -- ser minuciosamente examinada por varios médicos, se descubrió que la conciencia de cuando manos, uno de ellos. Es, por excelencia, -- la causa de su enfermedad fué la partida de Juan." "La partida de el paso de un estado de ignorancia a uno de conocimiento.

Juan dejó a Amelia en tan espantosa desolación, que, con el cora- -- Du personaje sufre, o sabe, una acción. Es la identificación, -- zón destrozado, enfermó."

la simpatía, con algunas de las cualidades de ese personaje lo que

Tras de una anécdota hay una serie posible de tramas: Amelia -- lleva al espectador a percibir la tragedia. La admiración hacia -- puede enfermar de amor, de despecho, de furia o de catarro y la -- el y la piedad que siente por su suerte produce en un momento de -- anécdota establecida, permanece inmutable y exacta. Tras de cada --

trama y tras de cada manera de formularse esa trama, hay una ac- --

(1) "Esto por cierto, se ha parecido siempre lo terriblemente -- ción, que supone un agente y un paciente. En la segunda formula- -- importante -- que las figuras en un cuadro; los agentes en un drama, ción de la trama, "Amelia enfermó, y luego de ser minuciosamente -- son interesantes solo en la proporción en que sienten sus res -- examinada por varios médicos, se descubrió que la causa de su en- -- tivas situaciones; ya que la conciencia, de su parte, de la em- -- fermedad fué la partida de Juan", el agente son los médicos y el -- plicación presentada, forma para nosotros el eslabón que los me- --

A ella."

paciente Amelia, la acción es descubrir la causa de la enfermedad. "La partida de Juan dejó a Amelia en tan espantosa desolación que, con el corazón destrozado, enfermó". El agente es Amelia y el paciente, Juan. La acción consiste en desolarse, destrozarse el corazón y enfermar.

La acción puede, generalmente encerrarse en un verbo.

Estos conceptos elementales, no solo son aplicables a Juan y Amelia, sino a casi cualquier obra, por complicada que sea.

2.- Experiencia Dramática.

"This in fact I have ever found rather terribly the point --- that the figures in a picture, the agents in any drama are--- interesting only in proportion as they feel their respective situations; since consciousness, on their part, of the complication exhibited forms for us their link of connection with it".

(Henry James, The Vessel of Consciousness.--- Preface to The Princess Casamassima.) (1)

La acción trágica, supone la modificación del elemento estático del drama: el carácter de los personajes y es expresable por la conciencia de cuando menos, uno de ellos. Es, por excelencia, el paso de un estado de ignorancia a uno de conocimiento.

Un personaje sufre, o sabe, una acción. Es la identificación, la simpatía, con alguna de las cualidades de ese personaje lo que lleva al espectador a percibir la tragedia. La admiración hacia él y la piedad que siente por su suerte produce en un momento da-

(1) "Esto por cierto, me ha parecido siempre lo terriblemente importante -que las figuras en un cuadro, los agentes en un drama, son interesantes solo en la proporción en que sienten sus respectivas situaciones; ya que la conciencia, de su parte, de la complicación presentada, forma para nosotros el eslabón que los une a ella."

de mucho tiempo antes, en alguna raíz que yo mismo desconozco. Si do, una purificación.

La acción cómica, en cambio, es la "tragedia de los demás". --
fuerza y después de efectuar una serie de acciones propias de un --
Una tragedia suficientemente pequeña como para no arrastrarnos. --
socio inferno, muere. Un joven comete incestos antes de la lle-
Ver una comedia es "ver llover". El personaje es cómico, por otra
parte, en la proporción en que "no" siente su propia situación.

No es el terrible destino de Edipo, sino la comunicación al-
espectador de la conciencia del misterio de su propio destino, lo
que forma la experiencia dramática y lo misterioso de la experien-

cia, lo que forma la tragedia. Es la trascendencia de la motiva-
ción lo que hace terrible a una obra. En términos científicos es-
ceptable una explicación freudiana, que está siempre fuera de la
tragedia.

La interrogación trágica es impertinente.

"Edipo cumple el oráculo porque tiene complejo de Edipo. Todos
lo tenemos." "¿Pero por qué lo tenemos?"

La regla de actuación realista que dice: "Todo actor, al en-
trar en escena, debe saber responder a estas tres preguntas: ----
¿Quién soy? ¿De dónde vengo? ¿A dónde voy?". Excluye toda posibi-
lidad de tragedia, porque el héroe nunca es trágico si en un mo-
mento dado no llega a hacerse esas mismas preguntas ante la abso-
luta imposibilidad de responderlas.

3.- ANTE VARIAS ESPINGES.

Nota sobre el estilo.

Esta obra no pertenece al realismo según lo hemos entendido --
en México. No pretende ser clara y definida, sino ambigua. Su --
lenguaje, aunque parezca lo contrario, no es fotográfico. Sobre-
todo, no es una comedia de costumbres.

El asunto es la muerte de un padre de familia.

Si consideramos una sola anécdota, tendríamos que buscarla des-

de mucho tiempo antes, en alguna raíz que yo mismo desconozco. Si suponemos que son varias, resultan incoherentes: un anciano se enferma y después de efectuar una serie de acciones propias de un anciano enfermo, muere. Un joven comete incestos antes de la llegada de su hermano y de la muerte de su abuelo. Llega su hermano y muere su abuelo y el joven comete incestos. Una mujer llega a México decidida a abandonar a su marido, recibe dos telegramas y luego regresa a su lado. Etc.

En cuanto a las tramas, siempre pueden hacerse una serie de preguntas que no son fáciles de responder: ¿Qué será de Isidro? ¿Por qué han llegado a esta situación Teresa y Carlos? ¿Por qué regresa Marta al lado de su marido? Muchas motivaciones que no son explicables.

Si estudiamos a cada uno de los personajes nos encontramos con que propiamente no sufren una transformación entre el principio y el fin. Nadie ha sido convertido, nadie regenerado, nadie capaz de tomar una decisión. La única revelación la tiene Beatriz al descubrir las relaciones existentes entre su nuera y su hijo menor, y aunque se preocupa no se transforma, ni siquiera llega a actuar. Lo único importante, está por pasar, casi por accidente, mientras Carlos mira a la ciudad por la ventana y aunque está a punto de convertirse en un apóstol de su descubrimiento, se distrae y su evangelio queda flotando, como quien dice, en los ecos de la casa.

Si alguno de los personajes fuera suficientemente articulado, se preguntaría, trágicamente: ¿Quién soy? ¿De dónde vengo? ¿A dónde voy? Y no sabría responder. Parecería que había yo dado con la tragedia, lo que sería falso. Dí con un misterio, eso sí. Con una serie de motivaciones misteriosas, también, pero no por ser trascendentes, sino por estar presentadas en forma fragmentaria.

contempla la marcha de una persona que se acerca desde una dis-

Si se desarrollan las anécdotas en su integridad, quedará revelado muy claramente, por qué viene Marta, y por qué regresa, por qué lo de Teresa y Carlos y por qué lo de Teresa e Isidro, etc., y como es fácil de suponer, las acciones admitirían un tratamiento cómico y no trágico. La obra encierra, en potencia, cuatro o cinco comedias y no el híbrido que resultó. Luminante o, cuando --

En verdad, lo que hice fué atacar el material de una manera que para mí resulta interesante. En el punto de partida en la cre-

Puede decirse que el procedimiento habitual del autor dramático moderno, consiste en inventar una anécdota, partiendo de un hecho: Cruzando una calle, cerca de la estación de Buena Vista, -- oscureciendo, veo a una mujer apresurada; es humilde, lleva un niño en brazos y dos bolsas de pita; otros dos niños, tomados de la mano, defendiéndose mutuamente, la siguen. El autor realista empieza a razonar: la mujer ha sido expulsada de su casa por un marido borracho y brutal y regresa al rancho, al lado de sus padres. Supongo, de la manera más gratuita, la existencia de un marido, -- de una expulsión y de unos padres. Porque, ante todo, hace falta una anécdota que contar. Este procedimiento tan crudo es el que se sigue en la mayoría de los casos, con elaboraciones especiales en cada autor, según su talento. Pasa por alto lo impresionante de la situación misma; una mujer y sus hijos, se apresuran para -- emprender un viaje crepuscular. No sabemos el pasado, ni el futuro. No hay acción y el asunto es anti aristotélico, pero encierra una cierta vitalidad. Es más "realista" que la anécdota inventada. Es la misma verdad, probablemente, pero vista en una perspectiva diferente.

La experiencia dramática en Edipo o en Casa de Muñecas, es -- semejante a la que tiene un hombre que, asomado a una ventana, -- contempla la marcha de una persona que se acerca desde una dis--

tancia de varias cuerdas. La experiencia dramática que quiero producir con mi obra, se parece más a la que tiene un hombre, que --
asomado a una ventana, contempla las acciones fragmentarias de va-
rias gentes visibles por las ventanas de una casa de apartamentos
vecina. Acciones que separadas resultan incoherentes, pero super-
puestas forman un contexto, que puede ser iluminante o, cuando --
menos, misterioso.

Parece ser que es la acción el punto de partida en la crea----
ción dramática, a lo que se supedita la trama, la anécdota y los-
personajes. En mi caso, partí del fenómeno contrario, pues fué --
precisamente la "inacción" lo que me hizo escribir la obra; lo --
estático del hombre, su incapacidad de conversión, lo inefectivo-
de sus revelaciones. Si alguien está justificado en escribir una-
obra sobre lo espantoso que puede ser descubrir una verdad, yo --
puedo estarlo por escribir una obra sobre lo espantoso que no es-
descubrir nada.

La primera cualidad que percibí en mi obra antes de escribir--
la fué su estatismo, y de allí su nombre. La segunda, fueron los-
tres temas generales: el amor, el dinero y la muerte. Descubrí de
algún modo, que el hombre, al pasar su vida, va teniendo un tema-
determinante aunque nunca se halla exento de los demás. Es el te-
ma dominante lo que separa a las edades y entre los tres abarcan-
las preocupaciones de las personas. Construí entonces una serie -
de personajes, de diferentes edades, cada uno de ellos transido -
por un tema y transido de una manera diferente. Los personajes --
vienen de muy lejos y van, pero solo se nos presentan como encar-
nación de un tema.

Hubiera querido desnudarlos de todos sus accidentes, de sus --
costumbres, de todo lo que hace comedia y presentarlos como un --

solo hombre y una sola mujer que al envejecer, van cambiando de preocupación, y que fracasan. Hubiera también querido que en el último acto, en aquella casa extraña y familiar, el conjunto de los movimientos nos hubiera presentado un espectáculo iluminante, que nos hubiera revelado a todos, el secreto del universo.

Essays and Lectures. S.T. Coleridge.

Everyman's Library. Dent & Sons. London, 1952.

European Theories of the Drama. Ed. Barret H. Clark.

Crown Publishers. New York. San Roque. Octubre 14, 1956.

Forces in Modern British Literature. William York Tindall.

Vintage Books. New York, 1955.

Greek Tragedy. E.V. Rieu.

Doubleday Anchor Books. New York, 1954.

Itinerario del Autor Francés. Rodolfo Usigli.

La Casa de España en México. México, 1944.

In Search of Theater. Eric Bentley.

Vintage Books. New York, 1954.

The Future of the Novel. Henry James.

Vintage Books. New York, 1956.

The Idea of a Theater. Francis Fergusson.

Doubleday Anchor Books. New York, 1954.

The Playwright as Thinker. Eric Bentley.

Meridian Books. New York, 1955.

Ibsen. Teatro Completo. Aguilar. Madrid, 1952.

San Joaquin. Five Plays. Oxford University Press. London, 1952.

Moliere. Theatre Choisi. Garnier Freres. Paris, 1952.

Shakespeare. The Complete Works of... Collins. London.

Sophocles. The Theban Plays. Penguin Books. London, 1953.

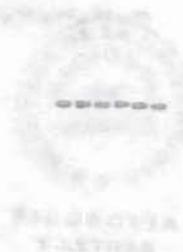
- BIBLIOGRAFIA. Light Fantastic Plays. Duckworth. London, 1953.
- Arte Nuevo de Hacer Comedias. Lope de Vega. de Cultura Colección Austral. Espasa-Calpe. Buenos Aires, 1948.
- Arte Poética. Aristóteles. Opus Completa. Fondo de Cultura Colección Austral, Espasa-Calpe. Buenos Aires, 1948.
- Essays and Lectures. S.T. Coleridge. Everyman's Library. Dent & Sons. London, 1952.
- European Theories of the Drama. Ed. Barret H. Clark. Crown Publishers. New York, 1947.
- Forces in Modern British Literature. William York Tindall. Vintage Books. New York, 1956.
- Greek Tragedy. H.D.F. Kitto. Doubleday Anchor Books. New York, 1954.
- Itinerario del Autor Dramático. Rodolfo Usigli, 1904. La Casa de España en México. México, 1944.
- In Search of Theater. Eric Bentley. Vintage Books. New York, 1954.
- The Future of the Novel. Henry James. Vintage Books. New York, 1956.
- The Idea of a Theater. Francis Fergusson. (8 vols.) Doubleday Anchor Books. New York, 1954.
- The Playwright as Thinker. Eric Bentley. Meridian Books. New York, 1955.
- Ibsen. Teatro Completo. Aguilar. Madrid, 1952.
- Ben Jonson. Five Plays. Oxford University Press. London, 1953.
- Moliere. Theatre Choisi. Garnier Freres. Paris, 1952.
- Shakespeare. The Complete Works of... Collins. London.
- Sofocles. The Theban Plays. Penguin Books. London, 1953.

- posteriores a Lope de Vega. Vol. 2. Madrid
Strindberg. Eight Famous Plays. Duckworth. London, 1953.
Testro Mexicano del Siglo XX. (3 tomos.) Fondo de Cultura
Económica. México, 1956.
Villaurrutia. Poesía y Teatro Completos. Fondo de Cultura
Económica. México, 1954.
Racine, Jean. Theatre Complet.
Garnier Freres. Paris, 1953.

Rodríguez Galván, Ignacio Muñoz. Visitador de México.
Obras de referencia. UNA. México, 1947.
Aristófanes. Five Comedies.
Company. Cleveland, 1948.
Calderón, Fernando. Poesías y Teatro.
Victoriano Agüeros, México, 1902.
Chavero, Alfredo. Obras de Alfredo Chavero.
Victoriano Agüeros. México, 1904.
Cocteau, Jean. Theatre. (2 vol.)
Gallimard. Paris, 1948.
Orphée.
Paris, 1948.
Stock. Theatre Complet. (8 vols.)
Calmann, Levy. Paris, 1895.
Hauptmann, Gerhart. The Weavers.
Sixteen Famous European Plays. Modern Library. New York, 1943.
Arcipreste de Hita. Libro de Buen Amor.
Espasa-Calpe. Buenos Aires, 1939.
Inclán, Federico S. Hidalgo.
Colección de Teatro Mexicano. México, 1953.
Sor Juana Inés. Obras.
Biblioteca de Autores Españoles. Dramaturgos

posteriores a Lope de Vega. Vol. 2. Madrid
1901-2.

- Paz, Octavio La Hija de Rapaccini. 26g.
Acto Primero..... Revista Mexicana de Literatura. No. 7. Mé-
Acto Segundo..... xico, 1956. 29.
Acto Tercero..... 50.
Racine, Jean Theatre Complet.
Apéndices: Garnier Freres. París, 1953.
- Rodríguez Galván, Ignacio Muñoz, Visitador de México.
Nota Preliminar..... UNA. México, 1947. 1.
- Ruiz de Alarcón, Obras.
1.- El fantasma dramático..... Biblioteca de Autores Españoles. Vol. 20.
2.- Copister del Público..... Madrid, 1931. 4.
3.- El escritor..... 7.
4.- Naturalismo..... 13.
Constable and Company Ltd. London, 1931.
- Usigli, Rodolfo Corona de Sombra.
1.- Antecedentes..... Edición de Cuadernos Americanos. México,
2.- Consecuencias..... 1948. 30.
3.- Teatro Solemne..... El Cesticulador. 23.
4.- Realismo..... Ed. Stylo. México, 1947. 29.
Ante la Obra, III. La Mujer no Hace Milagros.
1.- Acción..... SEP. México, 1949. 31.
2.- Experiencia crítica..... Medio Tono. 33.
3.- Ante Variedades..... Dialéctica, México, 1938. 35.
39.
- Zola, Emile Theatre.
París, 1878.



INDICE.

<u>Ante Varias Esfinges.</u>	Pág.
Acto Primero.....	3.
Acto Segundo.....	29.
Acto Tercero.....	50.
Apéndice:	
El Oficio de Autor Dramático.	
Nota Preliminar.....	1.
Del Teatro. I.	
1.- El fenómeno dramático.....	1.
2.- Carácter del Público.....	4.
3.- El Escritor.....	7.
4.- Naturalismo.....	13.
En México. II.	
1.- Antecedente.....	16.
2.- Concursos.....	20.
3.- Teatro Solemne.....	23.
4.- Realismo.....	29.
Ante la Obra. III.	
1.- Acción.....	31.
2.- Experiencia Dramática.....	33.
3.- Ante Varias Esfinges.....	34.
Bibliografía.....	39.

