

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

TEATRO PARA ADOLESCENTES

TESIS QUE PRESENTA
NORMA ELENA ROMAN CALVO
PARA OBTENER EL GRADO
DE
MAESTRA EN LETRAS



Editorial Guajardo, S. A.
MEXICO, D. F.
1963



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

DEDICATORIA

El estudio de mi carrera y la elaboración de esta obra han ocupado gran parte de mi vida; por lo tanto, son numerosas las personas que, ya de una manera, ya de otra, han contribuido a la realización de mi labor.

A todas ellas está dedicado este **Teatro para Adolescentes**, en el que hay un poco del espíritu, los conocimientos y el afán de cada uno de ellos; pero está dedicado especialmente a

Los Ausentes:

Mi Madre,

Ida Apendini,

Carlos González Peña,

Y

Los Presentes:

Mi Padre,

Mi Esposo,

Mis Hijos.

P R O L O G O

"La Universidad no es un grupo de edificios, sino una doctrina que se traduce en libertad de cátedra y democracia en la administración. Pero debe ser, ante todo, un culto a la perfección del género humano".

Adolfo López Mateos (1).

Soy un miembro de la Universidad, desde 1941, año en que ingresé a la Preparatoria Nacional. Más tarde, pasé a la facultad de Filosofía y Letras donde cursé y aprobé todas las materias, que según el plan de 1943, constituían el grado de Maestra en Letras. (Especializada en Lengua y Literatura Española).

Durante dos años, 1944 a 1946, presté mis servicios en la escuela oficial Secundaria N° 3, como ayudante en la clase de "Castellano y Literatura" que acertadamente impartía el maestro Carlos González Peña. Después, diversos motivos, entre ellos el matrimonio y el cuidado que requerían mis pequeños hijos, me impidieron presentar el examen profesional reglamentario y me alejaron un poco de mi actividad profesional; pero, desde 1955 hasta la fecha, enseñé Lengua y Literatura Española (correspondiente a los años primero y segundo) en la Secundaria para señoritas del Colegio Guadalupe.

En 1958 acepté dirigir, en el mismo colegio, el Club de Arte Dramático, sin haber tenido una experiencia previa; pero llevada por el interés que siempre ha despertado en mí toda actividad artística. Este nuevo trabajo me fue provechoso, pues adquirí muchos conocimientos y tuve numerosas experiencias los cuales me hicieron pensar lo útil que sería recopilar obras de teatro para adolescentes.

Intento contribuir a "la perfección del género humano" con un pequeño grano de arena: la presente antología. Esta va precedida de la relación de mis actividades en el Club de Arte Dramático durante el período de dos años.

(1).—Últimas Noticias de Excélsior, 10. de diciembre de 1959.

1.—LAS ESCUELAS DE SEGUNDA ENSEÑANZA

a).—PROGRAMA.—El programa de las Escuelas de Segunda Enseñanza, pretende dar al alumno un conjunto de conocimientos heterogéneos que lo instruyan y lo orienten para que éste pueda descubrir su vocación. Terminada la Enseñanza Secundaria el alumno estará capacitado para escoger una profesión, un oficio o una actividad artística y, de no continuar sus estudios (sucede esto con frecuencia en las mujeres) habrá adquirido un conjunto de conocimientos que le permitan desenvolverse en su medio, con cierta facilidad.

b).—EL CLUB. SUS VARIEDADES.—Existe, entre el grupo de materias que se imparten, una actividad especial llamada **Club** que abarca los tres años del período Secundario; la cual está destinada a reforzar aún más la capacitación del alumno. En cada escuela existen diversos clubes, y el alumno es libre de inscribirse en aquel que más le agrade.

El **Club** tiene una variedad infinita de aspectos, puede contener diversos temas. Queda a cargo de la dirección de la escuela disponer que se enseñen aquellos que vayan más de acuerdo con las necesidades de los alumnos y con el ambiente en que éstos se desenvuelven. Entre alumnos de baja posición económica; un club de Artesanía es de gran provecho; ya que puede abrirles las puertas de un oficio. Las escuelas situadas en poblados agrícolas pueden tener clubes de Agricultura y Horticultura, los cuales serían valiosa ayuda para la comunidad. Y un club de Veterinaria quedaría perfecto en aquellos lugares en que el ganado sea una de las principales fuentes de trabajo. Así en colegios a los que asisten niñas de la clase media, se escogerán aquellos temas que puedan serles de utilidad en su vida social, como un club de Cultura Artística, club de Arreglos Florales, Decorado de Interiores, de Primeros Auxilios y otros.

Cuando acepté dirigir, en la secundaria del Colegio Guadalupe, el club de Arte Dramático advertí que no hay un programa especialmente formulado para dicha actividad (en ningún club lo hay); pues el club es, como su nombre lo indica, una sociedad donde el maestro y el alumno contribuyen a la realización de una determinada labor. Sin embargo, yo quería tener un plan, una pauta que diera algún orden a nuestro trabajo y me hice esta pregunta: ¿Qué esperan las alumnas del **Club** y de mí? Para encontrar la respuesta acertada, pedí a cada alumna inscrita en mi club, que escribiese en una tarjeta los motivos que

la habían impulsado a escoger esa actividad. Fue curioso leer estas tarjetas. Ellas me dieron una norma que seguir. Las tarjetas me mostraron los deseos de mis alumnas, sus problemas y sus defectos, con toda claridad. Traían mensajes como los siguientes:

- "Quiero entrar al club de Arte Dramático para que no me de vergüenza hablar delante de la gente"
- "Quiero entrar al club, para saber dónde debo poner las manos cuando hablo"
- "Quiero entrar. para mejorar mi voz chillona"
- "Quiero hablar con claridad"
- "Quiero ser artista"
- "Quiero hablar sin miedo"
- "Quiero saber cómo desenvolverme en una reunión"

Y no faltó quien dijera que quería entrar al club con la esperanza de llegar a actuar en una obra "muy, muy trágica" en la que ella "todo el tiempo llorara"

Al enterarme de los deseos y opiniones de mis discípulas y sobre todo, de sus necesidades, formulé un programa que seguí durante el curso de mis actividades de ese mismo año. Los objetos propuestos eran: mejorar su dicción; perfeccionar su entonación; corregir sus ademanes y actitudes; enseñarles un poco de actuación y darles a conocer la poesía y el drama en forma práctica.

2.—EL CLUB DE ARTE DRAMATICO

a).—DICCION Y TRABALENGUAS.—Dimos principio a nuestras labores con gran entusiasmo, pues debo aclarar que, el hecho de que el alumno escoja esta materia, basta y sobra para que trabaje con el mayor interés y que su responsabilidad sea más firme.

El hablar entre dientes es un hábito propio de los adolescentes que de no corregirse a tiempo, quedará impreso para toda la vida. Por lo tanto, mejorar la dicción fue uno de los principales problemas que hubo que solucionar.

A mis manos llegaron dos estudios que Don Andrés Soler, persona conocedora del arte teatral, escribió para sus alumnos de Arte Dramático. Del primer estudio, titulado **Importancia de los**

Trabalenguas en los Estudios de Dicción reproducimos algunos párrafos:

"No faltan ciertos estudiantes de Arte Dramático, que consideran al trabalenguas como una forma verbal, no sólo infantil, sino al propio tiempo inútil; sin embargo, no hay nada más ajeno a la realidad que esto. Los trabalenguas son un magnífico ejercicio de dicción para los actores" Yo añadiría que no sólo son útiles para dichos artistas, sino para cualquier persona pues no hay nada más desagradable que escuchar a un individuo que balbucea continuamente atropellando las palabras. Algunas de estas personas, conscientes de su defecto, e ignorando cómo quitárselo, prefieren no abrir la boca cuando están en una reunión o se limitan a hablar con monosílabos.

"Los trabalenguas —continúa el señor Soler— están destinados a suministrar un medio agradable de dominar todos aquellos sonidos o combinaciones de sonidos que más se nos resisten." El secreto de ellos estriba en distribuir las palabras en forma tal, que al tratar de articularlas, tropiecen las unas con las otras. No nos dejemos engañar por la aparente simplicidad de algunos como:

Blandos brazos blande Brando
Brando, blandos brazos blande.

Y

¿Habrá hablado Abraham?
¿Abraham habrá hablado?

Los trabalenguas honestos, no han dejado de ser nunca un magnífico auxiliar en el aprendizaje, no solamente de la lengua propia, sino de las extranjeras. Y téngase presente que los más destacados puristas de casi todos los idiomas, aseguran que los trabalenguas sirven para que los humanos aprendan a hablar bien!"

Todas estas razones de persona tan capacitada (y además el hecho de que son un pasatiempo divertido) me indujeron a destinar quince minutos de cada reunión a la práctica de los trabalenguas. Recopilé una cantidad considerable de ellos, buscando siempre que fuesen decorosos. Su empleo dio motivo para reír continuamente y puedo asegurar que, muchas veces los quince minutos se alargaron imperceptiblemente, tal era el entusiasmo por dominar las dificultades que cada trabalenguas tenía. Admirable fue el efecto que se consiguió con este adiestramiento, ya que cada alumna mejoró su pronunciación notablemente.

b).—RESPIRACION.—El segundo estudio del señor Soler (2) versa sobre la respiración y dice: "En los diálogos o parlamentos teatrales, no hay nada más hermoso que la amplitud de aliento que permite marcar el ritmo prosódico sin romperlo con pausas forzadas o con respiraciones ruidosas que le desvirtúen" Por supuesto, todo el estudio está encaminado a la formación del artista teatral de carácter profesional; no pretendíamos nosotros hacer artistas de carrera, pero nunca está de más una voz fresca y armoniosa que favorezca al que habla.

Aprendieron mis estudiantes, a respirar profundamente y a mantener el aire en sus pulmones el mayor tiempo posible, valiéndose del siguiente ejercicio: Se aspira profundamente y en seguida se principia a contar, con voz fuerte y clara, del uno al diez, dejando salir el aire de los pulmones poco a poco. Se vuelve a repetir el ejercicio, procurando aumentar la cuenta dos o tres cifras cada vez, hasta llegar, sin mucho esfuerzo, hasta veinte, veinticinco o treinta. Estos mismos ejercicios respiratorios se aplicaron más tarde a párrafos completos. He aquí algunos de los trozos que se emplearon (tomados del estudio antes mencionado) los cuales deben decirse en una sola respiración, con voz fuerte, pausada y clara.

- 1.—Los indígenas de América, o sea el conjunto de habitantes prehispanicos del continente, distaban mucho de ser la masa más o menos uniforme, por su aspecto y por su cultura que tácitamente se suele admitir y parece suponer la incorrecta designación genérica de "indios" que les ha sido aplicada por los historiadores.
- 2.—Discúlpenme si en forma poco rectilínea y cediendo a presiones jérárquicas me permito interrumpir sus citadinas ocupaciones para interpelar ante ustedes este enrevesado estudio unirrespiratorio de lenguaje o léxico, esperando que sea de su agrado ya que ustedes saben gustar de las exquisiteces fraseológicas de las más selectas locuciones.
- 3.—Después marchóse a la guerra
y en la granadina tierra
sin casco y rota la espada
a un moro ven que se aferra

(2).—Importancia de los Ejercicios de una sola Respiración en la Educación de la Voz. (Hojas manuscritas sin fecha).

y aunque el moro, era valiente
 lo arroja sobre un terruño
 le mira fijo y ardiente
 y de aquella espada el puño
 le hunde en la sangrienta frente.
 Y aquí agrega el narrador
 que desde aquella jornada
 todo Monarda en rigor
 en el puño de su espada
 lleva el sello de su honor (3).

c.—ENTONACION

Aquél que habla en un mismo tono de voz, con sonsonete o sin expresión es molesto de oír. No despierta nuestro interés. Y ¡Cuántas ideas! ¡Cuántas frases! son tomadas, por los que nos escuchan, erróneamente, sólo porque no le dimos la expresión requerida "No es la letra sino la tonada", dice un refrán. No es el significado de la palabra en sí, sino la inflexión o la entonación que le demos, lo que hace que el sentido de la frase varíe. Una palabra sola: un verbo, varía notablemente de sentido si lo damos diferentes cambios de entonación. "Ven" en tono de súplica; es muy diferente al "ven" en tono de mando o de desafío. Indudablemente que la reacción que tendríamos a estos diferentes llamados, sería muy distinta en cada caso.

Observaron las alumnas estas diferencias de expresión y las imitaban. Aprendieron a repetir una sola frase, en una variada escala de matices, como la frase: **Me llamaste y aquí estoy. ¿Qué quieres?** mudando la entonación en diversas formas: con afecto... con velada amenaza... con orgullo... con humildad... con pereza... con ligero reproche... O una palabra en distintos matices: **María, Pedro, lejos, espera,** con sorpresa, fastidio, afecto, temor, esperanza, miedo... En otras ocasiones, repetían una frase que variaba ligeramente en su construcción según lo que indicaba. Pongo aquí, como ejemplo, una referente al tiempo:

En verdad que hace buen tiempo (con satisfacción); **Conque hace buen tiempo**... (con burla); **Hace buen tiempo, y yo sin poder salir** (con tristeza).

d).—LECTURA, COMPRENSION Y EXPRESION.—Después de

(3).—José Echegaray. **En el Puño de la Espada.**

transcurrido el tiempo conveniente para que las alumnas aprendieran los temas anteriores, pasamos a la práctica de la lectura en voz alta.

Sobre este asunto, el escritor, maestro y crítico literario Carlos González Peña nos dejó en uno de sus artículos póstumos titulado **Leer Bien: Arte Difícil** (4), una magnífica enseñanza de lo que debe ser la lectura y dice: "Para la lectura en silencio se requiere, ante todo, atención, sentido común y espíritu comprensivo..." Pero hay algo más difícil que la lectura en silencio: la lectura oral... Y es que la lectura oral, además de las cualidades ya especificadas que reclama la lectura que se hace en silencio, exige otras no menos importantes.

En primer lugar, la voz. Con una voz fea, mal timbrada, no hay lectura posible. Luego las otras condiciones indispensables. La entonación es una de ellas. El tono ha de estar de acuerdo con el asunto que se trata; es el tono el que da realce y en muchas ocasiones sentido a lo que se lee. Debe atenderse también a la inflexión requerida; si no se ajusta a la palabra la deforma. Viene después lo que yo juzgaría más difícil y más importante; la pausa. La pausa es en la lectura lo que en el cuadro el color aplicado al dibujo de la figura. Da valor a la palabra, relieves a la idea expresada; embelesa y deleita. Quien lee aplicando con eficacia las pausas, puede considerarse que lee bien; porque la pausa, entonación e inflexiones se asocian. Por último, si no es que en primer lugar, deberá tenerse en cuenta la respiración. Quien lee bien, lee sin fatigarse, como si hablara lisa y llanamente."

Y más adelante sentencia sabiamente: "Sólo se puede leer bien lo que está bien escrita"

Atendiendo estos consejos, y sobre todo al último, me dediqué a escoger poesías y fragmentos de prosa, que al mismo tiempo que estuviesen bien escritos fuesen útiles a mi propósito.

Entre varios libros de lectura, me serví sobre todo de uno magnífico, por su calidad literaria y por la variedad de sus temas, que parecía escrito para satisfacer mis necesidades (5). No quisiera pasar de largo, sin alabar sus excelencias. En él, la recopiladora, hizo una selección de aquellos temas que pueden to-

(4).—"El Universal", jueves 4 de agosto de 1955.

(5).—**Lecturas para Mujeres**. Selección y Prólogo de Gabriela Mistral. México, 1923.

car más de cerca a la mujer y muy principalmente a la mujer mexicana. Ella misma nos dice: "Busqué tres cualidades en los trozos elegidos; primero, intención moral y a veces social; segundo, belleza; tercero amenidad"

Los motivos que el libro trata son: El Hogar, La Maternidad, México y la América Española, Trabajo, Motivos Espirituales, Motivos de Navidad y Naturaleza.

La poetisa chilena da preferencia en su selección a las firmas hispanoamericanas, pero también insertó trozos literarios de escritores de otras lenguas debidamente traducidos.

En este libro conocieron las alumnas: la prosa poética de Juan Ramón Jiménez; la delicadeza y ternura de Rabindranath Tagore; el misticismo de León Tolstoi; el rico verso de Rubén Darío; Poetas norteamericanos como Walt Whitman; franceses como Romain Rolland; italianos como Ada Negri. Gran cantidad de poetas americanos y españoles: Lugones, Martí, Neruda, Rodó, fueron leídos también por mis alumnas.

Para la práctica de la lectura me serví también de algunos de los sonetos, preferentemente de los sonetos clásicos. Usé los de Lope de Vega, por la perfección de su forma y su bello contenido; los sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz, porque con el toque conceptista que tienen son útiles a los estudiantes ya que tienen que hacer un análisis de su construcción gramatical para poder entenderlos y darles entonces la expresión requerida. Pero uno de los poemas que más sirvió a nuestro propósito fue el siguiente:

ALCATRAZ

A beber se detienen los aires
en el blanco brocal. Se detienen
en la verde cintura delgada
de esta copa de blancas paredes.
Sólo un labio de aire podría
levantarla en el aire, beberse
esta luz intocada de un soplo
y dejarla sin mancha. Si tienes
una lenta mirada en los ojos,
lento el paso, dispuesto a perderse
en el lento crepúsculo, vamos
donde el vuelo del aire se cierne
entre cálices blancos. Escucha
cómo el labio del viento estremece

esta clara campana. Contempla
qué despacio se inclina. ¿No adviertes
que hay un gozo ritual en la sombra
que a la orilla del agua anochece?
En la noche que llega sin prisa
la blancura en la flor se mantiene.

Gabriel García Narezo.

Lean ustedes atentamente esta poesía y advertirán que requiere para su lectura oral un gran cuidado en la dicción, porque se presta a que haya atropellamiento en las palabras; por lo largo de sus párrafos, pide una buena respiración; y, desde luego, si no está comprendida, no puede dársele la expresión de sencillez que necesita. No hay en ella ni gritos ni cambios bruscos de expresión; lo que la hace más difícil, pues en un descuido, fácilmente se cae en la monotonía.

e).—MIMICA, DIBUJO Y BAILE.—Al par que las ocupaciones ya mencionadas anteriormente, trabajamos con la mímica, actividad a la que dedicamos media hora, de las dos semanales que teníamos destinadas para nuestro club de Arte Dramático.

Según el gran mimo Marcel Marceau; "La mímica es, en su estado primordial, común a todos los hombres, cualquiera que sea la lengua en que se manifieste y está muchas veces supeditada a la palabra; pero cuando se disla y analiza convirtiéndola de un movimiento subrayador de la palabra a un lenguaje esencial de gestos, se convierte en pantomina; "un arte tan antiguo como la vida misma" (6)

Bajo estos dos aspectos necesitábamos conocer y estudiar la mímica; como movimiento complementario de la palabra y como pantomima.

Principaron mis jóvenes alumnas, por estudiarse a sí mismas con esmerada atención y vigilar también los modales de sus compañeras para discernir cuáles movimientos y gestos eran esenciales, necesarios para soslayar la palabra; y cuáles otros inútiles y superfluos. Su espíritu de observación se agudizó y ellas mismas se asombraron de sus propios descubrimientos. Extendieron su campo de examen a todas las personas que las rodeaban.

(6).—Marcel Marceau. **El Lenguaje del Corazón**. Programa Oficial de lujo del Instituto de Bellas Artes. México; 1959.

Debían vigilar cuidadosamente sus ademanes para reproducirlos después en nuestras reuniones. Mirar cómo camina la abuelita, cómo se sienta, cómo habla era un atractivo para ellas, sobre todo, cuando remedaban en clase esas actitudes. Los movimientos de las criadas; el ademán afectado de la vecina; el apresuramiento de otra; todo se advertía y se copiaba.

La forma de caminar de una niña, de una joven, de un hombre, de una anciana, hacían surgir profundas diferencias a considerar. Entendieron que unos hombros caídos indicaban cansancio o derrota; un mentón levantado: soberbia, orgullo; las distintas posiciones de las cejas: reflexión, admiración, serenidad. Advirtieron las sutiles diferencias que existen entre **risa, sonrisa y carcajada**; y distinguieron al **puchero, del mohín** y de la **mueca**.

Para estimular su sentido de observación y su inventiva seguí un sistema peculiar; subían dos alumnas al escenario y una tercera, desde abajo, iba indicando en voz alta, lo que aquellas debían ejecutar, es decir señalaba una trama sobre la cual sus compañeras efectuaran únicamente movimientos, sin pronunciar palabra. A la jovencita que hablaba sólo se le daba un tema, un título y ella tenía que inventar la trama. Algunos motivos propuestos fueron: **Dos amigos que se encuentran después de mucho tiempo de no verse. Dos mujeres que van de compras. Dos personas que platican; una efusiva, la otra indiferente. Un pleito de vecinas.**

Fueron invitadas alumnas de otros clubes para que vieran representar estas pequeñas escenas mudas o pantomimas. Con una cortina de fondo y un catre en el centro de la escena por toda utilería, una alumna representó un acto que titulamos **Tres Diferentes Formas de Levantarse por la mañana**. Imitó una después de otra; a la jovencita ordenada que todo tiene a tiempo; a la perezosa y desarreglada que no encuentra nada en su lugar; y a la presurosa y coqueta que se acicala en demasía. La artista fingía lavarse, vestirse, peinarse, abrir cajones, cerraba ventanas; azotaba puertas valiéndose únicamente de la mímica.

Otra pantomima realizada fue la que titulamos: **¿Cómes así?** o **¿Así?** en la cual la pequeña actriz en ciernes que representó dicha obra hizo una demostración magnífica de su mímica. Reprodujo dos diferentes formas de comer: con vulgaridad y con esmero. Cambió de platillos, de cubiertos, bebió, olió, saboreó utilizando en el escenario solamente una mesa y una silla.

El baile y el dibujo no se les enseñó pero se anotó, en una lista especial, el nombre de cada alumna que practicase cualquie-

ra de esas dos actividades artísticas, para aprovecharlas cuando fuera necesario..

f).—**POEMAS CORTOS, MONOLOGOS Y DIALOGOS.**—Mis discípulas se mostraban ansiosas por recitar versos; así que les dí una lista de poesías que a mi juicio fuesen apropiadas a su edad y a su sexo. La mayoría de ellas aceptó la lista sin reparo. Un pequeño grupo sugirió algunas poesías más, de buena calidad, que se añadieron inmediatamente a la lista; pero hubo otras alumnas que querían aprender obras lacrimosas y cursis como: **El Seminarista de los Ojos Negros, Delirio, El Brindis del Bohemio,** y otras por el estilo que yo rechacé pues consideré que degeneraban su gusto en vez de mejorarlo.

El corregir, pulir, mejorar cada uno de los poemas aprendidos por ellas, fue una labor ardua y prolongada, ya que sólo dos o tres alumnas podían ser escuchadas en cada sesión. Pero el hecho de que este trabajo se hiciese ante las demás, fue provechoso a todas, pues cada una podía tomar y aprovechar para sí, las indicaciones que se le hacían a su compañera. Las alumnas que escuchaban podían opinar sobre la actuación de la recitadora, realizar una crítica sana y constructiva que no molestase los sentimientos de su compañera. Con este sistema se corrigieron muchas exageraciones y se depuraron los gustos.

A continuación va una lista de algunos de los poemas con los que se trabajó en el Club:

A Gloria	de Salvador Díaz Mirón
Cuando sepas hallar una	
Sonrisa	de Enrique González Martínez.
El Divino Tesoro	de Margarita Mondragón.
El Dulce Milagro	de Juana de Ibarborou.
El Idilio de los Volcanes	de José Santos Chocano.
El Fantasma	de Salvador Díaz Mirón..
En Paz	de Amado Nervo.
La Bella Durmiente	de Amado Nervo.
La Rosa Niña	de Rubén Darío.
Los Motivos del Lobo	de Rubén Darío.
Madrigal	de Gutiérrez de Cetina.
Madrigal Romántico	de Luis G. Urbina.
Manitas	de Gabriela Mistral.

Mi Carta	de María Enriqueta.
Piececitos	de Gabriela Mistral.
Redondillas	de Sor Juana Inés de la Cruz.
Rimas	de Gustavo Adolfo Becquer.
Soledad	de María Enriqueta.

Vimos además algunas poesías que pueden considerarse como breves monólogos. Una deliciosa poesía en que la entonación juega un papel principal y que fue empleada en nuestros ejercicios, es la que transcribo a continuación:

EL PRINCIPE

¡Oh! madre, el joven Príncipe
va a pasar por la puerta de nuestra casa!
¿Cómo quieres que atienda yo mis quehaceres
esta mañana?
¿Cómo me peino? enséñame.
¿Qué vestido me pongo?
¿Por qué me miras, madre, tan azorada?
Yo sé que él ni siquiera
levantará los ojos a la ventana.
Pasará ante nosotros como un relámpago;
sólo las notas trémulas de la flauta
nos llegarán gimiendo
desde a distancia.

¡Oh, madre, el joven príncipe
pasó ya por la puerta de nuestra casa!
Fulguraba en su carro
el sol de la mañana.
Levantándome el velo
que me cubría la cara,
me arranqué la cadena
de encendidos rubíes de mi garganta,
y la arrojé a su paso,
¿Por qué me miras, madre, tan azorada?
Yo sé bien que él no pudo
recoger la soguilla de mi garganta,
y que bajo las ruedas
de su pesado carro quedó aplastada,
en el polvo dejando
la roja mancha,

Yo sé que nadie supo
lo que era mi regalo, ni a quién lo enviaba...

Pero el Príncipe, ¡oh, madre!
ha pasado delante de nuestra casa,
y el joyel de mi pecho
tiré a sus plantas...

¿Por qué me miras, madre, tan azorada?

Rabindranath Tagore.

(Traducción de Lucas Ríbera) (7).

Trabajamos también con **El Despertar** (8) (cuento en un diálogo) del eminente escritor Francisco Monterde. Una deliciosa e ingeniosa obra, inspirada en el viejo cuento: **La Bella Del Bosque Durmiente, El Despertar**, además de ser una obra amena, es didáctica, ya que enseña en forma práctica el uso de los pronombres **usted y vos**, voces que se usan como tratamientos.

A mediados de año, se recitó en público (a manera de examen o demostración) la famosa escena **El Abecé del Amor** (9) en la que se combina un diálogo con un conjunto de voces.

g).—POESIA CORAL O POESIA EN VOZ ALTA.—

La Poesía Coral, conocida también como Poesía en Voz Alta, fue una verdadera novedad para mi grupo. Ninguna alumna había escuchado antes esa clase de poesía, por lo que en un principio les pareció ridícula y un tanto infantil; pero poco a poco fueron interesándose en ella y acabó por gustarles y despertar su interés.

La Poesía en Voz Alta, es una modalidad especial de la recitación, inspirada en los antiguos coros griegos (10). El Coro está formado por cinco, diez, quince o más personas. Las poesías que se prestan a recitarse en esta forma son aquellas que se distinguen por el brío y la energía del pensamiento, por la grandiosidad de las imágenes y la magnificencia del lenguaje: como la

(7).—Michaux y Domínguez. **El Galano Arte de Leer**.

(8).—Véase Antología.

(9).—Lope de Vega. **Peribañez, Comendador de Ocaña**.

(10).—"La poesía de los griegos no sólo se decía en voz alta, sino era declamada..." Hipólito-Taine, *Filosofía del Arte*. Pág. 348.

oda, el romance, y las poesías con rasgos épicos, históricos o descriptivos. (11).

Las voces se armonizan a la manera de un coro musical, pero se atiende principalmente al timbre y matiz de cada voz: una voz tersa y dulce, dirá un pasaje amoroso, tierno; una voz ríspida, pasajes de cólera o dolor; una voz cantarina nos hablará de alegrías y risas; una voz grave, de penas y tristezas; otras veces, el coro o semi coros alternados, desarrollarán crescendos en aquellos pasajes que por su fuerza interpretativa lo requieran.

Las poesías que se han recitado en forma coral son: El Llanto de los Pinares, de Luis Fernández Ardaín; La Marimba, de Múzquiz Blanco; Los Niños Héroes de Chapultepec, de Amado Nervo; La Marcha Triunfal, de Rubén Darío; Las Campanas, de Edgar Allan Poe; Poblannerías, de Gregorio de Dante. La Ronda de los Enanos, de Leopoldo Lugones; ¿Oyes?.. de Arturo Capdevilla.

Exhorto a los Maestros interesados en el Arte Dramático para adolescentes, a que aprovechen y trabajen con esta modalidad de la poesía (bastante desconocida en nuestro país) pues rinde magníficos frutos.

Noté que el recitado en esta forma, conmueve y deleita al espectador, al mismo tiempo que emociona y entusiasma a los intérpretes. Cabe aquí, hacer una cita de Taine, que aunque se refiere al idioma italiano, puede aplicarse también a nuestro sonoro español: "Es necesario haber oído una lengua musical, la melopeya continuada de una hermosa voz italiana que recita una estancia de Tasso, para comprender lo que puede añadir la sensación auditiva a las emociones del alma, cómo el sonido y el ritmo extienden su ascendiente a todo nuestro ser y conmueve a un tiempo todos nuestros nervios" (13). Si a menudo se dice que la adolescencia es la edad de las emociones; qué mejor que encausar a los jóvenes por el camino de la poesía y del arte.

Por otra parte, el sentido de responsabilidad y del propio va-

(11).—En México, el poeta Juan José Arreola, ha impulsado con gran entusiasmo la poesía coral. Tuve oportunidad de escuchar a su grupo de recitadores interpretando la obra **Oda a Mí Mismo** de Walt Whitman en una traducción de León Felipe. El acto, que se realizaba en un bello lugar del bosque de Chapultepec, producía en los oyentes, aun entre los más ignorantes, profundas emociones.

(12).—Esta representación tuvo lugar en el teatro del Colegio Guadalupe el 14 de octubre de 1959.

(13).—Hipólito Taine. Obr. cit. pág. 385.

ler, se manifiesta en los adolescentes con extraordinaria energía; al compararse con un compañero, el adolescente puede sentir: envidia u orgullo, reconocimiento de la desigualdad, resignación o admiración indistintamente. En la Poesía Coral el alumno se da cuenta de que el valor total del trabajo depende del conjunto y no del lucimiento de uno solo; pero que, sin embargo, cada uno tiene una responsabilidad que cumplir; que tanto unos como otros son necesarios e importantes y en esta forma adquiere la conciencia de su propio valer.

Un caso que confirma mi pensar es el de una alumna que era tímida, cohibida, y contestaba siempre con un hilillo de voz a las preguntas de sus maestros. Al ingresar en el Club, y trabajar en el coro, fue adquiriendo confianza y su voz se volvió, si no potente, sí clara, fuerte y segura. Lo cual le ayudó a desenvolverse mejor en las demás asignaturas.

h).—MONTAJE E INTERPRETACION DE UNA OBRA DRAMÁTICA.—Para dar fin a nuestras labores del año escolar, sólo nos faltaba la escenificación de una obra dramática. Pensé que sería fácil seleccionar una obra. Bastaría con acudir a cualquier librería de la Ciudad de México y pedir: "una obra teatral, escrita especialmente para adolescentes" Estaba enterada de la importancia que se le ha dado al teatro infantil y de la gran cantidad de obras escritas para ese objeto (14). Creí que igual sería con las obras para adolescentes; pero tuve una gran decepción. ¡No había obras de teatro, escritas para la juventud! Perdón, sí, y no las había, pues las que escasamente pude reunir no tenían las características que un maestro de Segunda Enseñanza pudiera desear.

Por lo pronto, encontré un número infinito de folletines editados por la Galería Dramática Salesiana o por la Librería Editorial Angelina Lechuga. Contenían dichos folletines: Juguetes Cómicos, Sainetes, Farsas y una que otra pastorela. Todas estas obras, tenían temas y relataban costumbres de la España de Principios de Siglo. Unas ligeras e insustanciales; otras, con un propósito moralizador tan intenso, que resultaba fastidioso. El lenguaje, lleno de vocablos y modismos españoles, hacía oscuro el diálogo para el auditorio mexicano. ¿Qué podían entender de

(14).—José Rosas Moreno marca el principio del teatro infantil en México, con sus piezas **El Año Nuevo, una Lección de Geografía y El Amor Filial.**

"arrancarle el moño", "duros", "pesetas" "Cómo es su gracia" y otras frases por el estilo?

Entre las pastorelas, encontré una de Fernández de Lizardi, que me pareció aceptable por dos causas principales: primero, (sin tomar en cuenta el corte marcadamente español), por ser obra de un mexicano, y un mexicano que fue el primero en dar impulso a las letras en México; segundo, por ser esta pequeña obra, una muestra de lo que fueron los orígenes del teatro en nuestro país.

Así pues, por carecer de tiempo para alargar mi búsqueda, decidí que el grupo interpretara la obra mencionada. Me permití hacer algunas modificaciones como: acortar monólogos; suprimir pinceladas demasiado picarescas; y cambiar palabras caídas en desuso por otras que fuesen más claras al auditorio.

Esta obra, consta de dos actos y es conocida por los títulos: **Morir en la Cruz por Cristo, El Premio de la Inocencia, o La Noche más Venturosa**, éste último, me pareció el más apropiado y bajo esta denominación **La Noche más Venturosa** se llevó a escena (15).

El Angel, Luzbel, los pastores y la Sagrada Familia, son los personajes, tradicionales de toda pastorela. El tema: la vida de los pastores, con sus rudos decires y gracias. Entre ellos, Luzbel que acecha la llegada del Mesías. Después, el anuncio hecho por el Angel, de que el Niño-Dios ha nacido. Al final, la Sagrada Familia y la adoración de los pastores. En esta parte, e imitando la costumbre que existe en las poblaciones del interior de la República, introdujimos unas partes musicales: cantaron los pastores acompañándose de instrumentos rudimentarios: campanas, cascabeles, castañuelas, pitos, panderos y tamboriles. Otros pastores bailaron danza de sabor campesino español. Algunos más recitaron al hacer sus ofrecimientos.

Todas las alumnas del Club, intervinieron en la representación de esta pieza, la cual tuvo mucho éxito. Sin embargo, yo no quedé completamente satisfecha, pues hubiera preferido realizar una obra apropiada del todo para adolescentes y me propuse investigar más a fondo este asunto.

(15).—El escritor Francisco Monterde advierte, en su Bibliografía del Teatro, que el título: **La Noche más Venturosa o el Premio de la Inocencia** es indebido porque pertenece a otra pieza (una opereta) del autor Fernández Villa.

3.—LA OBRA DRAMÁTICA Y LOS PROBLEMAS DE SELECCIÓN

a).—DIFERENTES GRUPOS TEATRALES.—Magaña Esquivel, escritor y crítico mexicano, nos dice que el teatro es: "Vehículo vivo de cultura, lazo inigualable de comunicación espiritual" (16) y considera que para que exista en nuestro País, un buen teatro, debe atenderse a diversas necesidades de estímulo que son: El Teatro Infantil, destinado a la niñez escolar; el Teatro de Adiestramiento Profesional, de jóvenes actores, que se imparte en las Escuelas de Arte Teatral; la formación de grupos de teatro en las Escuelas Secundarias y Técnicas; los Grupos Experimentales; el Teatro de Muñecos y la Organización de temporadas de Teatro Profesional.

En cada una de estas formas teatrales, los problemas, las necesidades, el fin propuesto y aún el auditorio, son diferentes. Cada grupo tiene la literatura especial y apropiada a su objeto. Para el Teatro Infantil, y el de Títeres, abundan obras originales o adaptaciones de buena calidad. Es un teatro en el que los adultos representan obras que sirven para divertir o instruir a los niños. Podríamos decir que es un teatro esencialmente didáctico. En las escuelas de Arte Teatral, se acostumbra trabajar con sólo fragmentos de las grandes obras: parlamentos famosos, diálogos destacados, y escenas célebres que por sí solas, demuestran la calidad literaria de sus autores. En contadas ocasiones, estas escuelas de Arte Teatral, montan una obra completa, y entonces acuden al gran repertorio universal. La finalidad de su trabajo salta a la vista: aprender. Aprender a ser buenos actores o directores. El Teatro Experimental y el Teatro Profesional tienen ante sí, la variada escala de obras teatrales que va desde los clásicos griegos y latinos, hasta las últimas y más frescas obras. Su finalidad principal: hacer arte, (en segundo término, o tal vez en primero: hacer dinero). Pero el teatro para adolescentes, carece de una literatura propia y no le es dado acudir a las obras de los grupos vecinos. A unas, por demasiado infantiles y a otras por diferentes causas que veremos más adelante.

Cuando el adolescente se interesa en el teatro, no se conforma con ser espectador; quiere ser actor y en algunos casos, autor. El teatro para adolescentes debe tener temas que interesen al adolescente y ser un teatro en el que actúen adolescentes para un público de adolescentes. Un teatro en que el joven sea actor

(16).—Sueño y Realidad del Teatro. p. 43.

y espectador; un crítico de sus propias emociones; un actor de sus propias experiencias; y quizá este teatro sea una ayuda para que el adolescente siga el principio latino: **Nosce te ipsum**. He aquí la finalidad del teatro para adolescentes, más ¿Cuáles son sus problemas y sus necesidades?

b).—EL FACTOR TIEMPO Y LA EXTENSION DE LAS OBRAS. En tanto que los otros grupos teatrales cuentan con el tiempo suficiente para ensayar, montar e interpretar una obra dramática; en las escuelas de Segunda Enseñanza no hay mucho espacio libre para disponer y preparar estas actividades. El Club de Arte Dramático cuenta con dos o tres horas a la semana para el desarrollo de su trabajo. Fuera de este período, es muy difícil para el alumno trabajar en la memorización de pasajes o en la realización de ensayos, porque, como quedó ya dicho al principio de esta obra, el alumno cursa numerosas materias las cuales requieren toda su atención.

Es por esta causa que las obras de tres o más actos no están incluidas en nuestra antología, consideramos que el estudio, conocimiento, memorización y ensayos requieren un tiempo del cual se carece. Así pues, se debe dar preferencia a las obras de corta duración y que contengan además parlamentos cortos.

c).—EL ESCENARIO Y LA POBREZA DE MATERIAL.—Algunas escuelas de Segunda Enseñanza tienen un pequeño teatro. Otras, un salón suficientemente amplio, que puede destinarse a reuniones, asambleas o representaciones teatrales. Y en aquellas que carecen de estas ventajas se improvisa, en el patio del plantel una tarima. No hay bambalinas, no hay decoraciones. Cuando mucho, un telón o biombo de papel manila, en el que los alumnos, practicando sus dotes pictóricas dibujan sus propias decoraciones: el fondo de una sala, un jardincillo, los vitrales de una iglesia... valiéndose de unos botes de añil, imaginación y sobre todo buena voluntad y entusiasmo.

El Alumno-actor, costea su propio vestuario, el cual, por lo mismo, debe ser lo más sencillo posible. Los alumnos no pueden ni deben hacer gastos excesivos por lo que debe darse preferencia a las obras cuyos episodios se realicen en la época actual, pues de esta manera, el alumno podrá vestir su ropa acostumbrada.

Cuando se trata de obras de carácter histórico u otras que requieran vestuario especial, puede estilizarse éste, de manera que resulte sencillo, fácil de hacer y no costoso. Esto no pretende ser, en modo alguno un desatino, pues justamente, el teatro

moderno tiende a quitar lo superfluo a la representación en un afán de volver a la sencillez del teatro antiguo. Y, en algunas ocasiones, tal vez pecando de irreverentes, se ha representado a los clásicos griegos, vistiendo, los actores de etiqueta.

El problema de mobiliaje y utilería es muy semejante a los anteriores. Se carece de dinero y de elementos. Los actores deben de conseguir estas cosas. El maestro y los alumnos se ven precisados a traer de sus casas los materiales decorativos indispensables. Uno traerá una lámpara o un sillón; otro una mesa o un teléfono; alguien más un catre y unas flores... y con toda esta mezcla heterogénea, se amuebla el escenario. Difícil es, decorar la escena en un determinado estilo.

En muchas ocasiones, careciendo de todo, hemos pedido al espectador, suponga en su mente la escena: una plaza, un palacio, un bosque... y lo adorne con las más ricas galas que su imaginación pueda darle.

Debido a esta carencia de tiempo y material, es verdaderamente difícil montar una obra de dos o tres actos que requiera un escenario amplio, cambios de escena, rico vestuario y numerosos objetos de utilería. Menos aún se puede pensar en efectos de luces, de sonido o trucos escenográficos. Hablo desde luego de un teatro "hecho en casa", por los propios alumnos; pues fácilmente, pidiéndoles dinero; se alquila una sala que tenga un gran escenario y se emplean decoradores y tramoyistas experimentados. Pero creo que no es este el caso, ya que el alumno perdería la oportunidad de trabajar e interesarse directamente en toda la maquinaria teatral.

Cuando hemos puesto en escena una pequeña obra teatral, las alumnas se han ocupado de todo: redactar los programas, hacer de traspunte, mover telones, tener prestos los objetos de utilería, planear y realizar los decorados, etc. Para cada alumna ha habido un trabajo y esto les ha dejado una gran satisfacción; les ha creado sentido de responsabilidad y el reconocimiento de la cooperación social.

d).—CALIDAD LITERARIA DE LAS OBRAS.—Desechadas ya las obras de larga duración, entre ellas, las obras llamadas clásicas (en el sentido de: "modelos dignos de imitación en la literatura"): trabajos de magnífica e indudable calidad literaria; pero difíciles de representar por los problemas expuestos en el capítulo anterior, fui directamente en busca de las obras cortas: uno o dos actos.

Vuelvo a repetir, que encontré un sinúmero de dramas; en-

tremeses, sainetes, juguetes cómicos y otras obras por el estilo; algunas escritas con el sólo propósito de divertir y otras encaminadas a reformar las malas costumbres.

Entre las obras de carácter moralizante (editadas en su mayor parte por la Galería Dramática Salesiana) podemos citar:

Lueven Tías
Pobres Criadas
Lo que Puede don Dinero
Lo que inventan las Mujeres
Delirio de Grandeza.

títulos que por sí solos, nos dejan ver su clase. En la última de las obras mencionadas, (como ejemplo que abarca a todas las de su estilo) se juega al "tute" se habla de las inquilinas del "principal" de "duros" "almoneda" "salvadera" y se finaliza con una inevitableseudomora leja semejante a ésta:

.Aprovechar la lección
y no volver a olvidarla,
prometo público amable
si me das una palmada"

Huelen estas obras, a viejo, a pasado de moda. Son obras que por sus argumentos, sus lugares de acción, sus giros y principalmente por la mala redacción y falta de calidad literaria, deben descartarse.

Y qué decir de aquellas otras obras cuyo único objeto es divertir, hacer pasar al auditorio un momento de solaz. Para conseguirlo, abusan del retruécano, de los lugares comunes, de las situaciones equívocas y frecuentemente caen en la vulgaridad. Sus asuntos son triviales y su prosa mala.

Encontré también, rebuscando en las bibliotecas, un buen número de obras en un acto, de autores de fama ya consolidada por sus obras teatrales de tres o cuatro actos, pero desconocidos en este aspecto de obras cortas.

Por otro lado, se inició, casi paralelamente a mi trabajo de investigación, la publicación de una serie de obras en un acto, editadas por Alvaro Arauz y pertenecientes a la colección de **Teatro Mexicano**. En el primer tomo (17), la prologuista y selecciona-

(17).—Primera Antología de Obras en un Acto.

dora: Maruxa Vilalta, expone las razones de esta publicación y dice atinadamente: "Si casi no se editan obras en tres actos, menos se publican las de un acto. Y sin embargo, tienen estas la ventaja de ser útiles para los actores jóvenes, servir para ejercicio en las escuelas teatrales, etc. además de ser representativas de la capacidad creativa de su autor" Muy acertadas las razones que expone la escritora y útil la antología, pero no tiene como interés principal aquello que nosotros buscamos. Esta colección está hecha "sin exclusivismos, distinciones ideológicas de ninguna índole ni preferencias por tendencias determinadas (18) "cosa esta última que difiere de la idea que nosotros perseguimos al formar nuestra antología.

Las piezas en un acto, desde el punto de vista técnico, son difíciles de lograr debido al poco tiempo de que dispone el autor para el desarrollo de un tema. Por eso tienen mucho mayor valor, cuando están bien hechas. "Son para el teatro lo que es el cuento a la novela y el soneto a la poesía" (19). Qué mejor, entonces, que realizar en el escenario algunas de estas pequeñas joyas literarias, muestra de lo que nuestros dramaturgos han sabido hacer.

e).—TEMAS PROPIOS PARA ADOLESCENTES. CARACTER CONSTRUCTIVO Y MORALIDAD.—¿Cuál es el teatro para adolescentes y cuáles deben ser sus temas? Si pensamos un poco en quién es el adolescente y qué necesita, encontraremos la respuesta.

El segundo período de la edad del hombre, es la juventud. Edad que media entre la niñez y la edad viril. La juventud, se subdivide a su vez en adolescencia (período que abarca más o menos de los 10 a los 21 años) y la segunda parte de la juventud (entre los 21 y los 30).

En la juventud se manifiestan fenómenos de crecimiento y de interno conflicto. Es la edad de más numerosas y variadas crisis. En esto se funda el que, desde los doce años, abandonen los niños las escuelas primarias y pasen a otros establecimientos que mejor se adapten a las peculiaridades que desde entonces los distinguen. La segunda Enseñanza, justamente, abarca la plena edad de la adolescencia.

El adolescente realiza una actividad psíquica superabundan-

(18).—Op. cit.

(19).—Ibidem.

te. Siente anhelos ilimitados, deseos de superarse a sí mismo en el arte o en alguna otra actividad; pero al mismo tiempo, los instintos se despiertan y necesita el adolescente campos de actividad adecuada para que todo ello fructifique adecuadamente.

También se inicia en el adolescente su formación moral. Un niño es amoral, no distingue entre el bien o el mal. Y así en el adolescente, que es altamente impresionable se fijan fácilmente ideas y valores falsos. Por eso es tan importante escoger cuidadosamente los temas o los asuntos de sus lecturas y en este caso, de las obras teatrales.

Hay asuntos que les ayudan a tener una visión clara de la vida, provocan reacciones positivas y cambios espirituales orientados a su beneficio y al beneficio social; mas otros actúan contrariamente originando una actitud desorientada, un concepto equivocado de los valores morales, que repercutirán negativamente en su vida y en la vida social. Cuán frecuentemente se quejan los psicólogos de la mala influencia que tienen sobre el adolescente el radio, el cine, la televisión y las malas lecturas. Y cómo, desgraciadamente, obras de literatura exquisita pueden hacerles perder el interés por la vida.

El tema más peligroso para el adolescente es el tema **amor**, el cual abarca muchos aspectos. No debe incitarsele el instinto sexual pues entonces, las hondas necesidades biológicas tenderán a satisfacerse bestialmente. Es absurdo hablar sólo del amor sexual, como por desgracia se hace constantemente en periódicos, cine, televisión y teatro. Hablémosle del amor bajo otros aspectos: el amor puro, el amor filial, el amor fraternal, el amor maternal, el amor a la Patria el amor a los libros; el bien, la honradez, la abnegación. Hablémosle de ellos y evitemos, aquellos temas de amor que le afecten: crímenes, delitos, adulterios, engaños.

El adolescente, tiene un desarrollo excesivo del sentimiento de la propia personalidad. Es sensible a las alabanzas, pero resiente mucho más las críticas. Es inmaduro de juicio acerca de sí mismos y de los demás. Apenas empieza a tener conciencia de su propio valer. Bien dirigido puede realizar un trabajo de perfeccionamiento interior y de preparación para una vida más alta. Los temas de carácter constructivo son de gran utilidad, aquellos temas que dignifican a un personaje o que tratan del triunfo del espíritu sobre las pasiones. Los que hablen de nobleza, de bondad, de resignación, de esperanza. Obras que fortifiquen en el adolescente, su fe en el porvenir, que le ayuden a la formación de su carácter, pero que no sean fastidiosas ni con un ridículo sabor moralizante.

f).—INTERES Y SENCILLEZ.—Toda vida humana sólo está atenta hacia aquellos objetos o aspectos del mundo que le interesan. En la base de la atención siempre hay un sistema de intereses vitales. Si el objeto que se propone a la atención, no responde a nuestras capacidades, o a nuestros hábitos intelectuales, no logrará fijar en nuestra mente, o fijará mal. Es necesario que el objeto estudiado tenga un atractivo para nosotros y que nuestra sensibilidad se complazca en él.

Así, el adolescente selecciona sus propias actividades. Prefiere unos objetos y pospone otros. Sus preferencias literarias se van modificando: en la niñez, le interesan al varón, la aventura el misterio y la naturaleza; a la niña, la vida del hogar, de la escuela, los cuentos fantásticos, y comienza a interesarse por la historia de amor. Al entrar la pubertad, se interesan los hombres por los deportes, inventos, biografías, historias, viajes y relatos, las mujeres por las novelas y los relatos sentimentales y se inicia un gran interés por la poesía. Al entrar a la plena juventud, sus gustos se confunden casi con los de los adultos.

Es necesario hablarle al adolescente de aquello que le interese, pero también, con inteligencia y discreción, puede encauzarse su atención hacia otros asuntos que le beneficien y terminen por interesarle. Desde luego temas sencillos, al alcance de su capacidad intelectual y no obras incomprensibles: intrincados problemas sociales o análisis psicológicos. Son provechosas las obras que puedan estimular su imaginación, despertar su espíritu de investigación o proporcionarles nuevos conocimientos.

g).—DIVERSION.—La vida espiritual del niño está sustentada sobre dos columnas fundamentales: el amor y la alegría. Atendiendo a estos dos principios, es como está elaborada la pedagogía moderna. Cuando el adolescente sufre el cambio, la transformación; esta mutación del individuo no puede ni debe ser total. El amor y la alegría deben conservarse. Frecuentemente el adolescente cree que la vida es triste y difícil de vivir y pierde su alegría. Otras veces, siguiendo cauces equivocadas, convierte la alegría en un placer grosero y vulgar. Su risa es sólo para las frases de doble sentido, para los chistes corrientes y las situaciones burdas.

Los adolescentes no deben perder su alegría, porque la alegría y el júbilo están opuestos al enfado y al mal humor. Nuestro teatro está en condiciones de proporcionarles esta alegría y encauzarlos al conocimiento del fino humorismo, de lo gracioso, lo cómico, lo caricaturesco y en algunas ocasiones puede enseñarse-

les hasta a reírse de sí mismos, si la obra teatral es un reflejo de las costumbres e ideas de los adolescentes (20). Dichoso aquél que en la edad adulta es alegre y pueda comunicar a los demás su regocijo, y sobre todo, sepa hallar sus propios defectos, reírse de ellos y tratar de corregirlos.

h).—ENSEÑANZA.—Alguien dijo: "Si la obra artística tiene como finalidad deleitar, pero además moraliza, tanto mejor; y si también instruye, mucho mejor" En esas cuantas palabras está, a mi juicio, la descripción, la síntesis de lo que la obra dramática para adolescentes debe ser.

"Si instruye, mucho mejor" La obra teatral dará mayores frutos si enseña algo, por muy poco que sea. Hoy una enseñanza moral, mañana, un ejemplo de civismo o de urbanidad; un hecho histórico o un motivo sobre costumbres exóticas. Divirtiéndose; aprenden. No se debe olvidar nunca el elemento diversión y el elemento amenidad, si estos dos factores no existen, el trabajo será en vano. La obra debe ser 10o/o de enseñanza y un 90% de diversión). Démosle a un grupo de alumnos una obra eminentemente didáctica, rígida y hagámosle saber que nuestro propósito es la enseñanza neta; los resultados serán insignificantes si no es que nulos. En cambio, si pensamos en cómo un grupo de misioneros católicos, se valieron del teatro para hacer su propaganda religiosa en América y el éxito que tuvieron con la representación de los famosos "Autos Sacramentales" nos damos cuenta que no es, en manera alguna, falso e inútil, el servirse del teatro como una forma de divulgación cultural y didáctica. Y aunque así no fuere, basta y sobra que la obra dramática tenga un valor artístico, para que el alma del adolescente se beneficie con el deleite que ésta le produzca.

i).—AMBIENTE.—Ambiente, según el Diccionario de la Academia de la Lengua (tercera acepción) significa: Circunstancias que rodean a las personas o a las cosas. En la jerga teatral, ambiente es también, "el lugar donde se desarrollan los hechos" Por lo tanto podemos hablar de una obra de ambiente andaluz, de ambiente norteamericano, de ambiente mexicano, si la acción se desarrolla respectivamente en Andalucía, en Norte América o en México; o podemos hablar de un ambiente histórico, de un ambiente misterioso, de un ambiente lúgubre, según las circunstancias que rodean la acción.

(20).—Véase en La Antología: **Ni Tanto que Queme al Santo...**

Al escoger las obras para la presente Antología, he dado preferencia a las obras de ambiente mexicano. Con esto quiero decir, que son obras cuyos temas se desarrollan en México; que sus personajes, reflejan costumbres y formas de pensar de los habitantes de México; o que se habla de las tradiciones e historia de nuestra Patria. No me he atrevido a decir que debe darse preferencia al teatro mexicano, puesto que muchos críticos de valía opinan que el teatro mexicano no ha nacido aún. Por eso, me limito a decir que sean obras de ambiente mexicano: costumbres, historia, pensamiento, y problemas de nuestro México.

La adolescencia es la etapa de la vida del hombre más propicia para exaltar el sentimiento patrio, pero no el que consista en alardes y desplantes; sino el producido por el conocimiento verdadero de lo que es nuestro suelo, de lo que puede valer nuestra raza, de la belleza y ductilidad de nuestro idioma. Un mexicano así será un mejor ciudadano, pues lo que se quiere se respeta y se cuida. Porque es triste ver que en la actualidad, algunos jóvenes, por no decir bastantes, conocen más las costumbres, los hábitos y los idiomas extranjeros, que los suyos propios y al llegar a la madurez, resultan extranjeros en su propio país.

Las obras literarias de otros países cuando tienen los valores requeridos para el teatro de adolescentes, son aprovechables y beneficiosas. Lo que no creo puede aceptarse nunca es el empleo inútil de ambientes extranjeros. Pongo como ejemplo el siguiente: supongamos que la obra que nos ocupe, tenga como tema principal la unión de la familia, si este es un problema que puede presentarse en cualquier país, ¿por qué vamos a permitir que la acción se realice en Andalucía, o en cualquier otra región de España y a pretender que nuestros alumnos hablen como andaluces o como gallegos; si pueden actuar como mexicanos? En cambio, si la obra que nos ocupe, tiene por objeto, instruir a los alumnos sobre la vida típica del pueblo andaluz, se le dará a la obra el ambiente apropiado (21). Primero veamos lo nuestro y después tomemos del extranjero aquello que nos pueda beneficiar.

(21).—Véase en la Antología: **Los Gigantes**.

CONCLUSIONES

Por lo antes expuesto podemos decir que:

- 1.—El teatro, cuando se aprovecha convenientemente, beneficia al adolescente de la manera siguiente:
 - a).—Ayuda a la formación de su carácter.
 - b).—Le abre las puertas del arte, en el cual puede encontrar el significado de la vida, del amor y de la belleza;
 - 2.—Este teatro para adolescentes debe ser realizado, en su mayor parte, por ellos mismos;
 - 3.—El trabajo del adolescente en el Club de Arte Dramático tendrá como características: la actividad creadora, la voluntad, el entusiasmo y la alegría;
 - 4.—Al escoger una obra teatral para su estudio o para su representación, debe atenderse a los siguientes puntos:
 - a).—Obras de corta duración.
 - b).—Sencillez en el tema y en la escenografía.
 - c).—Obras que ofrezcan una enseñanza de carácter constructivo.
 - d).—Obras de calidad literaria reconocida.
 - e).—Obras que sean morales, interesantes y divertidas.
- (Naturalmente es difícil encontrar una obra que reúna en sí misma todas estas peculiaridades, pero existen. Y en su defecto, están otras que contienen la mayor parte de estos requisitos).
- 5.—Al seleccionar las obras, se dará preferencia a las mexicanas, sin menospreciar, claro está, aquellas obras extranjeras que reúnan las características arriba mencionadas.
 - 6.—Por último, repetimos las palabras que dijo en una ocasión el maestro de Teatro Escolar, Ángel Moya: "maestros, si en un momento dado, no encontráis la obra que llene vuestras necesidades, escribidla"

ANTOLOGIA

PROLOGO

He aquí un grupo de obras que llenan, hasta cierto punto, los requisitos que hemos enunciado en las conclusiones.

Comprende piezas de la Literatura Española y de la Literatura Mexicana. Infortunadamente, no se incluyen obras de otros países por la enorme dificultad que representa reunir un material extenso, completo y vario.

Dentro de los límites que origina, la selección de obras dramáticas de un acto, se trató que hubiese variedad en los géneros, y que los ejemplos abarcaran los diferentes períodos por los que ha pasado la literatura dramática, desde sus comienzos hasta nuestros días.

Como una ampliación a esta recopilación, se añade, al final de la Antología, una lista de piezas en un acto o dos, propias para ser representadas por adolescentes, las cuales no fueron incluidas en el presente trabajo por diferentes motivos.

JUAN DEL ENCINA Y EL NACIMIENTO DEL TEATRO

JUAN DEL ENCINA

1469-1539

Músico y poeta salmantino que vivió bajo el reinado de los Reyes Católicos. Inició su carrera religiosa en Salamanca. Entró al servicio del Duque de Alba, como músico, y allí, para la pequeña corte de este noble, escribe sus primeras Eglogas. Pasa luego a Roma, donde se supone, fue cantor en la capilla del Papa León X. A los cincuenta años, hace un viaje a Jerusalem, hecho que narra en uno de sus poemas, y en la capilla del monte Sión dice su primera misa.

Es llamado **Padre del Teatro Español** título muy justo, pues con él comienza propiamente el teatro en la Península. Encina emancipa el teatro, lo enriquece y lo seculariza. Sus obras ya no se representan, como aquellas de la Edad Media, al amparo de la Iglesia; ahora se realizan en los Palacios de los grandes señores.

Se observa en la obra dramática de Juan del Encina dos distintos ambientes: el que refleja la tradición popular medieval y que corresponde a su mocedad en Salamanca; y el renacentista que corresponde a su madurez en Roma.

Entre sus obras dramáticas principales se cuentan las Eglogas, divididas en dos grupos: las ocho primeras, que compuso en Alba de Tormes y otras tres, que corresponden a su madurez: la **Egloga de Fileno, Zambardo y Cardonio**, la **Egloga de Plácido y Vitoriano** y su obra suprema, la **Egloga de Cristino y Febea**. Se cuentan además, algunas obras religiosas como **El Nacimiento de Jesús** y una muy singular porque es una muestra del teatro escolar que enlaza probablemente con los juegos de escarnio de la Edad Media: **Las Coplas o Auto del Repelón**.

Las primeras ocho Eglogas tienen aún temas medievales —la oposición del campo y la ciudad, o la batalla del carnaval y la cuaresma—. Son obras de una acción sencillísima y terminan invariablemente en un villancico en el que la música se mezcla con la poesía formando un todo bellissimo. Entre este grupo destaca la **Egloga representada en recuesta de unos amores** "una de

las más graciosas y lindas que compuso el músico poeta" (1).

Encina escribe antes de cada Egloga (2) una especie de prólogo o argumento que nos da una clara idea de la forma en que se representaban estas obras en el palacio: "Egloga representada en recuesta de unos amores; adonde se introduce una pastorcica, llamada Pascuala que yendo cantando con su ganado, entró en la sala adonde el Duque y la Duquesa estaban. Y luego después della entró un pastor llamado Mingo..." (3).

La elegancia del verso, lo gracioso de los conceptos, la sencillez de la acción teatral y la hermosura del villancico con que termina, le dan a esta obra un valor que perdura a través de los tiempos. Tanto es así, que cuando representamos esta égloga (4) cautivó hondamente a los espectadores, los cuales tuvieron frases elogiosas para la obra.

La música, que Encina escribió para el villancico de esta égloga, está perdida. Pueden adaptarse fácilmente las correspondientes a los villancicos números 353 y 381 que figuran en el Cancionero Musical de Asenjo y Barbieri.

EGLOGA

JUAN DEL ENCINA

MINGO: Pascuala, Dios te mantenga.

PASCUALA: Norabuena vengas, Mingo.

Hoy, que es día de domingo,

¿No estás con tu esposa Menga?

MINGO: No hay quien allá me detenga;

Qu'el cariño que te tengo

Me pone en quejo tan luengo.

Que me acosa que me venga.

PASCUALA: ¡Y no praga a Dios contigo,

Y aun con tu esposa Menguilla!

¿Cómo dejas tu esposilla

Por venirme aquí conmigo?

(1).—Torri, Julio. *La Literatura Española*, p. 99.

(2).—Teatro Completo de Juan del Encina. Academia Española. Madrid, 1893.

(3).—Op. cit. Egloga número 7.

(4).—Fue presentada en el Teatro del Colegio Guadalupe, noviembre, 1961.

MINGO: Soncas, soncas. ¿no te digo
Que eres, zagala, tan bella,
Que te quiero más que a ella?
Dios lo sabe, qu'es testigo.

PASCUALA: Mia fé, Mingo, no te creo
Que de mi estés namorado,
Pues eres ya desposado,
Tu querer no lo deseo.

MINGO: ¡Ay! Pascuala, que te veo
Tan lozana y tan garrida,
Que yo te juro a mi vida
Que deslumbro si te oteo!
Y porque eres tan hermosa
Te quiero; mira, verás,
Quiéreme, quiéreme más,
Pues por tí dejo a mi esposa,
y toma, toma esta rosa,
Que para tí la cogí,
Aunque no curas de mi
No por mi se te da cosa.

PASCUALA: ¡Oh qué chapados olores!
Mingo, Dios te de salud,
Y goces la juventud
Más que todos los pastores

MINGO: Y tú dasme mil dolores.
Dame, dame una manija,
O siquiera esa sortija,
Que traya por tus amores.

PASCUALA: Tirte, tirte allá, Minguillo,
No te quellotres de vero.
Héte viene un escudero;
Vea que eres pastorcillo.
Sacude tu caramillo,
Tu hondijo y tu callado
Haz que aballas el ganado,
Silva, ¡hurria da gritillo!

ESCUADERO: Pastora, sálvele Dios.

PASCUALA: Dios os dé, señor buen día.

ESCUADERO: Guarde Dios tu galaña.

PASCUALA: Escudero, así haga a vos.

ESCUADERO: Tienes más gala que dos
De las de mayor beldad.

PASCUALA: Esos que sois de ciudad

Perchufáis huerte de nos.
 ESCUDERO: Deso no tengas temor.
 Por mi vida, pastorcica,
 Que te haga presto rica
 Si quieres tener mi amor.
 PASCUALA: Esas trónicas, señor
 Allá para las de villa.
 ESCUDERO. Vete conmigo, carilla;
 Deja, deja ese pastor.
 Déjalo, que Dios te valga;
 No te pene su penar,
 Que no te sabe tratar
 Según requiere tu gala.
 MINGO: Estáte queda, Pascuala;
 No te engañe ese trador
 Palaciego burlador,
 Que ha burlado otra zagala.
 ESCUDERO: Cura allá de tu ganado;
 Calla si quieres, matiego.
 MINGO: Porque sois muy palaciego
 Presumís de corcovado.
 ¿Cuidáis que los aldeanos
 No sabemos quebrajarnos?
 No penséis de sobajarnos
 Esos que sois ciudadanos.
 Que también tenemos manos
 Y lengua para dar motes,
 Como aquesos hidalgotes
 Que presumís de lozanos.
 Anda acá, Pascuala, vamos;
 No pararemos, qu'es ya tarde.
 ESCUDERO: Por vida de quien... Aguarden
 Porque más nos entendamos.
 PASCUALA: Espera, Mingo, veamos.
 ESCUDERO: ¡Oh! ¡Bendita tal zagala!
 Yo te doy mi fé. Pascuala,
 Que no nos desavengamos.
 Pénasme por solo verte,
 Y con tu vista me aquejas;
 Si tú te vas y me dejas,
 Muy presto verás mi muerte.
 No me trates de tal suerte,
 Pues que yo te quiero tanto.

MINGO: Júrote a san Junco santo
 Que la quiero yo más huerte.
 ESCUDERO: ¿Qué aprovecha tu querer,
 Que no tienes que le dar?
 Y la fé y el bien amar
 En las obras se ha de ver
 MINGO: Yo te juro a mi poder
 Que le dé yo mil cosicas,
 Que, aunque no sean muy ricas,
 Serán de bel parecer.
 ESCUDERO: Dime, pastor, por tu fé,
 ¿Qu'es lo que tú le darás,
 O con qué la servirás?
 MINGO: Con dos mil cosas que sé.
 Yo, mia fé, la serviré
 Con tañer, cantar, bailar,
 Con saltar, correr, luchar,
 Y mil donas le daré.:
 Daréle buenos anillos, -
 Cercillos, sartas de prata,
 Buen zueco, buena zapata,
 Cintas, bolsas y tejillos.
 Y manguitos amarillos.
 Gorgueras y capillejos.
 Dos mil adoques bermejós.
 Verdes, azules, pardillos.
 Manto, Saya y sobrecaya,
 Y alfardas con sus orillas,
 Almendrillas y mánillas.
 Para que por mí las traya.
 Labraréle yo de haya
 Mil barreñas y cucharas,
 Que en todos estos lugares
 Otras tales no las haya.
 Y frutas de mil maneras
 Le daré desas montañas;
 Nuéces, bellotas, castañas,
 Manzanas, priscos y peras,
 Dos mil yerbas comederas:
 Cornezuelos, botijinas,
 Pies de burro, zapañinas,
 Y gavanzas y acederas.
 Berros, hongos, turmas, xetas,

Anocejas, refrisones,
 Gallicresta y arvejones,
 Florecicas y rosetas.
 Cantilenas chanzonetas
 Le chaparé de mi hato;
 Las fiestas de rato en rato,
 Altibajos, zapatetas,
 Y aun daréle pajarillas,
 Codornices y zorzales,
 Jergueritos y pardales,
 Y patojas en costillas.
 Pegas, tordos, tortolillas,
 Cuervos, grajos y cornejas
 Las de las calzas bermejas;
 ¿Cómo no te maravillas?
 ESCUDERO: Calla, calla, que es grosero
 Todo cuanto tú le das;
 Yo le daré más y más,
 Porque más que tú la quiero.
 MINGO: Mía fe, señor escudero
 Ella diga quién le agrada,
 Y; de aquél sea adamada.
 Aunque yo la amé primero.
 ESCUDERO: Pláceme que sea así,
 Pues que quieres que así sea,
 Y luego; luego se vea:
 Antes que vamos de aquí,
 Y tú mismo se lo dí,
 Porque después no te quejes;
 Mas cumple que me la dejes
 Si dice que quiere a mí.
 MINGO: Así te mantenga Dios,
 Pascuala, que tú nos digas,
 Y por la verdad te sigas,
 A cuál quieres más de nos.
 PASCUALA: Mía fe, ¿de vosoiros dos?
 Escudero, mi señor,
 Si os queréis tornar pastor,
 Mucho más os quiero a vos
 ESCUDERO: Soy contento y muy pagado
 De ser pastor o vaquero;
 Pues me quieres y te quiero,
 Quiero cumplir tu mandado.

PASCUALA: Mi zurrón y mi cayado
 Tomad luego por estrena.
 ESCUDERO: Venga, venga, enhorabuena,
 Y vamos luego al ganado.
 Y tú, Mingo, no te espantes,
 Descordoja tu cordoio;
 Aunque tengas gran enojo
 Ruégote que te levantes.
 No te aquejes ni quebrantes,
 Pues que tan buen zagal eres;
 Seamos, si tú quisieres,
 Amigos mejor que de antes.
 MINGO: Mucho me pena esta llaga
 Cuando bien bien me percato;
 Mas, pues ya sois deste ható.
 Buena pro, señor, os haga.
 Ya muy poco espacio vaga;
 Quedad, si quereis quedar,
 Que yo voime a repasar.
 ESCUDERO: Vamos todos, Dios te praga.

VILLANCICO

Repastemos el ganado.
 ¡Hurriallá!
 Queda, queda, que se va.
 Ya no es tiempo de majada
 Ni de estar en zancadillas;
 Salen las Siete Cabrillas,
 La media noche es pasada,
 Viénese la madrugada.
 ¡Hurriallá!
 Queda, queda, que se va.
 Queda, queda acá el vezado;
 Hélo va por aquel cerro;
 Arremete con el perro
 Y arrójale tu cayado.
 Que anda todo desmandado
 ¡Hurriallá!
 Queda, queda, que se va.
 ¡Corre, corre, corre, bobo,
 No te des tanto descanso;
 Mira, mira por el manso,

No te lo lleven de robo.
Guarda, guarda, guarda el lobo!
¡Hurriallá!
Queda, queda, que se va.
Del ganado derreniego,
Y aún de quien guarda tal hato;
Que siquiera solo un rato
No quiere estar en sosiego.
Aunque pese ora a san Pego,
¡Hurriallá!
Queda, queda, que se va.
No le puedo tomar tino;
Desatina este rebaño:
Otro guardé yo el otro año,
Mas no andaba tan malino.
Hemos de andar de contino
¡Hurriallá!
Queda, queda, que se va.

Aun asno que juraría
Que nunca vi tal ganado;
Que si él fuese enamorado
No se nos desmandaría.
Ya quiere venir el día;
¡Hurriallá!
Queda, queda, que se va.

EL PASO Y EL ENTREMES

LOPE DE RUEDA

(1510—1565)

Lope de Rueda, "maestro consumado del fácil diálogo en prosa" (1) es continuador, en cierto modo, de Encina. Si aquél seculariza el teatro; éste lo hace popular, si uno lo llevó de la iglesia a los palacios; el otro lo traslada del palacio a la plaza pública.

Rueda fue actor y comediante. Dirigía una pequeña compañía (2) con la cual recorre algunas ciudades importantes de España, como Toledo, Sevilla, Valladolid y Valencia. Para hacer teatro se valió de muy pocos elementos, tan pocos, que asombran, Cervantes, que de niño lo vio representar, nos dice: "En el tiempo de este célebre español, todos los aparatos de un autor de comedia se encerraban en un costal. no había en aquel tiempo tramoyas. y el teatro lo componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima. el adorno era una manta vieja tirada por cordeles de una parte a otra que hacía lo que llaman vestuario, detrás del cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo..." (3).

Es autor de algunas comedias, autos y coloquios, escritos ya en verso, ya en prosa; pero lo más importante de su producción literaria son unas pequeñas y graciosas piezas: los **Pasos**, género corto de máxima sencillez; pequeñas escenas llenas de colorido y de intención regocijada y burlesca, los personajes son tipos del pueblo: simples, criados, mendigos, soldados y campesinos que hablan un lenguaje popular, lleno de frases, refranes, giros y chan-

(1).—Pfandl, p. 117

(2).—Una compañía era el conjunto teatral más valioso y más grande entre los que existían en el siglo XVI. La formaban diez y seis personas. Tenían un repertorio de cincuenta comedias, y su hato (vestuario y escenografía) pesaba trescientas arrobas.

(3).—Prólogo a los Entremeses.

zas lo cual da agudeza y realismo al diálogo, siempre ágil y oportuno.

Los **Pasos** "desprovistos de la más ligera elaboración o limitación de un arte" (4) tienen como antecedente a **La Celestina**. Como ella, están escritos en prosa, recurso que integra, con todos los razgos antes enunciados, el estilo realista y popular de estas pequeñas obras.

Rueda inaugura el verdadero teatro nacional y su influencia se encuentra a través de toda la dramática costumbrista, desde Cervantes hasta los Alvarez Quintero, pasando por Quiñones de Benavente y Ramón de la Cruz. El autor de **El Quijote** lo tuvo en gran estima como lo demuestran sus propias palabras: "Yo dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento" (5). Indudablemente que en los Entremeses cervantinos, que veremos a continuación, se reflejan los **Pasos** y "si Rueda debe mucho a La Celestina, Cervantes debe algo a Rueda" (6).

El Paso de las Aceitunas, que aquí se incluye, goza de fama universal. Critica las ilusiones que se hacen sin fundamento. Procede el tema de una fuente oriental pues ya se encuentra en **El Libro de Calila e Dimna** de donde pasó a un ejemplo del **Conde Lucanor**. Después de Rueda, ha tenido dignos continuadores en las fábulas de la Fontaine y Samaniego.

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

(1547—1616).

Nació en Alcalá de Henares en 1547. Hijo de un hidalgo pobre que ejercía la profesión de "cirujano" o componedor de huesos. La familia vagaba de un lugar a otro, en busca de clientela para el padre y esto le valió a Cervantes el conocer y observar muy de cerca la vida. A los veintiún años va a Italia al servicio del Cardenal Acquaviva. Cervantes, trabajando para este gran señor, adelanta su educación y conoce las principales ciudades de la Península Itálica. Pronto le atrae el ejercicio de las armas y se alista en las compañías españolas que han de guerrear con el turco. El 7 de octubre de 1571 toma parte en la famosa batalla de Lepanto, recibe varias heridas y queda inútil

(4).—Valbuena Pratt, p. 786.

(5).—Prólogo a los Entremeses.

(6).—Fitzmaurice Kelly, p. 171.

de la mano izquierda, hecho que le valdrá el mote inmortal de **Manco de Lepanto**. Curado de sus heridas, sigue en la lucha y pelea en Navarino, Túnez y La Goleta. Cuando en 1575 regresa a España en la Galera Sol, su barco es atacado por los piratas berberiscos y Cervantes capturado y llevado a Argel como esclavo. Allí permanece cautivo durante cinco largos años, hasta que los monjes trinitarios logran rescatarlo. De regreso a la Patria, se consagra a las letras y no ha de dejarlas nunca, pero tiene que trabajar en diversos oficios para vivir, pues las letras no le producen lo suficiente para sus necesidades y las de la familia, ya que en 1584 había contraído nupcias. Trafica en Sevilla. Es nombrado Comisario de la Armada Invencible y requisita provisiones para la flota. Después, varias ocupaciones, ingratas y mal remuneradas, lo llevan de un lugar a otro; su posición económica es siempre difícil y su vida está llena de vicisitudes; pero ello no le impide escribir, son estos sus años más fecundos. Su vida fue una cadena de desdichas, miserias y contrariedades y sin embargo su obra es risueña "posición propia de los escritores del siglo XVI" (7).

Cervantes dejó su huella en la lírica, en la épica y en la dramática pero distinguióse sobre todo en la novela, género en el que Cervantes no tiene igual. Es el primer novelista en nuestra lengua y probablemente el primer novelista del mundo. "Es inmortal a causa de su poder creador, sus recursos imaginitivos, su riqueza de invención, su aguda penetración, su humor inimitable y su atractivo sin límites" (8). Autor de la novela de todas las novelas: **El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha** y de **Las Novelas Ejemplares** obra esta última en la que campea el buen humor, la sabiduría de la vida, la humana comprensión; y que tiene una calidad literaria casi igual al **Don Quijote**.

En su juventud, cultivó con éxito la literatura dramática siguiendo los lineamientos del teatro renacentista, pero a partir de su regreso a España se pliega al teatro de Lope de Vega y escribe varias comedias. Junto a este teatro crea los **Entremeses**, teatro alegre y popular; cosecuencia inmediata de los **Pasos** de Lope de Rueda.

La gran variedad de temas, el perfecto dibujo de sus caracteres; una crítica aguda y fina y la alegría risueña que rechaza toda rudeza, hacen que estas breves piezas sean perfec-

(7).—Torri, p. 205.

(8).—Fitzmaurice Kelly, p. 212.

tas en su género y que Cervantes esté considerado: .además del primer novelista, el autor más notable de entremeses.. de toda la literatura española" (9).

Cervantes convierte estas pequeñas piezas en vehículos de ideas estéticas y morales "...aborrecía más que nada; la impureza, la afectación y lo feo", (10) y este desagrado perdura a través de toda su obra; ama la decencia y el buen gusto; y ni aún en el entremés, que es una obra eminentemente popular, permite el escritor que se introduzcan elementos groseros. Claramente expone su pensamiento cuando nos dice Marcela: (11).

"Mira, Cristina, que sea
El Baile y el entremés
Discreto, alegre, y cortés,
Sin que haya en él cosa fea"

Aunque todos los entremeses son obras maestras en su género, sobresale, entre todos ellos, **El Retablo de las Maravillas**, —obra que procede del Ejemplo XXXIII de **El Conde Lucanor**—. En él destaca el gran espíritu crítico del autor y, según palabras de Valbuena Pratt... "la burla a todos los intereses creados, de todos los convencionalismos, de todas las hipocresías sociales, da una intención, una vida, una perennidad excepcional a esta joya del género del entremés" (12). A su vez, Cotarelo opina: "Todo el entremés está escrito de tal modo, con tales frases, alusiones, refranes y agudezas, que puede decirse que en él, Cervantes se sobrepusó a sí propio" (13).

(9).—Valbuena Pratt. p. 26. Tomo II.

(10).—Pfandl. p. 492.

(11).—Comedia **La Entremetida**, p. 205.

(12).—Valbuena Pratt. op. cit. p. 29. Tomo II.

(13).—Cotarelo y Mori. Nueva Biblioteca de Autores Españoles. Volumen 17. p. LXVII.

LAS ACEITUNAS

Paso

Lope de Rueda

INTERLOCUTORES:

TORUVIO, simple, viejo.

AGUEDA DE TORUEGANO, su mujer.

MENCIGUELA, su hija.

AXOLA, vecino.

(Entra en escena).

TORUVIO: ¡Válgame Dios y qué tempestad ha hecho desde el requebrajo del monte acá, que no parecía sino que el cielo se quería hundir y las nubes venir abajo! Vamos a ver ahora ¿qué habrá hecho de comer la señora de mi mujer? ¡Así mala rabia la mate! ¿Lo oyes? ¡Muchacha Menciguela! ¡Sí, todos duermen en Zamora... Agueda de Toruégano! ¿Me oyes?

MENCIGUELA: (Entrando en escena).—¡Jesús Padre! ¿Qué fuerza es que rompa las puertas?

TORUVIO: ¡Mira qué pico, mira qué pico! ¿Y adónde está tu madre?

MENCIGUELA: Allá está en casa de la vecina, que le ha ido a ayudar a cocer unas madejillas.

TORUVIO: ¡Malas madejillas vengan por ella y por tñ! Anda a llamarla. (Sale Menciguela).

AGUEDA: ¡(Aparece en escena).—Ya, ya, el de los misterios, ya viene de hacer una negra carguilla de leña, y no hay quien se averigüe con él.

TORUVIO: Si; ¿carguilla de leña le parece a la señora? Juro al cielo de Dios que entre yo y tu ahijado no podíamos cargarla.

AGUEDA: Ya, basta de retobos, marido y ¡qué mojado vienes!

TORUVIO: Vengo hecho una sopa de agua. Mujer, por tu vida, que me des algo que cenar.

AGUEDA: ¿yo que diablos te voy a dar, si no tengo ninguna cosa?

MENCIGUELA: ¡Jesús, padre, qué mojada venía aquella leña!

TORUVIO: Sí, después dirá tu madre que es el sereno.

AGUEDA: Corre, muchacha, fríele un par de huevos para que cene a tu padre, y hazle luego la cama. Yo te aseguro, marido que nunca te acordaste de plantar aquel renuevo de aceitunas que te rogué que plantaras.

TORUVIO: Pues, ¿en qué me he detenido si no en plantarle, como me rogaste?

AGUEDA: Calla, marido, y ¿adónde lo plantaste?

TORUVIO: Allí junto a la higuera breval, donde, si te acuerdas te dí un beso.

MENCIGUELA: (Entrando).—Padre, bien puede entrar a cenar, que ya está listo todo.

AGUEDA: Marido, ¿no sabes qué he pensado? Que aquel renuevo de aceitunas que plantaste hoy, que de aquí a seis o siete años llevará cuatro o cinco fanegas de aceitunas, y que poniendo plantas acá y plantas acuyá, de aquí a veinticinco o treinta años tendremos un olivar hecho y derecho.

TORUVIO: Eso es la verdad, mujer, que no puede dejar de ser lindo.

AGUEDA: Mira, marido: ¿sabes que he pensado? Que yo recogeré la aceituna y tú la acarrearás con el burrito, y Menciguella la venderá en la plaza. Y mira, muchacha, que te mando que no me des menos el celemín de a dos reales castellanos.

TORUVIO: ¿Cómo a dos reales castellanos? No ves que es cargo de conciencia y nos llevarán a la cárcel por abusivos, que basta pedir á catorce o quince dineros por el celemín.

AGUEDA: Calla marido, que es la aceituna de la casta de las de Córdoba.

TORUVIO: Pues aunque sea de la casta de las de Córdoba: basta pedir lo que tengo dicho.

AGUEDA: No me contradigas. Mira, muchacha, que te mando que no las des menos el celemín de a dos reales castellanos.

TORUVIO: ¿Cómo a dos reales castellanos? Vén acá muchacha: ¿a cómo has de pedir?

MENCIGUELA: A como usted quiera padre:

TORUVIO: A catorcè o quince dineros.
MENCIGUELA: Así lo haré, padre.
AGUEDA: ¿Cómo así lo haré, padre? Ven acá, muchacha: ¿a cómo has de pedir?
MENCIGUELA: A como usted mande, madre.
AGUEDA: A dos reales castellanos.
TORUVIO: ¿Cómo a dos reales castellanos? Yo te prometo que si no haces lo que te mando, te voy a dar más de doscientos correonazos. ¿A cómo has de pedir?
MENCIGUELA: A como usted dice, padre.
TORUVIO: A catorce o quince dineros.
MENCIGUELA: Así lo haré, padre.
AGUEDA: ¿Cómo así lo haré, padre? Toma, (la golpea) toma, has lo que yo te mando.

(El padre y la madre estrujan a la muchacha)

TORUVIO: Deja a la muchacha.
MENCIGUELA: ¡Ay madre: ay padre, que me mata!
ALOXÁ: ¿Qué es esto, vecinos? ¿Porqué maltratan así a la muchachá?
AGUEDA: ¡Ay señor! Este mal hombre, que me quiere dar las cosas a menos precio y quiere echar a perder mi casa: ¡unas aceitunas que son como nueces!
TORUVIO: Yo juro a los huesos de mi linaje que no son ni aun como piñones.
AGUEDA: Sí son.
TORUVIO: No son.
ALOXÁ: Ora, señora vecina, hágame favor de entrar allá dentro, que yo lo averiguaré todo. Señor vecino, ¿dónde están las aceitunas? Sáquelas acá afuera, que yo las compraré, aunque sean veinte fanegas.
TORUVIO: Que no, señor, que no es como usted piensa, que no están las aceitunas aquí en la casa, sino en la huerta.
ALOXÁ: Pues tráelas aquí, que yo te las compraré todas al precio que justo fuere.
MENCIGUELA: El celemín a dos reales quiere mi madre que se vendan.
ALOXÁ: Me parecen caras.
TORUVIO: ¿No le parece a vuestra merced?
MENCIGUELA: Y mi padre a quince dineros.
ALOXÁ: Denme una muestra de ellas.
TORUVIO: ¡Válgame Dios, señor! Vuestra merced no me quiere

entender. Hoy he plantado un renuevo de aceitunas, y dice mi mujer que de aquí a seis o siete años llevará cuatro o cinco fanegas de aceituna, y que ella la recogería, y que yo la acarrease y la muchacha la vendiese, y que a fuerza había de pedir a dos reales por cada celemin; yo que no y ella que sí, y sobre esto ha sido la cuestión.

ALOXÁ: ¡Oh, qué graciosa cuestión; nunca tal se ha visto! ¿Las aceitunas no están plantadas, y ya se ha llevado la muchacha una tunda?

MENCIGUELA: ¿Qué le parece, señor?

TORUVIO: No llores rapaza. La muchacha, señor, es como un oro. Ora anda hija, y ponme la mesa, que yo te prometo comprarte un vestido con las primeras aceitunas que se vendan.

ALOXÁ: Ahora ande, vecino, entre allá dentro y haga las paces con su mujer.

TURUVIO: Adiós, señor.

ALOXÁ: Ora por cierto, ¡qué cosas vemos en esta vida que ponen espanto! Las aceitunas no están plantadas, y ya las hemos visto reñidas. Razón será que dé fin a mi embajada.

EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS

(Entremés)

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

Salen CHANFALLA y La CHIRINOS

CHANF: No se te pasen de la memoria, Chirinos, mis advertimientos, principalmente los que te he dado para este nuevo embuste, que ha de salir tan a luz como el pasado del llovista.

CHIR: Chanfalla ilustre, lo que en mí fuere tenlo como de molde: que tanta memoria tengo como entendimiento, a quien se junta una voluntad de acertar a satisfacerte, que exede a las demás potencias; pero dime: ¿de que te sirve este Rabelín que hemos tomado? Nosotros dos solos. ¿Cómo pudiéramos salir con esta empresa?

CHANF: ¡Habiámosle menester como el pan de la boca, para tocar en los espacios que tardaren en salir las figuras del Retablo de las maravillas.

CHIR: Maravilla será si no nos apedrean por sólo el Rabelín; porque tan desventurada criaturilla, no la he visto en todos los días de mi vida.

Entra El RABELIN

RAB: ¿Hase de hacer algo en este pueblo, señor Autor? Que ya me muero porque vuestra merced vea que no me tomó a carga cerrada.

CHIR: Cuatro cuerpos de los vuestros no harán un tercio, cuanto más una carga; si no sois más gran músico que grande, medrados estamos.

RAB: Ello dirá; que en verdad que me han escrito para entrar en una compañía de partes, por chico que soy.

CHANF: Si os han de dar la parte a medida de cuerpo, casi será invisible.—Chirinos, poco a poco estamos ya en el pueblo, y estos que aquí vienen deben ser, como lo son sin duda, el Gobernador y los Alcaldes. Salgámosle al en-

cuentro, y date un filo a la lengua en la piedra de la adu-
lación, pero no despuntes de aguda.

Salen el GOBERNADOR, y BENITO REPOLLO, alcal-
de JUAN CASTRADO, regidor, y PEDRO CAPACHO,
escribano.

CHANF: Beso a vuestras mercedes las manos; ¿quién de vuestras
mercedes es el Gobernador deste pueblo?

GOB: Yo soy el Gobernador, ¿qué es lo que queréis, buen hom-
bre?

CHANF: A tener yo dos onzas de entendimiento, hubiera echado
de ver que esa peripatética y anchurosa presencia no po-
día ser de otro que del dignísimo Gobernador deste hon-
rado pueblo; que con venirlo a ser de las Algárrobillas, los
deseche vuestra merced.

CHIR: En vida de la señora y de los señoritos si es que el señor
Gobernador los tiene.

CAP: No es casado el señor Gobernador.

CHIR: Para cuando lo sea: que no se perderá nada.

GOB: Y bien, ¿qué es lo que queréis, hombre honrado?

CHIR: Honrados días viva vuestra merced, que así nos honra,
en fin; la encina de bellotas; el pero, peras, la parra, uvas,
y el honrado honra, sin poder hacer otra cosa.

BEN: Sentencia ciceroniana, sin quitar ni poner un punto.

CAP: **Ciceroniana** quiso decir el señor alcalde Benito Repollo.

BEN: Siempre quiero decir lo que es mejor, sino que las más ve-
ces no acierto; en fin, buen hombre ¿qué queréis?

CHANF: Yo, señores míos, soy Montiel, el que trae el Retablo de
las Maravillas: hanme enviado a llamar de la corte los
señores cofrades de los hospitales, porque no hay autor de
comedias en ella, y perecen los hospitales, y con mi ira
se remediará todo.

GOB: Y ¿qué quiere decir Retablo de las Maravillas?

CHANF: Por las maravillosas cosas que en él se enseñan y mues-
tran, viene a ser llamado Retablo de las Maravillas; el cual
fabricó y compuso el sabio Tontonelo debajo de tales pa-
rauelos, rumbos, astros y estrellas, con tales puntos, carac-
teres y observaciones, que ninguno puede ver las cosas
que en él se muestran que tenga alguna raza de confeso,
o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo ma-
trimonio; y el que fuere contagiado destas dos tan usadas
enfermedades, despídase de ver las cosas, jamás vistas ni

- oidas, de mi retablo.
- BEN: Ahora echo de ver que cada día se ven en el mundo cosas nuevas. Y ¡qué! ¿Se llama Tontonelo el sabio que el Retablo compuso?
- CHIR: Tontonelo se llamaba, nacido en la ciudad de Tontonela: hombre de quien hay fama que le llegaba la barba a la cintura.
- BEN: Por la mayor parte, los hombres de grandes barbas son sabihondos.
- GOB: Señor regidor Juan Castrado, yo determino, debajo de su parecer, que esta noche se despose la señora Teresa Castrada, su hija, de quien yo soy padrino, y, en regocijo de la fiesta quiero que el señor Montiel muestre en vuestra casa su Retablo.
- JUAN: Eso tengo yo por servir al señor Gobernador, con cuyo parecer me convengo, entablo y arrimo, aunque haya otra cosa en contrario.
- CHIR: La cosa que hay en contrario es que, si se nos paga primero nuestro trabajo, así verán las figuras como por el cerro de Ubeda. ¿Y vuestras mercedes, señores Justicias, tienen conciencia y alma en esos cuerpos? ¡Bueno sería que entrase esta noche todo el pueblo en casa del señor Juan Castrado, o como es su gracia, y viese lo contenido en tal Retablo, y mañana, cuando quisiésemos mostralle al pueblo, no hubiese ánima que le viese! No, señores, no, señores; **ante omnia** nos han de pagar lo que fuere justo.
- BEN: Señora Autora, aquí no os ha de pagar ninguna Antona, ni ningún Antoño; el señor regidor Juan Castrado os pagará más que honradamente, y si no, el Consejo. ¡Bien conocéis el lugar, por cierto! Aquí, hermana, no aguardamos a que ninguna Antona pague por nosotros.
- CAP: ¡Pecador de mí, señor Benito Repollo, y qué lejos da del blanco! No dice la señora Autora que pague ninguna Antona sino que le paguen adelantado y ante todas cosas, que eso quiere decir **ante omnia**.
- BEN: Mirad, escribano Pedro Capacho, haced vos que me hablen a derechas, que yo entenderé a pie llano; vos, que sois leído y escrito, podéis entender estas algarabías de allende, que yo no.
- JUAN: Ahora bien; ¿contentarse ha el señor Autor con que yo le dé adelantados media docena de ducados? Y más, que se tendrá cuidado que no entre gente del pueblo esta noche en mi casa.

- CHANF: Soy contento; porque yo no me fió de la diligencia de vuestra merced y de su buen término.
- JUAN: Pues véngase conmigo, recibirá el dinero, y verá mi casa, y la comodidad que hay en ella para mostrar ese Retablo.
- CHANF: Vamos, y no se les pase de las mientes las calidades que han de tener los que se atrevieren a mirar el maravilloso Retablo.
- BEN: A mi cargo queda eso, y séle decir que, por mi parte puedo ir seguro a juicio, pues tengo el padre alcalde; cuatro dedos de envidia de cristiano viejo rancioso tengo sobre los cuatro costados de mi linaje; ¡miren si verá el tal Retablo!
- CAP: Todos le pensamos ver, señor Benito Repollo.
- JUAN: No nacimos acá en las malvas, señor Pedro Capacho.
- GOB: Todo será menester, según voy viendo, señores Alcalde, Regidor y Escribano.
- JUAN: Vamos, Autor, y manos a la obra; que Juan Castrado me llamo, hijo de Antón Castrado y de Juana Macha; y no digo más, en abono y seguro que podré ponerme cara a cara y a pie quedo delante del referido retablo.
- CHIR: ¡Dios lo haga!

Entranse JUAN CASTRO Y CHANFALLA.

- GOB: Señora Autora, ¿qué poetas se usan ahora en la corte, de fama y rumbo, especialmente de los llamados cómicos? Porque yo tengo mis puntas y collar de poeta, y pícome de la farándula y carátula. Veinte y dos comedias tengo, todas nuevas, que se veen las unas a las otras; estoy aguardando coyuntura para ir a la corte y enriquecer con ellas media docena de autores.
- CHIR: A lo que vuestra merced, señor gobernador, me pregunta de los poetas, no le sabré responder; porque hay tantos que quitan el sol, y todos piensan que son famosos. Los poetas cómicos son los ordinarios y que siempre se usan, y así no hay para qué nombrallos. Pero dígame vuestra merced, por su vida: ¿cómo es su buena gracia? ¿Cómo se llama?
- GOB: A mí señora Autora, me llaman el Licenciado Gomecillos.
- CHIR: ¡Válgame Dios! ¿Y qué, vuesa merced es el señor Licenciado Gomecillos, el que compuso aquellas coplas tan famosas de **Lucifer estaba malo y Tómale mal de fuera?**

GOB: Malas lenguas hubo que me quisieron ahijar esas coplas, y así fueron más como del Gran Turco. Las que yo compuse, y no lo quiero negar, fueron aquellas que trataron del diluvio de Sevilla; que, puesto que los poetas son ladrones unos de otros, nunca me precié de hurtar nada a nadie: con mis versos me ayude Dios, y hurte el que quiera.

Vuelve CHANFALLA.

CHANF: Señores, vuestras mercedes vengan, que todo está a punto, y no falta más que comenzar.

CHIR: ¿Está ya el dinero **in carbona**?

CHANF: Y aún entre las telas del corazón.

CHIR: Pues doite por aviso, Chanfalla, que el Gobernador es poeta.

CHANF: ¿Poeta? ¡Cuerpo del mundo! Pues dale por engañado, porque todos los de humor semejante son hechos a la mazacona gente descuidada, crédula y no nada maliciosa.

BEN: Vamos, Autor; que me saltan los pies por ver esas maravillas.

Entranse todos.

Salen JUANA CASTRADA y TERESA REPOLLA, laboradoras: la una como desposada, que es la CASTRADA.

CAST: Aquí te puedes sentar, Teresa Repolla amiga, que tendremos el Retablo enfrente; y pues sabes las condiciones que han de tener los miradores del Retablo, no te descuides, que sería una gran desgracia.

TER: Ya sabes, Juana Castrada, que soy tu prima, y no digo más. ¡Tan cierto tuviera yo el cielo como tengo cierto ver todo aquello que el Retablo mostrare! ¡Por el siglo de mi madre que me sacase los mismos ojos de mi cara, si alguna desgracia me aconteciese! ¡Bonita soy yo para eso!

CAST: Sosiégate, prima; que toda la gente viene.

Entran el GOBERNADOR, BENITO REPOLLO, JUAN CASTRADO, PEDRO CAPACHO, EL AUTOR y LA AUTORA, y EL MUSICO, y otra gente del pueblo, y UN SOBRINO de BENITO, que ha de ser aquel gentil hombre que baila.

CHANF: Siéntense todos; el Retablo ha de estar detrás deste re-

- postero, y la Autora también y aquí el músico.
- BEN: ¿Músico es éste? Métnle también detrás del repostero, que, a truco de no velle, daré por bien empleado el no oílle.
- CHANF: No tiene vuestra merced razón, señor alcalde Repollo, de descontentarse del músico, que en verdad que es muy buen cristiano, y hidalgo de solar conocido.
- GOB: ¡Calidades son bien necesarias para ser buen músico!
- BEN: De solar, bien podrá ser; mas de sonar, **abrenuncio**.
- RABEL: ¡Eso se merece el bellaco que se viene a sonar delante de...!
- BEN: ¡Pues por Dios, que hemos visto aquí sonar a otros músicos tan...!
- GOB: Quedése esta razón en el **de** del señor Rabel y en el **tan** del Alcalde, que será proceder en infinito; y el señor Montiel comience su obra.
- BEN: Poca balumba trae este autor para tan gran Retablo.
- JUAN: Todo debe ser de maravillas.
- CHANF: Atención, señores, que comienzo.—¡Oh tú, quien quiera que fuiste, que fabricaste este Retablo con tan maravilloso artificio, que alcanzó renombre de las **Maravillas**: por la virtud que en él se encierra, te conjuro, apremio y mando que luego incontinenti muestres a estos señores algunas de las tus maravillosas maravillas, para que se regocijen y tomen placer, sin escándalo alguno! Ea, que ya veo que has otorgado mi petición pues por aquella asoma la figura del valentísimo Sansón, abrazado con las columnas del templo, para derriballe por el suelo y tomar venganza de sus enemigos. ¡Tente, valeroso caballero, tente, por la gracia de Dios Padre; no hagas tal desaguisado, porque no cojas debajo y hagas tortilla tanta y tan noble gente como aquí se ha juntado!
- BEN: ¡Téngase, cuerpo de tal conmigo! ¡Bueno sería que, en lugar de habernos venido a holgar, quedásemos aquí hechos plastas! ¡Téngase, señor Sansón, pesca a mis males, que se lo ruegan buenos!
- CAP: ¿Veisle vos, Castrado?
- JUAN: Pues ¿no le había de ver? ¿Tengo yo los ojos en el colodrillo?
- CAP: Milagroso caso es éste: así vea yo a Sansón ahora, como el Gran Turco. Pues en verdad que me tengo por legítimo y cristiano viejo.
- CHIR: ¡Guárdate, hombre, que sale el mismo toro que mató al ganapán en Salamanca! ¡Echáte, hombre; échate, hom-

bre; Dios te libre; Dios te libre!
CHANF: ¡Echéense todos, echéense todos! Húcho ho! ¡húcho hol,
¡húcho hol

Echanse todos, y alborótanse

BEN: El diablo lleva en el cuerpo el torillo; sus partes tiene de hosco y de bragado; si no me tiendo, me lleva de vuelo.

JUAN: Señor Autor; haga si puede, que no salgan figuras que nos alboroten; y no lo digo por mí sino por estas mochachas que no les ha quedado gota de sangre en el cuerpo, de la ferocidad del toro.

CAST: Y ¡cómo, padre! No pienso volver en mí en tres días; ya me vi en sus cuernos, que los tiene agudos como una lesna.

JUAN: Basta, que todos ven lo que yo no veo; pero al fin habré de decir que lo veo, por la negra honrilla.

CHIR: Esa manada de ratones que allá vá, deciendo por línea recta de aquellos que se criaron en el arca de Noé; dellos son blancos, dellos albarazados, dellos jaspeados y dellos azules; y, finalmente, todos son ratones.

CAST: ¡Jesús! ¡Ay de mí! ¡Ténganme, que me arrojaré por aquella ventana! ¿Ratones? ¡Desdichada! Amiga, apriétate las faldas, y mira no te muerdan; y ¡monta que son pocos! ¡Por el siglo de mi abuela, que pasan de milenta!

REP. Yo sí soy la desdichada, porque se me entran sin reparo ninguno; un ratón morenico me tiene asido de una rodilla ¡socorro venga del cielo, pues en la tierra me falta!

BEN: Aun bien que tengo gregüescos: que no hay ratón que se entre, por pequeño que sea.

CHANF: Esta agua, que con tanta priesa se deja descolgar de las nubes; es de la fuente que da origen y principio al río Jordán. Toda mujer a quien tocare en el rostro, se le volverá como de plata bruñida, y a los hombres se les volverán las barbas como de oro.

CAST: ¿Oyes, amiga? Descubre el rostro, pues ves lo que te importa. ¡Oh, que licor tan sabroso! Cúbrase, padre no se moje.

JUAN: Todos nos cubrimos, hija.

BEN: Por las espaldas me ha calado el agua hasta la canal maestra.

CAP: Yo estoy más seco que un esparto.

GOB: ¿Qué diablos puede ser esto, que aun no me ha tocado

una gota, donde todos se ahogan? Mas ¿si viniera yo a ser bastardo entre tantos legítimos?

BEN: Quítenme de allí aquel músico: si no, voto a Dios que me vaya sin ver más figura. ¡Válgate el diablo por músico aduendado, y qué hace de menudear sin citola y sin son.

RAB: Señor Alcalde, no tome conmigo la hinchá; que yo toco como Dios ha sido servido de enseñarme.

BEN: ¿Dios te había de enseñar, sabandija? ¡Métete tras la mantá; si no; por Dios que te arroje este banco!

RAB: El diablo creo que me ha traído a este pueblo.

CAP: Fresca es el agua del santo río Jordán; y, aunque me cubrí lo que pude, todavía me alcanzó un poco en los bigotes, y apostaré que los tengo rubios como un oro.

BEN: Y aún peor cincuenta veces.

CHIR: Allá van hasta dos docenas de leones rapantes y de osos colmeneros; todo viviente se guarde; que, aunque fantásticos, no dejarán de dar alguna pesadumbre, y aun de hacer las fuerzas de Hércules, con espadas desenvainadas.

JUAN: Ea, señor Autor, ¡cuerpo de nosla! ¿Y agora nos quiere llenar la casa de osos y leones?

BEN: ¡Mirad qué ruiseñores y calandrias nos envía Tontonelo, sino leones y dragones! Señor Autor, o salgan figuras más apacibles, o aquí nos contentamos con las vistas, y Dios le guíe, y no pare más en el pueblo un momento.

CAST: Señor Benito Repollo, deje salir ese oso y leones siquiera por nosotras, y recibiremos mucho contento.

JUAN: Pues, hija, ¿de antes te espantabas de los ratones, y agora pides osos y leones?

CAST: Todo lo nuevo aplace, señor padre.

CHIR: Esa doncella, que agora se muestra tan galana y tan compuesta, es la llamada Herodias, cuyo baile alcanzó en premio la cabeza del Precursor de la vida. Si hay quien la ayude, a bailar, verán maravillas.

BEN: ¡Esta sí, ¡cuerpo del mundo! que es figura hermosa apacible y reluciente! y cómo que se vuelve la mocho(h)a.— Sobrino Repollo, tú que sabes de achaques de castañetas, ayúdala, y será la fiesta de cuatro capas.

SOB: Que me place, tió Benito Repollo.

TOCAN LA ZARABANDA.

CAP: ¡Toma mi abuelo, si es antiguo el baile de la zarabanda y de la chacona!

BEN: Ea, sobrino, ténselas tiesas a esa bellaca jodía: pero, si ésta es jodía, ¿cómo ves estas maravillas?

CHANF: Todas las reglas tienen excepción, señor Alcalde.

Suena una trompeta o corneta dentro del teatro, y entra un FURRIER de compañías

FURR: ¿Quién es aquí el señor Gobernador?

GOB: Yo soy ¿Qué manda vuestra merced?

FURR: Que luego, al punto, mande hacer alojamiento para treinta hombres de armas que llegarán aquí dentro de media hora, y aun antes, que ya suena la trompeta; y adiós.

(VASE).

BEN: Yo apostaré que los envía el sabio Tontonelo.

CHANF: No hay tal; que ésta es una compañía de caballos que estaba alojada dos leguas de aquí.

BEN: Ahora ya conozco bien a Tontonela, y se que vos y él sois unos grandísimos bellacos, no perdonando al músico; y mirá que os mando que mandéis a Tontonelo no tenga atrevimiento de enviar estos hombres de armas, que le haré dar dozientos azotes en las espaldas, que se vean unos a otros.

CHANF: ¡Digo, señor alcalde, que no los envía Tontonelo!

BEN: Digo que los envía Tontonelo, como ha enviado las otras sabandijas que yo he visto.

CAP: Todos las habemos visto, señor Benito Repollo.

BEN: No digo yo que no, señor Pedro Capacho.—No toques más, músico de entre sueños, que te romperé la cabeza.

Vuelve el FURRIER

FURR: Ea, ¿Está ya hecho el alojamiento? Que ya están los caballos en el pueblo.

BEN: ¿Qué todavía ha salido con la suya Tontonelo? ¡Pues yo os voto a tal, Autor de humos y embelecós, que me lo habéis de pagar!

CHANF: Séame testigos que me amenaza el Alcalde.

CHIR: Séame testigos que dice el Alcalde que lo que manda S. M. lo manda el sabio Tontonelo.

BEN: Atontoneleada te vean mis ojos, plega a Dios Todopoderoso.

GOB: Yo para mí tengo que verdaderamente estos hombres de armas no deben ser de burlas.

FURR: ¿De burlas habían de ser, señor Gobernador? ¿Está en su seso?

JUAN: Bien pudieran ser atontoneados; como esas cosas habemos visto aquí. Por vida del Autor, que haga salir otra vez a la doncella Herodías, porque vea este señor lo que nunca ha visto; quizá con esto lo cohecharemos para que se vaya presto del lugar.

CHANF: Eso en buena hora, y veisla aquí a do vuelve, y hace de señas a su bailador a que de nuevo la ayude.

GOB: Por mí no quedará, por cierto.

BEN: Eso sí, sobrino,, cánsala; vueltas y más vueltas; ¡Vive Dios, que es un azogue la muchacha! ¡Al hoyo, al hoyo! ¡A ello, a ello!

FURR: ¿Está loca esta gente? ¿Qué diablos de doncella es ésta, y qué baile, y qué Tontonelo?

CAP: Luego ¿no ve la doncella Herodiana el señor Furrier?

FURR: ¿Qué diablos de doncella tengo de ver?

CAP: Basta; de ex il '(1) is es,

COB: De ex il (1) is es, de ex il (1) is es.

JUAN: Dellos es, dellos el señor Furrier, dellos es.

FURR: Por Dios vivo, que, si echo mano a la espada, que los haga salir por las ventanas, que no por la puerta!

CAP: Basta; de ex il (1) is es.

BEN: Basta; dellos es, pues no ve nada.

FURR: Canalla barretina: si otra vez me dicen que soy dellos, no les dejaré hueso sano.

BEN: Nunca los confesos ni bastardos fueron valientes; y por eso no podemos dejar de decir: dellos es, dellos es.

FURR: ¡Cuerpo de Dios en los villanos! ¡Eperad!

Metá mano a la espada, y acuchillase con todos; y el ALCALDE aporrea al RABALLEJO; y la CHIRINOS descuelga la manta y dice:

CHIR: El diablo ha sido la trompeta y la venida de los hombres de armas; parece que los llamaron con campanilla.

CHANF: El suceso ha sido extraordinario; la virtud del Retablo se queda en su punto, y mañana lo podemos mostrar al pueblo; y nosotros mismos podemos cantar el triunfo desta batalla, diciendo: ¡VIVAN CHIRINOS Y CHANFALLO!

UN COLOQUIO Y UN SAINETE

Tanto en el siglo XVI como en el XVII la literatura mexicana y muy especialmente la dramática, estuvo ligada íntimamente a la producción española. Era más bien, una continuación de aquella. Este hecho se percibe claramente en los dos escritores que trataremos a continuación; sin embargo, tienen sus obras ciertas características que los desligan de la tutela española; les dan una fisonomía propia y los hacen surgir como dramaturgos "mexicanos"

JUAN GONZALEZ DE ESLAVA

(1534-1601?)

El Teatro se inicia en México, con el Presbítero Fernán González de Eslava. El origen de este escritor es español; pero su obra literaria es completamente mexicana. Joven aún, llega a México. Aquí se realiza su formación intelectual, indudablemente del todo mexicana, y se asimila en tal forma a la tierra en que vive que "ningún otro escritor colonial, ni siquiera los nacidos en México, tienen un lenguaje tan específicamente mexicano" (1). El empleo que hace de numerosos arcaísmos hace que su obra sea de gran valor para la lingüística; y por la cantidad de asuntos y hechos de aquella época que trata en sus coloquios, es de inestimable valor para la historia.

Sólo se conservan de él: **Los Coloquios Sacramentales y Espirituales**, producciones semejantes a los Autos Sacramentales, pero en realidad diferentes: por la estructura y por el tema. Podrían dividirse los Coloquios de Eslava en dos grupos: coloquios religiosos y coloquios históricos o de circunstancia. Los primeros son debates sobre tesis teológicas y los segundos, reseñas de sucesos diversos del México de aquellos días, pero encubiertos casi siempre bajo el velo de la alegoría. Sus personajes son, las más de las veces, simbólicos: El Amor Divino, El Temor de Dios, La Pestilencia, La Vida, La Muerte; en tanto que los personajes que

(1)..—Alonso, Amado en **Coloquios Espirituales y Sacramentales**. Prólogo p. 13.

podieramos llamar "humanos" son pocos y suelen ser los que llevan las partes cómicas; partes que en ocasiones son verdaderos entremeses intercalados en los Coloquios.

"Por el candor e ingenuidad, sencilla estructura y uso inmoderado del elemento cómico grotesco", (2) Menéndez y Pelayo coloca la creación de *Eslava* en la época **prelopista** o sea la etapa situada entre el medievo —Autos Viejos y Gómez Manrique— y el primer renacimiento, que tiene como figura principal a Lope de Rueda.

Aunque los Coloquios están escritos en forma dialogada, son pocos los que tienen valor como obras dramáticas porque su estructura teatral es deficiente. El Coloquio VII está sin embargo, por encima de todos los demás "por su rápida acción, la variedad de sus situaciones, los tipos populares de sus personajes y por la animación del diálogo" (3). Es además el único Coloquio en el cual los personajes no son simbólicos. De él hemos entresacado la graciosa escena que figura en la antología y a la cual podría llamársele entremés por su comicidad, su brevedad y la burla de tipos y situaciones; en él se colige, que desde aquellos tiempos, la "mordida" ya era un hecho corriente en nuestro país.

SOR JUANA INES DE LA CRUZ (1651-1695)

Esta escritora ha sido conocida más por su nombre religioso que por el verdadero: Juaja de Asbaje. Nació en San Miguel Nepantla el 12 de noviembre de 1651. Mujer de gran inteligencia y enorme voluntad, aprendió rápidamente todo aquello que se propuso. Su mucho ingenio; el don natural de hacer rimas; la inspiración, y sinceridad de su verso la colocan, no solo como la primera poetisa de México, sino como la primera de habla española, en su siglo. Tanto así, que sus contemporáneos le llamaron con justeza: **La Décima Musa.**

A los diez y seis años, bella de aspecto y de espíritu, teniendo a sus plantas a toda la corte virreinal, determinó (movida tal vez por algún desengaño amoroso) retirarse del mundo y abrazar la vida monástica. Una sed infinita de saber, la llevó a estudiar siempre, aún en el claustro; sólo en los últimos años de su

(2)..—Menéndez y Pelayo. **Historia de la Poesía Hispanoamericana.** p. 48.

(3)..—Rojas Garcidueñas. Prólogo a los Coloquios. p. 17..

vida, llevada por un arranque de misticismo, se deshizo de sus libros (los cuales eran cerca de cuatro mil volúmenes) y se apartó de todo lo mundano para dedicarse exclusivamente a la religión. Murió el 17 de abril de 1695 a causa de una epidemia de fiebres malignas que había asolado al convento.

Vivió Sor Juana en una época oscura y decadente de la literatura. Dos vicios literarios: el culteranismo y el conceptismo habían hecho presa de los escritores de aquellos tiempos. Dichos defectos dejaron su huella en nuestra poetisa, pero sin embargo, su obra brilló muy por encima de los escritores de su tiempo porque la formación y la naturaleza de Sor Juana eran clásicas. Sin duda escribió muchos versos de ocasión alambicados y conceptuosos, presionada, tal vez, por el medio ambiente; pero escribió otros magníficos como los Villancicos, las poesías místicas y las poesías de ambiente profano; donde se encuentra lo más bello y valioso de toda su obra. De el último grupo mencionado o sean las poesías profanas, opina Menéndez y Pelayo que "...son los más bello y delicados que han salido de pluma de mujer"(4)

Su obra dramática que aún perdura, es corta y se ha dividido en dos grupos principales; obras de carácter religioso y obras de carácter profano. Los autos; **El divino Narciso**, **San Hermenegildo** y **El Cetro de San José**, así como la **Loa de la Concepción**, pertenecen al primer conjunto; y al segundo, dos comedias: **Los Empeños de una Casa**, obra de corte calderoniano, **Amor es más Laberinto**, escrita en colaboración con Juan de Guevara, obra marcadamente gongorina pero que tiene, no obstante, algunos hermosos pasajes

Escribió también, Sor Juana, dos **Sainetes** para los intermedios de la comedia **Los Empeños de una Casa**, la cual, precedida de una **Loa** y seguida del **Sarao de Cuatro Naciones** fué representada por 1684 en honor de la virreina María Luisa Gonzaga. Estas pequeñas obras. "están llenas, dentro de su brevedad, de interés, de vida, de ingenio y de gracia" (5). El primer Sainete (6) es llamado **De Palacio** y el otro, por su colocación en

(4).—**Historia de la Poesía Hispanoamericana**. p. LXXI.

(5).—Méndez Plancarte. **Obras Completas**, p. XXX.

(6).—Técnicamente, estas dos obras son entremeses puesto que fueron escritas para ser intercaladas entre los actos o jornadas de la comedia principal, en tanto que el sainete solía representarse después de terminada la comedia y antes del baile con que concluían las funciones. (Véase Campillo y Correa).

la comedia, es conocido como **Sainete Segundo**. Es este Sainete un modelo en su género y una novedad en su época. Su construcción es perfecta, la exposición, el conflicto y el desenlace están muy bien delimitados "Nada falta ni sobra en la arquitectura del Sainete" (7); es ágil, gracioso y de ambiente popular; muestra además un aspecto singular del teatro de Sor Juana pues "su humorismo descubre dentro del teatro, rutas que no recorrerán de nuevo otros escritores, antes de que transcurran dos siglos"(8) la autora supone que el público toma parte, con sus silbos, en la representación y ". . . de esta manera, como Pirandello en nuestros días.(9) Sor Juana crea, dentro de la ficción, una ficción nueva" (10).

De gran utilidad y bastante comprensible, será, para nuestros jóvenes estudiantes, la representación de este Sainete gracioso y breve; tendrán una noción de lo que fue el teatro en aquella época; recitarán los magníficos versos de la **Décima Musa** y además, disfrutarán silbando, aquellos que gustan de hacerlo a toda hora (inclusive la de clase); aquí podrán dar amplia expansión a su afición.

(7).—Monterde, Francisco. **Cultura Mexicana**, p. 88.

(8).—Monterde, Francisco. Nota Preliminar a **Sainetes**. p. XI.

(9).—Op. cit. p. XII.

(10).—Monterde, Francisco. **Cultura Mexicana**. p. 90.

COLOQUIO VII

(Fragmento)

Fernán González de Esclava.

- CONTRAMAESTRE: Rodrigo, ven y hagamos
Una burla al despensero.
- RODRIGO: Ha de ser con que riarnos.
- CONTRAMAESTRE: Calla, verás compañero
De qué suerte lo engañamos
¡Ah Tocina, mazmordón!
- TOCINA: (Desde el interior).
¿Qué quieres que me fatigas?
- CONTRAMAESTRE: ¿Dónde estás?
- TOCINA: En el fogón.
Haciendo unas negras migas
Con el pan de mi ración.
- CONTRAMAESTRE: Mira que sepas hacellas.
- TOCINA: (Apareciendo en escena).
Hágolas con su tocino.
- CONTRAMAESTRE: Hermano, ¿darásme dellas?
- TOCINA: Daré, que no soy mezquino.
Cuando ya esté harto dellas.
- CONTRAMAESTRE: Tú sabrás hermano mío
Que un alguacil y escribano
Han de venir.
- TOCINA: ¿Y a qué tío?
- CONTRAMAESTRE: A registrar por su mano
Cuanto va en este navío.
- RODRIGO: Dime, ¿vienes con licencia?
- TOCINA: Sí, que me la dio mi padre,
Y al partir de su presencia
Cuando me abrazó mi madre.
Le hice la revencia.
- CONTRAMAESTRE: ¡Cómo! ¿sin licencia vienes?
La justicia te acapilla
¿No sabes qué pena tienes?

Llévate preso á Castilla
 Y secuestrarte los bienes.
 TOCINA: (Buscando, con cómica desesperación, un refugio).
 ¿Dónde me podré esconder?
 CONTRAMAESTRE: Eso, yo te lo diría.
 Si te dejas envolver
 Diré que es mercadería
 Que llevo para vender.
 TOCINA: ¿Tenéis de venderme?
 CONTRAMAESTRE: Dígolo porque te escapes.
 TOCINA: Si tú tienes de envolverme
 Por tu vida, que me tapes
 Porque nadie pueda verme
 ¡Oh, pésete mi pecado!
 ¿Y ansina he de estar cubierto?

(El Contramaestre y Rodrigo lo enrollan con lujo de fuerza, amarrando el bulto con cuerda, mientras Tociña protesta inútilmente).

RODRIGO: Cubierto y bien atapado.
 TOCINA: Quítame, que no estoy muerto
 Para estar amortajado.
 CONTRAMAESTRE: Dejemos ya de embarazos.
 TOCINA: Por cierto que es buen aliño:
 ¿Queréis hacerme pedazos?
 ¡Hala! ¿No parezco niño
 ¿Cuándo le envuelven los brazos?
 ¡No tires, afloja, afloja!
 Que apretar me da fatiga.
 CONTRAMAESTRE: ¿Qué tienes que te congoja?
 TOCINA: Estrujada la barriga
 Y la pierna izquierda coja.
 CONTRAMAESTRE: No hables, aunque hablemos
 La boca contino cierra,
 Que a la justicia diremos
 Que eres paño de la tierra
 Que registrado tenemos.
 TOCINA: ¿Y hacerme he mortecino?
 RODRIGO: Aqueso está cosa clara.
 TOCINA: ¡Ay triste de mí, mezquino!
 Echenme agua en la cara
 ¡Presto, hermano! que me fino.

CONTRAMAESTRE: Todo este balde le arroja.
(Rodrigo le arroja el agua de una gran cubeta).
TOCINA: ¡No, bellacos, que es malicia!
¿Quién es el que me remoja?

(Por la derecha aparecen un Escribano y un Alguacil).

CONTRAMAESTRE: Aquí viene la justicia:
Calla, calla, no te coja.
ALGUACIL: ¿Es hora que registremos?
MAESTRE: Registren, pues son venidos.
ESCRIBANO: ¿Por dónde comenzaremos?
MAESTRE: Por donde fuerdes servidos,
Que buen recaudo tenemos.
ALGUACIL: So estos los marineros
Y estos los pajes honrados?
ESCRIBANO: ¿Dónde están los pasajeros?
MAESTRE: Sean estos registrados,
Que esotros serán postreros.
ALGUACIL: ¿Qué ropa es esta, caída?

(Fijándose en el bulto en el cual Tocina está escondido, le da un puntapié).

CONTRAMAESTRE: Ropa que no vale nada.
ALGUACIL: ¡Bueno es eso por mi vida!
Si no fuere registrada
Toda la tendréis perdida.
ESCRIBANO: ¿Es alguna lencería
La que va en este fardel?
TOCINA: Yo soy la mercadería
Liada con un cordel.
¡Cómo! ¿No me conocía?
ALGUACIL: ¿Qué teneis aquí, pregunto?
Que lo siento estar bullendo.
TOCINA: No bullo, que estoy difunto.
ESCRIBANO: (Cortando las cuerdas).
¿Es milagro? no lo entiendo:
Hombre es, a lo que barrunto.
ALGUACIL: ¿Quién lleva lío tamaño?
Hablen todos a la par.
TOCINA: (Saliendo del bulto y levantándose).
No hablo, porque soy paño.

ALGUACIL: El paño no sabe hablar:
Descubierto es el engaño.

MAESTRE: Señores, cuatro razones.

ESCRIBANO: Diga, si son importantes.

MAESTRE: (Estregándoles una bolsa con dinero).
Tomen docientos tostones
Para zapatos y guantes,
y dos pares de capones.

ALGUACIL: Eso no lo he de hacer.

ESCRIBANO: Por cierto que sí haremos.

ALGUACIL: Que es echarnos á perder.

ESCRIBANO: Ganen todos, y ganemos
Buenamente de comer.

SAINETE SEGUNDO

Sor Juana Inés de la Cruz.

INTERLOCUTORES

MUÑIZ. ARIAS. ACEVEDO

Y

COMPAÑEROS.

(Salen Muñiz y Arias)

ARIAS: Mientras descansan nuestros camaradas
de andar las dos jornadas,
que vive Dios que creo
que no fueran más largas de un correo;
pues si aquesta comedia se repite
juzgo que llegaremos a Cavite,
e iremos a un presidio condenados,
cuando han sido los versos los forzados,
aquí, Muñiz amigo, nos sentemos
y toda la comedia murmuremos.

MUÑIZ: Arias, vos os tenéis buen desenfado,
pues si estáis tan cansado
y yo me hallo molido, de manera
que ya por un tamiz pasar pudiera;
y esto no es embeleco,
pues sobre estar molido, estoy tan seco
de aquestas dos jornadas, que he pensado
que en mula de alquiler he caminado:
¿no es mejor acostarnos
y de aquesos cuidados apartarnos?
Que yo más al descanso me abalanzo.

ARIAS: ¿Y el murmurar, amigo? ¿hay más descanso?
Por lo menos, a mí me hace provecho,
porque las pudriciones, que en el pecho,

guardo, como veneno,
salen cuando murmuro, y quedo bueno.

MUÑIZ: Dices bien: ¿quién sería
el que al pobre de Deza engañaría
con aquesta comedia
tan larga y tan sin traza?

ARIAS: ¿Aqueso, don Andrés, os embaraza?
Dióselo un estudiante
que en las comedias es tan principiante,
y en la poesía tan mozo,
que le apuntan los versos como el bozo.

MUÑIZ: Pues yo quisiera, amigo, ser barbero
y raparle los versos por entero,
que versos tan barbados
es cierto que estuvieran bien, rapados,
¿No era mejor, amigo, en mi conciencia,
si quería hacer festejo a Su Excelencia,
escoger, sin congojas,
una de Calderón, Moreto o Rojas,
que en oyendo su nombre
no se topa, a fe mía,
Silvo que diga: aquesta boca es mía?

ARIAS: ¿No veis que por ser nueva
la echaron?

MUÑIZ: Gentil prueba
de su bondad.

ARIAS: Aquesta es mi mohina:
¿no era mejor hacer a Celestina,
en que vos estuvisteis tan gracioso,
que aun estoy temeroso,
y es justo que me asombre,
de que sois hechicera en traje de hombre?

MUÑIZ: Amigo, mejor era Celestina,
en cuanto a ser comedia ultramarina;
que siempre las de España son mejores
y para digerirlas los humores,
son ligeras; que nunca son pesadas
las cosas que por agua están pasadas.
Pero la Celestina que esta risa
os causó, era mestiza,
y acabada a retazos,
y si le faltó traza, tuvo trazos

y con diverso genio
se formó de un trapiche y de un ingenio.
Y en fin, en su poesía,
por lo bueno, lo malo se pulía
pero aquí ¡vive Cristo, que no puedo
sufrir los disparates de Acevedo!

ARIAS: ¿Pues es el autor?

MUÑIZ: Así se ha dicho,
que de su mal capricho
la comedia y sainetes han salido;
aunque es verdad que yo no puedo creello.

ARIAS: Tal le dé Dios la vida como es ello.

MUÑIZ: Ahora bien; ¿qué remedio dar podremos
para que esta comedia no acabemos?

ARIAS: Mirad, ya yo he pensado
uno, que pienso que será acertado.

MUÑIZ: ¿Cuál es?

ARIAS: Que nos finjamos
mosqueteros, y a silbos destruyamos
esta comedia, o esta patarata,
que con esto la fiesta se remata;
y como ellos están tan descuidados
en oyendo los silbos, alterados
saldrán, y muy severos
les diremos que son los mosqueteros.

MUÑIZ: ¡Brava traza, por Dios! Pero me ataja
que yo no sé silbar.

ARIAS: Gentil alhaja,
¿qué dificultad tiene?

MUÑIZ: El punto es ése,
que yo no acierto a pronunciar la S.

ARIAS: Pues mirad, yo, que a silbar me allano,
que puedo en el Arcadia ser Silvano,
silbaré por entrambos: mas atento,
que es este silbo a vuestro pedimento.

MUÑIZ: Bien habéis dicho: vaya.

ARIAS: ¡Vai con brío.

(Silba Arias).

MUÑIZ: Cuenta, señores, que este silbo es mío.
¡Cuerpo de Dios, que aqueste está muy frío!

(Silban otros adentro).

Cuentan, señores, que este silbo es mío,
Vaya de silbos, vaya.

(Silban).

ARIAS: Cuenta, señores, que este silbo es mío.

(Silba).

(Salen Acevedo y los compañeros)
los compañeros.

ACEVEDO: ¿Qué silbos son aquestos tan atroces
MUÑIZ: ¡Aquesto es, cuantos silbos, cuantas voces.
ACEVEDO: ¡Qué se atreven a tal los mosqueteros!
ARIAS: Y aun a la misma Nava de Zueros.
ACEVEDO: ¡Ay, silbado de mí! ¡Ay desdichado!
¡Que la comedia que hice me han silbado!
¿Al primer tapón silbos? muerto quedo.
ARIAS: No os muráis, Acevedo.
ACEVEDO: Allá a ahorcarme me meto.
MUÑIZ: Mirad que es el ahorcarse mucho aprieto.
ACEVEDO: Un cordel aparejo.
ARIAS: No os vais, que aquí os daremos cordelejo.
ACEVEDO: Dádmelo acá, veréis cómo me enfogo,
que con eso saldré de tanto ahogo.

(Cantan sus coplas cada uno).

MUÑIZ: Silbadito del alma,
no te me ahorques,
que los silbos se hicieron
para los hombres.
ACEVEDO: Silbadores del diablo,
morir supongo,
que los silbos se hicieron
para los Toros.
COMPAÑERO 1º: Pues que ahorcarte quieres,
toma la soga,
que aqueste cordelejo
no es otra cosa.
ACEVEDO: No me silbéis, demonios,
que mi cabeza
no recibe los silbos

aunque está hueca.

ARIAS: Vaya de silbos, vaya;
silbad, amigos
que en lo hueco resuenan
muy bien los silbos.

((Silban todos).

ACEVEDO: Gachupines parecen
recién venidos,
porque todo el teatro
se hunde a silbos.

MUÑIZ: Vaya de silbos, vaya;
silbad, amigos.
que en lo hueco resuenan
muy bien los silbos.

COMPAÑERO 2º: Y los malos poetas
tengan sabido,
que si vítores quieren,
éste es el vítor.

(Todos cantan).

Vaya de silbos, vaya;
silbad, amigos,
que en lo hueco resuenan
muy bien los silbos.

ACEVEDO: Baste ya, por Dios, baste;
no me den sogá,
que yo les doy palabra
de no hacer otra.

MUÑIZ: No es queso bastante,
que es el delito
muy criminal, y pide
mayor castigo.

(Todos cantan).

Vaya de silbos, vaya;
silbad, amigos,
que en lo hueco resuenan
muy bien los silbos.

((Silban).

ACEVEDO: Pues si aquesto no basta,
¿qué me disponen?
Que como no sean silbos
denme garrote.

ARIAS: Pues de pena te sirva,
pues lo has pedido,
el que otra vez traslades
lo que has escrito.

ACEVEDO: Eso no, que es aqueso
tan gran castigo,
que más quiero atronado
morir a silbos.

MUNIZ: Pues lo ha pedido, vaya;
silbad, amigos,
que en lo hueco resuenan
muy bien los silbos.

EL COSTUMBRISMO ESPAÑOL.

RAMON DE LA CRUZ
(1731-1794)

Llamado "Padre del Sainete Español" Nació en Madrid, de familia modesta. Cursó sus primeros años en las escuelas salmantinas. A los trece años compone sus primeros versos y en años sucesivos se dedica a traducir y adaptar obras francesas e italianas de los autores más célebres de su tiempo. Fue empleado público de la Contaduría de Penas de Cámara. En 1770 logra editar sus primeros Sainetes con la ayuda del Ayuntamiento de Madrid. Más tarde, recibió protección de diversas damas de alcurnia: la duquesa de Alba, la de Osuna y la de Benavente; en cuya casa de Madrid muere a los setenta y tres años de edad. Sus restos descansan en la iglesia parroquial de San Sebastián.

Es curioso observar que don Ramón vivió en una época literaria en la cual imperaban las ideas y las costumbres francesas. Ideas y costumbres que no influyeron en él; antes bien. . . " la obra sainetera de Ramón de la Cruz es importante por lo que tiene de **resistencia** ofrecida al gusto oficial afrancesado tan poco de acuerdo con el espíritu español" (1) Su obra es de raíz muy española, puesto que desciende de los **pasos** de Lope de Rueda y de los Entremeses de Cervantes y Quiñones de Benavente.

Refleja fielmente los tipos y las costumbres pintorescas del Madrid de su tiempo. Pinta la España castiza del siglo XVII tan diestramente, con la palabra, como Goya lo hizo con los pinceles y no solamente eso sino que también. . . " su mérito filológico ha sido reconocido por los más entendidos conocedores y maestros de nuestro idioma"(2)

Sus Sainetes son numerosísimos y de temas varios. Los hay: burlescos, de costumbres, satíricos, de enredo y morales. A es-

(1).—Díaz-Plaja. p. 234.

(2).—Cotarelo. Prólogo a los **Sainetes**. p. II.

tos últimos pertenecen dos obras que, si no son las más distintivas de la producción del escritor, sí son las más aptas y accesibles para nuestros jóvenes; tanto por el aspecto moral, como por la sencillez y claridad del lenguaje, ya que todos los demás sainetes están llenos de giros y vocablos matritenses.

Los sainetes antes dichos son: **La Presumida Burlada**, que forma parte de la Antología, y **La Bella Madre que** es una crítica sobre la educación de las hijas.

De las obras de este autor, parte el llamado **Género Chico** que ha producido obras llenas de colorido y sabor popular tanto en España: (Ricardo de la Vega, José López Silva, Vital Aza y Ramos Carreón) como en México: (José F. Elizondo)

Esta clase de sainete ha tenido repercusión también en algunos países sudamericanos: en Argentina existen los **Sainetes Criollos** del 900, anónimos casi todos, y los **Sainetes Porteños** de Carlos María Pacheco (1881-1924) que son una viva expresión del espíritu argentino (3).

SERAFIN Y JOAQUIN ALVAREZ QUINTERO (1871-1938) (1873-1944)

A principio de este siglo se produce, en el teatro español, una reacción contra las formas ampulosas y el hondo efectismo de Echegaray y sus discípulos. Se implanta en los escenarios, la naturalidad; y se vuelve el rostro a los temas sencillos y a las expresiones propias del pueblo y de la clase media. Benavente da a conocer la comedia burguesa; y los hermanos Quintero reflejaron en su obra al pueblo andaluz.

Nacieron los hermanos en Utrera. A los pocos años se trasladó la familia a Sevilla. Ahí, niños aún, ambos hermanos escriben y estrenan una obra teatral. La familia, ilusionada con el triunfo emigra a Madrid, vasto campo en donde la vocación de "los niños" (4) puede desenvolverse mejor. Al llegar a la capital consiguen trabajo en el ministerio de Hacienda y allí trabajan durante varios años. En lo que respecta al teatro, sus primeros años fueron de lucha y de desencanto. Echegaray ejercía, en el drama, el pleno dominio de la escena con su teatro convencional. En la

(3).—Vease.. **Historia del Teatro** de Javier Foriás.

(4).—Los hermanos Alvarez Quintero solían ser llamados en el ambiente teatral "los niños" tal vez debido a que se dedicaron a escribir desde muy pequeños..

comedia abundaba lo grotesco y disparatado; personajes cortados por un mismo patrón; palizas, remojones y sustos eran los medios de que se valían los autores para provocar la risa del espectador. Mas he aquí que los Alvarez Quintero presentan un nuevo modo de hacer comedias: "...asuntos originales, tipos tomados de la realidad, situaciones graciosas y razonables, buen diálogo y humanidad" (5). Mucho tuvieron que luchar, mas al fin, **El Ojito Derecho** (entremés) y **La Buena Sombra** (sainete) les abren las puertas de la popularidad. Empiezan a estrenar obra tras obra. Su colaboración íntima y constante, la cual no se ha dado en ninguna otra literatura, les llevó al triunfo completo. Se vieron colmados, desde entonces, de homenajes, festejos y adulaciones pero el éxito no los envaneció ni los corrompió; llevaron, siempre, una vida completamente burguesa, metódica; sin pose y sin "bohemia"

De 1888 a 1936, escribieron los Quintero, doscientas obras: óperas, dramas, comedias, zarzuelas, entremeses, sainetes, pasos y loas, notables todas "por la vivacidad del diálogo, por su alegría, y optimismo, por la invención de las situaciones y por la exactitud de los tipos populares" (6)

Entre sus obras destacan las comedias de costumbres regionales, género intermedio entre la comedia burguesa y el sainete contemporáneo: **Las de Caín, Malvaloca, Los Galeotes, Amores y Amoríos, El Genio Alegre** y muchas otras más. Algunas de estas obras llegan a alcanzar la altura del gran teatro, pues los autores no se limitan a describir usos y costumbres de su país, sino que profundizan en los temas. "Hemos querido hacer, —dice Joaquín— un teatro generoso, de infinita comprensión de los errores humanos, y de exaltación fervorosa de cuanto hay de noble y bondadoso en el alma de los hombres" (7). Y realmente, no hay una sola de sus obras que no sea interpretación auténtica de la vida y tienen algunas..." un tierno y hondo romanticismo que se cifra en las deliciosas figuras de mujer que iluminan sus escenas" (8). Pero donde estos hermanos han dejado una obra imperecedera es en las obras cortas, verdaderas joyas en su género llenas de gracia, ligereza e ingenio. He tomado de éstas, **Un Pre-**

(5).—Losada de la Torre, José. **Perfil de los Hermanos Alvarez Quintero**. p. 54.

(6).—Torri, Julio. **La Literatura Española**. p. 327

(7).—Losada. **Perfil de los Hermanos Alvarez Quintero**. p. 94.

(8).—Díaz-Plaja, Guillermo. **Historia de la Literatura Española**. p. 363.

gón Sevillano el cual no es una de las obras peculiares del estilo Quinteriano, (como podría serlo: **El Ojito Derecho, Mañanita de Sol, o Solico en el Mundo**); pero hay dos razones en él que nos movieron a escogerlo: resalta el mérito y la riqueza de "El Libro Amigo", como dice el padre de Reglita; y porque sus personajes femeninos, aunque andaluces, pueden equipararse a un par de jovencitas alegres e irreflexivas de cualquier país.

Esta obra podría representarse, como ya expuse en páginas anteriores, en un ambiente mexicano y hablando el español que se habla en México; pero yo he preferido transcribirla en su forma original, es decir, con su dejo anduluz, porque siendo los Quintero representantes del color y sabor de aquella tierra, perdería el entremés, si se modifica, todo su valor de obra costumbrista (9).

(9).—Esta obra, en su forma original, fue presentada por las alumnas del Club de Arte Dramático del Colegio Guadalupe el 15 de Mayo de 1961. Fue recibida por el público con beneplácito.

LA PRESUMIDA BURLADA

SAINETE

RAMON DE LA CRUZ

Epígrafe.

**Cuando más el villano enriquecido
sus principios encubre
y se ostenta más noble y engraido,
halla quien los descubre
más humildes y queda más corrido.**

Personas:

Don Gil Pascual.	Una Criada.
Don Carlos, su amigo.	Un Paje.
Doña María Estropajo.	Un Abate, maestro de música
La Tía María, su madre.	Algunas Damas, de visita.
Colás Morado, payo.	Algunos Caballeros.
Toniilla, su hermana.	

LA ESCENA EN MADRID

Calle pública. Salen, por un lado, Don Gil y, por el otro, Don Carlos, de militar.

DON CARLOS: Desde entré por la calle
os vi, y aceleré el paso
por repetiros las pruebas
de mi amistad con los brazos.
Pero, ¿qué es esto? ¿Y el luto?
En un mes que hace que falto
de Madrid, aún no cumplido
el funesto novenario
de madama, ¿ya os encuentro

de gala y tan afeitado?

DON GIL: Pues más de luto me halláis,
aunque me miráis tan guapo.

DON CARLOS: ¿Cómo es esto?

DON GIL: Como el velo
del adorno está ocultando
los lutos del corazón.

DON CARLOS: ¿Por qué?

DON GIL: Porque me he casado;
y el falso llanto del viudo,
es ya verdadero llanto.

DON CARLOS: Pues, ¿qué es lo que sentís?

DON GIL: ¡Ay,
amigo, son cuentos largos!

DON CARLOS: No os pregunto los motivos,
si vos queréis reservarlos,
aunque tan íntimos somos;
pero, a lo menos, sepamos
quien es la novia.

DON GIL: ¡El Demonio!

DON CARLOS: Pues, amigo, siendo claro
que no puede ser hermosa,
sin duda os habéis prendado
del entendimiento, que éste
es muy sutil en el diablo.

DON GIL: Si como es bien parecida
fuera discreta, otro gallo
me cantara a mí.

DON CARLOS: Y ¿quién es?
¿La conozco yo?

DON GIL: Sí; tanto
como a mí y a mi difunta,
que él Señor tenga en descanso.

DON CARLOS: Y, ¿quién es?

DON GIL: ¿Se acuerda usted
de aquella niña de Cuacos,
que entró a mi casa a servir
hará unos cinco o seis años?

DON CARLOS: ¿La que todos conocían
por Mariquita Estropajo?

DON GIL: Esa; pero, ¡poco a poco!
que en el día la ha elevado
la Fortuna a mi mujer,

y merece mejor trato.

DON CARLOS: Perdonad, que lo pregunto
solo por no equivocarme.

DON GIL: Pues sí, señor, ésa fue
la que me dió sesos de asno

DON CARLOS: Pues, ¿qué os llevó?

DON GIL: Haga usted cuenta
que hay cuartos de hora menguados;
y como ella, ciertamente,
se había en casa granjeado
el cariño de su ama,
y también el de su amo,
y sabía ya las cosas
de casa, y está tan malo
esto de casarse un hombre,
un día que fui al Prado
y me dió un mal pensamiento,
me volví a casa pensando
que era mejor casarme
de asiento, que andar a saltos.
Pensé en aquélla y en la otra,
a tiempo que entró en mi cuarto
la chica a poner la mesa.
No me acuerdo de qué hablamos
al principio; pero bien
sé que luego nos trabamos
de palabras: no sé cómo
nos dimos palabra y mano,
y, en fin ,amigo, quedó
el asunto rematado.
De modo que, a pocos días,
de secreto nos casamos.

DON CARLOS: Pero. ¿Ya es público?

DON GIL: ¡Toma!

Al punto que de mi mano
tomó posesión, se puso
más soberbia que los gallos,
y empezó a mandar en jefe,
no tan sólo a los criados
sino a mí. ¡Y cómo me trata!
Solamente de pensarlo
me confundo. Y eso que
os juro, a fe de hombre honrado,

que gasto con ella más
que si me hubiera casado
con una hija de un marqués

DON CARLOS: Y os esta bien empleado.

DON GIL: ¡Y qué vana es!

DON CARLOS: Esto tienen,
puestos en tren los villanos.

DON GIL: Eso no; porque ella dice
que su padre fué un hidalgo
de su lugar, aunque el pobre
vino después a trabajos,
y en Madrid dice que tiene
muchos parientes honrados.

DON CARLOS: Lo dice ella; pero vos,
¿no le habeis averiguado,
ni los conoceis?

DON GIL: Ya es tarde
para eso; lo creo y callo,
Además, que sus ideas
bien lo están manifestando.
Al punto me hizo buscar
los maestros más afamados
de música y baile. ¡Y cómo
se arrellana en el estrado
y se hace servir! Mal genio
tiene, pero ella es un pasmo.

**(Salen en dos burros, la Tía María y Toni-
lla de lugareños muy pobres, y Colás Morado
de Payo, arreándolos).**

TIA MARIA: Colás, ¿por qué no preguntas
cuál es la calle del Barco?

COLAS: Pues qué, ¿no sé yo Madrid?
¡Toma! Tres veces o cuatro
he venido a traer hacienda.
¡Arrea, que cerca estamos!

TONILLA: ¡Vaya, que es poquito grande
Madrid! ¡Y qué bien pintao
esta todo! ¿Oyes, Colás?
¡A fe que en Madrid no hallamos
ningún probe!

COLAS: ¡Calla, tonta!

¿Qué sabes tú de eso? ¡Hay tantos!...

TONILLA: Yo veo que todos van
bien vestidos y calzados.

COLAS: ¿Y eso qué importa? ¿No sabes
lo que dice el licenciado
Parrilla, de mi lugar,
que estuvo aquí doce años,
y sabe de todo? —¡Como
que tuvo un tío abogado!
Que no hay lugar de más probes,
y que él sabe más de cuatro
que andan, por arrastrar coche,
toda su vida, arrastrados.

TIA MARIA: Pregunta, hombre, no nos hagas
andar arriba y abajo.

COLAS: Aquella de ahí es la calle.

TONILLA: Esos dos serán hidalgo
de Madrid.

COLAS: ¿Por qué lo dices?

TONILLA: ¡Cómo los veo tan portaos!

COLAS: Aquí todos son usías.
Pues si tú hubieras estado
aquí por Semana Santa
y hubieras visto las Pasos,
verías a los cabreros
y a la gente del esparto
vestidos de' militar,
su espadín atravesado
y su camisola, en forma,
que, a no ser por los zapatos,
de paso ratón, y algunos
que, sin duda, iban peinados
de mano de su mujer,
ninguno hubiera pensado
sino que eran todos hombres
de importancia. ¡Y qué borrachos
suelen ir los trompeteros!
¡De veras que es un buen rato!

TIA MARIA: Hombre, pregunta a esos dos
señores que están parados.

COLAS: Dios guarde a ustedes, señores.

DON GIL: Mande usted si se ofrece algo

COLAS: ¿Sabrán ustedes decirme

dónde vive, en este barrio
don Gil Pascual de Chinchilla?
DON GIL: Bien cerca está. ¿Traéis recado
o carta alguna que darle?
TIA MARIA: No, señor, que le buscamos
los tres en persona.
DON CARLOS: Pues
con él mismo estáis hablando.
TIA MARIA: ¡So, burro! ¡Hijo de mi alma!...

(Le abraza).

Tonilla, mira tu hermano.
¡Qué bello es! Dios te bendiga,
¡Y no está tan aviejado
como habían dicho!

COLAS: **(Medio turbado)**. Pariente
conozca á Colás Morado.
que aunque probe, en fin, tal cual,
como dice aquel adagio,
desde hoy todos somos unos.

DON GIL: Yo os estimo el agasajo;
mas no os conozco.

DON CARLOS: Pues yo
creo haberlo adivinado.

TIA MARIA: ¿No nos conocéis?

DON GIL: No.

TIA MARIA: Pues,
¿no sois el que se ha casado
con Mariquita Martín,
aquella chica de Cuacos
morenilla y buenos ojos?

DON GIL: Así es, no puedo negarlo.

TIA MARIA: Pues yo soy su madre

TONILLA: Y yo
su hermanita.

COLAS: Yo, cuñado
de su tía la Lorenza,
mujer de Blas el niño.

DON CARLOS: **(Riéndose)**. ¡Amigo, celebro mucho
veros tan acompañado!

DON GIL: No lo hemos perdido todo,
que, al fin, esto nos hallamos.

TONILLA: Repárale bien, Colás,
aunque es viejo es buen muchacho,
DON GIL: Y, ¿a que es la buena venida
a Madrid?
TIA MARIA: A regalaros
este par de medias y esta
cestilla de mantecados,
que son de satisfacción.
COLAS: ¡Mucho!
TIA MARIA: Y de camino a estarnos
unos meses en Madrid.
COLAS: O, si usted gusta, unos años
TIA MARIA: Y el ansia de ver la chica.
DON CARLOS: (Aparte, a los dos).
¡Hombre, échelos usted al prado
a pacer y librese
de semejantes pelmazos!
DON GIL: No haré tal, antes discurro
por ahora agasajarlos,
no se quejen con razón
de mí, y dar un desengaño
a mi mujer, por si puedo
hacer que abata el penacho
DON CARLOS: Dios lo quiera.
DON GIL: Pues en casa
no hay paraje acomodado
para las caballerías;
pero eso no importa, vamos
a llevarlas a un mesón,
para que después volvamos
a mi casa a merendar.
COLAS: Los burros yo iré a llevarlos,
que sé donde hay posada.
DON GIL: No, que quiero presentaros
yo.
TIA MARIA: Lo que tu gustes, hijo.
DON CARLOS: ¡Digo, qué presto le ha entrado
a la suegra la llanesa!
DON GIL: Id vos a casa entretanto,
si quereis a mi llegada,
disfrutar un lindo rato,
y, adiós.
DON CARLOS: Desde ahora aseguro

que el lance no ha de ser malo.
TIA MARIA: Caballero, mande usted.
COLAS: ¿Sois nuestro pariente, acaso?
DON CARLOS: ¡No tengo tanta fortuna!
TONILLA: **(Aparte, mirándole)**.
Oyes, ¿no es verdad? Más guapo
está mi hermano que esotro.
COLAS: ¡Toma, todo es uno!
DON GIL: ¡**Aparte**!). Vamos,
(¡Bella mina he descubierto
para salir de trabajos!)

(Vanse).

**Se muda el teatro en sala, con sillas y un clave,
y salen María Estropajo, de dama muy petri-
metra, la Criada y el Paje).**

DOÑA MARIA: ¡Juro que os acordaréis
en viniendo vuestro amo,
y le diré claramente
que es imposible aguantaros!
¿Ándarme a mí con respuestas
a cualquier cosa que mando?
¡Friega otra vez mal, vea yo
alguna mota en los platos,
y verás si te los tiro
a la cabeza!

CRIADA: ¡Despacio,
señora, de poco acá,
que un poco mejor fregados
están que cuando usía,
manejaba el estropajo!

DOÑA MARIA: ¡No seas desvergonzada,
que esos tiempos se olvidaron!

PAJE: ¡**Aparte**!). (Y también otros en que,
aunque aquí yo era criado
respecto al amo, respecto
a la criada, era el amo
Pero por eso dijo:
"Aprended de mí, naranjos;
que no siempre han de ser para
las flores los desengaños").

CRIADA: ¿Conque se le olvida a usted?
Pues yo me acuerdo de cuando
para ir a misa solía
prestarla yo los zapatos;
me llevaba usted a la cama
el chocolate temprano,
y andaba usted todo el día
con los muebles a dos manos.
DOÑA MARIA: ¡Quitáteme de delante,
pícaro!

(Coge una silla y el Paje la detiene).

PAJE: ¡Vamos, callando!
Y acordémonos del tiempo
que vivimos como hermanos,
con una paz envidiable,
y calles, pues que yo callo,
y quizá me siento en la
parte mejor agraviado.
DOÑA MARIA: Tú, ¿de quién?
PAJE: De tú. de usted.
Señora, me he equivocado,
y habréis de sufrirlo mientras
que me voy acostumbrando
DOÑA MARIA: ¿Por qué lo he de sufrir yo?
PAJE: Vaya a cuenta de los cuartos
que se me han ido en tostones
y limas por regalaros.
Vaya, por cuenta, si no,
del tiempo que os he enseñado
a tocar en la guitarra
seguidillas y fandangos.
DOÑA MARIA: Deja esas cosas y mira,
que parece que llamaron.
PAJE: El maestro de cantar,
según los campanillazos.
DOÑA MARIA: Ves a abrirle.
PAJE: Voy corriendo.

(Vase).

DOÑA MARIA: ¡Es el más lindo muchacho

que he visto y tiene un modito
de enseñar que es un encanto
¿No es verdad Manuela.

CRIADA: Mucho.

PAJE: Aquí está su merced.

DOÑA MARIA: Vamos,

ABATE: No ha sido, precioso encanto,
porque vuestras perfecciones
no dupliquen mi cuidado:
sino que en Madrid son muchos
de un hombre los embarazos.

.....
DOÑA MARIA: Habrá discípulas de
más mérito, no lo extraño.

ABATE: Ni yo lo disputo; sólo
digo, sin lisonjearos,
porque no es de mi carácter
lavar a nadie los cascos,
que sea el mérito vuestro
que está a los ojos saltando,
o sea impresión que sus luces
hacen en mi pecho blando,
vos sola sois la sultana
entre las damas que trato
de primera magnitud,
porque sois sublime.

DOÑA MARIA: ¡Bravo!
Dejémonos por ahora
de lección y prosigamos.

ABATE: Mejor es hablar al clave
como que se está estudiando
algún tono, por qué yo
delante de los criados
no apruebo las confianzas.

DOÑA MARIA: Vamos a ver cómo canto
las seguidillas de ayer,
que unas amigas aguardo
y querrán oírme cantar.

ABATE: Cantad, que ya os acompaño.

CRIADA: ¿No ves qué traza de duende
tiene el maestrillo?

PAJE: Tamaño

como él es, yo te aseguro
que entiendo bien el teclado.
ABATE: Media voz y repetir.
DOÑA MARIA: Decídmelo en italiano.
ABATE: Perdonad por el olvido
Soto voce, e poi dacapo.
DOÑA MARIA: Y eso, ¿qué quiere decir?
ABATE: Soto voce, e poi dacapo
DOÑA MARIA: Bien: decid el **ritornelo.**
.. **Ritornelo**, ¿es italiano?
ABATE: De ritornar se deriva.
DOÑA MARIA: Pues **ritornelo dacapo.**
ABATE: ¡Eh, viva!
DOÑA MARIA Yo no lo entiendo;
pero ya lo voy hablando.
CRIADA: ¿Qué te parece, Perico?
PAJE: Me tienen embelezado.
CRIADA: ¡Tú te embelesas de poco,
que eres muy simple!
PAJE: ¡Obligado!

**(EL ABATE, finge tocar solo el clave con bajos,
que sonaran de la orquesta, y luego que DOÑA
MARIA cante algo breve que les acomode y an-
tes de acabar salen los que quisieren de visitas
y algunos caballeros).**

VISITAS: ¡Amiga! ¿Qué divertida
estás?
DOÑA MARIA: Estoy repasando
aquí algunas frioleras,
por entretener el rato.
CABALLEROS: A los pies de usted, señora.
DOÑA MARIA: Siéntense ustedes.
CABALLERO lo.: No hagamos
mala obra.
DOÑA MARIA: ¡No por cierto!
Esta casa se ha trocado.
ya no hay las ridiculeces
de mi antecesora.
TODOS: ¡Bravo!
DOÑA MARIA: Todos los que me quisieren
favorecer, sin reparo

DON CARLOS: Con unos
 parientes que ahora han llegado
 de fuera, y presto vendrán.

DOÑA MARIA: ¿A mi casa? ¡Bravo chasco
 se llevarán! Yo no gusto
 de huéspedes, y si acaso
 esotro se empeña irán
 por la escalera rodando.

CABALLERO 1o.: No hay cosa como cada uno
 en su casa: habéis pensado
 con juicio.

CABALLERO 2o.: ¡Y más los parientes!

DON CARLOS: ¡Que te clavas!

DOÑA MARIA: Yo he rehusado
 el escribir a los míos
 por evitar aun los gastos
 de los portes de la carta,
 diciendo que me he casado.
 ¡Y eso que son otra gente
 distinta! Porque un palacio
 tiene mi madre, que luego
 recae en un mayorazgo,
 tan grande como Madrid;
 y un tío beneficiado
 tiene seis o siete casas
 mayores.

DON CARLOS: ¡Qué lugarazo
 será!

DOÑA MARIA: ¡Discúrralo usted!
 Lo menos es ser hidalgos
 mis parientes; el que menos,
 tiene doscientos lacayos.

PAJE: (El otro día encontré
 a un ladrón con otros tantos).

(VASE).

DON CARLOS: Mi señora, vuestra madre,
 supongo que es viuda.

DOÑA MARIA: ¡Harto
 lo siento! No porque no
 goza veinte mil ducados
 de renta, sino porque

no me hubiera yo casado
con hombre particular
Pero ya, ¿qué remediamos?
El disparate se hizo,
no hay sino disimularlo.

VISITA 1a.: ¡Mira, mujer, y decían
que era de linaje bajo.

VISITA 2a.: ¡Cómo de esas gentes hay
que murmuran bueno y malo!

(SALE EL PAJE).

PAJE: Señora, ahí está una buena
mujer, que si no la atajo,
como Pedro por su casa
se entra de golpe y porrazo.

DOÑA MARIA: Y, ¿quién es?

PAJE: María Martín.

DOÑA MARIA: **(Aparte)**. (Mi madre es. ¡Terrible acaso!
(Asustada). Dile que vuelva mañana,
cuando no esté en casa el amo.

PAJE: (¿Cuánto va que es la barbera?)

(VASE).

DOÑA MARIA: Es una vieja a quien hago
tal vez alguna limosna.

(SALE EL PAJE).

PAJE: Dice que vuelva el recado,
porque es su madre de usted
que quiere darle un abrazo,
y que viene con su hermana
de usted y de Colás Morado.

DOÑA MARIA: ¡Qué gracia! Ya sé quién son:
son unos pobres paisanos,
y a ella la llamo yo madre,
porque siendo yo de un año
me 'dió de mamar.

PAJE: (Pues ésa,
por acá no la mamamos).

DOÑA MARIA: Dila que vuelva mañana,
como te he dicho, y si acaso
porfía, di que no vuelva,
que no estoy para petardos.

(Sale Don Gil y los payos).

DON GIL: Pues yo sí. Dios guarde a ustedes.
Y de nada me he enfadado
contigo como de que
niegues a la que te ha dado
el sér, por tu vanidad.

TONILLA: (**Abrázala**). ¡Marica, cuánto he llorado
por verte!

COLAS: (**Serio**). ¡Vaya, Marica,
que no lo hubiera pasado
del buen aquel que tu padre
te dió, como soy cristiano!

PAJE: (**Aparte**). (¿Cuánto habrá dejado ésta
de los veinte mil ducados
para comer la familia
y reparar el palacio?)

TIA MARIA: ¿Con que ya no me conoces?

DOÑA MARIA: Sí señora, y con los brazos
y la boca en vuestros pies,
os pido perdón.

TIA MARIA: No extraño
tu vergüenza, que los probes
Todo el mundo deshonramos.

DOÑA MARIA: Yo solamente lo siento
por los que lo están mirando
y por mi marido.

DON GIL: Yo
agradezco el desengaño,
y con tal que te enmiendes,
verás como te lo pago.

VISITA 1a.: Por nosotras no lo sientas,
que si aquí fueran llegando
los parientes de cada una,
quizá habría más trabajos.

DON CARLOS: No hay en el nacer oprobio;
si hay virtud para enmendarlo.

DON GIL: Fuera esa conversación

y vámonos festejando,
 que quiero ser excepción
 de yernos y de cuñados.

TIA MARIA: Bendito sea mi yerno,
 qué alegre es y qué bizarro!

DON GIL: ¡y bendita sea mi suegra
 si me hiciere bien casado!

TIA MARIA: De vuestra bondad seremos,
 más que parientes, esclavos
 los tres.

DOÑA MARIA: (**Con sumisión**). Más lo seré yo
 de un esposo tan humano,
 si merezco su licencia
 para repartir de tanto
 como en casa sobra...

DON GIL: Estás.
 entendida. De mi cargo
 quedan desde hoy la decencia
 de tus gentes y el regalo
 de tu madre.

TODOS: ¡Viva don Gil!

DON CARLOS: Enternecidos del caso
 están todos.

DON GIL: Pues enjuguen
 las lágrimas, y pasando
 a la pieza de comer
 el que quiera acompañarnos,
 verá cuántos beneficios
 producen los desengaños
 a quien los recibe humilde
 y procura aprovecharlos.

T E L O N



UN PREGON SEVILLANO

Entremés

JOAQUIN y SERAFIN ALVAREZ QUINTERO.

REGLITA.
MANOLA.
DON ISIDORO.
CALICHE.

Modesta habitación en casa de Don Isidoro, en Sevilla.—Sendas puertas a derecha e izquierda.—Balcón al foro, que da a la calle.—Muebles adecuados.

ES POR LA TARDE, EN PRIMAVERA

(Reglita, hija de Don Isidoro, y su vecinita Manola, cosen junto al balcón. Aunque este entremés es actual esto no significa un anacronismo: todavía quedan en Sevilla muchachitas que cosen en casa).

REGLITA.—Tú has visto una cosa más triste que pasó una semana sin dinero, Manola?

MANOLA.—Sí, Reglita: más triste es pasó un mes.

REGLITA.—**(Suspirando)**.—¡Ay! ¡Dichoso dinero! La de cosas que arregla.. y que desarregla en este mundo.

MANOLA.—Arregla más que desarregla, tú!

REGLITA.—Pero siempre sirve. El dinero no se desprecia mas que en las comedias cursis. "Hija!" "Padre!" "¡No quieras a ese hombre por el dinero! La felicidad es esta otra!" Un oficinista con rodijeras en los pantalones y las suelas rotas. Que no, hombre, que no!

MANOLA.—Y con qué poquito dinero basta en ocasiones pasé feliz. Por ejemplo, esta tarde: lo a gusto que estaríamos nosotros dos en el sine, si tuviéramos cuatro pesetas ahora mismo!

REGLITA.—No me hables del sine, que hoy dan por última vez en el Yorén esa película tan célebre de "El ladrón de besos", y me voy a quedá sin verla.

MANOLA.—Ay! "El ladrón de besos"! Es verdad! Yo también quería verla, Reglita. Disen que es preciosa.

REGLITA.—Tú carcula; por el asunto: un hombre que en lugar de robá dinero roba besos. Y creo que acaba miyonario!

MANOLA.—Y dura mucho!

REGLITA.—¿El hombre?

MANOLA.—La película.

REGLITA.—Lo corriente; pero: aunque fuera corta: aprovechando bien el tiempo, en diez minutos se hace una fortuna!

MANOLA.—Hay que ve esa película, niña. ¿De donde sacaríamos cuatro pesetas?

REGLITA.—¿Por qué no bajas y se las pides a tu madre?

MANOLA.—¿A mi madre? ¡Mi madre está ya a fin de mes!

REGLITA.—¿A fin de mes, y estamos a cinco?

MANOLA.—¡Pues ya está a fin de mes! ¿Y tu padre, no nos los daría?

REGLITA.—¡Qué sé yo! Pero, lo primero es que ya se ha ido y no volverá hasta la noche. Y lo segundo, que, si no a fin de mes, está lo menos a veinticinco.

MANOLA.—¡Vaya por Dios! ¿Cómo nos las compondríamos nosotras?

REGLITA.—¿Cómo nos las compondríamos?

(Pausa. En la calle, a lo lejos, se oye a CALICHE pregonar).

CALICHE.—Sombreros, muebles, libros. y los paraguas viejos que vendé!

(Reglita da un salto de alegría).

REGLITA.—¿Has oído, Manola?

MANOLA.—¿El pregón de Caliche? Sí. ¿Es quisá que tienes algo que venderle?

REGLITA.—¡Sí, por eso me alegro! ¡Este hombre viene como aviso! Tres o cuatro cosas tengo ahí!

(Se asoma al balcón).

MANOLA.—¡Yámalo, no vaya a echá por otra calle!

REGLITA.—No: que viene acá.

MANOLA.—**(Asomándose al balcón también).**—¡Yámalo!

REGLITA.—¡Caliche!

CALICHE.—**(Pregonando más cerca).**—Sombreros, muebles, libros...
y los paraguas viejos que vendé!

REGLITA.—¡Caliche suba usted! ¡Suba usted un momento!

MANOLA.—¡A ve si le sacamos pa el sine!

REGLITA.—¡Vamos a ve si tenemos gracia!

(Vase por la puerta de la derecha. MANOLA recoge la costura).

MANOLA.—¡Hay, que me veo viendo "El ladrón de besos"! Pero qué cosas hace la casualidad! Está una suspirando por un caprichito, y de pronto. ¡sás! ¡Caliche! Un premio al trabajo viene a sé esto

(Llega Caliche con REGLITA. CALICHE es un pintoresco muestrario ambulante de cuanto pregona. Trae, sobre el suyo, dos o tres sombreros, encajados unos en otros, un par de paraguas inútiles al brazo, un marco sin cuadro, y al hombro, unas alforjas con algunos libros).

CALICHE.—Presisamente ayé me ha caído a mí la lotería: de mo que estoy en fondos. A ve cué tesoros son esos que quiere usted venderme. **(A MANOLA).** Buenas tarde, niña.

MANOLA.—Buenas tardes, Caliche.

CALICHE.—Pero debo hasé una arvertensia.

REGLITA.—¿Cuá?

CALICHE.—Que aunque me haya tocao la lotería, si me van ustés a vendé los ojos, yo reconozco que no me ha tocao lo bastante.

REGLITA.—Pues esté usted tranquilo, que no son los ojos. Porque usted no pregona tampoco que compra ojos.

CALICHE.—¡Pero pregono que compro libros! ¿Y dónde habrá libros más bonitos que los ojos de una mujé?

MANOLA.—Ja, ja, ja!

REGLITA.—Ja, ja, ja!

CALICHE.—Lo dijo Salomón. Y si no lo dijo Salomón fué que se le pasó por arto. ¡Ole las cuatro niñas más guapas de Seviya!

REGLITA.—¿Viene usted borracho, Caliche? ¿Ve usted cuatro donde sólo somos dos?

CALICHE.—¡Son ustedes seis! Las cuatro niñas de los ojos... y

las dos niñas que los manejan. . . pa martirio de uno.
REGLITA.—No se entusiasme usted, que se le van a caé los som-
breros.
CALICHE.—¡Mientras no se me caigan los párpados! . . . Pero de-
jaremos toa la impedimenta pa hasé er trato con mayó des-
ahogo.

(**Suelta cuanto trae encima**).

REGLITA.—Voy yo por las cosas.

(**Entrase por la puerta de la izquierda**).

MANOLA.—El trato hay que haserlo con mucha consiencia, Ca-
liche.

CALICHE.—¿A un hombre como yo va usted a desirmelo? La consien-
sia tiene que está más en er vendedó que ner compradó.
Que no se le orvide a usted esto, Miste que yevo una se-
mana! . . . Pa haberla regalao.

MANOLA.—¿Sí, eh? ¿A pesá de la lotería?

CALICHE: A pesá de la lotería aunque usted lo dude, Me han enga-
ñao tres veces: las que San Pedro negó a Cristo antes de
que er gayo cantara. Y han sio mujeres las que me han
engañao! Con que usted verá si voy a andá con ojo!

MANOLA: Que lo han engañao! . . . Que cosas sueña usted, Caliche.

**Sale REGLITA. Trae en la mano un sombrero de copa
sin tapa**).

REGLITA.—Vamos a ve, Caliche. ¿Qué me da usted por esto?

CALICHE.—(**Tomándolo en la mano**). ¿Por esto? ¿Y esto que es?

REGLITA.—¡Ay, que gracia! ¡Una chistera! ¿No la está usted
viendo?

CALICHE.—Esto es un poso, niña. ¡Da mieo mirá pa dentro!
¡Se comprende er sinsombrerismo!

REGLITA.—No tanto, hombre: no la despresie usted. Le pone usted
a esta chistera una tapa y queda como nueva.

CALICHE.—¿Pero quién usa ya estos chismes?

REGLITA.—¡En los entierros!

CALICHE.—¿En los entierros? Como un individuo se ponga esto
en un entierro ahora, hasta er muerto se ríe de él.

REGLITA.—Bueno, ¿qué me da usted por eya?

CALICHE.—Las gracias.

REGLITA.—¿Las gracias?

CALICHE.—¿Le paese a usted poco? Si debía usted dármelas a mí si me la yevo! ¿No tiene usted otra cosa que vendé hija mía?

REGLITA.—Sí señó: dos cosas más tengo: pero si empesamos así.

CALICHE.—Vamos a verlas y luego apreciaremos el lote.

REGLITA.—Vamos a verlas.

Vuelve a marcharse al interior

CALICHE.—(Dándole vueltas a la chistera).—No le veo composura palabra de honó. ¡Como no le recorte el ala y haga un manguito!..

MANOLA.—Ya usted se ingeniará pa sacarle los cuartos.

CALICHE.—¡Mucho ingenio hase farta! niña.

Sale Reglita nuevamente, trae ahora una silla con el asiento roto y una pata de menos, y la armadura de un paraguas. Manola, al verlas, exclama desilusionada entre sí).

MANOLA.—(¡Jesús!) Nos quedamos sin sine!

REGLITA.—Aquí tiene usted.

CALICHE.—(Soltando el trapo a reír). Pfff!

REGLITA.—¿De que se ríe usted, de la siya?

CALICHE.—¿De que siya? ¿Esto es una siya?

REGLITA.—¡Una siya! ¡Que le falta una pata, señó!

CALICHE.—¡Y el asiento! ¡Vamos, que le farta a la siya!

¿Y esto otro ha sido un paraguas?

REGLITA.—¡Y lo es! ¡Póngale usted el forro!

CALICHE.—Pongaselo usted... y entonces sí será un paraguas! Lo que es así no es más que un pretesto pa no salí de casa sí yueve!

REGLITA.—Bueno, bueno; no discutamos. Qué me da usted... por las tres cosas?

CALICHE.—¡La enhorabuena, si me las yevo! ¡Y esó por sé usted, que en otra casa me iban a tené que da a mi dinero énsima!

REGLITA.—Sí que es usted un aprovechado! (A MANOLA). To esto lo dise pa rebajá la mercansia. En serio, Caliche: qué me va usted a da?

CALICHE.—Pida usted. y veremos entonces.

REGLITA.—Sinco pesetas quiero.

CALICHE.—¡Toma, y yo! ¡Porque er dinero de la lotería se va cómo agua. Sinco pesetas!...

REGLITA.—¡Sinco pesetas! ¡Y es regalo! Otro hombre que pasó ayé por aquí me daba seis.

CALICHE.—¡E cararte sevillano! Ese hombre era un guazón. Por muchas tragedias que nos pasen, siempre estamos de broma. Pa terminá: ¿hase en tres perriyas?

REGLITA.—¿Tres perriyas ca cosa?

CALICHE.—¡Er lote!

REGLITA.—¿Er lote? ¿Habrás descarao? ¡Qué ganguero! Pero cómo se atreve usted...

CALICHE.—¡Er negocio es er negocio, niña! Lo dejamos si no conviene. Ni siquiera er tiempo hemos perdío, porque hablando con usted y con su amiguita no se pierde er tiempo: se gana.

MANOLA.—Pero póngase usted un poco en razón...

CALICHE.—¡Que prinsipie por ponerse eya! En fin, pa que no digan ustés que no soy galante. Voy a vorverme loco: un día es un día... Me lo yevo to por dos gordas.

REGLITA.—No, Caliche, no; no queremos que usted se arruine. Otra vez será.

CALICHE.—Conforme. **(Comienza a recoger sus trastos, y de pronto se detiene y pregunta)**. Vamos a ve. ¿Y argún librito de esos yenos de porvo y telarañas que tiene su papá de usted?

REGLITA.—Pa eso venga usted cuando él esté en casa.

CALICHE.—Si digo de los que tiene arrumbados en er saquisamí, que ni siquiera se acuerda de eyos.

MANOLA.—Tiene tu padre libros en er saquisamí?

REGLITA.—En toas partes tiene mi padre libros.. Pero si le vendo uno y se entera, me mata.

CALICHE.—¿Y quién va a contárselo?

REGLITA.—¿Pero usted se cree que no había de echarlo de menos?

CALICHE.—De esos der saquisamí estoy seguro de que no.

MANOLA.—Dise bien el hombre.

REGLITA.—¿Qué hago, Manola?

MANOLA.—Anda ve y tráete uno. Si se entera tu padre. ¡El libro se ha perdido en una mudansa! ¡Acuérdate de "El ladrón de besos"!

REGLITA.—¡Ay, "El ladrón de besos"! **(Resolviéndose)**.
Aguarde usted, Caliche.

(Y se va por la puerta de la derecha).

CALICHE.—He insistío, porque me ha querío paresé que entre las dos buscan ustés un duro.
MANOLA.—Sí, señó, sí: que lo buscamos.
CALICHE.—A lo mejó pa í a ve esa película que han nombrao.
MANOLA.—¡Cabalito!
CALICHE.—Pos no deben ustés dejá de verla: es una verdadera presiosidá. ¡Er ladrón de besos! Se aprende mucho.
MANOLA.—¡No me ponga usté los dientes largos, Caliche!
CALICHE.—Ahora, que pa que yo dé un duro por libros viejos voy a tené que yevarme er saquisamí.
MANOLA.—(Asustada de pronto).—¡Vinge!
CALICHE.—¡Qué!
MANOLA.—¡El padre de Reglita!
CALICHE.—¡Agua! ¡Er casteyano viejo!

En efecto, por la puerta de la derecha llega Don Isidoro).

DON ISIDORO.—¿Quién ha dejado la puerta abierta? ¡Hola! vecinita. ¡Hola, Caliche! ¿Qué haces tú por aquí?
CALICHE.—Las señoritas, que me yamaron pa enseñarme estas antigüedades.
DON ISIDORO.—¡Ah! ¿Y mi hija?
MANOLA.—Pues... pues...

(Vuelve Reglita con dos libros, que oculta al ver allí a su padre).

REGLITA.—¡Ay!
DON ISIDORO.—¿Qué?
REGLITA.—¡Papá!
DON ISIDORO.—¿Qué te pasa? ¿Por qué te asustas?
REGLITA.—Porque. porque como me dijiste que hasta la noche no vendrías.
DON ISIDORO.—¿Y qué traes ahí? A ver, a ver. ¡Vamos! Ya estoy al cabo de la calle. Dame acá esos libros. Se los ibas a vender a éste. . . ¡bibliófilo!
CALICHE.—Don Isidoro, a mí no me yame usté ésas cosas. Yo no soy más que un pobre hombre que compra lo que estorba en las casas.
DON ISIDORO.—Pues en mi casa no estorban nunca ni estos dos libros ni ninguno. Ni ninguno bueno, se entiende. Tú sabes muy bien que yo no vendo libros: lo que hago es

comprar todos los que puedo.

CALICHE.—Pos miste: a propósito: en las alforjyas traigo yo varios de sustancia.

DON ISIDORO.—Pues llégate por aquí el domingo. Ahora no puedo entretenerme. Y que tengo que predicarle a mi hija un sermoncito literario.

CALICHE.—Entonces, aquí hay uno que está de más. Buenas tardes, don Isidoro.

DON ISIDORO.—Adiós.

REGLITA.—Vaya usted con Dios.

CALICHE.—¡A Manola, bajo).— ¡La jistimos! ¡Nos ha piyao infraganti. Rodríguez Marín!

(Se va por la puerta de la derecha)

MANOLA.—(Nos ha piyao)

DON ISIDORO.—(A su hija).—Porque está adelante tu amiguita y comprendo que es algo cómplice en este crimen que ibas a cometer, no te riño más duramente.

REGLITA.—Yo pensé que los libros der saquisamí. . .

DON ISIDORO.—Los del zaquizami están allí porque no tengo otro sitio donde tenerlos. Pero, además, tú no olvides que los libros son como los amigos, estén donde estén te pasas un año, dos, sin necesitar de algunos de ellos: casi ni te acuerdas de que existen. . . Mas de pronto te hace falta el amigo, y entonces lo buscas, y lo encuentras. Vender un libro que te entretuvo y te deleitó algún día, es como traicionar a un amigo bueno. Yo sé bien, y quiero que lo aprendas tú, que quien ama los libros nunca está ya solo en la vida. Un hombre, una mujer, pueden engañarte alguna vez: un libro, no sólo no te engaña nunca, sino que acierta a consolarte siempre. Una casa sin mujer es triste, porque faltan en ella el calor y la luz del amor: sin niños lo es también, porque falta la esperanza, la ilusión del mañana fecundo; pero no es menos triste una casa sin libros, porque los libros son el espíritu de los demás educando al nuestro, la colaboración en el vivir, de las almas ajenas superiores. Oye a Quevedo, cuando dijo desde la Torre de Juan Abad:

Retirado en la paz de estos desiertos
con pocos, pero doctos libros juntos
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos.

El libro es también un modo de riqueza. Y no porque pueda venderse por cuatro cuartos, como tú ibas a hacer con estos míos, sino porque la persona más pobre que tenga un libro bueno, cuenta con que ya tiene tanto oro como guarden las páginas del libro en sus renglones. Dos poetas paisanos tuyos y amigos míos, han cantado el libro muchas veces, y de una de ellas recuerdo estos versos:

“Amigo de los amigos
amigo del corazón,
cuien de amigo te dió el nombre
cuán propio nombre te dió!

Amigo de los amigos,
huésped de predilección,
eres amigo y maestro,
confidente y confesor;
compañero en las vigalias,
en la pereza, aguijón,
en la soledad, recreo,
y en los caminos, mentor.

Flor de cien hojas iguales,
relicario evocador,
mariposa multiforme,
amigo del corazón!

(A Reglita le da una “llantina”, de la que se contagia MANOLA).

¿Qué es eso? ¿Vas a llorar ahora? No llores, no. Ni tú tampoco, Manolita. No lo dije por tanto.
REGLITA.—Le advierto a usted que ha tenido la culpa Caliche. Yo no pensava vendé libros ninguno.
MANOLA.—¡Es verdad! Caliche, Caliche, ha tenido la culpa.
DON ISIDORO.—¡Claro! ¡Caliche! ¡Siempre tiene la culpa de todo el que ya se ha ido! Pero, vamos a cuentas: ¿Para qué querías vender esos trastos viejos y estos libros míos?
REGLITA.—Pa í esta tarde al sine, papá.
DON ISIDORO.—¡Ah! Para ir al cine. Está bien. Está regular. Bien mirado, el cine es un libro abierto a los ojos de las

generaciones actuales. Unas veces refleja tremendos folletines y otras veces bellas novelas e instructivas páginas de Geografía y de Historia. ¿Qué película queráis ver hoy?

**(Se miran las amigas como consultándose.
De repente, REGLITA exclama).**

REGLITA.—“Dante en el infierno”

DON ISIDORO.—¡Ah! “¡Dante en el Infierno!” Entra en la modalidad educadora. Yo os convido: yo os llevo a verla.

REGLITA.—¡Papá!

MANOLA.—¡Don Isidro!

DON ISIDORO.—Yo os llevo. Pero habéis de jurarme no atentar nunca más contra mi modesta biblioteca.

(Entrase por la puerta de la izquierda).

REGLITA.—**(Explicándole a la amiga el embuste).**—Y luego le diremos que han cambiado la película por “El ladrón de besos” Pero que no lo sepa hasta que ya esté sentado en la butaca! **(Al público).** Un aplauso. No a nosotras, que íbamos a malvendé unos libros, sino a papá, que ha dicho lo que ha dicho de ojos.

F I N

EL NACIONALISMO EN EL TEATRO MEXICANO

A principios del siglo XX, la literatura en México seguía los cánones europeos. En el teatro se representaban sólo obras del vasto repertorio español y cuando se realizaba la obra de un escritor mexicano, poco tenía ésta que ver con nuestro ambiente o con nuestra manera de pensar; la influencia del viejo mundo era notoria, los personajes actuaban y pensaban dentro de los moldes europeos. A raíz de la revolución hubo algunos esfuerzos tendientes al nacionalismo del teatro, pero fueron aislados. Es sólo en el primer cuarto del siglo cuando surge un grupo de dramaturgos que intenta darle al teatro una ruta nacional. Se lleva a cabo una temporada llamada **Pro Arte Nacional** que presenta, sin ayuda oficial, cuarenta y dos obras de escritores mexicanos, durante la temporada de julio de 1925 a enero de 1926 (1). En 1929 a Monterde y Parada León se unen José Joaquín Gamboa, Víctor Manuel Díez Barroso, Carlos Noriega Hope y Carlos y Lázaro Lozano García y forman el "grupo de los siete autores", núcleo entusiasta que intentaba diseñar un teatro peculiar y genuino; de ambientes y personajes propios. Fundan La Comedia Mexicana. Uno de sus primeros triunfos, aunque aparentemente pequeño, fue de enorme significado: logran que los actores hablen el español tal como se habla en México; pues los intérpretes no se resolvían a dejar el acento madrileño.

En 1928 aparecen los primeros grupos experimentales. A la temática nacionalista del teatro anterior sucede un sentido conceptual del teatro. Se piensa en un teatro universal compatible con el hombre y las verdades de nuestro tiempo. Se nutre en traducciones de buenos modelos extranjeros. El Teatro de Ulises es el representativo de esta época. Julio Bracho y Celestino Gorostiza recogen después la herencia del Ulises, que murió pronto, y trabajan bajo el patrocinio del Estado. Forma Bracho el Teatro

(1).—Entre otras piezas se representaron, **Lo que ella no pudo prever** de Julio Jiménez Rueda, **La Agonía y la Esclava** de Ricardo Parada León y **La que Volvió a la Vida** de Francisco Monterde.

Orientación donde se estrena **Proteo** (2), primera pieza de autor nacional que adopta un grupo experimental y que figura junto con Sygne y Strindberg.

VICTOR MANUEL DIEZ BARROSO
(1890-1936)

Viajó por América y Europa. Abandonó sus estudios de ingeniería para ser contador, catedrático, deportista y comediógrafo, profesión esta última que realizó con gran entusiasmo. Acompañado por unos cuantos, sostuvo un arte que comenzaba. A partir de 1925 en que se representa su primera obra **Véncete a tí mismo**, Diez Barroso escribe constantemente. Observa el movimiento intelectual del teatro y toma de él aquello que le interesa; busca nuevas tendencias sin ser imitador. Entra en los dominios del subconsciente en **Véncete a tí mismo** "no se había dado antes ese toque mágico por el que lo real parecía irreal y viceversa; flotaba en determinados momentos una vaguedad sugerente, como en las obras del simbolismo" (3).

Escribe en forma variada, drama, comedia y tragedia y aún llega a unir las tres formas en una creación originalísima y muy suya, en la que interviene la música: **Estampas**. En esta obra "la palabra se prolonga en la nota; el sonido es como un perfume que evoca, fija y amplía el pensamiento poético, rodeándolo de gracia flotante. Música y drama son en **Estampas** esfluvio de un mismo espíritu: verbo que se acendra y purifica en melodía y ritmo" (4) La esposa del escritor Leonor, Boesch de Diez Barroso, magnífica pianista y compositora escribió los comentarios musicales de la obra, todos ellos perfectamente adecuados a las diferentes épocas que presentan los cuadros. (5)

"Sus asuntos, elaborados con sinceridad, nunca pierden el equilibrio; su mejor cualidad. El estilo, llano, y pulcro no deja de tener el color y sabor de lo nuestro; sus personajes piensan y sienten como nosotros. En ello está su mejor nacionalismo, sin que

(2).—Con **Proteo**, Monterde representa el enlace entre el impulso nacionalista y el ciclo de precursores. Magaña Esquivel. **Teatro Mexicano del Siglo XX**. pág. 7

(3).—Monterde Francisco. **Teatro Mexicano del Siglo XX**, pág. 294.

(4).—González Peña. Prólogo a **Estampas**, pág. 9.

(5).—**Estampas**, por sus temas, su belleza y su mexicanismo sería muy útil y provechosa si se representara; pero habría que resolver el problema de la escenografía que es muy complicado y costoso.

tenga que recurrir al subrayado chabacano en el léxico, en la psicología o en la presentación". (6)

Sus obras de un acto parecen escritas para los adolescentes, aunque desde luego no fue esa su intención. Son varias las que se pueden representar por los jóvenes: **Nocturno**, **La Muñeca Rota**, **¡Qué l'hace que no sea cierto!** drama popular con un ligero tinte místico y **En el Riego**, obra propia para ser representada por mujeres.

Nocturno, obra mexicana por su tema y por sus personajes es "un panorama, rincón, claro-oscuro. En el que todo es arte y vida... -sus personajes- son reales, pero el espíritu los envuelve en neblina que los hace intangibles" (7)

FRANCISCO MONTERDE (1894)

Su labor literaria iniciada desde 1918 ha sido constante y valiosa. Es el Presidente de la Academia Mexicana de la Lengua correspondiente a la Española. Doctor en Letras de la Universidad Autónoma de México y funcionario de la misma desde hace muchos años. Como director de la Imprenta Universitaria, realizó una tarea muy beneficiosa para nuestras letras al organizar la publicación de la **Biblioteca del Estudiante Universitario**, valiosa colección de literatura mexicana.

Entre sus investigaciones literarias de tipo erudito destacan: la **Bibliografía del Teatro en México**, fuente de consulta que ha facilitado grandemente el conocimiento de la literatura dramática mexicana; los magníficos estudios sobre los poetas de transición. Cuenca y Navarrete; y tiene numerosos prólogos, estudios y selecciones en diversas obras.

Ha cultivado todos los géneros literarios. Su obra de ensayo y crítica está dedicada preferentemente a la literatura mexicana y es "uno de nuestros más honestos sabios y ponderados críticos" (8). Tiene dos volúmenes de poesía: **Itinerario Contemplativo** (1923) y **Chapultepec** (1947) (9). En la novela ha destacado en forma notable, sobre todo con sus dos últimos libros; **Moctezuma el**

(6)..—Parada León. Prólogo a **Siete Obras en un Acto**, páginas sin numerar.

(7)..—Ibidem.

(8)..—Martínez, José Luis. **Literatura Mexicana del Siglo XX**, pág. 17 primera parte.

(9)..—Ha escrito también deliciosos Hai-Kais..

de la **Silla de Oro** (1945 y **Moctezuma II, Señor de Anáhuac** (1947) magistrales evocaciones en las que "la correcta prosa, la emoción y la calidad poética se unen al rigor histórico de los hechos esenciales" (10).

Su dedicación al teatro ha sido muy valiosa: Realiza la **Bibliografía**; inicia el movimiento nacionalista con el "Grupo de los Siete"; ha sido crítico de teatro desde 1916; funda la **Unión de Autores Dramáticos** y más tarde, con Magaña Esquivel, la **Agrupación de Críticos de Teatro** de la que es presidente honorario.

Ha traducido obras de Rostand, Sygne, Lenormand, Marinetti, Maeterlink, Chejov y ha realizado adaptaciones de Wilde e Ibsen.

"En su teatro se advierte un franco, talentoso, prudente alivio de lo mexicano, de limpia composición y de carácter realista en torno a temas de comportamiento moral y conflicto amoroso" (11)

Entre sus obras dramáticas se cuentan: **La que Volvió a la Vida**, (1926) **La Careta de Cristal** (1932) **Proteo** (1931, 1934) y su última obra **Presente Involuntario** (1957)

Han salido de sus manos obras para la juventud: **El Terrible Gynt** (escenas de Ibsen 1944); una bellísima obra de gran pureza literaria **Fábulas sin Moraleja y Finales de Cuento**; y el Cuento en un Diálogo **Despertar** (1926) del que ya se habló en páginas anteriores.

ROMERO DE TERREROS, MANUEL (1880)

Conocido más por su título: Marqués de San Francisco. Ha realizado "una obra copiosa y de singular valer"; (12) consagrandole gran parte de su tiempo a escribir sobre la historia, el arte y las costumbres de México. En este aspecto, es un escritor tan fecundo, que son innumerables los títulos que podríamos citar. Son además, estas obras de gran valor por su erudición.

"... en sus libros asocia el Marqués de San Francisco, a la riqueza de documentación... un tan completo conocimiento de épocas y asuntos, que no en vano se le considera autoridad en las materias a que se ha consagrado" (13)

(10).—Martínez, José Luis. Op. Cit. pág. 217, primera parte..

(11).—Magaña Esquivel. **Breve Historia del Teatro en México**, pág. 109..

(12).—González Peña, Carlos. **Literatura Mexicana**, pág. 310..

(13).—Op. Cit.

El teatro llamó su atención y se ha dedicado un poco a él. Tiene obras dramáticas en tres actos como: **Entre las Flores** (comedia, 1907); **La Mujer Blanca** (tragedia, 1910); **El Rey Sueña** (1912) **Fausto II** (1950) y algunas piezas cortas, de un acto, publicadas primero en periódicos y revistas y reunidas -en 1957- en un pequeño volumen titulado **Teatro Breve**, que contiene seis obras .. "escritas con espíritu de ironía y un don dramático natural"(14) las cuales son "buenos ejemplos del comediógrafo que hay en él"(15). Destacan: **Intuición** y **Casa de Huéspedes**, creaciones ingeniosas y entretenidas; muy útiles para el teatro de adolescentes, por la sencillez y amenidad de sus temas. En **Intuición** se condena la fatuidad; en **Casa de Huéspedes**, la mentira.

La pieza que escogimos para la Antología es, a nuestro juicio, la mejor de sus creaciones: aúna a un fino humorismo, un diálogo ágil y agudo, bordado todo sobre un tema tan viejo como la invocación que el hombre hace al diablo; un tema legendario tratado con sumo ingenio, ya que el escritor trueca graciosamente el sexo y nos da una diabla "infernamente" bonita y cómicamente moderna. A todas estas cualidades enunciadas se añade la facilidad de su realización, pues tanto el vestuario como la escenografía son sencillos: vestidos actuales y cualesquiera muebles.

La versión que transcribimos: Asmodelia, está tomada, como lo indica la bibliografía, de un número de **El Universal** del año 1926. La hemos preferido a la obra equivalente y posterior: **Luciferina**, (que es una versión bastante modificada) (16) por considerar que aún teniendo Luciferina una mayor perfección y prosa más elegante y pulida; carece del movimiento, la espontaneidad y la frescura de Asmodelia.

Aunque el señor Magaña Esquivel considera a este escritor como un creador de "obras de intención culta" (17) nosotros preferimos colocarlo dentro del movimiento nacionalista. Desde luego con un nacionalismo más apagado que el del "grupo de los siete", pero interesado en el movimiento. Todas sus obras cortas tiene un sello de mexicanidad. Sin estridencias, sin costumbrismo, sin alardes. Sus personajes actúan como mexicanos; y sus temas son problemas y sucesidos de la vida diaria en México

(14).—Magaña Esquivel. **Historia del Teatro en México**, pág. 161.

(15).—Op. Cit.

(16).—**Teatro Breve**, 1956.

(17).—Magaña Esquivel. **Historia del Teatro en México**, pág. 118.

N O C T U R N O
INSTANTANEA EN UN ACTO
VICTO MANUEL DIEZ BARROSO

PERSONAJES:

LA MUCHACHA.
EL CIEGUITO.
UN POLICIA TECNICO.
BILLETEROS, PAPELEROS Y HOMBRES TRASNOCHADORES:

Una calle. Al fondo, y a la izquierda, puerta principal de un café del que se verá además un aparador. Junto al café, y en el centro de la escena, una pequeña tabaquería con cigarros, billetes, chicles, etc. Son cerca de las once de la noche; cruzan la escena transeúntes, papeleros, un técnico y uno que otro vendedor. A la derecha, y en primer término, un Cieguito toca la flauta. Al levantarse el telón se escuchan las últimas notas de la flauta; se ven algunas gentes que entran y salen del café, otras que compran algo en la tabaquería cuya dependiente empieza a bostezar, y se oye a los papeleros ofreciendo sus periódicos.

PAPELERO.—(Al Cieguito).—¿Qué hubo?, mano.
CIEGUITO.—Con algo de frío, ya tengo ganas de irme, ¿qué horas son?
PAPELERO.—Van a dar las once.
CIEGUITO.—¡Uy!, entonces me tengo que quedar hasta muy tarde.
PAPELERO.—¿Como a qué horas?
CIEGUITO.—Hasta que me caiga algo más.
PAPELERO.—¿Has juntado poco?
CIEGUITO.—Sólo cincuenta fierros. ¿Y tú?
PAPELERO.—Ya casi acabé, me faltan nada más dos "Gráficos"
Bueno, mano, que te vaya bien.
CIEGUITO.—Adiós.

(El papelerero se va yéndo por la izquierda. Salen a escena dos papeleritos que se van a acurrucar en el suelo, al fondo y a la derecha, tapándose con cartelones de teatros).

PAPELERO.—(A dos personas que salen del café).—Gráfico, jefe.
(Viendo que ni caso le hacen se va por la izquierda).

EL JOVEN.—¿Crees que venga?

EL MAYOR.—Estoy seguro.

(Se pasean lentamente buscando, de vez en cuando, a alguien con la mirada).

EL JOVEN.—¿No crees que haya peligro?

EL MAYOR.—Ninguno, ni nos conoce; a mí me lo presentaron ayer.

EL JOVEN.—¿No se le habrá quedado tu nombre?

EL MAYOR.—En las presentaciones nunca se quedan los nombres.

(Pausa)

EL JOVEN.—(Paseándose).—¿Lo querrá vender?

EL MAYOR.—Seguro; el hombre está apurado, parece que tiene que pagar algo mañana, sin falta; y como le dije que tú podrías ser un comprador, pues vendrá, no te quepa duda.

(Fuman, se pasean, platican en voz baja de tal manera que sólo se oigan ciertas palabras. Por la izquierda entra una Muchacha del pueblo: chiquita, menuda, de ojos algo grandes y negros, toda viveza y toda pobreza. Entra ligeramente pensativa, se queda viendo el aparador del café, se asoma por la puerta, observa los chicles y dulces de la tabaquería y al fin se queda escuchando al Cieguito que, de rato en rato, se pone a tocar.

BILLETERO.—(A la muchacha).—Doce mil para mañana.

.(Con burla).—Cómprame un billete.—(Al ver que ella no le hace caso).—¿No me lo compra?

MUCHACHA.—No, yo sólo juego de la de quinientos mil.

BILLETERO.—¡Ah!, perdóneme, ¿quiere que le cuide su automóvil, ¿Le echo un ojito?

MUCHACHA.—No uso choferes tan chorreados.

BILLETERO.—Pues lo que es usted está peor que yo.

MUCHACHA.—¿Porque me ve con este vestido? ¡Qué guaje será! es que ando de incógnito.

BILLETERO.—A poco es usted una flapper.

(Al Cieguito).—¿Qué te parece ésta?, mano.

CIEGUITO.—¿Quién es?

BILLETERO.—Una pingüica que no sé de dónde ha salido.

MUCHACHA.—Oiga, sin insultar, le iba a dar su limosna para que se fuera a pasear, pero ahora ya no se la doy, quién se lo manda.

BILLETERO.—¿Limosna? ¿Yo? Oiga nomás.

(Mutis del billettero sonando las monedas que trae en su bolsa del pantalón. La muchacha lo ve irse y se vuelve a quedar pensativa).

EL MAYOR.—Mira, ahí viene.

(Entra un hombre burdo, tal vez fuereño, que a las claras deja ver que no es muy avisado).

EL MAYOR.—(Yendo a su encuentro).—Buenas noches, amigo.

EL HOMBRE.—Buenas noches, ¿me estaba usted esperando?

EL MAYOR.—Sí, ya le he dicho a usted que soy muy formal.

Voy a tener el gusto de presentarle a un buen amigo mío.
El señor.. el señor...

(En la presentación ha pronunciado los nombres de manera que no se puedan oír. Los dos presentados se dan la mano).

EL MAYOR.—Pues mi amigo es la persona que se interesa por el fistolito. ¿Lo trajo usted?

EL HOMBRE.—Sí, aquí está; yo, la verdad, no quisiera venderlo, pero, por desgracia, tengo un compromiso para mañana y no tendré más remedio.

El Mayor toma el fistol y lo pasa al Joven; éste lo examina atentamente).

EL HOMBRE.—Ojalá que su amigo pudiera prestarme algo sobre el fistol, tal vez dentro de unos días se lo pueda yo pagar y le daré a ganar unos pesos.

EL MAYOR.—No, ya le dije a usted que él no lo hace por negocio; afortunadamente para él está bien fondeado y sólo lo hace por el gusto de tener una alhaja bonita.

EL JOVEN.—No está fea, aunque yo creía que la piedra era un

poco más grande; pero, en fin, puedo quedarme con ella.

EL MAYOR.—Con este tiene usted la ventaja de que luego, luego le da a usted su dinero.

EL HOMBRE.—¿Lo trajo?

EL MAYOR.—Sí, lo dejé aquí en el café, ¡como lo conocen tanto!

EL JOVEN.—(Que ha seguido examinando el fístol).—Bueno y ¿cuánto quiere usted por él?

EL HOMBRE.—Yo le dije a su amigo que lo menos ciento cincuenta pesos.

EL JOVEN.—Es caro, yo daría cien.

EL HOMBRE.—No, no.

EL MAYOR.—Eso es cosa de ustedes, yo no gano nada en este negocio.

EL HOMBRE.—Mire usted, créame que lo vendo sólo porque estoy muy urgido de dinero, pero le aseguro que lo menos vale doscientos pesos.

EL JOVEN.—No lo crea usted, yo ando mucho en estas cosas y a lo más valdrá ciento veinticinco, que es lo que le puedo dar, ni un centavo más.

EL MAYOR.—Yo que usted se lo dejaba; a que no encuentra usted a otro que le dé eso.

EL HOMBRE.—Bueno, lo siento, pero no tiene remedio y ni llorar es bueno.

EL MAYOR.—¿Quiere tomarse una copa?

EL HOMBRE.—No, gracias, para mí ya es tarde.

EL JOVEN.—Bueno, pues le voy a dar a usted el dinero.

EL HOMBRE.—Está bien.

(El Mayor se ha acercado a la puerta del café y llama con la mano al encargado; éste se asoma).

EL MAYOR.—Ahí le hablan a usted.

EL ENCARGADO.—¿Qué se le ofrecía?

EL JOVEN.—Me va usted a hacer el favor de darle al señor ciento veinticinco de los doscientos que me tiene usted.

ENCARGADO.—Está bien.

EL JOVEN.—El resto me lo guarda, después paso por él.

ENCARGADO.—Perfectamente.—(Se mete al café).

EL MAYOR.—Entonces con su permiso nos despedimos porque vamos a la última tanda; a ver si nos alcanza usted en el teatro.

EL HOMBRE.—No, ya es muy tarde.

EL JOVEN.—Buenas noches.

EL HOMBRE.—Buenas noches.

(Mutis del Joven y el Mayor por la izquierda. La Muchacha se ha interesado por la escena anterior y ha estado muy atenta, sin perder palabra. El hombre espera unos momentos, fuma, se asoma a la puerta del café; está algo impaciente. Vuelve a pasar el billeteo, le ofrece un billete, el Hombre dice que no con la cabeza; el billeteo saluda a la Muchacha quitándose cómicamente el sombrero; ésta le saca la lengua. Mutis el billeteo. Al poco rato sale del café un mozo con un bulto que se supone son pasteles y se lo entrega al Hombre).

MOZO.—En este momento traigo los demás.

(Se los deja y se mete; el Hombre se queda admirado, sin entender, huele el paquete y en este momento vuelve a salir el mozo con un nuevo bulto que le quiere entregar.

EL HOMBRE.—Oiga usted, esto no es para mí, ha de estar usted equivocado.

MOZO.—Me dijo el patrón que se le entregaran a usted estos pasteles.

EL HOMBRE.—Pero si yo no he comprado pasteles.

(Sale el encargado).

EL HOMBRE.—Oiga usted, esto no es para mí, yo no he encargado pasteles, yo no quiero ésto.

EL ENCARGADO.—Pues entonces ¿qué quiere usted?

EL HOMBRE.—Dinero.

ENCARGADO.—¿Cómo dinero?

EL HOMBRE.—Usted me tiene que dar ciento veinticinco pesos.

ENCARGADO.—¿Qué yo le tengo que dar a usted ciento veinticinco pesos?

EL HOMBRE.—Sí, señor, delante de mí esos señores le dijeron a usted que me los diera.

EL ENCARGADO.—Pero es que ellos se referían a pasteles.

EL HOMBRE.—¡Cómo!

ENCARGADO.—Naturalmente. Estuvieron aquí al mediodía y me dijeron que les hiciera doscientos pasteles, que me pagaron inmediatamente.

EL HOMBRE.—Entonces ¿no le dejaron a usted dinero?

ENCARGADO.—No, pero, ¿a usted le debían algo?

EL HOMBRE.—Les acababa de vender un fistol en ciento veinticinco pesos.

ENCARGADO.—¡Qué barbaridad!

EL HOMBRE.—¡Que habrá dejado caer el bulto de los pasteles).—
¡Y me han robado! ¡Me han robado! ¿Quiénes son ellos?

ENCARGADO.—No los conozco, pero no pierda usted tiempo, dé parte inmediatamente a la comisaría

EL HOMBRE.—Tiene usted razón, ahorita voy, ahorita voy.

(Alguna gente se ha acercado, unos ríen, otros se alejan, unos se asoman por el café; murmullo, comentarios. La Muchacha se ha acercado al bulto de pasteles que han dejado en el suelo. El grupo se va disolviendo; el mozo se acerca al bulto para recogerlo y mira a la Muchacha).

MOZO.—¿Qué hubo?

MUCHACHA.—(Sonriendo).—Nada.

MOZO.—No te arrimes demasiado, chamaca, no te vayas a ensuciar con ésto.

MUCHACHA.—Cómo será, si nada más los estaba oliendo.

(Mutis del mozo; ella se queda entre apenada y risueña. Silencio. La Muchacha está en el centro de la escena, pensativa, con una ligera sonrisa. Llega el dueño de la tabaquería, se despide la dependiente, que sale entumida abrigándose; al pasar junto al Cieguito le dice adiós y éste le contesta y se pone a tocar. La Muchacha se pasea lentamente pensando en algo que quiere hacer, se sonríe ella sola, se queda pensativa, seria, ve la tabaquería. Por la derecha entra un individuo seguido del billetero).

BILLETERO.—Andele, jefe.

EL INDIVIDUO.—Que no, hombre, qué latoso eres, ya te dije que no.

BILLETERO.—Mire que es el bueno, jefe, y se lo vengo ofreciendo desde la otra esquina; después se va a arrepentir.

INDIVIDUO.—No quiero, vaya.

BILLETERO.—Mire, jefecito, fíjese en el número, es un ahorcador y va a salir.

EL INDIVIDUO.—(Fijándose).—¿Es un quince mil?

BILLETERO.—Y se hace el día quince, ándele jefe, no desprecie la suerte.

INDIVIDUO.—A ver, sólo para que ya me dejes tranquilo.

(Se van los dos. Salen del café dos personas, encienden sus cigarros. La Muchacha se les acerca).

MUCHACHA.—Jefecitos, ¿quieren ustedes un billetito?

UNO DE ELLOS.—No.

MUCHACHA.—Miren que les voy a vender el bueno y si no lo compran después se van a arrepentir. ¿Quieren ustedes un ahorcadito o uno que sume quince? Como se hace el día quince...

EL OTRO.—Yo nunca compro un billete cuando suma la fecha del día en que se va a hacer el sorteo.

LA MUCHACHA.—Hace usted bien, jefe, elija usted el que quiera, aunque sea un cachito, no desprecie a la suerte, y usted tiene cara de que se la va a sacar.

UNO DE ELLOS.—¡Qué chamaca ésta!

LA MUCHACHA.—¿Lo quiere siempre?; juéguenlo entre los dos. ¿Les echo un águila y sol a ver quién lo paga?

UNO DE ELLOS.—A ver ¿cuál tienes?

LA MUCHACHA.—Aquí están, en la tabaquería, hay muchos rebonitos.

(Se acercan a la tabaquería, uno de ellos toma el billete y lo paga al dueño; éste guarda el dinero).

MUCHACHA.—Buena suerte, jefes.

EL OTRO.—Adiós, muchacha.

MUCHACHA.—**(Con cierto temor, al dueño de la tabaquería).**—Jefe, ¿no me da algo por el billete que le compraron?

DUEÑO.—¿Qué te dé yo algo?

MUCHACHA.—Yo se los estuve ofreciendo.

DUEÑO.—Y qué tengo yo que ver con eso, ¿acaso te dije que me ayudaras? ¡Vaya hombre!

(El dueño arregla sus cajas de puros y la Muchacha se queda seria, recargada en el aparador del café. Un nuevo Billetero cruza la calle y entra al café; la Muchacha se lo queda viendo fijamente; después, decidida, va a la tabaquería).

MUCHACHA.—¿Quiere usted que le deje cinco centavos para que me dé un chicle?

DUEÑO.—Tómalo de una vez.

MUCHACHA.—Después vengo por él, de aquí a un ratito.

DUEÑO.—Como quieras.

MUCHACHA.—(Dándole una moneda, sonriendo).—No se le va-
ya a olvidar que ya se lo pagué.
DUEÑO.—(Riendo).—No tengas cuidado.

(El Dueño guarda en la caja los cinco centavos. La Muchacha se pone cerca de la puerta del café y espera a que salga el Billetero a quien alcanzará cerca ya del Cieguito).

MUCHACHA.—(Al Billetero).—Oiga, pásame un billete, yo tengo
quién me lo compre.

BILLETERO.—Nada más tengo dos medios y un cachito pal viernes.

MUCHACHA.—Pues uno de los medios.

BILLETERO.—¿Me lo paga?

MUCHACHA.—Sí, yo le dejo los cinco pesos, luego regreso y
entonces me da lo que me toque.

BILLETERO.—Así sí, téngalo.

(La Muchacha lo toma, toda ella tiembla, pero se sobrepone).

MUCHACHA.—Venga aquí a la tabaquería, ahí me tiene el se-
ñor el dinero, le voy a decir que se lo dé a usted.

(Se acercan los dos a la tabaquería).

MUCHACHA.—Jefe, ¿quiere darle a éste los cinco que me tiene?

DUEÑO.—Sí.—(Se acerca a la caja del dinero).

MUCHACHA.—Bueno, nos vemos, ¿eh?

(Se va muy de prisa. El Dueño ha sacado los cinco centavos y se los da al Billetero. Las frases que siguen son dichas muy de prisa).

BILLETERO.—¿Por qué me da esto?

DUEÑO.—La muchacha me dijo que se los diera.

BILLETERO.—Le dijo a usted que me diera cinco pesos de un
medio billete que le pasé; ella me dijo que usted se los
tenía.

DUEÑO.—¡Qué he de tener!, ella me dió cinco centavos para un
chicle.

BILLETERO.—¡Qué desgraciada!

(Se va corriendo tras de ella. El dueño meneja la cabeza, el Cieguito se ríe y empieza a tocar. Pasan gentes y después de

unos momentos se oyen voces que se acercan, como si estuvieran discutiendo. Entran el Billetero, la Muchacha, y un Técnico).

BILLETERO.—Va usted a ver cómo le digo la verdad, jefe.—**La Muchacha está con la cabeza baja).**

TECNICO.—Vamos a ver.—**(Al dueño).**

Dispense, usted, señor, me dice este muchacho que usted es testigo de que le quisieron robar un billete.

MUCHACHA.—**(Siempre con la cabeza baja).**—No era billete.

TECNICO.—¿Pues qué era?

MUCHACHA.—Medio billete.

DUEÑO.—Mire usted, yo sólo sé que esta muchacha me dejó cinco centavos para comprar un chicle; yo se lo quería dar pero ella me dijo que regresaría por él; después vino con este billetero, y me dijo que le diera a él los cinco que le tenía; naturalmente, yo creí que se refería a los cinco centavos.

BILLETERO.—¡Pero, qué desgraciada!

TECNICO.—¡Cállese!

DUEÑO.—Se los iba yo a dar cuando él me dijo que debían ser cinco pesos de un billete que le había vendido.

MUCHACHA.—**(Entre dientes).**—Que no fue billete, vaya...

¡(Siempre con la vista baja. Todos se la quedan viendo).
fué medio.

DUEÑO.—Y eso es todo lo que sé.

BILLETERO.—Ve usted cómo fue como yo se lo conté, a usted.

TECNICO.—**(A ella).**—Por lo visto, toda esto es cierto, ¿no? —**(Ella se calla).**

¿Qué si es cierto todo esto? —**(La Muchacha dice que sí con la cabeza).**

BILLETERO.—A ver mi billete.—**(Ella, sin alzar la vista, saca el billete de uno de sus zapatos y se lo da).**

DUEÑO.—Aquí están los cinco centavos, son de ella.

TECNICO.—Tómalos y vamos andando; buena vas a ser tú de grande.

BILLETERO.—Llévesela; jefe, llévesela, si no la llego a alcanzar...

(Mutis, contento. El Técnico y ella van caminando lentamente).

MUCHACHA.—**(Deteniéndose, suplicante).**—No me lleve.

TECNICO.—¡Cómo que no!

MUCHACHA.—No sea malo, jefe.

TECNICO.—No lo mereces, ¿verdad?
MUCHACHA.—Si... pero...
TECNICO.—¿Qué?...
MUCHACHA.—(Quedo).—No me lleve.
TECNICO.—Bah, camina, camina. —(Ella se pone a llorar).
Sí, ahora a llorar, pero qué tal si te sale bien el golpe;
a estas horas estarías feliz.

(La Muchacha dice que "no" con la cabeza).

TECNICO.—¿No? —(Riendo).
¿Me quieres hacer creer que estarías muy arrepentida?
MUCHACHA.—Yo no soy ladrona.
TECNICO.—De profesión seguro que no, ya veo que no lo sabes hacer; ¿a quién se le ocurre ahora pensar lo que pensaste? Todavía, en el tiempo de Chucho el Roto... bueno.
MUCHACHA.—Si yo no quería robar.
TECNICO.—(Sonriendo). —¡Ah!, fue sin querer.
MUCHACHA.—Yo no soy ladrona.
TECNICO.—Tonta, eso es lo que eres tú. Lo que debías hacer era ponerte a trabajar.
MUCHACHA.—Yo siempre he trabajado.
TECNICO.—Por las noches, como ahora.
MUCHACHA.—No, yo he estado de criada, todavía hace ocho días estaba en una casa, pero me desocuparon.
TECNICO.—Porque te quisiste llevar algo.
MUCHACHA.—Que no, ¡vaya!; éramos dos criadas, pero como el señor ganaba menos dinero, pues, se quedaron nada más con una criada.
TECNICO.—Y en lugar de buscar otro empleo te pusiste a robar.
MUCHACHA.—(Rápida). —Yo no robo.
TECNICO.—Porque no te dejan, que si no...
MUCHACHA.—Yo he trabajado siempre para mis gentes.
TECNICO.—¿Tienes familia? —(La Muchacha asienta con la cabeza). —¿Padres?
MUCHACHA.—Mamá, nada más.
TECNICO.—A lo mejor ella te mandó para que hicieras ésto.
MUCHACHA.—No, no, ella no sabe nada; pobrecita, está mala.
—(Llora).
TECNICO.—¿Qué tiene?
MUCHACHA.—No sé, pero dicen que está muy mala y no se puede curar.
TECNICO.—¿Por qué?

MUCHACHA.—No tenemos con qué.

(Pausa).

Yo salí a ver a unos amigos suyos, pero también están muy brujas; después me eché a la calle a pedir, pero no me dieron.

((Con dolor). —Y yo quería a fuerza llevarle algo ahora!

TECNICO.—Entonces. por eso quisiste..

MUCHACHA.—Sí, jefe, mamá se muere.—(Llora).

TECNICO.—(Después de corta pausa). —Anda, anda, camina.

MUCHACHA.—Pero, jefe..

TECNICO.—(Menos enérgico). —Anda.

MUCHACHA.—(Suplicante). —No me lleve.

TECNICO.—(Vacilante). —Cómo no, anda.

MUCHACHA.—Sea bueno, no gana usted nada con llevarme..

(El Técnico está por ceder. Entra el primer Billetero; al verlo, el Técnico toma del brazo a la Muchacha).

TECNICO.—Vamos de una vez.

BILLETERO.—¿Qué, se la lleva?, jefe.

TECNICO.—Sí..

BILLETERO.—(Riendo). —Andale, qué pronto caíste; llévesela, jefe, nada más viene a malorear.

TECNICO.—Tú cállate y vete.

BILLETERO.—(Al ver a ella con la vista baja). —Mire qué vergüenza tiene, como nunca se la han llevado...

(Mutis riendo y chiflando. El Técnico toma del brazo a la Muchacha y empiezan a caminar; ella sigue llorando; a media escena, el Técnico se detiene, mira a su alrededor, y observa la taba; quería en la que se verá al dueño charlando con unos amigos; suelta a la Muchacha y sin decir una palabra se va yendo lentamente por la izquierda; casi ya para salir de escena voltea a ver a la Muchacha, que se le habrá quedado mirando asombrada, y le hace una seña con la cabeza dándole a entender que se vaya. Ella, medio atontada, empieza a caminar hacia la derecha y pasa cerca del Cieguito, que estará de perfil al público, que no ha perdido una sola palabra del último diálogo y habrá dejado de tocar. Cuando siente que la Muchacha está cerca de él, alarga el brazo para detenerla; ella, al pronto, se sobresalta, pero cuando se al Cieguito, se lo queda viendo; él busca en sus bolsillos)

sas, en todas sus bolsas, y va sacando lo poco que tiene: se lo da. La Muchacha, casi inconscientemente, lo toma y se va yendo con pasos menudos conteniendo el llanto y tapándose la cara con el rebozo. El Cieguito se queda inmóvil unos momentos, se seca los ojos en la manga de su saco, esos ojos suyos en los que no hay luz pero sí hay llanto, y empieza a tocar mientras cae el telón).

D E S P E R T A R

CUENTO EN UN DIALOGO

Por FRANCISCO MONTERDE GARCIA ICAZBALCETA.

(Una alcoba, Muebles antiguos. En los muros, tapices de colores desvaídos. Abunda el polvo y flota en la habitación esa tristeza de las cosas abandonadas durante mucho tiempo. La luz, tenue, penetra por una vidriera emplomada.

Sobre el lecho, está a medio incorporar una mujer, como de veinte años, con un vestido de la época de los muebles.

A corta distancia del lecho, un hombre, joven también —de unos veinticinco años—, en traje de explorador, hace girar entre sus manos un casco de corcho. La joven se frota los párpados y entreabre, después los ojos, para mirar lo que la rodea. Habla lentamente, con el sopor del sueño:

ELLA: ¿En dónde estoy?

EL: (con los ojos, sin atreverse a mirarla, sigue moviendo el casco y dice rápidamente).—En un castillo sin dueño y sin nombre. Los leñadores lo llaman...

ELLA: (moviendo una mano, mientras con la otra disimula un bostezo).—No... No... Quería decir... la habitación. ¿Es éste mi aposento?

EL: Sí, debe ser su alcoba. Al menos yo supongo que.

ELLA: Saltando del lecho y sacudiéndose el polvo que opaca la seda de la falda).—Entonces, decidme: ¿cómo habéis osado penetrar hasta aquí? Y mis criados, ¿cómo lo han permitido? (Disgustada, encarándose con él) ¡Explicaos!

EL: (cada vez más cohibido).—Señorita, yo.

ELLA: ¿Deciais? Llamadme señora. No me place otro tratamiento.

EL: (con interés).—¿Es usted casada?

ELLA: ¡Impertinente! ¿Os importaría, acaso, que lo fuera?

EL: Señorita... Señora... Yo

ELLA: (Nerviosa).—¿No os escusáis? ¿No tenéis nada que decirme?

EL: Yo... (**cae el casco; lo recoge y prosigue**) Iba de caza, por el bosque... Entré aquí... La hallé dormida...

ELLA: (**Irónica**).—¿No soy libre de acostarme a dormir cuando me plazca? ¿Con qué derecho habéis venido a despertarme? ... ¡Decid!

EL: Los leñadores me dijeron que dormía usted desde hace mucho... y no creí...

ELLA: Yo siempre duermo mucho, me gusta dormir mucho pero eso no os excusa de haberos introducido aquí, a mí alca-ba... y menos con ese disfraz.

EL: ¿Disfraz?

ELLA: Sí, ese traje ridículo, ¿De qué época es? Yo no he visto en mi vida nada semejante... (**Ríe examinándolo**)

EL: ¿Le parece a usted? (**Sonriendo y dando vueltas ante ella**)

Pues no soy el único que lo usa... ¿No ha visto usted nunca un traje de explorador?

ELLA: ¿De qué?

EL: ¡De explorador!

ELLA: ¡Ignoro de qué habláis!

EL: Yo exploro, ¿comprende usted?... Voy recorriendo lugares apartados... América.. La India.. El Dominio del Canadá...

ELLA: ¿Y eso qué es?

EL: (**sonriendo**). —¿No ha estudiado usted Geografía?

ELLA: Cosmografía, querréis decir... Sí, de niña, con el cosmó-grafo de mi padre el Rey...

EL: ¿El Rey? ¿Es usted princesa? (**con interés**) ¡Yo soy príncipe!

ELLA: (**riendo**).—¡Príncipe! ¡Jamás he mirado a un príncipe de esa guisa... sin espada.

EL: La llevo a veces: cuando visto el uniforme.

ELLA: ¿El uniforme?

EL: Soy Subteniente de Granaderos de la Guardia Real de Inglaterra...

ELLA: (**alarmada**).—¡Ah, sois de la Inglaterra!. ¡De la odiada Inglaterra! Ya comprendo: prosigue la guerra entre mi padre y el vuestro. Os habéis vestido así, para llegar hasta aquí sin que os conozcan, para robarme... ¡para exigir un rescate por mí!... ¡Canalla! (**Gritando**) ¡A mí, a mí los criados! ¡Favor! ¡Favor! ¡Auxilio! **Se dirige a una ventana y trata de abrirla, sin éxito**) ¡No funciona el cerrojo! ¡Esto más! ¡Es inaudito! ¡Favor! ¡Favor! (**Gritando**)

EL: (**Leantamente, con dignidad**).—Señora: es inútil que usted grite. No hay un solo criado aquí.

ELLA: ¡Claro! Los habréis asesinado ya. . . ¡Canalla!
 EL: ¡Señora! ¡(Grave) podéis suprimir los insultos. Yo he entrado aquí por casualidad. Nadie me ha impedido la entrada.
 ELLA: ¿Y mi padre?
 EL: Supongo que habrá muerto.
 ELLA: ¿Lo véis? ¡Y decíais!. (Con angustia)
 EL: Muerto, hace muchos años. Ya este país no es un reino, sino una república.
 ELLA: ¿Una qué?
 EL: República. Por lo menos debía usted saber lo que es una república, puesto que en ella vive, y ésta lo es desde hace muchos años. Más de un siglo.
 ELLA: ¡Más de un siglo! ¡Imposible! Si apenas ayer... ¿En qué mes estamos, decidme?
 EL: En julio.
 ELLA: ¿Qué festividad?
 EL: (Titubeando).—No sé. No recuerdo. No he visto el calendario.
 ELLA: ¿No sois cristiano?
 EL: Sí: lo soy
 ELLA: Deberíais saber entonces, los santos del día...
 EL: Los ignoro, señora. No encontrará usted muchas personas que lo sepan en pleno siglo veinte.
 ELLA: ¿Siglo veinte? Estáis equivocado...
 EL: He dicho siglo veinte, señora.
 ELLA: Y yo os digo que no puede ser. Querréis decir: siglo dieciocho. ¿Por qué os empeñáis en engañarme?
 EL: No la engaño, señora. (Ríe) ¡Es curioso!
 ELLA: ¿Os reís? ¿Os permitís burlaros?
 EL: ¡Perdón! Señora: yo no creí, por el aspecto de usted, por su juventud, que estuviera usted. ¡Vamos! No puedo decirlo...
 ELLA: ¿Qué? me creís enferma, ¿no es eso? Lunática, ¿no es así? ¡Pues lo mismo puedo yo creer de vos!. Suponer que en una noche ha pasado más de un siglo!
 EL: (Serio).—Señora. No me atrevo a creer que tenga esa edad, que pueda haber sufrido un ataque de catalepsia que haya durado tanto tiempo; pero lo cierto es que esto debe estar abandonado hace mucho, por el olor que se percibe en la habitación... por el óxido que cubre los metales... por las telarañas... por el vestido que usted lleva.
 ELLA: (Exaltada).—¡Mi vestido! Sabed, caballero, que siempre he vestido a la moda... que yo impongo la moda en la corte.

- ¿Queréis tomar la revancha por lo que dije de vuestro traje?
- EL: Señora, una vez más perdón: el vestido que usted lleva es de los que se usaban hace unos ciento cincuenta años. Fíjese usted bien... La tela principia a abrirse.. por aquí.. por allí... **(Señalando)**.
- ELLA: **(Comprobándolo, preocupada)**. —En efecto.. No lo había notado antes...
- EL: ¿Pertenebió a alguna antepasada? ¿Se lo ha puesto usted para un baile de disfraces?
- ELLA: ¡Caballero! Este vestido fue hecho expresamente para mí, hace poco... Lo estrené en fecha reciente. . Tal vez la tela sea de mala clase. Haré castigar al que lo haya vendido. Le diré a mi padre que lo castigue, tan pronto como vuelva a verlo... Porque supongo que no tendréis la certeza de su muerte, ¿verdad?
- EL: No. Es una simple suposición mía. **(Burlón)**.
- ELLA: ¿Ni lo tenéis preso en la Inglaterra?
- EL: No. Estoy seguro de ello. Si así fuera, pediría a mi padre el Rey que lo dejara en libertad, por complaceros.
- ELLA: **(Sonriente)**. —Gracias: Sois un gentil caballero
- EL: Para servir a usted, señora. **(Pausa. Ella vuelve a bostezar. El insiste)**.—Pero... ¿de veras no se ha vestido usted así, para bailar un minué, una gavota?
- ELLA: No. Para ir a un baile, nunca me he vestido de un modo especial. Además, yo sólo sé bailar pavanas... ¿Y vos?
- EL: **(Aturdido)**. —¿Yo?... ¿Yo?... **(En voz baja)**. Me gusta el "fox trot"; pero deliro por el "tango"
- ELLA: **(Encogiéndose de hombros)**. —¿De qué bailes me habláis? Deben ser muy antiguos, ¿verdad? Yo sólo estoy al tanto de los modernos...
- EL: ¡Señora! Los bailes de que hablo son los más modernos. Usted, probablemente, conocería el vals.
- ELLA: ¡No lo conozco!. ¡No!
- EL: ¡Los lanceros!
- ELLA: **(Vuelve a encogerse de hombros)**.
- EL: El schotis... La mazurca...
- ELLA: **(Idem)**. —¡Tampoco! Me habláis de cosas que no se estilan en mi corte. . ¿De qué país venís?
- EL: De la India. Del Canadá...
- ELLA: ¡Ah! Entonces lo comprendo. Esos deben ser países salvajes...
- EL: ¡Señora! He dicho ya que soy inglés y que viajo para diver-

- tirme —para educarme, según dice papá—, como explorador.
- ELLA: **¡Sentándose en un sillón y bostezando** —Sí. Sí. . Ya me lo habéis dicho. **(Pausa. Viéndose las manos)**. —Ahora recuerdo que yo estaba herida; me lastimé un dedo, hilando, con el huso de la abuela .
- EL: Lo lamento. ¿No sería preferible que instalaran una ma-
quinaria moderna, para hilar?
- ELLA: **(Sin oírle, como soñando)** —Yo estaba en la torre, ayer. Y le dije: "Abuela: dejadme mover el huso, como vos" Se negaba. Al fin., accedió. Me entregó el huso, que yo no había manejado jamás, y me punzó una mano. . y caí desvanecida en la torre. . . Es todo lo que recuerdo. . . Pero ¿dónde está la herida? ¿En cuál mano fue?
- EL: **(Se acerca a examínarselas, volviéndoselas por la palma y por el revés y acariciándoselas)**.
- ELLA: **¡Soltándose**. —¡Dejadme! Voy a buscar a la abuela, que debe estar alarmada por mí, para decirle que ya estoy completamente buena. **(Se dirige hacia la puerta)**.
- EL: **(Dando unos pasos tras ella)**. —Señorita. Señora. Repito que no hay nadie aquí, más que usted, y que es peligroso andar por ahí afuera, entre las ruinas. Todo está destruído; no hay escaleras ni corredores. Sólo esta habitación, por un milagro, está en pie, seguramente debido a lo fuerte de los muros. ¡Yo estoy maravillado de ver que aquí, en medio de estas ruinas, rodeadas de tal vegetación, existe usted. usted, viva. **(Vuelve a tomar sus manos y se las besa)**.
- ELLA: ¡Caballero! En la corte, sólo está permitido besar la diestra de las damas!
- EL: Pero si ya no existe la corte.
- ELLA: Pór lo menos, existen la tradición, la etiqueta. Yo las conservaré. debo hacerlas respetar .
- EL: ¡Señora! **(Inclinando la cabeza, respetuoso)**.
- ELLA: **(Después de una pausa)**. —Pero, decidme: ¿es verdad todo eso que me habéis dicho? Me parece que estoy soñando. . Se me figura que vivo un cuento.
- EL: ¿Un cuento? ¡También a mí! ¡Un cuento de hadas!
- ELLA: Los cuentos de hadas no son cuentos, sino historias, porque las hadas existen.
- EL: **(Burlón)**. —¿Cree usted?
- ELLA: ¡Claro! Yo las he visto. . Aquí, en el bosque, cerca del castillo, habita una. Es viejecita.
- EL: **(Riendo)**. —¡Es usted una niña!

ELLA: **(Con vivacidad)**. —¡Si ya tengo, casi, veinte años!
 EL: ¿Nada más? ¿No serán doscientos?
 ELLA: **(Seria)**. —No os burléis de mí, porque creo que las hadas existen.
 EL: ¿Perdone usted? No puedo creer en ellas; creo en la electricidad, en la radio... Todos los milagros de las hadas, se pueden reconstruir en el cinematógrafo, por medio de la mecánica aplicada a.
 ELLA: Sigo sin entenderos.. **(Bosteza)**.
 EL: ¿Todavía tiene usted sueño?
 ELLA: Sí. Hacía varias noches que no dormía tan bien.
 EL: Y . . . ¿no tiene usted apetito?
 ELLA: **(Con júbilo)**. —¡Ya lo creo! ¡Y tengo mucho! ¿No habrá por ahí cualquier cosa. un poco de ciervo?
 EL: ¿Ciervo No hemos logrado cazar ninguno en el bosque; pero mis perros dieron alcance a un jabalí.
 ELLA: ¡Magnífico! También la carne de jabalí es de mi agrado..
 EL: Entonces. voy a hablar por teléfono. . . o pondré un despacho telegráfico, para pedir a la ciudad más cercana un almuerzo y vestidos para usted..
 ELLA: Pedídllos, si gustáis pero si el jabalí puede estar listo antes. ¡mejor! ¡Ah! que los vestidos no sean tan feos como ese, ¿eh?
 EL: **(Reflexionando)**. —¿Le agradecería a usted vestir una falda corta. dejando ver... usted me comprende.. Y cortarse los cabellos...?
 ELLA: ¡Cómo un hombre!
 EL: Sí. . . como un paje de hace dos siglos, ¿sabe usted?
 ELLA: ¡Como un paje!
 EL: **(Después de buscar en sus bolsillos, saca un periódico y le enseña un grabado)**. —¡Así!
 ELLA: **(Levantándose, con curiosidad)**. —¡A ver! **(Lo mira. Va hacia el lecho y toma un espejo, sopla, para quitarle el polvo, y se observa, comparando)**. —¿De modo qué ahora se lleva esto?
 EL: ¡Sí!
 ELLA: ¡Es horrible! Y los cabellos cortos. ¡Así? **(Levanta los suyos)**.
 EL: ¡Exactamente!
 ELLA: **(Viendo siempre el periódico)**. —Y la falda. **(Recogiéndola)** ¿así?
 EL: ¡Eso es!
 ELLA: **(Tendiéndole el periódico)**. —¡Qué horror! En fin. si no

hay otros vestidos, encargad. encargue usted, ¿así se dice ahora? Encargue usted esos vestidos... y el almuerzo. porque estoy muy débil. **(Se sienta en el sillón).**

EL: Voy a pedirlos, en el acto. **(Va a salir. Se detiene).** —Pero usted, mientras tanto, ¿no se aburrirá?

ELLA: **(Sonriendo).** —No se apure. Dormiré. Estoy acostumbrada. ¡Después de aguardar casi dos siglos! **(Ríe).**

EL: ¡Ah, sí! Tiene usted razón. No recordaba. **(Pausa. La princesa cierra los ojos. El príncipe se acerca, por detrás del sillón).** —Duerma usted... Duerma tranquila... Y sueñe con las hadas. Sueñe usted... ¡Yo vendré a despertarla! **(Se inclina, para besar sus labios).**

ASMODELIA

COMEDIA ABSURDA

MANUEL ROMERO DE TERREROS.

ASMODELIA, (21 años)
ALFONSO, (27 años).
JUAN, (28 años).
UNA CRIADA.
UN ACTUARIO.

En México.—Epoca Actual

(Un cuarto en la habitación de Alfonso: especie de despacho con escasos muebles, feos y maltratados; escritorio, máquina de escribir, sillas austriacas y demás. Al levantarse el telón, aparece Alfonso sentado al escritorio y pasándose los dedos por el cabello, evidentemente preocupado por la solución de algún problema. Tiene delante varias cuartillas con numerosos apuntes. Después de algún tiempo se abre la puerta y se presenta Juan con el sombrero puesto y el bastón en mano. Ambos pertenecen a la clase media, cuentan 27 y 28 años de edad, respectivamente, y son empleados).

ALFONSO.—¡Qué bueno que has venido!

JUAN.—Me alegro. ¿En qué puedo servirte?

ALFONSO.—Siéntate, ¡Juan se quita el sombrero y se sienta al lado de Alfonso).

Mira. (Le presenta una cuartilla llena de guarismos).

JUAN.—Y esto, ¿qué es? ¡Un papel lleno de números!

ALFONSO.—Precisamente. He estado rompiéndome la cabeza y no resuelvo el problema.

JUAN.—¿Qué problema?

ALFONSO.—El de mi presupuesto. (Señalando). Aquí tienes mis entradas: escasísimas; aquí, mis salidas: enormes. Resultado: una deuda que cada día es más grande.

JUAN.—Y ¿esd te preocupa?

ALFONSO.—Claro.

JUAN.—Hombre, en estos tiempos nadie cubre su presupuesto.

ALFONSO.—¿Cómo nadie? ¿Y los ricos?

JUAN.—**(Con desdén)**. ¡Ah, los ricos!... son tan pocos —uno por mil, digamos— que no deben tomarse en cuenta. Quedan, por lo tanto, noventa y nueve y nueve décimos por ciento de ciudadanos cuyas entradas son mucho menores que sus gastos. Además, de éstos un buen cincuenta por ciento tiene mujer e hijos. Tú, en cambio, y yo también, a Dios gracias, eres soltero: una enorme ventaja.

ALFONSO.—Todo lo que tú quieras, pero no me consuelas. Lo que quiero es que me digas cómo puedo salir de este atolladero. **(Se oye tocar a la puerta)**. ¡Adelante! **(Entra la criada)**. ¿Qué hay?

CRIADA.—Traen esta cuenta

ALFONSO.—**(Revisando la factura)**. ¡Cuándo no! ¡El sastre! Dígale que vuelve el día 20. **(Váase la criada)**.

JUAN.—¿Y por qué precisamente el día 20?

ALFONSO.—Porque es día de decena.

JUAN.—¿Pero a tí te pagan la decena puntualmente?

ALFONSO.—Jamás..

JUAN.—¿Entonces?

ALFONSO.—Por eso mismo. El día 20, sin decir una mentira, daré por excusa que no me han pagado y mandará decir al cobrador que vuelva otro día.

JUAN.—Buen sistema. Pero, al fin y al cabo, llegará un día...

ALFONSO.—**Interrumpiendo**). Sí, hombre, ya lo sé. Para todas las cosas de este mundo llega un día, al fin y al cabo. Pero, mientras tanto, se las va uno "capoteando"

JUAN.—Es verdad.

ALFONSO.—Pero, Juan, sácame de este atolladero. Esta suma que ves aquí, tengo que pagarla el sábado, ¿me entiendes? ¡Hoy mismo!

JUAN.—¡Quinientos pesos! Pues, chico, lo siento mucho, pero no puedo prestarte un céntimo.

ALFONSO.—Ya lo sé. Pero si no puedes ayudarme con dinero, ayúdame con alguna idea.

JUAN.—Menos mal. **(Piensa un momento)**. ¿No tienes nada que empeñar o vender?

ALFONSO.—¡Con lo que sales! Yo siempre me he guiado por la máxima de que "lo que se ha de empeñar, mejor se venda!"; así es que no me queda nada empeñable. Mira a tu alrededor y verás que ese recurso puede darse por

agotado.

JUAN.—¡La máquina de escribir!

ALFONSO.—¡Pschl!

JUAN.—Algo ha de valer. **(Se sienta a la máquina de escribir para probarla. Pone una hoja de papel y empieza a escribir).**

Modelo antiguo; escritura invisible; teclado duro; sin acentos.

ALFONSO.—Ya, hombre, ya conozco sus defectos.

JUAN.—Realmente, por esta máquina no te dan cuartilla. Y ¿si vieras un prestamista?

ALFONSO —¡Bah!

JUAN.—Entonces, ¿por qué no acudes a tu tía? Es rica y te quiere mucho. ¿Acaso no es tu madrina?

ALFONSO.—¡Qué madrina, ni qué ocho cuartos! Mi tía no es capaz de darme un céntimo.

JUAN.—Pues, chico, no se me ocurre ningún otro medio. **(Pensativo).** A menos que.

ALFONSO.—¿A menos que?

JUAN.—Que acudas al diablo y le vendas tu alma, a cambio de dinero.

ALFONSO.—Eso ya está muy "choteado" Desde los tiempos de Goethe, se ha explotado ya tanto ese expediente, en la novela y en el teatro, que ha perdido todo su prestigio ¡Acudir al diablo, vaya una ocurrencia!

JUAN.—No veo por qué no has de acudir a ese tío, después de todo.

ALFONSO.—Déjate de tonterías. **(Hay un momento de silencio. Alfonso se pasea por el cuarto, preocupado y Juan lo observa sonriente).**

JUAN.—Hombre, no te preocupes. No vale la pena. No pagas, y se acabó.

ALFONSO.—¡Acudir al diablo, un tío de cuernos, rabudo!

JUAN.—**(Riendo).** —Pues si no a él, precisamente, llama a alguien que tenga el mismo poder que él, a algún miembro de su apreciable familia, a su mujer, por ejemplo, o alguno de sus hijos.

ALFONSO.—¡Sus hijos! Oye, la hija del diablo debe ser bonita. ¿Verdad?

JUAN.—Debe serlo, infernalmente bonita. Pero no puedo asegurártelo, porque no la conozco.

ALFONSO.—**(Repentinamente en tono melodramático).** —¡Oh, tú, como te llames, hija del diablo, ven en mi ayuda! **(Juan ríe. Se oye tocar levemente a la puerta).** ¡Otra cuenta, seguro!

¡Adelante! (La puerta se abre suavemente y aparece Asmodelia; ésta es muy bonita, joven, simpática, pero lleva traje, medias, zapatos y sombreros rojos, muy feos).

ASMODELIA.—Buenas tardes.

ALFONSO.—(Con sorpresa). Usted perdone. . . Buenas tardes.

ASMODELIA.—¿Creo que usted quería hablar conmigo, ¿no es verdad?

ALFONSO —Que yo sepa, no. Debe haber algún error. ¿A quién buscaba usted?

ASMODELIA.—(Simidamente). Yo no busco a nadie. Usted. eh. . . es el que creo que me necesita a mí.

ALFONSO.—¿Su gracia de usted?

ASMODELIA.—Asmodelia.

JUAN.—(Que ha tomado creciente interés en la escena). —Bonito nombre.

ALFONSO.—Perdone usted; pero ¿Asmodelia. . . qué?

ASMODELIA.—Seguramente me he equivocado.

JUAN.—(Como queriendo recordar). Asmodelia, Asmodelia.

ASMODELIA.—La verdad es que no uso apellido. Mi padre es muy conocido. Tiene muchos nombres, pero ningún apellido, propiamente dicho. Soy . . . ¡ahem! la hija.

JUAN.—(Súbitamente). ¡La hija del día. . .!

ASMODELIA.—(Interrumpiendo con enojo) ¡Señor mío! (a Juan): Soy la hija de. . . Lucifer. (Pronuncia este nombre con orgullo), que no es lo mismo

JUAN.—(Aparte). Pues no veo la diferencia.

ALFONSO.—(Atónito). ¡La hija del día. . . de Lucifer!

ASMODELIA.—Sí. Naturalmente, me imaginaba yo que no había usted de creerme. Como no huelo a azufre, ni echo llamas por los ojos, ni tengo pezuñas, ni rabo. . . (Alfonso y Juan, sin querer, la miran para cerciorarse de que efectivamente carece de estos adminículos). Ni siquiera visto diabólicamente.

JUAN.—(Aparte). Eso se podría discutir.

ALFONSO.—Usted perdone, pero es que. . .

ASMODELIA —Ya sé lo que va usted a decir: que no me conoce, ni se necesita. Así es que me voy

ALFONSO.—No, señorita, no se vaya usted. Tome asiento. Permítame que le presente a mi amigo Juan Ortiz.

ASMODELIA.—Ya lo conozco.

JUAN.—Señorita, no recuerdo. . .

ASMODELIA.—Yo conozco a todo el mundo, aunque no todos me conocen a mí.

JUAN.—Así parece.

ALFONSO.—Tome usted asiento. **(Se sientan los tres, ella en medio. Hay un silencio desconcertante. Asmodelia mira de reojo a Juan, quien, al parecer, no le es simpático).** Pues, usted dirá.

ASMODELIA.—No, usted es el que ha de decir. Me llamó usted, y aquí estoy.

ALFONSO.—Pero es que...

JUAN.—Fue una broma.

ASMODELIA.—Pues fue una broma de mal gusto. **(Poniéndose de pie).** Me retiro.

ALFONSO.—No. Le ruego a usted. De ninguna manera. **(No sabiendo qué decir).** ¿No quiere usted... una taza de té?

ASMODELIA.—Gracias, no. Yo nunca toma té.

JUAN.—**(Aparte).** Supongo que lo indicado sería ofrecerle más bien una copa de aguardiente.

ASMODELIA.—Eso también es de mal gusto

JUAN.—¿Qué cosa?

ASMODELIA.—Lo que está usted pensando. Recuerde usted que yo todo lo veo, todo lo oigo y todo lo sé. **(Ha recobrado su confianza y de nuevo toma asiento).**

JUAN.—¡Vaya, vaya!

ALFONSO.—Pues, sabe usted, señorita, nos lamentábamos mi amigo y yo, de nuestra falta de dinero. Tengo que hacer un pago hoy mismo.

ASMODELIA.—Los hombres todo lo cifran en el dinero...

ALFONSO.—Y las mujeres también.

ASMODELIA.—Sí, pero... ¡ahem!... mi familia tiene otros ideales.

ALFONSO.—Ya me los imagino.

ASMODELIA.—Pues, volviendo al asunto que me trajo acá y al que hacía usted referencia, puedo decirle, desde luego que me es en extremo fácil remediar su situación económica, y estoy dispuesta a hacerlo en seguida.

ALFONSO.—Puede usted creer que lo celebro.

ASMODELIA.—A cambio, naturalmente, de alguna pequeña concesión de parte de usted.

ALFONSO.—Se comprende.

ASMODELIA.—No vaya usted a creer que sea cosa desagradable, —a lo menos, espero que no lo será para usted.

ALFONSO.—**(Titubeando).** Le diré a usted. La concesión que en estos casos suele hacerse, me parece, sí de suma importancia, y naturalmente, uno tiene que vacilar antes de dar

el paso.

ASMODELIA.—Esas son preocupaciones rancias. No es nada para alarmarse. Aquí traigo uno de los esqueletos que usa papá, (**sacando un papel de su bolsa de mano**), no tenemos más que llenarlo. De manera que si me hace usted favor de darme sus generales... (**Se pone de pie y se encamina al escritorio**).

ALFONSO.—(**No de muy buena gana**). Con mucho gusto. Alfonso Morales, soltero.

JUAN.—Naturalmente.

ASMODELIA.—(**Escribiendo al dictado de Alfonso**). Soltero.

ALFONSO.—De veintiocho años de edad; empleado federal, con domicilio en la calle de San Miguel...

ASMODELIA.—(**Repentinamente, estremeciéndose**). ¡Oh!

ALFONSO.—¿Qué le pasa a usted?

JUAN.—(**Acercándose**). —¿"La muerte chiquita"?

ASMODELIA.—El nombre de la calle; no me agrada esa clase de nombre.

JUAN.—Se comprende.

ALFONSO.—Pierda usted cuidado. El Ayuntamiento pronto cambiará ese nombre por otro.

ASMODELIA.—(**Reponiéndose**). Con que.

ALFONSO.—Calle de... bueno, eso, número diez.

ASMODELIA.—Número diez. Ya está. Ahora su firma, favor.

ALFONSO.—(**Titubeando**). Pero, según entiendo, documentos de esta naturaleza, hay que firmarlos con... sangre, y yo no tengo ahora ninguna disponible.

ASMODELIA.—¡Ah! no. Eso ya es anticuado.

JUAN.—A lo menos con tinta roja. ¿No tienes tinta roja?

ASMODELIA.—El color de la tinta nada importa. Lo que importa es la firma.

JUAN.—Claro. (**A Alfonso**). No vayas a firmar sin leer antes lo lo que firmas.

ASMODELIA.—(**Enojada**). ¡Señor mío, me parece usted bastante impertinente!

JUAN.—Mil perdones, Señorita Asmodelia. La fuerza de la costumbre: soy empleado de una notaría.

ASMODELIA.—(**Secamente**). Ya lo sé, pero no me interesan las ocupaciones de usted.

JUAN.—(**Corrido, se acerca a la ventana**). Va a llover, y fuerte.

ALFONSO.—(**Después de leer el papel**). Pero esto ¿qué es? El... documento es muy distinto de lo que yo me esperaba. Tenía yo entendido que en estos casos, lo que servía de ba-

se a. la operación. era el alma de uno.

ASMODELIA.—¡Ca! ¡Eso ya no se usa!

ALFONSO.—Y aquí veo que a lo que me comprometo es a casarme con usted.

ASMODELIA.—(**Coquetamente**). —Exactamente.

ALFONSO.—No me esperaba eso.

ASMODELIA.—¿Y qué! no le agrada la idea?

ALFONSO.—No, no es eso.

ASMODELIA.—¿Entonces?

ALFONSO.—Es que me coge de sorpresa... Usted comprenderá, Señorita Asmodelia, que éste es un caso insólito, —a lo menos para mí—, y la verdad es...

ASMODELIA.—Bueno, pues si no está usted de acuerdo, yo no lo obligo, conste. Y me retiro...

JUAN.—No seas tonto. Mira que la chica es muy guapa. (**A Asmodelia**). Señorita, si mi amigo se rehusa a firmar el contrato, me atrevo a ofrecer a usted...

ALFONSO.—No te metas en lo que no te importa.

JUAN.—No, si ya sé que yo no tengo vela en este entierro.

ALFONSO.—Bueno, me hago el ánimo. Ahora mismo daré los pasos necesarios. Voy al Juzgado y a la Parroquia.

ASMODELIA.—¿Está usted loco?

ALFONSO.—Pero, ¿por qué dice usted eso?

ASMODELIA.—¿Cómo se atreve a mencionar ese lugar en mi presencia?

JUAN.—¡Sopla!

ALFONSO.—Usted perdone, pero no me explico...

ASMODELIA.—Usted debe comprender que, tratándose de mí, ese sitio... está fuera de la cuestión.

ALFONSO.—¿Entonces?

JUAN.—Nada; casarse solamente por lo Civil. Después de todo, resulta más práctico para cuando llegue el caso del divorcio.

ASMODELIA.—(**Con gran ironía**). El tacto de usted es verdaderamente asombroso.

JUAN.—¡Toma y ve por otra! (**Acercándose de nuevo al balcón**). Ahora sí, no tarda en llover. El cielo está negro. "La tormenta se avecina"

ALFONSO.—Asmodelita, voy a ser franco con usted. Yo tengo una tía con algo de dinero, es mi madrina, y le disgustaría tanto que yo me casara solamente por lo Civil, que me desheredaría.

ASMODELIA.—En primer lugar, seguramente yo puedo disponer

de mucho más dinero que su tía, por mucho que ella tenga.
ALFONSO.—Indudablemente, pero...

ASMODELIA.—En segundo, si usted prefiere a su tía, asunto concluido; me marcho.

ALFONSO.—No, no.

ASMODELIA.—Además, ¿qué favores debe usted a su tía? ¿Alguna vez ha acudido a ayudarlo en un caso de apuro como éste?

ALFONSO.—No. Yo cifraba mis esperanzas más bien para después de su muerte.

ASMODELIA.—Pues continúe usted cifrándolas allí. **(Furiosa)**. Pero, si usted cree que va a burlarse de mí, se equivoca hondamente.

ALFONSO.—Asmodelia, le aseguro a usted...

(Se oye el rumor de la tempestad).

JUAN.—**(Cerrando la vidriera)**. —Ya está ahí el agua.

ASMODELIA.—Me llama usted para que lo ayude en un trance apurado, y cuando acudo, dispuesta a hacerlo de una manera. ¡ahem!.. desinteresada, empieza usted a ponerme peros. **(Muy enojada)**. ¡Ahora sí, se acabó! ¡Me marcho! Y repito que no se imagine usted que va a burlarse de mí, impunemente.

(Súbitamente, un relámpago, seguido de formidable trueno, deslumbra a Alfonso y a Juan y cuando recuperan la vista, Asmodelia ha desaparecido).

ALFONSO.—¡Se fue!

JUAN.—Naturalmente. Y casi lo siento; era muy guapa, aunque conmigo no todo lo amable que era de desearse.

ALFONSO.—Y ¿crees que realmente era la hija de...?

JUAN.—¿De Lucifer? Ya lo creo. ¿No acabas de ver qué aparatosa fue su desaparición?

ALFONSO.—Muy distinta de su llegada. Tan natural, tan tranquila.

JUAN.—Claro, eso fue "para despistar"

ALFONSO.—Era muy bonita. Oye, y después de todo, sí olía un poco a azufre, ¿no es verdad?

JUAN.—Tal vez, algo, pero muy poco.

ALFONSO.—Y los rayos que despedían sus ojos... Y su vestido, color de fuego...

JUAN.—¡Horrible! De un gusto detestable. Verdaderamente infernal. Pero, ¿no llegaste a firmar el papel?

ALFONSO.—Afortunadamente, no. Mira. (**Buscando el papel sobre el escritorio**). ¿Eh? ¡Ya no está aquí?

JUAN.—¿Crees que iba a dejártelo para que lo enseñaras a todo el mundo como un trofeo?

ALFONSO.—Estaba muy enojada.

JUAN.—¡Furiosa! Y cuídate, porque con los elementos con que cuenta, su venganza puede ser terrible.

ALFONSO.—¿**Alarmado**! ¿Crees tú que se vengará?

JUAN.—Acuérdate que dijo que no habías de burlarte impunemente.

(Alfonso retira de la máquina de escribir el papel que puso Juan).

ALFONSO.—¡Eh! ¿Qué has escrito aquí? (**Leyendo**). "La venganza es el placer de los dioses y .. de los demonios.

JUAN.—¿A ver? Yo no escribí eso, te lo aseguro.

ALFONSO.—¿Entonces, quién? (**Una pausa**). Después de todo me arrepiento de no haber cerrado el trato.

JUAN.—Conque, ¿ahora tienes miedo?

ALFONSO.—Hombre, miedo no, solamente cierto recelo.

JUAN.—¡Qué curioso! Todos se arrepienten, unos de haberse casado y otros de no haberlo hecho.

ALFONSO.—Quizás regrese.

JUAN.—¡Quiá! ¡Ese pájaro voló!

ALFONSO.—Sin embargo, parece que yo le gustaba bastante. (**Se oye tocar la puerta**).
¡Ya lo ves. ¡Ahí está!.. ¡Adelante! (**Va solícito hacia la puerta; ésta se abre y aparece un actuario**). ¡Ah!

ACTUARIO.—(**Entrando**). Buenas tardes. El señor Alfonso Morales?

ALFONSO.—Servidor.

ACTUARIO.—(**Olfateando**). Me parece que he pisado una cerrilla.

ALFONSO.—(**Aparte**). También él ha notado el olorcillo. (**Alto**). No es nada, pierda usted cuidado.

ACTUARIO.—Vengo a cumplir un penoso deber.

ALFONSO.—Usted dirá.

ACTUARIO.—Vengo a embargarlo. Aquí está la orden del Juez. (**Presenta un papel**).

ALFONSO.—¡Qué le vamos a hacer!

JUAN.—Esta es su venganza, chico.

ALFONSO.—Menos mal. (**Al actuario**): Puede usted proceder a

practicar el embargo.

ACTUARIO.—¿Qué bienes muebles señala usted para el caso?

ALFONSO.—Todos los que aquí y en la otra pieza hay

(**Abre una puerta lateral**).

ACTUARIO.—(**Asomándose al otro cuarto**). ¡Vaya! No será muy larga la diligencia.

ALFONSO.—(**Pensativo para sí**). No era nada fea.

JUAN.—(**Al actuario**). Si usted quiere, le ayudaré.

ACTUARIO.—Gracias, no se moleste.

JUAN.—No es molestia, al contrario, servirá para acabar pronto.

ALFONSO.—(**Oyendo tocar a la puerta**). ¡Adelante!

CRIADA.—(**Entrando**). Aquí traen estas cuentas.

ALFONSO.—(**Revisándolas**). ¡El zapatero: la luz!

JUAN.—(**Dictando al actuario**). Una máquina de escribir.

ACTUARIO.—(**Escribiendo**). Máquina de escribir.

JUAN.—Remington, número dos.

ACTUARIO.—Número dos. (**Tocan de nuevo a la puerta**)

ALFONSO.—¡Adelante!

CRIADA.—(**Entrando**). Otras cuentas.

ALFONSO.—¡La renta! ¡La lavandería china!

JUAN.—(**Implacable**). Un escritorio de cortina, roto...

ACTUARIO.—De cortina, roto...

JUAN.—Cuatro sillas y una mecedora...

ACTUARIO.—Mecedora. (**Nuevo toquido**).

ALFONSO.—¡Qué! ¿Otra cuenta?

CRIADA.—(**Entrando**). No señor, una carta.

ALFONSO.—¡A ver! (**Arrebatasela y la abre apresuradamente**),
¡Asmodelia! ¡Demonios!

JUAN.—¿Qué pasa?

ALFONSO.—Una carta del Licenciado Pereda, de Guanajuato, avisándome que la tía falleció la semana pasada y dejó todos sus bienes... a la Beneficencia! (**Cae destallicido en la mecedora**).

TELON.

TRES POETAS EN EL TEATRO

MARIA ENRIQUETA

(1875 —)

Su nombre completo es María Enriqueta Camarillo de Pereyra. Nació en Coatepec, Estado de Veracruz, el 19 de enero de 1875.

Es ante todo, una admirable poetisa al margen de toda escuela. "Espíritu robusto, toda sencillez y ternura, que cautiva por su feminidad melodiosa" (1). Se dió a conocer con **Rumores de mi Huerto** (1908). Poco después siguieron otros dos volúmenes de poesía. Contrajo nupcias con el historiador Carlos Pereyra, político y diplomático que trabajó en pro de la restitución y rectificación justiciera de la tradición hispánica. En 1913, Pereyra se retira de la vida pública y el matrimonio se traslada a Europa. Vivieron algunos años en Suiza pero en 1917 deciden situar su residencia en España. Allí vivieron los dos en un trabajo continuo hasta la muerte del eminente historiador en 1942. Después de esa fecha, la poetisa regresa a su patria y en ella habita actualmente.

Su obra literaria es abundante, pero fue escrita casi toda, fuera de México y. "salvo el sentimiento personalísimo que la inspira, no tiene ni sabor ni color mexicanos" (2). **Rincones Románticos** (1922) y **Album Sentimental** (1926) pertenecen a su producción lírica. Ha escrito también, con bastante éxito, novelas y cuentos. Entre las primeras están **Mirlitón, el compañero de Juan** (1938), **Jirón del Mundo** (Méx. 1952), **El Secreto** (s. f.) y entre las novelas cortas y los cuentos tenemos: **Sorpresas de la Vida** (1921), **Cuentecillos de Cristal** (1928) y otras muchas obras.

He querido, dentro de las limitaciones que impone una obra corta, incluir diferentes géneros dramáticos como: Paso, Loa, Egloga, Entremés, Farsa, Sainete, etc., y me parecen formas obligadas el monólogo y el diálogo. El Monólogo de María Enriqueta, tiene como su nombre lo indica, más de lírico que de dramático,

(1).—González Peña, Carlos.—**Historia de la Literatura Mexicana**, p. 240.

(2).—Op. Cit. p. 256..

pues la autora nunca escribió para el teatro; pero por la ternura y poesía que contiene, por el mérito literario de su autora y por la brevedad de la obra —que implica poco esfuerzo para memorizarlo— he creído pertinente incluirlo en la presente Antología.

LEON FELIPE

(1884—)

León Felipe Camino "interesante personalidad humana de viajero y luchador" (3) nació en Tabara, Zamora, España. Pertenece al grupo de escritores españoles que emigraron a México a raíz de la guerra civil española y los cuales "tarde o temprano, han dejado llegar hasta su espíritu la presencia de la nueva tierra y de la nueva cultura que forman su ambiente y han escrito, junto a sus evocaciones nostálgicas de su España lejana, obras en las que al mismo tiempo que muestran su descubrimiento de lo mexicano, nos revelan no pocas veces perfiles insospechados o redilizan útiles investigaciones sobre nuestro acervo cultural". (4).

León Felipe se ha distinguido sobre todo, como poeta. Se le considera situado, al igual que Moreno Villa, en la época de transición entre el modernismo y la **Poesía Pura**. Es autor de **La Insignia** (1938), **El Payaso de las Bofetadas** y **El Pescador de Caña**, (Poema trágico, (1939). **El Hacha** (1939). **Español del Exodo y del Llanto** (1939), **Los Lagartos** (1941), **Ganarás la Luz** (1943) y ha vertido al español **Canto a Mí Mismo** de Walt Whitman.

Para el teatro ha hecho algunas magníficas versiones de Shakespeare entre ellas **La Doma de la Fiera**; tiene interesantes creaciones propias: **La Manzana** (1955) "pieza de hondo sentido psicológico y poético" (5) y **El Juglarón**, teatro poético y polémico que. "supone una auténtica renovación escénica" (6). **El Juglarón** se estrenó en 1957 pero no ha llegado a editarse completo; solo dos de las obras que lo forman fueron llevadas a la imprenta y editadas en 1958 bajo el título: **Dos Obras** y son: **La Mordida y Tristán e Isolda** . . . "dos piezas de excelente factura e indiscutible prosapia" (7) ideales para representaciones juveniles por la lim-

(3).—Valbuena Pratt, Angel.—**Literatura Dramática Española**, p. 555.

(4).—Martínez José Luis.—**Literatura Mexicana, Siglo XX**, p. 74. 1a. parte.

(5).—Gorostiza, Celestino.—**Teatro Mexicano del Siglo XX**, p. XXIV.

(6).—Fariás, Javier.—**Historia del Teatro**, p. 271.

(7).—María y Campos, Armando de.—**Tapa de Dos obras**

pieza de sus temas, su forma poética, su fondo moral e instructivo y la facilidad de su representación.

JOSE MORENO VILLA

(1887)

Nació en Málaga, España. Es un hombre de espíritu inquieto que se ha interesado en todos los aspectos que presenta la literatura; le han llamado la atención toda clase de temas.

Estudió química, durante cuatro años, en Alemania; y cursó la carrera de Historia en la Universidad Central de Madrid. Viajó, en 1927, por Estados Unidos. A partir de la guerra civil española vive en México. Aquí ha tomado parte activa en el movimiento literario mexicano, enriqueciéndolo; junto con otros españoles como León Felipe, Giner de los Ríos y Domenchina.

Es un poeta exquisito y fecundo; considerado como un poeta de transición entre el modernismo de Machado y Juan Ramón Jiménez, y la **Poesía Pura**. "... a pesar de ser malagueño no se distingue por una melodía verbal, sino por un tipo abstracto, interior de poesía" (8); aunque también se interesa por el canto andaluz, muy especialmente por la copla.

A la época de su producción en España pertenecen: **Garba** (1913), **Evoluciones**, en prosa y en verso (1918), **Jacinta la Pelirroja** (1926) y **Carambas** (1931). En México continúa su creación poética y publica: **La Puerta Severa** (1941) y **La Noche del Verbo** (1942) De esta última dice José Luis Martínez, "Exaltaba su brevedad con esa intensa y desnuda poesía, sabia en encontrar su emoción por los caminos más inhollados para expresar el drama de la misma creación poética", (9).

Observador profundo amante de lo artístico y curioso infatigable, realiza obras que abarcan muy variados asuntos: **Locos, enanos, negros y palaciegos de los siglos XVI y XVII**, una curiosa monografía; **Los Autores como Actores**, ensayo de sociología literaria; **Cornucopia Mexicana** (1940); original ensayo sobre lo peculiar de México; **La Escultura Colonial Mexicana**, crítica del arte y lo mexicano en las artes plásticas. Ha publicado además obras de Valdés, Lope de Rueda y Espronceda acompañándolas de "sustanciosos prólogos" (10).

(8).—Valbuena Pratt. Op. Cit., p. 770.

(9).—Martínez, José Luis.—Op. Cit., p. 132. 1a. parte.

(10).—Torri, Julio.—*Literatura Española*, p. 369.

Parece ser que **Los Gigantes** es su única obra de teatro. Es una creación toda poesía que capta magníficamente el espíritu andaluz gracioso y soñador y demuestra el gran amor que el autor tenía por la copla andaluza. Tiene además como mérito el hecho de que Moreno Villa supo darle el movimiento escénico necesario para que lo poético resulte una buena obra dramática. Los Gigantes es una añoranza de la Patria lejana hecha poesía; tiene un encanto indefinible y delicado en que tipos y siluetas se confunden en medio de una urdimbre dramática de indiscutible valor.

EL ENTERRADOR

MONOLOGO LIRICO DE PAZ

Por MARIA ENRIQUETA.

(Pequeño jardín con verja hacia la calle; Paz mujer interesante y bella, está sentada en un banco, bajo la sombra de los árboles, parece añorar tiempo mejores, su voz tiene un dejo de melancolía).

Paz.—**(Mirando hacia el suelo)** —Hoy, más que nunca, en esta hermosa tarde, me viene el recuerdo de la patria lejana. Siento correr por mi cuerpo un violento calor. **(Después de una pausa, Paz se pone en pie y se dirige al público)** —En mi tierra, que es un pueblo pequeñito capaz de caber en el hueco de una mano, todas las calles son de igual categoría; por eso quien ahora vive junto a la parroquia, mañana puede habitar cerca del río. No me miraréis, pues, con asombro si os digo que cuando yo contaba siete primaveras, mi casa estaba cerca del camposanto.

La menuda flor de los sáucos que adornaban aquel cementerio, se entregaba al viento para ir a alfombrar nuestros corredores. Yo la juntaba en montículos, y luego volvía a esparcirla, fingiéndome en ella la espuma que blanquea las playas.

En mi casa había un jardín lleno de flores, y un corral con gansos y palomas; pero yo, para mis juegos, prefería el camposanto.

Como la pequeña heroína de William Wordsworth, gustaba de saborear mis tortas con miel, vagando entre tumbas. Allí, mis canciones, a las que el viento ponía sordina y modulaba, parecíanme deliciosas; y nunca bebía más vida, que cuando triscaba por aquel reino de la muerte.

No os asombréis tampoco si os digo que mi mejor amigo por aquel entonces era uno que estáis muy lejos de suponer; el enterrador.

¿Lo imagináis encorvado, con las masas engarbitadas y recias, con la nariz puntiaguda, los ojos perversos, medio escondidos bajo la maraña de las cejas grises, y la boca torcida por la sonrisa mala y triunfal del verdugo que tiene bien cogida su presa?

Pues estais engañados.

Pablo, el enterrador, era un mozo que vendía vida; con las mejillas sanas y duras; bien plantado, como árbol que no solicita pértiga para enderezarse; con los cabellos más tersos que las plumas del tordo; con las manos lisas, los ojos luminosos, la boca sonriente.

Ese era Pablo, mi amigo.

El oficio de enterrador en mi bendita tierra, no era fatigoso: las gentes no querían morir. Y si Pablo cogía la azada muy a menudo, era solamente para aflojar la tierra de sus coles, o para ensanchar las zanjas por donde iba el agua.

Y cuando Pablo no abonaba sus hortalizas, cogía mariposas para mí, coronaba mi cabeza con guirnaldas de flores recogidas entre las cruces, labraba pedrezuelas o huesos de albaricoques para mis juegos; me hacía collares ensartando las bellotas caídas, me alzaba en sus brazos para que yo cortara del árbol las manzanas, corría conmigo por los senderos ocultos; y cuando ya rendidos caíamos a descansar sobre la yerba. Pablo, afinando su voz dulcísima en el tono menor, cantaba canciones de sentimiento y melancolía. Bien recuerdo sus coplas.

Paz cantaj con dulce voz

Llegué cuando ella tenía
ya una sortija en la mano...
Hermano que vez mi pena,
quítame, la vida hermano!

Después de una pausa, Paz entona esta nueva canción:

Sobre su pecho tenía
un relicario de oro;
pero ninguno sabía
qué recuerdo o qué tesoro
esa joya encerraría.

Y cuando al fin ¡ay! murió
la mujer que lo llevó
con tan honesto recato,
una amiga me contó
que en el relicario vió
mi retrato.

Paz suspira y canta esta copla final:

Al pie del ciprés umbrió
lloro un pesar y un desvío
Pájaro del pico verde:
¡baja del ciprés y muerde
este corazón que es mío!

Paz cesa de cantar y dice: La voz de Pablo se alzaba en el viento y parecía balancearse en él con giros de una lánguida mariposa...

Yo, acurrucada como un pajarillo junto a Pablo, escuchaba plácidamente aquéllas melodías; y através de esas palabras y de aquel tapial que limitaba el cementerio, mi pensamiento volaba hacia horizontes amplios, hacia el mundo que recorría después, y que ha sido menos grande y hermoso de lo que lo viera entonces mi imaginación de niña.

Paz suspira... y continúa: Mientras Pablo cantaba, trenzaba y destrenzaba mis cabellos, me cerraba los ojos, media mis manos con la suyas. Yo al ver la pequeñez de las mías que se perdían entre sus fuertes dedos, recordaba el cuento de "La Niña y el Gigante"

—Pareces una muñeca— decía Pablo, de pronto, interrumpiendo el canto y besando mis dedos diminutos: pareces un angelito de la iglesia.

Y cogiéndome fuertemente en sus brazos, se levantaba para pasearme entre las tumbas floridas, diciendome con voz de mimo:

—¿Quién es la niña que yo prefiero? Quién es la rosita más blanca de este jardín?

Paz medita un instante como quien evoca lejanos recuerdos: y luego añade: El tiempo, es hilandero infatigable, lleva ya enredados en el huso muchos años desde que mi casa lindaba con el camposanto amigo.

Lejos de mi pueblo, estoy ahora, en ciudad que tiene suntuoso cementerio con monumentos de mármol.

He paseado entre ellos para admirar las estatuas que las coronan, las columnas con cadenas de bronce que los imitan, las guiraldas de piedra con que corren severamente por sus frontispicios.

Conozco a los enterradores, hombres de frente estrecha, de cabellera hirsuta y descuidada, de mirar sesgado, de boca fría,

donde la sonrisa se hiela, de manos terrosas y endurecidas, de voz cascada que ignora la inflección piadosa y que solo sabe de ironías y burlas.

Son las manos de estos enterradores las que cortan los dedos de los muertos para robar sus joyas; las que cavan la fosa, renegando del trabajo duro; las que bajan los cajones con ademán brutal y descuidado; las que después, arrojan la tierra sobre el hoyo con prisas descorazonadas.

Son estos los enterradores que al concluir la faena, lanzan un suspiro de alivio, diciendo mentalmente al pobre muerto:

—¡Ya, por fin, estás bajo de tierra! Espero que no me darás nuevo trabajo. . .

¡Pensad cual sería su disgusto si alguno de los que están sepultando resucitara!

Paz queda en muda reflexión, y luego añade: Bien pronto he de volver al pueblo que me vió nacer. Y vosotros, los que me amáis oid; cuando ya mi cuerpo esté en la caja, llamad a mi viejo amigo Pablo.

Yo quiero que él me entierre con la misma azada que le sirvió para aflojar sus coles; entone algunos de aquellos versos que abrieron a mi alma las puertas de la fantasía; yo quiero que, mientras mansamente vaya empujando mi cajón hacia el hondo hueco, cante con templorosa voz;

Al pié del ciprés umbrío,
lloro un pesar y un desvío.
Pájaro del pico verde:
¡Baja del ciprés y muerde
Este corazón que es mío!

Paz termina su canto, para correr hacia la reja del jardín donde el cartero llama apresuradamente, mostrando un sobre. Después de recogerlo, Paz lee en voz baja las señas que trae, mientras el cartero parte.—Es para mí (**Dice en alta voz**); viene de mi pueblo natal. Reconozco la letra de Herminia, mi amiga de la infancia. Veamos que es lo que trae. (**Rompe el sobre, y lee**): "Mi querida Paz: Comenzaré por decirte que Pablo, ya recordarás quien es, tu gran amigo Pablo, el enterrador-ha muerto. No sabes como lo hemos llorado en mi pueblo. . . " Hoy por la mañana lo enterraron: . . . "

Paz se lleva las manos a la cabeza; y una murga estrepitosa cruza alegremente la calle. Es la vida que pasa.

María Enriqueta.

LA MORDIDA

LEON FELIPE.

JUGLARON.
EL REY
PORTERO I
PORTERO II
HOMBRE DEL GANSO
SIMPLICIO
VERDUGO
CONSEJERO

JUGLARON.—Este es un cuento anónimo sin autor y sin fecha. Viejo como el miedo. En él se dice que "La Mordida", que todos creíamos que era una invención mexicana, es más antigua que la historia. Nació en el tiempo oscuro y escondido en que aún no se conocía el calendario y los relatos comenzaban siempre como las parábolas: "Había una vez" "Por aquellos días" In illo tempore". Quiero decir, que nació en la época de Mari-Castaña. Mari-Castaña es una vieja historiadora, a la que han atribuido muchos embustes y patrañas. Calumnias todo. Mari-Castaña es más veraz y respetable que la historia metódica. Suya es esta sentencia.

Si atentamente miras.
Has de hallar en la vida atrocidades...
Las historias repletas de mentiras...
y las fábulas llenas de verdades.
Ella me ha contado este cuentecillo.
Pero... ya está compuesto el escenario.

Este es el camino que va hacia la aventura...
Allá abajo está el valle, y aquel palacio es el del Rey. Son las siete de la mañana, como lo marca el sol, de un día poético del mundo en la línea jocosa de cualquier meridia-

no de la tierra. Ya empieza la música. Silencio. Aquí llega Sencilio. Va a comenzar el cuento.

(Entra **SENCILIO** con unos graciosos pasos de ballet. Lleva una bolsa de monedas en la mano, que hace sonar al ritmo de la música de fondo. Baila y tararea esta copla "La Canción de la Bolsa").

SENCILIO.— Tin. Tin... Tin.
Aquí dentro está el sol.
El que acuesta a la luna
bajo una colcha de arbol.

(Entra el **HOMBRE DEL GANSO** que marcha hacia el mercado, con una cesta al brazo. Asombrado se sienta en el pretil.—Pausa).

HOMBRE.—¿Quién es este loco? Parece un duendecillo.
SENCILIO.—(Pasa bailando junto al **HOMBRE DEL GANSO**, agitando la bolsa y repitiendo su canción).
Tin.. Tin.. Tin.
Aquí dentro está el sol.
El que mata la noche
y alegra el corazón.

(Pasando de nuevo ante el **HOMBRE**, le saluda con una gran reverencia).

¡Buenos días amigo!
HOMBRE.—(Levantándose y volviéndole la cortésia).
Buenos días.

SENCILIO.—(Torna a cantar y bailar).
Tin.. Tin.. Tin..
Aquí dentro está el sol.
El que mata la noche,
y alegra el corazón.

HOMBRE.—¿Qué ruido es ese... De dónde llega esa argentina pastorela?

SENCILIO.—(Pasando en su danza junto al **CAMPESINO**).

Tin.. rin.. tin.. tin... rin... tin...

¿Te gusta mi danza? (Sin dejar de bailar).

HOMBRE.—Me gusta más tu canción.

SENCILIO.—¿Cuál canción? He cantado varias.

HOMBRE.—La canción de tu bolsa.

SIMPLICIO.—(**Parando de bailar y acercándose al HOMBRE con la bolsa en alto**).

Todo mi caudal. Ayer murió mi padre, y mis hermanos me entregaron mi hacienda... Aquí está... en esta bolsa pequeña de estambre. Yo era el tonto de la casa... me llamaban Simplicio. y un día mis hermanos me dijeron: Tú no sabes más que bailar. Toma esta bolsa y vete a buscar fortuna por el mundo. Y aquí estoy ahora, bailando sobre la joroba de la tierra y bajo la luciérnaga del sol. Tin. Tin. Tin.

HOMBRE.—¿Y qué piana hacer?

SIMPLICIO.—Aspiro a ser juglar.

HOMBRE.—No es mucho.

SIMPLICIO.—O consejero del Rey

HOMBRE.—Demasiado.

SIMPLICIO.—¿Y tú quién eres?

HOMBRE.—Un campesino que no sabe bailar ni cantar.

SIMPLICIO.—¿Y qué sabes hacer?

HOMBRE.—Sé ordeñar una cabra y una vaca. Sé cebar un ganso. hacer leche y foie-grass.

SIMPLICIO.—¿Qué llevas en tu cesta?

HOMBRE.—Nada para tí. voy al mercado.

SIMPLICIO.—(**Veolve a su danza**). Tin. Tin. Tin.

HOMBRE.—No es un duende... es un simple...

(**Reflexionando**). Un simple y una bolsa. así empiezan los grandes negocios del mundo.

(**Pausa**). Tengo un hermoso ganso aquí en mi cesta.

Si quieres, te lo vendo. (**Saca el ganso y alzándolo con la mano derecha**). Es un soberbio ganso, digno de la mesa de un príncipe. Cebado ha sido para el Rey

SIMPLICIO.—(**Tomando el ganso**). Hermoso ganso.

En verdad que es hermoso. ¡Oh pobre ganso muerto!

Podría hacerte una elegía.

"¡Oh pobre ganso muerto!"

Como todos los gansos de este mundo.

tiene un raquíptico cerebro,

tu envidia está en tu hígado

y en las curvas cebadas de tu cuerpo.

Suculento es tu ganso, te lo compro, te doy

por él mi bolsa. aquí la tienes.

(Le entrega la bolsa al HOMBRE, le arrebató el ganso y comienza a danzar con el ganso en los brazos. Es "La dana del ganso". La otra, era "La danza de la bolsa". La música de fondo, marcará la diferencia de los ritmos, SIMPLICIO mientras danza tararea esta canción).

Cua. cua... cua...
El higadito de este ganso
guarda un riquísimo foia-grass.
Cua... cua... cua...
En las entrañas de este ganso
hay un diamante colosal.
¿Qué casa es aquella que se alza allá lejos,
sobre el cerro?

HOMBRE.—El palacio del Rey

SIMPLICIO.—El Palacio del Rey Caminaré hacia allá.

Quiero regalarle mi hermoso ganso al Rey.

HOMBRE.—Mezquino regalo para un Rey

SIMPLICIO.—¿No dijiste que lo habías cebado para el Rey?

HOMBRE.—Fue un modo de decir... para alabar la mercancía...
ahora ya no me importa. Es un ganso, uno de tantos gansos como hay en este mundo.

SIMPLICIO.—Yo te dí por él toda mi hacienda.

HOMBRE.—Necio fuiste.

SIMPLICIO.—No. Que dentro de este ganso está ahora mi fortuna. Buenos días, amigo. **(Sale cantando)**.

Cua... cua. cua...
en las entrañas de este ganso
hay un diamante colosal.

HOMBRE.—**(Viéndolo alejarse)**. En verdad que es un simple.

Y de los simples vivimos los despiertos. **(Se sienta en el pretil. Abre la bolsa y contando avaramente las monedas dice):** ¡Uf! ¡Si hay más de treinta onzas!

(Oscuridad).

ESCENARIO SEGUNDO

Decorado

(La puerta de entrada del Palacio del Rey. Es una puerta ojival con un gran aldabón.—Llega SIMPLICIO con el ganso en los brazos.—Entra danzando y cantando).

SIMPLICIO.—Cua... cua... cua...
en las entrañas de este ganso
hay un diamante colosal.
Esta es la puerta del palacio del Rey
y éste es el aldabón... Llamaré recio.
Pon... pon... pon...

(Se abre la puerta y aparece el gran portero, EL PORTERO I. Debe ser compendio de todos los porteros, incluido San Pedro. ese portero ducho en cobrar alcabalas).

PORTERO I.—¿Quién eres tú?

SIMPLICIO.—Simplicio.

PORTERO I.—¿Nada más?

SIMPLICIO.—Simplicio nada más.

PORTERO I.—¿Y qué buscas aquí?

SIMPLICIO.—Vengo a regalarle toda mi hacienda al Rey

PORTERO I.—¿Y a cuánto monta tu hacienda, rapaz?

SIMPLICIO.—A este ganso tan sólc.

PORTERO I.—Poca cosa es un ganso.

SIMPLICIO.—Tiene dentro un misterio que vale más que el sol.

PORTERO I.—¿Qué misterio?

SIMPLICIO.—Sólo puedo decírselo al Rey.

PORTERO I.—**(Tomando el ganso)**. Es un hermoso ganso, desde luego. **(Devoliéndole el ganso)**.

Mas si quiéres que te deje pasar, tendrás que darme la mitad.

SIMPLICIO.—¿Y cómo voy a darte la mitad del ganso si ha de llegar entero al Rey?

PORTERO I.—Déjame que te explique: Tú le llevas entero el ganso al Rey. El Rey, como es costumbre, te dará una substanciosa recompensa. Pues bien, de esa recompensa tendrás que darme la mitad.

SIMPLICIO.—¿La mitad?

PORTERO I.—¡La mitad! ¿Convenido?

SIMPLICIO.—¡Convenido!

PORTERO I.—Pasa entonces. **(Entra SIMPLICIO. La puerta queda medio abierta, El PORTERO señalándole hacia la izquierda)**.

Sube aquella escalera. Cuando llegues arriba, toma el corredor de la derecha y avanza hasta la tercera puerta. Allí está el trono del Rey

SIMPLICIO.—Gracias. Eres un gran portero. Cuando te mueras irás a ser el ayudante de San Pedro.

PORTERO I.—No! aspiro a tanto.
SIMPLICIO.—Entonces el portero mayor del Infierno.
PORTERO I.—No te olvides de lo convenido.
SIMPLICIO.—No, me olvidaré.
PORTERO I.—¡La mitad!
SIMPLICIO.—La mitad.

(Oscuridad).

ESCENARIO TERCERO

Decorado.

(La puerta del trono. Hay un letrero que dice: "Esta es la puerta del trono". Custodiándola hay otro portero: el Portero II. Llega SIMPLICIO y lo saluda reverentemente).

SIMPLICIO.—¡Buenos días!
PORTERO II.—¿Qué buscas tú aquí..? ¿Qué desea el mocoso?
SIMPLICIO.—Traigo este regalo para el Rey. (Mostrando el ganso).
PORTERO II.—Es un soberbio ganso. (Tomando el ganso). Digno de un Rey..
SIMPLICIO.—Para el Rey fue cebado. Así me lo dijo el mercader.
PORTERO II.—(Devolviéndole el ganso). Más si quieres que te deje entrar al trono, a regalarle el ganso al Rey, tienes que darme la mitad de la recompensa que te otorgue.
SIMPLICIO.—¿La mitad?
PORTERO II.—¡La mitad! ¿Convenido?
SIMPLICIO.—¡Convenido! ¿Tengo que firmarte alguna cédula?
PORTERO II.—No es necesario... Basta con tu palabra. Entra. Allí está el Rey.
SIMPLICIO.—¿La mitad?
PORTERO II.—La mitad. (Entra SIMPLICIO).

(Oscuridad).

ESCENARIO CUARTO

(El trono. El Rey está sentado en el sitial. A un lado, el CONSEJERO y al otro, el VERDUGO).

(Entra SIMPLICIO, y los dos PORTEROS, un poco a hurtadillas, se colocan a cada lado de SIMPLICIO)

SIMPLICIO.—(Frente al REY dice respetuosamente).

Señor. he comprado este ganso para nuestro gracioso soberano. **(Uno de los PORTEROS se lo lleva al REY, que lo toma y lo ve con gran atención).**

REY.—Es un hermoso ganso.

SIMPLICIO.—El que me lo vendió dijo que era un ganso de príncipes, cebado para el Rey. Yo he dado por él toda mi hacienda. Quise tener el honor y el placer de regalárselo a nuestra ilustre majestad.

REY.—Eres un siervo atento. y te agradezco tu regalo.

(Pausa). ¿Y qué quieres como recompensa?

SIMPLICIO.—Señor.

REY.—Pide lo que quieras y te lo otorgaré.

SIMPLICIO.—Señor.

PORTERO I.—**(Susurrándole a la oreja).** Pide dos onzas de oro.

PORTERO II.—**(Susurrándole a la oreja).** Pide dos diamantes.

SIMPLICIO.—Señor.

REY.—Vamos, di lo que quieres.

SIMPLICIO.—Sólo quiero. que me den cien azotes.

REY.—¿Cien azotes? Es un loco o un cínico jugador.

CONSEJERO.—Tal vez un masoquista.

SIMPLICIO.—Cien azotes, nada más.

REY.—Pero...

SIMPLICIO.—Señor, cien azotes quiero.

Esa es mi voluntad.

respetadla, Señor..

REY.—Bien, bien. Señor verdugo. **(Dirigiéndose al VERDUGO).**

Aprestad vuestra correas.

y empezad.

(El VERDUGO sacude sus disciplinas de cuero y viene a tomar por el brazo a SIMPLICIO, pero este escurriéndose se acerca más al trono para explicar).

SIMPLICIO.—Antes, quiero decir algo a vuestra majestad.

REY.—¡Habla!

SIMPLICIO.—Tengo una deuda sagrada que antes de que me azoten debo honradamente saldar.

REY.—¿Qué deuda?

SIMPLICIO.—Este portero. **(Señala al PORTERO I),** pata que a vuestro palacio me dejara pasar, me exigió la mitad de la recompensa que me dierais.

Y este otro.. para que hasta el trono me permitiera entrar me exigió

la otra mitad.
La recompensa entera es de ellos
y yo no se las puedo negar.
Ahora, en buena justicia, decidle al verdugo
en que nalgas debe los azotes descargar.

REY.—Agudo eres.
y con tu ingenio agudo medrarás
¿Cómo te llamas?

SIMPLICIO.—Simplicio me llaman mis hermanos
y Simplicio, señor, me tendréis que llamar.

REY.—Simplicios como tú, necesito en mi reino.
Desde hoy en adelante... serás mi Consejero.
A éstos, que les den la recompensa que pidieron...
Y tú, Simplicio, amigo, tendrás que buscar otros porteros.

SIMPLICIO.—(Al público) Y existirán en este mundo unos porteros que no vivan de la alcabala vergonzosa que en México llamamos "La Mordida"

TRISTAN E ISOLDA

LEON FELIPE

TRISTAN
ISOLDA
DON MEDUSO
JUGLARON

PRIMER ESCENARIO

DECORADO

Una buhardilla. Ventana frontal a la derecha por donde se ve un paisaje de tejados de pizarra en una gran ciudad. Un tocador de señora humildísimo en el bastidor de la izquierda, cerca de la ventana, con un espejo humildísimo también. Al otro lado de la ventana, una cama con una mesilla de noche. Sobre la mesilla un quinqué de petróleo con la mecha a medio encender. En el ángulo de la izquierda al fondo, una mesa con un Belem. Bastante grandes y visibles las figuras. Y la estrella que brilla sobre el establo. En el bastidor lateral de la izquierda la puerta de entrada que da a las escaleras. Sentada al tocador está ISOLDA una muchacha rubia, de 18 años, ingenua, dulce. Peinando su áurea cabellera suelta. TRISTAN, su marido, un mozo pálido de 20 años, con traje raído negro y el pelo largo, pero no en melena. según lo llevaban los últimos románticos. Mira por la ventana.

ISOLDA.—¿Qué estás mirando mi Tristán?

TRISTAN.—El día. que se acaba.. Triste fué, como mi nombre y mi destino. Todo rima con nuestra pobreza: el cielo, los tejados. y ese gato gris que esperó en vano hora tras hora sobre el pizarrón de la mansarda.. un rayito de sol... Fué un día sin oro y sin luz. **Enciende el quinqué, luego va hacia ISOLDA y acariciándola y besándole el cabello. Saca el reloj).** Señalemos en mi viejo reloj esta hora apagada de la vida. ¡Oh, mi adorada Isolda!. . Hoy no hay en esta casa más oro que el de tu desbordada cabellera...

ISOLDA.—Y el oro de tu reloj. **(Mirando al que sostiene TRISTAN en la mano).**

TRISTAN.—Que cuenta sólo mis horas de tristeza.

ISOLDA.—Ha contado también las horas de amor. . . Cuando me besaste por primera vez estos cabellos y me bautizaste poéticamente con el nombre de Isolda. . . hubo en su carátula de oro una sonrisa luminosa.

TRISTAN.—Como a tus trenzas le venero. Es un reloj histórico. La crónica de mi familia y de mi vida. Fué de mi abuelo luego de mi padre. . . y mi padre me lo legó a mí. Ha contado las horas, los días y las lágrimas de tres generaciones. La de un soldado, la de un comerciante y la de este pobre poeta.

ISOLDA.—¡Mi Tristán!

TRISTAN.—Tu triste Tristán. . . enamorado y enloquecido por el hechizo fatal de tus cabellos como aquel caballero de la Tabla Redonda cuyo nombre y cuya suerte he venido a heredar. . . Le llamaron Tristán por su triste destino.

ISOLDA.—Fue un gran enamorado.

TRISTAN.—Y un gran guerrero. Amaba a su espada tanto como a las trenzas de su Isolda. Yo amo tus trenzas tanto como a mi reloj. El reloj es la tizona del caballero moderno. Con él contamos y matamos el tiempo. El nuevo dragón que nos acecha. . . El tiempo es oro. Cuando nos vence es plomo. Hoy es un día plomo. Duro y gris. . . Y he sacado mi reloj para que señale bien la hora y el día juntos de mi derrota y mi pobreza. Son las 6 de la tarde del 24 de diciembre de 1900. . . La última Noche Buena del Siglo XIX. Y el poeta Tristán no tiene diez centavos con que comprarle a su amada una rosa para que se la prenda en los cabellos.

ISOLDA.—No te inquietes Tristán, que tal vez esta sea la hora exacta y sagrada del amor.

TRISTAN.—**(Pasea por la estancia desesperado, luego se sienta en la cama todavía con el reloj).** No tengo más que este reloj. . . amarrado con esta verde cinta apolillada al botón de mi chaleco, al botón del ombligo, al ombligo de mi casta como un antiguo bergantín cargado de hazañas y recuerdos familiares que no se cotizan en la Lonja. **(Rompe la cinta).** ¡Ah!, verde cinta podrida, viejo cordón umbilical (Va a arrojarlo al suelo). Cable romántico que amarras mi historia a la leyenda. ¡Ya no amarras nada!

ISOLDA.—No Tristán querido, no la tires al suelo. Sujétame con

ella los cabos de las trenzas... ni una hebra de hilo encuentro aquí. (**Buscando en el tocador**).

TRISTAN.—Nada es despojo en la casa del pobre. (**TRISTAN con la cinta de su reloj le amarra los cabos de las trenzas mientras dice**).

Ah, ciento vieja de seda
deshilachado listón.
¡Ayer amarraste el tiempo.
Y ahora amarras el amor!

ISOLDA.—¡Gran poeta es mi Tristán!

TRISTAN.—Con una musa como tú, puedo hacer versos que hagan llorar a las estrellas.

ISOLDA.—A las estrellas y a mí.

TRISTAN.—Una estrella eres tú... (**Los besa**).

ISOLDA.—Ahora recogeré las trenzas en rodete sobre las sienes y la frente.

TRISTAN.—(**Dice estos versos mirándola**).

Suaves cabellos de Isolda,
doradas hebras de seda,
fuente de sol derramada,
desbordante cabellera,
que dócil, te recogiste
en las trenzas.
Y ahora vuelves al venero
augusto de la cabeza.
Para retenerte ahí.
Como el sol en la cumbre de la Sierra
¿Por qué no tengo yo amada,
una divina diadema?

ISOLDA.—¡Precioso madrigal! (**Con el rostro iluminado de alegría y ya peinada vuelta hacia TRISTAN**). Y aquellos villancicos que compusiste anoche. ¿Cómo eran? Llevaban un estribillo. deja que recuerde. (**Recitando**).

Amor, amor mío, amor,
¿qué me vas a regalar?
ésta noche es Noche Buena
víspera de Navidad...
Noche de amor y de dávidas
de recibir y de dar.

LOS DOS.—Amor, amor mío, amor.
¿Qué me vas a regalar?

ISOLDA.—Hoy bajó Dios a la tierra
para a todos enseñar

que se reparte el amor
 como se reparte el pan.

LOS DOS.—Amor, amor mío, amor..
 ¿qué me vas a regalar?

ISOLDA.—Yo te daré mi sortija
 tú me darás tu collar.
 Te daré mi corazón
 y tú el tuyo me darás.

LOS DOS.—Amor, amor mío, amor..
 ¿qué me vas a regalar?

TRISTAN.—Esta noche es Noche Buena
 víspera de Navidad..
 Noche de establo y de estrella
 de recibir y de dar. **(Sale).**

ISOLDA.—**(Viéndole irse dice sola).**
 Amor, amor mío, amor.
 ¿Qué me vas a regalar?

(Vuelve al espejo pensativa, se mira la cabeza y otra vez deja las trenzas sobre la espalda). No las quiero sujetas a mi frente, las dejo libres otra vez. Como dos palomas listas ya para el vuelo.

Se oye fuera de escena la voz de TRISTAN que canta).

TRISTAN.—Esta noche es Noche Buena
 víspera de Navidad
 noche de establo y de estrella..
 ¿Quién me compra esta cantar...?

ISOLDA.—**(Escucha la canción Y después de un arranque heroico y con el rostro lleno de alegría, colocándose sobre la cabeza un velo negro, viene al centro de la escena).**
 ¡Ya sé amor mío, ya sé
 qué te voy a regalar...!

(Sale precipitadamente por la puerta, Oscuridad en la escena Reflector sobre el JUGLARON que siguiendo a ISOLDA mentalmente dice dirigiéndose al público).

JUGLARON.—Seguidla con la cámara de la imaginación:
 Baja volando la escalera. Como una corza va
 Ya llegó al portalón... Ya está en la calle...
 Se abre camino entre la gente.. Llega a la Plaza
 de San Juan. Gritos. pitos... zambombas...
 Vendedores de turrón y de piñatas. En la torre del
 Consistorio hay un reloj de mazapán.

La pisan y la estrujan.
Ahora toma una calle oscura y lateral.
¿Pero que busca... que quiere.
A dónde va?...
Se me ha perdido entre las sombras.
El ojo imaginativo de mi cámara no la distingue ya...
¿La véis vosotros.. ? Llamadla. Seguidla.
Perseguidla. Isolda. Isolda.. Isolda.
¡Aquí está!

ESCENARIO SEGUNDO

DECORADO

(La fachada de la tienda, Peluquería de DON MEDUSO. Una puerta de cristal practicable que se prolonga en una gran luna de cristal por donde se ve claramente el interior. En el telón del forillo, colgadas unas grandes tijeras practicables. En la luna de cristal, esta muestra, DON MEDUSO. PELUQUERO DE COMEDIANTES Y SEÑORAS, Moños y añadidos.. Pelucas y Bisoños). **COMPRO PELO. DON MEDUSO** está a la puerta, mirando hacia la calle. **DON MEDUSO** es un personaje cómico y sombrío con cabellera y barbas profusas de sierpes enroscadas. Mitad figaro y mitad verdugo. Usa las tijeras como una hacha o como una guadaña. Tiene algo de aquel sacamantecas que en los parques de las ciudades románticas salía de improviso del tronco de los árboles y les cortaba a las niñas que jugaban, descuidadas a la comba, sus cabelleras ondulantes. **ISOLDA** después de leer con gran atención la muestra y singularmente la última frase, "Compro pelo", se dirige a **DON MEDUSO** y corre este diálogo)

ISOLDA.—¿Es usted, don Meduso?

DON MEDUSO.—Para servir a la señora. ¿qué desea?

ISOLDA.—¿Compra usted pelo...? ¿Es verdad? (**Señalando la muestra**).

DON MEDUSO.—Compro cabellos de Sansones
y de monjas profesas.
Tengo una soberbia colección
de ilustres cabelleras..
La de Berenice.
La de la Magdalena.

ISOLDA.—También estos cabellos son ilustres. (**Interrumpiendo**

le y señalando las trenzas, luego de una pausa). ¡Le vendo a usted mis trenzas! Son las trenzas de Isolda. Tristán dió la vida por ellas.

DON MEDUSO.—No me importa lo que diera Tristán. **(Tocando con sus dedos expertos las trenzas, luego de una pausa)**. Yo sólo doy treinta monedas.

ISOLDA.—Treinta y dos. ¡Déme usted treinta y dos!
(Para sí). Treinta y dos cuesta la cadena.

DON MEDUSO.—Bien, señora... Le daré treinta y dos. Esta noche no se regatea... **(Burlón)**. Dentro de unas horas va a nacer un Dios.

ISOLDA.—¡El Dios del amor!

DON MEDUSO.—**(Escéptico)**. Pase usted a la tienda.

(Entran, el peluquero descuelga de la pared las grandes tijeras. Las abre y las cierra en el aire con gran contentamiento. Mientras dice el JUGLARON).

JUGLARON.—Y Don Meduso, como un verdugo, el hacha, levanta en el aire las tijeras...

(Oscuridad en la escena. Reflector sobre el JUGLARON que después de una pausa sigue hablando para dar lugar a cambiar el escenario).

JUGLARON.—Hubo un tiempo. en que las mujeres se cotizaban por sus trenzas
en el mercado del amor.
Allá por la Edad Media.
Y todavía al comienzo del siglo.
Valían más las trenzas
que los ojos, las manos
y las dos palomas blancas y gemelas
que hacen guardia, aturdidas en el umbral del corazón
Hoy por las rubias trenzas
de Isolda, Don Meduso
dá sólo 32 monedas.

ESCENARIO TERCERO

DECORADO

Otra vez la buhardilla, ISOLDA, sentada, en el tocador, se mira al espejo. Ya sin trenzas,

ISOLDA.—Oh ¡que adefesio! Parece un monacillo mutilón.

Me va a matar Tristán...
Pero yo tenía que regalarle alguna cosa...
El mismo lo pedía. En el villancico lo pedía
con su ritornello pertinaz.
Amor, amor mío, amor.
¿qué me vas a regalar?
Y quería que fuese una cadena.
A que romper si no con tanta furia aquella
vieja cinta umbilical.

TRISTAN.—**(Dentro)**. Esta noche es Noche Buena
víspera de Navidad
noche de establo y de estrella
de recibir y de dar.

ISOLDA.—**(Al oírle nerviosa)**. ¡Aquí llega.. ¡Ampárame Señor!
**(Se vuelve hacia la puerta cubriéndose con las manos los
lados de la cabeza)**.

TRISTAN.—**(Entra levantando en una mano un paquete)**.
Adivina, amor mío, adivina
¿qué te voy a regalar?

ISOLDA.—**(Con la alegría de la noticia, separa las manos de la
cabeza y va corriendo hacia TRISTAN para arrebatarle el
paquete)**. ¡Déjame ver!

TRISTAN.—**(Al verla con el pelo cortado, palidece y sólo puede de-
cir)**. ¿Qué has hecho Isolda?
¿Dónde están tus trenzas?

ISOLDA.—Las vendí para comprarte. **(Atenta sólo al paquete que
comienza a desenvolverse nerviosa)**.

TRISTAN.—Insensata! **(Desesperado va a sentarse en la cama sos-
teniéndose la cabeza con las manos)**.

ISOLDA.—Te he comprado. luego lo verás... Déjame ver antes
tu regalo..

TRISTAN.—**(Lamentándose descorazonado)**. ¡Para una rosa desho-
jada.. un hermoso vaso de cristal!

ISOLDA.—**(Que ha desenvuelto ya el paquete y ha sacado el con-
tenido, unas peinetas de Carey. Con ellas en la mano un
largo rato. Después que el público las ha visto, claramen-
te, dice triste y pensativa)**.

¡Las peinetas de aljófar y carey!
Que siempre me paraba a contemplar
con un sueño imposible
en el escaparate del bazar. **(Pausa, se acerca lentamen-
te a TRISTAN y arrodillándose ante él, que sigue sentado
en la cama y con la cabeza oculta entre las manos le dice)**.

Me crecerá de nuevo el pelo
me crece muy de prisa... No te aflijas, Tristán...
En tres meses, como las espigas
Otra vez mis trenzas crecerán. **(TRISTAN no dice nada.**
Después de un largo silencio continúa) Ahora. dame acá
tu reloj...

TRISTAN.—¿Mi reloj? **(Asustado).**

ISOLDA.—Tu reloj... sí... dámelo acá.

TRISTAN.—¿Para qué quieres mi reloj?

ISOLDA.—Para amarrarle a esta cadena de oro
que por el oro de mis trenzas he cambiado. ¡Mírala!
(Sacar la cadena de la caja y la levanta en el aire).

TRISTAN.—**(Abandonando el asiento y caminando).** ¡Dios mío...!
¿No es esta una burla del destino?

ISOLDA.—**(Yendo hacia él).** ¡Dáme acá tu reloj!

TRISTAN.—¿Mi reloj? ¡Ja, ja, ja, ja!

Se lo vendí al viejo Leví
Para comprarte las peinetas.

ISOLDA.—¡Tristán!

¡Vendiste el reloj de tus abuelos!

TRISTAN.—Nadie quiso comprarme el villancico.

¡Ruín mercancía es un cantar!

¡Y esas peinetas de carey con aquel oro de tus
cabellos también venían a rimar...!

El diablo se ha burlado de nosotros.

ISOLDA.—¿El diablo?... No Tristán.

¿Qué sabe el diablo de amor?

¡La intención es lo que cuesta!

TRISTAN.—**(Reflexionando pensativo).** ¡Verdad!

La dádiva es lo de menos... Una paloma, un ex voto.

Una cadena, un collar.

El sacrificio que hacemos a los Dioses

No tiene nunca utilidad.

Y ahora que nuestras dádivas no sirven para nada,
es cuando valen más..

ISOLDA.—Pondremos la cabeza y las peinetas
en este humilde altar,

(Los coloca en el Belem).

en el pesebre-cuna del Dios Niño

que dentro de unas horas nacerá.

TRISTAN.— Ahora nuestros regalos tienen
un puro valor sacramental.

Isolda... Yo te dí mi corazón.

ISOLDA.—Y yo a tí el mío, Tristán. (**Se besan tiernamente y se quedan abrazados mientras el JUGLARON dice**):

JUGLARON.—Este es el regalo mutuo,
la dádiva principal.
Corazón por corazón
Que esta noche es Noche Buena
víspera de Navidad
noche de establo y de estrella
de recibir y de dar.
Y se reparte el amor.
Como se reparte el pan.

T E L O N

LOS GIGANTES

COMEDIA POETICA EN UN ACTO

Por JOSE MORENO VILLA.

PERSONAJES

RITA, lugareña, de unos veinte años.
CARLOS, chofer, de unos veintiséis años.
UN MATRIMONIO EXTRANJERO.
UN CURA.
UNA GITANA.
TRES NIÑOS, de seis o siete años.
DOÑA CANDIDA, vieja encorvada.
LA MADRE.
UNA COJITA.
UNA CIEGA.
UN SOLDADO.
CRISTÓBAL, el INDIANO.

La escena, un ventorrillo andaluz en una salida de pueblo. Puerta a la derecha, en el fondo. Mostrador para despachar vinos, a la izquierda. Mesitas con sus correspondientes banquillos.

RITA, sentada en uno de ellos, se entretiene con tres o cuatro niños.

RITA.—Era una fiesta grande, muy grande, con procesión, la Custodia, las espigas, los soldados y el alcalde. Venían los gigantes vestidos de moros y de señoras llenas de volantes.

UN NIÑO.—¿Por dónde?

RITA.—**(Distraída):** No sé. Por delante de la Iglesia...
Por delante de la escuela.

OTRO NIÑO.—**(Rápido):** Entonces. por la esquina de la calle de Roahuevos, donde yo vivo.

RITA.—**(Distraída):** Sí... por la calle de Roahuevos. Uno, se levantaba la barrigota con las manos.

LOS NIÑOS.—**(Riendo):** Já, já, já.

RITA.—Otro se colgaba grandes calabazas de las puntas de los bigotes.

LOS NIÑOS.—Já, já, já. Embustera, Rita, tonta...

RITA.—No miento, es que no entendéis. Os figuráis que los gigantes tienen estos pelillos y estas manecitas que vosotros. Pero los gigantes...

UN NIÑO.—¿Cuándo has visto tú los gigantes?

RITA.—**(Repite distraída)**: ¿Cuándo has visto tú los gigantes? Pues, los he visto una vez de día, y otra de noche. Llegaban con la mano hasta la luna. La mano de los gigantes tapa la luna, luneta. Un solo dedo de un gigante es capaz de ocultar el sol. Cuando vi las manos de los gigantes tuve envidia de sus hijos, porque ellos tendrán todo lo que pidan.

UN NIÑO.—¿Tendrán todos los nidos?

OTRO NIÑO.—A que no tendrán todos los peces.

OTRO.—Yo sé que son muñeques de cartón.

TODOS LOS NIÑOS.—**(Jaleando)**: La Rita, la tonta, que nos quiere engañar.

(Entra DOÑA CANDIDA, toda de negro, con manto largo).

DOÑA CANDIDA.—Jesús, Jesús, dejad a la Rita. ¿Qué pasa? Alborotadores, diablillos. Decidme lo que pasa.

RITA.—Nada, señora. Que estos niños no quieren creer en los gigantes.

UNA NIÑA.—¿Hay gigantes, Doña Cándida?

DOÑA CANDIDA.—Pues claro está.

UN NIÑO.—¿Dónde? Vamos a verlos.

DOÑA CANDIDA.—Esperaos. Un poquito de calma. Los gigantes no se ven a todas horas. Están descansando, en sus grandes salones. Como pesan mucho, se fatigan. Los gigantes tienen que tirar de unas piernas que pesan diez arrobas cada una. Cada gigante pesa como dos carretas de remolacha.

UN NIÑO.—Pero se les podrá ver dormidos. Podríamos asomarnos por cualquiera parte.

DOÑA CANDIDA.—No, no, imposible. Están guardados bajo siete llaves. No, no. A los gigantes hay que verlos en la calle, en días de gran fiesta. Cuando todo el mundo está contento. Si los vierais en sus casas, morirías de miedo.

UN NIÑO.—Yo no tengo miedo.

OTRO.—Si son de palo y de tela.

RITA.—Y tú, ¿de qué eres? **(Acercándose a uno y examinándolo):**

De tela, de huesos, de pellejo y de carne.

UN NIÑO.—Pero, ellos no son de carne.

RITA.—¿Y qué?

UN NIÑO.—Que, como no son de carne, no pegan, no hacen daño.

RITA.—**(Divagando):** No hacen daño. No hacen daño. Dime, ¿no hacen daño las piedras? ¿Y las varas? ¿Y los bastones?

UN NIÑO.—Pero, como son muñecos, no tiran, ni dan.

DOÑA CANDIDA.—Tú sí que eres un muñeco.

UN NIÑO.—¿Hacemos la prueba? ¿Te tiro un pellizco?

(Le da un tirón del manto y la figura de DOÑA CANDIDA se alarga y hace gigantesca. Los niños se separan horrorizados. DOÑA CANDIDA se aleja y sale por la puerta del fondo).

RITA.—¿Veis? Me alegro. . . Para que os burléis de las cosas serias. Para que no creáis en los gigantes.

UNA NIÑA.—**(Medrosamente, acercándose a RITA y sentándose en sus rodillas):** Oye, Ritita. . . ¿Tú también te puedes hacer grande? Tú, no, ¿verdad? Tú eres guapa, guapita. No me gustan nada las cosas grandes. No quiero ver gigantes. ¿Tú crees que Doña Cándida es de carne?

RITA.—¿Cómo lo he de dudar? ¿No le has besado muchas veces las manos?

NIÑA.—Pero, ya no se las vuelvo a besar

RITA.—¿Por qué? Doña Cándida es muy buena.

NIÑA.—No, guapita. No puede ser buena. Es bruja.

RITA.—¿Bruja? ¿Quién da pan a los pobres? ¿Quién le dió dinero a tu padre para comprar el caballo y el carro cuando tuvo el choque y por poco se muere? ¿Quién paga a la maestra del pueblo? ¿Quién viste los altares con paños bordados y preciosas mallas? No, hija; Doña Cándida es la persona más buena que conocemos. Por eso es grande.

NIÑA.—No quiero verla más. A mi me gustan las cosas chiquitas; bueno, como tú.

(Entran la madre de la niña y una COJITA).

LA MADRE.—**(Gritando al entrar):** Rosarito ¿que hace aquí, endemoniada?

NIÑA.—Estoy con Rita, mamá y he visto un gigante.

LA MADRE.—Ánda pa casa. Estamos frescos, con los gigantes. Ánda, ven conmigo en seguida. **(La prende y sale con ella).**

(Entra un SOLDADO chaparrito a quien sigue una CIEGA).

SOLDADO.—Rita. Un vaso de vino. Más pronto que la luz; que me espera el cabo. (Secándose el sudor:) Josú, qué calor.

(RITA le sirve rápidamente. Se acerca la CIEGO).

CIEGA.—¿No hay una limosnita para la cieguicita?

SOLDADO.—**(Señalando a los niños:)** ¿Estás poniendo escuela. RITA?

RITA.—¡Escuela... **(Sentándose otra vez con los niños:)** ¿Veis a ese soldado? Preguntadle. Yo sé que conoce a los gigantes.

NIÑO.—**(Acercándose al soldado:)** ¿Es verdad?

SOLDADO.—¿El qué?

NIÑO.—¿Conoces tú a los gigantes?

SOLDADO.—¿Eso es lo que te enseña la Rita? Pues, sí, hombre, los conozco. Mañana van a salir; y yo con ellos. Aguárdate a mañana. **(Se pone en pie).** Abur, Rita. Y no mates a los chicos. **(Sale).**

CIEGA.—Una limosnita, por la caridad de Dios... Un cachito de pan.

(Entran un Matrimonio extranjero y un cura.

CURA.—En este ventorrillo o merendero hay que hacer alto. Aquí se para todo el que sale de paseo y todo el que llega al pueblo. **(En vez baja:)** La joven es una infeliz, casi boba

LA EXTRANJERA.—Curioso nombre el del ventorrillo.

CURA.—Sí. "LOS GIGANTES" Así llamaban a los abuelos de Rita.

Eran unos gallegotes rubios, ahorrativos y tenaces. Esta Rita sufre las sugerencias del título. No habla más que de los gigantes. Oye, Rita. **(Rita se acerca, saliendo de su abstracción).** Traenos unas cervezas con tapas.

LA EXTRANJERA.—¿Tapas?

CURA.—¿Le sorprende el nombre? No me extraña. Los andaluces llamamos así al platillo que, con un trocito de queso, o unas aceitunas, o unas anchoas, cubrimos las cañas de manzanilla. "Cañas" son vasitos casi cilíndricos, para servir el vino.

EL EXTRANJERO.—¿Y, cómo tienen a esta joven al frente del negocio?

EL CURA.—Si yo les contara detalles de nuestra manera de ser. Hay un hombre en este pueblo que se dedica a vender pedernales, piedras para encender yesca, manera primitiva para prender el cigarrillo. Un día, me acerco a su puesto,

que era un simple cajón con los pedernales encima, y le pregunto: ¿cuánto vale éste? Nada, señor cura. Pero ¿como nada? Usted vive de lo que vende; algo valdrá el arrancarlos de la tierra. Cá, no señor, no valen ná. Más chispas da un adoquín. Así es nuestra gente. A usted le extraña que dejen al frente de este negocio a una chifladita. Pero, si viera usted, lo lleva bien. Entiende a su clientela. Su bobería se reduce a eso... A pensar constantemente en los gigantes. Pero reacciona bien a casi todo lo que se le dice. (**RITA sirve**).

EL EXTRANJERO.—Oiga usted, Rita. ¿Quiere explicarme el nombre de su merendero.

(**Entra una GITANA tocando las castañuelas. Los chicos están sentados a la derecha, apelotonados La COJA y la CIEGA, al lado contrario**).

GITANA.—Josú, que mitin y de qué buena calía. Aquí, el Padre Santo (**señalando al CURA**) va a dejá que se la diga a esta pareja de reyes que le acompaña.

EL CURA.—Espérate, aguarda, que estamos hablando con Rita. ¡Para tus castañuelas! Sigue, Rita.

RITA.—Mis abuelos eran unos hombres rubios que hablaban una lengua muy blanda. Mis abuelos eran altos, como torres. Por sus espaldas corrían y jugaban sus hijos, mi madre y sus hermanos. Mis abuelos no se pelearon con nadie; pero se hacían respetar de todos. Eran muy grandes y muy fuertes. Por esto les llamaban "los gigantes" Y, a la taberna, que pusieron, que luego se convirtió en ventorrillo, lo mismo.

La GITANA repiquetea sus castañuelas.

EL CURA.—¡Calla!, te digo.

GITANA.—Ay, Señor Cura, padrecito mío, que se me figuraba concluía la historia de los gigantes.

RITA.—(**Con melancólica ironía**) Concluía la historia de los gigantes. Se termina el día y se termina la noche; se acababan las flores, el dinero, la vida de nuestros padres; pero no se acaba la historia de los gigantes. Hablo con ellos por las noches, y, de día tengo que hablar de ellos.

La gente me llama RITA LA BOBA, porque ve que no pienso en otro tema. Pero ¿qué quieren ustedes que haga? Son

todos ustedes, todos los visitantes, los que me obligan a pensar en los gigantes y a soñar con ellos. Y del sueño me salen nuevas cosas para contar al día siguiente.

EL CURA.—Pero, vamos a ver, RITA, ¿has conocido a tus abuelos?

RITA.—No.

EL CURA.—Entonces... Mal puedes imaginarlos.

RITA.—Esa los ha conocido. **(Señalando a la COJA).**

COJITA.—Rita dice verdad. La Cojita los conoció. Eran grandes y generosos. Todas las mañanas veníamos aquí la cojita, el manco, la ciega, la jorobada, los infelices que vivimos del corazón bueno del prójimo. Y nos daban panes enteros, no medrugos, y tocino sabroso.

EL CURA.—Bien, pero yo sospecho, Rita, que tus abuelos no son ya los verdaderos o auténticos. Tú has hecho, con lo que te contó esta y la de más allá, y con lo soñado por ti, una casta de criaturas que nadie ve por ningún lado.

RITA.—Nadie ve... pero todos quieren verla. Todos tienen la sospecha de que existe. Pasa con esto como con Dios.

EL CURA.—No digas disparates que puedes caer en herejía.

RITA.—Yo no digo que los gigantes sean como Dios, Señor Cura.

EL EXTRANJERO.—Los gigantes fueron hijos de un Dios, pagano Júpiter.

EL CURA.—La verdad es que **(dirigiéndose al MATRIMONIO)** todos los pueblos han creído en los gigantes. Tenemos vuestro Goliat en la Biblia. **(Dirigiéndose a todos:)** Vamos a ver: que diga cada cual si cree en los gigantes y cómo se los figura.

TODOS.—Yo me figuro. Yo creo... Los gigantes son...

EL CURA.—¡Alto! Por partes. Que empiece esta **(señalando a la GITANA).**

GITANA.—**(Canturreando:)**

Gigante de mi vida
Puente y alcoba,
Escalera del cielo
Mira tu novia.
Gigante mío,
Yo sé que es un gigante
Quien me ha perdido

EL CURA.—Estas gitanas siempre tienen coplas para todo, y siempre se salen por la tangente. Vamos a ver si la ciega dice algo más seguro.

LA CIEGA.—¿Qué quiere usted que le diga, Señor Cura? Los cie-

gos tenemos que creer en toítas las cosas, porque no vemos ninguna. Yo creo que hay gigantes como creo que hay aeroplanos y libros, pero no sé cómo son. Dicen que son muy grandes, unos por su tamaño y otros por lo que encierran, pero. ¿cómo es lo grande? Yo sé si es grande o chico el mendrugo, la moneda, la cama y el vaso de vino; pero no sé si es grande el campo. ¡Ah, Dios mío! Esta sí que es grande cosa, la vida de la ciega.

EL CURA.—Eres discreta, hermanita. Tienes razón. Veamos qué piensa la hermana cojita.

LA COJA.—Pos mire osté, Señor Cura, si que creo. Los he visto mu de cerca.

LOS EXTRANJEROS. EL CURA.—A ver, a ver, ¿Cómo? ¿Cuando?

LA COJA.—Pos una vez habiendo entrado en la viña del tío Panchico por un racimo de uvas. Yo llevaba mucho miéo, porque aquello era robo. Entonces. bueno.. yo me quedé sin las uvas. Vi un hombre que llenaba toíto el cielo con sus brazos y sus piernas. Estaba contra la luz; era como un fantasma.

Otra vez, fué en el camino, a media noche, con una luna que se burlaba entrando y saliendo de las nubes. Yo me acosté a dormir bajo un árbol. No quiero acordarme. Señor Cura.

La carota que me besó... las manotas que me sujetaron.

EL CURA.—Bueno, basta hermanita cojita. No sigas. Tú los has visto. Átrocés gigantes, malvados.

UNA NIÑA.—Señor Cura, Señor Cura..

EL CURA.—¿Qué quieres, salada?

NIÑA.—Pues yo quería decir, que los gigantes no son siempre malos. Yo he leído la historia de uno que no hacía más que buenas cosas; transportaba princesas leguas y leguas para que llegaran en punto a sus palacios; abría puertas de gordos barrotes y muchos candados que tenían presa a una niña.

EL CURA.—Perfecto, perfecto, hija mía. Pero tus gigantes son de cuentos. Y por lo visto, hay varias clases de gigantes. **(Dirigiéndose a Rita:)** Bueno, Rita, ya me tienes casi en tu cofradía; a ver si en otra charla me explicas algunas dudas que me quedan. **(A sus compañeros:)** Seguiremos nuestro camino... ¿Cuánto es esto, Rita? **(RITA se acerca y cobra).**

(Se oye un gran vocerío por la calle; y se ve pasar a un

hombre vestido de negro, que es vitoreado y se va deteniendo de vez en cuando para explicar algo que no se oye)

EL CURA.—Es un político que hace su campaña electoral. Vamos.

(Salen todos, menos RITA, que después de mirar a la calle vuelve a su sitio y queda pensativa. A los pocos momentos entra un joven, un chofer, Carlos)

CARLOS.—(Desde la puerta:) Rita, Rita, ¿qué haces?

RITA.—(Sorprendida y contenta:) ¡Carlos! ¿Cuándo has venido?

CARLOS.—Ahora mismo, en cuanto pude. A ver a mi bobita, a mi chifladita, a la más tontaina y más dulce y más guapa, y más buena.

RITA.—¡Calla! No empieces. ¿Con quién has venido?

CARLOS.—Con ese señor que vitorean por la calle. Le voy llevando de pueblo en pueblo. Vaya un hombre, Rita. Muchas veces; oyéndole pienso en tí. La gente dice: "Es muy grande" Y yo digo: "Es un gigante". Ese sí que lo es, Rita. Lo ves y parece como los demás hombres; ni más bajo ni más alto. Pero qué cosas piensa y qué cosas dice. Lo mismo da que seamos ochenta que ochenta mil los oyentes; nos domina, nos lleva con el pensamiento y nos sacude los nervios. Tan pronto queremos pegar y destruir a los malos gobiernos, como abrazar y levantar en alto a las personas como él, que viven para luchar por nosotros. Bobilla, boba mía, tú tienes que venirte a la ciudad para oír y vivir todas estas cosas. Tú no eres para quedar entre lugareños. Aquí no eres más que **la boba**, la que sueña, la que no habla de otras cosas que del pan y las cebolletas.

RITA.—Y así soy; la boba... Cuando despierto, al amanecer, me siento en el filo de la cama y, sin darme cuenta, ni pensar en que he de vestirme, voy rodando la vista por el cielo que se abre, por los pliegues de mi camisa, por las ropas que dejé lacias en la silla, por los rincones del cuarto donde trabajan sus telas finas las arañas y por un sin fin de boberías más. Yo no sirvo para la casa, me distraigo. A veces me dan las ocho y las nueve sin vestirme. No pienso en nada, ni en tí. Si apareces en mi memoria, es para pasar en seguida, como todo lo demás. No puedo explicar este trajín perpetuo de mi cabeza;; este rosario de

cosas sueltas; esta procesión de figuras, sitios, palabras y ruidos que desaparecen y jamás se repiten en la misma forma. Vivo en un sueño largo, tan largo como los días, quieran o no los que me rodean. Ellos me tienen por boba, y me regañan y se burlan; pero yo no sufro; hay una felicidad en el fondo de mi silencio que no puede compararse a nada de la vida, ni al trabajo, ni al viaje, ni al dormir, ni al comer.

CARLOS.—¿Ni al querer?

RITA.—(Mirando a CARLOS como quien no comprende.) ¿qué?

CARLOS.—(Ciñéndola con recato.) ¿Sabes lo que te digo? Mírame bien, de lleno. Hay otra felicidad, y es, la de ver todo eso que tú ves pero en los ojos cercanos de otra persona. Y hay la felicidad de sentirse presa y preso por un cuerpo nunca visto y que resulta como hermano del nuestro y mucho más, como trozo del alma misma. Y, hay esto. (La besa).

RITA.—(Espantada.) ¿Qué haces? (Se desliza de sus brazos) ¿Qué haces?

CARLOS.—Calla, no grites. A la felicidad le gusta el silencio. Y, a ésta, que es la mayor de todas, la más grande, la más gigante.

RITA.—(En tono reconcentrado, como es frecuente en ella.) Ni esta felicidad, que tú dices es gigante, ni ese hombre a quien sigues lo es. En este asunto mío eres como los niños; no comprendes. Lo mejor será que sigas tu camino. Yo no necesito ir a la ciudad para conocer falsos gigantes como ése. Los míos son de una pasta mucho mejor.

CARLOS.—Pero. ¿qué te pasa, mi vida?

RITA.—Que con tu comparación me has revelado lo distinto que eres de mí. Sigue tu camino y déjame con mis bobadas y mis cosas de pueblo.

CARLOS.—Entonces. (levantándose). ¿Qué, no vienes? (Orguloso y malhumorado.) Te arrepentirás. (Va saliendo, y en la puerta, dice.) A la vuelta veremos.

RITA.—(Sin moverse ni volver la cara al que sale.) ¡Hombre! ¡Menos que niño! Los hombres ya no ven lo que son capaces de ver los niños.

(Va oscureciendo, RITA se levanta y se va al mostrador en un movimiento automático. Comprende que no tiene nada que recoger ni limpiar y regresa a su sitio de antes. Entran DOÑA CANDIDA, la COJITA y la CIEGA)

DOÑA CANDIDA.—¿Sola, Rita?

RITA.—Si, Doña Cándida.

Las recién llegadas toman asiento en el suelo, menos DOÑA CANDIDA que se busca una silla para conservar su dignidad).

LA COJA.—Hemos visto salir a Carlos. Lleva mal talante.

RITA.—Sí.

DOÑA CANDIDA.—¿Se ha peleado contigo?

RITA.—Pelear... ¿Sé yo pelear? Yo no sé cómo se pelea. Lo único que sé es mantenerme en mi sitio, en lo mío. Quien me quiera arrancar de aquí para llevarme a la ciudad —a la ciudad más bonita del mundo— se equivoca. Mi destino está aquí.

DOÑA CANDIDA.—Nuestro destino, querida Rita, no está en este mundo. No, no voy a ponerme del lado de Carlos. Tú sabes que nunca me gustó. Pero... hay otras gentes, otros hombres que podrían congeniar mejor contigo y llevarte por la vida, aquí o fuera de aquí. El mundo es muy ancho y está lleno de sorpresas. Cualquiera día viene un... ¿cómo diría yo? Puesto que tu pensamiento no se aparta de los gigantes, un Cristobalón, tan grande como ese San Cristóbal que llena toda una pared en la iglesia. Un Cristobalón con su niño a cuestas y una palmera por bastón. Una palmera cortada allá en las Indias, en las Américas.

LA CIEGA.—Sí, eso. Yo no he visto nunca a San Cristóbal, pero me dicen que llevó al Niño a través del mar, de orilla a orilla. Y que siendo tan grande y tan fuerte casi no podía con él. Y que lo depositó en un mundo muy ancho y todo nuevo. ¡Qué pena, Señor, no ver tantas cosas como hay! Felices vosotras que veis al mar, las palmeras.

LA COJA.—Y que podemos ver el Nuevo Mundo, cuando venga por Rita ese hombre, ese gigante que atraviesa el mar sin que el agua le pase de las rodillas.

RITA.—Rejos de mí.

DOÑA CANDIDA.—Por mi parte no hay broma ninguna, Rita. Yo lo que te repito es esto: no me gusta Carlos para tí; esto en primer lugar; y, luego, que los designios del destino son insospechados. Yo creo en las personas que sueñan o que tienen alma para salirse de los menesteres diarios. Creo que son almas escogidas. Y tú eres una de ellas.

Aparece en la puerta un hombre, el INDIANO).

EL INDIANO.—Esta es la venta de "LOS GIGANTES", según leo, ¿Quién es Rita? Pero. no me lo digáis. Rita es... **(mirando a las cuatro mujeres)** esa. La conozco. Vamos a platicar. **(Toma una silla y se sienta)**. Yo soy lejano pariente tuyo, Rita. Nací en un pueblecito de Galicia. Me llamo Pozo; Cristóbal Pazo.

LAS MUJERES.—¿Cristóbal?

EL INDIANO.—Sí. Cristóbal. Y me gusta mi nombre porque lo llevó Colón, el hombre que puso Europa en las Indias, el que atravesó por vez primera las aguas y dejó una orilla por otra. Vosotras no sabréis que en la antigüedad, para hacer otro tanto, Júpiter tuvo que convertirse en toro. Júpiter es un ascendiente mío y de Colón. Porque has de saber, Rita, que yo vengo por tí. Yo pertenezco a la estirpe de "LOS GIGANTES", fundadores de esta venta. Mi abuelo y el tuyo fueron primos hermanos. El mío no tuvo más que un hijo, y éste, a mí. Yo salí soñador. Me espoleaba mi nombre. Y me eché a la mar con los pies descalzos y un bordón de peregrino. Aquél bordón lo dejé allá; lo sustituí por una palmera, para asemejarme a San Cristóbal. ¿Qué te parece, Rita? San Cristóbal perteneció a la familia por su tamaño y su fuerza. **(Le toma una mano a RITA)**.

RITA.—Pero. vienes sin niño.

CRISTOBAL.—No lo creas... No lo creas. Por ahora está en tu fantasía. Pronto lo verás sobre mis hombros.

T E L O N

DOS ESPAÑOLES QUE MIRAN HACIA EL PASADO

ALEJANDRO CASONA

(1903—)

Su verdadero nombre es Alejandro Rodríguez Álvarez. Nació en Asturias, España. Cursó estudios en las Universidades de Oviedo y Murcia, y recibió el título de maestro, en la Escuela Superior del Magisterio de Madrid.

Mucho se preocupó, como escritor y pedagogo, en llevar la cultura a los medios populares y campesinos. Fue nombrado director del Teatro de las **Misiones Pedagógicas**, entidad cultural de la Segunda República que junto con **La Barraca**, teatro universitario, creado y dirigido por García Lorca, realizan una beneficiosa labor de divulgación artística.

Casona se dió a conocer en el medio literario, con el libro de versos: **La Flauta del Sapo**. Poco tiempo después, compuso su primera comedia: **La Sirena Varada**, obra llena de poesía, que mereció el premio Lope de Vega de 1934. A esta obra siguieron: **Otra Vez el Diablo y Nuestra Natacha**, que el público recibió favorablemente y en las que la calidad del comediógrafo quedó confirmada.

Después de la guerra civil española, se refugió Casona en Argentina, donde no ha dejado de producir para la escena; ha escrito: **La Dama del Alba**, **Los Árboles Mueren de Pie**, **Las Tres Perfectas Casadas**, **La Casa de los Siete Balcones**, **La Tercera Palabra**. "copiosa labor de real valor artístico... signo seguro de un talento en pleno vigor" (1).

El Entremés del Mancebo que Casó con Mujer Brava, fue escrito para el teatro estudiantil de Misiones Pedagógicas (2) lo que quiere decir que es una obra que llena nuestras necesidades (3).

(1).—Farías, Javier.—**Historia del Teatro** p. 232.

(2).—Edición del Entremés. p. 137.

(3).—Tiene otra obra que contiene varias pequeñas, algunas propias para la juventud: **El Retablo Jovial**.

Dicho Entremés es una escenificación del Proverbio XXXV de **El Conde Lucanor** o **Libro de Patronio**, obra literario del siglo XIV escrita por el Infante Don Juan Manuel. Es la obra un conjunto de cuentos en los que el Infante, tiene, para casi todas las manifestaciones de la naturaleza humana, una enseñanza llena de encanto y de indulgencia. Está considerada como la raíz de la novela moderna pues Don Juan Manuel es el primer prosista en la historia de la literatura española, que tiene un estilo propio. Su obra ha tenido trascendencia en la literatura universal. Algunos de sus temas se encuentran en Calderón, Shakespeare y La Fontaine.

Casona hizo la adaptación, valiéndose de un prólogo muy adecuado y de seis escenas llenas de gracia y movimiento; de tal manera, que la obra no pierde su sabor original y nos recuerda la característica final de los "Enxemplos": "E porque don Johan lo tovo por buen enxemplo, fíxolo escrevir. e fizo estos viessos que dizen assi:

Si al comienzo non muestras qui eres,
Nunca podrás después cuando quisieres" (4).

ALVARO ARAUZ

(1911—)

Pertenece al grupo de escritores iberos, radicados en México, que cultivan con ahínco, en suelo extranjero, la literatura de su lejana patria.

Nació en Madrid en 1911. En la misma ciudad cursa sus estudios universitarios. A los treinta y un años se traslada a México; y es aquí donde su labor literaria se intensifica inclinándose preferentemente hacia el género dramático. Edita, traduce, escribe para el teatro. Sus trabajos de erudición giran alrededor de la dramática; los cuatro prólogos correspondientes a: **Don Alvaro, Macías, La Conjura de Venecia, y Venganza Catalana**; son en realidad cuatro magníficos estudios sobre el teatro romántico español. Se muestra crítico sutil y perspicaz en los dos ensayos: **Tirso** y **Don Juan; Lope de Vega** y **Calderón de la Barca** que evidencian un profundo conocimiento de la literatura de los Siglos de Oro.

Entre las versiones que ha hecho de autores extranjeros se

(4).—Fin del Enxemplo XXXV.. del **Libro de Patronio**.

cuentan: **La Mandrágora** de Maquiavelo; **Don Juan** de Pushkin; y **La Carroza del Santísimo** de Merimé, trabajos realizados con certero juicio y poseedores de una gran belleza literaria. Ha vertido al castellano a Sartré, Claudel, Beckett para citar a algunos, pues sus traducciones son innumerables.

Como autor teatral, gusta de volver la imaginación hacia el pasado. En algunas obras, sus personajes tienen nombres históricos, pero sus obras no lo son; es más, ni siquiera sus personajes lo son; porque actúan fuera de la verdad histórica. El señor Arauz solo se vale de estas figuras para disertar sobre motivos abstractos: la duda, como en **Una Tarde de 1588**; la pasión, como en **La Reina sin Sueño**; la lealtad, como en **Castilla Vuelve a Castilla**; temas que corresponden sucesivamente a los personajes: **Felipe II, Juana la Loca y El Cid**.

En otras ocasiones, hecha mano de personajes literarios, ya antes creados, para hacerlos revivir de una manera "sui generis" como en **Proceso a Don Juan**.

En la obra que hemos seleccionado para la Antología, **Una Tarde de 1588**, nos dice el propio autor por boca del heraldo: "Los hechos y los nombres no importan, solamente pretendemos sorprender con la fantasía, ese instante en que el hombre, no importa su condición, vive la angustia de la duda sobre sus propios actos" (1). El tema es universal, porque ¿quién no ha sentido alguna vez el temor de no haber realizado lo justo? Un tema abstracto, pero tratado con tal claridad, que incita a los jóvenes a valorar sus actos; a pensar un poco antes de realizarlos; siguiendo el sabio consejo de Mauriac cuando dice al adolescente: "Tú compones en tu juventud al hombre maduro, al viejo que serás. El acto más secreto, una sola vez cumplido, te modifica para toda la eternidad; tú trabajas en forjar tu imagen eterna; no la retocarás" (2).

(1).—Obra citada. 24.

(2)..—Citado en **Psicología de la Adolescencia** de Ezequiel Chávez. p. 267.

ENTREMES DEL MANCEBO QUE CASO CON

MUJER BRAVA

ALEJANDRO CASONA.

Personajes:

PATRONIO.
EL MANCEBO.
EL PADRE DEL MANCEBO.
LA MOZA.
EL PADRE DE LA MOZA.
LA MADRE DE LA MOZA.
MUSICOS Y DANZANTES.

PROLOGO

(Sale Patronio, ante la cortina, y habla al pueblo:)

PATRONIO.—Ahora escuchad, señores, si os queréis divertir con un antiguo cuento. Y sabed que yo soy Patronio, criado y consejero del muy ilustre conde Lucanor, el cual ha por costumbre consultarme en cuantas dudas le acæcen. Y es la duda esta vez que a un su criado le tratan casamiento con una moza muy más rica que él y de más alto linaje. Y, siendo así que el casamiento es bueno, no se atreve a llevarlo adelante por un recelo que tiene. Y es el recelo, que la tal moza es la más fuerte y la más brava cosa que hay en el mundo; y tan áspera de genio que a buen seguro no habrá marido que con ella pueda. Por eso yo, Patronio, consejero fiel, quiero sacar hoy al teatro este cuento que viene aquí como de molde, para que a vos y a mi amo sirva de ejemplo. Y es "la historia del mancebo que casó con mujer brava", y del arte que se dió para dominarla desde el punto y hora en que se casaron.

Escuchad la historia, que escrita está en un famoso libro, primero de los libros de cuentos que por estas tie-

rras de España se escribieron. Y vaya el gozo y la reflexión, que os cause, a la mayor gloria de su autor, el Infante Don Juan Manuel, que hace seiscientos años fue en Castilla cortesano discreto, poeta de cantares y autor de libros de caza y de sabiduría.

(Retírase el Prólogo y suben al tablado el Mancebo y el Padre del Mancebo).

ESCENA PRIMERA

PADRE.—Dígame, hijo mío, que lo pienses mejor antes que a esa puerta llame. Que tal moza es muy más rica que nosotros y de más alto linaje. Y malo es que la mujer aventaje en prendas y fortuna a su marido.

MANCEBO.—Cierto es. Pero pensad también, padre, que siendo voz pobre, nada tenéis que me dar para vivir a mi honra. Y siendo esto así, si no me concertáis el casamiento que os pido, forzado me veré a hacer vida menguada, o a irme de estas tierras en busca de mejor ventura.

PADRE.—Mucho me maravilla tu intento y osadía. Tanto más cuanto que en todo sois diferentes. Tú eres pobre y ella es rica. Más tierras tiene de las que tú podrías andar a caballo en todo un día, aún yendo al trote.

MANCEBO.—No reparéis en eso. Que si ella tiene fortuna, yo se la aumentaré con mi esfuerzo. Y si sus tierras son tantas que no se pueden andar en todo un día, aun yendo al trote, ¡yo se las andaré al galope!

PADRE.—Más hay; y es que cuanto tú tienes de buenas maneras otro tanto las tiene esa moza de malas y enrevesadas.

MANCEBO.—A eso os respondo, padre, que no hay mula falsa donde hay buen jinete; y que yo sabré tenerle fuerte la rienda desde el principio.

PADRE.—Mira, mancebo, que nunca su padre la pudo dominar. Y que tal genio tiene que no habrá, fuera de tí, hombre en el mundo que quisiera casar con semejante diablo.

MANCEBO.—Llamad a esa puerta, padre. La moza es brava; pero, brava y todo, es de mi gusto. Y si su padre nos la concede, yo sabré cómo se han de pasar las cosas en mi casa desde el primer día. Llamad sin miedo.

PADRE.—Puesto que tú lo quieres, sea. No dirás luego que no te advertí con tiempo. Pidamos ahora la moza, y quiera el cielo que no nos la concedan. ¡Ah de la casa!

(Llama con su cayado y descórrase la cortina, apareciendo la casa de la Moza. Está solo el Padre, que se levanta al ver a sus vecinos).

ESCENA SEGUNDA

PADRE RICO.—Hola, señor vecino. ¿Qué cosa os trae a mis puertas?

PADRE POBRE.—Esto es, señor y amigo, un ruego que vengo a haceros para este hijo mío.

PADRE RICO.—Sepa yo qué es ello.

PADRE POBRE.—Vos, amigo y señor, tenéis una sola hija...

PADRE RICO.—Una sola, cierto; pero así me pesa como si fueran doscientas.

PADRE POBRE.—Y yo sólo tengo este hijo. Antaño, cuando los dos éramos pobres, juntamos nuestra amistad. Hoy vengo a rogaros, si así os cumple, que juntemos también nuestros hijos.

PADRE RICO.—¿Cómo es eso, vecino? ¿De casamiento venís a hablarme?

PADRE POBRE.—Ya le advertí al mancebo de vuestra riqueza y de nuestra humildad. Pero él se empeña. **(Avanzando hacia el Mancebo, lleno de asombro).**

PADRE RICO.—¿Que este mozo quiere casar con mi hija?

MANCEBO.—**(Humilde).**—Si lo tenéis a bien.

PADRE RICO.—¡Y cómo si lo tengo a bien! ¡Dios te bendiga, hijo mío, y qué peso vienes a quitarme de encima!

PADRE POBRE.—Luego. ¿nos la concedéis?

PADRE RICO.—Lograda está la moza y nunca oí tal, que hombre alguno quisiera cargar con ella y sacármela de casa. Pero, por Dios que yo sería bien falso amigo si antes no os advirtiera lo que cumple en este trance. Que amigos somos, y vos tenéis muy buen hijo, y sería gran maldad consentir en su desgracia. Porque habéis de saber que así es de áspera y brava mi hija, igual que una tarasca. Y si el mancebo llegara a casar con ella, más le valdría la muerte que no la vida.

PADRE POBRE.—Tate, tate, señor; no tengáis de eso recelo, que el casamiento es a su sabor. Que el mancebo bien sabe de qué condición es ella; y con todas sus prendas, la quiere.

PADRE RICO.—No se hable más. Si así es, yo te la doy de muy buen grado, hijo mío. ¡Y qué el cielo te saque con bien de este negocio! **(Oyese dentro un gran ruido de gritos y pla-**

tos que se rompen). No se espanten: es la moza, que está discutiendo amigablemente con su madre. **(Llama)**. ¡Hola, muchacha! ¡Señora! ¡Salid acá, que hay grandes nuevas! **(Salen Madre y Moza, muy airadas, en gran discusión, disputándose un paño del que tiran ambas)**. Mas, ¿qué es esto, señora? ¡Hija indomable! ¿Así os presentáis? ¿No veis que huéspedes tenemos?

MOZA.—**(Desabrida, mirándolos de hito en hito)**. —¿Y qué huéspedes son éstos?

PADRE RICO.—Este mancebo, hija mía, es tu marido.

MOZA.—¡Mi marido! ¿Este? **(Hace él una reverencia y riése ella a grandes voces)**. ¿No me pudiste encontrar cosa mejor en la feria, padre?

MADRE.—Espantárame yo, marido, si alguna cosa hicierais con seso. Pues qué, ¿con el más desharrapado de la villa había de estrellarse nuestra hija?

PADRE RICO.—Callad, señora, y no repliquéis más. Es mi voluntad y ya está hecho. Mañana será la boda.

MADRE.—**(Furiosa)**. —¡Vuestra voluntad! ¿Y qué voluntad es la vuestra, bragazas? ¡Ay, mi hija, mi pobre hija!

PADRE RICO.—**(Refugiando su confianza junto al vecino)**. También la madre es buena, amigo... ¡Pero ésa ya no hay quien me la saque de casa! **(Córrese la cortina y vuelve a salir Patronio)**.

ESCENA TERCERA

PATRONIO.—Ya veis aquí, señores, cómo principia el cuento. Pronto hemos de ver cómo se adoba y acaba. Fuerte es la moza y bien tajado el mancebo. Lo que sea de su casamiento y fortuna, ahora lo sabréis. Yo voime a retirar, que el cortejo llega, y sólo salí para advertiros esta razón: que el casamiento se hizo, y ya traen la novia a casa de su marido.

(Saluda al cortejo, que viene por en medio de la plaza, y sale. El cortejo desfila entre el público y sube al tablado. Vienen gaitas, tamboriles y panderos. Luego, el Padre rico y la Madre detrás, los novios, y parejas de mozos y mozas, coronados de guirnaldas. Cantan y danzan en el escenario un romance de bodas).

CORTEJO:

"Dente parabienes
el mayo garrido,

los alegres campos,
las fuentes y ríos.

Alcen la cabeza
los altos alisos,
y en espadas verdes
guarnición de lirios"

(Hacen danza de figuras y repiten, cantando, la primera estrofa).

PADRE RICO.—**(Llamando aparte a la Moza).**—Casada sois, hija mía; oídme ahora un consejo: Obedeced y servid a vuestro marido, que más sosiego hay en obedecer que no en mandar.

MADRE.—**(Tomando a la Moza de la mano y llevándola al otro extremo).**—Casada sois, hija mía; oídme ahora un consejo: no os dejéis ablandar ni por buenas ni por malas. Que al que lame las manos a ése dánle los palos.

PADRE RICO.—Ea, señores. Retírese ya el cortejo, y déjesel a los novios en su soledad hasta otro día.

(Hacen la despedida entre risas y abrazos, y salen todos cantando. El Mancebo descorre la cortina y entra con la novia en su casa. Está puesta la mesa y sobre ella un candelabro encendido).

(Al fondo, por una ventana, se ve la cabeza del caballo, rumiendo en el pesebre. Mientras ella se quita sus galas y guirnaldas, se oye cantar al cortejo, alejándose)

ESCENA CUARTA

MANCEBO.—Digo, mujer, que no se cumple con nosotros la costumbre de esta tierra, que es la de adobar cena y mesa a los novios sin que nada falte.

MOZA.—Pues qué, ¿no veis ahí todo?

MANCEBO.—No veo que hayan dispuesto el aguamanos.

MOZA.—¡Aguamanos! ¿Con esa salís, marido. Comed y callad, que bien acostumbrado estaréis, de vuestra casa, a comer sin lavaros.

MANCEBO.—No tal, que siempre he sido pobre pero limpio. Lavarme quiero. **(Pausa. Ella no le atiende. Da él un puñetazo sobre la mesa, alzando la voz).** ¡Lavarme quiero! **(Mirando**

airado alrededor). Eh, tú, don perro: ¡dame agua a las manos! (**Otra pausa, esperando**). —¡Cómo! ¿No oíste, perro traidor, que me des agua a las manos? ¡Ah! ¿callas? No me obedeces? Aguarda, ¡ahora verás! (**Sale furioso entre cortinas y le da de cuchilladas al perro, que aullá espantado**).

MOZA.—Pero, ¡qué habéis hecho marido! ¿Al perro habéis matado? ¡Miren qué empresa de hombre!

MANCEBO.—Mandéle traer agua y no me obedeció. (**Limpia su espada en el mantel, y vuelve a mirar airado alrededor. Se dirige al gato, que se supone del otro lado**). Eh, tú, don gato: ¡dadme agua a las manos!

MOZA.—¿Al gato habláis marido?

MANCEBO.—¿Cómo, don falso traidor? ¿También tú callas? Pues qué, no viste lo que fue del perro por no me obedecer. Prometo que si poco ni más conmigo porfías lo mismo te he de hacer a ti que al perro. ¡Dame agua a las manos ahora mismo!

MOZA.—Pero marido, ¿cómo queréis que entienda el gato de aguamanos?

MANCEBO.—(**Le impone silencio secamente**). —Qué, ¿no te mueves todavía? Ah, gato traidor... ¡Aguarda, aguarda tú también! (**Sale entre cortinas. Se oyen unos maullidos estridentes y vuelve a entrar con el gato ensartado en la espada. Lo tira contra el suelo**).

MOZA.—¡Ay, mi pobre gato! (**Lo levanta tristemente por el rabo, comprobando que está muerto**).

MANCEBO.—Y ahora, vos, don caballo. ¡Dame agua a las manos!

MOZA.—¡Eso no! ¡Tenéos, marido, que perros y gatos muchos hay; pero caballos no tenéis otro que ése!

MANCEBO.—Y bien, mujer, pensáis que porque no tengo otro caballo, ¿se ha de librar de mí si no me atiende? ¡Guardese de enojarme, o si no yo juro a Dios que tan mala muerte le he de dar como a los otros! (**Volviéndose a ella que retrocede asustada**). Y no habrá cosa viva en la casa a quien no hiciera lo mismo. Eh, ¡oíste, don caballo! Dame agua a las manos.

MOZA.—(**Turbada**). —Loco está.

MANCEBO.—¿No te muevas? Pues toma tú también. ¡Toma! (**Le suelta un pistoletazo. El caballo cae redondo**).

MOZA.—¡Dios nos valga, marido! ¡Muerto es el caballo!

MANCEBO.—Pues qué ¿he de mandar yo una cosa y no se me ha de obedecer en mi casa? **(Tira la silla de un puntapié. Vuelve a mirar a todos lados con furia. Fija los ojos en ella y se le acerca. (Dice reposadamente:) Mujer. dadme agua a las manos.**

MOZA.—**(Temblando)** —¿Agua? ¡Ahora mismo! ¿Por qué no me la pedisteis antes, marido? **(Corre y vuelve con aguamanil y toalla).** Dejad, no os molestéis; yo misma os lavaré.

MANCEBO.—Bien está. Dadme ahora la cena.

MOZA.—Sí, sí... ahora mismo... lo que mandéis, señor. **(Le sirve, prodigándole sonrisas. Queda en pie mientras él cena).**

MANCEBO.—¡Ah, cómo agradezco al cielo que hicistéis a tiempo lo que os mandé. Que si no, con el enojo que tengo, otro tanto os hubiera hecho a vos como al caballo.

MOZA.—¿Y cómo no os había obedecer, marido? Bien sé yo que no hay gala que tan bien sienta a una mujer como servir y honrar al señor de su casa. Mandadme cuanto queráis, que ya os juro...

MANCEBO.—¡Callad!

MOZA.—Sí, sí... Perdón...

MANCEBO.—Mala está la cena. Que no vuelva a suceder.

MOZA.—Descuidad; yo misma la prepararé mañana.

MANCEBO.—Yo voime ahora a la cama. Y cuidado, mujer, que nadie me turbe ni desasosiegue, que con la saña que tuve esta noche ni sé si podré dormir. ¡Esa silla!

MOZA.—Sí, sí! **(Se apresura a poner la silla en su lugar).**

MANCEBO.—¡Alumbrad!

MOZA.—¡Sí, sí!. **(Le acompaña con el candelabro, cediéndole el paso con una reverencia. Sale el Mancebo. Fuera, empieza a oírse nuevamente el romance de bodas. La moza corre a la ventana).** ¡Eh, locos! ¿qué hacéis? ¡Callad no turbéis a mi marido; si no, todos, todos somos aquí muertos! **(Cesa la música. Ella impone silencio hacia el público, andando de puntillas).** ¡Silencio! Silencio todos, por Dios... que duerme mi señor!

(Cierra la cortina, llevándose un dedo a los labios. Cambian las luces y sale en seguida el Padre de la Moza. Escucha llevándose una mano a la oreja).

ESCENA QUINTA

(Ante la cortina).

PADRE.—Nada se oye. . . ¿Qué habrá pasado aquí? (Llama). ¡Mi yerno, mi yerno! (Sale el Mancebo). Eh, ¿qué tal?

MANCEBO.—Ya está mansa.

PADRE.—¿Mansa mi hija?

MANCEBO.—Mansa como una cordera.

PADRE.—Maravilla grande es esa. Pues ¿cómo te las pudiste arreglar, hijo mío, para conseguir tal milagro?

MANCEBO.—Tirando fuerte de la rienda desde el principio. Mándele traer agua al perro, y como no lo hizo, matélo a cu-chilladas delante de ella. Hice luego lo mismo con el gato, y después, con el caballo. Así que cuando le mandé traer agua a ella, hízolo volando por miedo de correr la misma suerte. Y yo os juro, que, de hoy en adelante, va a ser vuestra hija la mujer más bien mandada del mundo. Y juntos, tendremos muy buena vida.

PADRE.—Diablo, diablo, rapaz. . . ¡y qué gran idea me estás dando! Si yo pudiera hacer lo mismo con la madre, ¡que también es buena!

MANCEBO.—No sé qué os diga, mi suegro; sino que nunca segundas partes fueron buenas. Y que os acordéis de aquellos versos del conde Lucanor:

**"Si al principio no muestras bien quien eres,
nunca podrás después cuando quisieres".**

Eh. . . Ahí, viene vuestra mujer.

PADRE.—Por tu alma, rapaz, ¡déjame esa espada!

MANCEBO.—Tomadla. Y que el cielo os ayude. Adiós, mi suegro.

(Sale. Descórrase otra vez la cortina, y entra la Madre).

ESCENA ULTIMA

MADRE.—¿Qué hacéis aquí, marido, tan temprano y con una espada desnuda?

PADRE.—¿Y quién sois vos para preguntarme nada, señora?

MADRE.—¿Eh? ¿Qué quién soy yo, decís?

PADRE.—Hablad cuando os manden, y mucho cuidado con enojarme. **(Canta dentro un gallo).**

MADRE.—Hola, marido, ¿esas tenemos?

PADRE.—Y antes de replicar más palabras, mirad bien lo que voy hacer. ¡Eh, tú don gallo: tráeme agua a las manos!

MADRE.—Pero, ¿qué hacéis, don fulano? ¿Al gallo estáis hablando?

PADRE.—Silencio, y ojo a lo que va a pasar aquí. ¡Eh, gallo traidor! ¿No oíste que me des agua a las manos? Que, ¿no obedecerás? Aguarda, aguarda. . . **(Sale furioso al corral).**

MADRE.—Ya. ¡Arroz se nos prepara! **(Se remanga los brazos. Vuelve el Padre trayendo el gallo por el cuello).**

PADRE.—¿Viste lo que fue de este gallo por no me obedecer?

MADRE.—Sí, bien lo veo. Pero. . . tarde os acordásteis, marido. Por ahí debierais haber empezado hace treinta años, que ahora ya bien nos conocemos y de nada os valdría conmigo aunque matéis cien caballos. **(Arrebatándole el gallo y dándole con él).** ¡Andad adentro, bragazas! ¡Andad, andad. . .!

FIN DEL ENTREMES.

UNA TARDE DEL 1588

ALVARO ARAUZ

PERSONAJES.

El Rey.
Un Consejero.
Un Secretario.
Historiador.
Un Herald.

(1588. Es al atardecer. La acción sucede en el Monasterio de El Escorial)

DECORADO

"Un salón severamente amueblado. Paredes de cal. Una ventana al fondo por la cual entra la clara y caliente luz de una tarde de verano. Hay una puerta a la derecha. Se ven una mesa y varios sillones. Todo es muy sencillo y austero. Sobre la mesa, extendido, hay un mapa).

EL REY, vestido de negro, está sentado en un sillón, cerca de la mesa y contempla, pensativo, el mapa. Cerca de la ventana, en animada conversación, en voz baja pero en gestos expresivos, se encuentran el SECRETARIO y el CONSEJERO. La ropa de ambos será de colores oscuros. En estas actitudes aparecerán los tres personajes cuando se levante el telón).

(Antes aparece un HERALDO, vestido a la usanza de la época).

HERALDO.—Es una tarde del 1588. Estamos en el Monasterio de EL ESCORIAL. . . El lugar y los personajes son accidentales. Podríamos haber elegido o encontrado otros. . . Los hechos y los nombres no importan, solamente pretendíamos sorprender, con la fantasía, ese instante en que el hombre, no importa su condición, vive la angustia de la duda sobre sus propios actos. ¿Fue cierta la escena que vais a presenciar? Tal vez sí o quizá no. Buenas tardes. .

(Desaparece el HERALDO y se levanta el telón, dejando ver el escenario, en donde los personajes están en las posiciones y actitudes que hemos señalado).

EL REY.—(Un momento de silencio Deja de contemplar el mapa, levanta la vista y mira al SECRETARIO y al CONSEJERO) No habléis mal de las ausentes, pues no hay que olvidar que no existe bueno que pudiese no ser mejor ni malo que no pueda empeorar.

CONSEJERO.—(Volviéndose). Señor nosotros..

EL REY.—(Mirando el mapa). Aquí está la anatomía de la tierra Vedla. (Ambos se acercan). Sí, en este mapa. Las grandes venas que son los ríos. Los logrados músculos las montañas. La tersa piel, los campos. Y el inmenso corazón, líquido, palpitante, vivo, que es el mar. ¡Quién sea el dueño del mar tendrá en su poder el corazón de la tierra! (Pausa). Nosotros vamos a luchar por conquistarlo.

SECRETARIO.—Ya es nuestro.

EL REY.—Era.

CONSEJERO.—Una mujer nos lo disputa.

SECRETARIO.—Ese corazón solamente puede ser botín para los hombres.

REY.—(Pensativo). La Cruz de Dios es de madera por eso los barcos son vástagos de los bosques...

CONSEJERO.—También los tienen los "turcos de Inglaterra"

REY.—Pero los nuestros son hijos legítimos de Lepanto, no bastardos de ese "licenciado en piratería"

SECRETARIO.—Nuestros soldados rezan y los otros blasfeman.

REY.—Somos los elegidos. (Suena una campana). Alabado sea Dios... (Los tres se santiguan).

CONSEJERO.—¡Que el Señor bautice a los vientos del Norte!

SECRETARIO.—¡Y que la Santísima Virgen María no olvide a su tocaya Estuardo!

REY.—(Con intención). Ese sueño romántico de mi hermanastro. (Al secretario). ¿Crees que don Juan de Austria hubiese sido un buen marido para la triste cautiva de la reina Isabel?

SECRETARIO.—Dios le eligió por esposa la hostil tierra de Flandes...

REY.—(Sonriendo discretamente). Y se hizo la voluntad Divina.

CONSEJERO.—(Mirando el mapa). ¡La anatomía de la tierra! Es una frase exacta. (Pausa). Y el corazón que es el mar.



REY.—Nuestro mar. Para hacerlo respetar de ese rondador profestante.

SECRETARIO.—Drake. ¡Bonito mote para el demonio!

REY.—Para hacerlo respetar creo que bastarán los barcos y los hombres del Duque de Medina Sidonia.

SECRETARIO.—También el enemigo tiene velas y brazos. Tal vez hubiese sido prudente haber adelantado el encuentro. . . o evitarlo. . .

REY.—Dios no da cuartel al diablo.

SECRETARIO.—El Marqués de Santa Cruz, hace años que señaló la ocasión propicia, la fecha exacta de la victoria. ¡Y Don Alvaro sabía escoger los frutos en sazón!

CONSEJERO.—También lo dijeron Alejandro Farnesio y Bernardino de Mendoza. . . (**Suspirando**). En aquel tiempo las na- ves ingieras estaban tiernas, aun tenían verdes los remos.

SECRETARIO.—O cuando en 1570, el Papa Pío V anatematizó a Isabel, la herética, pidiendo a vuestra majestad que rematase aquella sentencia en lo temporal con la invasión de Inglaterra desde los Países Bajos.

REY.—(**Rápido y cortante**). No me gustan las decisiones imprevistas. ¡Además, yo no soy un alguacil del Papa!

SECRETARIO.—Entonces los ingleses no habían cambiado los te- lares por las armas. Eran un pueblo de pastores.

CONSEJERO.—Y no se ennoblecía a los piratas, condecorándolos con su propia bandera negra.

REY.—Siempre he sido más freno que espuela. (**Pensativo**). ¡Esta es la frase popular! ¡**Pausa. Sonríe**!. ¡Y la palaciega! (**Se dirige a ambos**). ¿No es cierto? (**Pausa**). Sí, un rey prudente. Esperar, meditar y aplazar. Todó tiene que pasar por la puerta de estas manos. Pero no olvidéis que casa con dos puertas es mala de guardar. . . Estoy convencido de esta verdad. . . Ya veréis como dentro de algunos años cualquier poeta lo demostrará sobre el tablado. . .

SECRETARIO.—Don Alvaro de Bazán lo dijo en agosto de 1583.

¡Y en ese mes es cuando se recogen las cosechas!

REY.—Pero también las queman los calores. Y ahora, ¿es que no estamos en verano? (**Pone una mano familiarmente sobre el hombro del SECRETARIO**). No sabes en que mes, ni en qué día vives.

SECRETARIO.—Señor, si no me equivoco, hoy es miércoles, día 27 de julio de 1588.

REY.—Exacto. (**Separándose**). ¡Ya tenemos calendario en el Mo-

nasterio!

SECRETARIO.—(**Se acerca a la ventana**). ¡Qué bello atardecer! Sobre las piedras de la Sierra brotan las violetas del crepúsculo. Y las nubes, como corderos rojos, caminan hacia el establo de la noche. ¡Qué tiernos grises en las torres! ¡Y qué duros los verdes de los huertos!

CONSEJERO.—Herrera más que un arquitecto fue un poeta.

REY.—Fue un maestro albañil de este convento.

SECRETARIO.—(**Viniendo hacia el grupo**). Nosotros somos monjes guerreros.

REY.—Somos lo único que podíamos ser. Hemos nacido con un destino. Somos caminantes de una única senda. Cada cual tiene que cumplir su tarea. No podemos elegir otra.

CONSEJERO.—Señor, decidme, de no haber sido rey ¿qué otro estado os hubiese gustado ejercer?

REY.—De no ser rey, no apeteciera el ser Duque, ni Conde, ni Marqués, sino un caballero de hasta seis u ocho mil ducados de renta, desobligado de las cargas y obligaciones de los titulados y grandes señores.

SECRETARIO.—Pero sois rey por la gracia de Dios.

REY.—Y al El consagro todos mis actos... A El, y a mi pueblo.

CONSEJERO.—Y el pueblo así lo reconoce... Porque sois un rey demócrata. aunque vuestros enemigos lo duden y lo nieguen.

REY.—Todos somos iguales al nacer y en el morir. Ya sabes que el único baile que ejecuto con gracia es la Danza de la Muerte. La leo y la bailo...

CONSEJERO.—Por cristiano, en Lepanto, la espuma se convirtió en laurel.

SECRETARIO.—Y ahora, por servir a Dios, nuestras naves van en busca de los ingleses.

CONSEJERO.—Nuestras naves. (**Pausa**). No son sólo los barcos lo que se enfrentarán en las aguas del Atlántico... Son dos épocas... Dos pensamientos. Dos aspiraciones. No solamente lucharemos por Dios, sino por nosotros mismos. (**Se pasea**). Lepanto fue otra cosa. Había más poesía. Eramos cruzados...

SECRETARIO.—Hoy, tal vez, seamos dos comerciantes que se disputan el mercado...

CONSEJERO.—Ahora la lucha es por esta vida... y entonces se peleó por la otra. Primero hemos ganado el cielo, y, después, vamos a conservar la tierra...

REY.—(**Sentándose**). Yo siempre he peleado por Dios.

SECRETARIO.—Nadie se atreve a ponerlo en duda. Sois su brazo derecho. La muralla de fuego que le ha defendido del Ejército del Pecado.

CONSEJERO.—La ardiente y austera espada que no se debió envainar en El Calvario.

REY.—**(Cortándole)**. ¿Cómo te atreves a censurar la voluntad divina?

CONSEJERO.—**(Arrepentido)**. Señor.

REY.—Por lo menos, para limpiar ese pecado, debes enjuagarte la boca con hiel y vinagre.

CONSEJERO.—Perdonadme la expresión, pero es que a veces, por mi misma fe, parece que por mis venas circulan lanzas de impaciencia.

REY.—**(Pensativo)**. ¡Ya estarán dispuestos los barcos! **(Mira el mapa)**. Aquí, en este rincón de España, como un rebaño de toros, sólo esperan la orden de zarpar.

CONSEJERO.—Cuatro grandes galeones, cada uno con cincuenta cañones y trescientos treinta y cinco hombres a bordo.

SECRETARIO.—Seis escuadras, alguna hasta con catorce galeras de vela y remos.

CONSEJERO.—Que hacen un total de ochenta naves de combate.

SECRETARIO.—Cada una lleva de seis a veintiséis cañones.

CONSEJERO.—Alguna con trescientos remeros.

SECRETARIO.—Además, van cincuenta barcos con abastecimiento.

CONSEJERO.—El número de hombres pasa de los treinta mil.

REY.—**(Cortando el diálogo)**. ¡Será mejor que Dios haga las cuentas!

SECRETARIO.—Nuestras naves parecen montañas. Son sólidas como el dogma. Pesadas como el sol del estío. Dan la sensación de tener las raíces de los remos clavadas en el mar.

VA ANOCHECIENDO.

(La claridad del atardecer casi ha desaparecido. EL SECRETARIO enciende unos candiles. La luz artificial da un aspecto serio a la escena. Estas luces estarán distribuidas en forma que alumbran solamente la mesa y un rincón del escenario).

REY.—¿Qué hora será?

CONSEJERO.—Pasadas las ocho.

REY.—**(Se levanta y pasea preocupado)**. Después se acerca a la mesa, y con las manos apoyadas sobre ella, contempla el mapa). El mar. sobre el mar. o dentro del mar. **(En**

monólogo). ¿Habré elegido el momento exacto? ¡Qué difícil es saberlo! ¿Acerto o me equivoco? ¿cómo podría lograr la respuesta? **Se dirige al SECRETARIO y al CONSEJERO).** Vosotros, decidme: ¿he sabido escoger el instante oportuno?

SECRETARIO y CONSEJERO —Al tiempo). Es muy difícil la pregunta.

REY.—Quisiera saber la verdad. Ver el resultado. Porque este presente, por decidido, ya es pasado. **(Pausa).** Nosotros, aquí, contamos uno, dos y tres, y ya hemos vivido este instante. Lo mismo ocurre con nuestro pensamiento y con nuestras decisiones, porque el tiempo mínimo de unos segundos las convierte en pasado. Todo lo que hacemos envejece con una rapidez extraordinaria. El porvenir del presente, por inevitable, es pasado...

SECRETARIO.—No os preocupéis. Todos vuestros actos son seguros y perfectos como la marcha del sol.

REY.—**(Volviéndose hacia el SECRETARIO).** Sí, mi buen amigo, pero olvidas los eclipses... ¿Hay algún planeta adverso que pueda o que esté ya oscureciendo esta clara existencia del mediodía de los Austrias? **(Pausa).** ¿Quién puede decírmelo? **(Exitándose).** Quiero saber con exactitud el resultado. **(Al SECRETARIO).** ¿Quién crees que pueda ayudarme? **(Pausa, Reacción).** ¡Ya está! Traeme a un historiador. No se equivocará, porque el historiador es el hombre que advina el pasado... No me importa su nacionalidad, con tal que sea imparcial y unos siglos mayor que nosotros. **(Dirigiéndose al SECRETARIO).** Aprisa, puede ser que aún estemos a tiempo.

(EL SECRETARIO hace mutis).

CONSEJERO.—**(Acercándose al REY).** Señor, calmad vuestras dudas. Ese pasado todavía es una espiga muy tierna, no pretendáis que os dé ya el pan de la certeza.

REY.—**(En monólogo).** Quiero saber lo que dirán de mí... Deseo conocer el juicio ajeno. Pretendo informarme del resultado antes que lo conozca la posteridad.

(En ese momento entra el SECRETARIO acompañado del HISTORIADOR. Este trae un gran libro debajo del brazo. Debe vestir con ropa de nuestros días con un marcado estilo universitario).
SECRETARIO.—Majestad aquí está el Historiador.

EL REY.—(Le hace un ademán para que se acerque. El HISTORIADOR obedece). Dime, ¿supongo que conoces el motivo por el cuál te he llamado?

HISTORIADOR.—Sí.

REY.—Leéme la Historia. . . La de hoy, que ya es antigua. (Pausa. Señala el mapa). Vamos camino de Inglaterra. . . Mis barcos. . .

HISTORIADOR.—(Se sienta. Abre el Libro. Comienza a leer). Felipe II no advirtió el grave peligro que representaba Inglaterra isabelina. Dejó pasar el momento oportuno para el ataque, en la época que lo señaló el Marqués de Santa Cruz. Cuando se decidió ya era tarde. Había dejado prepararse a los ingleses. Las naves españolas, con su pesada flota de abordaje, muy lentas de movimiento. . . Por el contrario, los ingleses, con su estilo de artillería a distancia y con ágiles veleros, conocedores que en la lucha de cerca llevaban la partida perdida, impusieron el combate a distancia y más flexibles y sabiendo aprovechar los vientos, destruyeron a la Armada española. . .

REY.—(Violento). Calla, Basta esas palabras. Hemos perdido. (Al SECRETARIO). Hay que impedir que salgan nuestras embarcaciones. Tenemos que hacer otra armada. . . También nosotros tendremos barcos ligeros. No quiero abordajes, sino lucha de artillería. ¡Que no partan nuestros bajeles! Detenedlos. (Al CONSEJERO). Prevenid los emisarios. Que partan a galope para llevar mis órdenes.

(El HISTORIADOR hace mutis).

SECRETARIO.—(Titubeando). Señor, es imposible. . . Ya no podéis rectificar. . . Estamos a miércoles, día 27, y la Armada zarpó el pasado sábado, día 23.

REY.—(Violento). ¿Es imposible rectificar el pasado aunque esté recién nacido? ¿Aunque sea presente? (Triste). ¡Dios mío! Solamente la Historia puede adivinar el pasado. . . Nadie puede conocer el resultado del presente. . .; es preciso que transcurra por lo menos un instante, tiempo aunque breve, que puede ser fatalmente definitivo. . . (Se sienta. Mira el mapa. Está abatido). El corazón, dentro del mar. . .

TELON.

EL FOLKLORE MEXICANO

Desde 1880 hasta 1924, aproximadamente, existió en la capital mexicana, una casa editora dedicada exclusivamente a la publicación y divulgación de la literatura popular. Fue su fundador don Antonio Vanegas Arroyo, el cual con su hijo Blas y algunos escritores y poetas de relativo mérito literario, puso en circulación, en el México de entonces, una enorme cantidad de literatura folklórica: corridos, canciones, calaveras, adivinanzas, décimas, juegos, historias, letanías, cartas amorosas, pastorelas y comedias; obras que eran en algunos casos. "corrupciones de la literatura culta, pero en otros, creaciones originales" (1).

Tan profuso y vario fue el material que el señor Vanegas editó, que hay algunos títulos que no quisiera dejar de citar, pues me parecen curiosos:

Versos para Payaso.

Cuadernos de Brindis.

El Nuevo Oráculo o Libro del Porvenir.

La Magia Prieta y Blanca, o sea el Libro de los Brujos.

José Guadalupe Posada colaboró durante mucho tiempo, con los Vanegas, ilustrando las publicaciones. Es por demás interesante, ver cuatro o cinco hojillas de papel corriente, mal impresas, que costaban en aquel entonces diez centavos, ilustradas, en forma original y única, por el insigne grabador. Tanta era la sugestión plástica que tenían esas hojitas, que Arsacio Vanegas Arroyo, no duda al afirmar que... "el genio y las facultades de Posada hicieron posible la buena marcha editorial de la casa" (2).

Las obras de teatro, que el editor llama comedias (treinta y seis breves piezas en total), fueron publicadas todas bajo el título común de **Galería del Teatro Infantil** y son un conjunto de sainetes, juguetes, comedias de magia, pasos y farsas. Fueron impresas para representarse "por niños o títeres", pero no son nada

(1).—Martínez, José Luis. **Literatura Mexicana del Siglo XX**. T. I. p. 58.

(2).—José Guadalupe Posada. (Revista **Ferronales**, Octubre, 1961)

adecuados para los pequeños, sobre todo algunos como **Los Pulques Mexicanos** o **La Almoneda del Diablo**.

Vanegas Arroyo trabajó " . con un mágico equilibrio de la ingenuidad y malicia; la sencillez y la gracia populares, con temas cotidianos y comunes. " (3), y tan espontáneo es su teatro que probablemente sea el teatro más mexicano.

Entre estas piezas hemos escogido: **Los Novios**, sátira (4) de versos octosílabos, de rima asonante algunas veces y otras consonante; tiene un diálogo fluido y gracioso; su estructura puede considerarse perfecta, pues la brevedad no le resta calidad, sus personajes: la novia boba, el novio catrín, el padre fiero, el amigo oficioso, la criada interesada, son personajes peculiares de este México nuestro. Es la obrita, un magnífico ejemplo de teatro popular, divierte, interesa y tiene además su pequeña moraleja. Los jóvenes gozan con ella, ya como actores, ya como simples espectadores (5).

LA PASTORELA

Existe, aparte del grupo de obras anteriormente citado, otro grupo, también editado por Vanegas Arroyo: unas "bonitas pastorelas arregladas para la juventud" por la casa editora. En realidad, la mayor parte de estas pastorelas, están firmadas por Rafael A. Romero pero de éste no se conoce más que el nombre.

El grupo está formado por:

El Casamiento de Bato,
El Niño Dios en Belén,
El Testarazo del Diablo,
Los Chascos de Bato y Bras,
La Verbena de Belén o una Fiesta Pastoril y
La Aurora del Nuevo Día en los Campos de Belén.

Las Pastorelas, graciosas obras de carácter completamente popular, son probablemente, una derivación o degeneración de

(3).—Magaña Esquivel, Antonio. **Breve Historia del Teatro en México**, p. 118..

(4).—Usigli la clasifica como sátira en **Itinerario de un Autor Dramático**.

(5).—Representada por el Club de Arte Dramático del Colegio Guadalupe el 14 de mayo de 1962.

los Autos del Nacimiento del siglo XVI "donde el sentido lírico del tema de navidad se aplebeya dándose importancia a la parte rústica de los pastores..." (6); o una degeneración de las funciones catequísticas que los sacerdotes españoles implantaron en México a raíz de la conquista. ¿Cuál fue la obra original y quién, su autor? Se ignora. Olavarría y Ferrari (7) nos habla de una **colección de Loa y Entremeses, Comedias de Santos y Pastorelas**, que llegó a sus manos por casualidad, y de la cual no da fecha; sin embargo parece ser que fueron representadas antes de 1790, o sea a fines del siglo XVIII. Estas obras eran larguísimas pues "principiaban en la rebelión de Luzbel y venían a terminar en la adoración de los pastores a Jesús recién nacido" (8). El argumento se ha ido acortando poco poco; de un Auto de Navidad, pasó a una obra pastoril. El motivo religioso se transforma en pastoril; en el siglo XVII; el pastor español se transforma en mexicano en el siglo XIX. Y en la pastorela actual sólo queda de la obra original, el título, el pretexto (nacimiento de Jesús) y cosa curiosa, a la manera de la Commedia dell'Arte, los nombres de los personajes. Siempre serán los mismos: Gila, los tragones y holgazanes Bato y Bras, el valiente Miguel, el fantarrón Luzbel y el gritón Pecado Original, los que dialogan en la pastorela. En México, este género es tan popular, que desde tiempos inmemoriales se ha representado, año tras año, por el mes de diciembre. La tradición es oral o existe en cuadernillos mal impresos, semejantes al que nos ocupa, lo que permite que se introduzcan constantemente numerosas modificaciones, por ejemplo, los peones que habitan al sureste de los Estados Unidos, han adaptado la pastorela a su idiosincracia; son pastores que "cuidan reses y comen tamales" (9) y los de nuestra pastorela, calzan huaraches y se emborrachan con tequila. El vestuario de estas pastorelas mexicanas es de gran colorido, vistoso; los trajes de los pastores son de colores brillantes, rosa, azul, verde; sus sombreros y sus báculos van a formados de flores y cascabeles; los ángeles que llevan enormes alas postizas, se adornan frecuentemente de espejos y abalorios; los diablos usan máscaras típicas y visten de solferino, de negro o de rojo.

(6)..—Valbuena Pratt. p. 769.

(7)..—**Historia del Teatro en México**. Capítulo X. pp. 97 a 137.

(8)..—Op. cit. p. 123.

(9)—Vid. **Los Pastores**, por Doroty Hirshfield (Universidad de México, T. I No. 2, p. 157)..

Algunos escritores modernos, mexicanos, se han inspirado en ese tema y lo han presentado bajo nuevos aspectos, conservando, sin embargo, el fondo original (10). En la danza, también ha tenido este tema su influencia; existe un ballet llamado justamente Pastorela, en el que el espíritu de la pastorela mexicana se afina y se destaca convirtiéndose en una manifestación plástica, bella y sugerente.

La Pastorela que transcribimos es un juguete lleno de gracia y buen humor en el que los giros mexicanos abundan. Para evitar las rápidas mutaciones que se indican en ella, podría dividirse el escenario en dos partes, representando una el infierno y la otra el campo, e iluminar ya una, ya otra según las escenas.

(10)..—Vid. *Pastores de la Ciudad* de Luisa Josefina Hernández y Emilio Carballido (*La Palabra y el Hombre*). Revista de la Universidad Veracruzana No. 12. Octubre-diciembre, 1959..

LOS NOVIOS

SATIRA

(El Novio, la novia, una criada, el papá).

(El foro representa una calle. A la derecha la casa de la Novia con un balcón en donde ésta se asomará. Sale el Novio y su Amigo; el primero con una guitarra).

CANTO

NOVIO.— Sal a tu reja, niña querida,
Que viene a verte tu trovador;
Sal a tu reja y en la mirada,
Mándame todo, todo tu amor.
Ya de la noche se extiende el velo,
Divina estrella, sal a lucir;
Tú eres el astro de mi consuelo,
El que ilumina mi porvenir.

HABLADO

¡Se destempló mi guitarra!
No puedo ir más adelante..
Y me faltaba lo menos
Quince versos que cantarle.

AMIGO.—¡Las doce! No es mal plantón. (Mira el reloj).
El que te regala tu ángel,
Francamente yo te dejo
Y me retiro a acostarme...
Al fin que yo nada saco
Como no sea tomar aire,
Y sopla, pero tan fino,
Tan sutil y tan constante
Que ya siento en las narices
Las ganas de costiparme.

NOVIO.—¡Eso no es ser buen amigo!
Si vienes acompañándome
Para que platique a gusto
Y no nos sorprenda nadie.
Si sabes que don Facundo
Llega del café tan tarde,
Y apenas se oyen los pasos
Y a oscuras está la calle,
¿No comprendes, desdichado,
Que puede medio matarme
Si me encuentra departiendo
Con su sobrinita Carmen?

AMIGO.—Bueno, ya está, me dominas
Y hago al fin lo que te place
¿Quiéres que vaya a la esquina
De centinela a situarme?
¿Quiéres que te de un cigarro?
¿Quiéres que yo también cante?
¿Quiéres que toque la puerta?
¿Que a don Facundo lo mate?
Abusas de mi amistad.
¡Te perdono y adelante!

NOVIO.—Eres lo más divertido
De todos los estudiantes.

AMIGO.—Quien se divierte eres tú
Y estás divertido en grande,
Tienes novia que te quiere
A escondidas de su padre
Que le hablas todas las noches
En un sublime lenguaje
Cuyo (sic) lenguaje no entiende
La pobrecita de Carmen,
Comes bien; sin que te cueste,
Vistes unos ricos trajes,
Tienes cabal apariencia
De caballero elegante,
Y todo por tu facundia
Porque sabes expresarte.
Y eres audaz, de tal modo,
Que todo a tu gusto sale
Pero si van a tu cuarto
No tienes en que acostarte,

En tu bolsillo, el dinero,
Siempre se encuentra en menguante
Porque andas buscando un peso
Para juntar nueve reales.
¡Y así vives y así gozas
Y eres así gran tunante!

NOVIO.—¡Calla! Que he visto una luz
A través de los cristales
Del balcón; debe ser ella.
cantaremos otra parte.

CANTO

Como canta el ruiseñor
Del follaje en la espesura,
Así canta niña pura,
Suspirándome de amor.
No pretendas desdeñar
Mi inmenso cariño ardiente,
El va a ti cual la corriente
Que arroja en su curso el mar.

HABLANDO

NOVIO.—Ya se acerca a su balcón,
Hazme el favor de marcharte,
Y te pones en la esquina,
Para ver si llega alguien.

AMIGO.—Ya me voy. . Tengo un sueño
De cuatrocientos adarves

NOVIO.—¿Eres tú, luz de mi vida
Claridad de mi horizonte,
Alma del alma querida,
Ave que gime escondida
En la espesura del monte?
¿Por qué tan tarde salió
La aurora del firmamento?
¿Por qué el hado me privó
De tu vista y se llevó
Con tu ausencia, mi contento?
Pero al fin apareciste
En esa altura esplendente

Y como el astro veniste
A darle consuelo al triste
Regocijando al doliente.
Mi dulce y gentil señora,
Que el alma rendida adora...
Deidad más encantadora
Que la luna. ¿Dónde estabas?

NOVIA.—Estuve partiendo habas...
Como es vigilia mañana,
Es preciso de poner
La comida muy galana.

NOVIO.—Rosa del huerto lozana,
Si tú no debes comer;
Si tu alimento es el viento
Que alimenta la espesura
Con rumoroso contento,
Si es vida mía tu aliento
De la estrella la luz pura
Si tus labios son fulgores
De vivísimo carmín
Sólo oprimirán las flores
Que al soplo de los amores
nacían en bello jardón.
Si tu pecho, vida mía
Nido de amor y consuelos
Sólo gustar debería,
Del néctar y la ambrosía,
Que se gustan en el cielo.

NOVIA.—Pueden ser muy exquisitos
Pero otras cosas prefiere,
¿Te gustan los pambacitos?
¿Y los tacos? ¡Qué bonitos!
Por los tacos yo me muero.

NOVIO.—Me place lo que te agrada,
Lo que quieras, eso ansío
Quisiera ser la enramada
por gorriones habitada
Si fueras tú claro río;
Quisiera ser golondrina
Si fueras el cazador,
Y arpa celestial, divina
Que vibrara peregrina

(Sale Don Facundo y se pone a escuchar detrás del Novio.
El Amigo dormido, no avisa).

Siendo tú brisa de amor
Deseara yo con anhelo,
Ser el barco, tú el canal
Yo la estrella, tú mi cielo;
Yo el dolor y el desconsuelo,
Tú el alivio de mi mal
Tú mi dueño, tú mi bien,
Tú mi dicha y mi contento.

D. FACUNDO.—(Interrumpiendo).

¿Y no quiere usted, jumento
Cambiar de temperamento
En la cárcel de Belem?

NOVIA.—"¡Válgame Dios!" "¡Si es mi tío!"

(Cierra y se mete).

NOVIO.— No me explico, caballero..

D. FACUNDO.—Cálllese gran botarate

Que si me enoja lo estrello
Háse visto el parlanchín,
Trovadorcito de cuero.
Venir a inquietar muchachas
Trastornándoles el seso
Con canciones de zarzuela
y con malísimos versos.
Si no me explico porque
De un palo no lo derrengo

NOVIO.—Pero advierta usted señor.

D. FACUNDO.— Qué he de advertir majadero

Siquiera que se casaran
que al fin eso no es mal hecho;
Pero qué se ha de casar
Si no tiene usted ni medio
Y anda en busca de cazuela
Para poner el puchero
¿Cree usted que no lo conozco?
Qué mis informes no tengo
de su conducta extraviada?
Pues se equivoca y me alegro.
Sepa que yo soy muy bruto

Y he de hacer un escarmiento
Si vuelvo a ver en mi calle
Esa cara de borrego
Se acabó, Váyase en paz;
Y que reviente deseo...

(Se oye ruido de pasos y el amigo despierta asustado y corriendo)

AMIGO.—Ten cuidado, ten cuidado

NOVIO.—¡A buen tiempo me avisaste!

D. FACUNDO.—¿Quién es ese otro zopenco?

¡Ah, vamos!, el centinela
que se encontraba al acecho..

Amigo; merece usted

Por su vigilancia, un premio.

Cuando me nombre inspector

De animales el gobierno,

Le prometo a usted ocuparlo

Por su valer, el primero.

Conque andando, y buenas noches

Que constiparme no quiero.

Cuidadito con volver;

Porque les rompo los huesos.

(Entra en la casa).

NOVIO.—¡Nos lucimos!

AMIGO.—¡Nos lucimos!

NOVIO.—¡Tuya es la culpa, canalla!

Si no te hubieras dormido

a buen tiempo me avisaras.

AMIGO.—Te dije que tenía sueño

NOVIO.—Y por eso nos maltratan,

Y eso no es lo peor,

Sino que sigue la danza

Me pareció que Carmela,

Cuando don Facundo hablaba

Escuchó tras del balcón

Y se burló de mi facha.

La verdad, debe creerme

Un cobarde, un vil, un mandria,

Cuando toleré que así,

D. Facundo me insultara;

Si esto es así ya verás
Cómo me hecha en hora mala,
Y me quedo sin la novia
Y pierdo las esperanzas
De llegar a ser el dueño
De su mano... y de sus casas...
AMIGO.—¡Paciencia! ¡Qué vas a hacer!
¡Estando el hombre de malas!
NOVIO.—Espera, se abre la puerta.
Hacia aquí viene la criada.

(Sale la criada)

NOVIO.—¿Qué quieres Francisca?
CRIADA.—Pos qu'he de querer yo, nada
Sólo darle un papelito
Con que la niña me manda.
NOVIO.—**(Despliega la carta y lee).**
NOVIO.—"Arturo, salgo de viaje
"Arturo, salgo de viaje
Para Veracruz, mañana.
Me voy porque lo detesto.
Devuélvame usted, mis cartas
Que ahí le mando las tuyas
Quien usted sabe". ¡Carambas!
Escribe poco la niña,
Pero lo escribe con alma;
Para ser blanca paloma,
Nomás esto nos faltaba.
AMIGO.—¡Vámonos a la Concordia!
A ver quien paga el Champaña,
NOVIO.—Dices bien, nada de penas
Que al fin las penas se pasan.
CRIADA.—Niño, ¿no me da el realito
que su merced siempre daba?
NOVIO.—Hija, que otro te lo pague;
Yo no pago calabazas.

T E L O N

LA AURORA DEL NUEVO DIA

EN LOS CAMPOS DE BELEN

PERSONAJES

LUZBEL
PECADO
ASTUCIA
SAN MIGUEL
BATO
BRAS
FILENO
GILA
ROSAURA
FLORA
PASTORES y
PASTORAS DE ACOMPAÑAMIENTO.

CONCILIABULO

**(Vista de Infierno decorada al gusto del director de escena.
Canto musical en el interior del foro).**

Lamenta, Luzbel tu suerte,
Por infame y atrevido
Y con este fuego fuerte
Que del cielo ha descendido.
 Quisiste ser más que Dios
Por eso te sublevaste,
Y tú mismo te arrojaste
En una caverna atroz.

ESCENA PRIMERA

**(Luzbel sólo, sentado en la boca del infierno los primeros versos
los recita soñando). 4**

¿Qué significa ese canto

Que me viene a atormentar?
No quiero más escuchar
Causa de tanto quebranto
(levantándose)
Suspende, lira sonora,
Ese canto aterrador,
Que mi existencia devora
Y hace cruel mi dolor
Si por mi culpa perdí
Toda la gracia de Dios;
Dejadme pensar aquí
En mi venganza feroz
Tengo vasallos sinceros
Que son servidores leales,
Y como mis compañeros
Del cielo serán rivales.
Pecado, ven en mi auxilio,
Mira que te necesito;
Astucia, escucha mi grito,
Pues deseo entrar en concilio.
Venid en rápido vuelo
Cruzando y rompiendo el viento
Porque es mucho mi tormento
Y ya no encuentro consuelo!
Venid, venid, presurosos,
Que mi inquietud es horrible,
De los antros tenebrosos
Salid si les es posible,
La suerte de un condenado
No se puede soportar,
Si no le viene a auxiliar
Una astucia y un pecado!

ESCENA SEGUNDA

(Luzbel, Pecado por la derecha, Astucia por la izquierda trayendo en la mano derecha una tea ardiendo).

PEC.—Aquí me tienes, Luzbel:

¿qué deseas de tu vasallo?

AST.—Yo he venido como un rayo
y con una señal cruel

LUZB.—Pues yo agradezco en el alma

tan importantes servicios,
y sin momento de calma
introducid vuestros vicios,
que nadie quede en el mundo
sin cometer un delito,
y vuestro genio iracundo
anunciad en alto grito.

PEC.—¡Mi voz llegará hasta el cielo!

AST.—Y la mía hasta las montañas;
incendiaré las cabañas
derribándolas al suelo.

LUZB.—¡Pecado, incendiad los campos;
Astucia, marcha en su ayuda
que por doquiera haya llantos,
misericordia y gente desnuda

PEC.—Luzbel yo me comprometo
a todo cuanto tu quieras:
arruinaré por completo
los campos y las praderas.

AST.—Pecado, ¿a mí qué me dejas
que pueda desempeñar?
Acabaré con las viejas
pues las echaré a la mar.

LUZB.—Hagan todo lo que puedan
y cuanto esté de su mano;
volved al hombre tirano
con las mujeres que quieran.

PEC.—Yo convertiré a los hombres
en reptiles, en lombrices,
y ni señas de sus nombres
hallarán los infelices.

AST.—Yo reventaré los ríos,
los lagos y las cañadas,
y entre estos mares bravíos
habrá mil gentes ahogadas.

LUZB.—No hay más que astucia y valor
Y darle luego a la obra.

PEC.—¡Al momento, mi señor,
que a mí corazón me sobra

AST.—Lo mismo te ofrezco yo
y a cumplirlo parto pronto;
hasta el cielo me remonto

para obscurecer el sol.
Yo me encargo de la luna
y de todos sus luceros.

LUZB.—Muy bien, buenos compañeros,
que os proteja la fortuna,
¡A la lid!

AST.—¡A la guerra!

LUZB.—¡Con rabia febril
haced que tiemble la tierra!

ESCENA TERCERA

(Dichos y San Miguel con la espada en la mano).

SAN MIGUEL.—Temblad en mi presencia desgraciados,
que blasfemáis del Ser Omnipotente,
cuando sabéis que estáis ya condenados
a estar en el infierno eternamente.
Del alto empíreo fuisteis arrojados
por vuestra creencia páfida e insolente,
dudáis de la pureza de María
cuando es tan pura cual la luz del día!

LUZB.—Basta, Miguel, estoy ya convencido
de mi fatal y sin igual torpeza;
no me atormentes más, estoy rendido.

SAN MIGUEL.—Pues doblega a mis plantas tu cabeza.

PEC.—No consientas jamás, Luzbel querido.

AST.—¡Ahl no permitas semejante ultraje.

SAN MIGUEL.—Pronto, cae a mis pies, bestia salvaje,
y viva la pureza de María!

LUZB.—No mentéis ese nombre, me horroriza.

SAN MIGUEL.—Pues ve a sufrir tu padecer eterno
y en cuerpo y alma marchen ya de prisa
a tomar sus lugares al infierno.

LUZB.—Has triunfado, Miguel; mas no me prostro
ni el suelo beso con mi limpio rostro.

SAN MIGUEL.—Caed a mis plantas cual feroz serpiente,
que así lo ordena el Ser Omnipotente.

LUZBEL, PECADO y ASTUCIA.—¡Válganos todo el infierno!

Caen los tres boca abajo; Luzbel se coloca en medio; Miguel le pisa la cabeza levantando su espada; Pecado y Astucia a los lados en la misma actitud).

CORO MUSICAL INTERIOR.

Por infames y atrevidos
Bajan al profundo abismo,
como seres corrompidos
Y olvidados de sí mismos!

TELON.

ACTO UNICO

(Vista de campo con algunas chozas, dispuestas al gusto del director de escena, procurando que cuando menos haya una choza de cada lado).

ESCENA PRIMERA

(Salen todos los pastores y pastoras con su acompañamiento).

CORO

Alabemos, pastores,
Del día la nueva aurora,
pues que los campos dora
con refulgente sol.
Los campos nos anuncian
en su verdor lozano,
los cantos que pronuncian
los labios del aldeano.
Venid, venid pastores,
cantemos con fervor,
que los campos se cubren
de gloria y esplendor.
Y elevando hasta el cielo
nuestra férvida voz,
cantemos con anhelo
que viva el Niño Dios,
Cantemos con anhelo, etc.

HABLADO

BATO.—¿Conque hoy estamos de gala
por lo que tú ya sabrás?

BRAS.—Pues, Bato, yo no sé nada.
 BATO.—¡Cómo no lo sabes Bras!
 ¿Qué no sabes que en Belem
 hay una fiesta de lujo?
 BRAS.—¿Pues quién te lo ha dicho, quién?
 ¿Quién tal noticia te trujo?
 BATO.—Quién me la había de traer:
 la aurora del nuevo día,
 FILENO.—Sí, que nos anunció en Belem,
 el feliz alumbramiento
 de nuestra Madre María.
 GILA.—Cómo, ¿pues qué ella nació?
 BATO.—No, Gila, dió a luz un niño
 que en su seno concibió
 con el más santo cariño!
 ROS.—¡Oh, qué grandioso portento!
 FLORA.—¡Oh, dicha tan celestial!
 BATO.—Dicen que su nacimiento
 fue en Belem, y en un portal,
 BRAS.—Con razón ni frío he tenido
 desde que me levanté.
 FILENO.—Porque ese Dios tan querido
 es nuestra luz, nuestra fe,
 GILA.—¡Ay, Bato yo voy a verlo!
 BATO.—¡Ay Gilita, ni lo creas,
 te es en vano conocerlo!
 GILA.—Tú me dirás el porqué.
 BATO.—Porque él no quiere a las feas
 ni a las que no saben leer,
 las que no saben guisar,
 las que no saben coser.
 Que luego que se levantan,
 en el agua cristalina
 el rostro se van a ver;
 que no saben de cocina
 ni de pegar un botón;
 que no saben la doctrina
 ni siquiera una oración;
 todo esto le causa muina.
 GILA.—Pues si con tantos defectos
 me quisiste por esposa,

- mira, haremos una cosa;
vive tú con tus becerros
y yo solita en mi choza.
- BRAS.—No. Gila, si es una guasa,
o más bien dicho, una broma.
- ROS.—Pues por ofensa se toma
lo que por chanza no pasa.
- FLORA.—Sí, Rosaura, muy bien dicho,
y Gila tiene razón.
- BRAS.—Si, que merece este bicho
Que le dé yo un coscorrón.
(Le dá un coscorrón).
- BATO.—Ahora sí que la gané
que por decir la verdad
este premio me saqué.
- GILA.—Pues Bato, ya te repito
que si sostienes tal cosa,
tú te vas hasta el cerrito
y yo me quedo en mi choza.
- FILENO.—Vamos, Gila, quita ya;
olvida ese sentimiento,
y pon a Bato contento
por vida de tu papá.
- GILA.—Si él es el que me maltrata
con ponerme tantos peros.
- BATO.—Anda, no seas tonta, chata,
si es mucho lo que te quiero;
tu Bato no te maltrata
eso fue un chiste ligero.
Y para satisfacción
de que todo fue mentira
venga un abrazo, mi Gila,
con todo tu corazón. **(Se abrazan).**

**(Después se colocan Bato y Gila quienes se toman de la mano
en medio de la escena y los demás pastores a los lados).**

CANTO

ARIA DE BATO

Sábeta, Gila,
Que yo te adoro;

Tú eres mi vida,
Tú mi tesoro,
Mucho te quiero,
Más que a mi toro,
Más que al carnero
Cuando lo como
Más que a tus patos
Y a tus gallinas
Más que a las pípilas
Y golondrinas.
Ven, remonona,
Dame un abrazo,
Que ya mi broma
No viene al caso.

ARIA DE GILA

Pues si es mentira
Cuanto me has dicho
Más que a tu bicho
Te quiere Gila
Más que a las flores
Que tiene el campo.
Más que al zenzontle
Que quieres tanto;
Más que a tus vacas
Y a tus becerros,
Más que a tus cabras
Más que a tus perros
Ya no me vuelvas,
Bato, a ofender,
Y así tu Gila
Te ha de querer.

HABLADO.

FILENO ¡Que viva Bato!
¡Que viva Gila!
TODOS. — ¡Que vivan!

ESCENA SEGUNDA

MIGUEL. — ¡Venturosos pastores
os vengo a anunciar,

un fausto suceso
que os ha de admirar.
Añoche a las doce
nació el Niño Dios,
corred a adorarle
con santo fervor.
Sencillos aldeanos
marchad a Belem,
que el Niño os espera
con santo placer
Dios es nuestro padre,
Dios es nuestro bien:
un voto de gracias
rendid a Belem. **(Se va)**.

BATO.—¡Oh, qué gusto tengo!

BRAS.—De gozo reviento,

FILENO.—Yo no me detengo.

GILA.—Vamos al momento.

ROS.—¡Ay, qué gusto, Flora!

FLOLA.—¡Bendita la aurora
que trajo el portento!

BATO.—Me ocurre una cosa,

BRAS.—Y a mí otra también.

Vámosle cantando.

BATO.—Sí, sí,

me parece bien.

FILENO.—Y para hacerlo mejor
cada uno con su pareja.

BATO.—Pues vente conmigo vieja. **(A Gila)**.

BRAS.—Y tú conmigo, primor. **(A Flora)**.

FILENO, Rosaura, toma mi brazo
y marchemos paso a paso.

MARCHA PASTORIL

CORO

Marchemos cantando
Con gozo y fervor,
Para ir saludando
¡Las glorias de Dios!
¡Bendito el arcángel
Que nos anunció

Tan santo prodigio!
¡Bendito sea Dios!
Marchemos, pastores,
Con gran devoción,
A rendirle al Niño
Nuestro corazón.
Roguemos al cielo
Que logremos ver,
A ese Niño lindo
Que nació en Belem,
marchemos, etc.

(Dan por todo el foro las vueltas que sean necesarias para concluir el canto; y se van formando parejas de dos en dos).

ESCENA TERCERA

(Luzbel solo).

LUZB.— ¿Con quién vengaré mi ira,
Mi afrenta, mi perdición,
Pues mi corazón respira
Venganza y desolación?
¿Cómo es posible creer
Que María ha quedado pura
Dando a luz una criatura?
Eso sí no puede ser
Esto es todo, mi delito
Y por esto me castigan,
Y con prontitud me obligan
A caer en un precipicio!
Pues bien, si tal guerra me hacen
Yo la haré con más fiereza:
¡Destruiré naturaleza
Ya que en mi mal se complacen!

ESCENA CUARTA

(Luzbel y San Miguel).

LUZBEL.—¡Yo haré que tiemble la tierra!
MIGUEL.—¡Yo haré que tiemble el infierno!
LUZBEL.—Yo te declaro la guerra

MIGUEL.—Y yo un padecer eterno,
En nombre del Señor,
¡Tiemble el infierno! (Se va).

(Violenta mutación, Vista de infierno alumbrada convenientemente, figurando en ella llamas de fuego y moviéndose de uno a otro lado).

(Luzbel en actitud de caerse en la boca del infierno).

¡Qué horror, qué horror!
¡Pecado, Pecado, venid a mí!
¡Astucia, Astucia, no me abandonéis!

ESCENA QUINTA

(Luzbel, Pecado por la derecha y Astucia por la izquierda tambaleándose ambos).

PEC.—Aquí tenéis a Pecado.
¿Pero señor, qué nos pasa?
AST.—Se quiere caer nuestra casa.
LUZBEL.—¡Ah, yo estoy desesperado!
¡Traición, traición!
Levantaos, condenados
que el infierno viene abajo,
pero ya que a Dios le plugo,
yo me rajo, yo me rajo,
PEC.—Yo me arrugo, yo me arrugo.
AST.—Y yo también me rebajo.
LUZBEL.—Abrete, profundo abismo,
Recibe a estos desdichados!

(Luzbel cae postrado en la boca del infierno, Pecado a la derecha y Astucia a la izquierda también postrados).

ESCENA SEXTA

(Violenta mutación, La vista anterior que usaron los pastores. Salen todos trayendo consigo los utensilios de una cena).

BATO.—¡Caray, qué cansado vengo!
BRAS.—Ah!, como que hemos caminado
algunas leguas.

BATC.—¡Qué leguas ni qué demoniol.
 ¿Sabes lo que hemos andado?
 Hemos andado...
 Ocho billones, novecientos veinticuatro
 mil cuatrocientos un millón novecientos
 diez y nueve pasos.

BRAS.—Entonces..
 Hemos recorrido el mundo,
 y con sobrada razón
 mis plantas se han rebajado,
 pues sin exageración
 están cual papel delgado.

BATO.—Ponte una suela de palo
 Tan gruesa cual un tablón.

GILA.—Vamos poniendo el estrado.
 Porque es hora de cenar.

BATO.—Sí, hacen cuarenta mil horas
 que no devoro las gordas,

BRAS.—Yo desde la última vez
 no he vuelto a probar bocado.

(Las pastoras tienden el estrado y sirven. Según los versos que siguen, van pidiendo; cada uno se sienta con su pareja, colocándose Bato a la derecha de Gila, Bras a la izquierda con Flora y Filena con Rosaura en el centro).

BATO.—Echa, Gililla, mi plato
 mas que sea carne de gato,
 porque ya de hambre me muero
 y restablecerme quiero.

BRAS.—A mí dame un zancarrón
 / de media vara de largo.

BATO.—Y a mí un poquito de amargo
 / bueno pa la digestión.

FILENO.—Siempre con tus borracheras.

BATO.—Como ayer, me puse una
 que vi a mis plantas la luna.

BRAS.—Y yo otra de sí bemol
 pues vi a mis plantas el sol.

GILA.—Rosaura, ¿no cenas nada?

ROS.—Sí, Gilita, estoy cenando;
 pero me estoy acordando
 que fue larga la jornada.

FLORA.—Brasillo, no te emborraches
y no pierdas el sentido,
pues si tienes un descuido
pierdes hasta los guaraches.
BRAS.—Eso no te cause pena
que si acaso me emborracho,
es porque como muchacho
celebro la Noche Buena.
BATO.—Y tú no te apures, Gila,
que si también me entrompeto
será con un buen tequila
y un barril con peso neto.
FILENO.—Vamos todos a brindar
en noche tan venturosa,
y ya que tanto se goza
después vamos a bailar.

(Fileno reparte los tacos con vino y todos a su vez dicen:)

A la salud del Niño Dios,
TODOS, Si, sí, a su salud!

(Los pastores recogen los utensilios de la cena; los ponen a un lado del foro y cada uno toma su pareja y bailan una danza, al concluirle le dice Bato al público:)

Si el juguete te agradó
Y también su desempeño,
Un aplauso con empeño
Es lo que te pido yo.

TELON

FANTASIA POETICA.

ELENA GARRO

Una de las escritoras más jóvenes de nuestras letras. Se dió a conocer en un programa de **Poesía en Voz Alta** realizado en 1957, con tres obras en un acto: **Andarse por las Ramas**, **Los Pilares de Doña Blanca** y **Un Hogar Sólido**: "Breves farsas que representan un estilo de teatro poético, atendido más a la palabra lúcida que a la acción interior, un teatro poético de movimientos pausados, rítmicos, muy cerca del apólogo o la fábula, regido por un ligero tono de ironía" (1).

En 1958 la Universidad Veracruzana editó las obras anteriores, acompañándolas de otras tres que son: **El Rey Mago**, **Ventura Allende** y **El Encanto**, **Tendajón Mixto**, bajo el título común de **Un Hogar Sólido**. Su teatro, lleno de fantasía, se inspira en relatos y tradiciones de nuestro pueblo; o en cantos y juegos infantiles; pero está elaborado con un estilo muy personal que a veces toca alturas eminentemente poéticas.

Algo de su obra está editada en revistas; pero la mayor parte permanece inédita. Consiste toda ella en obras de teatro y cuentos fantásticos.

Hemos escogido para la Antología **Los Pilares de Doña Blanca**, por ser la obra más limpia entre todas; porque consideramos que su presentación producirá un deleite estético a los espectadores por la forma de su escenografía y por la belleza de su prosa; y por ser la más sencilla y fácil de representar de entre todas las demás.

EMILIO CARBALLIDO

(1925-)

Emilio Carballido es uno de los escritores más jóvenes de México. Nació en Córdoba, Veracruz, el 22 de mayo de 1925. Estudió en la Universidad Nacional Autónoma de México, la carrera de Maestro en Letras, especializado en Arte Dramático y en Letras Inglesas. Trabajó un año en Jalapa como subdirector de la Escuela de Teatro de la Universidad de Veracruz y es en la

(1).—Magaña Esquivel. **Breve Historia del Teatro Mexicano** p. 161.

actualidad maestro de teatro en el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Se dió a conocer con su comedia **Rosalba y los Llaveros**, estrenada en el Palacio de Bellas Artes con gran éxito. En el mismo año presentó una breve pieza, escrita "...ante la presencia constante de Sor Juana Inés de la Cruz" (2); el auto sacramental **La Zona Intermedia** precedido, a manera de loa por el auto de **La Triple Porfía**.

En **Rosalba y los Llaveros** y en el auto sacramental, se perfilan desde entonces, las dos tendencias que seguirá el autor a través de toda la obra escrita hasta el momento: "...de un lado una especie de neorealismo escénico, un impulso por incorporar lo cotidiano al mundo del drama, con un punto de apoyo o de contraste en el medio y la psicología del ser mexicano, con claras influencias del moderno teatro de Norteamérica; y de otro lado, un intento de fantasía, de imaginación poética, de vuelo a las alturas" (3).

Después de estos estrenos, fue becado por el Instituto Rockefeller para estudiar en Nueva York; y más tarde obtuvo una beca del Centro Mexicano de Escritores.

Su obra dramática, en relación con su edad, ha sido numerosa: monólogos, argumentos de ópera y de ballet, y las obras dramáticas propiamente dichas: **La Danza que Sueña la Tortuga** (1955), **La Hebra de Oro** (1956), **Felicidad** (1957), **El Lugar y la Hora** (1957), **Sinfonía Doméstica**; y otras escritas en colaboración con otros autores: **El Viaje de Nocrevida**, obra infantil; y **El Suplicante**, de corte pirandelliano, en unión de Sergio Magaña; y **Pastores de la Ciudad** en la que intervino Luisa Josefina Hernández.

Era nuestro propósito, incluir en la Antología, la mayor variedad de géneros dramáticos; dentro de los cortos límites que existen al trabajar con obras de un acto. Hubiese sido nuestro deseo incluir un Auto, ya español, ya mexicano, pero desistimos de ello por la longitud de los mismos; por los complicados efectos escenográficos que necesitan; por la abundancia de alegorías que contienen y por los profundos temas que tratan. **La Triple Porfía**, muestra del teatro fantástico y poético de este interesante escritor, llena, hasta cierto punto, el hueco que correspondía al Auto, tanto por su concepción alegórica como por su construcción clásica.

(2).—Auto Sacramental de la Zona Intermedia. Dedicatoria, p. 9.

(3).—Magaña Esquivel.—Breve Historia del Teatro Mexicano, p. 143.

LOS PILARES DE DOÑA BLANCA

FARSA POETICA

ELENA GARRO.

PERSONAJES:

BLANCA.

RUBI.

CUATRO CABALLEROS, Y

EL CABALLERO ALAZAN.

¡Un cielo azul claro. Una torre, rodeada por una muralla sostenida por enormes pilares. Silencio. Blanca asoma por lo alto de la muralla. Mira en todas direcciones, haciéndose una visera con las manos).

BLANCA.—¡Nada!

(Voz de Rubi.—(Desde dentro). ¿Qué buscas, Blanca? ¿Qué miras con tus ojos redondos de paloma?

BLANCA.—¡Horizontes! **(Sigue mirando).**

RUBI.—¡Blancaaaa!

BLANCA.—¡Ya voy, amor! **Salta encima de la muralla, y se pasea alrededor de la torre. Abre su sombrilla roja).**

CABALLERO I.—**(Entrando).** ¡La luna, con el sol en la mano!
(Blanca lo mira y sonríe). ¡Tanta luz! ¡Tantas luces! Ardo:
¡me deslumbro!

BLANCA.—**(Jugando con su sombrilla).** ¿Y no te da miedo quemarte, hermoso?

CABALLERO I.—Mi corazón no cesará de arder por ti, reflejo de reflejos.

BLANCA.—¿Y si te incendia todo? ¿Si sólo queda de ti un montoncito de cenizas?

CABALLERO I.—Mi corazón es incandescente

BLANCA.—¡Quiero verlo! Prenderlo a mi pecho, iluminando mi garganta.

CABALLERO I.—Es tuyo, Blanca. Baja por él.

BLANCA.—Nunca podré salir ni bajar de esta torre. Mi marido la construyó para guardarme. Catorce muros que en-

vuelven otros catorce muros me defienden.

VOZ DE RUBI.—¡Blanca! Cuello de paloma, ¿qué haces?

BLANCA.—¡Ya voy! Estoy viendo un paisaje incandescente.
(**Hace ademán de irse**).

CABALLERO I.—¡No desaparezcas todavía, las llamas de mi corazón amenazan matarme.

BLANCA.—(**Volviéndose hacia él**): ¡Amo el fuego! Soy como las salamandras: no me quema.

CABALLERO I.—Si tocaras mi corazón, arderías de arriba abajo.

BLANCA.—(**Sentándose en la muralla**). Quiero ver tu corazón en llamas! ¡Préstamelo! ¡Quiero arder de arriba abajo! Mi llamada sobre la torre iluminaría la ciudad. ¡Préstame tu ardiente corazón!

CABALLERO I.—**Se saca el corazón, en el cual arden tres llamas: una azul, otra roja y la última blanca**). ¡Tómalo Blanca! (Extiende la mano ofreciendo el corazón. Blanca trata de alcanzarlo sin conseguirlo).

BLANCA.—¡Echamelo! No se me escapará: de niña jugaba muy bien a la pelota.

CABALLERO I.—Lanzando el corazón). ¡Ahí va, bolido, cometa!

VOZ DE RUBI.—Blanca, ¿Qué haces?

BLANCA.—(**Cogiendo el corazón**). Cazo cometas en el aire. (**Mira el corazón**). ¿Quieres que arda por la cabeza? (**Se coloca el corazón en el pelo**).

CABALLERO I.—¡Sí, que arda tu divina cabeza!

BLANCA.—(**Quitándose el corazón del pelo**). Mejor empiezo a arder por los pies. Así, cuando el fuego llegue a mi garganta, tendré un hermoso collar de llamas. ¡Nadie habrá llevado alhaja tan peligrosal (**Coloca el corazón en la hebilla de su zapato**).

CABALLERO II.—(**Al entrar, saca su corazón**). Blanca: deja que mi corazón arda en tu incendio. (**Lanza su corazón, disco de plata. Blanca lo coge al vuelo**).

BLANCA.—¡Este es un corazón plateado!

CABALLERO II.—Ya no queda de él sino el fantasma.

BLANCA.—(**Mirándolo al trasluz**). ¡Qué pálido! Parece una luna disecada.

CABALLERO II.—Hace ya mucho que dejó de latir. ¿Recuerdas la primera vez que pasó por esta muralla? Desde entonces la sangre lo ha abandonado.

BLANCA.—¡Pobre fantasma! Estará conmigo hasta que arda mi rizo último. Después, almas en pena los dos, iremos a es-

- pantar a los carteros del camino.
- VOZ DE RUBI.—¡Blanca, paloma reflejada en: un río! ¿qué haces?
- BLANCA.—(**Prendiéndose el corazón al pecho**). Adornarme para irme al más allá.
- CABALLERO III.—(**Entra y apresuradamente saca su corazón ya muy viejo, que tiene la forma de un zapato usado., Lo lanza y Blanca lo recoge**).
- BLANCA.—¡Qué humilde! Es un corazón de pobre. ¡Ven aquí, que no por eso dejarás de arder conmigo!
- CABALLERO III.—Esperaba ese gesto de tí. Mi corazón ha caminado mucho, ha dado mil vueltas a tu torre y a tu rostro. Se ha perdido en el bosque de tus cabellos, ha recorrido los senderos azules de tus sienes, el borde de musgo de tus párpados, el mapa infinito de tu frente, el jardín submarino de tu oreja, la profundidad de los valles de tu mano, la pendiente vertiginosa de tu empeine, los arcos frutales de tu espalda. Y a fuerza de andar y andar por los caminos dibujados por su voz, se ha ido gastando hasta convertirse en un zapato viejo.
- VOZ DE RUBI.—¡Blanca, baja, que te traigan tus pies rojados de paloma!
- BLANCA.—Llegaré a tí con un zapato viejo que conoce los vericuetos de mis palabras y los parajes secretos de las plantas de mis pies.
- CABALLERO IV.—(**Entrando precipitadamente**). ¡Antes que desaparezcas, oh huidiza, acepta también mi ofrenda! (**Se saca el corazón, que es un pan de muerto con dos velitas y lo lanza**).
- BLANCA.—¿Tiene canela? (**Le da un mordisco**).
- CABALLERO IV.—Tiene todas las especias. Yo mismo lo hice. Tus desdenes lo mataron y con sus restos preparé esta ofrenda de día de Muertos.
- BLANCA.—Ahora arderá conmigo, arderá con nosotros. (**Se pone el pan como corona**). ¡Esperemos el incendio!
- VOZ DE RUBI.—Blanca, ¿qué esperas?
- BLANCA.—¡Espero el fuego! ¡El fuego! ¡Arderé como una pira sin Santa Juana. (**Mira en silencio a los cuatro caballeros que la miran**). Siento un calorcito en el empeine. ¿Ardo?
- CORO DE CABALLEROS.—¡Sí! ¡Arde, Blanca! ¡Arde!
- BLANCA.—En la seda de mi media hay un humito.
- CORO DE CABALLEROS.—¡Arde, Blanca! ¡Ardamos todos! ¡No hagas más larga la espera! (**Saltan de entusiasmo**). ¡Que

arda la torre! ¡Que arda la ciudad! ¡Arde, Blanca, arde!

BLANCA.—¡Rubí! ¡Socorro! ¡Estoy en llamas!

RUBI.—(**Aparece sobre la muralla con su cabeza de caballo. Los caballeros se miran entre sí, se quedan silenciosos y corren a resguardarse bajo la muralla.**) ¿Dónde está el fuego?

BLANCA.—(**Mostrándole el pie.**) ¡Mira!

RUBI.—(**Sopla y apaga el corazoncito en llamas.**)
Era apenas la chispita de un cigarro. ¿Estabas fumando?
Rubí coge a Blanca de la mano y desaparecen adentro de la muralla. Un instante después, Rubí vuelve y recoge la sombrilla que había quedado abandonada. El escenario queda casi a oscuras.

LOS CABALLEROS.—(**Se cogen de la mano, hacen la ronda y cantan.**)

Doña Blanca está cubierta
de pilares de oro y plata;
romperemos un pilar
para ver a doña Blanca.
¿Quién es ese...?

(**Al decir esto se interrumpen, pues entra a escena el Caballero Alazán, con su hermosa cola dorada. En la mano lleva una lanza. El caballero Alazán mira en torno suyo, caracolea un poco, mostrando la tupida crin de la cola y queda frente a la torre, con su lanza en ristre.**)

CORO DE CABALLEROS.—¿Qué busca este insensato?
(**Alazán contesta con un golpe de lanza sobre el muro.**)

VOZ DE BLANCA.—¿Quién golpea las piedras altas de mi casa?

CABALLERO I.—¡Un indiscreto!

CABALLERO II.—¡Un malnacido!

CABALLERO III.—¡Alguien que intenta derribar la obra de don Rubí!

CABALLERO IV.—¡Un malandrín!
(**Alazán da otro golpe a la muralla.**)

BLANCA.—¿Es el tambor del Juicio Final?

CORO DE CABALLEROS.—¡Un arrogante, con rabo de mamaracho! ¡Nunca vimos por aquí esperpento semejante!

VOZ DE BLANCA.—¿Su figura es tan siniestra como sus golpes?
(**Alazán da otro golpe.**)

CORO DE CABALLEROS.—Peor que un sicofante disfrazado de filólogo.

BLANCA.—(Asoma la cabeza por encima de la muralla y ve al Caballero Alazán con asombro. El Caballero Alazán alza el rostro y la mira a su vez).

(Blanca sonríe). ¿Qué deseaba? Aquí no hay entrada y mi marido olvidó poner un aldabón. No recibimos visitas.

(Pausa). ¿Qué hermosa cola alazana tienes! ¿Es el camino por donde se pone el sol? Alazán no contesta; la sigue mirando). ¿A quién buscas con esos ojos terribles?

ALAZAN.—(Humildemente). Me busco a mí.

BLANCA.—Pues sigue las huellas dejadas en el polvo por tu hermosa cola de oro.

ALAZAN.—Hace mucho que descifro el laberinto escrito por ella.

Todos esos jeroglíficos, trazadas en el agua, en los jardines y en el aire, me han traído hasta aquí.

BLANCA.—¿Y por eso golpeas mi casa?

ALAZAN.—Golpeo a este muro que me cubre al mundo, que me aparta de mí mismo. Debo ver qué guarda.

BLANCA.—Me guarda a mí pero no es a mí a quien buscas.

ALAZAN.—¡Quizá! Para saberlo debo entrar.

(Vuelve a dar de golpes).

BLANCA.—Si es a mí a quien buscas, mírame desde allí, y no golpees más estos pilares.

ALAZAN.—Mientras más te miro, menos te veo. Tendría que verte adentro de mi corazón.

BLANCA.—¡Nunca he sido más rica en corazones! Con el tuyo haré cinco corazones. ¡Déjame que lo vea! El corazón es tan variado como la calle Madero: hay de todo, ¡hasta zapatos! ¿Tu corazón es como San Francisco?

ALAZAN.—Mi corazón no se enseña. Hay que visitarlo por dentro y no tiene puerta de salida. Es un palacio deshabitado.

BLANCA.—¡Un palacio!

ALAZAN.—Con largas galerías jamás pisadas, con espejos vírgenes de rostros extraños. Si te miraras en ellos, encontrarías el rostro que perdiste por haberte reflejado en espejos contaminados de narices que no eran las tuyas.

BLANCA.—¿Y en tu espejo sería más bonita?

ALAZAN.—(Da otro golpe y cae un pilar). No sé, serías tú.

VOZ DE RUBI.—¡Blanca!, ¿qué ruido es ese?

BLANCA.—¡Una lluvia de estrellas!

CORO DE CABALLEROS.—¡Un pilar, señor! ¡Un pilar!

BLANCA.—¿Y como sería yo?

ALAZAN.—Como yo.

BLANCA.—Y tú, ¿ya te has mirado? ¿Cómo eres tú?
ALAZAN.—Nunca me he visto. Te dije antes que me andaba buscando.

BLANCA.—Y si tú te miraras ¿qué encontrarías?

ALAZAN.—A ti.

BLANCA.—(Desilusionada). ¿A esta cara contaminada de narices?

ALAZAN.—¡No! A tu rostro anterior a tu sombrilla roja.

BLANCA.—Odio a mi sombrilla roja. (Tira la sombrilla roja al interior de la torre). (Alazán da otro golpe y cae otro pilar con mayor estrépito).

VOZ DE RUBI.—¡Qué mañana desapacible! ¿Qué ruido es ese?

BLANCA.—Mi sombrilla roja, Rubí.

CORO DE CABALLEROS.—¡Un caballero desbocado!

BLANCA.—¡Es inútil que te busques, Alazán! Deja en pie esta torre, acueducto por el cual corro yo por las mañanas, como el agua que deshace la sed de las ciudades.

ALAZAN.—(Dando otro golpe). El signo de mi cola apunta hacia esta torre. (Cae otro pilar).

VOZ DE RUBI.—¿Blanca, no cesará nunca este furioso ruido?

BLANCA.—¡Hay un derrumbe de narices, Rubí! ¡Se me están cayendo todas!

ALAZAN.—Debajo encontrarás las tuyas, finas como la quilla de un velero.

BLANCA.—Yo no tengo narices, Alazán. Nunca las tuve. Es inútil que las busques entre los escombros.

(Los pilares caen con estrépito, Blanca desaparece).

VOZ DE BLANCA.—¡Rubí, huyamos! ¡La casa se me está cayendo encima! ¡Ha caído sobre nosotros una montaña de narices!

VOZ DE RUBI.—¡No hay torre! ¡No hay Blanca! ¡No hay Rubí! Todo era el reflejo de un espejo. Ahora se ha roto y ya no somos más. Sus astillas reflejan otros soles.

(Reina un gran silencio. Alazán penetra en las ruinas de la torre. Hay un espejo roto; a un lado, entre el polvo, la sombrilla roja y los trajes de Rubí y de Blanca, vacíos y viejos).

CABALLERO I.—¡El loco!

CABALLERO II.—¡Se escaparon!

CABALLERO III.—¡Le negó su corazón!

CABALLERO IV.—¡Ah, el tacaño!

(Salen los cuatro. Sobre uno de los fragmentos del espejo aparece una paloma. Alazán la coge, la posa sobre su lanza y la contempla).

ALAZAN.—Ven aquí, copa de espuma, forma perfecta del grano, entra; que te reciba mi corazón. **(Se la guarda en el pecho).**

TELON

LA TRIPLE PORFIA

AUTO

EMILIO CARBALLIDO.

En el aparecen:

Un hombre, que llamaremos EL;
Un ANGEL;
Un DEMONIO;
La RAZON;
Dos hombres más, que llamaremos PRIMERO y
SEGUNDO.

ACTO UNICO

(Habitación interior. Una mesa, sillas).

1

EL:

(Entra EL y dice desde la puerta).

EL.—A quienquiera que venga, díganle que no estoy. Que me fui de viaje, que me morí, lo que quieran, pero no estoy. (Agotado, llega junto a la mesa. De la bolsa, saca un frasco. Lo sirve en un vaso de agua. Lo agita. Se sienta, coge un papel y escribe. Se detiene. Relee. Piensa y va a escribir de nuevo. Se ilumina de azul el rincón del cuarto a espaldas de él, se oye una música melodiosa, un poco vaga, y entra una mujer, vestida con cierta severidad, lacia, delgada. Llega de puntillas y lee por encima del hombro de él).

2

Angel. El.

ANGEL.—Muy mal, muy mal.

EL.—Ya lo sé. **(Arroja el papel y empieza otro).**
 ANGEL.—No me refería a lo escrito.
 EL.—¿Entonces?
 ANGEL.—A lo que piensas hacer.
 EL.—**(Se sobresalta).** ¿Cómo entró usted aquí?
 ANGEL.—Entré contigo.
 EL.—Me hará favor de salir, entonces.
 ANGEL.—Debo acompañarte. Soy tu ángel de la guarda.
 EL.—¿Ángel?
 ANGEL.—Claro que ángel. Qué extrañado me ves. ¿Dudas que lo sea? ¿Prefieres verme como en los cuadros, o en cuerpo varonil?
 EL.—No prefiero nada. Quizá sea un ángel, pero yo no creía tan concretamente en usted y no sé cómo tratarla.
 ANGEL.—De niño me rezabas. ¿Te acuerdas?
 EL.—Sí, me acuerdo.
 ANGEL.—Pues rézame ahora. Dilo conmigo, como hacías con tu madre, anda; Ángel de mi guarda.
 EL.—Ángel de mi guarda.
 ANGEL.—Dulce compañía.
 EL.—Dulce compañía.
 ANGEL.—No me desampares.
 EL.—No me desampares.
 ANGEL.—Ni de noche...
 EL.—Pero esto es absurdo. Si estoy desamparado. Si usted no puede hacer nada. Si yo no creo en usted.
 ANGEL.—Bueno, pero eso no me impide estar aquí, y evitar que cometas esa tontería. ¿Por qué lo querías hacer?
 EL.—Porque no puedo hacer otra cosa. Vendrán a buscarme de un momento a otro.
 ANGEL.—¿La policía?
 EL.—Sí. Ella está muerta. Y yo no la maté. Usted vió que no fui yo.
 ANGEL.—Yo no vi nada.
 EL.—¿Qué no? ¿Pues no es el ángel de mi guarda?
 ANGEL.—Sí, pero no querrás que te acompañe a ver a tus amantes. Prefiero esperar en la puerta, hasta que salgas.
 EL.—Tal vez por eso fue. Ella ha muerto. Y yo no tuve la culpa. Los dos coléricos, ella y yo. Y luego, la mancha roja en su pecho, más grande, cada vez más grande. Y un demonio parecía divertirse viendo todo.
 ANGEL.—Claro. El sólo te deja cuando vas a la iglesia, o cuan-

do haces obras piadosas. Pero hace varios meses no se aparta de ti.
EL.—¿El? ¿Quién?

(Se oye una música violenta, se enciende una luz roja en otro ángulo del cuarto y entra el Demonio. Viste un traje de calle, gris, una corbata de moño y lentes verdes. Fuma en una larga boquilla. Es un poco estudiado para moverse y avanza lentamente hacia ellos).

3

Dichos. Demonio:

DEMONIO.—Yo.

EL.—¿Quién es?

DEMONIO.—Soy tu demonio. ¿Creíste que estabas sólo en manos de éstos?

EL.—No creí estar en manos de nadie.

DEMONIO.—No lo estás. Eres libre. Nosotros te alentamos tan sólo, en uno u otro sentido. Y me parece muy bien lo que piensas hacer. **(Recoge la nota y la lee)**. Esto está bien. No quieras hacer primores de redacción y tómate ya eso.

ANGEL.—El no va a tomar nada.

EL.—Quiero que me digas algo, nada más. ¿Tú sabes que yo no la maté?

DEMONIO.—Claro que la mataste.

EL.—No. No digas eso. Tú sabes que no fui yo.

DEMONIO.—Por supuesto que sí. Recuerda. ¿Qué ocurrió cuando llegaste?

EL.—La escena de celos, tan violenta. Ya tú la conoces. Y usted.

ANGEL.—Yo no conozco nada. Ya te he dicho que no acostumbro presenciar esas intimidaciones.

EL.—El puñal lo tomó ella, de la mesa.

DEMONIO.—Sí.

EL.—Lo levantó sobre mí, para herirme.

DEMONIO.—Sí.

EL.—Y luego, sin transición, me dió un beso. Y ya no usó el puñal contra mí.

ANGEL.—¿Qué pasó entonces?

EL.—Fue tan desconcertante, tan rápido. Vi la mancha en su pecho, más grande cada vez, y su cuerpo golpeó el suelo con un sonido pesado y flojo.

DEMONIO.—La mataste tú.

EL.—No, te lo juro. Si tú lo viste todo.

DEMONIO.—Hay muchos modos de dar muerte. Recuerda tus palabras. La heriste con ellas, tan duramente, tan hondo, que cuando se clavó el puñal llevaba tiempo de estar muerta.

EL.—La quería.

DEMONIO.—Claro. Si no, no le habrías dado muerte.

EL.—La quiero.

DEMONIO.—Por supuesto, si no, no pensarías darte muerte. ¿Qué esperas? Anda.

(El toca el vaso ya, cuando el Ángel lo detiene).

ANGEL.—No tienes derecho a hacerlo.

EL.—¿Por qué no?

ANGEL.—La muerte no te pertenece. Sufres porque la diste sin derecho a hacerlo. La muerte es un sacramento que no puedes administrarte. Sería una profanación, y ya cometiste otra. Ahora debes esperar la decisión de los hombres. Luego, la Otra Decisión.

EL.—Ya no importan los hombres. Debes de entenderlo. Ya nada importa de ahora en adelante. Ella no está, la vi morir frente a mí, después de que me dio un beso.

ANGEL.—Murió por culpa tuya.

EL.—No sé. El dice que sí. Tú también.

ANGEL.—Es cierto entonces que la has matado.

DEMONIO.—Y que su presencia te morderá dentro del pecho sin cesar.

EL.—¿Lo ves? ¿Para qué voy a vivir entonces?

ANGEL.—Para esperar a que la muerte pueda ser administrada. Para expiar, entre tanto, tu delito.

EL.—Si murió por mis palabras, no por mis manos, ¿qué delito puede haber?

ANGEL.—Delito contra el Amor.

DEMONIO.—Y por un delito así te condenarán todos.

Aquí, y en el Otro Juicio. ¿Para qué esperas las condenas, si tú puedes juzgarte?

EL.—No es delito. Mi razón me dice que no lo es.

DEMONIO.—Tu razón. ¿Dónde está tu razón?

(Suena una música ligera y entra la Razón, en traje de noche, muy emperifollada).

DICHOS. LA RAZON:

RAZON.—Aquí. Y no es ningún delito, te lo aseguro. El Amor, así con mayúscula, ha dejado de usarse desde hace mucho. Y con minúscula, significa otra cosa que a ti te desagrada fuera del matrimonio.

ANGEL.—Opinas con soberbia.

RAZON.—No, lo hago en forma normal, pero, como lo entiendo todo, hago sentir humillados a los ignorantes.

DEMONIO.—¿Y qué tienes que ver en todo esto?

RAZON.—Tanto como ustedes. Ya hace años acompaño a los niños desde que nacen. La Razón con mayúscula mi madre, distribuye una de nosotras con cada niño. Así nos encargamos de que dejen de creer en ustedes.

ANGEL.—¿Y con qué derecho hace tu madre todo eso?

RAZON.—Desde que fue diosa quedó con poderes muy especiales.

ANGEL.—Pero no tienes por qué mezclarte aquí. Es asunto mío y del demonio.

RAZON.—Vengo a dar mi solución. Tú, déjate de cosas sentimentales y de sutilezas. ¿Tocaste el arma?

EL.—No sé. No me acuerdo.

RAZON.—Pues recuerda. Tus huellas digitales, ¿en dónde las dejaste?

EL.—De seguro en todas partes.

RAZON.—Entonces, no puedes negar que estuviste. Pero el arma, ¿la tocaste o no?

EL.—No sé. Perdí la razón en ese momento.

RAZON.—Ya me di cuenta. Me dejaste en la puerta, junto con esa tonta. ¿Ya pensaste pedir amparo?

EL.—No sé si se pueda en estos casos.

RAZON.—Claro que se ha de poder. Pero muévete. Necesitas un abogado, y salir de la ciudad inmediatamente.

(El cae en la silla y se cubre la cara con las manos).

RAZON.—Y ahora, ¿qué?

EL.—Pienso en ella, en cómo estaba allí, con toda esa sangre llenándole el vestido.

DEMONIO.—No pienses más y decídate. Tómame eso, anda. Te garantizo unas tinieblas absolutas por mucho tiempo.

ANGEL.—Sufre. Es el único modo de purificarte. Tú tienes toda la culpa de su muerte. ¿Por qué no te entregas a los hombres, de una vez? Si sufres un castigo suyo puedes redimirte de un castigo eterno.

RAZON.—Déjate de llantos y necedades. Recoge tus cosas y sal de la ciudad por un tiempo, mientras se arregla todo.

EL.—No puedo decidir nada. No puedo. **(Pausa).**

RAZON.—Vamos a decidir nosotros, ¿les parece?

DEMONIO.—De eso se trata.

RAZON.—¿No podríamos ponernos de acuerdo?

ANGEL.—Por supuesto que no.

DEMONIO.—¿Cómo?

RAZON.—Razonablemente.

ANGEL.—Yo no me entenderé nunca con ustedes.

RAZON.—Allá tú. Tratemos nosotros dos, ¿te parece?

DEMONIO.—Está bien, pero no creo que nos convenciéramos. ¿No crees mejor esto? **(Muestra una baraja).**

RAZON.—Sí, magnífico. Me encanta el pókar. ¿No juegas tú?

ANGEL.—No.

DEMONIO.—¿Pókar abierto?

RAZON.—Sí, pero conmigo no sirven las trampas, ¿eh?

DEMONIO.—Nunca hago trampas a las damas.

RAZON.—En el juego, ¿verdad?

(Mientras hablan, El Angel desaparece en su rincón).

5

RAZON. Demonio. El.

DEMONIO.—Corta.

(La Razón lo hace y El Demonio le da la primera carta).

RAZON.—Cinco de ópalos.

DEMONIO.—Rey de corazones.

RAZON.—Cuatro de tréboles.

DEMONIO.—¡Rey de diamantes! ¡Un par! ¿No apuestas algo más?

RAZON.—¿Te parece poco él? ¡Seis de corazones! Voy a hacer corrida, te lo advierto.

DEMONIO.—Ya veremos, Nueve de ópalos.

RAZON.—¡Siete de tréboles!

DEMONIO.—No te entusiasmes. Voy a sacar otro rey. **(Se abre la puerta bruscamente y entran Dos Hombres. La Razón y El Demonio se hacen a un lado, desconcertados).**

Dichos. Dos Hombres. Angel.

(Uno de los dos hombres toca a él en la espalda).

HOMBRE.—Acompáñenos, por favor.

EL.—¿Quién es usted? ¿Otro demonio?

(El hombre ríe y muestra algo bajo la solapa del saco).

EL.—Ah, sí, claro. Iré con ustedes. **Al levantarse, tropieza con el vaso, que cae al suelo. Sale, entre los Dos Hombres. El Demonio y la Razón se miran, desconcertados. El Angel los ve desde la puerta, sonriente).**

Razón. Demonio. Angel.

RAZON.—Soplona.

DEMONIO.—Eso no fue legal. Eso es jugar sucio.

RAZON.—¿Qué va a ser de él, ahora?

ANGEL.—Quién sabe. En el tribunal de los hombres, solamente tú tienes ingerencia..

RAZON.—Voy a buscar un abogado, y una fianza. Tú, traidora. Ni pareces...ángel. **(Sale).**

Angel. Demonio.

DEMONIO.—¿Y nosotros?

ANGEL.—La cuestión entre nosotros queda pendiente. ¿No vas a acompañarlo a la cárcel?

DEMONIO.—Lo mismo que tú. ¿Vienes?

¡Le ofrece el brazo. Ella lo toma. Van a salir).

DEMONIO.—Ah, se me olvidaba. **(Recoge la baraja)** Allá podremos jugar unas manitas, ¿no? **(Al ir a protestar ella)!** Sin apostar, claro. ¡Vamos a aburrirnos tanto!

TELON

TEATRO EDUCATIVO

NORMA ELENA ROMAN CALVO

(1924—)

Realizó sus estudios en la Universidad Autónoma de México para obtener el grado de Maestra en Lengua y Literatura Españolas. Actualmente se dedica a la enseñanza de la música y de las letras. Interesada profundamente en los problemas de los adolescentes, ha tratado de ayudarles, valiéndose del teatro.

El juguete cómico incluido en la Antología, fue escrito por la autora con el único objeto de llenar una determinada necesidad. Aunque defectuoso en su construcción, se le ha dado cierto valor a causa de su carácter didáctico. Fue presentado por primera vez, el 14 de octubre de 1959, por el grupo de Arte Dramático del Colegio Guadalupe. En 1960, el Instituto de Problemas Socio-educativos editó la obra por considerar que "enfoca uno de los muchos problemas de la juventud, permitiendo a los jóvenes verse en imagen durante la representación de la obra, en una u otra actitud y más meritorio aun, si se considera que la intención de la autora es la de inducir a las nuevas generaciones a tomar rutas más equilibradas y mejores maneras y formas de conducta" (1)

Posteriormente, este juguete ha sido representado, en numerosas ocasiones, por grupos teatrales de adolescentes de diversos planteles educativos.

ANGEL MOYA SARMIENTO

1912—)

Nació en Xochimilco, el 31 de julio de 1912. Su vida está llena de una intensa actividad literaria. Podemos decir que las letras han sido su pasión.

Realizó sus estudios en Pachuca, y es en esta misma ciudad donde se inicia como maestro y donde hace sus primeras

(1).—Prof. Ismael Corzo Blanco. Prólogo a la edición.

incursiones en el periodismo y en el teatro. Más tarde vive en Puebla, donde destacó como poeta, periodista y director teatral y radiofónico.

Viviendo ya en la ciudad de México, en 1945, su novela **La Casa Colorada** resultó acreedora al primer premio en el Certamen **La Mejor Novela Mexicana** que convocaran los Clubes Científicos de México. Al año siguiente, dicha obra fue llevada a la pantalla.

Durante esos dos últimos años, en su calidad de maestro, colaboró en la campaña de alfabetización con artículos periodísticos y con la creación de la interesante comedia en un acto **El que sabe, puede**, estrenada en 1947 con un grupo de aficionados que él mismo dirigió. Colaboró con la Secretaría de Educación Pública en el Departamento de Misiones Culturales, como publicista y maestro de teatro. Actualmente es catedrático de la Escuela Nacional de Maestros y Jefe de la Sección de Teatro Escolar del Instituto Nacional de Bellas Artes, donde dirige, desde hace siete años, los cursos intensivos para el magisterio.

Su labor constante a favor del teatro educativo (clases, conferencias, representaciones y escritura de) piezas teatrales) ha sido intensa y provechosa para las nuevas generaciones.

Los títulos de sus obras, muchos de ellos premiados en diferentes certámenes, formarían una larga lista. Citaremos aquí sólo algunos como: **Teatro Escolar**, **Breve Historia del Periodismo Poblano**, **Celajes Interiores** (poesía) **Minutos Intimos** (poesía) y su última e interesante pieza teatral **Hombres Necios** en la que el autor nos presenta una Sor Juana sui géneris.

El que Sabe, Puede, es una obra de ambiente rural, graciosa, ágil, magníficamente escrita, que llena por completo, sin alardes, su función educativa y carece afortunadamente de esa pesadez característica de las obras que intentan ser didácticas.

Tiene el autor, otras piezas de teatro escolar cuyos títulos se encuentran en la lista adicional.

NI TANTO QUE QUEME AL SANTO

JUGUETE COMICO EN UN ACTO

DIVIDIDO EN DOS CUADROS Y UN EPILOGO

PERSONAJES:

MATHA	Catorce años.
D. LOLA	Treinta y cinco años
PANCHA	Veinte años
MINERVA ASTREA G.	Quince años
POCHIS	Trece años
TIA CARLOTA	Sesenta años
CUATRO COMPAÑERAS	De quince a dieciséis años.

CUADRO PRIMERO

DECORACION:

(Sala modesta en casa de doña Lola. Al fondo una ventana. A la izquierda, en tercer término, la puerta que se supone da al vestíbulo. A la derecha, en primer término, la puerta que da a las habitaciones interiores, en tercer término la puerta de la cocina. Al centro, un escritorio con libros, un juego de sala, una mesita con teléfono, mesitas y algunas sillas).

(Al levantarse el telón aparece Martha; Lleva un vestido sencillo de casa y sus facciones son agradables y expresivas. Está sentada, leyendo atentamente un libro; con la mano izquierda en el mentón y el codo recargado sobre la mesa. Entra D. Lola, se acerca a Martha le acaricia la cabeza y mira lo que ésta lee. Va hacia el sillón y sacando una costura del cesto, empieza a coser. D. Lola es alta y esbelta, de aspecto serio y reposado. Viste una blusa sencilla y falda recta, medias y zapatos de tacón alto. Echado sobre los hombros, un sweater).

ESCENA I

D. LOLA.—¿Te falta mucho, hijita?

MARTHA.—No, tengo casi todo aprendido, pero me faltan dos o

tres puntos oscuros que no acabo de entender. (Se re-
cuesta sobre la mesa).

D. LOLA.—Descansa un poco, y después tal vez yo pueda ayudarte.

MARTHA.—(Incorporándose). Gracias, Mamá, pero Minerva y Pochis prometieron venir conmigo, ya no deben tardar.

D. LOLA.—En ese caso. (Pensativa). ¡Qué nombres, Dios mío! ¡Podrías decirme por qué tus nuevas amigas tienen nombres tan raros?

MARTHA.—(Misteriosa). ¡Ah! Espera que las conozcas y verás...

D. LOLA.—(Resignándose). Bueno.

ESCENA II

(Suena el timbre. Después de una pausa, entra Pancha, va hacia la puerta, y regresa. Pancha viste una bata corta de percal con dibujo cuadrículado y delantal blanco. Va sin medias y calza zapatos de tacón alto pero chuecos. El pelo negro lo peina en dos trenzas que terminan en dos grandes moños rojos. Durante toda la representación mascarará chicle en forma vulgar).

PANCHA.—Oyes; niña, aistá una chamaca disqu' es tu amiga.

D. LOLA.—Sí Pancha, es su amiga, que pase.

ESCENA III

(Vuelve Pancha a la puerta y entra poco después acompañada de Minerva). Minerva es alta para su edad y sumamente delgada. Lleva un vestido a rayas verticales, sin manga, que la hace aparecer aún más delgada. Zapatos bajos y tobilleras. El pelo peinado hasta atrás en forma de "cola de caballo". Lleva lentes gruesos que le dan aire intelectual. Toda su figura rezuma suficiencia y pedantería).

MINERVA.—Cara amiga, perdona el retraso, pero la máquina móvil que me transportaba padeció una momentánea avería, lo cual motivó mi inesperada tardanza.

D. LOLA.—(Para sí). ¡Madre de Dios!

MARTHA.—(Riendo). No tengas cuidado, Minerva. Mira, esta es mi mamá. Mamá, esta es Minerva Astrea G.

MINERVA.—(Extendiendo la mano). Minerva Astrea G. Pérez para servir a Dios y a usted, señora.

D. LOLA.—(Contestando el saludo). Mucho gusto querida, tenía verdaderos deseos de conocerte, pero... tengo también cu-

- riosidad por saber una cosa.
- MINERVA.—Usted dirá señora.
- D. LOLA.—Una simple curiosidad. acerca de tu nombre. ¿Sabes? . ¿Esa G. .? .
- MINERVA.—**(Se sobresalta y dice como restando importancia).** ¡Oh! esa G.; proviene de una vulgar costumbre de la provincia.
- MARTHA.—Minerva es de un lejano pueblito de Oaxaca.
- MINERVA.—Sí, de Oaxaca, y allá tienen la malísima costumbre de ponerle a una el nombre del santo del día en que se nace. Y así claro, unos tienen la suerte de nacer el día de Santa Rosa, de Santa Elena, de San Pedro o de San Juan; pero otros tenemos la desgracia de nacer en días tales como el de Santa Eduvigis, San Pancracio, Santa Emérenciana o San Metodio.
- D. LOLA.—Pero no hay Santa Minerva.
- MARTHA.—Ni Santa Ástrea.
- MINERVA.—**(Casi llorando).** Pero sí San Gordiano.
- D. LOLA.—**(Ocultando la risa).** Entonces la G...
- MINERVA.—**(Con resignación trágica).** Sí, señora, esa es mi tragedia.
- MARTHA.—¡Gordiana! ¡Póbrecita!
- MINERVA.—**(Reaccionando).** Pero yo no soy tonta; cuando empecé a saciar mi sed de saber en las fuentes griegas y latinas, encontré estos dos nombres: Minerva y Ástrea, y los ante-puse al mío verdadero ¡Minerva! Diosa griega de la sabiduría y ¡Ástrea! del griego Estrella.
- D. LOLA.—Ya sí, el brillo de la estrella de Minerva ha ido opacando el nombre de Gordiana.
- MINERVA.—Hasta convertirlo en una G. sí, señora.
- (Suena el timbre y Pancha pasa hacia la puerta, contoneándose).**
- D. LOLA.—Es muy interesante ver el uso que has dado a tus conocimientos.
- MARTHA.—**(Dirigiéndose a la ventana).** Es muy inteligente, mamá, y muy estudiosa.
- D. LOLA.—Me da gusto saberlo. Y también me alegra que sea tu amiga.
- (Se oye adentro la voz de Pochis).**
- POCHIS.—¡Iuuu. ju. Iuuu. ju. ¡Chamaconas, por dónde

andan?
MARTHA.—Por acá Pochis, pasa.

ESCENA IV

(Entra Pochis seguida de Pancha. Pochis tiene la apariencia completa de una niña. Ligeramente gruesa, pero graciosa y ágil. Va peinada de rizos y con un gran moño en la cabeza. Lleva un vestido de corte infantil, tobilleras gruesas y zapatos bajos. No está quieta un momento; ya se enrolla un rizo, ya se pone las manos en la cintura, etc. Sus ademanes serán siempre muy exagerados).

POCHIS.—"¡Híjoles!" ¡Qué trabajo me dió encontrar tu "Pent-house"

(Calla al ver a D. Lola).

MARTHA.—Mamá, ésta es Pochis.

(Pochis se acerca y saluda a la señora).

D. LOLA.—¡Pochis! ¿Ese es realmente tu nombre?

POCHIS.—¡Ay, no! Me llama Gracia María. (Ve a Minerva y la saluda ceremoniosamente).

D. LOLA.—¿Y cómo es que teniendo nombre tan bella te dicen Pochis?

POCHIS.—"Pus" fíjese usted: Chochis de chiquito me empezó a decir Pochis.

D. LOLA.—¡Chochis! ¿Y quién es Chochis?

POCHIS.—"Pus" mi hermano.

MARTHA.—¿No me dijiste que se llamaba Chuchis.

POCHIS.—(Señalando las estatuas con la mano). Chochis es el grande y Chuchis es el chico.

MINERVA.—¡Pero qué incultos! Usar esos horribles sobrenombres habiendo tantos bellos epítetos que escoger entre la mitología griega o latina.

POCHIS.—(Con un gesto de burla). ¡Ay, tú...! ¡Y a don Queti. . . ?

(Minerva indignada va a contestar cuando interviene Martha conciliadora).

MARTHA.—Bueno, bueno, vamos a estudiar que el tiempo vuela.

D. LOLA.—(Poniéndose de pie). Me voy para no distraerlas.

MARTHA.—(Siguiéndola le dice en voz baja). Gracias, mamita.
¿Qué te parecen mis amigas?

D. LOLA.—¡Ay, Martha! Yo diría que son un poco exageradas... pero parecen buenas chicas. **(Sale)**.

ESCENA V

(Entre tanto, Minerva y Pochis, han tomado las sillas que están junto a la puerta y las han acercado a la mesa. Se sientan en el siguiente orden: Martha en medio, Minerva a su derecha y Pochis a su izquierda).

MINERVA.—¿Con qué ficha iniciamos nuestro estudio?

MARTHA.—Tengo muy insegura la ficha dieciséis, quisiera que comenzáramos por esa. ¿Y tú? **(Dirigiéndose a Pochis)**.

POCHIS.—A mí, me es "inverosímil"

MINERVA.—¿Qué?

POCHIS.—Quiero decir que me es igual.

MARTHA.—¡Niña! Entonces querrás decir: indiferente, no inverosímil!

MINERVA.—¡Cómo exhibes tu ignorancia, criatura! Inverosímil está formado por una palabra latina: "veritas, veritatis": la verdad"; y el prefijo "in" que indica negación; por lo que todo junto quiere decir; lo que no es verdad, lo que no es creíble.

POCHIS.—¡Chispas, rayos y centellas! **(A Martha)**. Yo no soy a poder estudiar con esa sabelotodo.

MARTHA.—¡Vamos, vamos! no hagas caso.

ESCENA VI

(Entra Pancha con refrescos, los deja sobre la mesa y se queda curioseando en forma impertinente. Suena el teléfono).

MARTHA.—Contesta, Pancha.

(Pancha se acerca lentamente al teléfono, mientras éste suena). Pancha, Contestaaa..

(Pancha coge la bocina).

PANCHA.—Bueno.

¡.....!

Pos yo.

¡.....!

"Pos" Pancha...

MARTHA.—¿Quién es?

PANCHA.—**(Levantando los hombros)**. ¡Saabe!

(Minerva, que está más cerca le quita la bocina)

MINERVA.—¿Bueno? ¡... ! Habla usted a la mansión de la familia Bermúdez. ¿A quién desea usted que le p̄ase el curricular? . . ¡Ah, sí!, tenga la bondad de aguardar unos instantes. **(Dirigiéndose a Pochis)**. ¿También te dicen "Tití"?

POCHIS.—Sí.

MINERVA.—Pues es a tí, "Tití"

(Pochis se levanta y va hacia el teléfono).

POCHIS.—Seguramente mi primo Luis. **(Toma la bocina)**. ¿Bueno?... ¡Quiúbole, Luis! ¡N'ombre!... ¿Sí. .? ¡. . . ! ¡Qué Padre! ¡. . . ! ¡A todo dar! ¡.! Sí, al ratón. Ay no, eso es como para treparse a la lámpara y columpiarse cual vil Chita. ¡. . . ! ¡Ay, tú pues la mona de Tarzán. A mi mis timbres. ¡. . . ! Andale pues... ándale pues. . . Adiós. **(Cuelga y regresa a la mesa)**. ¿Qué les parece?

MARTHA.—¿De qué?

POCHIS.—¿No oyeron?

MARTHA.—**(Zumbona)**. Todo.

MINERVA.—**(Desdeñosa)**. Y nada.

POCHIS.—**(Mirándolas asombrada)**. ¡Áaay!

MINERVA.—¿Qué esperas que hayamos entendido de toda esa sarta de galimatías que eructaste?

POCHIS.—¡y, tú! Pues Luis me invita a una "Pachanga" **(Se sienta)**.

MINERVA.—¿Una qué?

MARTHA.—¿Una qué?

POCHIS.—A una fiesta.

MINERVA.—**(Con sorna)**. ¡Ah! Con razón te invita, siendo la fiesta pa' changas.

(Pochis, que empieza sonriente a hojear un libro reacciona lentamente. Primero se asombra y después indignada se pone de pie).

POCHIS.—Tampoco me ofendas. ¿Eh? Porque si a insultos vamos, yo también te puedo decir uno.

MINERVA.—**(Desafiante)**. ¿Sí? a ver... dílo...

(Pochis se ríe con malicia y luego bruscamente le espeta. .).

POCHIS.—¡Gordiana!

(Minerva se queda sin respiración, los ojos casi se le salen de las órbitas, pero al fin se para indignada y logra decir).

MINERVA.—¡Ah, no! ¡Esto sí que no lo admito!

MARTHA.—¡Calmá, calma! No es para tanto.

MINERVA.—¡Esto es como una bofetada! ¡Esto no se va a quedar así!

POCHIS.—¡(Burlándose). ¡Ay! No tú, se va a hinchar.

(D. Lola, entrando alarmada).

ESCENA VII

D. LOLA.—Pero ¡Niñas! ¿qué es lo que pasó aquí?

POCHIS.—Esta mujer que se cree la "muy, muy" y siempre me anda corrigiendo.

D. LOLA.—(A Minerva). ¿Cómo es eso?

MINERVA.—Sí, señora; pero es que ella siempre habla muy mal, no se le entiende nada. Ya ve usted la palabra que acaba de sacar "Pachanga", ¡sólo Dios lo que quiera decir!

POCHIS.—¿Y pues tú? siempre andas con tus palabritas y aunque presumas mucho tampoco se te entiende nada.

D. LOLA.—Vamos, vamos, a mí me parece que ambas exageran y aquí encaja muy bien aquel refrán que dice: "Ni tanto que queme al Santo, ni tanto que no lo alumbré"

MARTHA.—No entiendo. ¿Por qué, mamá?

D. LOLA.—Este refrán se aplica a aquellas personas que acostumbra a tocar los extremos, pecando de mucho o de menos, lo cual no es de ninguna utilidad.

MARTHA.—¡Ah! Ya entiendo: si se acerca mucho la vela a un santo, éste se quema.

POCHIS.—Y si se le aleja mucho, no le alumbraría.

D. LOLA.—Pero si se le deja en su justo lugar, realizará su verdadero objeto.

MINERVA.—(Despreciativa). Los refranes son cosas del pueblo.

D. LOLA.—Sí, son del pueblo, pero no deben despreciarse, porque encierran la experiencia y sabiduría de muchas generaciones. Nadie sabe quién los inventa, pero todos los usamos. Un refrán, bien aplicado, equivale, en ocasiones a todo un discurso completo.

(D. Lola continúa su discurso, caminando de aquí para allá dirigiéndose a una y otra, como amonestándolas).

Los refranes nos ayudan: "Dime con quién andas y te diré quien eres" Nos aconsejan: "El que no oye consejo, no llega a viejo"; nos advierten: "Tanto va el cántaro al agua, hasta que se rompe"; nos reprochan: "Te gusta la manta fiada, aunque te salgo podrida"

Se sienta en la silla que ha dejado Minerva).

Están llenos de gracia y buen humor. Se manifiesta, a través de ellos, el carácter pintoresco de nuestro pueblo. Son, en nuestro lenguaje, como una pincelada de color, como un adorno.

MARTHA.—¡Qué interesante!

POCHIS.—Yo se uno muy chistoso pero no sé cuándo debo decirlo.

D. LOLA.—¿Cuál es?

POCHIS.—"El que nace barrigón, aunque lo fajen"

(Risa general).

MARTHA.—¿Qué quiere decir, mamá?

D. LOLA.—Quiere decir que la persona que tiene un defecto o una costumbre muy arraigada, es casi imposible quitársela.

POCHIS.—¡Ah! pues sí. ¡Qué fácil!

D. LOLA.—A ver éste: "Aunque la mona se vista de seda, mona se queda"

POCHIS.—Yo lo explico. yo lo explico..

MARTHA.—Yo. yo.

D. LOLA.—A ver, Pochis.

POCHIS.—Quiere decir que si una mona se viste de seda. que si una mona se viste de seda. ¡Se ve muy mona!

(Risa general).

D. LOLA.—No, no. ¿Tú lo podrías explicar, Minerva?

MINERVA.—Pues la verdad, no acierto. Casi parecen advinanzas.

D. LOLA.—Es verdad. Pero con un poco de atención, pueden entenderlos. Los refranes no se aplican en sentido recto, sino en sentido figurado.

MARTHA.—**(Como meditando).** Aunque la mona... ¿No querrá decir que si te pones un vestido de princesa, no por eso lo serás?

D. LOLA.—Exactamente. No podrás nunca aparentar, lo que en realidad no eres.

MINERVA.—Mi padre dice refranes constantemente, pero yo nunca pensé que tuvieran algún sentido.

D. LOLA.—Vuelvo a repetir, que bien aplicados, son útiles. Y el primero que dije, queda como anillo al dedo, recuérd-

denlo...

MARTHA.—Sí, "Ni tanto que queme al santo..."

POCHIS.—Ni tanto que no lo alumbre"

T E L O N

SEGUNDO CUADRO

(La misma decoración. Sobre la mesa, en vez de libros, se ve una charola con servicio de café. Salen por la izquierda: D. Carlota y Lola. D. Lola lleva del brazo a D. Carlota, ayudándola un poco a caminar, pues ésta se ve una persona reumática. El pelo, recogido atrás en un chongo, está cubierto de canas. Lleva una blusa de manga larga y un chal sobre los hombros. Una falda amplia, que le llega casi hasta los tobillos. Sus pies calzados con unos zapatos de tacón bajo y grueso.

ESCENA I

D. LOLA.—Ven, tía aquí tomaremos el café.

(Todo el diálogo siguiente se efectuará mientras toman café).

TIA.—¡Ay, hija de mi alma! ¿Pero es posible que me hayas invitado a tu casa estando estos demonios en ella?

D. LOLA.—¡Vamos tía, no es para tanto!

TIA.—(Asombrada). ¿No es para tanto? ¿Te parece poco la confusión que han hecho en la mesa? Esa niña: Ginebra... Enebra.

D. LOLA.—Minerva, tía.

TIA.—Pues esa: como se llame. ¡Qué manera de hablar! ¿Podrías decirme por qué pidió cloruro de sodio en la mesa?

D. LOLA.—Quería sal para las papas.

TIA.—¡Áve María Purísima! ¿Y no es más fácil pedir sal? ¡Hum! me parece muy presumida.

D. LOLA.—No, presumida, no. Es que una chica como ella, de padres campesinos; sin haber visto otra cosa que siembras y vacas; está deslumbrada con los conocimientos nuevos que posee y los quiere aplicar a toda costa.

TIAHum. .!!! ¿Y la otra? esa sí que me vuelve loca. Tal parece que habla otro idioma.

D. LOLA.—¡Oh! Ella está a la moda. Una muchacha de buena familia, que habla así cree distinguirse.

TIA.—¡Y se distingue! ¿Eh? Los padres de ambas, ¿qué dicen?

D. LOLA.—Los padres de Minerva son incultos y viven lejos. Buena gente, pero no pueden ayudarla mucho en ese sentido.

TIA.—¿Y los de la loca?

D. LOLA.—**(Sonriendo)**. Tía; ¡por Dios! Ese es otro problema. Llevan una vida social tan intensa, que no tienen tiempo para ocuparse de sus hijos.

TIA.—Están en manos de los criados, entonces.

D. LOLA.—Sí.

TIA.—¡Qué pena! Y tú. ¿No has hablado con ellas? ¿No las has aconsejado?

D. LOLA.—En repetidas ocasiones, pero no he logrado convencerlas.

TIA.—Dos o tres golpes las harían cambiar... La que es un dulce, es mi Martita. ¡Esa sí que es educada!

D. LOLA.—**(¡Complacida)**. ¡Amor de tía abuela!
(Se oyen las risas de las niñas que llegan, al oír las la tía, se santigua asustada).

TIA.—¡Jesús, Jesús! ¡Ahí vienen!

ESCENA II

(Entran platicando, Minerva, Pochis y Martha, por la izquierda).

MARTHA.—¡Mamá!... Mami...!
¡Pasé matemáticas, pasé con ocho!

POCHIS.—¡Pasamos, señora, pasamos!

D. LOLA.—¡Qué bueno hijita, qué bueno! Lo más duro ha pasado. También por ustedes me da gusto, muchachas. **(A Pochis)**. ¿Cuánto sacasté?

POCHIS.—Siete. ¡Pero con trabajos!

D. LOLA.—**(A Minerva)**. ¿Y tú...?

MINERVA.—**(Con suficiencia)**. ¡Diez!

POCHIS.—Es "re vaciada"

D. LOLA.—¡Ah! ¡qué bien! Te felicito. Ojalá así sean todas tus calificaciones.

MINERVA.—¡Dios la oiga! Porque de ser así, pienso mandarlas a mi casa y pedir un premio.

MARTHA.—¡Uy, qué interesada! ¿Y qué pedirás?

MINERVA.—¿Han oído hablar del viaje que se proyecta a Europa?

MARTHA.—Claro.

POCHIS.—Sí.

MINERVA.—Pues tengo intenciones de ir.

POCHIS.—¿Con qué dinero?

MINERVA.—Mis padres son ricos; tienen una gran hacienda que les produce mucho. Por el dinero no me preocupo, sino por el permiso.

D. LOLA.—¿Crees que no te lo den?

MINERVA.—Eso temo, mis padres son buenos pero iletrados y difícilmente comprenderán mi deseo de ilustrarme en el viaje.

D. LOLA.—Pues en ese caso, te aconsejo que no te ilusiones sin antes conseguir ese permiso. Escríbeles y sé franca con ellos.

MINERVA.—Creo que eso haré.

MARTHA.—¡Qué emoción! ¡Un viaje a Europa!

POCHIS.—**(Displícite)**. ¡Ay! Hija, pues a mí, eso no me entusiasma. Dicen que allá hay puras vejeces. Qué en las calles, hay un museo tras otro; viajarás entre ciudades y mares muertos. ¡Qué horror!

MINERVA.—**(Indignada)**. ¡Pochis! ¡No demuestres tu ignorancia!

POCHIS.—**(Haciéndose la ingenua)**. ¡Aay...! ¿Por qué? ¿No dijo el otro día la "teacher" de historia que Europa era un enorme museo?

MARTHA.—**(Reprochando suavemente)**. Pero en sentido figurado, tonta.

POCHIS.—¡Ay! Pues a mí hablenme claro. Al pan, pan, y al vino, vino. **(Ve a D. Lola)**. ¿Qué tal? ¿eh?

D. LOLA.—Veo que aprendes a aplicar tus refranes.

MARTHA.—Pues volviendo a lo del viaje, yo me conformaría con ir a Acapulco.

D. LOLA.—Si se puede, iremos.

POCHIS.—Y a mí. ¿Saben cómo me gustaría pasar mis vacaciones? ¡"Chambeando"!

LAS DEMAS.—¿Trabajando?

POCHIS.—Sí, señor. ¡Dándole a la talacha! "Para tener harta lana" y gastarla en puros vestidos.

MARTHA.—¿Y para qué quieres tantos vestidos?

POCHIS.—Porque siendo mío el dinero, puedo mandar hacérmelos a mi gusto. ¿No ves cómo me viste mi nana?

D. LOLA.—Ojalá se cumplan los deseos de cada una, pero para eso, es necesario que estudien; pues un examen extraordinario les arruinaría sus vacaciones...

MARTHA.—Sólo nos falta leer la novela, pero es tan larga, que no creo que la terminemos.

POCHIS.—Tengo una idea.

MINERVA.—¿De verás?

MARTHA.—No te burles, Minerva. ¿Cuál es Pochis?

POCHIS.—Miren, vamos a dividir la novela en tres partes, y nos las repartimos. Leemos nuestra parte cada una, y después nos la contamos.

(Las otras asientan y hablan las tres en voz baja).

TIA.—(A D. Lola). Tiene ingenio la chica. ¿Eh? (D. Lola asienta con la cabeza). (Y la tía se dirige a Pochis). Veni acá muchacha. ¿quieres trabajar?

POCHIS.—Sí, señora.

TIA.—Pues yo puedo darte trabajo en mi tienda. ¿La conoces?

POCHIS.—¡Cómo no! Es una tienda "rete popoff"

TIA.—"Rete popoff" Pues mira, ahí está la dificultad. La tienda es elegante y tú podrías entrar a ella, pero nadie entendería lo que dices.

POCHIS.—(Mustiamente). ¡Pero si yo hablo muy claro!

TIA.—¡Nada de claro, niña! Dices siempre puras barbaridades. Tú podrías hablar bien pero no quieres hacerlo.

POCHIS.—(Compungida). Yo quiero, pero no puedo.

TIA.—Mira, criatura. Hagamos un trato: Si de aquí al último examen, te oímos más de cincuenta palabras mal empleadas, no tendrás el empleo; pero si son menos de cincuenta, te lo daré, y con muy buen sueldo.

POCHIS.—(Brincando). ¡Ay! ¡Sí! ¡Qué "suave"!

TIA.—(Imitándola). ¡Ay! ¡Sí! ¡Qué "suave"! (Amenazadora). Va la primera, yo me encargaré de contarlas.

POCHIS.—(Afligida). No, no, quise decir: ¡Qué bueno! Que ésta no valga.

MINERVA Y MARTHA.—(Rogando). Que ésta no valga.

TIA.—¡Qué no valga, ni qué no valga! Trato es trato. Y ahora pónganse a estudiar, que yo aquí iré contando sus errores.

T E L O N

E P I L O G O

(La misma sala. La tía dormita en el sofá dando grandes cabeceadas. Doña Lola entra por la puerta de la cocina, la ve y mueve la cabeza condescendiente. Mueve algunas cosas y hace ruido).

ESCENA I

LOLA.—Soy yo, tía, no te asustes.

TIA.—¡Jesús, Jesús! **(Brincando asustada)**.
TIA.—**(Despabilándose)**. ¿Ya viene Martita?
D. LOLA.—No tarda, tía. **(Gritando)**. Pancha, Pancha!
PANCHA.—**(Desde adentro)**. ¡Voooy!
TIA.—¡Qué satisfacción debes sentir!
D. LOLA.—¡¡¡¡¡¡magínate! ¡Pancha!

ESCENA II

PANCHA.—**(Entrando)**. ¡Qué...!
D. LOLA.—No se dice "qué"
PANCHA.—**(Con retintín)**. Mande usted.
D. LOLA.—Calienta el consomé y mete la carne al horno.
PANCHA.—**(Sin dejar el tono de buria)**. Sí, señora. **(Hace intento de salir)**.
D. LOLA.—Espera, ayúdame a mover la mesa para acá; no, no jales, empuja para acá. **(Hacen la mesa un poco atrás)**.
Eso es, ya puedes irte...
(Sale Pancha).
TIA.—Ya no te apures, Lola, todo está bien.
D. LOLA.—Es que me piden espacio.
TIA.—Pensarán festejarse. Deben estar muy contentas. **(Con malicia)**. Bueno, tal vez Pochis no esté mucho. Ya vez, lleva cuarenta y cinco errores contados, pocos le faltan para completar los cincuenta.
D. LOLA.—**(Sonriendo)**. ¡Cómo nos ha divertido, esa famosa cuenta! Pochis ya casi no quiere hablar.
TIA.—Pero parece que va comprendiendo su equivocación. Ahora piensa un poco antes de decir las cosas.
D. LOLA.—Sí, realmente ha mejorado. ¡Ojalá pudiéramos decir lo mismo de Minerva!
TIA.—Ya entenderá, yo te oseguro que su manía de decir palabras rimbombantes se terminará pronto.
(Se levanta con dificultad y refunfuñando se acerca a la ventana).
D. LOLA.—¿No llegan?
TIA.—No. **(Pausa)**. Ahora sí, ahora sí son ellas.
(Suena el timbre y Pancha sale a abrir. Entran Minerva, Pochis y Martha, acompañadas de cuatro niñas de poco más o menos la misma edad de las protagonistas. Todas llevan uniforme escolar. Van platicando entre sí y saludan al entrar).

ESCENA III

MARTHA.—Ya estamos aquí. ¿Qué tal, tía?

TIA.—Felicidades, hijita. Felicidades también a todas ustedes

TODAS.—Gracias.

D. LOLA.—Pero pasen, pasen y acomódense. **(Todas se distribuyen aquí y allá). (Pancha sale y regresa con una charola con refrescos).** ¿Qué es lo que piensan hacer?

COMPAÑERA PRIMERA.—Organizaremos una función. A ver diga cada una lo que piensa hacer.

COMPAÑERA SEGUNDA.—Yo recitaré.

COMPAÑERA TERCERA.—Malú que cante.

COMPAÑERA CUARTA.—(Retorciéndose). ¡Ay, no, yo no porque me "chiveo"!

POCHIS.—¡Niña, no demuestres tu ignorancia! ¿Qué eres chiva? Dí me apeno, o me avergüenzo.

TIA.—**(Aplaudiendo)**. Muy bien, muy bien, Gracia María; esto me ha conquistado completamente. Tendrás el empleo, te lo aseguro.

POCHIS.—Gracias, señora, le prometo que no se avergonzaré de mí. Ya he comprendido lo que usted quiso enseñarme.

TIA.—Me alegro, hija, me alegro. Pero continúen con su programa. **(Ve a Minerva que está sentada junto a la mesa, triste y cabizcaja).** ¿Y a tí, que te pasa?

MINERVA.—Nada.

MARTHA.—Así ha venido todo el camino.

D. LOLA.—¿Malas noticias?

MINERVA.—Sí.

D. LOLA.—¿Te niegan el permiso para el viaje?

MINERVA.—**(A punto de llorar)**. Ni me lo niegan, ni me lo dan.

POCHIS.—Tú y tus misterios. Expílicate, mujer.

TIA.—¿Escribiste?

MINERVA.—Sí.

TIA.—¿Te contestaron?

MINERVA.—Sí.

TIA.—¿Entonces?

MINERVA.—**(Alzando los hombros)**. Aquí están las dos cartas. Léalas. **(Una de las compañeras coge las cartas y se las lleva a la tía).**

TIA.—Veamos... ésta es la que escribiste... ésta la contestación...

(Empieza a leer en voz baja la fecha y la dirección).

"Sr. Don Robustiano Pérez. Domicilio conocido...
ALGUNAS.—Lea fuerte.

TIA.—**(Levantando la voz)**. Mis apreciables progenitores:

Diríjoles la presente misiva que acompaño de mis más efusivos recuerdos. La presente va encaminada a solicitar de vosotros, la anuencia para que esta servidora, realice un fructífero viaje al extranjero. Europa es la meta. Mis calificaciones son del todo satisfactorias y habiendo finiquitado mis estudios, requiero que de vuestro caudal, me remitéis diez mil pesos, que es la cantidad en que está cotizada la excursión.

Espero ansiosa vuestra epístola, que cual Mercurio alado, vendrá a darme alborozo o pesadumbre.

Saludos a todo el linaje y ustedes reciban un ósculo de su retoño.

GORDIANA.

(La lectura debe hacerse muy exagerada, acompañada de gestos de admiración de los concurrentes y de la tía).

MINERVA.—Pongo Gordiana, porque a veces se les olvidan mis nuevos nombres.

D. LOLA.—Pero. ¿de dónde sacaste esa carta?

MINERVA.—¡Oh! de aquí y de allá. ¿Verdad que está elegante?

TIA.—Este... pues..

MINERVA.—Y se entiende. Yo no sé por qué mis padres me contestaron tan mal.

POCHIS.—Lea usted la contestación. **(A la tía)**.

TIA.—A eso voy A ver...

Gordiana, hija:

Te digo que mi compadre Chón, aquí presente, y que sabe leer, disque nos leyó el papel que nos mandaste. Pos la verdad hija yo crió que la capital te puso patas arriba, pos no entendemos nada de lo que... lo que nos dices. Que'l que'anda entre las moscas, algo se le pega.

Te mandé allá por aprender cosas, pero yo crió que te me hiciste bolas. Y como más sabe el diablo por viejo que por diablo; le digo a mi compadre Chón, aquí presente, que

te diga que arrejundes tus tiliches y te vengas pa'acá pa'ver si te componemos.

Saludos a Doña Lola qu'es una mujer muy guena.

Tu'apá.

Robustiano Pérez.

(Durante la lectura, no han dejado todos de reirse y de comentar en voz baja, la carta).

MINERVA.—¿Creen ustedes que de veras no me hayan entendido?

TIA.—¡Pero si tus padres son gente del campo! ¿Cómo quieres que entiendan esos vocablos tan rebuscados?

MINERVA.—Para mí, la carta está muy clara.

D. LOLA.—Mucho hemos discutido tu forma de hablar. Aún entre nosotros, es a veces difícil entenderte, pues empleas palabras de poco uso...

TIA.—O las empleas mal. No hay como la sencillez y la claridad.

MINERVA.—**(Recapacitando)**. Es verdad, creo que empiezo a comprender... **(Se pone de pie y se acerca al centro de la escena). La tía se levanta y se acerca a ella).**

TIA.—Tu saber no te lo quita nadie. Es una satisfacción íntima que tú debes tener; pero no hay necesidad de que seas jactanciosa. Sé modesta y te aseguro que eso te atraerá simpatías.

(Todas hacen signo de que están de acuerdo con lo que dice la tía).

D. LOLA.—Ve a tu pueblo, habla con tus padres y explícales todo, con palabras que ellos puedan comprender. Te aseguro que lo del viaje se arreglará. Yo escribiré a tus padres, abogando a tu favor.

MINERVA.—Gracias D. Lola, gracias por todo. Creo que he aprendido la lección.

D. LOLA.—No olvides que no hay que exagerar y ten presente el refrán que les enseñé. ¿Lo recuerdas?

MINERVA.—¡Oh! sí. **(Mirando de frente al público y dirigiéndose a él, con el índice en alto).**

Y recuérdenlo ustedes también: "Ni tanto que carbonice al santo."

POCHIS.—Ni tanto que deje de prestarle una conveniente y equitativa claridad"

TODAS.—¡¡¡Ah!!! **(Algunas caen en las sillas haciendo ademanes de asombro).**

F I N

EL QUE SABE PUEDE

ANGEL MOYA.

1 ACTO EN DOS CUADROS

PERSONAJES

CARMELA Joven bonita.
JUAN MANUEL Joven mestizo, de buena apariencia física.
PABLO Tímido en el 1er. cuadro.
DON ROQUE Cincuentón agradable.
LUISITA Niña de nueve años de inteligencia muy despierta.

EPOCA ACTUAL.

LUGAR: Cualquiera pueblo de la República Mexicana.

DECORADO UNICO: Un portalillo de una casa transformado en alfarería.

La acción en un pueblo pequeño de la República Mexicana, en una alfarería acondicionada en el portalillo de una casa rústica. A la derecha, pequeña escalinata (cuatro escalones formados con lajas sin pulir la cual conduce a las habitaciones. Sobre una mesa larga formada con tablonés, un gran número de vasijas de barro fresco. En una de las columnas se ve colgada una guitarra. En primer término el torno de la alfarería que utiliza Juan Manuel en el preciso momento que se levanta el telón. El es un galán de tipo mestizo, de físico agradable, pero viste con la ropa sencilla del campesino mexicano (camisa y calzón blanco). Su rostro y el canturreo que se escucha al principiar la escena, son indicios de que el joven alfarero está feliz en aquel momento.

ESCENA I

(Aprovechando que la puerta que comunica al portalillo con la calle pueblerina, esta abierta, entra Pablo a escena, tipo de las mismas características raciales de Juan Manuel; pero, con mar-

cado "aire" cínico en el rostro. Pablo viste pantalón de casimir y una camisa de color chillante. Con familiaridad se acomoda en una silla al mismo tiempo que saluda).

PABLO.—Buenos días, Juan Manuel.

JUAN MANUEL.—Muy buenos días, Pablo.

PABLO.—¡**Observando el rostro de pascuas de su amigo**). Hoy te veo más feliz que de costumbre.

JUAN MANUEL.—No es para menos. Hace un momento que "ella" estuvo aquí.

PABLO.—¿Ella?...

JUAN MANUEL.—Sí, ella, la mujer más linda del pueblo.

PABLO.—Ah, ya caigo. Te refieres a Carmela, la hija de tu patrón.

JUAN MANUEL.—A ella me refiero. Carmela no solo es la muchacha más linda del pueblo, es la más virtuosa, la más.

PABLO.—Estás enamorado perdido... Y dime, ¿ya le hablaste de tus sentimientos?

JUAN MANUEL.—No; esta vez tampoco le dije nada. Cuando la veo, es tanto lo que quisiera decirle, tanto, que no le digo nada. Tú ya sabes cómo es mi carácter y tengo miedo de fracasar.

PABLO.—Pues en esa forma, ella nunca sabrá que la quieres.

JUAN MANUEL.—Es verdad, necesito hablarle. Pero, ella es tan linda y yo soy tan torpe, que...

PABLO.—Que te pones a temblar cuando la ves, ¿no es así?

JUAN MANUEL.—Así es... Oh, si yo supiera escribir, le diría todo en una carta.

PABLO.—Eso sería lo mejor, una carta. Juan Manuel, tú sabes que yo soy tu mejor amigo. Si quieres, tú me dictas la carta, yo la escribo y la firmo con tu nombre. ¿Qué te parece la idea?

JUAN MANUEL.—¿Harías eso por mí?

PABLO.—Ahora mismo, si quieres.

JUAN MANUEL.—¡Magnífico! Ponte a escribir. Allí en la mesa del patrón hay papel y lápiz. **(Pausa para que Pablo se acomode para el dictado)**.

PABLO.—Estoy listo.

JUAN MANUEL.—Escribe.. **(Dictando)**. Muy apreciable Carmela... No, no, no pongas así. Escribe mejor... **(Dictando con mucha ternura en la voz)**.

"Carmela, luz de mis ojos,

ilusión la más querida,
está pendiente mi vida
de tus lindos labios rojos.

Eres tú lo más preciado
de mi pobre corazón
y es mi única ilusión
tenerte siempre a mi lado.

Por fin me atreví a decirte
que al altar quiero llevarte,
que sólo anhelo adorarte
y como esclavo servirte.

Está pendiente mi suerte
de tu firme decisión...
O me das el corazón
o me sentencias a muerte...

Ahora, pon mi nombre y échale un garabato como si fuera mi firma.

PABLO.—Pero antes dime, Juan Manuel, ¿cómo, sin saber leer y escribir, puedes decir cosas tan bonitas?

JUAN MANUEL.—Yo solamente digo lo que siento.

PABLO.—Pues además de alfarero, eres poeta. Con esta carta, Carmen será tuya.

JUAN MANUEL.—Dios lo quiera. **(Otra vez con abstracción de enamorado).**

“La ilusión de este alfarero
es moldear un corazón
con ternura y con esmero;
pero sufro y desespero
al pensar que la que quiero
sólo es barro de ilusión.

PABLO.—¡Caramba! ¿Quién pudiera inventar esas palabras tan lindas?...

DON ROQUE.—**(Desde el interior de la casa).** ¡Juan Manuel!... ¡Juan Manuel!

JUAN MANUEL.—Me habla don Roque... Por favor, pon mi nombre en la carta y firma por mí. Ahora regreso. **(Mutis de Juan Manuel por derecha).**

PABLO.—Descuida... **(Solo).** Bonita carta, palabra! Carmela no podrá resistir... ¡Con lo que a mí también me gusta la

muchacha!... Si yo pudiera.. Si yo pudiera. **(Tomando una decisión)**. ¡Hombre, claro que puedo! Con poner mi nombre en lugar del nombre de mi amigo... Es una buena idea. Yo me firmo **(Firmando)** Pablo Lorenzo Chambón.. ya está.

ESCENA II

(Entra a escena Juan Manuel)

JUAN MANUEL.—Tendré que trabajar hasta muy tarde. Hay un pedido urgente... Dime, Pablo, ya pusiste mi nombre y el garabató?

PABLO.—**(Olvidándose un momento de su picardía)**. ¿Tu nombre? ¡Ah! sí, claro que puse tu nombre.

JUAN MANUEL.—¿Crees que dé resultado la carta?

PABLO.—**(Tono cínico)**. Ya lo creo que dará resultado. Ni te imaginas el resultado.

JUAN MANUEL.—**(Agradecido)**. Eres mi mejor amigo. No sé cómo agradecerte este favor. Ah, ya sé, siempre te ha gustado mi guitarra..

PABLO.—**(Fingiéndose desinteresado)**. Oh, no vayas a querer pagarme el favor. Es cierto que me gusta mucho tu guitarra, pero...

JUAN MANUEL.—No digas más... **(Descuelga la guitarra y se la entrega a Pablo)**. Es tuya...

PABLO.—**(Mal disimulado su regocijo)**. No debo aceptarla. Yo sólo te hice un favor de amigo...

JUAN MANUEL.—¡Pero qué favor! Si Carmela me corresponde, a ti te lo voy a deber todo.

PABLO.—Bueno, acepto la guitarra y tú toma la carta. En la primera oportunidad, entrégasela, sin decirle más nada. **(Juan Manuel coge la carta y contempla los renglones escritos)**.

JUAN MANUEL.—Dime, Pablo, ¿en dónde está mi nombre?

PABLO.—Abajo, como debe ser... Bueno, yo tengo que irme. y gracias por la guitarra... **(Pablo con la guitarra en las manos hace mutis por el fondo en el preciso momento que entra a escena Carmen)**.

PABLO.—**(Muy meloso)**. Buenos días, Carmelita.

CARMEN.—Buenos días, Pablo.

ESCENA III

(Carmen y Juan Manuel. La primera manifiesta claramente su

simpatía por el alfarero. El apenas si se atreve a verla de frente).

CARMEN.—Buenos días, Juan Manuel. ¿Hoy no te vas con tu amigo?

JUAN MANUEL.—No, Carmela. Tengo una tarea urgente. Trabajaré hasta muy tarde.

CARMEN.—¿Y tu novia?.. ¿Le vas a pegar "plancha"?

JUAN MANUEL.—Yo no tengo novia.

CARMEN.—¿Es posible? Eres joven, trabajador y No eres feo. No faltarán muchachas que te quieran atrapar para marido.

JUAN MANUEL.—No se crea eso... Los pobres como yo...

CARMEN.—La pobreza no es deshonra.

JUAN MANUEL.—¿No, verdad? ¿Usted se casaría con un pobre?

CARMEN.—¡Claro que sí! Si un pobre sabe ganarse mi corazón, ¿por qué no?

JUAN MANUEL.—**(Olvidándose por un momento su natural timidez).** ¡Así se piensa!. De modo que si yo... digo... bueno... en caso de que... **(Al verla a los ojos vuelve a cohibirse).**

CARMEN.—¿En caso de qué, hombre?

JUAN MANUEL.—No, nada... no puedo decirlo.

CARMEN.—Vamos, dime lo que quieras.

JUAN MANUEL.—Es que... tengo miedo...

CARMEN.—¿Miedo? ¿Es que los hombres tienen miedo? A ver. **(Acercándose coqueta).** Habla sin miedo. Yo no me como a la gente.

JUAN MANUEL.—Yo, Carmela, desde hace mucho tiempo, pero mucho tiempo.

CARMEN.—**(Insinuante).** Desde hace mucho tiempo, qué?...

JUAN MANUEL.—Pues desde hace mucho tiempo que me dije: Juan Manuel, Carmela es la muchacha más linda del pueblo, y la más buena y... y luego me dije... pues me dije... **(Se le hace un nudo en la garganta).**

CARMEN.—¿Qué te dijiste?

JUAN MANUEL.—... pues me dije... **(Rápidamente saca la carta y se la entrega).** Mire, Carmela... Esta carta es para usted... Yo tengo que apurarme al trabajo.

CARMEN.—**(Un poco asombrada).** ¡Una carta! **(Aparte).** Por fin se decidió! **(Carmen lee con verdadero interés, mientras Juan Manuel simula trabajar viendo de reojo a la muchacha. En el rostro de Carmen hay satisfacción hasta el momento de leer la firma de la carta. (En un aparte).**

CARMEN.—¡Pablo Lorenzo Chambón! Y yo que creí. **(Ve con rencor a Juan Manuel)**. Idiota, nunca me imaginé. **(Rabiosa por Juan Manuel)**. ¡Juan Manuel!

JUAN MANUEL.—Diga, Carmela. ¿Ya leyó lo que dice el papel?

CARMEN.—Sí, ya leí el papel y ya veo el papel que haces tú.

JUAN MANUEL.—Y... ¿qué contesta, Carmela?

CARMEN.—Pues le contesto a tu amigo, por el mismo conducto que vino la carta...

JUAN MANUEL.—¡A mi amigo!

CARMEN.—Sí, al que te utilizó de al... de alcalde.

JUAN MANUEL.—Pero Carmela.

CARMEN.—Tú te callas. Los correos no hablan, solamente llevan las cartas. Dile a Pablo que voy a pensar las cosas.

JUAN MANUEL.—Pero Carmela, es que yo...

CARMEN.—Es mejor que tú ni siquiera me vuelvas a hablar, ¿entendido? **(Antes de que Juan Manuel pueda decirle algo Carmela enfurecida, Hace mutis izquierda)**.

JUAN MANUEL.—Carmela... espera... **(Desconcertado)**. ¿Qué le pasa? **(Pensativo)**. Alcalde, dile a Pablo. Tal parece que ella cree que... ¡Ah, ya caigo, seguramente Pablo firmó la carta con su nombre en lugar del mío. ¡Bandido!... Traidor! Se aprovechó de que no sé leer para engañarme... Saber leer y escribir, eso es!... Ahora me doy cuenta de que al ignorante, todos lo pueden engañar.

ESCENA IV

(Mientras Juan Manuel habla para sí, creyéndose sólo, Luisita llega y se coloca cerca de la puerta de entrada).

LUISA.—¿Estás hablando solo, Juan Manuel?

JUAN MANUEL.—Ah, eres tú, Luisita.

LUISA.—Claro que soy yo. Vengo del Colegio... Figúrate que hoy me saqué diez de calificación... **(Notando la distracción de Juan Manuel)**... Pero, Juan Manuel, ni siquiera me haces caso.

JUAN MANUEL.—Estoy un poco preocupado, Luisita, perdóname...

LUISA.—¿Preocupado? La maestra dice que cuando uno está preocupado, debe contarle sus penas a la mamá o al papá. Ellos saben consolarnos y darnos buenos consejos...

JUAN MANUEL.—**(Con tristeza)**. Tú sabes que yo no tengo padres. A la edad de cinco años me recogió tu papá y gracias a

él no me morí de hambre...

LUISA.—(**Apenada**). Es verdad. Perdóname, no me acordaba de eso. Bueno, pero el caso es contarle nuestras penas a una persona que nos quiera.

JUAN MANUEL.—¿Y a quién crees tú que le pueda yo contar mis penas?

LUISA.—Pues a mí. Yo te quiero mucho y puedo darte un buen consejo.

JUAN MANUEL.—Me pasa Luisita, que soy el hombre más desgraciado del mundo...

LUISA.—¿Tanto así? ¿Por qué?

JUAN MANUEL.—Porque no sé leer ni escribir...

LUISA.—¿De veras no sabes?

JUAN MANUEL.—De veras no sé.

LUISA.—¿Nunca fuiste al colegio?

JUAN MANUEL.—Nunca.

LUISA.—Pues si tú quieres, todavía puedes aprender a leer y escribir. Puedes venir conmigo al colegio.

JUAN MANUEL.—No, Luisita, me daría vergüenza. ya tan grandote.

LUISA.—¡Qué lástima! Oye, se me ocurre una idea...

JUAN MANUEL.—¡Qué!

LUISA.—Yo te puedo enseñar a leer y escribir.

JUAN MANUEL.—¿Tú?

LUISA.—Sí, yo. Es muy fácil. No eres tonto y aprenderás en poco tiempo...

JUAN MANUEL.—¿Crees, Luisita? ¿Podrías hacer ese milagro?

LUISA.—No se trata de milagros; te digo que es muy fácil. Cualquiera puede aprender.

JUAN MANUEL.—¿Y tú te comprometes a enseñarme?

LUISA.—Si quieres, desde hoy seré tu maestra.

JUAN MANUEL.—Gracias Luisita, ¿cuándo me das la primera clase?

LUISA.—Ahora mismo. Aquí tengo un cuaderno y lápiz. Acércate y fíjate bien.

Sobre la mesa de tablas, Luisita coloca el cuaderno y empieza a escribir. Juan Manuel observa atentamente todos los movimientos de la mano de Luisita.

LUISITA.—Esta letra se llama A. fíjate bien cómo se hace.
a... a. a. ¿verdad que es muy fácil?

JUAN MANUEL.—Sí, parece muy fácil.

LUISA.—Ahora, como la muestra, vas a hacer muchas letras iguales hasta llenar la plana, el lápiz se coge así.

Luisa instruye a Juan Manuel y cariñosamente le guía la mano para trazar las primeras letras.

LUISITA.—α... α.. α... (soltando la mano). Ahora tú solo.

Luisa y Juan Manuel corean las letras que él va escribiendo con dificultad) α... α.. α. ¡Eso es! Ya te salió mejor.

Juan Manuel emocionado deja de escribir para hablarle a Luisita).

JUAN MANUEL.—¡Eres un ángel, Luisita!..

LUISA.—¡No; soy tu maestra!

JUAN MANUEL.—Luisita, con tu enseñanza,
hoy renace mi esperanza
y ¡quién me lo iba a decir!.
Voy a estudiar noche y día
y ¡juro que ha de ser mía
cuando ya sepa escribir!

TELON RAPIDO

SEGUNDO CUADRO

ESCENA I

El mismo decorado del cuadro anterior. En escena don Roque examina el trabajo de Juan Manuel. Entra Luisita por el fondo. Se muestra agitada pero al mismo tiempo feliz.

LUISA.—Papá, todo está listo...

ROQUE.—¿Está conforme el juez?

LUISA.—Conforme y contento. Tan pronto como se lo dije, se puso a arreglar los papeles..

ROQUE.—¿Y a Pablo, no lo viste?

LUISA.—Sí, lo ví salir de la peluquería muy catrín. Me dijo que estaría aquí puntual.

ROQUE.—Muy bien. Entra y dile a tu hermana que se dé prisa.

... Ah... de nuestros asuntos ni una palabra, ¿entendido?

LUISA.—Entendido, papá... (Mutis de Luisita por izquierda).

ESCENA II

Don Roque sonríe y se frota las manos. Después sigue exa-

minando las vasijas recién moldeadas. Entra por la izquierda, ataviada con su traje dominguero, la guapa Carmela. En su rostro se dibuja un gesto de tristeza y resignación.

CARMEN.—Ya estoy lista, papá.

ROQUE.—Muy bien, hija. Ya sólo esperamos a tu prometido.

CARMEN.—Oye, papá, ¿no se podría aplazar el matrimonio?

ROQUE.—¿Ahora sales con eso? ¿Cuándo ya están todos los preparativos?

CARMEN.—Pero es que yo... pues francamente...

ROQUE.—¿Qué? ¿Estás arrepentida? Sería curioso que después de seis meses de noviazgo, cuando ya dí mi consentimiento y con todo listo para la boda, salieras con que siempre no.

CARMEN.—No, si yo no más decía que se aplazara un poco.

ROQUE.—¿Y para qué? Tú fuiste la primera en consentir que se fijara la fecha.

CARMEN.—Sí, eso es verdad...

ROQUE.—Y tú escogiste al novio. No dirás que yo intervine en arreglar este asuntito..

CARMEN.—No, si yo no digo nada...

ROQUE.—Pues tal parece que ahora no estás muy contenta con tu matrimonio con Pablo.

CARMEN.—Bueno... algún día me tenía que casar...

ROQUE.—Además, Pablo parece un buen hombre...

CARMEN.—Sí, parece un buen hombre.. Y dime, papá, ¿me va a llevar hoy mismo con él?

ROQUE.—No hija. Hoy es el matrimonio civil y dentro de ocho días el casamiento por la iglesia. Hasta entonces, tú seguirás en la casa..

CARMEN.—¡Menos malo!...

ESCENA III

(Por el fondo entra a escena Juan Manuel: Pero se ve cambiado, con pantalón de casimir, una chamarra nueva y sobre todo, sus ademanes son más desenvueltos).

JUAN MANUEL.—Buenos días, don Roque, buenos días, Carmela.

ROQUE.—Buenos días, Juan Manuel..

CARMEN.—**(Secamente)**. Buenos días.

ROQUE.—**(A Juan Manuel)** Supongo que nos acompañarás al

Registro Civil. Como amigo de Pablo, estás indicado para ser uno de los testigos.

JUAN MANUEL.—Como usted ordene.

ROQUE.—Muy bien. Entonces, espérame un momento. Voy a ver a Petronila por si le falta alguna cosa para el mole. Los invitados se tienen que chupar los dedos. **(Don Roque hace mutis izquierda y Carmela trata de seguirlo, pero Juan Manuel con voz firme la detiene).**

JUAN MANUEL.—Espera un momento, Carmela.

CARMEN.—¿Yo?... ¿Se le ofrece algo?

JUAN MANUEL.—Sí, algo muy importante. Creo yo. Se trata de una carta de su prometido, de Pablo.

CARMEN.—**(Con ironía y rabia).** Y usted, como siempre, es el digno correo, no?

JUAN MANUEL.—Exactamente. Pablo es mi amigo y me encargó entregarle esta carta. **(Juan Manuel entrega la carta que casi le arrebató Carmen).**

CARMEN.—Gracias por el servicio... **(Intenta hacer mutis).**

JUAN MANUEL.—Un momento. Su novio me encargó que la leyera inmediatamente y que le mandara conmigo la contestación.

CARMEN.—¿También eso?... Bueno, aprovecharé sus buenos oficios de al... calde... **(Carmen rompe el sobre y alejándose un poco de Juan Manuel, lee en voz alta, Juan Manuel observa desde lejos sus reacciones).**

CARMEN.—**(Leyendo en voz alta).** Muy apreciable Carmela:
ésta lleva la intención
de enterarte por escrito
de aborrecible traición.
Hace seis meses, ¿recuerdas?
tú recibiste un papel
que yo escribí por dictado
de mi amigo Juan Manuel..

(Carmen interrumpe un instante la lectura para ver con cierta extrañeza a Juan Manuel).

Mi maldad, logré el objeto
que perseguía. El papel
lo tomaste como mío
y como "Alcalde" a Manuel.
De mi amigo y su confianza

me quise un poco reír,
la ocasión aprovechando
—de que no sabía escribir.
Hoy me obliga la conciencia
a confesar la traición
para el pobre amigo mío
a quien herí el corazón.
Después de leer la carta
yo aguardo tu decisión.
Me perdonas?..

Pablo Lorenzo Chambón.

(Carmen aun desconcertada se acerca a Juan Manuel).

CARMEN.—¿Es verdad todo esto?

JUAN MANUEL.—Si el papel lo dice, debe ser verdad.

CARMEN.—¿Y si es verdad, qué debo hacer?

JUAN MANUEL.—¿A mí me pide un consejo?

CARMEN.—¿Sí, qué debo hacer?

JUAN MANUEL.—Bueno, pues como Pablo ha tenido el valor de confesar su culpa y pide perdón, yo creo que debe perdonarlo.

CARMEN.—**(Rabiosa)**. ¿Y eso me aconsejas, tú? digo, ¿usted?

JUAN MANUEL.—Las almas nobles, saben perdonar... .

CARMEN.—¿De modo que usted quiere que yo de todos modos me case con Pablo, no?

JUAN MANUEL.—Yo no quiero eso; pero si usted quiere a Pablo y todo está arreglado para la boda, la boda debe celebrarse.

CARMEN.—**(Colérica y paseándose nerviosa)**. Sí, claro, no se puede suspender la boda. Todos esperan una boda, comelitón y un baile y hay que darles lo que esperan... . Pues por mí, que les den baile y comelitón; pero boda no habrá, lo entiende?... no habrá boda y no perdono a Pablo.

JUAN MANUEL.—**(Socarrón)**. Tiene que haber boda, Carmela... .

CARMEN.—¡No habrá boda!

ESCENA IV

(Don Roque entrando a escena por izquierda, reposado y con firmeza).

ROQUE.—¡Claro que habrá boda!

CARMEN.—**(Llorando)**.... pero papá, si yo no quiero a Pablo.
 Le correspondí sólo por despecho y además, es un traidor.
 Lee esta carta...

ROQUE.—Ah, la carta... No necesito leerla.

CARMEN.—¿Qué, tú ya la habías leído?

ROQUE.—Naturalmente. La conocía desde que la escribió Juan Manuel...

CARMEN.—No es de Juan Manuel, es de Pablo.

ROQUE.—La firma Pablo, pero la escribió Juan Manuel. Yo estaba en el secreto.

CARMEN.—Juan Manuel no sabe escribir.

ROQUE.—No sabía, hija; pero la traición de Pablo y tu amor, lo hicieron aprender.

CARMEN.—¿Es verdad, Juan Manuel?

JUAN MANUEL.—Es verdad, Carmela. Luisita fue mi maestra. Cuando descubrí que por ser un ignorante, el amigo me traicionaba y perdía el amor de mi vida, me decidí a aprender a leer y escribir.

CARMEN.—¿Y por qué callaste tanto tiempo?

JUAN MANUEL.—Comprendí que siendo un ignorante, no era digno de tí. Y además, quise derrotar a mi enemigo con sus propias armas.

CARMEN.—Muy mal hecho. Eso se llama ser vengativo. bien merece un castigo.

JUAN MANUEL.—Estoy dispuesto a recibirlo.

CARMEN.—Yo seré el verdugo. cierra los ojos. **(Juan Manuel cierra los ojos y Carmen lo besa, Don Roque se hace el disimulado viendo las vasijas).**

JUAN MANUEL.—**(Apasionado)**. Mi culpa merece doble castigo. **(Vuelve a cerrar los ojos y acerca su rostro a Carmen.— Carmen va a besar nuevamente a Juan Manuel; pero don Roque los interrumpe).**

ROQUE.—Un momento, que yo estoy aquí y me están faltando al respeto.

CARMEN.—Perdón, papá; pero tenía que castigar a este niño vengativo.

ROQUE.—Ya lo podrás castigar todo lo que quieras después del matrimonio. porque has de saber...

ESCENA V

(Por el fondo Pablo renegando, con un brazo en cabrestillo,

un ojo morado y las ropas desgarradas),

PABLO.—Buenos días, don Roque.

TODOS.—Pablo!!

PABLO.—Perdonen que me haya retrasado para la boda; pero el culpable es el salvaje de Juan Manuel.

ROQUE Y CARMEN.—¿Tú, Juan Manuel?

JUAN MANUEL.—La verdad, sí. Se me olvidó decirles que además de aprender a leer y escribir, aprendí un poco de boxeo y no resistí la tentación de entrenarme un poco con Pablo.

PABLO.—¡Qué descaro!... Por poco me mata.

CARMEN.—Eso no estuvo bien hecho, Juan Manuel.

JUAN MANUEL.—No, claro, me faltó un poco de punch; pero me imagino que Pablo me dará otra oportunidad.

ROQUE.—Bueno, bueno... eso no tiene importancia. Vamos al Registro Civil que ya el Juez está esperando...

PABLO.—**(Con voz lastimera)**. Pero don Roque, yo no estoy en condiciones...

ROQUE.—Ya lo creo que estás en condiciones. Te queda una mano buena para firmar como testigo.

PABLO.—¿Cómo testigo?

ROQUE.—Sí, como testigo en la boda de Carmela y Juan Manuel.

PABLO.—¿Cómo?

JUAN MANUEL.—Sí, Pablito, como lo acabas de oír.

PABLO.—¡Esto es inaudito!

ROQUE.—No, es natural. Un buen muchacho y una buena muchacha que se quieren...

PABLO.—Pero es que...

CARMEN.—**(Por Pablo)**. Yo nunca dejé de querer a Juan Manuel, señor Judas...

PABLO.—Pero Carmela...

JUAN MANUEL.—Aquí no hay pero que valga,
Carmen será mi mujer
y no habrá quien me la quite
porque ya aprendí a leer.

(Adelantándose al público).

Público amable, si quieres
a nuestra boda asistir.

CARMEN.—Tan sólo hay un requisito...

TODOS.—Saber leer y escribir.

T E L O N

BIBLIOGRAFIA DE LA ANTOLOGIA

- ALVAREZ QUINTERO, JOAQUIN Y SERAFIN **Un Pregón Andalus**. (En **Entremeses**).—Colección Teatro No. 180. Ediciones Alfíl. Madrid, España, 1957
- ANONIMO.—**Los Novios**. Testamentaria de Vanegas Arroyo. México, 1918.
- ARAUZ, ALVARO.—**Una Tarde de 1588**. (Con **Proceso a Don Juan**).—Colección Teatro Español. México, 1957
- CAMARILLO DE PEREYRA, MARIA ENRIQUETA.—**El Enterrador**. En **El Universal**. Año X, tomo XXXIX, No., 3 520. México 14 de junio de 1926.
- CARBALLIDO, EMILIO.—**La Triple Porfia**. (En **La Zona Intermedia**). Teatro Mexicano Contemporáneo. Nq. 26. Unión Nacional de Autores. México. s. f.
- CASONA, ALEJANDRO.—**Entremés del Mancebo que Caso con Mujer Brava**. (Con **La Sirena Varada** y **Las Tres Perfectas Casadas**). Editorial Losada, Buenos Aires, Argentina, 1957.
- CERVANTES, MIGUEL DE.—**El Retablo de las Maravillas** (En **Entremeses**). Colección Austral. Espasa Calpe. Argentina, 1957
- CRUZ, RAMON DE LA.—**La Presumida Burlada**. (En **Sainetes de Don Ramón de la Cruz**). Nueva Biblioteca de Autores Españoles. Tomo 23, Madrid, España, 1915.
- CRUZ, SOR JUANA, INES DE LA.—**Sainete Segundo**. (En **Sainetes**). Edición y notas de Francisco Monterde. Editora Intercontinental. México, 1946.
- DIEZ BARROSO, VICTOR MANUEL.—**Nocturno**. (En **Siete Obras en un Acto**). Editora Mundial. México, 1935.
- ENCINA, JUAN DEL.—**Egloga**. Biblioteca de Autores Españoles. Vol. 2. Rivadeneira, España, 1850.
- GARRO, ELENA.—**Los Pilares de Doña Blanca**. (En **Un Hogar Sólido**). Ficción Editado por la Universidad Veracruzana. Jalapa, Ver. México, 1958.
- GONZALEZ DE ESLAVA, FERNAN.—**Coloquio Séptimo**. (En **Coloquios Espirituales y Sacramentales**. Tomo I. Edición y prólogo de José Rojas Garcidueñas. Editorial Porrúa. México, 1958.
- LEON, FELIPE.—**Tristán e Isolda** y **La Mordida**. Colección Teatro de Bolsillo. Editado por Alvaro Arauz. México, 1958.
- MONTEVERDE, FRANCISCO.—**El Despertar**. (En **El Universal Gráfico Ilustrado**). año IX No. 554, enero 21 de 1926. México.
- MORENO VILLA, JOSE.—**Los Gigantes**. (En **Cuadernos Americanos**), año I, Vol. II, marzo-abril, 1942. México.

- ✓
- MOYA SARMIENTO, ANGEL.—**El que Sabe, Puede.** Manuscrito. México, 1947
- ROMAN, NORMA ELENA. **Ni Tanto que Queme al Santo...** Manuscrito. México, 1960.
- ROMERO A., RAFAEL.—**La Aurora del Nuevo Día en los Campos de Bellem.** Testamentaria de Vanegas Arroyo. México, s. f.
- ROMERO DE TERREROS, MANUEL.—**Asodelia.** (En **El Universal**), año X, tomo XXXIX No. 3505, domingo 30 de mayo de 1926. México.
- RUEDA, LOPE DE.—**Las Aceitunas.** (En **Pasos**). Biblioteca Enciclopédica Popular, Vol. 103. Secretaría de Educación Pública. Selección y prólogo de Salvador Novo. México, 1946.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- BARBIERE Y ASENJO.—**Cancionero Musical** Edición Academia del San Fernando, España, 1980.
- BARNES, DOMINGO.—**La Educación de la Adolescencia.** Colección Labor. Vol. 243. Argentina, 1930.
- CHAVEZ, EZEQUIEL A.—**Psicología de la Adolescencia.** Secretaría de Educación Pública. México, 1928.
- DIAZ PLAJA, GUILLERMO y MONTERDE, FRANCISCO.—**Historia de la Literatura Española e Historia de la Literatura Mexicana.** Porrúa, México, 1955.
- FARIAS, JAVIER.—**Historia del Teatro.** Editorial Atlántida. Buenos Aires, Argentina, 1958.
- FITZMAURICE-KELLY, JAIME.—**Historia de la Literatura Española.** Sin casa editora. Madrid, 1821.
- GONZALEZ PEÑA, CARLOS.—**Historia de la Literatura Mexicana.** Editorial Cultura y Polis. México, 1940.
- GONZALEZ PEÑA, CARLOS.—**Leer Bien: Arte Difícil.** El Universal, año XXXIX, tomo CLXII, No. 14,034, jueves 4 de agosto de 1956. México
- GOROSTIZA, CELESTINO.—**Teatro Mexicano del Siglo XX.** Fondo de Cultura Económica. México, 1956. Vol. III.
- HIERSHIELD, DOROTHY.—**Los Pastores.** (En **Revista Universidad de México**), tomo I, No. 2.
- JIMENEZ RUEDA, JULIO.—**Historia de la Literatura Mexicana.** Botas. México, 1953.
- LOSADA DE LA TORRE, JOSE.—**Perfil de los Hermanos Álvarez Quintero.** Editora Nacional. España, 1945.
- MARTINEZ, JOSE LUIS.—**Literatura Mexicana del Siglo XX.** Primera y segunda partes. Antigua Librería Robredo. México, 1949.
- MAGAÑA ESQUIVEL, ANTONIO y LAMB RUTH.—**Breve Historia del Teatro Mexicano.** Manuales Studium-8, Ediciones Andrea. México, 1958.

- MAGAÑA ESQUIVEL, ANTONIO.—**Imagen del Teatro**. Letras de México. México, 1940.
- MAGAÑA ESQUIVEL, ANTONIO.—**Sueño y Realidad del Teatro**. Instituto Nacional de Bellas Artes. México, 1949.
- MAGAÑA ESQUIVEL, ANTONIO.—**Teatro Mexicano del Siglo XX**. Vol. II. Fondo de Cultura Económica. México, 1956.
- MARCEAU, MARCEL.—**El Lenguaje del Corazón**. (En el programa oficial de lujo del Instituto Nacional de Bellas Artes). México, 1959.
- MENENDEZ Y PELAYO, MARCELINO.—**Historia de la Poesía Hispanoamericana**. Sucesores de Rivadeneyra. Madrid, España, 1893.
- MICHAUS, MANUEL y DOMINGUEZ, JESUS.—**El Galano Arte de Leer**. Librería Patria. México, 1957.
- MISTRAL, GABRIELA.—**Lecturas para Mujeres**. Secretaría de Educación. México, 1923.
- MONTERDE FRANCISCO.—**Bibliografía del Teatro en México**. Monografías Bibliográficas Mexicanas. México, 1933.
- MONTERDE, FRANCISCO.—**Cultura Mexicana**. Editora Intercontinental. México, 1946.
- MONTERDE, FRANCISCO.—**Teatro Mexicano del Siglo XX**. Fondo de Cultura Económica. Vol. I. México, 1959.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, ENRIQUE DE.—**Reseña Histórica del Teatro en México**. México, 1895.
- PFANDL, LUDWIG.—**Historia de la Literatura Nacional Española en La Edad de Oro**. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España, 1933.
- SOLER, ANDRES.—**Dos Estudios Manuscritos**. s. f.
- TAINÉ, HIPOLITO.—**Filosofía del Arte**. Editorial Nueva España. México, 1944.
- TORRI, JULIO.—**Literatura Española**. Breviario del Fondo de Cultura Económica. México, 1952.
- VALBUENA PRATT, ANGEL.—**Literatura Dramática Española**. Gustavo Gili. Barcelona, España, 1953.
- VANEGAS, ARSACIO.—**José Guadalupe Posada**. En Revista Ferronales, No. 10. tomo XXXIX, octubre de 1961.
- USIGLI, RODOLFO.—**Itinerario de un Autor Dramático**. La Casa de España en México. México, 1940.
- USIGLI, RODOLFO.—**México en el Teatro**. Imprenta Mundial. México, 1932.

**LISTA DE OBRAS EN UN ACTO PROPIAS PARA SER
REPRESENTADAS POR ADOLESCENTES:**

Abogado Patelín (EL)	Farsa francesa de la Edad Media
Amadeo y los Caballeros en Pila	Jules Romain
Amor en un Hilo (El)	Hermanos Alvarez Quintero
Amor Maternal	Delfina Huerta
Andarse por las Ramas	Elena Garro
Batalla del Tío Juan (La)	Angel Moya Sarmiento
Bella Madre (La)	Ramón de la Cruz
Canción de Cuna	Gregorio Martínez Sierra
Cartero del Rey (El)	Rabindranath Tagore
Carátula (La)	Lope de Rueda
Casa de Huéspedes	Manuel Romero de Terreros
Castilla vuelve a Castilla	Alvaro Arauz
Ciegos (Los)	Michel Ghelderode
Don Quijote	Salvador Novo
Elocuencia del Silencio (La)	Miguel Echegaray
Enaguas Coloradas (Las)	Norma Elena Román
En "El Riego"	Víctor Manuel Díez Barroso
Esguima y Amor	Hermanos Alvarez Quintero
Espíritus	José Joaquín Gamboa
Fablilla del Mancebo que Casó con Mujer Muda	Alejandro Casona
Juez de los Divorcios (El)	Miguel de Cervantes Saavedra
Mañana de Sol	Hermanos Alvarez Quintero
Mañana de Sombra	Hermanos Alvarez Quintero
Más Vale Maña que Fuerza	Manuel Tamayo y Baus
Muñeca (La)	Víctor Manuel Díez Barroso
Noche más Venturosa (La)	J. J. Fernández de Lizardi
Novio de la Otra (El)	Ermilo Abreu Gómez
Ojito Derecho (El)	Hermanos Alvarez Quintero
Pastores de la Ciudad	Luisa J. Hernández en colaboración con Emilio Carballido
Petición de Mano	Antón Chejov
Poder de las Letras (El)	Angel Moya Sarmiento
Príncipe que Todo lo Aprendió en los Libros (El)	Jacinto Benavente

Proteo	Francisco Monterde
¡Que l'hace que no sea Certo!	Víctor Manuel Díez Barroso
Secreto (El)	Norma Elena Román
Siega (La)	Lope de Vega
Solico en el Mundo	Hermanos Alvarez Quintero
Terrible Gynt (El)	Francisco Monterde
Tierra de Jauja (La)	Lope de Rueda
Trágico a la Fuerza (El)	Antón Chejov
Ultimo Capítulo (El)	Manuel José Othón
Una Cicatriz en la Frente	Angel Moya Sarmiento
Visita de Prueba	Hermanos Alvarez Quintero
Zapatera Prodigiosa (La)	Federico García Lorca



FILOSOFIA
Y LETRAS

INDICE

PRIMERA PARTE

	Págs.
Prólogo	7
ESTUDIO PRELIMINAR	
1.—Las Escuelas de Segunda Enseñanza	8
a).—Programa	8
b).—El Club. Sus variedades	8
2.—El Club de Arte Dramático.	9
a).—Dicción y trabalenguas	9
b).—Respiración	11
c).—Entonación	12
d).—Lectura, comprensión y expresión	12
e).—Mímica, dibujo y baile.	15
f).—Poemas cortos, monólogos y diálogos	17
g).—Poesía Coral o Poesía en voz alta	19
h).—Montaje e interpretación de una obra dramática	21
3.—La obra dramática y los problemas de selección	23
a).—Diferentes grupos teatrales	23
b).—El Factor tiempo y la extensión de las obras	24
c).—El escenario y la pobreza de material	24
d).—Calidad literaria de las obras	25
e).—Temas propios para adolescentes	27
f).—Interés y sencillez	29
g).—Diversión	29
h).—Enseñanza	30
i).—Ambiente	30
4.—CONCLUSIONES	33

SEGUNDA PARTE
ANTOLOGÍA

	Págs.
Prólogo	35
1.— Juan del Encina y el Nacimiento del Teatro	37
Egloga en recuesta de unos amores	38
2.— El Paso y El Entremés. —Lope de Rueda y Cervantes	45
Las Aceitunas	49
El Retablo de las Maravillas.	53
3.—Un Coloquio y un sainete.—González de Eslava y Sor Juana Inés de la Cruz	63
Coloquio Séptimo.	67
Sainete Segundo	71
4.— El costumbrismo español. —Ramón de la Cruz y los Alvarez Quintero	77
La Presumida Burlada	81
Un Pregón Sevillano	97
5.— El Nacionalismo en el Teatro Mexicano. —Díez Barroso, Monterde y Romero de Terreros	107
Nocturno	113
Despertar	125
Asmodelia	133
6.— Tres poetas en el teatro. —María Enriqueta, León Felipe y Moreno Villa	143
El Enterrador	147

	Págs.
La Mordida . .	151
Tristán e Isolda	159
Los Gigantes	169
7.—Dos españoles que miran hacia el pasado. —Casona y Arauz	181
Entremés del Mancebo que Casó con Mujer Brava.	185
Una Tarde de 1588	195
8.—El Folklore Mexicano. —Vanegas Arroyo	203
Los Novios	207
La Aurora del Nuevo Día en los Campos de Belen	215
9.—La Fantasía Poética. —Garro y Carballido	229
Los Pilares de Doña Blanca . .	231
La Triple Porfía	239
10.—Teatro Educativo. —N. E. Román y Angel Moya	247
Ni Tanto que Queme al Santo	249
El que Sabe, Puede	265
BIBLIOGRAFIA DE LA ANTOLOGIA	279
BIBLIOGRAFIA GENERAL	280
TITULOS DE OBRAS PROPIAS PARA ADOLESCENTES QUE NO FIGURAN EN LA ANTOLOGIA	283



FILOSOFIA
Y LETRAS