



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

La creación de un personaje de comedia.

SOBRE ANATOL DE ARTHUR SCHNITZLER.

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:

Moisés Rodríguez Hernández

FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y
LETRAS



ASESOR: MTRO. LECH HELLWIG-GÓRSYNSKI

SINODALES:
COORDINACIÓN DE LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO

LIC. MARÍA DEL CARMEN CONROY PAZ
LIC. BENJAMÍN GAVARRE SILVA
PROF. RUBÉN PAGUAGA SANDOVAL
PROF. RAFAEL PIMENTEL PEREZ



Filosofía y Letras

Agosto de 2004.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central

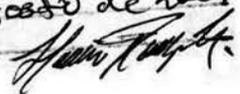


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

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.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico o impreso el contenido de mi trabajo intelectual.
NOMBRE: Moisés Rodríguez Lemán
FECHA: 6 de agosto de 2004
FIRMA: 

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Dedico este trabajo en agradecimiento a
Gonzalo Blanco. Por su incondicional respaldo, a
Alice Blanco Kiss de Burke por su presencia fraterna;

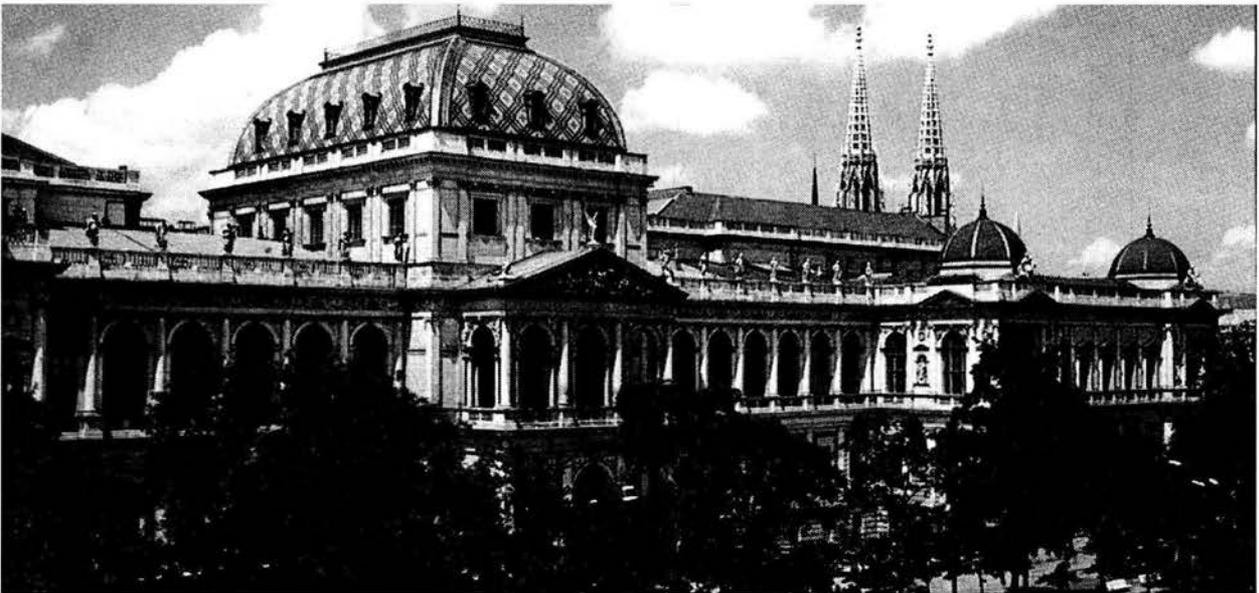
a Dolores Barquera,
Mauricio Martínez,
Alejandro Benítez,
Sandra Espinoza,
Yanet Lupercio,
Javier Posadas,
Juan Cristóbal Puente De Dios,
Sabina Trigueros,
Tatiana Olhovitz,
Marcela Zorrilla,
Viridiana Maldonado,
Alejandro Ainslie,
Idania Medina,
Gabriel Salazar,
Cristian Magoloni,
César Márquez,
Roxana García Gallardo,
Juan Pérez Legorreta,
Ricardo Urbiola,
Víctor Ordaz.

Colegas y amigos del *GRUPO TEATRAL INDEPENDIENTE DROMEMNON*, a quienes siempre agradeceré su ayuda para la realización del montaje de la obra *Anatol*.

La creación de un personaje de comedia. Sobre ANATOL de Arthur Schnitzler.

CONTENIDO:

	<i>Pág.</i>
INTRODUCCIÓN.	4
1. La creación del personaje de comedia.	8
1.1 Algo sobre la creación del personaje	9
1.2 Sobre la comicidad.	12
1.3 Lo grotesco. La farsa y la Comedia.	16
1.4 Actitud del público.	18
1.5 Sobre la comicidad de los personajes.	20
1.6 Lo ridículo: Personaje versus Actor.	22
1.7 El diálogo con el público, en la comedia.	24
2. Arthur Schnitzler y su obra.	
3. Biografía.	27
3.1 Otras obras del autor.	29
4. La Viena de Schnitzler.	35
4.1 La doble cara de Viena.	37
4.2 El burgués “rentista”.	40
4.3 El mundo de lo aparente.	41
4.4 Algo sobre la familia imperial.	43
4.5 Antisemitismo y Sionismo.	45
5. Sobre “Anatol”.	50
5.1 Sobre el conflicto de Anatol.	53
5.2 “Anatol” reflejo de una sociedad (el tema).	56
5.3 Sobre las innovaciones estilísticas del autor.	59
5.4 Sobre el género dramático.	61
5. Sobre el proceso de montaje.	65
5.1 Concepción de dirección.	68
5.2 Mecánica de montaje.	69
6. Propuesta del actor.	74
6.1 Evolución emotiva de Anatol en “La pregunta al destino”.	79
6.2 En “Episodio”.	80
6.3 En “Mañana de la boda de Anatol”	81
7. Conclusiones.	85
DOCUMENTOS CONSULTADOS:	94
ANEXOS:	
Datos para el programa de mano.	97
“ANATOL” de Arthur Schnitzler (Libreto adaptado)	98



Universidad de Viena, Austria.

INTRODUCCIÓN:

La actuación cómica es un aspecto casi relegado en la formación académica a la que se somete un actor.

La mayoría de los teóricos que, a través de la historia del arte teatral, nos han heredado sus conceptos en obras como las poéticas, estudios y/o reflexiones sobre la interpretación escénica, casi siempre se refieren al proceso de creación de los llamados “grandes personajes” propios de las tragedias clásica y moderna: El género realista. Y acerca de la comedia, aunque existen formas que también son realistas, no se habla demasiado. Tal pareciera que cuando se trata de representar a personajes cómicos, bastara con el talento natural del comediante para abordarles. No dudo que las aptitudes sean el elemento esencial para la actuación cómica. Sin embargo; considero que para la formación de un actor profesional que parte del conocimiento académico hacia la estructuración de un sistema o método personal para su desarrollo artístico en el arte dramático, es fundamental aplicar sistemas de creación y construcción de personajes cómicos, basados en la reflexión metódica y no únicamente en la experiencia empírica.

Es posible que la formación académica no distinga entre un personaje de carácter serio y otro de carácter cómico, más que por el tono que se desprende del género dramático en el proceso de consecución de un personaje dado y así; los actores deberíamos de emplear los mismos procedimientos tanto para crear uno como para crear el otro. Pero en la praxis resulta evidente que la forma en que estos personajes de naturaleza contraria y contrario fin, son recibidos por el espectador de formas muy distintas y que tanto la mecánica corporal como el “tiempo - ritmo” que se emplean para la ejecución de ambos, varía notablemente entre sí.

El presente trabajo, intenta destacar ciertos aspectos que considero relevantes en cuanto al proceso de construir un personaje de comedia y los aspectos relativos al montaje mismo de la obra en cuestión, partiendo de la experiencia personal durante el proceso de “construcción” del personaje central de la comedia *Anatol* del dramaturgo austriaco Arthur Schnitzler escrita en la penúltima década del siglo XIX, cuyo conflicto proviene del carácter del personaje que da título a la obra.

He elegido esta obra teatral y el proceso de montaje de la misma como sujeto de exploración para mi trabajo, ya que se trata del proyecto que en estos momentos el GRUPO DROMEMNON – agrupación teatral de extracción universitaria a la que pertenezco como actor y como coordinador- realiza con fines profesionales, y creo que es el material adecuado para ejemplificar las ideas que dan origen al presente estudio.

En mi trabajo abordaré los aspectos relativos al proceso del montaje de esta obra y mencionaré mi experiencia personal como actor, en relación con los aspectos y acciones que para la tarea de dar vida a Anatol se me han requerido. Desde el análisis del personaje; acción que requiere de un trabajo individual y del trabajo conjunto con el director de la obra; describiré cómo el papel del actor está sujeto a un concepto teórico, originado en el conjunto de ideas implícitas en el texto dramático, que se traslucen por medio del mismo tema, el género de la obra, su estructura y la naturaleza del personaje. Existen ideas menos evidentes y que requieren de más estudio e investigación, como sería el entorno social en el momento histórico en que fue escrita la obra. Estos aspectos ocupan un espacio muy importante en el cuerpo del trabajo que presento, creo que este es el mejor espacio y ocasión para plasmarlos, pues este proceso de documentación, según el método de creación actoral que se refiere, es fundamental, pero difícilmente podrá asomarse de manera palpable en el producto final de montaje.

Aunque en un montaje teatral, el trabajo del actor es el aspecto inmediato ante el espectador: su ejecución y desempeño sobre el tablado son preponderantes; la tarea de un actor nunca es autónoma, generalmente se subordina a una concepción previa del autor de la obra y desde luego actúa bajo la batuta de su director. Juntos, director y actor, construyen los basamentos sobre los cuales se ha de soportar la estructura del personaje. Así; otro aspecto ineludible en este trabajo estriba en la concepción de la dirección. La labor del director debe ser entendida por el actor como la segunda fuente de donde se origina todo el trabajo. A partir de la comunicación y del claro entendimiento de lo que el director obtenga del autor y quiera plasmar en la obra, de eso; dependerá el buen término de la puesta y la satisfactoria construcción del personaje que vivirá en la escena.

Otro aspecto que abordaré y que siento que está muy vinculado con la construcción del personaje de comedia, es la parte en la que el espectador podría pensar que se origina todo: En el diálogo con el público. Me refiero al momento mismo de representación cuando los lazos de comunicación se establecen mediante un continuo intercambio de acciones placenteras, de parte del actor: escenas, movimientos y acciones que motivan al divertimento y desparpajo de los que observan. Y de parte del público: Su risa constante, su aplauso y cada una de esas impredecibles y minúsculas acciones que evidencian el placer de ser liberado en su ánimo, mediante la preciada catarsis festiva de la comedia.



BURGTHEATER (Teatro Nacional). Viena, Austria.

1. La creación del personaje de comedia.

Toda actividad artística es un acto de amor. Así lo creo. Surge de un profundo deseo de compartir los sentimientos para enriquecer a otro de manera espiritual, de obsequiar placer. Bien ha hecho Erich Fromm al igualar en sus cavilaciones el arte con el amor y recalcar que ambas actividades requieren de un cuidado y de una entrega, de alimento diario y cierta fidelidad¹.

El artista hace de su disciplina el centro de su capacidad amorosa y quizá de su vida.

En el momento de intimidad, cuando da forma a la pieza artística que produce, vierte en ella todo su ser, su alma y espíritu, todas las sensaciones de su interior, y las plasma con sus manos o con todo su cuerpo; en ese momento no existe nada fuera del espacio en que se torna su estudio o salón de trabajo, sino sólo él y la obra a la que da forma o crea.

En el acto de creación, cualquier otra persona es ajena e intrusa. Nada más similar al acto amoroso que el acto de creación artística. Así; el actor hace de él mismo su propio amante, pues a diferencia de otros artistas, los que depositan en un objeto sus ideas -ya sea en lienzos y óleos, ya sea en hojas de papel, ya sea en el aire-, convirtiendo ese amor en sonido, en imagen, etc. , el actor hace de sí su propia creación.

Su cuerpo se transforma en el violín o pianoforte, se convierte en el papel lleno de signos del poeta y vive plásticamente dentro de un gran cuadro, el universo concebido por el director.

Cuando el actor sube al escenario, deja de lado, en un rincón metafórico de su conciencia, todo lo que le hace ser él mismo, sus deseos, inclinaciones y temores, su historia, sus sentimientos y emociones y, adopta las de otro, el que está representando. Su personalidad es entonces puesta en préstamo al servicio del personaje que vivirá en su cuerpo, que utilizará

¹ FROMM, Erich; El Arte de amar, Centro Bibliográfico y Cultural de la ONCE, 2001, Madrid.

su voz, su capacidad de pensamiento, su alma y sentimientos, con parámetros nuevos y nuevas leyes. Sobre la escena, será otro distinto siendo él. Paradójica forma de amar tiene el actor.

El actor hace entonces de esta facultad de transformación el objetivo de su arte, hace de sus miembros y entidades la arcilla del alfarero que es él mismo. La plenitud que alcanza la ejecución del arte del actor, es peculiarmente similar entonces al instante de éxtasis del acto del amor: vivirá brevemente para luego esfumarse en los recuerdos, en la nada, porque la representación teatral es efímera, no existe forma de hacerla permanecer y volverá, una vez fuera del escenario a ser el de antes; regresará, pleno y postorgásmico, al mundo de la realidad.

1.1 Algo sobre la creación del personaje.

Ahondando en esta peculiar metamorfosis, tal vez sea necesario definir más algunos pormenores del proceso al que se somete el actor en su mecánica de transformación hacia otros “yo”.

Una definición simplificada de actuación, sería: Reaccionar ante estímulos imaginarios como si fueran reales.

Esto quiere decir que el sujeto que participa de una representación teatral como actor, debe involucrarse en la mecánica del montaje aceptando la irrealidad que implica la recreación de un espacio escenográfico, el vestuario y en sí todo el decorado, de manera que para el espectador la forma en que este sujeto se relacione con su entorno, transmita una sensación de verosimilitud.

Dicho de otra forma: La artificialidad plástica de todos los elementos escénicos - incluidos los actores- debe conformar un universo de símbolos en medio de los cuales el personaje se desenvuelve, de modo que para él, cada objeto y cada otro personaje ubicado dentro del mismo universo escénico, son tan reales como para el espectador es real el Universo en que vivimos.

Esto es, por ejemplo: Si un personaje aparece en escena vestido como se supone que se vestía en el siglo XIX, en medio de una decoración del mismo siglo (pensemos en una sala interior, rodeada de muebles, tapices y cortinas propias de la época que evocamos), lo más natural es que el espectador espere que el individuo hable y se conduzca al estilo en que se podía haber comportado un individuo en el siglo antepasado.

Sabemos que ni la sala, ni el decorado, son verdaderos, que no existe casa alguna, sino que se trata de un acomodo arbitrario de objetos sobre un espacio escénico, con toda la intención de dar la impresión del interior de una casa del siglo XIX. Pero así aparece. Entonces; el espectador asume la convención de que el sitio es lo que se le quiere representar y que en medio de ese sitio hay un individuo, quien por su apariencia encaja como parte del decorado; entonces, lo lógico es que ese individuo se comporte con palabras y gestos de forma adecuada al entorno. Si así ocurre; la actuación parecerá estar acorde y aceptaremos todo el conjunto como una realidad, como algo verdadero.

Pero los estímulos a los que el actor debe reaccionar van más allá del entorno planteado, o, mejor dicho, más adentro, hacia el interior de los individuos que el público observa en la escena. Si por ejemplo en una escena de disputa, un personaje arremete contra otro, debemos primero reconocer en la conducta del agresor los impulsos emotivos que por lo general identificamos en los seres humanos puestos en una situación hostil o acometedora. Estos impulsos emotivos se traslucen a través del físico, y en consecuencia, la actitud del agredido estará en concordancia con la ofensa.

Suponiendo que se trata de actores que practican su oficio con todo profesionalismo, no existiría entre estos sujetos actores la rivalidad que existiría entre los sujetos personajes. Sin embargo, al espectador debe quedarle, sin lugar a dudas, la impresión de que la violencia es auténtica; cuanto más verosímil sea la acción, el trabajo de los actores será mejor considerado.

En este tenor se podría ir aún más adentro del sujeto, pues en la conducta humana existen acciones tan sutiles que cuesta trabajo apreciar a simple vista, como son los recuerdos placenteros o traumáticos; el dolor, el amor, la tristeza, la pena... en fin, toda una gama de

sentimientos, percepciones que existen en nosotros y que esperamos ver también en los personajes en la escena y esperamos verlas e identificarlas, de manera que perezcan reales.

Desde luego que el actor conoce la secuencia de los acontecimientos en la historia que se cuenta; él ha memorizado todos los movimientos, a cada paso el actor sabrá cuál es el paso siguiente a dar; sin embargo; el actor deberá esforzarse para dar la impresión de que cada acontecimiento, cada frase, llegan como una novedad; escuchando el discurso que se le transmite oyendo al interlocutor con la fresca atención que implica reconocer un mensaje nunca antes escuchado luego interpretarlo y responder a él como si fuera un impulso natural.

A partir de las teorías de André Antoine², maduradas por Stanislavski³; en el ambiente creado en el escenario y con la interrelación de los personajes se ha formulado la convención de “construir” una “cuarta pared” que cierra el ámbito donde viven los personajes, con el propósito de permitir que los hechos escénicos puedan darse de forma verosímil, sin que en consideración a la presencia del espectador; tengan que modificarse todos los movimientos en función de la visibilidad del público. Esto “cierra” el espacio de representación “separándolo” de la sala, acentuando la sensación de “realidad” en la escena. A partir de entonces adquiere mayor importancia el compromiso por “vivir la realidad” en la representación teatral.

El inserto sobre la sala del siglo XIX es sólo un ejemplo de lo que hago. Bien podría haber sido cualquier otro tipo de escenario. En cualquier otro momento de la historia se propondría otro. Inclusive podría no haber escenografía alguna, como el empleo del recurso – cada vez más socorrido- de la cámara negra, tan útil para economizar medios o para dar un ambiente identificable aunque parezca estar fuera de cualquier entorno preciso. Aún así; el actor debe tomar el escenario como le parezca, como su universo y desenvolverse en él como algo natural.

²André Antoine (1858-1943).

Causerie sur la mise en scène, “La Revue de Paris”, Vol. X, 1903, pp. 596-612. Traducción: Noemí Lucero

³Konstantin Stanislavky (1863 – 1938).

STANISLAVSKY, Konstantin; Manual del actor: Recopilación alfabética de consideraciones concisas (sic) sobre los aspectos de la actuación, recopilado por Reynolds Hapgood, tr. René Cárdenas Barrios, II impr. México, Diana, 1981.

1.2 Sobre la comicidad.

Continúo con el tema de la actuación en la Comedia. Entonces es necesario abrir un espacio para reflexionar sobre la comicidad; ese peculiar fenómeno que nos lleva a la risa espontáneamente. Se sabe que el fenómeno de la hilaridad puede considerarse como un vehículo por medio del cual los seres humanos liberamos una gran cantidad de energía; por lo que le llamamos, sobre todo en el argot teatral: “catarsis cómica”, y en muchas ocasiones entendemos que esta forma de expresión indica que en nuestro interior se purga la tensión acumulada o producida por innumerables aconteceres propios de la vida cotidiana, del sistema social y/o de la vida en que nos desenvolvemos.

Esta definición sobre catarsis cómica justificaría por sí misma la necesidad de la existencia de lo cómico. Con esta descripción se aportan matices hasta terapéuticos. Sin embargo: ¿Qué es lo cómico? ¿Cómo se produce? ¿Por qué nos reímos?

André Maurois, en el libro titulado *En busca de Marcel Proust*⁴, abunda sobre la obra del autor que estudia y explica las diferentes maneras de comicidad que pueden observarse en la vasta obra de Proust; un autor no siempre considerado cómico, aunque, según nos explica Maurois, se puede percibir en diversas piezas suyas ejemplares manifestaciones de buen humor. El análisis de André Maurois va más bien encaminado hacia la Literatura, sin embargo de este trabajo puedo extraer material muy valioso para mi tesis. En el capítulo de “*NATURALEZA DE LO CÓMICO Y DEL HUMOR*”, se leen muy interesantes definiciones, por ejemplo esta en la que se cita a Henri Bergson:

“¿Qué es lo cómico? Bergson responde: un castigo social, una insurrección del grupo contra el envaramiento de ciertos individuos, una sublevación de la vida contra el lado mecánico de las acciones y los pensamientos. Eso, verdadero en parte, no EXPLICA TODOS LOS EFECTOS CÓMICOS. Diría yo más bien que el objeto de lo cómico es “deshinchar” ciertas formas de lo serio que nos oprimen, tranquilizándonos al quitarles su importancia. Eso explica que el hombre se ría de lo que le espanta: la muerte, la enfermedad, los médicos, las mujeres, el amor, el matrimonio, el gobierno, los grandes de este mundo.”⁵

⁴ MAUROIS, André (1885-1967), *En busca de Marcel Proust*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, [c1958] Colec. Austral no. 1255. 282 p

⁵ MAUROIS, André (1885-1967), *En busca de Marcel Proust*. (Op. cit.)

Me atrae fuertemente la afirmación de que lo temible en la vida es la causa principal que conduce a la risa. Al asimilar esta realidad, puedo imaginar la manera en que la catarsis libera y purifica el alma. Cómo vamos soltando peso mediante esas espasmódicas exhalaciones con las que nuestro físico se sacude al reconocer representado en la escena, aquello sobre lo cual no tenemos posibilidad de interferencia y que tanto nos abruma. Reconocer nuestra finitud e impotencia o aceptar la subordinación a otros -nuestros propios errores quizás-, produce una especie de rebeldía o estado traumático que se somatiza en una especie de dolor anímico, del cual podemos aligerarnos mediante la risa.

Maurois continúa:

“... Para “deshinchar” y debilitar lo serio, lo cómico dispone de varias armas: el ataque directo, o sátira; la ironía, que consiste en decir lo contrario de lo que se quiere dar a entender, procedimiento que calma al lector tímido porque los sacrilegios no se expresan abiertamente; el ingenio, que atrae la atención más sobre la forma que sobre el fondo; y, en fin, el humor, que imita los seres y cosas de que quiere mofarse y los reproduce no como son, sino deformándolos muy ligeramente. El humorista, decía Meredith, marcha detrás de su víctima imitando todos sus gestos. El realismo de su actitud, la precisión de sus imitaciones, la exactitud de los detalles que da, todo nos engaña y nos encanta.”⁶

En este comentario es notable el empleo de la figura del cómico o mimo de plaza -actividad antiquísima- de la que muy posiblemente haya surgido el término “cómico”, pues es claro que en su cruel emulación, nos va marcando la mecánica de la habilidad de hacer reír y su instrumento más cercano es **la imitación**. Son temas recurrentes para lo cómico y por tal, existe ciertamente una variedad. Escribe Maurois:

“... El primero y más fuerte de los temas perennes es la Danza Macabra. Siempre el autor cómico ha sacado partido del trastorno que nos causan la idea de la muerte y el autoritarismo de la vida, lo que nos hace, en presencia de los más espantosos dramas, continuar las mismas acciones y pronunciar las mismas frases.”⁷

En efecto; la reacción ante el tratamiento burlesco que un cómico pueda manifestar ante el hecho temido de la muerte o el poco respeto ante la agonía, ya sea propia o del prójimo

⁶ Idem.

⁷ Idem.

inevitablemente provoca risa. La obra de Molière, nos aporta los ejemplos más célebres: *El enfermo imaginario*, *El médico a palos*, *El amor médico*.

Otro camino que toma el autor cómico para su propósito es la exposición de la aparente superioridad que manifiestan ciertos grupos sociales que se creen superiores a otros semejantes. La diferenciación por detalles que pudieran ser imperceptibles entre personas con iguales posibilidades debiera ser ofensivo para el género humano. Sin embargo; dado lo recurrente de este vicio a lo largo de la historia entre las culturas más disímolas, pareciera una característica inevitable de la humanidad, aunque no por eso sea menos temible y condenable. El cómico al representar con desdén esta debilidad, produce una sensación de grotesco inevitablemente risible:

“... El snobismo es uno de los temas esenciales de lo cómico, porque todos sufrimos sus efectos. Las sociedades humanas se dividen en grupos, clases, escalones, jerarquías múltiples, complejas y a veces contradictorias. De ahí una cascada de snobismos. El desprecio y el orgullo figuran entre los mayores placeres de los hombres. Siempre hay algo que despreciar y algo de que enorgullecerse. Cuando la emigración a Coblenza, los emigrados de 1790 despreciaban a los de 1791, que a su vez menospreciaban a los de 1793. En los Estados Unidos los americanos de la primera generación eran “snobes” (sic.) por los de la segunda o tercera. Cada uno de estos snobismos engendra ofensas y rencores. Es una de las funciones de la Musa cómica el fustigar estas formas fútiles, pero nocivas, del contenido de sí mismo.”⁸

Volviendo al tema de los métodos o procedimientos de lo cómico, en este mismo tratado Maurois señala diferentes formas; aquí las apunto precedidas de los párrafos que las describen:

La imitación:

“El procedimiento favorito del humorista es la imitación. Dickens para burlarse de los abogados de su tiempo, compuso en “Pickwick” una causa casi inverosímil, pero en la que pérfidas exageraciones subrayan lo que se quiere ridiculizar. Proust era un perfecto imitador. Arte difícil, porque exige, no sólo que el imitador sepa reproducir las voces y gestos de la víctima, sino que encuentre también las particularidades de su lenguaje y la actividad de su pensamiento...”⁹

⁸ Idem.

⁹ Idem.

La semejanza con animales:

“... Un segundo procedimiento común a Proust y a Dickens y que confirma parcialmente la tesis de Bergson sobre la significación de lo cómico, es sacar efectos divertidos del lado mecánico del ser humano o de la semejanza que a veces tiene con animales, vegetales o minerales...”¹⁰

La solemnidad excesiva:

“... Un tercer procedimiento ha sido tomado por Proust de Anatole France más bien que de Dickens. Es el que consiste en obtener efectos cómicos del contraste entre el tono de un fragmento solemne, al estilo de Homero o Bossuet, y la naturaleza del tema. Hablar gravemente sobre temas frívolos, o magníficamente de objetos o personajes mediocres, hace nacer la sorpresa, que es la esencia de lo cómico...”¹¹

Llegamos a un punto central: **La sorpresa.**

Califico a este recurso como central, no sólo porque el mismo Maurois lo considera como “esencia de lo cómico” sino porque yo pienso que la sorpresa es -por excelencia- el factor que no deberá ser quitado de la mente del comediante durante el tiempo que dure su trabajo de representación. Aunque se debe considerar que para producir una “sorpresa exitosa” en escena; se debería ir construyendo en el camino, permitiendo y hasta provocando una cierta distracción del espectador, para luego “caer” sobre él, con eso que no debiera imaginar siquiera que habría de ocurrir:

Aún queda un argumento más de André Maurois acerca de lo que nos lleva a la risa: **lo monstruoso.** Se refiere a la mezcla de todo lo sorpresivo, lo ridículo y lo que nos produce cierta identificación; lo incluyo:

“Importa, para agotar todas las direcciones en que se podría seguir este gran tema, notar cuán mal delimitada está la frontera entre lo cómico y lo monstruoso. Hemos notado que el hombre ríe siempre que a una sorpresa provocada por acciones o palabras extraordinarias sucede un sentimiento de seguridad que nace de la inocuidad de las acciones observadas, o de la divertida constatación de que participan de la naturaleza humana tal como podemos observarla en nosotros

¹⁰ Idem.

¹¹ Idem.

mismos. Ese sentimiento de seguridad cesa de existir cuando las acciones (o las palabras) rebasan los límites habituales de la sandez humana y cuando nos encontramos en presencia de un fenómeno inusitado, antisocial y, por su mismo valor, aterradorizante...”¹²

Una de las facultades del drama consiste en la habilidad de asombrar al espectador, induciendo al cambio de circunstancias sorprendidas.

Quiero decir que una habilidad muy apreciada por los dramaturgos es la de elaborar situaciones originales, en las cuales los personajes reaccionen de formas insospechadas. Si todo lo que acontece sobre la escena fuera predecible, la atracción hacia los acontecimientos se tornaría aburrida. En un drama en el que el objetivo de los ejecutantes es inducir al espectador a un ambiente que se espera dentro de la realidad, esto es, que plantea acontecimientos probables o posibles, las reacciones en los personajes deben corresponder a una lógica que no por sorprendente, desencaje o esté fuera de lugar de la convención establecida por el ambiente propuesto.

El fenómeno de la comicidad se basa justamente en el planteamiento de circunstancias inesperadas. La habilidad del dramaturgo que escribe una comedia está en elaborar circunstancias que puedan parecer estables y en determinados puntos virar en direcciones imprevistas. Tales circunstancias pueden “recargarse” en diferentes aspectos que vayan conformando el drama. Por ejemplo: el carácter del personaje, el nudo anecdótico, los usos y costumbres de la sociedad retratados en escena, los juegos de palabras en el diálogo, etc. También suele utilizarse como efecto cómico el exceso de crueldad o la exacerbada indolencia ante circunstancias extremas (humor negro). En muchas ocasiones se ha dicho que el recurso de la comedia es una estrategia para hacer reflexionar sobre asuntos serios de la ética y la moral por medio de un vehículo grácil, amable.

1.3 Lo grotesco. La Farsa y la Comedia.

Ahora, ¿qué ocurriría si en nuestro escenario, aquél de la sala del siglo XIX, con actor en atuendo del mismo siglo, expresándose tal y como lo habíamos visualizado, apareciera de

¹² MAUROIS, André (1885-1967), En busca de Marcel Proust. (*Op. cit*)

pronto un interlocutor vestido como un esquimal, perseguido por un joven que, por su aspecto, pareciera extraído de los andurriales suburbanos de la ciudad de México, al que a su vez, en feroz ataque, le acosara la abuelita de las caricaturas gringas y un marciano que vuela?

No se me ocurre nada más lejos de lo probable. En este caso, el ambiente previamente construido se vería trastornado al punto de lo inverosímil. No dudo que el giro de las circunstancias provocara la más irracional de las muecas en los espectadores, seguida de una risa evidente ocasionada por la violentísima vuelta de lo planteado al principio, pero es claro que en tal hecho, pese a que el público, divertido, igual tomaría lo mostrado como un universo convencional, éste estaría ya fuera de toda realidad y verosimilitud, dejaría los terrenos de la comedia para entrar a los de la farsa.

Quisiera centrar el tema de la presente disertación en la actuación dentro del género de la comedia, pero creo que por la obvia proximidad entre Comedia y la Farsa, debido a su naturaleza jocosa, ésta última, la Farsa, debe ser considerada como punto de comparación. Así que me detendré a considerar algunos aspectos sobre ambos géneros, que ayuden a esclarecer ciertas delimitaciones.

Parto del supuesto de que estos géneros dramáticos representan la realidad.

La Comedia la representa sobre la base de los caracteres de los personajes de la obra, el lenguaje, los acontecimientos de la anécdota y el ambiente escénico, propone circunstancias que no sería difícil encontrar en el universo real, ni entre los individuos cercanos a nosotros. Incluso nosotros mismos podemos vernos retratados dentro del discurso dramático y en los personajes; por esto, podemos decir que la comedia propone circunstancias probables, que son viables de ser halladas muy cerca de nosotros, o al menos posibles, en cuanto a que existe una considerable posibilidad de que algo como lo que la obra cuenta pueda ocurrir.

La Farsa se caracteriza principalmente en el uso de situaciones netamente fuera de la realidad. Lo imposible. El ejemplo del marciano que vuela, cabe más cómodamente en este género. En la farsa es más común el empleo de personajes “simples” en cuanto al cuadro

caracterológico, personajes “típicos” cuyas acciones se limitan mucho al tipo de carácter que el dramaturgo les otorga; por ejemplo: el celoso, el perezoso, el cornudo, el pilluelo, etc. Y en muchas ocasiones aparecen en las obras de este género, personajes totalmente fantásticos, que en ningún género realista podrían aparecer; incluso es posible ver que objetos y entidades alegóricas cobren animación. Esta peculiar libertad en cuanto al modo fantástico del universo que plantea la farsa, deja un margen muy extenso a la imaginación del actor que la representa, y al mismo tiempo le exige un esfuerzo considerable para propiciar que lo que personifica resulte convincente, ya que no verdadero, dado que no existen en la naturaleza semejantes seres.

De todo género dramático se desprende una forma de representación que se conoce como “tono de género”. En la farsa, por ejemplo, es más socorrido que los actores se muestren sobre la escena haciendo movimientos grandilocuentes, emitiendo la voz de tal forma que parezca fuera de lo común, con tonalidades muy graves o muy agudas, atronadoras o carrasposas, de un modo, en fin, exagerado. La interpretación de comedia, utiliza en ocasiones el “tono fársico”, principalmente en los tipos más ligeros de comedia como el vaudeville. Esto depende en mucho del estilo empleado por el director de escena y el mismo actor. Pero en lo que se puede llamar “comedia realista” “comedia de carácter” o “alta comedia”, el recurso de “tono fársico” no es necesario; de cualquier manera los personajes que vemos en este tipo de tramas se verán obligados a reaccionar ante circunstancias embarazosas, pero por los acontecimientos que la misma acción o el carácter del personaje propone. En muchos casos el resultado se dirige a lo grotesco o ridículo, pero por más estrambótico que resulte el comportamiento del personaje en estos casos, siempre será verosímil dentro de los parámetros de la realidad.

1.4 Actitud del público.

Todo acto de representación constituye un ritual, un acto de purificación. El teatro es un ritual que proporciona una emancipación espiritual y de energía. Mediante la identificación del espectador con el personaje, se entabla un diálogo por medio del cual el que observa va experimentando y reproduciendo en cierta escala dentro de sí, todas las emociones que las

circunstancias del drama plantean a través del protagonista. En esta peculiar simbiosis metafísica, el público se alecciona de lo que vive el personaje; en el mejor de los casos, transcribe de algún modo las sensaciones que el actor personifica y -a través de la barrera que delimita el proscenio- juzga los hechos. A este fenómeno le llamamos **catarsis**.

La catarsis en la comedia se manifiesta por medio de la risa. El personaje cómico retrata los vicios y/o fallas de carácter que a fin de cuentas han de ser ridiculizados socialmente para así corregir o castigar dichas fallas. Desde luego la mecánica de catarsis constituye una forma de liberación posiblemente opuesta a la de la tragedia y otros géneros de tono serio, y es posible que la identificación del público en la comedia se fije más bien en los personajes que dentro del drama cómico rodean al vicioso; sin embargo, las fallas personales que motivan el drama se desprenden del protagónico.

La convención de la “cuarta pared” en la comedia es quizá uno de los fenómenos teatrales más difíciles de mantener. En la comedia clásica el “aparte”, una forma de hacer cómplice al espectador del enredo y participarle sus pensamientos y planes, es un recurso constantemente utilizado como una acción recurrente y de gran efectividad cómica, y desde luego existen otros géneros de comedia en que la ejecución del actor está claramente dirigida al espectador y este hecho rompe todas las convenciones de distanciamiento, porque es posible que la relación entre el público y el cómico sea la razón que permite el surgimiento de la comicidad en estas formas de comedia.

La comedia realista, sin embargo, permite en gran medida respetar la convención de “cuarta pared”, pero aún en estos casos resulta muy difícil aislarse de la presencia del público, y es que en la comedia, el público no puede abstenerse de participar: la risa es la manera más notable de percibir la presencia del espectador. ¿Cómo puede omitirse la presencia de un coro que desde el otro extremo del proscenio se hace presente con toda libertad, reclamando un tiempo para hacer sonora su presencia y así declarar que ha comprendido algo de lo que sobre la escena se representa? De ninguna manera puede el actor ignorar esta presencia, pues con ese error estaría estropeando su propio trabajo. No ignoremos que una satisfacción del ejecutante es conseguir que lo que representa, el mensaje que ha estudiado y memorizado por

determinado tiempo y con determinado esfuerzo, llegue íntegro a la recepción de su público. Para ellos se ha entrenado y se esfuerza en realizar este diálogo sobre las tablas. Él sabe que todo ese proceso ignorado por el espectador, debe lucir durante esos efímeros momentos de la escena, pero “el respetable público” de pronto se percata de algo que le sorprende y no contiene la risotada, encima de lo que pueda estar preparando para decir o no el comediante.

En definitiva, si nuestro actor se ve ante esta situación, estará forzado a dejar tiempo suficiente al querido público para dar rienda suelta a su liberación, y con habilidad retomar la acción dramática sin que esa pausa interfiera para nada en su concentración. Antes mejor sería que nuestro histrión fuera lo suficientemente osado para alimentar esas risas, y así crear una sinfonía a base del diálogo virtual con su público. Con esto me refiero a que por más realista que quiera ser la técnica del intérprete, en la comedia la presencia del público marcará siempre una diferencia sutil pero fundamental por la manera en que el ejecutante se debe concentrar y abocar a la realización de su trabajo. La concentración del actor de comedia exige atención en un aspecto que quizá para los géneros serios no sea tan trascendente: la presencia y participación del público.

1.5 Sobre la comicidad de los personajes.

Ahora, ¿qué es lo que hace a un personaje ser gracioso? Cuando pensamos en la comicidad, una imagen que llega sin tardanza es el payaso; en este personaje, proveniente del circo, sobresalen las circunstancias ridículas. Es una criatura tonta, ladina y voraz que siempre hace de víctima, él trata, desde su apariencia externa, su manera de hablar y de comportarse, de mostrar una exageración exacerbada de las formas humanas que, llevadas al extremo, producen una reacción instantánea de hilaridad. Su función inmediata consiste en conseguir una identificación o rechazo continuos y así construir un ambiente relajado y festivo. Pero este personaje no proviene de ningún discurso dramático, su función se refiere a otras tareas escénicas que no siempre son teatrales, por lo que el caso del payaso debe analizarse en otro tenor distinto que el de la comedia.

En esta misma circunstancia se encontraría el animador de centro nocturno, el “cuenta chistes” y desde luego el mimo, cuya naturaleza esencialmente convencional le hace parecer como un ente “metateatral”, definitivamente gracioso y escénico, pero que se origina y dirige por rumbos distintos a los de la comedia. Estas actividades, aunque impliquen también un acto de representación, no se pueden definir como “teatrales”; porque no son dramáticas.

Otro ejemplo de actuación cómica que igual debe observarse al margen de la Comedia es lo que se conoce como la “Commedia dell’Arte”: Con este nombre nos referimos al tipo de representaciones cómicas procedentes de la cultura italiana del periodo renacentista y que después fue expandiéndose por todo el mundo occidental durante los siglos XIV XV y XVI. Eran espectáculos teatrales de vena muy popular, ejecutados por compañías entrenadas en la improvisación basándose en ciertos tipos, caracteres y argumentos esquematizados que generalmente no eran escritos (joven esposa que engaña al marido celoso, amos y criados que intercambian papeles, etc.), y cuyos personajes: Arlechino, Brighella, Colombina, Pantalone, Pedrolino, Rosaura, -el más antiguo es el napolitano Pulcinella, que ha logrado varias denominaciones conservando la peculiaridad, de él se han registrado más de doscientas figuras- etc., han trascendido los siglos y han influenciado a creadores dramáticos renacentistas como Molière y Cervantes.

Para esta forma de actuación no era necesaria la construcción de un teatro, con un palco improvisado y esencial y la gran capacidad de atraer la atención de los espectadores era suficiente. El “cañamazo” – sobrenombre que se le daba al acto de improvisación con público- se formaba ante todo de frases rápidas e incisivas: virtud y destreza logradas con gran experiencia.

Para algunos críticos la “Comedia del Arte” está muy cerca de la actitud subversiva del juglar: Lo fársico de denuncia. En la actualidad perviven manifestaciones teatrales populares como el teatro callejero, el sketch de carpa y el teatro de revista mexicano, etc., que se impulsan con una esencia muy similar.

A diferencia de los protagonistas de la “Comedia del Arte”; el personaje cómico es una recreación más próxima a la realidad. A nuestro derredor se podrían encontrar seres muy semejantes a los de estos dramas. La capacidad del actor de comedia para conducir a la hilaridad al público, no se sustenta en la exageración caricaturesca del payaso, ni en la simplicidad del personaje de la “Comedia del Arte”; más bien se basa en la representación fiel de un sujeto, que con verosimilitud, reacciona ante acontecimientos posibles; en circunstancias imprevistas, incidentes posiblemente suscitados por un equívoco dentro de la historia planteada que trama un enredo y lleva al personaje a circunstancias que -por inesperadas- lo orillan a comportarse de las formas más sorprendentes y desesperadas.

También puede ser que el personaje lleve en sí mismo el drama, siendo su propia personalidad la portadora del conflicto en la forma de un vicio en su carácter, poco agradable para los parámetros morales sociales y la exhibición de tales vicios y su castigo es lo que produciría el efecto cómico en la representación.

1.6 Lo ridículo: Personaje versus Actor.

Ocurren algunos fenómenos dignos de consideración relacionados con el proceso de creación de un personaje de comedia. Mencionaré dos de ellos. Posiblemente no supongan situaciones por las que deban atravesar forzosamente todos los comediantes, pero un gran número de actores nos vemos ante tales circunstancias, por lo que aquí me referiré sólo a mi experiencia personal sobre el escenario en las distintas ocasiones en las que me he visto favorecido por la tarea de representar algunos personajes cómicos.

1ª. Ocurre por ejemplo que el actor no siempre está dispuesto a asimilar con beneplácito los incidentes por los que atraviesa el personaje. En ocasiones; el personaje que uno interpreta participa de los enredos más inverosímiles y -por lo tanto- se muestra en posiciones y actitudes en las que el actor realmente nunca desearía mostrarse. La sensación de ridículo es una situación que el ser humano trata de evitar. Posiblemente sea propio de la cultura en que vivimos, aunado a la sensibilidad del que actúa, y aunque es cierto que todo actor debe entrenarse para controlar tales sensaciones y, aún más, regodearse en éstas, en mi caso

particular, enfrentarme a ellas siempre constituye un reto para ser afrontado en cada ensayo y en cada representación. Por ello; cuando la escena consigue su cometido, particularmente experimento una satisfacción única que compensa el cierto sufrimiento que conlleva vivir plenamente el ridículo cruel. Tal vez al ser leídas estas ideas, el lector encuentre algo de “masoquismo” en la experiencia que cuento; sin embargo; considero que la interpretación de comedia, por esta razón, no es menos complicada que la actuación de personajes trágicos o melodramáticos. Es, desde luego, muy distinto el ángulo de la concentración -y los motivos y herramientas actorales también varían- pero siento que el rango de dificultad y el esfuerzo que hay que realizar es equiparable en todos los géneros, a pesar que con frecuencia las representaciones graciosas son mejor recibidas que las trágicas.

Un recurso inmediato, muy utilizado para conseguir librarse del embarazo del ridículo en la escena, es que el actor haga un esfuerzo mental para aceptar -en conciencia- que quien está padeciendo el escarnio no es él mismo, sino el personaje que interpreta; que la bochornosa situación es ficticia y que, lejos de ser víctima de la mofa, en realidad; él, el sujeto actor está recibiendo el beneplácito del espectador, quien también -en lo íntimo de su ser- puede comprender lo complicado de tal acción y en cierta medida, experimente algún tipo de gratitud para con el actor y reconozca entonces el esfuerzo y el talento del intérprete.

2ª. Pero puede ocurrir que, en ocasiones, la risa y el diálogo con el público, resulten tan seductores para el comediante, que estaría dispuesto a cualquier cosa para conseguir que el espectador ría. Esta actitud es admirable, siempre que el mencionado anhelo no exceda los límites que exige el mismo montaje en relación con el género de la comedia de que se trate; del estilo dramático y de la dirección. En algunas ocasiones; el intérprete de comedia llega a olvidar que la escenificación se apoya en un equipo de personas, desde el autor y el director, hasta los mismos colegas sobre el escenario, etc.; por dejarse atrapar por una actitud golosa, pasa por alto la consideración que merece el trabajo de los otros y sin enfado aprovecha su situación de ventaja sobre la escena y rompe en improvisaciones, cambios de parlamento, de trazo o irrumpe con “morcillas” o altera el trabajo del reparto.

Un actor que consigue a toda costa la risa del espectador da la apariencia de hacer bien su trabajo: esto agrada al espectador. Sin embargo; esta actitud someterá a la compañía a situaciones imprevistas o hasta caóticas. Aunque curiosamente; hay quienes ven esto como algo provechoso, ya que el hecho de crear un ambiente en el que el timón pueda perderse con facilidad, obliga a los ejecutantes a mantenerse en estado de alerta, lo que acentúa el nivel energético que el equipo utiliza en su trabajo; y la energía acrecentada; desde luego, se refleja en el producto escénico.

En eventos basados en la improvisación, este estado de alerta puede a veces dar excelentes resultados; sin embargo, mi posición al respecto es que en un montaje debe llegarse ante el público con un trabajo terminado y probado. Desde luego que debe existir un margen de tolerancia para incorporar las pequeñas situaciones que la experiencia cotidiana vaya dejando en cada representación, pues es claro que cada función y cada público son distintos y en ocasiones el intérprete deberá hacer esfuerzos distintos para llevar el evento a buen término; pero prefiero siempre un estado de trabajo lo más sistemático posible, a poner en riesgo el buen término de la representación.

1.7 El diálogo con el público en la comedia.

La actuación en comedia, es quizá, para los actores, la más rica de las labores escénicas. Pocas cosas se podrían comparar a la satisfacción histriónica de saberse, en el instante de actuar, partícipe de un diálogo directo. Percibir la sonrisa del público proporciona el inmenso e invaluable placer de sentir que, en alguna forma, se suministra en el espíritu de cada persona que acude a comulgar en nuestro pagano ritual, un poco de alegría, de felicidad. En todos los tiempos se ha considerado a la risa como un alimento espiritual que fortalece el proceso de vivir.

Por supuesto que no menosprecio jamás la purificación catártica en la tragedia, la pieza o el melodrama, pero valdría la pena reflexionar acerca del síntoma que devela la necesidad actual de que sea la comedia la que perviva; el hecho de que nuestro público prefiere pagar por ver una comedia a un drama serio. La comedia no exige casi nunca un esfuerzo intelectual

demasiado intenso o rebuscado, y -cuando los temas critican severamente aspectos de la ética, la política o la moral- se opta por métodos gentiles que provocan la reflexión. Al salir de la sala puede ser que el espectador salga con una sonrisa apacible, como quien toma la cura de sus males en forma de un jarabe con sabor a cereza.

Lo absurdo que significa hallarse viviendo en una cultura, cuyos parámetros de coexistencia se han trazado con evidente fiereza y sin mucho campo de elección; crea la necesidad de aplicarse un bálsamo sobre las articulaciones del alma.

De entre todas las opciones existentes y formas de este bálsamo, la comedia, creo, es una excelente decisión. De ahí la genialidad de la frase del inmortal dramaturgo cómico francés Beaumarchais¹³:

*“Estoy forzado a reírme de todo,
por no verme obligado a llorar”*

¹³ BEUMARCHAIS, Pierre Agustín Carón de (1732-1799); El barbero de Sevilla, Tr. I. De Alberti y E. López , Colec. Austral No.1382, Espasa Calpe, Madrid, 1968, e 1919



STAATSOPER (Teatro Estatal de la Ópera). Viena, Austria.

2. Arthur Schnitzler y su obra.

2.1 Biografía

Arthur Schnitzler. (1862- 1931)

El dramaturgo y novelista Arthur Schnitzler nació el 15 de mayo de 1862 en Viena, capital gubernamental y cultural del imperio Austro-húngaro. Era hijo de un renombrado médico y profesor de Universidad, de origen judío. En su autobiografía “Juventud en Viena” cuenta que sus primeros contactos con el teatro se los debe a sus abuelos maternos, que vivían en el edificio del Carlstheater; cuando los visitaba podía tomar contacto con el mundo teatral entre bastidores.

Como su padre y sus hermanos, estudió Medicina en la célebre Universidad de Viena, una institución que podría considerarse como el foco cultural y científico de toda Europa, donde terminó la carrera en 1885 -un año después de que Freud comenzara a experimentar con el *hipnotismo* con fines terapéuticos-. Trabajó como médico asistente en varios hospitales vieneses hasta 1893, año en que abrió una consulta privada. Sin embargo, la profesión en la que se tituló, la ejerció muy poco. Más tarde pudo dedicarse exclusivamente a su labor de escritor.

Schnitzler vivió la Viena de los valeses de Johann Strauss, hijo; la Viena del nacimiento del psicoanálisis freudiano; la Viena imperial, frívola y sentimental, cándida y esteticista, decadente y vital, cursi, altamente espiritual y de dulce superficialidad.

La obra literaria de Schnitzler gira alrededor del conflicto que existe entre una apasionada afirmación de los placeres momentáneos de los sentidos y la vacuidad de los valores sociales que continúan siendo restringentes sin ser genuinos. Para el autor las relaciones son furtivas o engañosas, el éxtasis y el aburrimiento se alternan. Su fino análisis psicológico, que el mismo Freud reconoció y elogió, lo pone al frente como uno de los

máximos exponentes del “Naturalismo”, corriente que se contraponía al pasional y descontrolado “Romanticismo”, ya considerado anticuado.

Para los temas de sus obras literarias se sirvió de la realidad social y política de la monarquía austrohúngara de finales del siglo XIX y principios del XX. Con minuciosidad psicológica y escéptica ironía logró representar a esa burguesía vienesa de fin de siglo que se resquebrajaba ante sus propias contradicciones.

Como dramaturgo hizo desfilar por el escenario a las típicas figuras de la época, especialmente en las obras de *Anatol* y *La Ronda*. No obstante que en los primeros años su producción dramática estaba muy ligada a la tendencia naturalista, en la cual era común el ataque severo a la hipocresía de la sociedad de la época, más tarde renunciaría a la crítica directa del orden moral existente, a favor de un análisis imparcial de los actos y hábitos de pensamiento y lenguaje de sus personajes. Sus obras *El camino solitario* (1904), *Extenso país* (1911) y *Profesor Bernhardi* (1912) son verdaderos documentos de la descomposición de los valores tradicionales y de la desintegración del orden burgués y liberal de la época inmediatamente anterior a la Primera Guerra Mundial.

Como narrador, Schnitzler se sitúa entre el realismo del siglo XIX y la interiorización radical de la técnica narrativa a la manera de Proust y Joyce. Junto a las formas convencionales, emplea medios estilísticos innovadores, como el monólogo interior, siendo incluso el primero en utilizarlo en lengua alemana. Temáticamente casi todas sus narraciones se centran en el momento de la crisis existencial de una persona, de la que en la mayoría de los casos no sale “purificada”, sino que se queda en un estado lábil. Con las novelas *Der Weg ins Freie* y *Therese* intenta hacer un “inventario” de toda la realidad de su tiempo.

En el campo de la autobiografía escribió *Juventud en Viena*. Además, se han editado sus cartas, y en 1981 empezó a editarse su diario, que escribió durante más de 50 años.

Schnitzler murió en Viena, el 21 de octubre de 1931.

2.2 Otras obras del autor¹⁴.

LA RONDA (REIGEN): Comedia en diez diálogos. Para Schnitzler no tenía esta obra un gran valor literario, pero pensaba que serviría en el futuro para conocer mejor la sociedad en la que vivía.

La Ronda del amor (era el título original) está formada por diez figuras que suponen una muestra representativa de la sociedad vienesa de fin de siglo: la prostituta, el soldado, la sirvienta, el joven señor, la esposa joven, su marido, la chica, el poeta, la actriz y el conde. La estructura de *La Ronda* en diez escenas (cuyo eje central es el acto sexual, tan sólo insinuado por medio del cierre del telón) se basa en la aparición de cada personaje dos veces, enlazando siempre la siguiente escena.

En los diálogos y rituales que se observan antes y después del acto sexual se reflejan las rígidas relaciones de una sociedad burguesa dominada por lo patriarcal, y cuyos miembros están atrapados en sus roles sociales. El carácter fijo de estos roles hace imposible cualquier relación verdaderamente humana entre las personas, que sólo aparecen como “tipos”. Únicamente el parlamento de la prostituta en la primera escena y del conde en la última, insinúan la posibilidad de una ruptura de las convenciones, y con ello de “parar la ronda”, que se ha mantenido en movimiento por la búsqueda desesperada y sin perspectiva de la felicidad por parte de cada personaje.

Tras la primera puesta en escena completa se desató un gran escándalo, que culminaría con un proceso jurídico al autor en Berlín, en 1921. Los que lo iniciaron lo hicieron movidos por una moral hipócrita y por motivos antisemitas, y al final terminó para ellos en una derrota aniquiladora. No obstante, Schnitzler se negó a representar de nuevo la obra, que sólo volvió a los escenarios cincuenta años después de su muerte.

¹⁴ Texto tomado de: Harenbergs Lexikon der Weltliteratur (Band 5) Kuratorium: François Bondy, Ivo Frenzel, Joachim Kaiser, Lew Kopelew, Hilde Spiel. Harenberg Lexikon-Verlag (Dortmund 1989). Trd: T.Reyes Sicilia.

EL TENIENTE GUSTL (LIEUTENANT GUSTL): Apareció como novela en 1901, aunque había sido publicado antes en el periódico *Neuen Freien Presse*. La figura principal es un prototipo de la época, un joven oficial de la Armada Imperial y Real. Por medio del monólogo interior, consigue Schnitzler un registro minucioso de los pensamientos de su “héroe”, y además una representación de la realidad que fue calificada de “escándalo” por muchos de sus contemporáneos, y terminó costándole la pérdida de su título de oficial.

Tras un concierto, cuando se recogen los abrigos en el guardarropa, hay un cruce de palabras -que pasa desapercibido ante los demás- entre el teniente Gustl y un panadero al que conoce. En esas palabras hay algo ofensivo, y dado que el panadero carece de rango para “satisfacerlo” en un duelo, Gustl no puede reaccionar según el código oficial. Así las cosas, con el honor perdido, no le queda otro remedio que suicidarse. Pero ni siquiera en vista de la muerte, que parece inevitable, es capaz Gustl de reflexionar sobre ese concepto del honor que él mismo representa y sobre su vida hasta ese momento. Su monólogo nocturno está dominado por retazos de recuerdos, prejuicios y formas de hablar inculcadas, preconcebidas. Así pues, la crisis existencial por la que pasa queda sin consecuencias, no le aporta nada. Cuando a la mañana siguiente se entera por casualidad de que el panadero ha muerto a causa de una apoplejía, entiende que ya no hay motivo para suicidarse. Esa muerte le ha librado de la satisfacción a la que estaba obligado por su estamento.

Schnitzler no quería que el caso de Gustl se entendiera como excepcional. Gustl representa una persona normal, ni más ni menos dotada que los demás, “un joven simpático, pero confundido por prejuicios estamentales”.

EXTENSO PAÍS (DAS WEITE LAND): Tragicomedia en cinco actos, estrenada en 1911. En su diario escribe Schnitzler: “es una de las pocas obras a las que me adhiero sin condiciones”.

Representa a una sociedad que se mueve dentro de unas convenciones a las que nadie tiene ya por válidas. El vividor Friedrich Hofreiter, fabricante de bombillas, vive con su mujer Genia un matrimonio que sólo sigue en pie para mantener la etiqueta. Cada uno de ellos da casi

por sentado que el otro ya no le es fiel. Hofreiter va de excursión a las montañas y allí mantiene una relación con la joven Erna Wahl; entre tanto, su mujer, que se ha quedado en casa, se convierte en la amante del alférez Otto. Cuando Hofreiter se entera de esta relación, tras un partido de tenis reta a Otto a duelo por una bagatela, y le dispara. Pero no lo mata por celos, ni siquiera por sentirse herido en su honor, sino a causa del egoísmo infantil de quererlo todo para sí mismo (y porque no soporta la mirada descarada del joven).

La acción se desarrolla en una atmósfera cargada de indiscreción, en la que la intimidad es sólo materia de conversaciones ‘picantes’. Pero la forma de hablar aparentemente suelta, sin “corsettes”, no puede ocultar que tras la superficie siguen existiendo las viejas presiones sociales.

EL PROFESOR BERNHARDI (PROFESSOR BERNHARDI): Obra en cinco actos que se estrenó en Berlín en 1912. Este drama -que inicialmente fue prohibido por la censura austríaca- supone, junto con la novela *Der Weg ins Freie* (1908) el resultado más importante de la confrontación de Schnitzler con el antisemitismo.

Bernhardi, el respetado director judío de una clínica privada, niega a un sacerdote el permiso para visitar a una moribunda, con el fin de no sacarla de su estado de euforia final. La enferma muere sin haber recibido los auxilios espirituales. El acto de Bernhardi, puramente humano, es interpretado por sus colegas como enfrentamiento de los judíos contra el catolicismo. El asunto toma relevancia política, Bernhardi es denunciado y condenado a dos meses de cárcel por “obstrucción a la religión”. Ya antes del inicio del proceso había renunciado a su cargo de director. Cuando recupera la libertad es celebrado como “mártir”. Pero, a pesar de ese final, queda claro que el signo de los tiempos no está a favor de Bernhardi, sino de sus enemigos. Bernhardi es un representante del posterior liberalismo, cuya imagen está todavía marcada por la creencia de un curso racional del mundo en última instancia. Ante la maldad de sus contrincantes, que representan las distintas formas del antisemitismo, Bernhardi se siente perplejo, impotente.

LA SEÑORITA ELSE (FRÄULEIN ELSE): Schnitzler vuelve a utilizar en esta narración el monólogo interior. El libro apareció en 1924.

La coqueta Else, de 19 años, hija de un abogado endeudado por malversación y falsas especulaciones, se encuentra de vacaciones en un balneario italiano. Allí recibe un telegrama de su madre, en el que le pide que hable con von Dorsday, un antiguo amigo de la familia que pasa las vacaciones en el mismo lugar. Dorsday es un adinerado marchante de objetos artísticos, y quizás podría conseguir de él un préstamo con el que se evitaría el encarcelamiento del padre. Dorsday accede, pero con la condición de poder ver a Else desnuda. La exigencia de este vividor, ya entrado en años, precipita a la muchacha en un conflicto anímico: por una parte, teme perder el respeto por sí misma; por otra, se siente obligada a hacer este sacrificio por la familia. Finalmente, se desnuda ante Dorsday pero lo hace ante los demás clientes del hotel, y en este acto se desmaya. La llevan a su habitación, y allí, en un momento de descuido, consigue tomar una sobredosis de somníferos.

La narración se desarrolla en un momento anterior a la Primera Guerra Mundial, pero está marcada por los primeros años 20, época en la que aparece. En cuanto a la forma, frente a Joyce, que llevó el monólogo interior a sus últimas consecuencias en el *Ulises*, Schnitzler hace que el pensamiento de Else siga su libre curso de divagación, pero utilizando siempre frases completas y bien estructuradas.

RELATO SOÑADO (TRAUMNOVELLE): Aparece publicada en 1926. Casi todas las narraciones de Schnitzler terminan con la ruptura de una relación, con una catástrofe personal, o cuando menos, con la resignación de las figuras. Una de las pocas excepciones la constituye esta obra, que trata de una crisis matrimonial de la que ambas partes obtienen una visión más profunda de sí mismos y una mayor comprensión hacia el otro. No se puede obviar la proximidad intelectual a la *Interpretación de los sueños* de Freud, a quien conocía, y quien, por su parte, había constatado la enorme coincidencia de sus investigaciones con el arte de narración psicológica de Schnitzler.

Al principio de la narración, Fridolin y Albertina se confiesan lo cerca que estuvieron los dos de ser infieles durante un viaje de vacaciones en Dinamarca. Esta confesión les aleja al uno del otro, y en la misma noche intentan recuperar esa ocasión de infidelidad. Fridolin se introduce secretamente en una misteriosa sociedad nocturna que organiza un baile orgiástico. Allí se enamora de una mujer desnuda que lleva la cara cubierta por un velo. Pero luego es reconocido por los otros hombres como intruso, lo que según su ritual exige la muerte; de esta pena sólo puede escaparse si la desconocida se sacrifica por él. Fridolin regresa a casa, y Albertina le cuenta un sueño en el que ella, que estaba en brazos de otro hombre, miraba impasiblemente cómo Fridolin era golpeado con un látigo por mantener su fidelidad hacia ella. Fridolin sólo es capaz de hablar de su propia aventura, cuando al día siguiente se da cuenta conscientemente de que ha identificado a su amante de la noche anterior con su mujer. Al final de la narración, que estilísticamente también fluctúa entre el sueño y la realidad, está el reconocimiento de Albertina de que en la realidad de una noche puede estar la verdad más profunda.



**EL EMPERADOR FRANCISCO JOSÉ I
Y LA EMPERATRIZ ELISABETH.**
Retratos en tamaño real pintados por Winterhalter. Hofburg, Viena, Austria.

3. La Viena de Schnitzler.

Al decidir estudiar la obra de un artista extranjero y extemporáneo surge automáticamente la necesidad de indagar sobre los diversos aspectos circunstanciales que le envolvían.

En el caso de Arthur Schnitzler, este impulso cobra una importancia básica, pues es notable que sin analizar mínimamente respecto de la sociedad en que vivió, la historia de su país, su cultura y los hábitos de sus contemporáneos y hasta los suyos propios, el contenido de su obra podría fácilmente equivocarse. Con seguridad existen, por ejemplo en *Anatol*, muchos lugares comunes al hombre contemporáneo, muchos perfiles que pueden ser identificables incluso entre los individuos que provenimos de culturas latinas en el continente americano, a quienes la referencia de lo aristocrático y lo glamoroso nos remite más a la literatura antigua que a la historia. Y es que no puede negarse que hay en toda obra artística genuina, puntos de unión universales que permiten una cierta identificación entre el creador y su público. Pienso que tan sólo estos puntos harían posible que lo esencial de una obra pudiera llegar al público más disímulo al autor.

En el caso de Schnitzler con respecto a *Anatol*, resulta que la unión tácita entre el dramaturgo que escribe y el personaje escrito es más estrecha de lo común, así como la cercanía entre la forma de pensar del poeta con la forma de ser de la sociedad en la que se desenvuelve. Tanto es así; que es imprescindible conocer la forma de vivir de Viena -durante la transición del siglo XIX al XX- para entender la forma de pensar de Schnitzler y, en consecuencia, la forma de ser de Anatol.

Esta simbiosis; que resulta obvia en todo creador; es mucho más evidente, en el caso de Schnitzler, por la pertenencia inherente de este autor a la sociedad que dibuja en su obra. Igualmente; pocos personajes en la literatura dramática se consideran autorretratos, como se ha considerado *Anatol* reflejo de Arthur Schnitzler. Se podría suponer que para poder saber más

acerca de Anatol, habría que indagar algo más de esa Viena, la del Emperador Francisco José de Habsburgo, la de Arthur Schnitzler.

En la historia de Viena; capital del imperio austrohúngaro, en la época que vivió Arthur Schnitzler, a primera vista reluce en la superficie la abundancia y prosperidad de los cuentos de hadas: Se trata aparentemente de un inmenso reino –aunque en realidad eran varios países agrupados los que constituían el Imperio Austrohúngaro- que incluía lo que es hoy toda Austria, Hungría, la República Checa, Eslovaquia, Eslovenia y Croacia, partes substanciales de Serbia, Rumania, Polonia, Ucrania e Italia, y, al final, 1919, se anexa también a Bosnia-Herzegovina.

Esta inmensa aglomeración de territorios que contenía a más de 60 millones de súbditos, había sido acumulada y dominada durante varios siglos por la dinastía de los Habsburgo; que entonces era representada por el emperador Francisco José (1830-1916), quien daba la apariencia de ser un padre modelo de una familia ejemplar, amante de su esposa -la cual trasciende por su belleza legendaria-. De este impresionante emperador, existían miles de bustos, retratos y reproducciones de su imagen por todo el territorio imperial, a los que se les rendía respeto al grado de idolatrarlo. Aún, en nuestros días se dice que continúa gozando de más simpatía que cualquier otro gobernante de la Europa continental desde los combates napoleónicos.

Guiándose por lo aparente, la de Francisco José era una corte integrada por familias que parecían servir apaciblemente a su soberano, a quien admiran por su éxito y poderío, gozando de un estado de paz y armonía. Una sociedad elegante y culta, en la que abundaban como en ninguna otra los genios y eruditos, los más grandes músicos y los más inspirados poetas y pintores, que se reunían en cafés, de los que trasciende su fama por su abundancia en número. Los valores fomentados eran la razón, el orden y el progreso, la perseverancia y confianza en uno mismo y una disciplinada conformidad con las pautas del buen gusto y la buena conducta de cara a la consecución de un buen nombre. En fin: Un mundo de ensueño. ¿Qué otra cosa podría surgir en un universo tan agraciado, sino perfección y belleza?

Sin embargo; si se profundiza un poco y se trata de evitar el resplandor del chapeado pulido, se pueden observar en este “mundo perfecto” una serie de contradicciones y paradojas que lo acercan a uno a la aserción de que tanto encanto no fue muy real.

3.1 La doble cara de Viena.

El gobierno imperial austrohúngaro, establecido a partir de guerras y conquistas, había permanecido ya demasiado tiempo en ese estado de tranquilidad, sumergiéndose en una especie de letargo, mientras que en el resto del mundo se vivía un revuelo hacia lo moderno¹⁵. El gusto del emperador por las tradiciones y costumbres, además de una enorme gama de modismos adoptados por la sociedad e impuestos por él mismo, le hizo cerrar los ojos y dar la espalda categóricamente a ciertos factores que venían unidos al mundo moderno y que él se negaba a adoptar en su supuestamente bien controlada sociedad. Se sabe, por ejemplo, de su disgusto por la utilización de la energía eléctrica, la máquina de escribir y los vehículos de motor de combustión interna, inventos que revolucionaron la vida en el mundo y hasta la forma de concebirlo según los pensadores y artistas de América y el resto de Europa, pero que para el insigne emperador eran herramientas de mal gusto, que afearían el aspecto tan cuidado de su ciudad.

Cuando se dio cuenta de que esta actitud llevaba al imperio al retraso accedió finalmente. Sin embargo, muchos pensadores y críticos veían síntomas de senilidad en esta actitud, tanto en el emperador como en todo el régimen que él encabezaba. Coincidían desde muy diferentes ángulos en que los mejores años en la historia del imperio ya habían pasado, y compartían el temor de lo que vendría cuando todo tuviera que cambiar: la catástrofe.

Por otro lado, en el aspecto artístico y científico se podría elaborar una larga lista de nombres de hombres ilustres, entre los que se encuentran: Gregor Mendel -que hizo importantes descubrimientos en genética-, Loos, en el campo de la arquitectura, escritores como: Musil, Schnitzler, Kraus, Hofmannstahl, Altenberg, etc. El imperio austrohúngaro, y

¹⁵ BEALES, Derek; Francisco José, un dinosaurio benevolente, Trd. Claudio Lisperguer. ©The New York Review of Books.

especialmente Viena, fue hogar de una cultura musical sin precedentes. Entre los compositores unidos a esta ciudad, en este periodo histórico, se encuentran Brahms, Bruckner, Mahler, Hugo Wolf, Richard Strauss, Schönberg, Bruch, Webern y Alban Berg, así como talentos – considerados entonces menores ya que su producción fue elementalmente música de salón-, como Johann Strauss y Lehár. La escuela vienesa de pintura, encabezada por Klimt y Schiele, aunque apenas competía con los logros de los impresionistas franceses, tuvo un impacto propio. Entre los numerosos intelectuales judíos de Viena había al menos dos hombres cuyas obras tuvieron un efecto revolucionario en el pensamiento del siglo veinte: Freud y Wittgenstein. Las mesas de los cafés vieneses reunían a numerosos grupos de intelectuales, dedicados al ocio y a la disertación, aunque debe admitirse que este estado de contemplación en el que permanecían todos estos hombres, acompañado de la curiosidad que despertaba en ellos todo lo que había quedado fuera de la sociedad, los condujo también a grandes descubrimientos y aportaciones para el mundo moderno, de los que se puede mencionar: el psicoanálisis, la música dodecafónica, la filosofía del lenguaje, el funcionalismo, etc.

Así, paradójicamente, se analiza a una sociedad a la que se le reprocha su funcionar decadente y carente de fondo, pero que va generando elementos valiosos para el modernismo; que son estos mismos genios y sus hallazgos. A la vez puede verse una contradicción igual de peculiar en la conducta de estos intelectuales, porque aunque condenan con sus teorías y planteamientos la escandalosa insustancialidad en la conducta social, ellos mismos están inmersos y regodeándose en la misma frivolidad que critican. Se percibe así un ambiente de doble moral, que habría de reflejarse en todos los ámbitos de la sociedad vienesa de la época.

La actitud ambivalente del sistema social provenía de la cabecera del Imperio, que desde el siglo XVIII intenta, a toda costa, someter todo al mantenimiento del régimen. Un ejemplo de esto se ve durante un conflicto civil ocurrido por el año 1848, ocasionado por el retraso tecnológico en que se encontraba la industria y que afectaba directamente a la clase burguesa y a la trabajadora: La burguesía se subleva poniendo al frente los intereses de los obreros. Sin embargo, en cuanto todo vuelve a la calma, desconoce haber hecho ningún compromiso ni con los proletarios ni con los estudiantes. Llama la atención que esta burguesía no haya aprovechado la ocasión de haber conseguido un triunfo frente a la nobleza y el Imperio

para cobrar mayor poder social, lo que lleva a concluir que en este grupo existía también un determinante temor por el descontrol que suponían las ideas democrático-radicales, y que por esa razón prefiriera adoptar posturas conservadoras, alineándose con las clases dominantes. Se sabe que cuando el “partido liberal” obtuvo el gobierno en 1861, no fue precisamente por la lucha de esta clase, sino que fue una estrategia del Imperio para mejorar su imagen internacional, luego de haber fracasado en dos enfrentamientos armados iniciados por defender sus provincias (Crimea, 1853 y Solferino, 1859) en los cuales, su equivocado manejo político le hizo resentir la antipatía de Inglaterra y Prusia. Esta secuencia de fracasos y “remiendos” en la política, produjo una notable desilusión y desinterés en la población, y un marcado escepticismo entre los pensadores vieneses. De cualquier forma, este cambio, favoreció en mucho a los burgueses, sobre todo económicamente. Hubo por fin un crecimiento fuerte en la industria, lo que trajo considerables cambios sociales, fundamentalmente en los estratos más bajos, pues un gran sector de personas dedicadas al servicio doméstico y al campo se desplazó a los suburbios industriales, formando un grueso cinturón de pobreza en la periferia de la ciudad. El 1 de marzo de 1865, se inaugura oficialmente la Ringstrasse, una ampulosa avenida que circunda la ciudad capital, montada en el espacio que ocuparon antes las murallas de la ciudad, en cuyas orillas se construyeron nuevas casas y edificios burgueses, que imitan los estilos arquitectónicos nobles antiguos. Fue construida como un trofeo y vestigio de la clase que arribaba a las altas esferas, y en sí misma ha representado un símbolo del lugar que le correspondía en la escala social y el origen de esta clase, pues esta avenida parece proteger, hacia el centro de la ciudad, a toda una aristocracia dominante, mientras que inmediatamente afuera del anillo, se apreciaba entonces la más cruda miseria del proletariado. No obstante, la bolsa de valores austrohúngara pronto se convirtió en la más importante de Europa.

Culturalmente, las manifestaciones artísticas estaban al servicio y patrocinio de la aristocracia imperial, y la burguesía no pudo consolidar una forma particular de expresión. Pero para el teatro existían diferencias especiales: Aunque los temas de los que hablaban las producciones teatrales se referían a situaciones reflejadas de la aristocracia y la nobleza cortesana, el pueblo manifestaba un gusto muy notable por este arte y admiraba y seguía a los actores del Bugtheater. Podría decirse que el teatro era el único sitio donde podían confluír todos los círculos de la sociedad vienesa. El teatro era el medio más eficaz para la difusión y

transmisión de formas de lenguaje, de expresión, de la moda. Así, aunque cada producción era una exposición de y para las altas esferas sociales, su éxito dependía en mucho del gusto del pueblo. Los actores del teatro y de la ópera superaban en mucho en popularidad a los hombres de la política, hacia los cuales crecía el sentimiento de desilusión y desconfianza.

3.2 El burgués “rentista”.

El 9 de mayo de 1873, se registró una baja sorprendente en la Bolsa de Valores austrohúngara que dejó secuelas traumáticas en la sociedad danubiana, principalmente en la clase burguesa. Se puso en evidencia la incapacidad del partido liberal para gobernar, y el orden, que hasta entonces parecía el más estable, se alteró fuertemente. Esto provocó desilusión y mayor desconfianza entre la burguesía, que decidió mantenerse a partir de entonces al margen de la vida política. Y por otro lado, el fenómeno provocó otras situaciones que determinarían los rumbos en lo futuro para la sociedad, como el creciente enriquecimiento de los afincados grupos semitas, y el surgimiento de un nuevo “espécimen” social al que se le denominaría “rentista”. Nunca antes un tipo de burgués había conseguido asemejarse tanto al aristócrata como éste. Se trataba de los herederos de los primeros industriales, que habían decidido no producir sino poner su capital, convertido en acciones, a trabajar por ellos. Eran personas que vivían despreocupadas de cualquier asunto de política y de índole social, que se entregaban de lleno a los placeres particulares, al lujo y al consumo del arte.

Un ambiente propenso al ocio y al hedonismo predomina entonces en la vida del burgués vienés, escéptico y desinteresado de cualquier ideal; se refugia en la literatura para abstraerse del mundo; influenciado por la innovación del psicologismo, se sumerge en la introversión; se desenvuelve en un ambiente de amor al lujo y a lo decorativo y persiste en él una actitud perenne de rechazo al compromiso. Pero sobre todo, permanece en una actitud inmutable de añoranza por el pasado.

3.3 El mundo de lo aparente.

Vivir guardando siempre las apariencias era una característica muy desarrollada en la forma de conducta vienesa de la época. Esto quiere decir que era muy común el hecho de hacer aparecer como realidad o verdad determinados aspectos que regían la sociedad; que se les rindiera culto incluso, y que sin embargo la práctica demostrara que quienes defendían tales preceptos eran los primeros en traicionarlos. Como la actitud de los literatos por ejemplo, que criticaban fuertemente la puerilidad del sistema, pero no podían alejarse del placer de lo banal en sus propias vidas, este tipo de contradicción se podía observar en tantos aspectos y ámbitos que podría pensarse que era parte de la forma “natural” de ser del vienés de la época. Robert Musil, autor de “EL HOMBRE SIN ATRIBUTOS”¹⁶ lo describe de esta forma:

“En la lengua escrita se denominaba ‘Monarquía Austro-húngara’, pero en la hablada se llamaba ‘Austria’, un nombre que se había descartado bajo juramento de Estado, pero en cuestiones ‘sentimentales’ se mantenía, como símbolo de que los sentimientos son tan importantes como el derecho público, y las prescripciones no significan realmente lo más serio de la vida. Según la Constitución, era liberal, pero se regía clericalmente. Se regía clericalmente pero se vivía con gran liberalidad. Ante la ley eran todos los ciudadanos iguales, pero no todos eran ciudadanos. Se contaba con un Parlamento que hacía tal uso de su libertad, que normalmente estaba cerrado, aunque también se tenía un párrafo de urgencia, con cuya ayuda podía pasarse sin Parlamento, y cada vez que todo se hacía a la idea de absolutismo, la corona ordenaba de nuevo que se rigiera parlamentariamente”.

En el mismo sentido, puede notarse que se experimentaba en todos los estratos un gusto desarrollado por las diversiones públicas, la convivencia en el teatro es un ejemplo, pero también lo eran los bailes y carnavales, y las convivencias en las plazas públicas. En este tipo de eventos, el roce entre aristócratas, burgueses y el pueblo, tenía hasta un determinado encanto para cada grupo, pues a todos les propinaba cierto placer. Pero eso no significaba, ni remotamente, que se pudiera acceder al interior de un grupo “superior”. Era un contacto superficial que se desvanecía al cerrar las rejas. En realidad, cada estrato mantenía “a salvo” sus propios intereses, o alimentaba, en lo más oculto posible, sus propios rencores hacia el otro. No obstante, se fomentaba mucho este tipo de convivencia, pues le daba a toda esa sociedad el requerido aspecto de paz y cordialidad que se espera en una civilización pluricultural.

¹⁶ KELLER, Ursula; *Böser Dinge hübsche Formel. Das Wien Arthur Schnitzlers*, Fischer Taschenbuch Verlag, 2000. Trd. T. Reyes Sicilia.

Se fingía en los modismos, en el uso del lenguaje; hasta la arquitectura hablaba de estas dobles caras: La Ringstrasse, por ejemplo, era un parapeto que disimulaba a sus espaldas la miseria de los suburbios. Cada casa dejaba ver y hasta exhibía sólo las habitaciones más decoradas, aunque éstas en realidad no se usaran para vivir. Abundaban los decorados abarrotados e incómodos, se ostentaba en materiales caros y exóticos. Y de la incomodidad y carencia con las que se tuviera que vivir, no se hablaba nunca, pues no era decoroso.

Un ejemplo de esta situación, nos lo transmite Allan Jank, en su libro *La Viena de Wittgenstein*, él escribe:

“Cuenta Stefan Zweig de sí mismo cómo le sacudió el espanto cuando, estando en París, le llegaron las noticias de que el coronel del Estado Mayor, Alfred Redl, era un doble agente pagado por el zar, y que había llegado a ese puesto para pagarse una vida de intemperancias homosexuales. Para Viena, era Redl el oficial ideal: sobrio, inteligente, encantador, prototipo de lo “varonil”. Había tenido cuidado de forjar precisamente tal imagen, poniendo por delante la fachada del oficial leal y obediente. Si Zweig se sintió tan sacudido fue porque el caso Redl ilustraba el engañoso aspecto que todo tenía en la monarquía. En su conjunto, en la sociedad de los Habsburgo, la artificiosidad y la hipocresía eran la regla más que la excepción, y en todos los aspectos de la vida lo único que importaba eran las apariencias y los ornamentos.”¹⁷

Los abundantes cafés -a los que se restringía la entrada a mujeres¹⁸-, reproducían en pequeño el mismo modelo de la sociedad de Viena, pues si es bien cierto que los más grandes pensadores y estetas hallaron en ellos un estupendo escenario de intercambio y producción de hallazgos, muchos de los que ahí se reunían encontraban sólo un sitio genial para gozar de la calefacción que a veces no tenían en casa, una forma de justificar su inactividad, o un modo ideal para olvidar al mundo exterior y sus problemas reales.

¹⁷ JANK, Allan; *La Viena de Wittgenstein*; Toulmin, Stephen, Tr. Ignacio Gómez de Liaño, Taurus, 1974.

¹⁸ ROSNER, Emma; *Evocaciones de una joven vienesa en París*; (Video) Dir. Jean Fournier. Antenne 2/RM Arts/ Centre Georges Pompidou. 1986 – Canal 22, CONACULTA, Méx.

3.4 Algo sobre la familia imperial.

Sobre el emperador Francisco José, sus biógrafos más actuales afirman que el drama personal de su vida lo tuvo justamente con su esposa e hijos, los cuales eran extremadamente caprichosos.

El emperador se casó con su bellísima prima, Elizabeth de Bavaria, por amor, según parece. Pero ella, que había recibido una educación liberal, nunca pudo adaptarse a su papel dentro del régimen que encabezaba su marido, no obstante que su inclinación hacia lo húngaro favoreció mucho las relaciones entre ambos reinos y le otorgó la predilección del pueblo de Hungría. Evitaba casi todo compromiso público, se hizo famosa por su delgadez, lograda con dietas, y se transformó en una fanática de la forma física. Había exigido la custodia de sus hijos, pero nunca estuvo a mano para ocuparse de ellos. Mientras su marido permanecía en el palacio de Schönbrunn ella viajaba por Europa. Sorprendentemente, le gustaba visitar los balnearios ingleses. Es difícil imaginar Cromer, en Northfolk, y Ventnor, en la isla de Wight, como balnearios de la nobleza a fines del siglo diecinueve, pero lo eran. Le fascinaba Grecia. El emperador, compró, para agrado de ella, el Achilleion, en Corfu, y le construyó la Villa Hermes en un emplazamiento entre bosques a las afueras de Viena. Tan pronto como uno de sus caprichos era satisfecho, pedía otra cosa. Se comparaba a sí misma tanto con la Gaviota¹⁹ como con el Holandés Errante²⁰, mostraba un apasionado interés por la poesía de Heine, y ella misma se puso a escribir versos, incluso en las arenas de Cromer.

En 1886 la emperatriz estaba alojada en el lago de Starnberg cuando su primo, el rey Ludwig II de Baviera, encerrado a causa de su locura al otro lado del lago, se ahogó con su doctor. Comenzó a pensar que ella también se estaba volviendo loca. En 1889, su hijo, el príncipe heredero Rodolfo, salió de parranda, se drogó y emborrachó, y se mató en Mayerling tras asesinar a una de sus amantes después de un pacto suicida. Cuando permanecía en otro lago, Elizabeth fue asesinada por un anarquista italiano en 1898. Se dice que para el

¹⁹ Referencia al personaje de *La Gaviota* de Antón Pavlovich Chéjov, escrita en 1896.

²⁰ Se refiere al personaje central de la obra del mismo nombre: Ópera en tres actos del que Richard Wagner (1813 - 1883) es el autor de la música y la letra. El libreto se basa en una obra de Heinrich Heine (1797 - 1856) titulada *Las Memorias del Señor Von Schnabelewopski* (1834) cuyo capítulo VII contiene la *Historia del Holandés Errante*, fue estrenada en Dresde el 2 de enero de 1843.

emperador, éste fue un golpe aún peor que la tragedia de su hijo. Después de esto, Francisco José redujo sus apariciones públicas.

Francisco José fue emperador de Austria desde 1848 hasta 1916, es decir, durante casi 68 años, el período más extenso de gobierno efectivo de una persona en la historia de Europa. La excepcional duración de su reinado tuvo un significado real. Gobernó por un período tan inconcebiblemente largo que, al parecer de muchos, ha opacado a todos los soberanos austríacos. No obstante, la de Francisco José fue una monarquía dual. Mientras era emperador de una muy inflada Austria, técnicamente era sólo rey de una muy inflada Hungría, y los dos países tenían diferentes administraciones.

En junio de 1914, el heredero de Francisco José, su sobrino Francisco Fernando fue asesinado por un activista serbio cuando visitaba Sarajevo en la recién anexada provincia. Segura del respaldo de su aliado alemán, Austria dirigió un ultimátum a Serbia, exigiendo perentoriamente que el terrorismo fuese aplastado. El incidente tiene extraña semejanza con la metedura de pata que había cometido en 1859, precipitando la guerra italiana. Pero ahora tenía 84 años, su salud era frágil, y la política de la monarquía ya no era dictada por él. De esa acción surgió la Primera Guerra Mundial, que condujo al colapso de su imperio. Como señaló él mismo unos meses más tarde: “Mis guerras han comenzado siempre con victorias, sólo para terminar en derrotas. Y esta vez será peor, y se dirá de mí que estoy demasiado viejo y que ya no puedo apañármelas. Estallará la revolución y será el fin de todo”²¹.

Cuando finalmente murió en 1916, su imperio estaba al borde de la ruina. Sus ejércitos no eran lo suficientemente grandes como para sostener una guerra en varios frentes al mismo tiempo; estaban mal dirigidos, y equipados inadecuadamente; habían sufrido mutilantes derrotas e increíbles bajas. La población debía soportar privaciones terribles, ya que la agricultura de los extensos territorios del imperio era demasiado atrasada como para producir alimento suficiente para toda la población. En 1917, la revolución rusa echó por tierra a otro antiguo régimen sobreviviente, y en 1918 el imperio austrohúngaro se derrumbó.

²¹ BEALES, DEREK; Francisco José, un dinosaurio benevolente, Trd. Claudio Lisperguer. ©The New York Review of Books.

La mayoría de la gente se regocijó con el colapso de esta conglomeración anticuada, antinacional o supranacional, e incluso aquellos que lamentaron su disolución se dieron cuenta de que no se podía hacer nada para preservarla. Antes de 1914 se decía: "Si el imperio austrohúngaro no existiese, sería necesario inventarlo". Después de 1918 se preguntaba, como Goethe había preguntado sobre el sacro imperio romano en el siglo dieciocho, cómo había sido posible que la monarquía siquiera se hubiese mantenido.

Las cosas se ven de otra manera hoy. En retrospectiva, el reinado de Francisco José parece increíblemente estable, pacífico y civilizado cuando se lo compara con el destino de sus territorios durante los períodos equivalentes de 68 años antes y después de su muerte.

3.5 Antisemitismo y Sionismo.

Otro fenómeno digno de consideración producido en esta época del Imperio Austrohúngaro, que tendría repercusiones mundiales a lo largo del siglo XX, es la progresiva inmigración al país de grupos semitas y su apresurado enriquecimiento, que les permitiría un acomodo intempestivo en la escala social, y el rechazo en consecuencia de los aristócratas y burgueses originarios de la región.

Las cifras eran impresionantes, muchos de ellos eran refugiados que habían huido de los pogromos rusos. Hacia 1910 Hungría tenía casi un millón de judíos, Austria un millón trescientos mil, la gran mayoría de ellos en las ciudades; y estas cifras no incluyen al enorme contingente que se había convertido al cristianismo.

Después de la llamada "Revolución de 1848", gracias principalmente al esfuerzo de los judíos, la industria se desarrolló rápidamente en algunas áreas, por ejemplo alrededor de Viena y en Bohemia. Los grupos asentados y que tan rápidamente se habían acomodado entre la burguesía, consideraban que su colaboración en el crecimiento de la economía legitimaba su permanencia, y el beneplácito del emperador les inspiraba la confianza suficiente como para no inquietarse demasiado. En 1916, por ejemplo, cuando los refugiados judíos afluyeron en grandes cantidades a Viena, los ministros propusieron que fuesen internados en campos fuera

de la ciudad. "Si Viena no tiene más espacio para acoger a los refugiados", dijo el emperador, "haré que mis súbditos judíos se alojen en el palacio de Schönbrunn"²².

El antisemitismo ganó adeptos tras el descalabro del mercado de valores. Son incontables los hechos que se narran respecto a los actos de injusticia política y social, los desacatos legales, actos de agresión física, etc. que se cometieron a partir de entonces contra estos grupos. Parecía que todo lo malo que ocurriera era responsabilidad de los judíos. Sin embargo, es sorprendente notar cómo la mayoría judía estaba dispuesta a tolerar el trato, confortados con poder permanecer en aquella tierra.

La situación judía habría de agudizarse a partir de otro hecho que también fue originado en aquella ciudad: El sionismo. Al principio, la idea de un movimiento cuyo objetivo fuera la restitución de un país hebreo, quizá en la antigua Palestina, provocó el más feroz rechazo entre los propios judíos, tal vez por su temor de perder lo que pensaban se había ganado en el exilio, o por aceptar abiertamente la hostilidad con que eran tratados y excitar así a mayores acciones en contra, o quizá por lo inconcebible que parecía pensar en reunir de nuevo al pueblo errante luego de haberse modificado tanto por cada región en la que se fueron asentando en el transcurso de los siglos.

La propuesta surgió de un reconocido escritor judío-vienés, Theodor Herzl, que, compungido por la segregación que percibía contra su pueblo, trataba de dar una solución al problema. He aquí una cita de la autobiografía de Stefan Zweig, *El mundo de ayer*, que ejemplifica estupendamente la forma de pensar de los burgueses judíos en el crepúsculo del siglo XIX:

“Cuando apareció dicho opúsculo, [de Herzl] conciso pero dotado del poder de penetración de una flecha de acero, yo todavía estudiaba en el instituto, pero recuerdo perfectamente la estupefacción y el enojo general de los círculos judeoburgueses de Viena. ¿Qué le ha ocurrido, decían, a ese escritor por lo general tan juicioso, agudo y culto? ¿Qué tonterías dice y escribe? ¿Para qué debemos ir a Palestina? Nuestra lengua es el alemán y no el hebreo, nuestra patria es la bella Austria. ¿Por ventura no vivimos bien bajo el reinado del buen emperador Francisco José? ¿No nos ganamos la vida honradamente y disfrutamos de una

²² BEALES, DEREK; Francisco José, un dinosaurio benevolente. (Ob. Cit.)

posición segura? ¿No somos súbditos con los mismos derechos, ciudadanos leales y establecidos desde hace tiempo en esta querida Viena? ¿Y no vivimos en una época de progreso que en cuestión de pocas décadas habrá eliminado todos los prejuicios religiosos? ¿Por qué él, que habla como judío y dice que quiere ayudar a los judíos, da argumentos a nuestros peores enemigos e intenta separarnos, cuando cada día nos acercamos más y más al mundo alemán? Los rabinos se exaltaron en las sinagogas, el director de la Neue freie Presse prohibió mencionar siquiera la palabra sionismo en su periódico “progresista”. El Tersitas (sic) de la literatura vienesa, el maestro de la burla venenosa, Karl Kraus, escribió otro opúsculo, Una corona para Sión y cuando Theodor Herzl entraba en el teatro, la gente de todas las filas susurraba, burlona: “Su majestad acaba de entrar”.²³

La idea de Herzl tendría pese a todo una acogida profunda, quizá no tanto, en principio, por sus coterráneos, pero sí en el resto de Europa. A su muerte, la pérdida fue tan lamentada como en los tiempos de los últimos profetas. La Historia nos mostraría cómo esa tenaz idea se cristalizó durante la cuarta y quinta décadas del siglo que llegó. Pero también recordaremos el precio que ha tenido que pagarse.

“Nadie supo retratar mejor todo esto que Arthur Schnitzler en su obra. Al igual que sus eminentes contemporáneos Sigmund Freud y Viktor Adler, Schnitzler era un médico burgués judío, y había trabajado en la clínica de Meynert, donde se especializó en técnicas de hipnotismo. Cuando de una típica carrera de la clase media se pasó a escribir, estaba pues íntimamente familiarizado con el curso de la vida burguesa. Pero al obrar de este modo no rechazaba su pasado, sino que más bien lo que hacía era proporcionar nuevos conductos a sus intereses permanentes por la psique. La extraordinaria capacidad que tuvo Schnitzler para diagnosticar el duro trance de su sociedad era resultado de que, como médico y poeta, estaba a horcajadas entre dos generaciones enormemente diferentes, con enormemente diferentes conjuntos de valores. Y ese fondo dual suministró a Schnitzler un tema que invadió toda su obra: la comunicación. (...) “Vio que el problema de la comunicación presentaba dos aspectos: uno personal, el otro social. La falta de significación del sexo reflejaba la crisis de identidad del individuo, al tiempo que el antisemitismo era su encarnación social. En tanto que los elementos sexuales del mundo de Schnitzler han estado por largo tiempo a la vista del público, su preocupación por el antisemitismo es todo menos insignificante. Lo consideraba manifestación de la condición humana, síntoma de una enfermedad espiritual universal, más bien que una suerte de paranoia social. En su novela Der Weg ins Freie retrata la insolubilidad esencial del problema judío, y critica la solución facilona de su amigo Theodor Herzl. Su comedia Professor Bernhardt es el intento de clasificar y analizar el antisemitismo en sus variadas formas. La obra supone

²³ ZWEIG, Stefan; *El mundo de ayer: Memorias de un europeo*, Tr. J. Fontcuberta y A. Orzeszek, Ed. El Acantilado, Barcelona, 2001.

una morfología no sólo del antisemitismo, sino también de todas las fuerzas destructivas y deshumanizadas que operan en la sociedad.²⁴

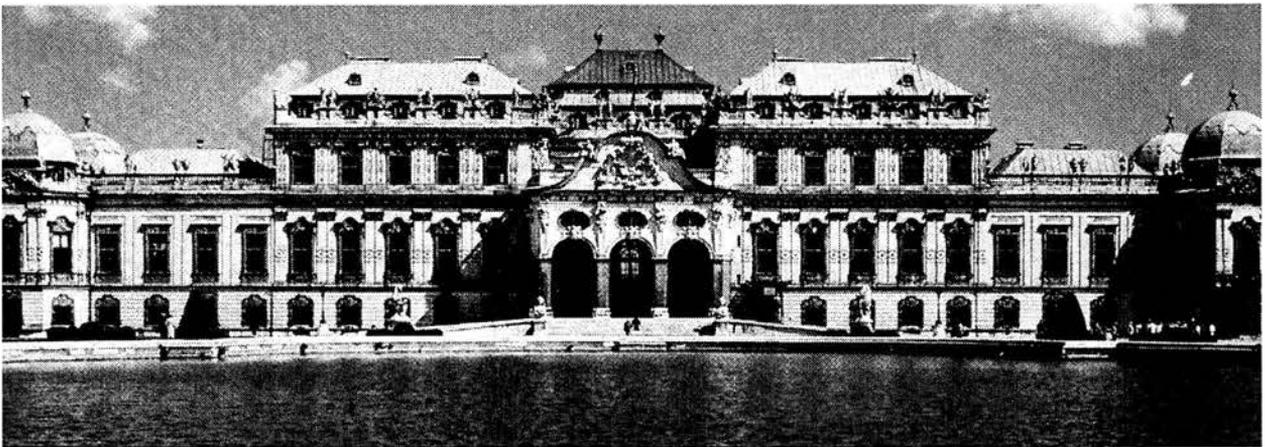
Arthur Schnitzler, según estas citas de Jank, tocaba con encomiable objetivismo, propio de la actitud que se espera de un científico, el conflicto social de su momento. Y parece un gesto de valentía admirable que haya decidido asumir esta postura imparcial, sobre todo cuando es evidente que él mismo tuvo que sobrellevar en su carrera las incompatibilidades de su gremio étnico con la sociedad establecida de Viena.

Posiblemente la Historia se ha encargado de justificar el calificativo de “facilona”, con el que en la cita anterior se refiere Jank a la propuesta de Herzl, pues somos testigos de que un siglo no ha sido suficiente para conseguir el ideal que todavía persigue este pueblo exilado. La idea más próxima a la realidad está en las frases de la siguiente parte de la misma cita, en la que se acusa como responsable de todo este conjunto de conflictos a la naturaleza misma del individuo:

“El egoísmo está en la raíz de todos los problemas del hombre. Los hombres no se pueden comunicar porque se encapsulan desconfiados dentro de sus papeles sociales que satisfacen sus deseos inmediatos, y por ello se ven privados de toda esperanza de un cumplimiento más permanente.”²⁵

²⁴ JANK, Allan; La Viena de Wittgenstein. (Ob. Cit.)

²⁵ (Idem.)



SCHLOSS BELVEDERE (Palacio Belvedere), Viena, Austria.

4. Sobre “Anatol”

En el presente capítulo haré una descripción general del discurso dramático que compone la obra *Anatol* y trataré de exponer el contenido temático y algunos matices sobre los posibles significantes de los elementos que la obra contiene.

La obra se compone de siete cuadros, que muestran cada uno, “fragmentos” de la vida del joven Anatol. He aquí el orden que establece el autor, que enlisto añadiendo una breve síntesis anecdótica.

I. “La Pregunta al Destino”. Es el departamento de soltero de Anatol. Entran a escena él y su amigo Max charlando animadamente sobre una sesión de hipnosis en la que Anatol parece haber tenido participación activa como hipnotizador. La conversación evoluciona hasta el punto en que los amigos proyectan resolver sus dudas acerca de la fidelidad de las mujeres, empleando justamente la hipnosis como un medio para hacerlas por fin hablar con verdad. Entra entonces Cora, una joven costurera de apariencia ingenua, que es la novia en turno de Anatol; ella se presta voluntariamente al experimento, pero cuando parece haber dado efecto la sugestión y Anatol está a punto de preguntar sobre la fidelidad, se pone él mismo una serie de pretextos que inútilmente son debatidos por el curioso Max. Finalmente la pregunta nunca llega a ser formulada.

II. “Compras de Navidad”. Paseando por una zona comercial de Viena en busca de algún presente de navidad para su nueva conquista, Anatol se encuentra a Gabriela, una mujer casada de clase acomodada que ha sido pretendida por el joven, pero que ella ha rechazado. Anatol aprovecha la oportunidad para insinuarle una vez más sus intenciones, ella le esquiva pero se ofrece a ayudarlo en su búsqueda y hasta decide enviarle algo ella misma a la chica. A pesar de su renuencia, deja relucir en su despedida que en el fondo le hubiera gustado corresponderle a Anatol.

III. “Episodio”. Vemos a Max en su departamento leyendo un aviso de alguna amiga que vendrá a visitarlo. Llega Anatol con aspecto deprimido y le participa que desea cambiar de vida, pero le pide ayuda para deshacerse de los recuerdos de sus anteriores conquistas, los cuales lleva en un paquete. Reluce el recuerdo de Bianca, una amazona de circo que Anatol cree haber amado en un encuentro de dos horas y está convencido de que ella a su vez ha quedado prendada de él, dado el romanticismo del encuentro. Coincide que la visitante de Max es la misma Bianca, pero al llegar no reconoce en absoluto a Anatol, y el joven abandona el lugar muy desconcertado.

IV. “Piedras Conmemorativas”. Anatol es sorprendido en el departamento de Emilia por ella misma, mientras busca abruptamente algún vestigio que demuestre la infidelidad de ella. Emilia protesta por la acción y entonces él la acomete mostrándole un par de piedras preciosas que encontró en un cajón y le advierte que ya no está dispuesto a casarse con ella como habían acordado. En la disputa ella parece convencerlo y calmarlo, pero cuando él le pregunta por un diamante negro que también encontró, ella arguye sólo con el valor monetario de la piedra, pero sin poder ocultar su emoción. Anatol arroja la piedra a la chimenea y abandona el lugar, mientras Emilia, desesperada, hurga entre las cenizas.

V. “Cena de Despedida”. En un restaurante, Anatol y Max esperan la llegada de Anita, una bailarina de la ópera. Anatol le ha pedido a Max que le acompañe en la última cena que tendrá con la chica, pues ama a otra y ha decidido romper la relación. Cuando llega Anita, antes que él pueda decirle nada, ella es quien manifiesta primero el deseo de terminar, pues ha conocido a otro; y como será la última vez que se vean en aquel sitio, no deja de devorar todo lo posible. Muy lejos de la escena triste que Anatol se había imaginado, todo termina en gran pleito y gritería, y el único divertido por todo es Max.

VI. “Agonía”. De nuevo en el departamento de Anatol, él le cuenta a Max lo decepcionante que le ha sido su “carrera” amorosa, pues a cada paso ha encontrado fracasos cuando lo que esperaba era un amor verdadero. Él piensa que podría encontrarlo en Elsa, su amante actual. Pero al irse Max y llegar Elsa, se evidencia que la mujer – que pertenece a la clase social acomodada y es casada y con hijos- no busca en Anatol más que un pasatiempo.

Que para ella él es el amante que debe tener porque es común entre las mujeres de su círculo tener alguno, pero que en realidad no pretendería nunca abandonar su mundo por él. Anatol nuevamente se decepciona.

VII. “Mañana de la Boda de Anatol”. Anatol ha encontrado durante las francachelas del carnaval a Illona. Ella duerme en la recámara cuando llega Max, listo para la ceremonia de boda de su amigo, pero se escandaliza al ver que él ha encontrado a otra la noche de su despedida de soltero. Anatol narra el encuentro. Comienza entonces un juego de lo más incómodo para Anatol: trata de ocultarle a su recién hallada amada el compromiso ineludible, pero no tiene más remedio que descubrirse. Al parecer, Anatol ha encontrado en ella el amor incondicional que buscaba, pero tendrá que dejarla. Aunque Illona está muy herida, se deja ver, tras la intervención de Max, que la relación probablemente no ha terminado.

Entre estos siete fragmentos que componen la obra pareciera no haber conexión precisa cronológicamente, por lo que da la impresión de que se tratara de diferentes piezas, las cuales hasta podrían ser representadas separadamente. Sin embargo por algunos antecedentes que se advierten en los diálogos, se deduce que existe una evolución consecuente entre una y otra, según ciertas circunstancias sobre todo temporales y la progresiva transformación en el personaje central.

Como puede observarse, sólo una de las escenas ocurre en exterior, mientras que las demás se desarrollan en sitios íntimos. Quizá en la escena V, en la que los sucesos se plantean en un restaurante, la sensación de intimidad se disminuya, aunque al no aparecer más personajes que los dos amigos, la mujer y el mesero, la exposición pública no interfiere con la intimidad. Esta circunstancia le da a todo el discurso una sensación de recogimiento y determina la introspección con la que los personajes se conducen en la mayoría de las escenas.

Para el montaje de la obra se requerirían decorados para representar cinco emplazamientos distintos. En el desarrollo de la trama intervienen dos personajes principales: Anatol y Max; siete figuras femeninas; un mayordomo o ayuda de cámara de Anatol, y un

mesero. Se recrea la época de transición del siglo XIX al XX, en la ciudad de Viena, capital austrohúngara.

El desarrollo dramático está basado más en el diálogo que en la acción. La disertación entre los dos amigos –Anatol y Max- compone el más amplio porcentaje del texto, excepto en las escenas II y IV, en las que Max no aparece. El intercambio de ideas entre los dos jóvenes se estructura a la manera de confrontación dialéctica de tesis y antítesis, mientras que la intervención de las mujeres, en varios casos, parece como la demostración de las conclusiones (síntesis) de los razonamientos de los polemistas. Sin embargo, la habilidad dramática de Schnitzler, dota de tal elegancia y calidad estética a los parlamentos, que pasan sin problema como conversaciones amenas y convincentes en un entorno que se ubica fácilmente dentro de lo probable, convencionalmente hablando. Los sirvientes no tienen participación real en los acontecimientos, podrían incluso confundirse con los decorados.

La obra se desarrolla en un ambiente, como ya he dicho, de recogimiento y reflexión, en el que no puede evitarse el sabor agri dulce de la melancolía por lo pasado y los anhelos aún no alcanzados, contrastando con la ironía del mundo material, el gusto meloso y atractivo del romance y el sentido del humor.

Dejo hasta aquí este análisis que se refiere más bien al aspecto exterior del discurso dramático y paso a los elementos internos de la obra, los cuales requieren de observación e interpretación algo más detenidas: El conflicto del personaje y el tema del discurso.

4.1 Sobre el conflicto de Anatol.

Hemos visto cómo Schnitzler construye su discurso como un responsorio entre Anatol y Max; esto daría la idea de que se trata de un enfrentamiento de conceptos opuestos que luchan por vencer el uno al otro. Sin embargo no es así, pues cuando Anatol exterioriza sus ideas y sentimientos, no es necesariamente para hacerse comprender por Max, pues no espera en realidad una ayuda en este sentido del amigo. Del mismo modo, aunque Max contrapuntee lo que Anatol expone, tampoco se nota ninguna intención por contradecirlo, hacerlo cambiar

verdaderamente o “salvarlo”, simplemente hace el papel de un contraste o contrapeso que equilibra o complementa lo que se va exponiendo. Por lo que se podría suponer que Anatol y Max en realidad son figuras complementarias para un mismo argumento, que son dos perfiles de un mismo tema de reflexión. O en todo caso, que Max se establece como un reflejo de Anatol, como la conciencia que toma forma personal para permitir el análisis de un alma que se autoexamina. Y es claro que en este enfrentamiento no hay fricción ni conflicto, el conflicto proviene de otro lado, quizá del interior del mismo Anatol, de algo que ha estado inoculado en él, que no alcanza a comprender aunque, no obstante, no le causa ninguna culpa, pero de lo que sería feliz si pudiera librarse... o quién sabe, tal vez no desee liberarse del todo.

Lo que inquieta a Anatol y lo conduce a lo largo del desarrollo anecdótico es, según parece, la búsqueda del amor, de eso que los románticos e idealistas piensan que es el “amor”, es decir: la idea de un sentimiento que rebasa todos los obstáculos y se entrega siempre en beneficio del otro, que obliga a los individuos a ceñirse a una conducta inamovible de sinceridad y fidelidad en todos aspectos hacia el que se ama, de abnegación y sacrificio. Lo curioso es que él mismo no está dispuesto a ofrecer este mismo rango de afecto. Demanda y espera de las mujeres que ama todas estas cualidades y se atormenta por descubrir en cada una alguna prueba de falla, porque está convencido que todas fingen fidelidad, ya que él mismo es incapaz de ser fiel a ninguna.

Anatol es un hombre libre y liberal, un tipo no mal parecido que vive la “flor de su juventud”. Nada en la historia que se cuenta nos hace pensar que tenga que restringirse por algún tipo de limitación física o material, por el contrario: No tiene ningún empleo y parece que no le hiciera ninguna falta, su única ocupación es pasear por los sitios dedicados al divertimento y al ocio. Su posición económica le permite vivir entre lujos, pagar servidumbre que le atiende, convidar a sus amantes y amigos, y ocupar su intelecto en asuntos superficiales de ciencia y arte en los que podría incluso destacar. Su futuro, al menos en lo material, no parece estar en riesgo en absoluto. No participa en nada referente a política, ni podría decirse que posea algún tipo de interés en lo social. Tampoco se ven rasgos, ni siquiera remotamente, de afectos o intereses religiosos. Para él la espiritualidad se observa en el ritmo del vals, en un espacio hermosamente decorado o en la entrega de una nueva amante. La actividad más

importante en su vida es enamorarse y sufrir por sus amores. Él mismo se auto define como “hipocondríaco del amor”.

Sin embargo escoge como depositarias de sus afectos a mujeres de las que, por obvias razones, no podría esperarse correspondencia plena. Sus candidatas son actrices, mujeres casadas, mujeres del suburbio que siempre habrán de guardar hacia él algún tipo de desconfianza o interés. Hipotéticamente, si fuera honesto y sensato, quizá debería buscar compañera entre sus iguales, alguna mujer con la que fuera posible un intercambio equitativo de afecto y con la cual el compromiso fuera viable. Y al final lo hace. Pero parece que tampoco esto es cierto, pues se casará con una mujer de su círculo a la que, sin embargo, se une sin amor, y por lo que se puede ver, parece resignado a la factible infidelidad de la consorte, a la que, por su parte, ya le es infiel antes de haberse casado, y todo indica que la conducta de felonía y promiscuidad esta muy lejos de corregirse.

Entonces ¿cuál es el conflicto en *Anatol*? No es conflicto la promiscuidad, pues a nadie parece preocuparle en realidad, ya que todos participan de ella. Tampoco es el engaño, porque no parece una trasgresión muy grande engañar a quien a su vez engaña. En este universo de banalidades, ser engañado no trasgrede el plano espiritual, porque en estas relaciones no se espera ni pureza, ni sinceridad. Ser engañado, a lo más enfada, por haber sido víctima primero, por parecer estúpido al no notarlo antes. Produce dolor, es cierto, pero será un dolor que se quede en el amor propio, que podría olvidarse fácilmente.

Quizá no haya conflicto entonces, o el conflicto sea el mismo Anatol, su naturaleza neurótica de “enamorado imposible”, de idealista, que le hace llevar dentro de sí a su enemigo: su insatisfacción constante, que le ha de servir de distracción para no ocuparse mucho del sin sentido de su vida.

El conflicto dramático, el dilema que propicia todo este encabalgamiento de peripecias en la vida del joven Anatol -esta secuencia de encuentros fallidos, de ilusiones falaces, cuyo único destino es la sinrazón y el ridículo-, se encuentra exclusivamente en su misma conducta,

en su egoísmo, en su actitud ególatra que no le deja ver hacia ninguna parte más que a sí mismo.

4.2 “Anatol”, reflejo de una sociedad (el tema).

Por las características que lo describen, se deduce que Anatol es prototipo del vienés y de lo vienés, con los conflictos, placeres y aficiones del modelo burgués de esa ciudad, en la época de fin de siglo XIX y principios del XX. Quizá también podría ser un aristócrata que juega a mezclarse con el suburbio; o mejor aún, si tomamos en serio las semejanzas con Schnitzler, bien puede ser un rentista burgués²⁶ -judío o no judío-; como hemos visto no habría tanta diferencia entre ambas posibilidades. Visto así, *Anatol* es más que un retrato de Schnitzler, es el reflejo de Viena misma.

Vemos entonces cómo la intención de fondo que lleva a Arthur Schnitzler a construir el personaje de Anatol con las características con las que lo dibuja -el carácter ambivalente, lo superfluo de su conducta, su constante confusión, el ridículo en que termina, obedece al objetivo de mostrar la patética imagen del egoísmo y cómo este vicio convierte al individuo – un burgués vienés- en ese ser, que, ataviado de gala, patéticamente salta en su sillón²⁷ incapaz de controlar las consecuencias de su liviandad, de la que él mismo es su peor víctima. Y más profundamente, en realidad, Anatol es el símbolo de toda una clase y una generación que se condena a sí misma al ridículo.

En honor a la verdad, la sutileza con la que Schnitzler expone estas ideas en *Anatol*, no permite una lectura evidente y pronta del trasfondo. Lo más sencillo sería quedarse con la superficie de lo anecdótico, en el deleite del lenguaje y la gracia de las situaciones, y negarse al

²⁶ Debo aceptar que esta afirmación podría resultar temeraria, porque es difícil asegurar que la forma de vida de Schnitzler haya sido propiamente de “rentista”. Sabemos que era un médico profesional proveniente de una familia de profesionales, esto ya marca, tal vez, diferencias entre quienes anteriormente se ha descrito en esta categoría, añadiendo que no se aportan datos relacionados a la fortuna familiar del autor. Me permito hacer esta suposición, con base en las características del personaje Anatol y su forma de vida, las cuales podrían fácilmente compararse con las descritas entre los burgueses aludidos, y dada la similitud que otros encontraban entre el autor y el personaje. En mi opinión, para hacer comparaciones y encontrar similitudes entre el personaje y su autor, debieron existir aspectos algo más exteriores que los de orden psicológico. Pero como digo, hacen falta datos.

²⁷ Aludiendo a la séptima escena, en la que Anatol se ve sobre el sofá, tratando de evitar que Ilona destruya el ramo de novia.

intento de descubrir lo que se puede ver debajo de esa superficie como al parecer hicieron algunos críticos. El mismo autor alguna vez se lamentó por este fenómeno. Veamos un comentario de Ursula Keller al respecto:

“Ante las reacciones que provocó ‘Anatol’, Schnitzler intentó aclarar qué poco se fijaban los críticos en la lógica interna del texto. Pero nunca logró librarse del todo de la etiqueta de ‘poco serio’ que continúa en nuestros días, en parte debido al culto de lo ‘interior’ tan típico de la cultura alemana. Si la superficie está demasiado formada, se sospecha enseguida de falta de profundidad o de contenido.”²⁸

Como menciono en el capítulo anterior, es muy factible encontrar rasgos identificables de la personalidad e imagen de Schnitzler en el cuerpo de *Anatol*, de hecho, ésta fue una de las principales armas de las que se valieron los detractores del autor para desmeritar su trabajo. Lo que por desgracia el escritor no podía negar.

“Hay que decir que Schnitzler mismo sentía cierta ambivalencia hacia su ‘Anatol’. A ello contribuyeron los numerosos malentendidos, tanto de carácter positivo como negativo, que no se modificaron con el éxito de la obra en los escenarios alemanes y extranjeros. Lo que le hizo considerar ‘Anatol’ sospechoso durante toda su vida fue la identificación con el protagonista, de la que ya no logró librarse nunca. Los apóstoles de la moral entre los críticos lo acosaban. Y ello precisamente en alguien como Schnitzler, a quien Musil consideraba poseedor de una gran moralidad.”²⁹

A la distancia, para los espectadores contemporáneos, esta semejanza que puede existir en *Anatol* con su autor, no parece en absoluto signo de menosprecio, sino que se convierte en un valor añadido, dada la trascendencia del artista, y en un gesto más de sinceridad.

Schnitzler, al analizar la sociedad en que vivía y el comportamiento del individuo, se guiaba por una actitud seria y metódica. Sigmund Freud reconoce esta cualidad en el dramaturgo y no se inhibe en manifestar la clara identificación que sentía con él. Ambos dedicaron una gran parte de su carrera a la exploración del mismo tema de estudio: el comportamiento de la sociedad burguesa de su época. El uno con los medios de la ciencia

²⁸ KELLER, Ursula; *Böser Dinge hübsche Formel. Das Wien Arthur Schnitzlers*, Fischer Taschenbuch Verlag, 2000. Trd. T. Reyes Sicilia.

²⁹ Ídem.

psicoanalítica y el otro por medio del Arte. Bien vale recalcar lo anterior con las mismas frases de Freud:

“¡Muy estimado doctor!

[...] Creo que lo he evitado por temor a encontrarme con una especie de doble. Cada vez, al adentrarme en sus bellas creaciones, he creído descubrir detrás de las apariencias poéticas de éstas los mismos supuestos, intereses y resultados que conozco como míos. Su determinismo, así como su escepticismo, su emoción ante las verdades del inconsciente, ante la base instintiva de la naturaleza humana, su empeño en destruir las seguridades culturales convencionales, la fascinación de su mente por la polaridad amar y morir: todo esto me parece inquietantemente familiar. Así llegué a la convicción de que usted por intuición –o, más bien, por una sagaz observación de sí mismo- sabe todo aquello que yo descubrí trabajosamente en otros. Es más: creo que en el fondo usted es un investigador de la psicología profunda, un investigador tan honestamente imparcial e intrépido como el que más. Y si no lo fuera, sus dotes artísticas, el arte de su lenguaje y su potencialidad creadora habrían tenido campo libre y lo habrían convertido en un poeta mucho más según el gusto de las masas. Para mí es natural preferir al investigador. Pero perdóneme que haya caído en el análisis, es que yo no tengo remedio. Sólo sé que el análisis no es un medio para granjearse simpatías.

Con afectuosa devoción, su Freud.”³⁰

El punto de vista cambia cuando el signo se magnifica al tamaño de toda una sociedad. La conducta caprichosa del joven se convierte en algo que es mucho más que necesidad; la autocomplacencia y la insatisfacción constantes se vuelven en algo más que mero aburrimiento. La incapacidad de poner en orden los deseos e inquietudes en Anatol es la misma que la de muchos contemporáneos de Schnitzler.

“... Schnitzler refleja muy bien este punto de vista: en efecto, el recuerdo y su imagen deformada, el pasado no superado, siempre presente e inoportuno, ocupan un lugar central en su obra. La incapacidad para olvidar y para ‘apropiarse’ del pasado personal oscurece no sólo la vida de Anatol. Tal como él huye en la ilusión, así se refugia también toda una generación de literatos vieneses en el mito. Y este mito afecta también a los que son capaces de captar su mecanismo.”³¹

Una vez esclarecido el significado de Anatol como la abstracción de la sociedad europea austrohúngara citadina, el tema de la obra teatral *Anatol* podría definirse como:

³⁰. FREUD, Ernst, Lucie Freud e Ilse Grubrich-Simitis. *Sigmund Freud, Su Vida en Imágenes y Textos*. Compilación. Esbozo biográfico de K.R. Eissler. Trad. María A. Gregor. Rev. Enrique Butelman. Editorial Paidós, Seg. Ed. Buenos Aires, 1980. (*Carta de Freud a Schnitzler con motivo de su 60 cumpleaños*)

³¹ KELLER, Ursula; *Böser Dinge hübsche Formel. Das Wien Arthur Schnitzlers*. (Ob. Cit.)

“El yo que ya no puede salvarse, a la búsqueda de nuevas certezas, sabiendo conscientemente que las formas conocidas ya no sirven.”³²

En otras palabras: El individuo que se encuentra imposibilitado para cambiar los factores que lo han construido espiritual e ideológicamente y que, no obstante, no está conforme en seguir conservando las características que lo definen, pues siente que el hecho de permanecer como está le resultaría negativo. Sin embargo; dentro de su mundo, tampoco encuentra alternativas posibles a seguir que le permitan cambiar. Pero a pesar de todo; intenta de alguna forma transformarse probando distintos caminos, aunque constantemente se tope con fracasos.

Después de estas consideraciones respecto del contenido de la obra dramática, paso a comentar otros aspectos inherentes de la obra *Anatol*, que se refieren técnicamente a aspectos relacionados al discurso literario: El estilo del autor y el Género dramático.

4.3 Sobre las innovaciones estilísticas del autor.

La manera en la que Schnitzler estructura el cuerpo del discurso dramático en *Anatol*, es, a todas luces, una forma fuera de lo común. Para algunos era incluso difícil referirse a la obra como teatral. Tanto era así, que todavía los editores chilenos que la publicaron en Latinoamérica traducida al español en 1938, la presentan como “Novela dialogada”.

A finales del siglo XIX, la influencia de las teorías del psicoanálisis repercutió rotundamente en los dramaturgos, quienes optan por retomar las unidades clásicas de tiempo, espacio y acción en beneficio del desarrollo cíclico de los personajes. Esto determina una corriente en toda Europa que favorece la producción de obras cortas en un solo acto y permanece como una característica en estos escritores precursores del modernismo, marcando una clara diferencia de los antecesores románticos y sus obras de cuatro y cinco actos.

Pero es dudoso que el propósito de Schnitzler haya sido escribir con *Anatol* siete obrillas cortas alrededor de un solo tema, ya que en referencia a este estilo breve, con el que no

³² Ídem.

pudo evitar ser relacionado, decía que era algo que “podría ocurrirle en contra de sus intenciones”.

Anatol, con sus siete partes, es un solo discurso. La fragmentación episódica de la unidad es una decisión bien deliberada del autor, y obedece a una propuesta que sobrepasa las intenciones innovadoras de sus contemporáneos modernistas.

Respecto de esta reformadora manera de narrar y del acomodo que Schnitzler utiliza para sus escenas, Keller opina.

“Unas van siguiéndose a las otras: el nuevo principio de organización es la disposición ‘en fila’, algo que se deja ver en “Anatol”, pero aún más en “Reigen” [“La Ronda”]. Las escenas son más o menos abiertas, móviles, dejan lugar a la fantasía, no imponen ‘una’ interpretación, confían mucho más en los efectos que ejerce la sucesión de las mismas, y probablemente sólo se hacen una unidad en la cabeza del espectador”.

Sólo en esa estructura natural, abierta, puede ganar lo particular la atención dirigida durante tanto tiempo a lo ‘general’. La óptica del espectador se concentra en la escena, en el interior de la misma, en el detalle. No ya en lo que representa, a lo que se refiere: nada de ello es ya importante, sino lo particular, su intensidad, su efecto inmediato”.

Sin embargo, la aparentemente casual disposición de ese material disociado está hecha en gran medida de manera consciente. La totalidad que queda en la cabeza del espectador es el resultado de un cálculo estético.”³³

En nuestra época, los métodos que se desprenden del concepto “estructura abierta”, permiten un reconocimiento mucho más próximo al acierto en el estudio de los fenómenos de la naturaleza y los relativos a los individuos.

Sin embargo, este concepto sigue siendo una tendencia de vanguardia entre los científicos, filósofos y pedagogos. En contraposición a las ideas del modernismo -que llevan consigo la herencia romántica-, la concepción “abierta”, rechaza la tendencia a aislar los objetos y sujetos de análisis como una unidad independiente o “cerrada”. En cambio se propone, sí, fragmentar al sujeto, objeto o fenómeno, en partes menores, pero sin perder de vista la interacción de estas partes entre sí y la repercusión de y para el exterior.

³³ KELLER, Ursula; *Böser Dinge hübsche Formel. Das Wien Arthur Schnitzlers*, (Ob. Cit.)

De esta forma se comprende que ningún suceso puede ser generado de manera espontánea o autónoma, sino que siempre será el resultante de acciones anteriores, y que a la vez el determinado suceso, provocará nuevos cambios en su exterior. Se trata de concebir el universo desde una perspectiva tendiente a un “razonamiento complejo”³⁴, que quiere decir: observar cada fenómeno como un reflejo del conjunto de elementos que componen el universo y, en consecuencia, poder analizar ese universo en la inteligencia de que se tratara de la fusión, de la suma de cada una de sus partes.

La estructuración clásica del drama, que se ha utilizado desde la era aristotélica, implica un discurso “cerrado”, en el que los elementos se disponen dentro de una unidad “celular”, como si no hubiera interferencia con y para el exterior. La propuesta de Schnitzler implica no solamente un cambio meramente estructural del drama, sino que exige una nueva manera de pensamiento, o al menos una forma diferente de razonar ante una situación planteada. Sin embargo, ahora mismo, al inicio del siglo XXI, para los dramaturgos y gente de teatro, la construcción “abierta” en el drama sigue siendo materia de exploración. Debido a lo descontextualizado de la propuesta que hacía Schnitzler con su obra, era, digamos, “natural” que los críticos no pudieran comprender semejantes intenciones y que su actitud fuera claramente de rechazo o menosprecio. No obstante, tan sólo por la irrupción en los parámetros convencionales de la dramaturgia de entonces, *Anatol* ha logrado acomodarse en la historia de la literatura, con el rango de primera muestra de teatro moderno austriaco.

4.4 Sobre el género dramático.

“Pero la obra tenía para las normas del “gran arte” poca profundidad, mucha forma y poca moral, y ello bastaba para ‘excomulgarlo’ del ‘Olimpo de los verdaderos autores’ y encasillarlo en el ‘Boulevard’. Para este género, sin embargo, era demasiado melancólico, demasiado reflexivo, pero eso se podía ‘retocar’ con un par de correcciones escénicas. Lo vienes en sí permanecía, desde luego, y desde ese punto de vista era Schnitzler un extraordinario artículo de exportación, un autor local de renombre internacional.”³⁵

³⁴ Concepto tomado del pedagogo y filósofo francés Edgar Morín. Fuente: MORÍN, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*, Edición española a cargo de Marcelo Pakman. Gedisa. Barcelona, 1990. Pags. 37 – 84.

³⁵ KELLER, Ursula; (*Op. Cit.*)

Como puede apreciarse en esta cita de Keller, desde el momento de su publicación, *Anatol* era un producto difícil de clasificar entre los géneros de la comedia, así que aún habiendo resuelto la complicación, requería de ciertos “retoques” para su escenificación. Con base en lo observado, vemos que la aparente falta de profundidad y moral de la que acusaban los críticos contemporáneos al autor, es una aseveración equívoca. El encasillamiento de la obra en el vaudeville es también una solución demasiado fácil.

Yo me permitiré un camino diferente para esta tarea: intentaré comenzar desde un género que surgió justamente en esta época en Europa y que también fue una caudalosa corriente entre los precursores del modernismo, propiciada por, entre otras cosas, las corrientes psicoanalíticas: La pieza.

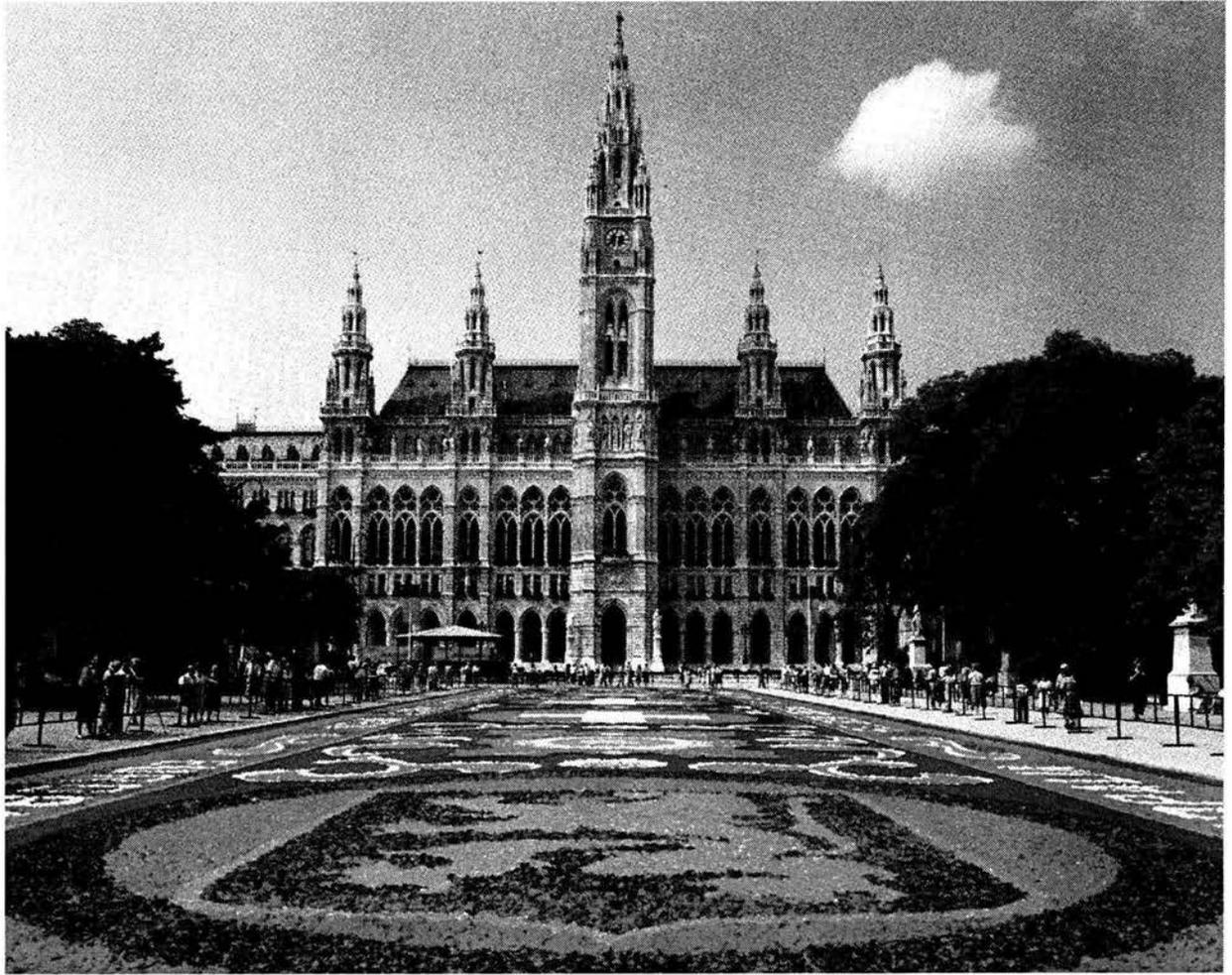
Significativamente, *Anatol* es la más acabada síntesis de las cualidades y defectos del burgués vienés en la época del imperio austrohúngaro. El ambiente en que se desarrollan los acontecimientos está perfectamente localizado en un plano dentro de lo cotidiano y probable. Los profundos diálogos y disertaciones entre los personajes, son un eficiente vehículo para la exposición del sistema ideológico del grupo representado, en un plano cósmico bien determinado, además de que circunscriben el desarrollo de la acción de los personajes al plano de lo interior. El tema que se expone -“*El yo que ya no puede salvarse, a la búsqueda de nuevas certezas, sabiendo conscientemente que las formas conocidas ya no sirven.*”-, nos remite, como el mejor ejemplo de una “pieza”, a la lenta agonía de un sistema que no termina de morir, una clase que ha perdido la razón histórica de su existencia. Es cierto que el protagónico -*Anatol*- no ha de cambiar nunca su actitud a pesar de todo; sin embargo, es bien consciente de sus defectos y toma conciencia de su situación.

Vemos pues que la obra *Anatol* podría ser llamada pieza, en cuanto posee una concepción formal, se desarrolla en un tono cotidiano, contiene material probable -luego entonces pertenece al realismo-, el personaje central es un símbolo de valor social histórico, reflejo de una sociedad que declina, es complejo...

Pero en todo esto hay algo que no queda bien: La catarsis.

En *Anatol* no hay catarsis, al menos no como se entiende este término en referencia con la tragedia: una mezcla explosiva de sentimientos de terror y compasión. No. A Arthur Schnitzler le ha parecido mejor resolución para exponer sus intenciones el camino gentil de la identificación y de la burla. Con todo y que conserva hasta el último momento el gesto fino y el buen gusto, arroja a su Anatol a la exposición grotesca y al absurdo. Para el autor, el burgués vienés no debe causar pena, en todo caso causa risa, y para demostrarlo, no se tienta el corazón.

En mi opinión, tenemos ante nosotros, una **pieza en tono cómico**. Y en esta decisión del escritor tampoco hay contradicciones con su propósito: debemos recordar, que a partir del modernismo, con dificultad se han de encontrar “géneros puros”, sino una enorme gama de combinaciones y un gusto creciente por la exploración.



RATHAUS (Ayuntamiento), Viena, Austria.

5. Sobre el proceso de montaje.

Los elementos que hasta aquí se han descrito, son los que se derivan del contenido de la composición dramática como creación literaria. Hasta este punto, queda explorado el primer nivel de los componentes que interactúan en la escenificación de la obra teatral.

Llega el momento de plantear los mecanismos por medio de los cuales se llevará el discurso dramático de Schnitzler al escenario -y no está de más admitir que en este punto, todo lo que había quedado en papel, comienza a trasladarse a los miembros del cuerpo del actor (concretamente a los míos), somatizándose en un cosquilleo incesante que anuncia la proximidad del hecho escénico-.

Si bien el contenido del texto dramático es el fundamento del que hay que partir en el proceso creativo teatral, el segundo paso debe ser igual de significativo para el actor; con esto me refiero a la concepción de dirección.

En este caso, el trabajo de montaje será dirigido por el maestro Gonzalo Blanco, junto con el elenco que conforma el GRUPO DROMEMON. Sobre el grupo y sobre el maestro, anoto los siguientes datos, tomados de la redacción del mismo director para la presentación del proyecto de montaje de la obra *Anatol* de Arthur Schnitzler:

“El GRUPO DROMEMON de teatro independiente nace en 1989, año en que se tomó la determinación de adoptar, definitivamente dicho nombre, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM., siendo la mayoría de sus integrantes alumnos, egresados y profesores de la Carrera de Literatura Dramática y Teatro.”

“Los miembros del GRUPO DROMEMON han ido alternando sus labores entre la actuación, dirección y producción, dependiendo de las necesidades de los montajes y del apoyo económico que se consiga para cada uno de éstos. Asimismo, los participantes han ido variando según los intereses de los individuos y de las puestas en escena, permitiendo a los integrantes del grupo desarrollarse también de manera individual en otros trabajos teatrales fuera de DROMEMON, enriqueciendo a éste con la afortunada invitación a colaborar y a participar de

nuevos talentos procedentes de otras escuelas y con propuestas y aptitudes novedosas.”

“Desde 1989, la coordinación y dirección del grupo ha estado a cargo de Gonzalo Blanco, cargo que comparte a partir de 1991 con Moisés Rodríguez.”

“Desde su fundación el grupo ha alcanzado grandes logros en el terreno profesional, incluyendo giras a provincia y al extranjero, y premios otorgados por sociedades de críticos de renombre; presentando obras tanto de autores latinoamericanos, mexicanos y contemporáneos, como de autores clásicos. ”

GONZALO BLANCO

Director artístico del GRUPO DROMEMNON.

“Nació en la Ciudad de México, el 7 de mayo de 1958. Egresado y catedrático del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM., alterna indistintamente la actuación y dirección escénica con la docencia y dramaturgia.”

“Como actor ha trabajado bajo las órdenes de Julio Castillo (1982-83, “Armas Blancas” de Víctor Hugo Rascón Banda; 1986, “De Película” con textos de Blanca Peña; 1989, “De Película”, reposición-homenaje póstumo supervisado por Luis de Tavira); Alejandro Ainslie (1988, “El Pastel de Zarzamoras” de Jesús González Dávila; 1993, “Cuartos Milagro”, sobre un guión cine-matográfico de R. Seder); Juan Morán (1992, “Los Locos de Valencia” de Lope de Vega –Premio al Mejor Actor Secundario en el XVII Festival de Teatro Español de los Siglos de Oro, El Chamizal, Tejas, E.U.A.-; 1995, “La Gatomaquia” de Lope de Vega); Eduardo Escobar (1998, “Angelina Beloff” de Elizabeth Solís; 1998-2000, “Goya: Sueños, Razón y Caprichos”, sobre “Los Caprichos” de Luisa Josefina Hernández –Mención Honorífica por “Apoyo Actoral” en el VII Festival de Teatro Universitario-), José Alberto Gallardo (“FRAGMENTO DE TEATRO #2” de Samuel Becket - 2ndo. Festival Internacional de Escuelas de Teatro, Varsovia, Polonia, julio 2003), entre otros.”

“Como actor y director ha trabajado textos de Beaumarchais (1990-91, “Las Bodas de Fígaro” –Beca FONCA 1989 a Grupos Artísticos; XVIII Festival Internacional Cervantino; Premio “Xavier Rojas” de la U.C.C.T. al Mejor Grupo Cultural de 1990-); Thornton Wilder (1992 y 1994, “Media Vita in Morte Sumus”), y Peter Shaffer (1998 y 1999, “Ojos y Oídos” –Co-inversiones FONCA 1998), entre otros.”

“Como director ha montado textos de Sabina Berman (1989-90, “El Suplicio del Placer”); Óscar Liera (1991-92 y 1993-94, “Bajo el Silencio” –Festival de Artes Escénicas Universitarias, Cali, Colombia); Aristófanes (2000, “Asamblea de Mujeres”); Luisa Josefina Hernández (2000-01, “La Calle de la Gran Ocasión” –IV Encuentro de Escuelas Superiores de Teatro, 2000).”

Los demás elementos que componen el reparto para el montaje de *Anatol* de Arthur Schnitzler son:

“ANATOL, el protagonista, será interpretado por MOISÉS RODRÍGUEZ, quien ha destacado en el ambiente artístico mexicano como actor y director de escena, y que ha participado anteriormente en otros montajes de “DROMEMNON” (“Las bodas de Fígaro”, 1990-91; “Bajo el Silencio”, 1993-94; y “Ojos y Oídos”, 1999.) En el 2000 recibió el apoyo del FONCA, a través del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Tlaxcala, para montar “Las Troyanas” de Eurípides, en adaptación de J. P. Sartre; y en el 2002 volvió a recibir el apoyo del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Tlaxcala, ahora para montar “Vuelta a la Tierra”, de Miguel N. Lira. Actualmente, dirige el “Ciclo del Programa Nacional de Teatro Escolar 2003-2004” en el Estado de Tlaxcala, con el montaje de “La posadera” de Carlo Goldoni.”

“Las mujeres serán interpretadas por DOLORES BARQUERA, una joven actriz y directora, egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM., y que mostró exitosamente su versatilidad histriónica al interpretar a cinco mujeres distintas en “La Calle de la Gran Ocasión”, de Luisa Josefina Hernández, también dirigida por GONZALO BLANCO. “Anatol” es su primer participación como invitada a “Dromemnon”.”

“MAX será interpretado por MAURICIO MARTINEZ, quien ha participado dentro del grupo Dromemnon en dos montajes anteriores. Es egresado también del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, y ha desarrollado una amplia trayectoria en diversos grupos y montajes.

“En la última escena, “Mañana de la boda de Anatol”, aparece un personaje incidental, FRANCISCO, valet de Anatol, éste juega una parte importante en la anécdota. Se ha creado además un personaje extra, el TRASPUNTE, una especie de “jefe de foro”, que hablará directamente al público, ubicando la acción en su momento histórico y haciendo comentarios al margen. Mientras habla acomoda los elementos escenográficos para las distintas escenas. Estos pequeños personajes serán interpretados por ALEJANDRO BENÍTEZ, un joven actor y director, igualmente egresado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Ha participado anteriormente en varios montajes del grupo y es miembro activo del “GRUPO DROMEMNON”, independientemente de su trayectoria en otros grupos con los que ha conseguido una exitosa proyección internacional.

“La asistencia de dirección estará a cargo de YANET LUPERCIO, una joven directora que igualmente es egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro. ALEJANDRO AINSLIE realizará el diseño de iluminación.”

5.1 Concepción de dirección.

Respecto del autor y de la concepción de dirección, Blanco comenta:

“Schnitzler está resurgiendo hoy del valle del olvido en el cual, casi inmediatamente después de su muerte, lo dejó la rueda de la fortuna que es el gusto literario. Y no fue sólo esto lo que lo relegó al olvido. En 1933 empezó la larga noche del Tercer Reich, y la obra de Schnitzler, autor doblemente perseguido y censurado: como judío y como escritor comprometido con lo humano, cayó en la categoría de la “literatura degenerada”. En 1938 Hitler finalmente ocupó Austria, ya anteriormente convertida al nacional-socialismo en muchos de sus estratos sociales. Posteriormente, terminada la pesadilla con el final de la Segunda Guerra Mundial, la escena literaria en los países de habla alemana estuvo dominada por los jóvenes e igualmente, quizá sobre todo, por los escritores que entre tanto se habían hecho famosos en otras partes del mundo. Había un hambre de conocer lo nuevo, de recuperar el tiempo perdido; hambre de comenzar desde la hora cero; desde el primer día de la creación. Los oídos, sordos aún por las detonaciones de las bombas, todavía no eran capaces de percibir la fina y refinada melodía del maestro de los matices.”

“La reciente revaloración de Schnitzler va en aumento, haciendo pensar en un renacimiento. “La Ronda” es frecuentemente puesta en escena, y en el año 2001, al cumplirse 70 años de la muerte del autor, el gobierno austriaco lo nombró “patrimonio mundial” y “Anatol” ha sido reestrenada en Austria, ante el aplauso del público y excelentes críticas.”

“El “GRUPO DROMEMNON” de teatro independiente desea sumarse a la celebración y resurgimiento de Schnitzler ofreciendo al público mexicano la puesta en escena de “Anatol”, la exitosa COMEDIA que dio a conocer al autor austriaco al mundo. Escrita en plena efervescencia liberal, “Anatol” sigue tan vital y vigente en nuestros días como el año de su estreno, 1889, mismo año en que, como dato curioso, Rodolfo, el heredero al trono de Francisco José I se suicidara por amor. ¿Será acaso que se está viviendo una especie de neoliberalismo, no nada más en nuestro país, sino en todo el mundo? ¿Será que siempre existirán los románticos empedernidos? ¿Será que siempre habrá conflicto hombre vs. mujer que mostrar y procurar resolver? Esta frescura y vigencia, aunada al virtual desconocimiento de Schnitzler en México, es lo que ahora impulsa al “GRUPO DROMEMNON” a abordar el texto de “Anatol”, pues independientemente de ser decimonónico y de una cultura ajena a la idiosincrasia latinoamericana, sigue hablando de conflictos y relaciones humanas vigentes en todos los tiempos.”

Es muy importante señalar que para la presentación de esta obra, con el propósito de complementar la presente tesina, se ha decidido elaborar una versión acortada, incluyendo solamente tres de los siete cuadros que componen el discurso completo: **“La Pregunta al Destino”**, **“Episodio”** y **“Mañana de la Boda de Anatol”**. La selección se ha hecho con el

criterio de que en estos fragmentos se resume la conflictiva temática y el desarrollo dramático, conservando unidad y coherencia narrativa.

Hago hincapié en que el texto adicional al discurso de Schnitzler, que se utiliza para hacer “puente de unión” entre escena y escena, y que será interpretado a través del personaje “TRANSPUNTE”, se trata de una composición añadida por el director.

Cabe subrayar que entre lo más señalado de las ideas que conforman la concepción de dirección de Gonzalo Blanco, reluce la decisión de subrayar los aspectos y situaciones cómicas de la trama, así como los elementos relativos a la estética del vestuario, la música y modismos de la época.

5.2 Mecánica de montaje.

Respecto del proceso de elaboración de vestuario y atrezzo, el maestro Blanco hace las siguientes indicaciones:

“La producción del montaje está enfocada, más que en la escenografía, en el vestuario de los personajes. Cada una de las mujeres tendrá un atuendo distinto, de acuerdo a la posición social y circunstancias inmediatas de cada personaje. Y los varones cambiarán de trajes y abrigos para denotar el paso del tiempo. Los diseños de vestuario estarán a cargo de GONZALO BLANCO y MOISÉS RODRÍGUEZ, principalmente sobre dibujos de Charles Gibson y otras fuentes.”

“Un aspecto muy importante del montaje es la musicalización. Aunada al vestuario y escenografía, la música ubica a los personajes y al espectador en el ambiente sonoro de la acción. Se escucha música maravillosa de Stravinsky, Debussy, Richard Strauss, Satie, Brahms, un “lied” de Hugo Wolf, sin olvidar los valeses y polkas de Johann Strauss, hijo, y una marcha de Johann Strauss, padre.”

“La escenografía consistirá en tan sólo tres sillas, una mesa, un sillón, un diván, una cómoda, tapetes orientales y cortinas de terciopelo escarlata. En el transcurso de los parlamentos del TRASPUNTE se proyectarán imágenes sobre una pantalla de proyecciones. La utilería es mínima pero esencial: un candelabro, una vajilla, copas, un “samovar” y un juego de té, una lámpara de pantalla de cristal verde, charolas para servir, cajas de puros y cigarrillos, etc.”

Sobre el método de trabajo:

Quisiera narrar sucintamente el procedimiento que hemos seguido hasta este momento durante el trabajo de escenificación de *Anatol*, que ha sido más o menos el mismo durante los montajes con el grupo Dromemnon. Aclaro que hasta el momento no ha sido intención de los integrantes de nuestro grupo estipular metodologías, por el contrario, hasta ahora hemos deseado permanecer abiertos a propuestas nuevas, tanto en la tarea de dirección como en las técnicas de actuación. Sin embargo, dada la situación que sugiere el presente trabajo, me siento con libertad de analizar desde mi personal punto de vista, tratando de conceptualizar el proceso que hemos llevado como creadores, ya que también la experiencia práctica que he obtenido dentro del *GRUPO DROMEMNON* forma parte de mi referente de formación profesional. Debo puntualizar que en este método, el constante diálogo entre los actores, el director, y los demás colaboradores que constituyen el equipo, es la base sobre la cual todo va conformándose.

Etapas:

La primera fase de trabajo se me ocurre llamarla “Etapas”, porque en este momento no existe todavía ningún criterio a seguir. Me refiero aquí al lapso de tiempo en que nos enfrentamos al texto por primera vez, hacemos las primeras lecturas grupales solamente para enterarnos del contenido dramático de la obra e identificar los elementos que contiene, y con base en las primeras impresiones, poder establecer el reparto de actores y demás funciones dentro del montaje. Esta fase se delimita en el momento en que van surgiendo las primeras propuestas, se elabora un plan de investigación, y la dinámica de funcionamiento se instaura entre los elementos que conforman el equipo.

Etapas de reconocimiento.

La siguiente fase podría llamarla “Etapas de reconocimiento”: Aquí, guiados por el director, continuamos haciendo lecturas grupales, paulatinamente se han incorporado los datos que han ido apareciendo y recabándose: respecto al autor, el entorno histórico, los contenidos dramáticos, etc. Esta fase concluye en el momento en que el equipo considera agotadas las fuentes de información, o que se han extenuado los temas, aunque es posible que en el

transcurso aparezcan nuevas ideas y haya que recapitular, incluso replantear propuestas. Los resultados palpables se verán en cuanto se hayan tomado las primeras decisiones respecto de vestuario, escenografía y decorados, musicalización y demás elementos físicos relativos al escenario; al menos para este punto se habrán dispuesto los primeros acuerdos respecto al estilo de los atrezzo y de los elementos anteriormente descritos, el estilo de actuación y la mecánica de trabajo. Para este momento, también se habrá determinado el cuerpo del discurso literario definitivo sobre el cual todo se regirá.

Etapa de introducción:

Una vez rebasados los momentos anteriores, los actores estamos listos para la “Etapa de introducción”. Ahora, continuando con las lecturas en grupo, se mecanizan los factores indispensables que dan “soporte” al trabajo en la escena: La memorización del texto y el trazo escénico, que puede ser -según decisión del director de escena- armado con el resultado del movimiento libre de los actores, como un apunte para la siguiente fase -la “creación de los personajes”-, o impuesto por el director, según su visión del “tránsito” sobre la escena.³⁶ En el caso de *Anatol*, este trazo se fijó en ambos términos: algunos momentos específicos marcados por la dirección y otros como producto del movimiento libre que los actores fuimos encontrando como necesarios y/u orgánicos según la situación que se abordaba.

Asimismo se fue incorporando el uso y manejo de objetos y utilería.

De esta manera, establecidas las líneas que conducirán todo el acto escénico, se deja paso al trabajo personal del actor. Y éste puede ser llamado personal, pese a que el criterio de

³⁶ Generalmente, en nuestra mecánica dentro del grupo, no solemos recurrir a mecanismos de improvisación como en otro tipo de propuestas creativas suele hacerse. Sin embargo, en lo personal, reconozco el beneficio que estos procesos aportan a la creación de los personajes. Si por alguna razón estos juegos de improvisación fueran necesarios, dado el tipo de montaje o el deseo de averiguar determinados aspectos en los que la mera especulación intelectual no fuera suficiente, creo que es en este momento, al trascender al trabajo creativo actoral, cuando el juego de improvisación será más productivo. Sin embargo, en nuestro proceso, existirá algo muy semejante a la improvisación: cuando en el camino por medio del cual el actor intente introducirse en su personaje; irá haciendo propuestas de conducta y de acción, tratando de encontrar las más naturales y orgánicas según la concepción que él mismo hace en relación con los estímulos que recibe... Pero no será, al pie de la letra, una improvisación, porque ya tendrá claro el punto al que deberá llegar y estará lindado su camino. El éxito de esta búsqueda, lo determinarán la honestidad y la entrega con las que el actor afronte su cometido. Finalmente, toda decisión debe tomarse en acuerdo con el director de escena.

dirección sigue conduciendo los logros que se van encontrando hasta el último momento. Pero esta es la parte creativa propia y concerniente sobre todo al actor.

Queda pues expuesto el procedimiento y los elementos que se han empleado, según la visión del autor de la concepción de montaje, el director de escena en combinación con el equipo de trabajo. Sin embargo, este capítulo y los tres anteriores -aunque son, desde luego, indispensables para la consecución de la puesta en escena, porque delimitan el campo de acción y trazan los caminos que han de seguirse durante el montaje-, los considero secundarios a nuestro tema principal: el trabajo del actor, que es en concreto el propósito de la presente tesina.

En la primera sección del siguiente capítulo -“Propuesta del actor”-, intentaré exponer las ideas que conforman la propuesta personal sobre la cual me conduciré durante mi proceso creativo como actor. Es decir: La concepción actoral, sobre la construcción del personaje cómico Anatol, de la obra *Anatol* de Arthur Schnitzler.

En los incisos 6.1, 6.2 y 6, elaboraré un esbozo del pensamiento del personaje, que me funcionará como un mapa o guía en la actuación y recreación de emociones del personaje durante la escenificación. A la esquematización de este “estado de pensamiento” o “desarrollo interno” del personaje, me referiré como: *Evolución emotiva de Anatol*.



MONUMENTO A JOHANN STRAUSS.
Stadtpark, Viena, Austria.

6. Propuesta del actor.

Enfrentarse al proceso de creación de un nuevo personaje, representa para un actor como yo, la misma sensación del escolar preadolescente, cuando luego de las vacaciones de fin de cursos entra de nuevo al salón de clases y, en compañía de sus condiscípulos, se ve frente a una flamante libreta nueva, con su forro de cubierta limpiecito y el protector de plástico perfecto y con aroma a nuevo... ¡Cuántas cosas podrían caber ahí! Apenas se puede disimular la excitación de saber que, poco a poco, cada hoja, cada línea del cuaderno habrá de irse rellenando por obra y gracia de la propia mano... Y, sin embargo, al llenar la primera cara, sentimos un distante temor, que resuena desde el eco del recuerdo... y vemos con recelo a este nuevo receptáculo de rayones, ideas e ilusiones, porque adivinamos lo que significará, y la consternación que habrá de producirnos una vez que se haya llenado por completo...

Los datos proporcionados hasta ahora, dan un referente amplio sobre el trabajo que habré de realizar. Se ha aportado información sobre la época, los estilos de moda, la ideología del autor y la de su sociedad, la posible interpretación del papel, la clasificación genérica de la obra dramática, las ideas de dirección de escena, etc. De todo esto obtengo para mí situaciones adyacentes al trabajo de actuación que no deben descuidarse, porque cada una aportará sutiles matices al producto final, y en determinado momento se extrañarían de no haberlas considerado. En este caso, los aspectos que conforman el entorno de la figura de Anatol parece que cobran una importancia preponderante, ya que se trata de plasmar a un individuo perteneciente a una época bien determinada y que proviene también de un grupo muy localizado. Cada sugerencia de movimiento o de reacción, tendrá que supeditarse a estos factores.

De acuerdo con los postulados de Stanislavski, el personaje existe en tanto a lo que hace. Esto sugiere que lo que lo dota de vida se percibe concretamente en sus acciones³⁷. Pero la tarea que supongo debe ocuparme también, no solamente es la dedicación de hacer que los

³⁷ STANISLAVSKY, Konstantin 1863-1938, *Ética y disciplina: método de acciones físicas: propedéutica del actor* / Stanislavski; selec. y notas Edgar Ceballos; tr. Margherita Pavia, Ricardo Rodríguez. México: Fideicomiso para la Cultura México/USA : Grupo Edit. Gaceta, 1994

hechos del papel concuerden con los objetivos y súper-objetivos que impulsan al personaje; además, tendré la tarea forzosa de hacer que la realización de las acciones concuerde con las características conductuales que se esperaría observar en un burgués vienés “casanova” del siglo XIX. La personificación de Anatol requerirá de un concienzudo trabajo de caracterización³⁸.

Desde luego, la imagen de Anatol no tiene referentes muy cercanos en el círculo en que yo, como persona, me desenvuelvo. Me refiero a cuestiones bien arquetípicas, pues es claro que el prototipo del “soñador enamorado y obsesivo de sí mismo” podría, sin demasiadas complicaciones, encontrarse en cualquier parte del mundo contemporáneo. No, yo me refiero a lo que hace diferente al personaje: La clase a la que pertenece y el nivel intelectual que representa. Tal vez no sea complicado en absoluto caracterizar a un joven dado a la nula actividad productiva y que no hace más que enamorarse de cuanta mujer le pase por delante. Pero en el año 2003, en la sociedad mexicana, no es tarea fácil encontrar modelos a imitar, de individuos que sean a la vez que muy adinerados, también muy cultos. Además que todo el complejo de modismos con los que se podía conducir un burgués vienés en el siglo antepasado es muy difícil de imaginar. Este es el primer reto que siento que habrá que afrontar, y cuyo resultado deberá ser creíble dentro del parámetro de lo posible. A cada paso y cada propuesta durante el proceso creativo, deberé darme un paréntesis para comprobar –ante mí mismo en todo caso- si la decisión elegida concuerda con una persona del tipo que representaré. Pero independientemente de estas consideraciones relativas a la caracterización, habrá que ocuparse más que nada de la creación de ese personaje, hacerlo vivir en la escena. Así que en beneficio del resultado concerniente a la caracterización, como parte de la estrategia de construcción del personaje, a sugerencia del director de escena, me abocaré al estudio de formas de conducta que puedan observarse en otros actores en producciones sobre todo cinematográficas como:

³⁸ Lo que yo comprendo por “caracterización”, siento que está íntimamente relacionado con el concepto stanislavskiano de “encarnación”, que en resumen, es el resultado del esfuerzo del actor por “construir” los aspectos referentes a lo físicamente notable del personaje, y aún aquellos provenientes de niveles más internos –la psique- que son visibles a través del cuerpo. Esta “envoltura” de la que el actor se vale para hacer vivir a su personaje, sólo es perceptible mientras entre en juego con la escena y los demás personajes con que interactúa, además que cada acción se ha de ejecutar procediendo desde la “envoltura”. Así es como el personaje existe en tanto acciona. En mi opinión, los conceptos de “encarnación” y “acciones físicas”, son partes complementarias de la visión del maestro, y no se contradicen como algunos teóricos suponen. En mi trabajo, intentaré seguir esta convicción en la creación de Anatol, dando igual importancia tanto a la caracterización o “encarnación”, como a la acción física sobre la escena.

Louis Jourdan, (Gastón en “Gigi”)³⁹, u otras producciones como “Gosford Park”⁴⁰, o “Vicios Privados, Virtudes Públicas”⁴¹, en las que se hace referencia aproximada a la época. Trataré de asimilar y apropiarme de las formas y apariencias hasta sentirlas propias y emplearlas con naturalidad creíble, de tal modo que no sean ningún impedimento para las tareas que demandan mayor concentración: la línea emotiva.

La información recabada para los capítulos anteriores me ayudará a trazar un esquema, a definir una imagen hacia la que podré encaminarme en el transcurso del proceso, a través del cual, irá apareciendo en mí -en cada ensayo, cada intento de aproximación-, la naturaleza, la esencia de Anatol. Pero en realidad, hasta ahora no lo conozco de verdad. El producto del trabajo antecedente, se me ocurre, me ha dado la información suficiente para ver a Anatol como se vería en una fotografía: Él está ahí; al centro del cuadro, veo sus ropajes, la forma de su entorno, casi podría decir que lo conozco. Pero por más que pueda conocerlo nunca será suficiente, tendré que ser él y él tendrá que ser yo. Porque durante el lapso temporal en que Anatol vivirá, lo hará sobre mí: mi constitución, mi rostro, mi voz... pondré a su servicio mi inteligencia y emociones, las que consideraré como suyas... Necesitaré algo más que sólo conocerlo...

El primer paso en mi tarea lo determina el género dramático de la obra: haber identificado el material probable y la concepción formal del autor, indica que el camino a seguir deberá ir por la vereda del realismo. Por el momento me despreocupo de la situación cómica, aunque no puedo omitirla, porque sé que el producto estará determinado por el factor de la comicidad implícita en el discurso, pero por ahora no me interesa producir acciones chistosas. Comprendo que si algo divertido se produce, será en consecuencia de las situaciones en las que Anatol se verá envuelto. Ni siquiera me preocupo por el conocimiento de que lo embarazoso de las acciones que comprometen a Anatol, se dará porque él mismo habrá de provocarlo... vaya, ni siquiera me importa si los demás personajes accionan o no en relación

³⁹ “Gigi”, Based on the novel *Colette*, Directed by Vincente Minnelli. Turner Entertainment Co. 1958. MGM, Warner Home Video, 2000.

⁴⁰ “Gosford Park”. Writen by Julian Fellowes. Directed by Robet Altman, Universal USA Films. 2002.

⁴¹ “Vicios Privados, Virtudes Públicas”. Dirigida por Miklos Jancso. S. P. A. Films, 1976.

con Anatol. Lo único que me importa por el momento, es colocar en mi naturaleza –el único instrumento del que podré valerme para trabajar- la naturaleza de Anatol.⁴²

Haber caminado por las calles de Viena y sus alrededores, me ayuda desde luego a alimentar los referentes sobre el comportamiento posible de mi Anatol, porque hay que admitir que, de no haber tenido este contacto físico, habría tenido que hacer un esfuerzo considerable por sustituirlo en la imaginación. Y es ahí, en las dimensiones de la imaginación, donde puedo ahora combinar el recuerdo con lo imaginario... y me veo a mí mismo -en un figurado “yo Anatol”, de algo más de treinta años, ataviado con un traje de casimir de lino y lana de ovejas alpinas, con una alta chistera lustrada-, palpar la fachada de las calles de la Viena imperial... rondando las jardineras del Staatsoper, la Stephansdom... Me veo luego dando un paseo por la Ringstrasse bajo la nieve... siento el frío que se introduce pertinaz por los tejidos de mi grueso abrigo oscuro, y a través del cuero afelpado de mis guantes... a través de mis botines y las medias gruesas también de lana... Me veo entrando al vestíbulo, y luego a las butacas del Volkstheater para ver alguna opereta divertida... donde actuará ella... la de cabellos rubios ensortijados, que me encuentra desde el coro, en la tercera fila de luneta y me dirige un guiño indiscreto, como señal de un secreto mensaje, que sólo ella y yo sabemos... quizá después demos juntos un largo paseo en carruaje, y nos detendremos para decirnos fruslerías, acompañados por los músicos callejeros en el Hofburg, o la Rathausplatz... Siguiendo así, por los senderos de lo imaginable y el recuerdo, no es difícil imaginarme a mí, mi “Yo Anatol”, chapoteando entre las aguas veraniegas del Danubio en compañía de algunas recién halladas coristas del Burgtheater y algún amigo. O disfrutando la frescura en Hallstatt... en Gossau. O en el deleite primaveral de algún concierto en el Badenkurpark... aspirar el aroma azufroso de las callejuelas de Baden... husmear por los rincones de la Universität, la Judenplatz, la Griechengasse, el Belvedere... aspirando el aroma del café vienés –importado del Brasil- en alguna apasionada discusión por algún descubrimiento nuevo, que desde luego entiendo más que algunos otros... Los sabores inolvidables de los Heurigen, ¡mmh! Deliciosos -aunque siempre preferiré el champagne-... Me veo así: yo, el despreocupado Anatol, inmerso en el

⁴² Espero que esta forma de descripción, no le dé un matiz demasiado abstruso al proceso que voy refiriendo. Contrario a lo que parezca, intento utilizar una estrategia cercana a lo metódico. Si bien es cierto que no consigue aún librarse del aspecto subjetivo por estar tan sujeta a sensaciones propioceptivas, lo que pretendo al utilizarla es, en todo caso, partir de elementos físicos y materiales.

placer de vivir, siendo yo en mi privilegio, me siento joven y vivo, terriblemente vivo, soy inteligente y soy buen mozo, tengo que dar; y poseo un gusto refinado, no necesito competir... pero algo malo debe ocurrirme, porque en medio de mi abundancia no soy feliz. ¿Será el amor?... ¿Que no lo tengo? ¿Quién podría decirme? Seguramente yo mismo lo hallaré. Seguramente. En mí están todas las respuestas. ¡El amor verdadero!... Quizá pueda ser ella. Temo -ligeramente- hacerla sufrir amándola, porque sin duda ella se enamorará de mí y yo la amaré para siempre. Pero yo, aunque la ame, tendré que dejarla algún día. A pesar del amor que le profeso, contrario a mi deseo, la dejaré... Lo mío es como una enfermedad, de la cual quisiera librarme... algún día quizá lo logre... Es posible que tenga fuerza para ello. Pero a mí me falta lo que es mucho más importante: ¡voluntad! Pienso cuánto perdería si un buen día me sintiera “fuerte”. ¡Hay tantas enfermedades, y sólo una salud! Hay que estar precisamente tan sano como los otros; pero uno puede tener una enfermedad distinta de todos los demás...

De acuerdo, creo que deberé volver a un modo de discurrir más cercano al actor que expone sus ideas, y más apartado del personaje.

Vuelvo al asunto de explicar la tarea que, como actor, debo asumir, directamente en relación con la propuesta de ejecución del personaje. En lo subsiguiente, me ocuparé de narrar la evolución de Anatol, enfocándola desde el plano de la emotividad. Describir un proceso que, desde luego, sólo puede ser demostrable físicamente es una tarea imposible, porque ¿cómo haría para enlistar el enorme número de pasos, gestos, flexiones y demás mímicas que haría o no sobre la escena, para expresar todo lo que las circunstancias fueran dictando? Me resigno entonces a que ese requerimiento espere su momento. Pero prosigo en lo que sí puede escribirse, propongo el siguiente “mapa” de emociones:⁴³

⁴³ Quisiera no repetir en esta parte los datos que ya he mencionado en la síntesis anecdótica y el anterior análisis dramático. Doy por entendidos esos aspectos. Igualmente, me permitiré omitir referirme a los objetos y áreas del escenario con nombres técnicos. Me siento con más libertad si me refiero a los hechos escénicos desde un plano de “verdad” convencional. Narraré pues mis impresiones desde “dentro de la cuarta pared”, con el deseo ferviente de que esto no implique ningún conflicto de comprensión. Por encima de la “paradoja del comediante” -en que parece que el actor es quien da vida a un personaje que sólo existe a través de él, pero que es más verdadero que él mismo para su espectador, que de cualquier modo siempre sabe que lo que ve no es esa persona imaginaria sino un actor... etc.- seré ahora un narrador omnisciente -hablando a veces desde el interior de Anatol, y otras como un espectador sensible a todas las emociones del personaje-, y describiré algo que no podrá verse sino desde la óptica del actor. O que, en el mejor de los casos, el público podrá ver, pero en el escenario, aunque tan sólo habrá de comprenderlo, de sentirlo, porque este contenido no se expresa con palabras, sino que es un mensaje inaudible en el lenguaje de las sensaciones del alma.

6.1 Evolución emotiva de Anatol en “La pregunta al destino”

Anatol llega radiante a su departamento. Ha sido una tarde memorable de triunfo. Max no deja de alabarle por su extraordinario desempeño en la sesión pública de hipnosis; Anatol sabe que es hábil y ahora está feliz de recibir los elogios del amigo. Sin embargo intenta ser modesto y distrae su placer disfrazando su actitud con el deseo de llegar a tomar algo al departamento, aunque este deseo podría no ser del todo fingido, pues en la calle hace frío, y un buen trago de coñac o algo semejante, no vendría mal. En su emoción, Anatol no se da cuenta, pero la felicidad que siente, lo va conduciendo a rebelarle al amigo que el recurso de la hipnosis le ha atraído siempre, pero más que por un uso científico, como un medio para autosugestionarse, y así conseguir modificar su conducta en relación con las mujeres, por lo menos, para olvidarlas con mayor eficiencia. El motivo de tal necesidad, es la certeza de saberse engañado siempre por ellas. Parece que Max intenta convencerlo de que no necesariamente todas las mujeres son infieles, pero Anatol no lo cree; para él la verdad se mide desde sí mismo, y como él no puede concebir la fidelidad, entonces no existe en nadie más tampoco. Sorprendentemente, Max sugiere utilizar la hipnosis para hacer decir la verdad a las mujeres; esa es una posibilidad maravillosa, Anatol no entiende como no se le ocurrió antes, pero ahora que tiene la idea, será como si le hubiera brotado a él, se siente, en efecto, iluminado.

De pronto Anatol se olvida de todo lo anterior, percibe los pasos de Cora, y ese evento merece toda su atención. Rápidamente va a recibirla y su encuentro opaca toda sensación, la ve moverse con libertad por la habitación, se encanta con su delicadeza, su perfume, que, aunque no es muy fino, tiene el aroma de la limpieza. Casi no puede creer lo que escucha cuando ella le sugiere que él podría hipnotizarla, la excitación vuelve de golpe, entonces, ufano de su habilidad, adopta la personalidad de un mago que da una exhibición y cumple con el ritual... Sin duda ha dado resultado, ¡es asombroso! Ella contestó a las primeras preguntas con honestidad. Max insiste en que formule la pregunta: “¿Me eres fiel?” Pero Anatol ya no siente el mismo deseo de saber. Max no se rinde, insiste de nuevo. Este Max está resultando enfadoso, habrá que justificar la negativa. Pero Max es algo necio, habrá que seguir buscando cualquier razón... Tampoco se convence... y los recursos se van agotando... pero no hay que

ceder, porque lo que ella pueda contestar igual no es la respuesta correcta y luego... ¡Pero qué necio tipo! No termina de convencerse... a seguir buscando justificantes... No hay caso... La morbosidad de este amigo es más resistente que mi capacidad de imaginar argumentos. ¡De ninguna manera! ¡No quiero preguntar y punto! Lo mejor será echar a este tío del cuarto... pero hay que hacerlo con disimulo, porque demostrar mi resistencia puede dar motivo a quién sabe qué pensamientos en este amigo mío.

¡Bah! ¡Por fin!... Se fue... y yo aquí solo con ella... ¿Y si le pregunto de veras? No. Sería tremendo escuchar que de verdad... Pero por otro lado... tal vez... qué bonita es... sus deditos pinchados, qué ternura... si me dijera que no ha sido fiel... ya no volvería a verla más, eso es definitivo... ¡Basta, le pregunto pues! -¡Despierta y bésame!- ¡Ups! No le pregunté... Ya vuelve en sí. ¡Disimula, disimula! Otra vez Max aquí, a seguir disimulando. ¡Mmm! ¡Me ha dicho que me quiere!... No le creo una palabra, pero este beso será inolvidable.

6.2 En “Episodio”

Anatol llama a la puerta de su mejor amigo, quizá el único. En sus manos lleva, oprimiendo contra sí, el cofre de sus recuerdos; es un cofrecillo en el que lleva, bonita y sistemáticamente ordenadas, pequeñas reliquias, que son cada una, la esencia misma de las mujeres que en el pasado ha amado. Él va melancólicamente decidido a cambiar su vida: el fracaso con el amor, que repetidas veces lo ha conducido a la ruptura, parece ya insoportable. El frío en la calle, sus pensamientos, lo hacen distante, distraído, apenas se da cuenta de que Max abrió la puerta, saluda como un autómatas y así deja en manos del amigo el atado de memorias... busca tan sólo un cigarrillo, algo que dé un poco de calor a su alma helada.

Ante la insistencia y curiosidad de Max van saliendo a flote primero las intenciones y luego, uno a uno, los recuerdos y las conducidas imágenes... Pero algo imperceptiblemente ha cambiado, la sensación de pesadumbre que tenía la decisión en solitario, no es la misma ahora que hay público, Anatol no se da cuenta, pero ahora su relato despide un singular aroma a petulancia... Matilde... El nombre es falso, sin duda una mujer sosa e ignorante, pero eso nada importa, tan sólo por haberla él amado es digna del recuerdo. Luego, una sin nombre, o si lo

tuvo qué más da, era una mujer embustera y despreciable, cuya única virtud fue haber sido amada por Anatol, nada importa que se destruya su memoria. Alguna más que se perdió... Cora, la pequeña costurera, un recuerdo agridulce, pues al final tampoco fue sincera...

¿Episodio? Ah, sí... un título original, pero nada de importancia. ¿Qué cómo fue?... rehuyo la insistencia pues me causa pena ser tan atractivo para ingenuas como ésta... y es que es comprensible, pobrecillas... será el destino... pero quizá eso no deba ser más...

Y Max insiste... así que Anatol da rienda suelta a su recuerdo, a su pasión... La mente deja entonces la habitación. Anatol está ya lejos, en la alcoba del recuerdo, palpando, viendo y escuchando: la música del piano, la luz embriagadora, el aroma de mujer amante que de aquella rubia a sus pies se desprende... completamente enamorada sólo de él... Y lo sabe a ciencia cierta, porque ahora no solamente no está en la habitación de Max, tampoco está en la del recuerdo, ahora anda en el mismo interior del alma de aquella mujer, y sabe cuánto es querido, y la total e irremediable entrega con la que esa pobre niña se le da, aunque él se encuentra muy distante para poder responder mínimamente a tanto amor... Y pobre Max, es incapaz de comprender una palabra, no valdría la pena tratar de explicarle más...

¡Y qué insolencia!... Trata de explicarme que me he equivocado... es que no entiende, yo... ¡Él también la ha tenido! ¡Y mejor que yo! ¡Qué imbécil! ¿Cómo se imagina mejor que yo?... Ahora que recuerdo, creo que ella vendrá de vuelta a Viena... ¡¡Maldito!! ¡La verá en esta misma pocilga!... Lllaman a la puerta. ¡A lo mejor es ella! ¿¿Que quieres que me vaya?? ¡Ni loco! ¡De aquí no me mueves! ¡¡Perro infame!! ¡Cómo habla con ella! Ahora me le muestro y lo verás, con una sola de mis sonrisas irresistibles me reconocerá en el acto... Parece que la sonrisa no fue suficiente... bueno... ¡un beso en la mano entonces!... No... no me conoce... él tenía razón... ¡Maldita mujerzuela!... Tengo que huir. ¡Tengo que huir! ¡¡Huir!!

6.3 En “Mañana de la boda de Anatol”

Qué pesadez... parece que el cerebro es más grande que mi cráneo... todo da vueltas... El frío me endurece la piel... no me importa que mi bata de dormir esté abierta, la frescura de la

mañana me va despertando... toda mi ropa está en el suelo... Y qué más da, Francisco pondrá todo en orden, es su trabajo... Ah... que atractivo es el diván... ¡!... ¿Qué ruido es ese? Es Francisco, y el muy idiota despertará a mi angelito... ¡Mmm! Duerme... todavía duerme... ya trae el té Francisco, y llaman a la puerta ¿quién será? Mm, ya recuerdo que dentro de un rato me casaré... Qué flojera de eso... ¡Ay, era Max! ¡Cómo chilla este hombre cuando habla! Y que impertinencia, qué me importan a mí sus flores para mi prima... será padrino de mi boda ¿qué más da?... ¡Ah!... El ángel me llama de la alcoba. Iré a atenderla, pero con éste aquí... y qué me importa...

Anatol vuelve de la alcoba, conoce el gesto furibundo del amigo, pero no hace el menor caso, está completamente embebido en su aventura. Sabe que en realidad, la curiosidad de Max es más patente que el enojo. Y va soltando lo ocurrido: De la espesura de la “cruda” van retornando poco a poco los recuerdos; la ceremonia familiar de despedida de soltero, los asistentes... la imagen del cretino ex novio de la prometida... Después del puente del momento a solas luego de la fiesta, se va ensanchando el ánimo de la remembranza del carnaval. Anatol está ya ahí, entre faldones de encajes y perfumes, girando loco entre las máscaras que tratan de ocultar las mil figuras conocidas, que danzan al ritmo también vertiginoso del vals. ¡Sí! Ella es Ilona. Y es curioso y divertido que antes de dejarla para volverla a encontrar, la había engañado para dedicarse luego a esta boda que ya quisiera no existiera, pero a la que irá sin remedio, porque eso es serio...

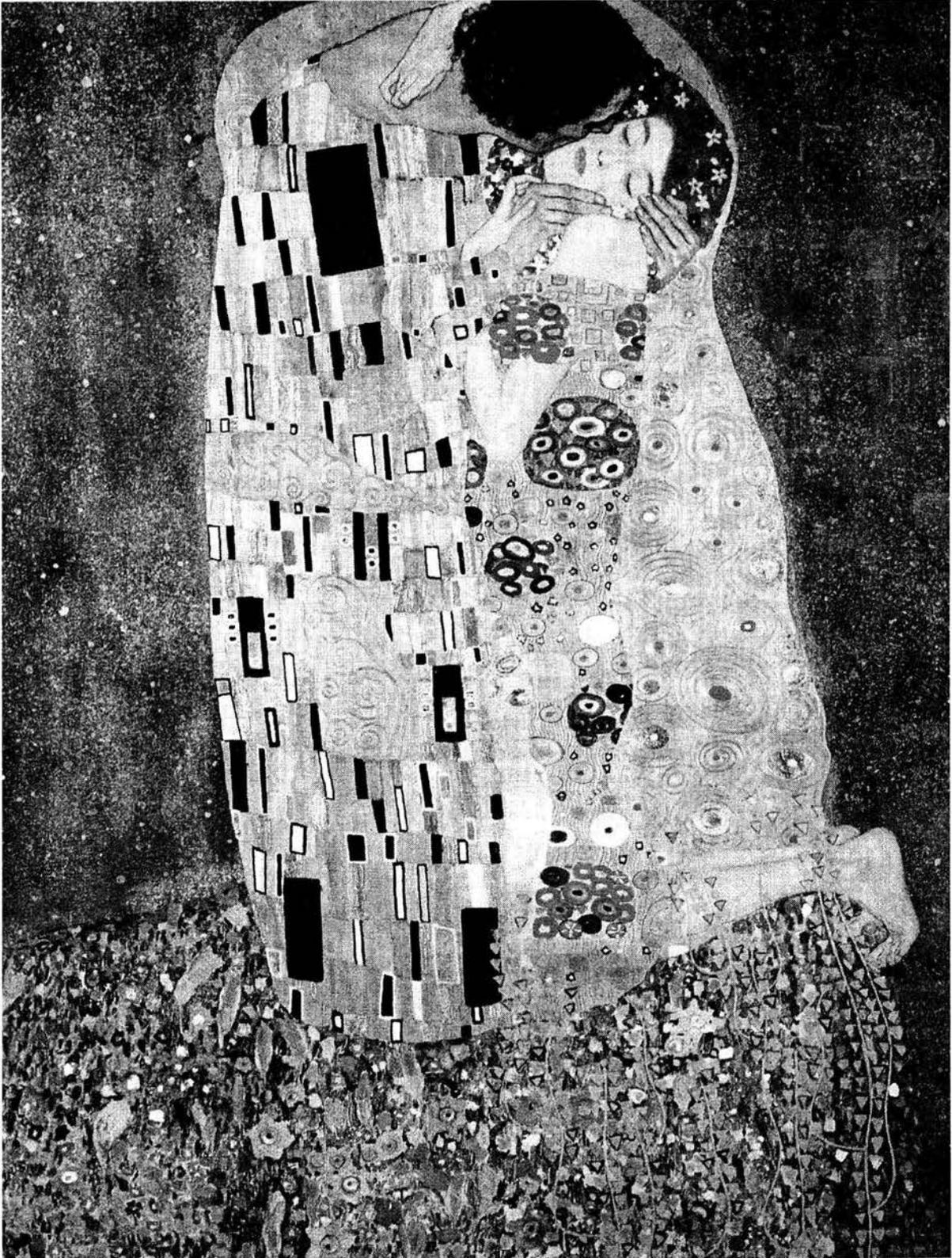
Ahora sale ella, y Max aquí... Y la boda en unas horas... hay que ocultar cualquier indicio, ella no debe saber nada, pero hay que hacer que se vaya o me voy yo lo más pronto posible. Disimular no es muy sencillo, ella es inteligente y sospecha, y es muy tenaz. ¡No te vayas Max! Tienes que ayudarme en este trance.

Quedan solos. Anatol se escabulle de los brazos de ella, tiene que vestirse. Francisco lo ayuda en la tarea, pero el estrés lo hace tan torpe que todo es más difícil... en la antesala, Ilona ronda entre las cosas, es muy curiosa, sospecha algo y no se va, por el contrario, hace preguntas a Anatol, que él responde casi sin pensar. Él busca a la distancia la manera de ir

planeando la separación, pero en respuesta sólo obtiene la risa de la chica, que no soporta. Su nerviosismo, gradualmente se hace furia, determinación.

¡Me caso hoy mismo! ¿Que no lo crees? ¿Que quieres pruebas? ¡Francisco! ¡El ramo!

Anatol huye de la furia de Ilona, ella se ve terrible, ante este ataque debe poner a salvo a toda costa el ramo blanco de la novia, como único camino está el diván, se trepa a él sin más reparo y dando brincos lo halla Max. ¡Qué bruto amigo! Él sí que perdió el ramo. Casi me río, si no es por la terrible sensación que tengo, tan parecida al dolor... Ella me ama... ¿Será posible? Pero ahora me caso... con otra... ¿Es necesario casarse cuando uno es tan querido?... Está llorando... tengo que irme... me voy... Adiós...



GUSTAV KLIMT: "El beso".

7. Conclusiones.

Para concluir, hago recapitulación de los elementos expuestos; los objetivos, la propuesta que me conduce a elaborar esta tesina, y una breve especulación sobre lo que espero obtener con el plan que formulo.

No está de más puntualizar que la comprobación de la hipótesis del discurso que presento, habrá de efectuarse de manera práctica. La eficacia de mi propuesta para la construcción del personaje cómico Anatol, en la obra de Arthur Schnitzler, será demostrada solamente sobre la escena. No hay otro camino. La materia sobre la que se basa el trabajo en el que me especializa la Licenciatura, la actuación, irremediamente, sólo puede ser evaluada en la praxis. Este es mi objetivo principal.

Adicionalmente, considero que el camino utilizado para alcanzar el fin que me he propuesto, puede funcionar muy bien y ser ejemplo de procedimiento para otros actores. No pretendo ondear leyes generales. Los senderos que seguiría un actor creativo para conseguir su cometido, son tan diversos como abundantes. Pero hago honor al espíritu de la ciencia y la metodología, que me condujo a aproximarme al arte actoral por el camino de lo académico de formación universitaria, y expongo aquí, y de este modo, mis ideas. Aunque no ignoro, aclaro, que optar por la libertad empírica, o por procesos netamente lúdicos es, sobre todo en la comedia, mucho más productivo (en muchos casos) que método alguno.

Desde el punto de vista del método que expongo, recabar la información que acompaña histórica y teóricamente a una creación artística, principalmente cuando dicha obra es, como en este caso, un producto tan estrechamente ligado a su momento, a su autor, y al entorno de su época, permite al artista contemporáneo obtener resultados más certeros, por lo pronto en la interpretación de los contenidos del trabajo, y si por algún motivo decide adaptar alguna situación o elemento del discurso, podrá hacerlo con conciencia plena de lo que busca. También creo firmemente, que en el proceso teatral, deben existir normas éticas en la relación entre el autor y el intérprete de la obra, para al menos procurar ser fiel a los contenidos y

propósitos del primero, y en todo caso, si la intención a priori es cambiar o experimentar, lo menos que se pide es hacer concientes los conceptos.

En relación con la mecánica actoral o interpretativa, que es el tema al que se encamina el presente trabajo, considero que durante la representación del personaje que se habrá de manifestar en la escena, en conjunto con lo anteriormente expuesto, deberán considerarse los siguientes aspectos que habilitan la comicidad:

En el extenso estudio que Sigmund Freud hace en su libro *El chiste y su relación con lo inconsciente*⁴⁴, señala claramente la diferencia que él encuentra entre el chiste, lo cómico y el humor. Éstas son dilucidaciones por demás interesantes y que habría que tomar en cuenta cuando la intención es trabajar en materia de comicidad. Por ejemplo, cuando Freud analiza la esencia del chiste, observamos que el factor más importante para conducir a la hilaridad por este medio, consiste más que otras cosas, en la habilidad del empleo de juegos verbales y de lenguaje con los que el “intérprete” consiga sorprender a su espectador. El erudito maestro encuentra hasta once mecanismos distintos en que podrían formularse los chistes, agrupados en tres vías principales que a saber pueden ser:

1ª Condensación de ideas: Empleando una sola palabra o frase muy breve cuyo significado es extenso por fuerza, pero al plantearse al receptor “sintetizadamente”, lo conduce por sorpresa a la risa. Este es el tipo de chiste que mayor esfuerzo intelectual requiere, tanto para comprenderlo como para crearlo, y por lo mismo parece ser una manifestación propia de medios altamente culturizados.

2ª Empleo de un mismo material: Repitiendo, por ejemplo, varias veces una misma frase o palabra. Este juego produce que la misma frase repetida cobre un nuevo significado, o que el receptor encuentre posibles variaciones de significación.

3ª Doble sentido: Se trata de juegos de palabras y/o equívocos de interpretación que dan una significación muy distinta a lo supuesto en una palabra o frase, que, en

⁴⁴ FREUD, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*, (Sigmund Freud Copyrights., Londres, 1966) Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1969- 1981.

complicidad con la forma de exposición y la imaginación del receptor, conduce a la risa.

Sin embargo, este conocimiento sólo se refiere al mecanismo que conduce a la risa por medios concretamente verbales, que son muy distintos a los de la comicidad. Por supuesto, para un actor ésta es una información valiosa sobre todo cuando el texto dramático que interpreta basa su comicidad en juegos de lenguaje; pero lo más concerniente a lo escénico, es lo relacionado a lo que se conoce como cómico, incluso el maestro Freud reconoce que muchas de estas formas chistosas dependen de la comicidad con que sean lanzadas al espectador, es decir: de la habilidad gestual e interpretativa del que cuenta el chiste.

Con esta idea creo que comenzamos a abordar lo relativo a la comicidad, con lo que me detendré un poco más adelante, pero antes me gustaría apuntar brevemente sobre la descripción freudiana de lo humorístico: y es que parece que para experimentar lo que se entiende como humorístico, no se requiere de grandes esfuerzos intelectuales ni corporales como sería el caso de lo chistoso o de lo cómico, sino tan sólo de un estado de ánimo que implica la mayoría de las veces un contraste de gentileza en medio de situaciones adversas, como el caso del hombre que pide una bufanda para aliviarse del frío mientras es conducido al patíbulo. La actitud ligera del que sufre disminuye radicalmente la compasión que podría inspirar al que le observa, este aligeramiento produce el humor, una expresión relacionada íntimamente con la ingenuidad.

De este análisis freudiano sobre lo que nos conduce a la risa, encuentro sumamente enriquecedor, sobre todo, la diferenciación de los mecanismos mediante los cuales puede producirse, y, desde luego, el esclarecimiento de que, en resumen, estas formas de lo gracioso producen su efecto dado el fenómeno del ahorro. Esto quiere decir que el sujeto sometido sorpresiva o intempestivamente a la exposición de ideas o circunstancias que por su naturaleza le exigirían un desgaste energético mayor para su digestión o asimilación, ya sea intelectual o de emociones, experimenta una sensación placentera que puede bien manifestarse a través de la risa cuando el estilo utilizado le economiza tal esfuerzo. Freud consideraba que esta sensación de placer ocasionada por el ahorro de esfuerzo remite inconscientemente al individuo a una etapa de la infancia en la que todas sus necesidades eran satisfechas muy fácilmente, y ese

regreso inconsciente a la etapa infantil es el detonante del placer que se manifiesta a través de la risa.

De toda esta reflexión que nos proporciona el “padre del psicoanálisis” encuentro un material que me parece de enorme valor si se consigue utilizar como herramienta en la construcción del personaje cómico, no pensando en ningún aspecto relacionado con la psique del personaje, sino claramente formal, quiero decir: exteriormente, pensando concretamente en la mecánica de la relación actor- público. En este sentido, sostengo que el actor debe encontrar los medios - y no sólo hallarlos, sino construirlos en el desarrollo de su ejecución- que le permitan transmitir al público un aspecto físico, material y espiritualmente ingenuo, a la manera del personaje humorístico. De tal modo que el conjunto de acciones e ideas contenidas en el drama, puedan transmitirse en un ambiente juguetón y ligero, con el propósito claro de crear una identificación suave con el espectador y evitar el rechazo o indignación que podría causar una personalidad viciosa o agresiva, propia de otros géneros teatrales de intenciones catárticas trágicas. También considero que la elaboración de la sorpresa es algo que puede producirse desde el actor. Quiero decir, que el intérprete puede ir estructurando una acción cómica anticipadamente si identifica la “fractura” en que ha de producirse el efecto sorprendente y va conduciendo al espectador, distrayéndole hacia otros puntos, para en el momento justo descubrirle lo inesperado. Esto requeriría desde luego de un esfuerzo y una planeación previa, que sin duda sólo podrá realizarse una vez dominados todos los aspectos técnicos de montaje. Para estas acciones, sería indispensable un manejo muy habilidoso del “tiempo- ritmo” de la escena y del gesto. Pero más que ninguna otra cosa, del conocimiento y entrega del actor a su público.

Paso ahora a abordar algunas reflexiones sobre aspectos de la comicidad. Henri Bergson en su estudio sobre la risa⁴⁵, nos mueve a deliberar sobre el sentido y mecánicas relacionados con la comedia, y de su experiencia también podremos obtener recomendaciones muy valiosas. Anteriormente, en el capítulo 1. de esta tesina⁴⁶, revisamos algo sobre los efectos divertidos que se pueden observar derivados del aspecto mecánico en la conducta del ser

⁴⁵ BERGSON, Henri. LA RISA – Ensayo sobre la significación de lo cómico, Presses Universitaires de France, París, 1940. Col. Austral, ESPASA-CALPE, S. A., Madrid, 1973

⁴⁶ 1. La creación del personaje de comedia. -1.2 *Sobre la comicidad*. (Pág. 9)

humano y de la comparación con objetos y animales, mas, ahondando un poco todavía en el mencionado estudio, podremos ver otros ángulos también interesantes.

Bergson apunta que el objeto de la alta comedia es pintar caracteres, es decir, tipos generales de individuos pertenecientes a un grupo social, dentro del cual, por alguna razón intrínseca del carácter mencionado, se ha violentado el orden moral establecido, así que el individuo se hace acreedor de una corrección. Tratándose de una falla moral, entonces el correctivo debe aplicarse en el mismo orden. El modo para este fin empleado por la comedia es la exposición, el ridículo.

“La risa es ante todo una corrección. Hecha para humillar, debe comunicar una impresión penosa a la persona que es objeto de ella. La sociedad se venga así de las libertades que uno se ha tomado con ella. No alcanzaría su fin si llevara el sello de la simpatía y de la bondad.”⁴⁷

Este medio de exposición es aprovechado por el artista crítico que juzga las costumbres llevadas a extremo, las actitudes que se podrían suscitar en cualquier individuo cuando no hay margen ni flexibilidad dentro de los parámetros en que se puede afectar los intereses de otros. Esta conducta produce una rigidez semejante a la fealdad. Y cuando se sobrepasan los límites de la fealdad –ya sea física o moralmente- se llega a la deformidad y esto ya contiene en sí, un producto cómico. La esencia de la comicidad consiste propiamente en la ruptura de esa mecanicidad, de esa rigidez que vuelve en seres mecánicos, carentes de vida, a los seres humanos. Y según Bergson, nos reímos siempre que una persona nos causa la impresión de una cosa.

Pero es curioso que el personaje cómico actúa siempre inconsciente de su actitud, por lo que los actos o gestos que lo llevan a producir una reacción cómica son involuntarios y entonces, la comicidad se acentúa cuando podemos notar fácilmente, como espectadores, la causa de su desatino: la repetición de conductas equivocadas que terminan constantemente en el mismo error, o la insistencia de producir o encontrar algo que se ve con obviedad es completamente inverso a lo que con seguridad obtendrá o se habrá de producir. Tal es el caso

⁴⁷ BERGSON, Henri. LA RISA – Ensayo sobre la significación de lo cómico. (Op. Cit.)

de nuestro Anatol, que en cada cuadro que sucede a otro lo vemos cometiendo el mismo error, perdiéndose en la actitud grotesca de buscar lo que posiblemente sea inexistente.

De lo que la tesis de Bergson nos transmite, podríamos encontrar ejemplos claros en la obra que preparamos: *Anatol*. Por ejemplo el estudioso afirma:

“Es cómico todo incidente que llama nuestra atención sobre algo físico de una persona cuando lo moral es lo importante.”⁴⁸

Queda ilustrada la frase si referimos el momento de la escena en que Max recrimina a Anatol al estar éste engañando a su esposa con otra mujer, aún antes de haberse casado. Anatol desvía la atención de su actitud inmoral apuntando hacia lo triste que podría ser dejar a la nueva amante por tener que casarse⁴⁹:

MAX: (Mirando el reloj.) Creo que es la hora crítica. (Indicando con un movimiento que ANATOL debe alejar a ILONA.)

ANATOL: Sí, sí. Voy a ver si está lista. (Yendo a la puerta, se detiene y se vuelve a MAX.) ¿No es verdaderamente triste?

MAX: Es inmoral.

ANATOL: Sí; pero también triste.

Veamos ahora otro ejemplo que también podría ilustrarse perfectamente con los parlamentos de nuestra obra, el momento en que Anatol es acosado muy fuertemente por su amigo Max, que no está dispuesto a creer sus argumentos cuando se niega a preguntar por fin a Cora hipnotizada sobre si ella es fiel o no. Primero la descripción de Bergson:

“En una representación cómica de frases se enfrentan generalmente dos términos: un sentimiento reprimido, que se dispara como un resorte, y una idea, que se divierte en reprimir de nuevo el sentimiento”.⁵⁰

Veamos ahora el fragmento de *Anatol*:

⁴⁸ Idem. Pág. 98

⁴⁹ Claro que la ilustración sería más clara si Anatol respondiera “Sí; es inmoral... pero ¿has visto que ojos? Sin embargo siento que la desviación que hace Anatol hacia algo más relacionado con el estado anímico, lleva el mismo sentido de la desviación hacia lo físico que refiere Bergson.

⁵⁰ BERGSON, Henri. *LA RISA – Ensayo sobre la significación de lo cómico.* (Op. Cit.)

ANATOL: Por ahora dejo eso aparte. Hay pretextos... Pero, ¡basta! Bien puede ocurrir una cosa así. Luego... unos vasos con vino del Rin... un apropiado aire sofocante que gravita sobre todo, un aroma de cigarrillos, tapices perfumados, una lámpara de gamuza mate y cortinas rojas. Soledad... calma... sólo un murmullo de dulces palabras...

MAX: Y...

ANATOL: ¡También otras han sucumbido! Mejores, más serenas que ella.

MAX: Bien; pero no veo cómo puede conciliarse con el concepto de fidelidad que ella se encuentre con otro en semejante aposento.

ANATOL: Hay tantas cosas enigmáticas...

Claramente se observa que el sentimiento que Anatol declara es uno bien distinto al que los espectadores podríamos ver. Identificar este tipo de sutilezas cómicas será la tarea que me implicará una importante labor en cuanto a la ejecución del personaje. Habré de tener en cuenta esta descripción del carácter del personaje cómico y su forma de conducirse, para remarcarlas y mostrarlas al espectador en el transcurso de la actuación sobre el escenario, con las mecánicas que propongo anteriormente: creando la sorpresa para el espectador, en un ambiente de amable ingenuidad, en un ambiente de seguridad y verdad escénica.

La última anotación que hago sobre Bergson, quizá sea la más importante en mi experiencia, me refiero a lo relativo al gesto.

Por “gesto”, debemos comprender, que es la manifestación externa de lo que se vive en el sentimiento. Todo aquello que conforma el estado psíquico y moral, incluso intelectual de un individuo, se proyecta hacia el mundo en signos minúsculos o gigantescos según el estímulo. En la comedia, es inevitable que el gesto desvíe la atención a cualquier acto, esa ruptura de actos y acciones mecanizados a que se refiere Bergson, el embarazo que esa ruptura produce en el personaje, y en sí misma: el ridículo a que conduce, forma una danza incesante de gestos cómicos que hacen la fortuna del actor de comedia, y el medio mismo de identidad y liberación hilarante para el espectador. El intérprete deberá vivir genuinamente cada estímulo y hacer que toda su naturaleza vibre para conseguir al tiempo la vibración de su espectador.

Quisiera, para terminar, volver un poco a un segmento de lo redactado. Retomo el párrafo que explica el propósito temático de Schnitzler, que se reitera a lo largo de su obra literaria, y que sin duda pervive en *Anatol*.

“El egoísmo está en la raíz de todos los problemas del hombre. Los hombres no se pueden comunicar porque se encapsulan desconfiados dentro de sus papeles sociales que satisfacen sus deseos inmediatos, y por ello se ven privados de toda esperanza de un cumplimiento más permanente.”⁵¹

Aceptar esta premisa me deja en un estado de desarreglo y singular desolación, ya que, si esto es verdad, esta característica inseparable de la conducta humana no sólo fue el factor culpable de la decadencia de la sociedad austrohúngara, sino que también lo fue de todos los conflictos históricos que precedieron y prosiguieron a este periodo en todo el orbe, lo es de los actuales y ha sido responsable a lo largo del tiempo, desde que el ser humano optó por vivir en sociedad.

El egoísmo... ¿El Hombre podrá superar algún día esta característica inherente a su naturaleza?

Yo no lo creo, al menos no en este siglo.

Así que esta reflexión de Arthur Schnitzler estará vigente por mucho tiempo y en todos los sitios en que esté la humanidad. El tema de *Anatol* es un asunto universal. De tal manera que si logramos con nuestra representación, mover un poco a nuestro público a meditar sobre este enigma, habremos conseguido nuestro propósito artístico. Pero será mejor, siguiendo el ejemplo del austriaco Schnitzler, tocar las aristas puntiagudas de la forma más sutil: no haciendo llorar sino reír, que es un medio más cordial y más amable. Es el camino de la comedia.

⁵¹ JANK, Allan; *La Viena de Wittgenstein*. (Ob. Cit.)



EN HALSTATT. Austria, 2001.

DOCUMENTOS CONSULTADOS:

BIBLIOGRAFÍA:

ALATORRE, Claudia Cecilia; Análisis del drama, Colección Escenología, grupo editorial gaceta (GEGSA), México, 1986.

BATY, Gastón y René Chavance; El Arte Teatral, Tr. Juan José Arreola, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, Fondo de Cultura Económica, México, 1951.

BERGSON, Henri. LA RISA – Ensayo sobre la significación de lo cómico, Presses Universitaires de France, París, 1940. Col. Austral, ESPASA-CALPE, S. A., Madrid, 1973

BEUMARCHAIS, Pierre Agustín Carón de (1732-1799); El barbero de Sevilla, Tr. I. De Alberti y E. López, Colec. Austral No.1382, Espasa Calpe, Madrid, 1968, e 1919.

BONDY, François. Ivo Frenzel, Joachim Kaiser, Lew Kopelew, Hilde Spiel (Band 5: Kuratorium). Harenbergs Lexikon der Weltliteratur Harenberg Lexikon-Verlag (Dortmund 1989). Trd: T.Reyes sicilia.

CANETTI, Elías; La lengua absuelta: Autorretrato de infancia, Tr. Lola Díaz, Col. Modernos y Clásicos de Muchnik Editores, Muchnik Editores, Barcelona, 2001.

D'AMICO, Silvio; Historia del Teatro Dramático, Edición compendiada por Sandro d'Amico, Tr. Baltazar Samper, Manuales UTEHA Núm. 107/107a, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana (UTEHA), México, 1961.

FREUD, Ernst, Lucie Freud e Ilse Grubrich-Simitis. Sigmund Freud, Su Vida en Imágenes y Textos. Compilación. Esbozo biográfico de K.R. Eissler. Trad. María A. Gregor. Rev. Enrique Butelman. Editorial Paidós, Seg. Ed. Buenos Aires, 1980.

FREUD, Sigmund. El chiste y su relación con el inconsciente, (Sigmund Freud Copyrights., Londres, 1966) Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1969- 1981.

FROMM, Erich; El Arte de amar, Centro Bibliográfico y Cultural de la ONCE, 2001, Madrid.

JANK, Allan; La Viena de Wittgenstein; Toulmin, Stephen, Tr. Ignacio Gómez de Liaño, Taurus, 1974.

KELLER, Ursula; Böser Dinge hübsche Formel. Das Wien Arthur Schnitzlers, Fischer Taschenbuch Verlag, 2000. Trd. T. Reyes Sicilia.

MAUROIS, André (1885-1967), En busca de Marcel Proust. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, [c1958] Colec. Austral no. 1255. 282 p

MORÍN, Edgar. Intriducción al pensamiento complejo, Edición española a cargo de Marcelo Pakman. Gedisa. Barcelona, 1990.

PAVIS, Patrice; Diccionario del teatro, Prefacio de Ane Ubersteld, Paidós, Barcelona, 1998.

SCHINTZLER, Arthur; Anatol; y La cacaúta verde, Tr. Trudy Grad y Luis Araquistáin, Col. Contemporánea, Calpe, Madrid, 1921

SCHINTZLER, Arthur; El retorno de casanova, Introducción de Mariana Frenk Westheim, Col. Nuestros Clásicos, UNAM., México, 1984

STANISLAVSKY, Konstantin 1863-1938, Ética y disciplina: método de acciones físicas: propedéutica del actor / Stanislavski; selec. y notas Edgar Ceballos; tr. Margherita Pavia, Ricardo Rodríguez. México: Fideicomiso para la Cultura México/USA : Grupo Edit. Gaceta, 1994

STANISLAVSKY, Konstantin; Manual del actor: Recopilación alfabética de consideraciones concisas (sic) sobre los aspectos de la actuación, recopilado por Reynolds Hapgood, tr. René Cárdenas Barrios, II impr. México, Diana, 1981.

ZWEIG, Stefan; El mundo de ayer: Memorias de un europeo, Tr. J. Fontcuberta y A. Orzeszek, El Acanalado, Barcelona, 2001.

HEMEROGRAFÍA:

Causerie sur la mise en scène, “La Revue de Paris”, Vol. X, 1903, pp. 596-612. Traducción: Noemí Lucero Castillo.

VIDEOGRAFÍA:

“Evocaciones de una joven vienesa en París”, Sobre textos de Emma Rosner (Video) Dir. Jean Fournier. Antenne 2/RM Arts/ Centre Georges Pompidou. 1986 – Canal 22, CONACULTA, Méx.

“Gigi”, Based on the novel *Colette*, Directed by Vincente Minnelli. Turner Entertainment Co. 1958. MGM, Warner Home Video, 2000.

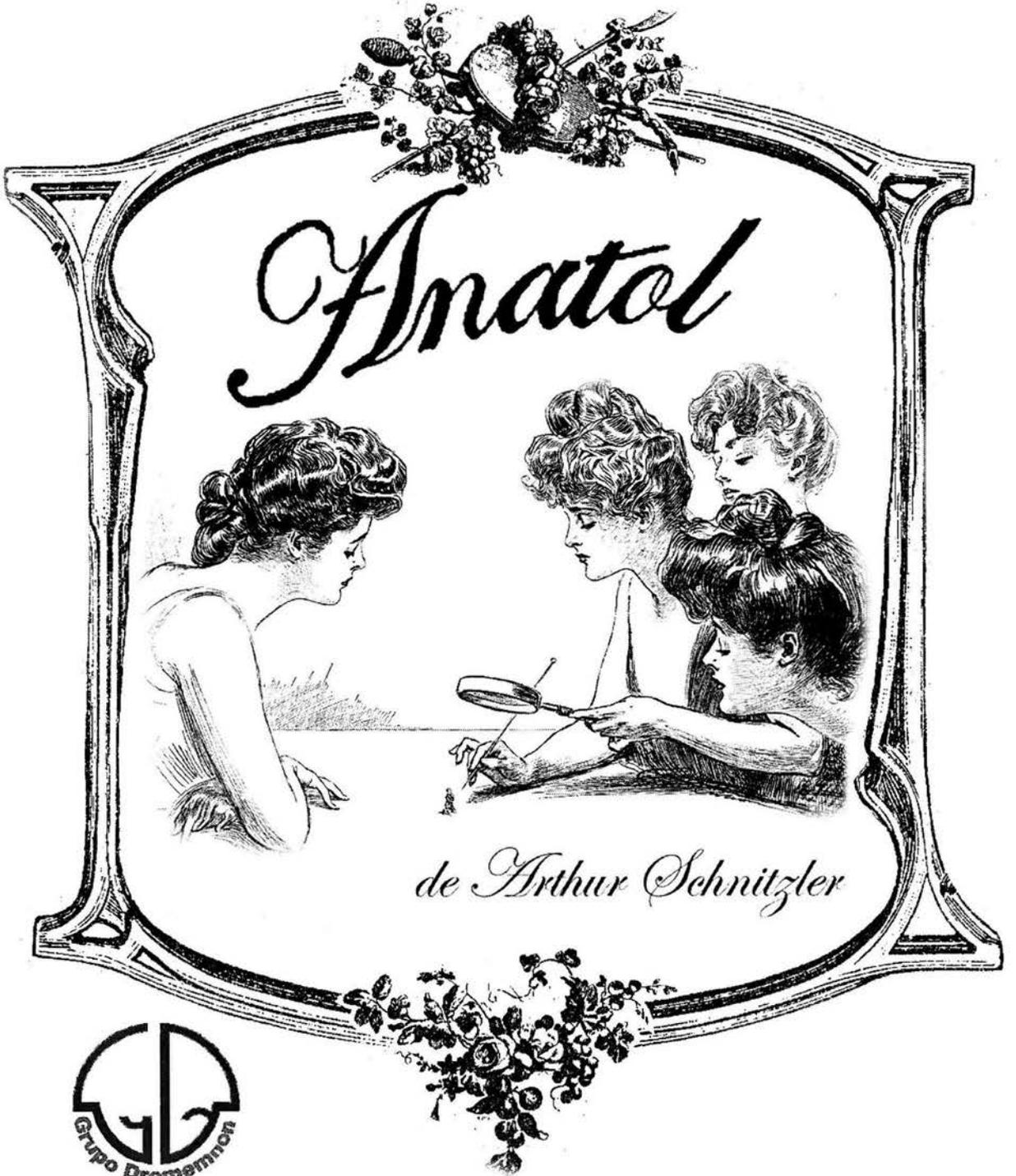
“Gosford Park”. Writen by Julian Fellowes. Directed by Robet Altman, Universal USA Films. 2002.

“Vicios Privados, Virtudes Públicas”. Dirigida por Miklos Jancso. S. P. A. Films, 1976.

INTERNET:

BEALES, Derek; Francisco José, un dinosaurio benevolente, Trd. Claudio Lisperguer. ©The New York Review of Books.

ANEXOS



Anatol

de Arthur Schnitzler



ANATOL

De
Arthur Schnitzler

ACTO ÚNICO EN TRES PARTES

- 1: "La Pregunta al Destino".
- 2: "Episodio".
- 3: "Mañana de la Boda de Anatol"

ANATOL - **Moisés Rodríguez**
MAX - **Mauricio Martínez**
CORA, BIANCA, ILONA - **Dolores Barquera**
TRASPUNTE, FRANCISCO - **Alejandro Benítez.**

Dramaturgia adicional, traducción de la versión en inglés,
musicalización y puesta en escena, producción y dirección:

Gonzalo Blanco

Vestuario **Gonzalo Blanco y Moisés Rodríguez**

(sobre dibujos de *Charles Gibson* y otras fuentes).

Coordinación Nacional de Teatro INBA

Producción

GRUPO DROMEMNON

Asistente de dirección y utilería **Yanet Lupercio,**

Grabación y edición adicional y captura digital de imagen **Javier "Tamagochi" Posadas,** *Con la colaboración de* **Sabina Trigueros,** *Iluminación* **Alejandro Ainslie,** *Grabación y edición digital* **Mauricio Martínez,** *Imagen* **Sabina Trigueros,** *Realización de vestuario adicional* **Idania Medina,**

Bonetería, espacio escénico y atrezzo **Gonzalo Blanco,** *Supervisión de vestuario* **Marcela Zorrilla,** *Luces* **Gabriel Salazar,** *Sonido* **Yanet Lupercio,** *Proyecciones* **Sabina Trigueros,** *Musicalización* **Gonzalo Blanco.**

Tramoya: **César Márquez, Cristian Magoloni, Ricardo Urbiola, Víctor Ordaz.**

Colaboradores: **Roxana García Gallardo, Juan Pérez Legorreta,**

Administración: **Viridiana Maldonado**

MÚSICA

Johann Strauss SR., Johann Strauss JR.,
Richard Strauss, Igor Stravinsky,
Claude Debussy, Anton Von Webern, Hugo Wolf,
Johannes Brahms, Eric Satie.

ANATOL
de
ARTHUR SCHNITZLER

Dramaturgia adicional y traducción de la versión en inglés

GONZALO BLANCO

ACTO ÚNICO EN TRES PARTES

I

“La Pregunta al Destino”

(Al entrar a la sala, el público contempla el escenario vacío y poco iluminado; al fondo, una pantalla para proyecciones. Se escucha el “Vals Emperador”, de J. Strauss, Jr. Al poco tiempo entra el TRASPUNTE, una mezcla de asistente de dirección y jefe de foro. Viste de mayordomo; comienza a llenar el escenario con los muebles requeridos: un tapete de estilo oriental, una mesa, tres sillas, un sillón, un diván, un perchero, etc. Al terminar la música, anuncia:)

TRASPUNTE: Su atención, por favor: esta es primera llamada, primera llamada.

(Se escucha la Marcha Radewsky”, de J. Strauss, Sr. El TRASPUNTE continúa preparando el escenario: pone un mantel elegante sobre la mesa, acomoda un candelabro apagado, etc. Al terminar la marcha:)

TRASPUNTE: Su atención, por favor: esta es segunda llamada, segunda llamada.

(Se escucha la Obertura de “El Murciélago”, de J. Strauss, Sr. El TRASPUNTE continúa acomodando el escenario. En cada escena, excepto en la segunda, acomodará un cuadro de una pintura de la época, ya sea francés, alemán o austriaco. En esta primera escena pone “El Vals” de Renoir. Al terminar esperará pacientemente a que acabe la música.)

TRASPUNTE: Su atención, por favor: suplicamos al público asistente apagar sus teléfonos celulares, “beepers” y localizadores. Les recordamos también que está prohibido tomar fotografías con “flash”. Esta es la tercera llamada, tercera llamada: comenzamos.

(Comienza la música de la introducción, Obertura del “Rosenkavalier”, de R. Strauss. Al disminuir la luz de la sala se proyectan

imágenes y los créditos de la obra sobre la pantalla. La última imagen es una fotografía de Viena de finales del siglo XIX, con “VIENA” sobrepuesta. Casi como profesor de la Universidad de Viena, el TRASPUNTE dirá sus parlamentos, que se apoyarán con imágenes proyectadas. La música queda como fondo.)

TRASPUNTE: Buenas noches, damas y caballeros. La disección de una “psique normal” que están ustedes por ver fue escrita por Arthur Schnitzler, dramaturgo y novelista vienés, de extracción judía, que nació el quince de mayo de 1862. Viena era la capital gubernamental y cultural del Imperio Austrohúngaro de finales del siglo XIX, y la muy prestigiada Universidad de Viena era el foco cultural y científico de toda Europa. Sigmund Freud estudió en dicha Universidad, recibiendo de médico en 1881. También Schnitzler, hijo y hermano de médicos, estudió medicina en la misma universidad, y es natural suponer que el joven estudiante estuviera influenciado de todo el ambiente científico y cultural de Viena, sobre todo de una de las modas que hacían furor en ese momento: el hipnotismo. La hipnosis es un estado de trance o semi-sueño en el que un individuo, el sujeto, es inducido a funcionar en un nivel inconsciente o subconsciente en respuesta a instrucciones verbales de otro individuo, el hipnotizador. En el estado de hipnosis, las respuestas del sujeto son esencialmente las mismas que en su estado normal de consciencia. Pero, hay una diferencia significativa en su conducta: goza de una concentración inalterable de sus facultades, lo que lo hace intensamente atento a las sugerencias del hipnotizador y que no pueda resistirse a obedecer órdenes. Mantiene un

contacto sensorial y motor con lo que lo rodea – la habilidad de escuchar con entendimiento lo que se dice, hablar de manera razonable, y caminar o mover la posición de su cuerpo. Inversamente, se puede inducir a la pérdida de sensación en una pierna o brazo para que no se dé cuenta de piquetes u otras irritaciones físicas. La práctica de un tipo oculto de hipnosis se remonta a las culturas primitivas. A través del uso de encantamientos, hechizos, brujería y sortilegios rituales, los líderes tribales ponían a la gente en trance y los inducían a realizar actos fantásticos. Un concepto semi-científico fue elaborado en la década de 1770 por un médico alemán, Franz Anton Mesmer. Su método de curación –llamado “magnetismo animal”- se fundaba en la creencia de que una fuerza mística emana de los cuerpos de ciertos hombres y tiene poderes curativos sobre los pacientes. Fuera de la profesión médica, la palabra “mesmerismo” es sinónimo del hipnotismo. En 1841 un médico inglés, el doctor James Braid, inauguró una ciencia más exacta de hipnotismo, una palabra que derivó del griego *hypnos*, que significa “sueño”. Le apoyaban en sus teorías médicos de Francia, Alemania e Inglaterra – en ocasiones a expensas de su posición profesional. Sin embargo, por ser explotado por charlatanes, magos escénicos, y por quienes lo practicaban sin tener un entrenamiento científico, su aceptación por el público en general era aún limitado. Schnitzler obtuvo su título médico en 1885, un año después de que Freud comenzara a experimentar con el hipnotismo con fines terapéuticos.

(El TRASPUNTE se transforma en FRANCISCO, valet de ANATOL, y recibe a su señor y al señorito MAX que entran vestidos de “frac”. Recoge capas, sombreros de copa y bastones, y a través de la escena sirve cognac a su amo y al huésped, enciende los cigarrillos y puros que fumen, y se mantiene alejado y en la penumbra, pero siempre visible y al pendiente de todo cuanto ocurre. Se escucha “Voces de Primavera” de Johann Strauss, hijo.)

MAX: Verdaderamente, Anatol, te envidio.

(ANATOL sonríe.)

Debo decirte que quedé pasmado. Hasta ahora todo ello me había parecido un cuento. Pero cuando vi cómo se dormía ante mis ojos, cómo bailaba al decirle tú que era una bailarina, cómo lloraba al decirle tú que había muerto su amante, cómo perdonaba a un criminal al transformarla tú en reina...

ANATOL: Sí, sí.

MAX: ¡Veo que en ti se oculta un mago!

ANATOL: En todos nosotros.

MAX: ¡Es siniestro!

ANATOL: No me parece. No más siniestro que la vida misma. No más siniestro que muchas cosas a que se ha llegado en el curso de los siglos. ¿Qué crees tú que sintieron nuestros antepasados al saber de pronto que la tierra se movía? ¡Todos debieron sentirse mareados!

MAX: Sí, pero eso se refería a todos.

ANATOL: ¿Y si se descubriera la primavera de nuevo? Nadie creería en ella. A pesar del verdor de los árboles, a pesar del brote de las flores y a pesar del amor.

MAX: Te extravías; todo eso es ganas de charlar. Pero el magnetismo...

ANATOL: Hipnotismo...

MAX: Eso. Es otra cosa. Nunca, jamás me dejaría hipnotizar.

ANATOL: ¡Pueril! ¿Qué de malo hay en que yo te duerma y en que tú te tiendas tranquilamente?

MAX: Sí, y si tú me dices: “Eres un deshollinador”, me meto en la chimenea y me pongo negro perdido.

ANATOL: Esas son bromas. Lo grande de la cosa es su aplicación científica. Pero todavía no hemos llegado tan lejos.

MAX: ¿Cómo?

ANATOL: Yo, que pude trasladar a esa muchacha a cien mundos distintos, ¿cómo puedo llevar-me a mí mismo a otro?

MAX: ¿No es posible?

ANATOL: A decir verdad, ya lo he intentado. Muchos minutos he mirado a este anillo de brillantes y me ha inspirado esta idea: “¡Anatol, duerme! Cuando despiertes, habrá desaparecido de tu corazón el recuerdo de esa mujer que te vuelve loco”.

MAX: ¿Y cuando despertaste?

ANATOL: ¡Oh! No llegué a dormirme.

MAX: Esa mujer, esa mujer... ¿De modo que todavía?...

ANATOL: Sí, amigo mío... todavía. Soy desgraciado, estoy loco.

MAX: ¿Todavía... en la duda?

ANATOL: No... no en la duda. Sé que me engaña. Mientras cuelga de mis labios, mientras me acaricia el pelo, mientras me embriaga la dicha, sé que me engaña.

MAX: ¡Fantasías!

ANATOL: ¡No!

MAX: ¿Y tus pruebas?

ANATOL: Lo adivino, lo siento... Por eso lo sé.

MAX: ¡Lógica extraña!

ANATOL: Siempre nos son infieles estas mujeres. Está en su naturaleza... no lo saben... Del mismo modo que yo necesito leer dos o tres libros al mismo tiempo, necesitan estas mujeres tener dos o tres amoríos.

MAX: Y, sin embargo, te quiere.

ANATOL: Inmensamente... Pero es igual: me es infiel.

MAX: ¿Y con quién?

ANATOL: Qué sé yo. Acaso con un príncipe que la ha seguido en la calle; quizá con un poeta del suburbio, que le ha sonreído desde la ventana al pasar ella de madrugada.

MAX: Estás loco.

ANATOL: ¿Y qué razón tendría para no serme infiel? Es como todas; ama la vida y no reflexiona: Si le pregunto: "¿Me quieres?" dice que sí, y dice verdad; si le pregunto: "¿Me eres fiel?", dice que sí otra vez, y otra vez dice verdad, porque no se acuerda de los otros... de momento, por lo menos. Además, ¿te ha contestado alguna: "Mi querido amigo, te soy infiel"? ¿De dónde hemos de lograr, pues, la certidumbre? Y si es fiel...

MAX: ¿Qué?

ANATOL: Sería pura casualidad. De ninguna manera piensa ella: "¡Oh, tengo que guardarle fidelidad a mi querido Anatol!" De ninguna manera.

MAX: ¿Pero si te quiere?

ANATOL: ¡Oh, ingenuo amigo! Si eso fuese una razón...

MAX: ¿Qué?

ANATOL: ¿Por qué no le soy yo fiel? ¡Y, sin embargo, la quiero!

MAX: ¡Sí, pero un hombre!

ANATOL: ¡Esa vieja, estúpida frase! Siempre queremos persuadirnos de que las mujeres son distintas que nosotros. Bueno, sí, algunas... a quienes encierra la madre, o aquellas que carecen de temperamento... Pero las otras son completamente igual que nosotros. Si le digo a una: "Te quiero sólo a ti"... no me parece que la engaño, aunque la noche anterior haya repodado en el seno de otra.

MAX: Sí... tú.

ANATOL: Yo... sí. ¿Y tú quizá no? ¿Y ella, mi adorada Cora, quizá no? ¡Oh, me produce rabia! Si me echase de rodillas ante ella y le dijese: "Tesoro mío, hija mía, todo se te va a perdonar de antemano, pero dime la verdad", ¿de qué me serviría? Ella mentiría como antes, y yo quedaría como antes. Cuando alguna me ha rogado: "En nombre de Dios, dime... ¿me eres fiel? Ni una palabra de reproche si no lo eres; pero, ¡la verdad! Necesito saberla"... ¿Qué he hecho yo? Mentir... tranquilamente, con venturosa sonrisa... con la más pura conciencia. "¿Por qué te he de afligir?", he pensado. Y dije: "Sí, ángel mío. Fiel hasta la muerte". Y ella me creyó y fue feliz.

MAX: ¿Y bien?

ANATOL: Pero yo no creo, y no soy feliz. Lo sería si hubiese un medio infalible de hacer hablar a estas estúpidas, dulces y odiosas criaturas, o de averiguar la verdad de algún otro modo. Pero no hay más que la casualidad.

MAX: ¿Y el hipnotismo?

ANATOL: ¿Cómo?

MAX: Sí, el hipnotismo... Quiero decir que tú la duermes y le propones: "Tienes que decirme la verdad".

ANATOL: ¡Hum!

MAX: La verdad, ¿oyes?

ANATOL: ¡Qué extraño!

MAX: Tendría que resultar. Y luego le sigues preguntando: "¿Me quieres?... ¿Quieres a otro?... ¿De dónde vienes?... ¿Adónde vas?... ¿Cómo se llama el otro?...". Y así sucesivamente.

ANATOL: ¡Max, Max!

MAX: ¿Qué?

ANATOL: ¡Tienes razón! Uno podría ser un mago. ¡Se podría embrujar a una mujer y arrancar de su boca una palabra verdadera!

MAX: Pues bien, te veo salvado. Cora es seguramente una médium adecuada... Todavía esta noche puedes saber si eres un engañado o un...

ANATOL: ¡O un dios! Max, déjame que te abrace. Me siento como libre... Soy otro distinto. La tengo en mi poder...

MAX: Tengo verdadera curiosidad...

ANATOL: ¿Cómo? ¿Acaso dudas?

MAX: ¡Ah!, los demás no pueden dudar, sino sólo tú...

ANATOL: Ciertamente. Si un marido sale de la casa donde acaba de sorprender a su mujer con su amante y le sale al encuentro un amigo con estas palabras: "Creo que te engaña tu esposa", no le contestará: "Ahora mismo acabo de convencerme", sino: "Eres un canalla"...

MAX: Sí, me había olvidado casi de que el primer deber de la amistad es dejar al amigo sus ilusiones.

ANATOL: ¡Silencio!

MAX: ¿Qué hay?

ANATOL: ¿No oyes? Conozco sus pasos apenas resuenan en el umbral de la casa.

MAX: No oigo nada.

ANATOL: ¡Qué cerca ya! En el pasillo...

(Abre la puerta.)

¡Cora!

(CORA entra; ANATOL le hace una ligera seña a su valet y FRANCISCO sale de escena.)

CORA: Buenas noches. ¡Ah, no estás solo!

ANATOL: El amigo Max.

CORA: Buenas noches. ¿Cómo, a oscuras?

ANATOL: ¡Ah! Anochece. Ya sabes que no me gusta esta luz.

CORA: *(Acariciándole el cabello.)* ¡Mi pequeño poeta!

ANATOL: ¡Mi queridísima Cora!

CORA: De todos modos, haré luz, si me permites.

(Enciende las velas del candelabro.)

ANATOL: *(A MAX.)* ¿No es encantadora?

MAX: ¡Oh!

CORA: ¿Cómo les va? ¿A ti, Anatol; a usted, Max? ¿Charlan mucho tiempo?

ANATOL: Media hora.

CORA: Vaya.

(Se quita el sombrero y el abrigo.)

¿Y de qué?

ANATOL: De todo un poco.

MAX: Sobre hipnotismo.

CORA: ¡Otra vez el hipnotismo! ¡En toda Viena no se habla de otra cosa! Nos va a volver tontos a todos.

ANATOL: Quizá...

CORA: Oye, Anatol, he oído por ahí que tú sabes hacerlo. Quisiera que me hipnotizaras una vez.

ANATOL: ¿Yo... a ti?

CORA: Me imagino que debe ser muy bonito. ¡Claro que haciéndolo tú!

ANATOL: Gracias.

CORA: *(Una leve mirada a MAX.)* Por un extraño... no; no lo quisiera.

ANATOL: Bien, querida. Si lo deseas, te hipnotizo.

CORA: ¿Cuándo?

ANATOL: ¡Ahora, enseguida, en el acto!

CORA: Bueno, sí. ¿Qué debo hacer?

ANATOL: Nada más, hija mía, que sentarte en la butaca tranquilamente y tener la buena voluntad de dormirte.

CORA: ¡Oh! Buena voluntad no me falta.

ANATOL: Yo me coloco delante de ti. Tú me miras..., sí..., mírame... Yo te paso la mano sobre la frente y los ojos. Así...

CORA: Sí, ¿y luego?...

ANATOL: Nada... Tienes que querer dormirte.

CORA: Oye. Cuando me pasas la mano por los ojos siento algo extraño.

ANATOL: ¡Quieta!... No hables... Duerme. Estás muy cansada.

CORA: No...

ANATOL: Sí... un poco cansada.

CORA: Un poco, sí.

ANATOL: Te pesan los párpados mucho, mucho. Apenas puedes levantar las manos...

CORA: *(En voz baja.)* Es verdad.

ANATOL: *(Todo el tiempo pasándole la mano por la frente y los ojos; monótonamente.)* Cansada... Estás muy cansada... Duerme ahora, hija mía... Duerme.

(Se vuelve a MAX, que la contempla maravillado, y hace un gesto de triunfo.)

Dormir... Ahora están tus ojos cerrados del todo... no los puedes abrir ya...

(CORA quiere abrir los ojos.)

No puede ser... Duermes... Sigues durmiendo tranquila... Así...

MAX: Oye...

ANATOL: ¡Silencio!

(A CORA.)

Dormir fuerte, profundamente.

(Mira un rato a CORA, que respira suavemente y duerme.)

Así... Ahora puedes preguntarme.

MAX: Sólo quería saber si realmente duerme.

ANATOL: Lo estás viendo... Vamos a esperar un momento.

(De pie ante ella, la mira reposadamente. Larga pausa.)

¡Cora! Vas a responderme... responderme. ¿Cómo te llamas?

CORA: Cora.

ANATOL: Cora... Me vas a decir la verdad a todo. ¿Qué vas a hacer, Cora?

CORA: Decir la verdad.

ANATOL: Contestarás a mis preguntas sinceramente, y cuando despiertes, lo habrás olvidado todo. ¿Me has entendido?

CORA: Sí.

ANATOL: Ahora duerme... duerme tranquila.

(A MAX.)

Ahora voy a preguntarle.

MAX: Oye. ¿Cuántos años tiene?

ANATOL: Diecinueve... Cora, ¿cuántos años tienes?

CORA: Veinticinco.

MAX: ¡Atiza!

ANATOL: ¡Psch!... Es extraordinario... Ya ves tú...

MAX: ¡Si ella supiese que es tan buen médium!

ANATOL: Ha obrado su efecto la sugestión. Seguiré preguntándole... Cora, ¿me quieres? Cora, ¿me quieres?

CORA: Sí.

ANATOL: *(Triunfante.)* ¿Lo oyes?

MAX: Ahora la pregunta principal: si te es fiel.

ANATOL: ¡Cora!

(Volviéndose.)

La pregunta es estúpida.

MAX: ¿Por qué?

ANATOL: No se puede preguntar de esa manera. Tengo que formular la pregunta de otro modo.

MAX: Sin embargo, me parece bastante precisa.

ANATOL: No; precisamente su defecto es que no es bastante precisa.

MAX: ¿Cómo así?

ANATOL: Si le pregunto: "¿Eres fiel?", acaso lo tome en su más amplio sentido.

MAX: A ver...

ANATOL: Quizá piense en todo... el pasado. Es posible que piense en una época en que quería a otro, y contestara: "No".

MAX: Pues sería muy interesante.

ANATOL: Gracias... Yo sé que Cora ha tropezado con otros antes que conmigo... Ella misma me lo dijo una vez: "Si hubiese sabido que te había de conocer... entonces..."

MAX: Pero no lo sabía.

ANATOL: No...

MAX: Y lo que se refiere a tu pregunta...

ANATOL: Sí... Esta pregunta... La encuentro pesada, por lo menos en la forma.

MAX: Pues hazla de esta otra manera: "Cora, ¿me has sido fiel desde que me conoces?"

ANATOL: ¡Hum!... Eso ya es otra cosa.

(Delante de **CORA**.)

Cora, ¿me has sido...? También es absurda.

MAX: ¿Absurda?

ANATOL: ¡Por favor!... Basta imaginarse cómo nos conocimos. No sospechábamos que íbamos a querernos con locura. Los primeros días nos pareció el encuentro como algo efímero. ¡Quién sabe!...

MAX: ¡Quién sabe!

ANATOL: ¡Quién sabe si no empezó a quererme... cuando dejaba de querer a otro! Me parece innoble aprovecharse de las ventajas de una situación del momento en esta forma.

MAX: Eso es pensar con alteza. Pero te voy a ayudar a salir del conflicto.

ANATOL: ¿Cómo?

MAX: Le preguntas así: "Cora, desde que me quieres... ¿me eres fiel?"

ANATOL: Eso me parece muy claro.

MAX: ¿Y qué?

ANATOL: Pero no lo es.

MAX: ¡Oh!

ANATOL: ¡Fiel! ¿Qué significa realmente eso de fiel? Imagínate que ayer hizo un viaje en un vagón del ferrocarril y que un señor, sentado enfrente, le tocó con el pie la punta del suyo. Pues bien; con esta extraña facultad mental, que crece hasta el infinito en el estado del sueño, bien pudiera ocurrir que también eso lo considerara como una infidelidad.

MAX: ¡Vamos!

ANATOL: Tanto más, cuanto que ella ha aprendido mis ideas, tal vez algo exageradas, en las conversaciones que muchas veces hemos sostenido sobre este tema. Yo mismo le he dicho: "Cora, cometes una infidelidad contra mí aun cuando mires a otro hombre simplemente":

MAX: ¿Y ella?

ANATOL: Ella se reía de mí y decía que cómo podía yo pensar que ella mirase a otro.

MAX: Y, sin embargo, tú crees...

ANATOL: Hay casualidades... Imagínate que un importuno la sigue de noche y le da un beso en el cuello.

MAX: ¿Tanto como eso?

ANATOL: No es del todo imposible.

MAX: En resumen, que no quieres preguntarle.

ANATOL: Claro que sí; pero...

MAX: Todo lo que has alegado es un absurdo. Créeme, las mujeres no nos comprenden equivo-cadamente cuando les preguntamos por su fidelidad. Si tú le susurras ahora al oído, con la voz más tierna y enamorada: "¿Me eres fiel?", no pensará en la punta del pie de ningún señor, ni en el beso de ningún importuno en el cuello, sino sólo en lo que nosotros entendemos comúnmente por infidelidad, y siempre tienes la ventaja, si las respuestas no son satisfactorias, de poder hacer nuevas preguntas que puedan aclararlo todo.

ANATOL: De modo que tú quieres a todo trance que yo le pregunte...

MAX: ¿Yo? ¡Si eres tú el que quería!

ANATOL: Acaba de ocurrírseme una cosa.

MAX: ¿Y es?

ANATOL: ¡Lo inconsciente!

MAX: ¿Lo inconsciente?

ANATOL: Quiero decir que creo en circunstancias inconscientes.

MAX: Bueno.

ANATOL: Tales circunstancias pueden surgir por sí solas; pero también se les puede producir artificialmente... mediante medios de aturdimiento, de embriaguez.

MAX: Si no te explicas mejor...

ANATOL: Imagínate una habitación a media luz de crepúsculo, recogida.

MAX: Luz de atardecer, habitación recogida... Imaginado.

ANATOL: En esa habitación, ella... y otro.

MAX: ¿Y cómo pudo haber entrado?

ANATOL: Por ahora dejo eso aparte. Hay pretextos... Pero, ¡basta! Bien puede ocurrir una cosa así. Luego... unos vasos con vino del Rin... un apropiado aire sofocante que gravita sobre todo, un aroma de cigarrillos, tapices perfumados, una lámpara de gamuza mate y cortinas rojas. Soledad... calma... sólo un murmullo de dulces palabras...

MAX: Y...

ANATOL: ¡También otras han sucumbido! Mejores, más serenas que ella.

MAX: Bien; pero no veo cómo puede conciliarse con el concepto de fidelidad que ella se encuentre con otro en semejante aposento.

ANATOL: Hay tantas cosas enigmáticas...

MAX: Amigo mío, tú tienes ante ti la solución de uno de esos enigmas por el cual se han roto la cabeza los hombres más espirituales; no tienes más que hablar para saber todo lo que quieras: Una pregunta... y tú sabes si eres uno de los pocos que son amados solos; puedes averiguar dónde está tu rival, cómo logró victoria sobre ti... y no pronuncias esa palabra. ¡Puedes hacer libremente una pregunta al Destino, y no la haces! Noche y día te atormenta; darías la mitad de tu vida por la verdad, y ahora que está delante de ti no te inclinas a levantarla. ¿Y por qué? Porque puede resultar que una mujer a quien tú quieres sea realmente como deben ser todas, según tu idea... y porque tu ilusión te es mil veces más querida que la verdad. Basta, pues, de este jue-go; despierta a esa muchacha y conténtate con la orgullosa consciencia de que hubieras podido obrar un milagro.

ANATOL: ¡Max!

MAX: ¿Es que acaso no tengo razón? ¿No sabes tú mismo que todo lo que antes me dijiste eran subterfugios, frases vacías, con las cuales no pudiste engañarme ni engañarte?

ANATOL: Max... Te digo que sí quiero; quiero preguntarle.

MAX: ¡Ah!

ANATOL: Pero, no te enfades... no delante de ti.

MAX: ¿No delante de mí?

ANATOL: Si tuviera que oír lo terrible; si me contestase: "No, no te he sido fiel", debo ser yo solo el que lo oiga. Ser desgraciado es la mitad de la desgracia; ser compadecido es la desgracia completa. No lo quiero. Eres mi mejor amigo; pero precisamente por eso no

quiero que tus ojos se posen en mí con aquella expresión de lástima que dicen al desdichado cuán feliz es. Acaso sea también algo más... acaso me avergüence ante ti. De todos modos, conocerás la verdad, pues tú habrás visto a esta muchacha por última vez conmigo si me ha engañado. Pero no tienes que oírlo al mismo tiempo que yo; no podría soportarlo. ¿Comprendes?

MAX: Sí, amigo mío.

(Le estrecha la mano.)

Te dejo solo con ella.

ANATOL: ¡Amigo mío!

(Le acompaña hasta la puerta.)

En menos de un minuto te llamo.

(MAX sale. Delante de CORA, la mira largamente.)

¡Cora!

(Mueve la cabeza y va de aquí a allá.)

¡Cora!

(De rodillas ante CORA.)

¡Cora! ¡Mi dulce Cora! ¡Cora!

(Se levanta, decidido.)

¡Despierta... y bésame!

(Se levanta; CORA se restriega los ojos y se echa al cuello de ANATOL.)

CORA: ¡Anatol! ¿He dormido mucho tiempo?... ¿Dónde está Max?

ANATOL: ¡Max!

MAX: *(Sale de la habitación inmediata.)* ¡Aquí estoy!

ANATOL: Sí... has dormido bastante tiempo, y has hablado también en sueños.

CORA: ¡Por amor de Dios! Pero nada malo...

MAX: Sólo ha contestado usted a sus preguntas.

CORA: ¿Y qué ha preguntado?

ANATOL: ¡Mil cosas!

CORA: ¿Y yo he contestado siempre? ¿Siempre?

ANATOL: Siempre.

CORA: ¿Y qué has preguntado, si se puede saber?

ANATOL: No, no se puede. Mañana te hipnotizo otra vez.

CORA: ¡Oh, no; nunca más! Es una brujería. Le preguntan a una, y al despertar no sabe nada. Seguramente he charlado verdaderas tonterías.

ANATOL: Sí... Por ejemplo, que me quieres.

CORA: ¿De veras?

MAX: ¡No lo cree! ¡Está bueno!

CORA: Pero, mira... ¡Eso hubiera podido decírtelo también despierta!

ANATOL: ¡Ángel mío!

(Abrazos.)

MAX: Señores, adiós.

ANATOL: ¿Te vas ya?

MAX: Tengo que irme.

CORA: ¡Hasta la vista!

ANATOL: No te enfades si no te acompaño.

MAX: De ningún modo.

(En la puerta.)

Una cosa está clara: que las mujeres mienten hasta hipnotizadas. Pero son felices... y eso es lo importante. ¡Adiós, niños!

(No le oyen, pues se han estrechado en un apasionado abrazo.)

II

“Episodio”

(Durante la última acotación de ANATOL, el TRASPUNTE entra e interrumpe.)

TRASPUNTE: ¡Corte!

Acomoda el mobiliario del escenario de manera diferente, para dar a entender que ahora es el departamento de MAX: el mantel es diferente; encima una lámpara con pantalla, y también libros y escritos. Una vez que ANATOL ha salido, el TRASPUNTE habla.)

TRASPUNTE: En 1865 la emperatriz Elízabeth logró un cambio en el tipo de educación que recibía su hijo Rodolfo, el heredero al trono. El entrenamiento militar, que había extenuado al niño y lo enfermó seriamente, fue suspendido después de la intervención de Sissi. Recomendó y obtuvo para su hijo una educación liberal burguesa, y Rodolfo le estuvo agradecido a su madre el resto de su vida. Rodolfo escribía en secreto violentos artículos políticos para el periódico liberal “Neues Wiener Tagblatt”. El príncipe heredero se sentía cautivo en un matrimonio infeliz, aislado de su familia en la corte de Viena, y padecía una aparentemente incurable enfermedad. Se oponía vehementemente a la ideología política de su padre y se enfrascaba en desespe-

radas actividades políticas para mostrar su postura. Finalmente, el príncipe de treinta años y su joven amante de dieciséis se suicidaron por amor en el palacio de Mayerling, el 30 de enero de 1889. Ese mismo año, Schnitzler estrenó “Anatol”.

MAX: *(Sentado a la mesa lee, mientras fuma un cigarrillo, una carta.)* “Mi querido Max: Aquí estoy otra vez. Nuestra compañía se queda aquí tres meses, como habrá leído usted en los periódicos. La primera noche pertenece a la amistad. Esta noche seré con usted. Bibi.” Bibi... es decir, Bianca. Bien: la esperaré.

(Llaman.)

¿Será ella ya? ¡Adelante!

(Entra ANATOL trayendo un paquete grande bajo el brazo; melancólico.)

ANATOL: Buenas noches.

MAX: ¡Ah! ¿Qué traes?

ANATOL: Busco un asilo para mi pasado.

MAX: ¿Qué quieres decir con eso?

(ANATOL le entrega el paquete.)

¿Y bien?

ANATOL: Te traigo todo mi pasado, toda la vida de mi juventud: acéptalo.

MAX: Con mucho gusto; pero, explícate algo más.

ANATOL: ¿Puedo sentarme?

MAX: ¡No faltaba más! ¿Por qué estás tan solemne?

ANATOL: *(Se ha sentado.)* ¿Puedo encender un cigarro?

MAX: ¡Bueno! Tómalos, son de la cosecha de hoy.

(ANATOL enciende uno de los cigarros ofrecidos.)

ANATOL: ¡Ah, excelente!

MAX: *(Señalando el paquete que ANATOL ha dejado sobre la mesa.)* ¿Y?

ANATOL: Esta vida de juventud no tiene ya alojamiento en mi casa. Abandono la ciudad.

MAX: ¡Ah!

ANATOL: Comienzo una nueva vida por tiempo indeterminado. Para ello necesito estar libre y solo, y por eso me desembarazo de mi pasado.

MAX: Es que, entonces, tienes una nueva querida.

ANATOL: No... por el momento he dejado de tener a la antigua...

(Señalando el paquete.)

A ti, mi querido amigo, puedo dejarte todas estas bagatelas.

MAX: ¿Bagatelas dices? ¿Por qué no las quemas?

ANATOL: No puedo.

MAX: Es pueril.

ANATOL: ¡Oh, no! Esa es mi manera de ser fiel. No puedo olvidar a ninguna de todas las que amé. Cuando revuelvo estos papeles, estas flores, estos rizos –tienes que permitirme que venga con frecuencia a tu casa sólo para revolverlos-, entonces me siento de nuevo con ellas, otra vez vuelvo a vivir y nuevamente las adoro.

MAX: Quieres, pues, darte una cita en mi domicilio con tus antiguas queridas.

ANATOL: *(Oyéndole apenas.)* De vez en cuando se me ocurre pensar... ¡Si hubiera una palabra mágica para hacerlas aparecer de nuevo! ¡Si yo pudiera sacarlas por conjuro de la nada!

MAX: Esta nada sería algo heterogénea...

ANATOL: Sí, sí... Imagínate que yo pronunciase esa palabra...

MAX: Acaso encuentres una eficaz... por ejemplo: "¡Amada única!"

ANATOL: La diré, pues: "¡Amada única!"... Y ya vienen: la una, de alguna casita del suburbio; la otra, del ostentoso salón de su señor marido. Una, del camarín de su teatro...

MAX: ¡Muchas!

ANATOL: Muchas... sí. Una, del taller de la modista...

MAX: Otra, de los brazos de un nuevo amante...

ANATOL: Una, de la tumba... Una, de aquí... Otra, de allá... y todas están ya ahí.

MAX: Mejor es que no pronuncies la palabra. La reunión podría ser desagradable. Porque acaso todas han dejado de quererte... pero ninguna de estar celosa.

ANATOL: Muy bien dicho. Descansad, pues, en vuestra paz.

MAX: Pero ahora se trata de hallar un sitio para este importante paquete.

ANATOL: Tendrías que distribuirlo.

(Rasga el paquete y aparecen varios hermosos paquetitos, atados con cintas.)

MAX: ¡Ah!

ANATOL: Todo está bonitamente ordenado.

MAX: ¿Por nombres?

ANATOL: ¡Oh, no! Cada paquetito lleva una inscripción, un verso, una palabra, una observación, que me evoca el recuerdo de toda la aventura. Ningún nombre, pues todas podían, en definitiva, llamarse María o Ana.

MAX: Déjame que lea.

ANATOL: ¿Las conoceré a todas de nuevo? Muchas de estas cosas están ahí desde hace años, sin que haya vuelto a mirarlas.

MAX: *(Tomando en la mano uno de los paquetitos y leyendo la inscripción.)*

"Bella, dulce o feroz
todo en ti encanta,
déjame que me enrosque en tu figura;
déjame besar, Matilde, tu garganta,
prodigiosa, dulcísima criatura."

Pero aquí hay un nombre: Matilde...

ANATOL: Sí, Matilde. Pero se llamaba de otro modo. En todo caso le besaba en el cuello.

MAX: ¿Quién era?

ANATOL: No preguntes. Ha estado en mis brazos; eso basta.

MAX: ¡Fuera, pues, con Matilde!... Por lo demás un paquete bien flaco.

ANATOL: Sí, no hay más que un rizo dentro.

MAX: ¿Ninguna carta?

ANATOL: ¡Oh! ¿De ella? Le hubiera producido la fatiga más enorme. Pero ¿adónde iríamos a parar si todas las mujeres nos escribiesen cartas? ¡Fuera, pues, con Matilde!

MAX: *(Leyendo.)* "En un sentido son iguales todas las mujeres: se vuelven impertinentes cuando se les sorprende en una mentira."

ANATOL: Sí, es verdad.

MAX: ¿Quién era ella? ¡Un paquetito pesado!

ANATOL: ¡Nada más que ocho páginas de embustes! ¡Fuera con ella!

MAX: ¿Y era también impertinente?

ANATOL: Cuando se lo descubrí. ¡Fuera con ella!

MAX: ¡Fuera con la embustera impertinente!

ANATOL: Nada de reproches. Estuvo en mis brazos; es sagrada.

MAX: Por lo menos, ese es un buen fundamento. Adelante, pues.

(Leyendo.)

"Para quitarme el mal humor,
en tu novio pienso, querida,
y tengo que sonreír, mi amor,
pues la cosa es muy divertida..."

ANATOL: *(Sonriendo.)* Sí, eso era ella.

MAX: ¡Ah! ¿Qué hay dentro?

ANATOL: Una fotografía. Ella con su novio.

MAX: ¿Lo conociste?

ANATOL: ¡Naturalmente! Si no, no hubiera podido sonreír. Era un estúpido.

MAX: Él ha estado en sus brazos; él es sagrado.

ANATOL: Basta.

MAX: ¡Fuera con la frívola y dulce niña y con su novio!

(Tomando un nuevo paquetito.)

¿Qué es esto? ¿Sólo una palabra?

ANATOL: ¿Cuál?

MAX: "Bofetada."

ANATOL: ¡Ah! Ya recuerdo.

MAX: ¿Fue ese el final?

ANATOL: ¡Oh, no, el principio!

MAX: ¡Ah, vamos! Y aquí... "Es más fácil desviar la dirección de una llama que encenderla." ¿Qué significa esto?

ANATOL: Yo desvié la dirección de la llama; otro la encendió.

MAX: ¡Fuera con la llama! "¿Cómo te he perdido?"... Y bien, ¿cómo la perdiste?

ANATOL: Pues no lo sé. Se marchó... súbitamente se marchó de mi vida. Eso ocurre con frecuencia, te lo aseguro. Es como cuando uno olvida en alguna parte un paraguas y se acuerda muchos días después... Entonces no sabe uno ya cuándo y dónde...

MAX: ¡Adiós, perdida!

"Eras una cosa dulce y amante..."

ANATOL: *(Continúa ensoñadoramente):*

"Muchacha de los dedos pinchados."

MAX: Era Cora, ¿no?

ANATOL: Sí; tú la conociste.

MAX: ¿Sabes qué ha sido de ella?

ANATOL: La volví a encontrar más tarde... esposa de un maestro ebanista.

MAX: ¿De veras?

ANATOL: Sí; así acaban estas muchacha de los dedos pinchados. Son queridas en la ciudad y se casan en el suburbio... ¡Era un tesoro!

MAX: ¡Buen viaje!... ¿Y qué es esto? "Episodio." ¿No hay nada dentro?... ¡Polvo!

ANATOL: (Cogiendo el sobre.) ¿Polvo? Eso fue una flor.

MAX: ¿Y qué significa esto: "Episodio"?

ANATOL: ¡Ah! Nada; una idea casual. Fue sólo un episodio, una novela de dos horas... nada. ¡Sí, polvo! Es verdaderamente triste que de tanta dulzura no quede otra cosa, ¿verdad?

MAX: Sí, ciertamente es triste... Pero, ¿cómo se te ocurrió esa palabra? Pudiste haberla escrito en todos...

ANATOL: Es verdad; pero nunca tuve conciencia de ella como entonces. Frecuentemente, cuando estaba con una o con otra, sobre todo en los primeros tiempos, cuando todavía pensaba grandes cosas de mí, tenía en los labios un "¡Pobre niña, pobre niña!"

MAX: ¿Cómo así?

ANATOL: Yo me imaginaba a mí mismo como uno de los poderosos del espíritu. Estas muchachas y mujeres las trituraba yo bajo las pisadas de bronce con que recorría la tierra. Es la ley del mundo, pensaba yo: tengo que pasar sobre ustedes.

MAX: Eras el huracán que barría las flores, ¿no?

ANATOL: ¡Sí! Así bramaba yo. Por esto pensaba: "¡Pobre, pobre niña!" Pero realmente me he engañado. Hoy sé que no pertenezco a los grandes y, lo que es más triste, me he resignado a ello. ¡Pero entonces!

MAX: Bien. ¿Y tu episodio?

ANATOL: Sí, también ella era eso... un ser que encontré en mi camino.

MAX: Y la pulverizaste.

ANATOL: Cuando pienso en ello, me parece que a ésa sí la pulvericé verdaderamente.

MAX: ¡Ah!

ANATOL: Sí, óyeme. Es, en realidad, lo más hermoso de todo lo que he experimentado... Tú no puedes sentir lo que en ella hay de hermoso. El secreto de todo ello es que yo lo he vivido.

MAX: ¿Y bien?

ANATOL: Estoy sentado al piano... Atardece... La conozco desde hace dos horas. Arde mi lámpara verde roja —menciono mi lámpara verde roja; también era parte integrante—.

MAX: ¿Y bien?

ANATOL: Bien. Yo al piano, pues. Ella... a mis pies, de modo que yo no podía coger el pedal. Su cabeza descansa en mi regazo, y su cabello revuelto brilla verde y rojo a la luz de la lámpara. Yo fantaseo al piano, pero sólo con la mano izquierda; la derecha la tiene oprimida con sus labios.

MAX: ¿Y bien?

ANATOL: Siempre con tu "¿y bien?" expectante... No hay nada más... La conozco desde hace dos horas, sé también que después de esta noche no volveré probablemente a verla más —me lo ha dicho ella, y a la vez siento que en ese instante soy querido con locura. Me siento totalmente envuelto... El aire todo estaba ebrio y aromado de este amor... ¿Me comprendes?

(**MAX asiente.**)

Y yo tuve de nuevo ese loco, deífico pensamiento: ¡Pobre... pobre niña! Entonces se me hizo tan claro en la conciencia lo episódico de la aventura. Mientras sentía el cálido soplo de su boca sobre mi mano, vivía yo todo ello ya en el recuerdo. Había pasado realmente. Ella había sido de aquellas sobre las cuales yo tenía que pasar. Se me ocurrió esa palabra, esa rápida palabra: "Episodio", y al mismo tiempo yo era algo eterno... También sabía yo que la "pobre niña" nunca borraría esta hora de su alma... Precisamente lo sabía por ella. A menudo piensa uno "Mañana temprano estaré ya olvidado"; pero en este caso era otra cosa. Para ésta que yacía a mis pies significaba yo un mundo; yo sentía con qué sagrado, imperecedero amor me rodeaba en este momento. Eso se siente; yo no tengo ninguna duda. Con toda seguridad, en ese instante ella no podía pensar en otra cosa que en mí... en mí. Pero para mí ella era ya lo pasado, lo fugitivo, un episodio.

MAX: ¿Y quién era ella?

ANATOL: ¿Que quién era? Tú la conociste. La conocimos una noche en una reunión de gente alegre; tú la conocías de antes, según me dijiste.

MAX: ¿Pero quién era? Conozco muchas de antes. La pintas a la luz de la lámpara como una figura de cuento de hadas.

ANATOL: Sí... en la vida no era eso.

(Sonriendo.)

Era del...

MAX: ¿Del teatro?

ANATOL: No... del circo.

MAX: ¿Es posible? ¿Bianca?

ANATOL: Sí... era Bianca. Nunca te he contado hasta hoy que la volví a ver después de esa no-che en que no me ocupé para nada de ella.

MAX: ¿Y crees realmente que Bibi te ha querido?

ANATOL: ¡Sí, precisamente ella! Ocho o diez días después de esa fiesta, nos encontramos en la calle... A la mañana siguiente tenía que irse con toda la compañía a Rusia.

MAX: Era, pues, el momento crítico.

ANATOL: Yo lo sabía; pero todo ello queda destruido ahora para ti. Todavía no has alcanzado el verdadero secreto del amor.

MAX: ¿Y en qué se resuelve para ti el enigma de la mujer?

ANATOL: En el estado de ánimo.

MAX: ¡Ah! Tú necesitas la semi obscuridad, tu lámpara verde y roja, tu piano...

ANATOL: Sí, eso es. Y eso me hace la vida tan múltiple y mudable, que un color me cambia el mundo. ¿Qué hubiera sido para ti, para otros mil, esta muchacha del pelo brillante? ¿Qué para ustedes esta lámpara de la cual te burlas? ¡Una amazona de circo y un cristal rojo y verde con una luz detrás! Todo el encanto, francamente, desaparece entonces. Se puede vivir; pero nunca se experimenta nada. Ustedes se meten a tientas en cualquier aventura, brutalmente, con los ojos abiertos, pero con los sentidos cerrados, y queda sin color. Pero de mi alma, del fondo de mi ser, brillan miles de luces de colores, y yo siento allí donde ustedes sólo... gozan.

MAX: Es un pozo de magia tu "estado de ánimo". Todas las que tú quieres se sumergen en esa atmósfera y te traen un aroma de aventura y rareza en que tú te embriagas.

ANATOL: Sea así, si te place.

MAX: Pero por lo que refiere a la amazona de circo, te va a ser difícil explicarme que tuvo que

sentir lo mismo que tú bajo la lámpara verde roja.

ANATOL: ¡Pero yo tuve la sensación de lo que ella sentía en mis brazos!

MAX: Pues bien; yo también he conocido a tu Bianca, y mejor que tú.

ANATOL: ¿Mejor?

MAX: Mejor, porque no nos amábamos. Para mí no es la criatura de un cuento de hadas; para mí es una de las mil caídas a quienes la fantasía de un soñador presta nueva virginidad. Para mí no es mejor que cien otras que saltan al aro, o muy ligeras de ropa, aparecen en la última cuadrilla.

ANATOL: Vaya... vaya.

MAX: Y no era otra cosa. No que yo haya pasado por alto lo que en ella había, sino que tú viste lo que no había en ella. Desde el fondo de la rica y hermosa vida de tu alma has sentido tu fantástica juventud y tu fuego en su vano corazón, y lo que brillaba ante ti era luz de tu luz.

ANATOL: No. Alguna vez me ha ocurrido eso. Pero no entonces. No quiero hacerla mejor de lo que era. No era yo ni el primero ni el último. Yo era...

MAX: Y bien, ¿qué eras? Uno entre muchos. La misma era en tus brazos que en los de otros. ¡La mujer en un momento supremo!

ANATOL: ¿Por qué te lo he confesado? No me has comprendido.

MAX: ¡Oh, no! Eres tú el que no me has comprendido a mí. Quise decirte sólo que tú puedes haber sentido el más dulce de los encantos, mientras para ella eso significaba lo mismo que muchas veces antes. ¿Es que para ella tenía el mundo mil colores?

ANATOL: La conociste muy bien...

MAX: Sí, nos vimos con frecuencia en aquella alegre reunión a la que tú viniste una vez conmigo.

ANATOL: ¿Fue eso todo?

MAX: Todo. Pero éramos buenos amigos. Tenía ingenio; nos gustaba charlar juntos.

ANATOL: ¿Eso fue todo?

MAX: Todo...

ANATOL: Y, sin embargo, me ha querido.

MAX: ¿No seguimos leyendo?

(Cogiendo un paquete.)

“¿Sabría, pues, yo lo que significaba tu sonrisa, tú la de los ojos verdes...?”

ANATOL: Sabrás que toda la compañía ha llegado aquí de nuevo.

MAX: Claro es. Y también ella.

ANATOL: Es probable.

MAX: Con absoluta certeza. Incluso la veré yo esta noche.

ANATOL: ¿Cómo? ¿Tú? ¿Sabes dónde vive?

MAX: No, me ha escrito; viene ella aquí.

ANATOL: *(Levantándose de la butaca.)* ¿Cómo? ¿Y me lo dices ahora?

MAX: ¿Qué te importa? Puesto que quieres... ser “libre y solo”.

ANATOL: ¿Y qué?

MAX: Que no hay nada más triste que un encanto recalentado.

ANATOL: Quieres decir...

MAX: Quiero decir que debes cuidarte de verla de nuevo.

ANATOL: ¿Porque podría serme peligrosa otra vez?

MAX: No... porque la otra vez te fue tan hermosamente. Vete a casa con tu dulce recuerdo. No hay que querer vivir de nuevo nada.

ANATOL: No puedes creer en serio que yo quisiera renunciar a un encuentro que se presenta tan fácilmente.

MAX: Ella es más discreta que tú. No te ha escrito... Por lo demás, acaso porque te ha olvidado.

ANATOL: Absurdo.

MAX: ¿Te parece imposible?

ANATOL: Me produce risa.

MAX: No para todo el mundo se alimentan los recuerdos de ese elixir vital que se llama estado de ánimo y que a todos presta eterno vigor.

ANATOL: ¡Oh, aquella hora de entonces!

MAX: ¿Qué?

ANATOL: ¡Fue una de las horas más inmortales!

MAX: Oigo pasos en la antesala.

ANATOL: A lo mejor es ella.

MAX: Vete, aléjate por mi dormitorio.

ANATOL: Ni que estuviese loco.

MAX: Vete... ¿Por qué quieres destruir en ti el encanto?

ANATOL: Me quedo.

(Llaman.)

MAX: ¡Vete! ¡Vete, pronto!

(ANATOL mueve la cabeza.)

Colócate aquí, que por lo menos no te vea enseguida... aquí...

(Le empuja hacia un rincón, de modo que quede cubierto en parte por la pantalla de la lámpara.)

ANATOL: *(Apoyándose en la campana.)* Por mí...

(Llaman.)

MAX: ¡Adelante!

BIANCA: *(Entrando, animada.)* Buenas noches, querido amigo; aquí estoy otra vez.

MAX: *(Tomándole las manos.)* Buenas noches, querida Bianca; ha sido usted amable, verdaderamente amable.

BIANCA: ¿Ha recibido usted mi carta? Es usted el primero... en realidad el único.

MAX: Puede usted imaginarse qué orgulloso estoy.

BIANCA: ¿Y qué hacen los otros? Nuestra alegre reunión, ¿existe aún? ¿Nos reuniremos de nuevo todas las noches después de la representación?

MAX: *(Le ayuda a quitarse las cosas.)* Pero hubo noches en que no se le podía encontrar a usted.

BIANCA: ¿Después de la representación?

MAX: Sí, en que usted desaparecía después de la representación.

BIANCA: *(Sonriendo.)* ¡Ah, sí! Naturalmente... ¡Qué bonito es que se lo digan una así... sin los menores celos! También necesita una tener amigos como usted.

MAX: Sí, sí, es necesario.

BIANCA: ¡Que le quieran a una sin atormentarla!

MAX: Eso le ha ocurrido a usted raras veces.

BIANCA: *(Observando la sombra de ANATOL.)* Pero no está usted solo...

(ANATOL se adelanta e inclina.)

MAX: Un antiguo conocido.

BIANCA: *(Llevándose los impertinentes a los ojos.)* ¡Ah!

ANATOL: *(Aproximándose.)* Señorita...

MAX: ¿Qué dice usted de la sorpresa, Bibi?

BIANCA: *(Algo confundida, busca visiblemente en sus recuerdos.)* Sí, verdaderamente, nos conocemos...

ANATOL: Claro es, Bianca.

BIANCA: Naturalmente, nos conocemos muy bien.

ANATOL: *(Tomando emocionado su mano derecha entre las suyas.)* Bianca.

BIANCA: ¿Pero dónde fue que nos vimos?... ¿dónde?... ¡Ah, sí!

MAX: Acuérdesse usted.

BIANCA: Claro está... ¿no fue... en San Petersburgo?

ANATOL: *(Soltando su mano bruscamente.)* No fue... en San Petersburgo, señorita...

(Se va.)

BIANCA: *(Temerosa, a MAX.)* ¿Qué es lo que tiene? ¿Lo he ofendido?

MAX: Por eso se escabulle...

BIANCA: ¿Qué significa esto?

MAX: ¿No le ha reconocido usted, pues?

BIANCA: Reconocerle... sí, sí. Pero no sé bien dónde, cuándo...

MAX: ¡Pero, Bibi, era Anatol!

BIANCA: ¿Anatol?... ¿Anatol?...

MAX: Anatol... el piano... la lámpara... roja y verde... aquí en la ciudad... hace tres años...

BIANCA: *(Golpeándose la frente.)* ¿Pero dónde tenía yo los ojos? ¡Anatol!

(Yendo a la puerta.)

¡Anatol!

(Corriendo fuera de escena, en las escaleras.)

¡Anatol! ¡Anatol!

MAX: *(Sonriente, ha ido tras ella a la puerta.)* ¿Y?...

BIANCA: *(Vuelve a entrar.)* Debe de estar ya en la calle. ¡Permítame!

(Abriendo rápidamente la ventana.)

Ahí abajo va.

MAX: Sí, es él.

BIANCA: ¡Anatol!

MAX: No oye nada.

BIANCA: *(Golpea el piso con el pie.)* ¡Qué lástima!... Tiene usted que disculparme ante él. He ofendido al buen hombre.

MAX: ¿De modo que se acuerda usted de él?

BIANCA: Sí, claro. Pero se parece tanto a alguien de San Petersburgo, que es como para confundirlo.

MAX: *(Tranquilizador.)* Se lo diré.

BIANCA: Y luego, si una no piensa en una persona tres años y de pronto la ve... no es posible acordarse de todo.

(MAX cierra la ventana.)

Pero todavía he de verle mientras esté aquí, ¿no?

MAX: Quizá. Pero quiero enseñarle a usted una cosa.

(Toma el sobre de encima de la mesa y se lo muestra.)

BIANCA: ¿Qué es eso?

MAX: Esta es la flor que usted llevaba aquella noche... aquella noche...

BIANCA: ¿Y él la ha guardado?

MAX: Como usted ve.

BIANCA: ¿De modo que me ha querido?

MAX: Ardiente, inmensa, eternamente... como a todas éstas...

(Indica los paquetitos.)

BIANCA: ¡Como a todas éstas! ¿Quiere decir...? ¿Son todas flores?

MAX: Flores, cartas, rizos, fotografías. Precisamente estábamos ordenándolos.

BIANCA: *(En tono excitado.)* En diferentes series...

MAX: Sí, al parecer.

BIANCA: ¿Y en cuál estoy yo?

MAX: Creo que... en ésta.

(La quema con la lámpara.)

BIANCA: ¡Oh!

MAX: *(Para sí.)* Te vengo lo mejor que puedo, amigo Anatol.

(En alto.)

Bueno, ahora no se enfade conmigo... Siéntese junto a mí y cuénteme algo de los tres últimos años...

BIANCA: Sí que estoy dispuesta... ¡Cuando se me recibe de esta manera!

MAX: Pero si yo soy su amigo... Vamos, Bianca... cuénteme algo.

BIANCA: *(Se deja sentar en la butaca, junto a la chimenea.)* ¿Y qué quiere que le cuente?

MAX: *(Sentándose frente a ella.)* Por ejemplo, algo del "parecido" de Petersburgo.

BIANCA: ¡Es usted insoportable!

MAX: De modo que...

BIANCA: *(Enojada.)* Pero, ¿qué he de contar?

MAX: Empiece usted... Era una vez... vamos... Era una vez una ciudad grande, grande...

BIANCA: *(Con enfado.)* Donde había un circo grande, grande...

MAX: Y allí una pequeña, pequeña artista.

BIANCA: Que saltaba por un aro grande, grande...

(Ríe quedo.)

MAX: ¿Ve usted?... ¡Esto marcha!

(La iluminación comienza a bajar gradualmente.)

En un palco... ¡bueno!... En un palco asistía todas las noches...

BIANCA: En un palco asistía todas las noches un hermoso, hermoso... ¡Ah!

TRASPUNTE: ¡Corte!

MAX: Bien... ¿Y?...

(Salen MAX y BIANCA.)

III

“La Mañana de la Boda de Anatol”

TRASPUNTE: *(Ya no hubo cambio de escenografía, así que va acomodando descuidadamente el frac de ANATOL por toda la habitación: el pantalón aquí, la camisa allá, la ropa interior más cerca de lo que será el dormitorio.)* Casi toda la obra literaria de Schnitzler gira alrededor del conflicto entre una apasionada afirmación de los placeres momentáneos de los sentidos y la vacuidad de los valores sociales que continúan siendo restringentes sin ser genuinos. Para él

las relaciones son furtivas o engañosas, el éxtasis y el aburrimiento se alternan. Su fino análisis psicológico lo pone al frente como uno de los máximos exponentes del “Naturalismo”, el movimiento artístico-literario científicista de moda en ese momento, y que se contraponía al pasional y desordenado romanticismo, ya considerado anticuado. En conjunto, su

obra, teatro y novela, es la de un escritor inquieto, de temperamento batallador, agudo ingenio y tendencia revolucionaria. Pero esas cualidades no lo hubieran dado un interés universal sin otras más exquisitas y más profundas, que hacen de él muchas veces un poeta.

(Sale. ANATOL entra de su dormitorio de puntitas, en pantuflas y una elegante bata de alcoba de terciopelo escarlata. Se sienta en un diván y toca un botón; suena un timbre dentro.)

FRANCISCO entra de las habitaciones interiores y se dirige al dormitorio sin ver a **ANATOL**; va recogiendo como mayordomo una a una las prendas que esparció como **TRASPUNTE**.)

ANATOL: *(Al principio no lo ha visto; luego corre tras él y le impide abrir la puerta.)* ¿Cómo te escurres así? No te había oído.

FRANCISCO: ¿Qué manda el señor?

ANATOL: El samovar.

FRANCISCO: Está bien.

(Le entrega la ropa. Sale.)

ANATOL: ¡Despacio, estúpido! ¿No puedes pisar más suave?

(Va de puntitas a la puerta del dormitorio y la abre un poco.)

Duerme... todavía duerme.

(Cierra la puerta.)

FRANCISCO: *(Viene con el samovar.)* ¿Dos tazas, señor?

ANATOL: (Está a punto de darle la ropa.) Sí.

(Suena un timbre distinto.)

¿Quién será tan temprano?

(FRANCISCO sale hacia la puerta de la calle.)

Decididamente, no estoy en disposición de casarme. Quisiera renunciar.

(Vuelca la ropa en el sillón. FRANCISCO abre la puerta del recibidor, por la cual entra MAX.)

MAX: *(Cordial.)* ¡Mi querido amigo!

ANATOL: ¡Psch! ¡Silencio!... Una taza más, Francisco.

MAX: Ya hay dos tazas ahí.

ANATOL: Una taza más, Francisco... y vete.

(FRANCISCO sale.)

Bien... Y ahora, querido, ¿qué es lo que te trae por aquí, a las ocho de la mañana?

MAX: Son las diez.

ANATOL: ¡Bueno! ¿Y qué te trae por aquí a las diez de la mañana?

MAX: Mi falta de memoria.

ANATOL: Más bajo.

MAX: ¿Por qué? ¿Estás nervioso?

ANATOL: Sí, mucho.

MAX: Pues no debieras estarlo hoy.

ANATOL: ¿Y qué es lo que quieres?

MAX: Tú sabes que soy padrino de tu boda, y que tu encantadora prima Ulma es mi pareja.

ANATOL: *(Con voz apagada.)* Al grano.

MAX: ¡Bueno! Me he olvidado de encargarte el ramo de flores, y no sé en este momento qué traje llevará la señorita Ulma. ¿Será blanco, rosa, azul o verde?

ANATOL: *(Con disgusto.)* ¡Verde, en ningún caso!

MAX: ¿Por qué no verde en ningún caso?

ANATOL: Mi prima no lleva nunca el verde.

MAX: *(Picado.)* ¡Pues yo no tenía forma de saberlo!

ANATOL: *(Con voz apagada.)* ¡No grites así! Todo eso se arregla con calma.

MAX: ¿De modo que no sabes qué color llevará hoy?

ANATOL: Rosa o azul.

MAX: Pero son cosas totalmente distintas.

ANATOL: ¡Bueno! Rosa o azul; es del todo indiferente.

MAX: Pero para mi ramo, de ningún modo es indiferente.

ANATOL: Encarga dos; uno se lo das y el otro lo puedes poner en el ojal.

MAX: No he venido aquí a escuchar tus malos chistes.

ANATOL: Hoy, a las dos de la tarde, haré uno peor todavía.

MAX: Sí que estás bien dispuesto para tu mañana de boda.

ANATOL: Estoy nervioso.

MAX: Tú me callas algo.

ANATOL: ¡Nada!

VOZ DE ILONA: *(Del dormitorio.)* ¡Anatol!

(MAX mira a ANATOL, sorprendido.)

ANATOL: Perdóname un momento.

(Va a la puerta del dormitorio; MAX lo sigue con los ojos muy abiertos. Al abrir el dormitorio, aparece la silueta de ILONA, cubierta únicamente con las sábanas de la cama. En las siluetas, ANATOL besa a ILONA. MAX no puede ver esto. ANATOL cierra la puerta y vuelve junto a MAX.)

MAX: *(Indignado.)* ¡Eso no se hace!

ANATOL: Oye, querido Max, y luego juzga.

MAX: Oigo una voz femenina, y juzgo. ¡Empiezas pronto a engañar a tu mujer!

ANATOL: Siéntate y escúchame. Pronto hablarás de otra manera.

MAX: ¡Jamás! No soy, ciertamente, ningún espejo de virtud; pero una cosa así...

ANATOL: ¿No quieres oírme?

MAX: ¡Cuenta! Pero pronto, que estoy convidado a tu boda.

(Ambos se sientan en el sillón, sobre la ropa.)

ANATOL: *(Triste.)* ¡Ah, sí!

MAX: *(Quitando la ropa; impaciente.)* ¿Bueno?

ANATOL: ¡Bueno!... Bueno. Ayer se celebró la víspera de boda en casa de mis futuros suegros.

MAX: Lo sé: estuve allí.

ANATOL: Es verdad; estuviste allí. Por cierto que había mucha gente. Estaba muy animado; se bebió champaña; se pronunciaron brindis...

MAX: Sí; yo también pronuncié uno... a tu felicidad.

ANATOL: Sí, tú también... ¡a mi felicidad!

(Le estrecha la mano.)

Te lo agradezco.

MAX: *(Retirando la mano; disgustado.)* Ya lo hiciste ayer.

ANATOL: De modo que lo pasamos alegremente hasta medianoche.

MAX: Lo sé.

ANATOL: Por un momento me pareció como si fuera feliz.

MAX: Después del cuarto vaso de champaña.

ANATOL: *(Triste.)* No... después del sexto. Es triste, y apenas puedo comprenderlo.

MAX: También hablamos bastante de eso.

ANATOL: Estaba allí también el joven de quien estoy seguro que fue el amor juvenil de mi novia.

MAX: ¡Ah! El joven Ralmen.

ANATOL: Sí: creo que una especie de poeta. Uno de esos que parecen destinados a ser el primer amor de muchas, pero no a ser el último de ninguna.

MAX: Preferiría que entraras en materia.

ANATOL: En el fondo, me era del todo indiferente y me sonreía de él. A medianoche, se disolvió la reunión. Me despedí de mi novia con un beso. También me besó ella... fría... Al bajar las escaleras, sentí un escalofrío en la espalda.

MAX: ¡Ajá!

ANATOL: En la puerta me felicitaron unos y otros. El tío Eduardo estaba borracho, y me abrazó. Un doctor de Derecho cantó una canción de estudiantes. El amor juvenil, quiero decir el poeta...

MAX: Ralmen.

ANATOL: ...despareció muy tieso por una callejuela. Seguramente vagaría todo el resto de la noche por delante de la ventana de la amada...

MAX: Tu próxima esposa.

ANATOL: Yo sonreí despectivo... Empezó a nevar. La gente se dispersó poco a poco... Yo quedé solo.

MAX: *(Bostezo-queja-lamento.)* ¡Hum!

ANATOL: *(Más animado.)* Sí, me quedé solo en la calle, en medio de la fría noche de invierno, mientras la nieve se arremolinaba en grandes copos en torno de mí. En cierto modo, era... terrible.

MAX: ¡Por favor! Di finalmente adonde fuiste.

ANATOL: *(Digno.)* Tuve que ir... al baile de máscaras.

MAX: ¡Ah!

ANATOL: ¿Te sorprende?

MAX: *(Quitándose un botín de la espalda.)* Ahora adivino el resto...

ANATOL: No es eso, amigo mío... Mientras estaba en medio de la fría noche de invierno...

MAX: ¡Con un escalofrío en la espalda!

ANATOL: ¡Tiritando! Se apoderó de mí como un enorme dolor, pensando que en adelante ya no era un hombre libre y que tenía que decir adiós para siempre a mi dulce y loca vida de soltero. La última noche, me dije, en que puedes ir a casa sin que te pregunten: "¿Dónde has estado?"... La última noche de libertad, de aventura... ¡caso de amor!

MAX: ¡Oh!

ANATOL: Y así me encontré de pronto en medio de una confusión. Alrededor de mí crujían los trajes de seda y raso, brillaban los ojos, guiñaban las máscaras, se sentía el perfume de los hombros blancos y lustrosos... Respiraba y alborotaba todo el Carnaval. Me lancé a este oleaje y dejé que envolviera mi alma. Quería sorberlo, quería bañarme en él...

MAX: ¡Al grano! No tenemos tiempo.

ANATOL: Me empujó la muchedumbre, y después de haber embriagado antes la cabeza, embriagué ahora la respiración con todos los perfumes que flotaban alrededor de mí. Como nunca, fluía en mí. A mí, a mí personalmente me daba el Carnaval una fiesta de despedida.

MAX: Espero la tercera embriaguez.

ANATOL: Llegó... ¡la embriaguez del corazón!

MAX: ¡De los sentidos!

ANATOL: ¡Del corazón!... Pero sea: de los sentidos... ¿Te acuerdas de Catalina?

MAX: *(Casi grita.)* ¡Oh! ¿De Catalina?

ANATOL: ¡Psch!

MAX: *(Señalando a la puerta del dormitorio.)* ¡Ah! ¿Es ella?

ANATOL: No... no es ella precisamente. Pero también estaba allí, y otras muchas. Las reconocí a todas, a pesar de sus máscaras: en la voz, en el andar, en algún movimiento. Pero ¡qué extraño! ¡Precisamente una no reconocí de momento! Yo la perseguía, ella me perseguía a mí. Su figura me era muy conocida. En todo caso, siempre nos encontrábamos. Junto al surtidor, en el ambigú, en el palco proscenio... ¡constantemente! ¡Finalmente, me cogió del brazo y supe quién era!

(Señalando el dormitorio.)

Esa.

MAX: ¿Una vieja conocida?

ANATOL: Pero, hombre, ¿no lo adivinas? Tú sabes lo que le conté hace seis semanas, al comprometerme... el viejo cuento: "Voy de viaje, vuelvo pronto, te querré eternamente".

MAX: ¿Ilona?

ANATOL: ¡Psch!

MAX: ¿No es Ilona?

ANATOL: Sí... pero ¡silencio, por lo mismo! "¿Ya estás aquí otra vez?", me susurró al oído.

"Sí", contesté con rapidez. "¿Cuándo has llegado?" "Esta noche." "¿Por qué no has escrito?" "No había comunicaciones de Correos." "¿Dónde está, pues eso?" "Una aldea inhospitalaria." "Pero, ¿ahora?" "Feliz, de vuelta; he sido fiel." "También yo, también yo." Felicidad, champaña y felicidad otra vez.

MAX: Y otra vez champaña.

ANATOL: No, nada más felicidad. ¡Ah! Vinimos a casa en coche... como en otro tiempo. Se reclinaba sobre mi pecho. "No nos separaremos nunca más", decía ella...

MAX: *(Levantándose.)* Despiértate, amigo mío; procura concluir.

ANATOL: ¡No separarnos nunca!

(Levantándose.)

¡Y hoy, a las dos, me caso!

MAX: Con otra.

ANATOL: Bien, sí; siempre se casa uno con otra.

MAX: *(Mirando el reloj.)* Creo que es la hora crítica.

(Indicando con un movimiento que ANATOL debe alejar a ILONA.)

ANATOL: Sí, sí. Voy a ver si está lista.

(Yendo a la puerta, se detiene y se vuelve a MAX.)

¿No es verdaderamente triste?

MAX: Es inmoral.

ANATOL: Sí; pero también triste.

MAX: ¡Vete, al fin!

(ANATOL está junto a la puerta del cuarto contiguo.)

ILONA: *(Saca la cabeza, el cabello suelto.)* ¡Si sólo es Max!

(Entra, vestida ya con su disfraz de la noche anterior: un vestido folclórico húngaro, y un elegante dominó; su máscara veneciana de porcelana en la mano representa a Elizabeth, "Sissi", la reina-emperatriz.)

MAX: *(Inclinándose.)* Sólo Max.

ILONA: *(A ANATOL.)* Y no me has dicho nada. Creí que era un extraño; si no, hace tiempo que estaría con ustedes. ¿Cómo le va a usted, Max? ¿Qué dice usted de este bribón?

MAX: Sí; eso es lo que es.

ILONA: Seis semanas que lloro por él... Y él estaba... ¿Dónde estuviste?

ANATOL: *(Con un amplio movimiento de mano.)*
Allá...

ILONA: ¿Tampoco a usted le ha escrito? Pero ya le tengo otra vez.

(Cogiendo su brazo.)

Ya no hay más viajes... ni más separaciones.
¡Dame un beso!

ANATOL: Pero...

ILONA: ¡Ah, qué importa por Max!

(Besa a ANATOL.)

¡Pero vaya una cara que pones! Les voy a servir el té, y a mí también, si se puede...

ANATOL: ¡No faltaba más!

MAX: Querida Ilona, bien a mi pesar no puedo quedarme a desayunar con ustedes... Y tampoco comprendo...

ILONA: *(Se dispone a preparar el samovar.)*
¿Qué es lo que usted no comprende?

MAX: También Anatol tendría realmente que...

ILONA: ¿Qué tiene Anatol que?

MAX: *(A ANATOL.)* Tú tendrías realmente que...

ILONA: ¿Qué tendría?

MAX: ¡Tendrías ya que estar vestido!

ILONA: ¡Ah! No sea usted, ridículo, Max; hoy nos quedamos en casa y no nos movemos.

ANATOL: Hija mía, siento que no va a ser posible...

ILONA: ¡Oh! Vaya si va a ser posible.

ANATOL: Estoy convidado...

ILONA: *(Sirviendo el té.)* Excúsate.

MAX: No puede excusarse.

ANATOL: Estoy convidado a una boda.

(MAX le hace señas de estímulo.)

ILONA: ¡Bah! Es igual.

ANATOL: No es del todo igual... pues soy algo así como el padrino.

ILONA: ¿Te ama la madrina?

MAX: Es lo secundario.

ILONA: Pero lo quiero yo, y eso es lo principal... ¡No se entremeta usted siempre!

ANATOL: Hija... tengo que irme.

MAX: Sí, tiene que irse; créale, tiene que irse.

ANATOL: Tienes que darme permiso por un par de horas.

ILONA: Ahora me harán el favor de sentarse... ¿Cuántos terrones, Max?

MAX: Tres.

ILONA: *(A ANATOL.)* ¿Y tú?

ANATOL: No se puede realmente perder un minuto.

ILONA: ¿Cuántos terrones?

ANATOL: Ya lo sabes... como siempre, dos.

ILONA: ¿Anís, ron?

ANATOL: Ron... también lo sabes.

ILONA: Ron y dos terrones.

(A MAX.)

¡Es hombre de principios!

MAX: Tengo que marcharme.

ANATOL: *(Bajo.)* ¿Me dejas solo?

ILONA: ¡Pero acabará usted el té, Max!

ANATOL: ¡Hija, tengo que cambiarme!

ILONA: ¡Por amor de Dios! ¿Cuándo es, pues, la maldita boda?

MAX: Dentro de dos horas.

ILONA: ¿También usted está invitado?

MAX: ¡Sí!

ILONA: ¿También de padrino?

ANATOL: Sí, también él.

ILONA: ¿Y quién se casa?

ANATOL: Tú no lo conoces.

ILONA: ¿Cómo se llama? No será ningún secreto.

ANATOL: Sí, es un secreto.

ILONA: ¿Cómo?

ANATOL: La boda tiene lugar secretamente.

ILONA: ¿Con padrinos y madrinas? ¡Qué tontería!

MAX: Se trata de que no lo sepan los padres.

ILONA: *(Sorbiendo el té, tranquila.)* Muchachos, me están mintiendo.

MAX: ¡Oh, por favor!

ILONA: ¡Dios sabe dónde están invitados! Pero es inútil. Usted, naturalmente, puede ir donde quiera, querido Max; pero éste se queda.

ANATOL: Imposible, imposible. No puedo faltar a la boda de mi mejor amigo.

ILONA: *(A MAX.)* ¿Debo darle permiso?

MAX: Mi buena Iлона, es necesario.

ILONA: ¿En qué iglesia se celebrará la boda?

ANATOL: *(Inquieto.)* ¿Por qué lo preguntas?

ILONA: Por lo menos, quiero presenciar la cosa.

MAX: Pero no es posible.

ILONA: ¿Y por qué?

ANATOL: Porque esta boda tendrá lugar en una capilla... completamente subterránea.

ILONA: Pero habrá un camino que vaya allí.

ANATOL: No... es decir, claro que hay un camino.

ILONA: Quisiera ver a tu pareja, Anatol. Estoy celosa de esa pareja. Se conocen historias de padrinos que luego se casan con las madrinas. Y, ¿me comprendes, Anatol?, no quiero que tú te cases.

MAX: ¿Qué haría usted si... se casara?

ILONA: *(Completamente tranquila.)* Desbarataría la boda.

ANATOL: ¿Sí?

MAX: ¿Y cómo?

ILONA: No lo sé aún. Tal vez un gran escándalo en la puerta de la iglesia.

MAX: Sería trivial.

ILONA: ¡Oh, ya encontraría un nuevo matiz!

MAX: ¿Por ejemplo?

ILONA: Yo también iría como novia... con un ramo de azahar. ¿No sería original?

MAX: Extraordinariamente...

(Se levanta. Suena el timbre de la calle.)

Tengo que irme... Adiós, Anatol.

ANATOL: *(También se levanta, decidido.)* Perdona, querida Iлона; pero tengo que cambiarme; es la hora justa.

FRANCISCO: *(Entra con un ramo de flores.)* Las flores, señor.

ILONA: ¿Qué flores?

FRANCISCO: *(Mira a Iлона con cara de asombro y algo familiar.)* Las flores, señor.

ILONA: ¿Conservas todavía a Francisco?

(FRANCISCO sale.)

Pero lo querías despedir.

MAX: Muchas veces es tan difícil.

(ANATOL tiene en la mano el ramo envuelto en papel de seda.)

ILONA: Veamos qué gustos tienes.

MAX: ¿El ramo para la madrina?

ILONA: *(Rompe el papel de seda.)* ¡Pero si es un ramo de novia!

ANATOL: ¡Dios mío! Me han mandado un ramo equivocado... ¡Francisco! ¡Francisco!

(Sale rápidamente con el ramo.)

MAX: El pobre novio recibirá el suyo.

ANATOL: *(Entra de nuevo.)* Ya va Francisco a escape.

MAX: Y ahora tiene usted que disculparme; debo irme.

ANATOL: *(Acompañándolo a la puerta.)* ¿Qué hago?

MAX: Confesarlo.

ANATOL: Imposible.

MAX: ¡Bueno! En todo caso, volveré tan pronto como pueda.

ANATOL: Sí, te lo ruego.

MAX: ¿Y mi color?

ANATOL: Azul o encarnado... tengo una vaga idea... Pásalo bien.

MAX: Adiós, Iлона.

(Bajo.)

Dentro de una hora estoy de vuelta.

(ANATOL vuelve a la habitación.)

ILONA: *(Se arroja en sus brazos.)* ¡Al fin! ¡Oh, qué dichosa soy!

ANATOL: *(Mecánicamente.)* ¡Ángel mío!

ILONA: ¡Qué frío estás!

ANATOL: Pero si acabo de decirte: ¡ángel mío!

ILONA: ¿Pero tienes que irte realmente a esa estúpida boda?

ANATOL: Sí, querida; en serio.

ILONA: ¿Sabes? Puedo acompañarte en el coche hasta el domicilio de la madrina.

ANATOL: ¡Qué cosas se te ocurren! Nos veremos esta noche: hoy tienes que trabajar en el teatro.

ILONA: Me disculparé.

ANATOL: No, no; iré a recogerte. Ahora tengo que ponerme el frac.

(Mira el reloj.)

¡Cómo se va el tiempo! ¡Francisco! ¡Francisco!

ILONA: ¿Pero qué quieres?

ANATOL: *(A FRANCISCO que entra.)* ¿Está todo preparado en mi habitación?

FRANCISCO: *(Por la ropa sobre en el sillón.)* ¿El señor quiere decir el frac, la corbata blanca...?

ANATOL: *(Recogiendo la ropa deprisa y echándosela a su valet en los brazos.)* Sí.

FRANCISCO: Enseguida...

(Entra en el dormitorio.)

ANATOL: *(Pasea de un lado a otro.)* Oye... Ilona... De modo que esta noche... después del teatro... ¿verdad?

ILONA: ¡Cómo quisiera quedarme hoy contigo!

ANATOL: No seas niña; tengo obligaciones también; ya lo estás viendo.

ILONA: Te quiero; es lo único que veo.

ANATOL: Pero es absolutamente necesario...

FRANCISCO: *(Entrando del dormitorio.)* Todo está listo, señor.

ANATOL: Bien.

(Sigue a FRANCISCO al dormitorio y sigue hablando, mientras ILONA permanece en escena.)

ILONA: ¿Pero te estás cambiando de veras?

ANATOL: Así no puedo ir a la boda.

ILONA: ¿Y por qué vas?

ANATOL: ¿Vuelves a empezar? Tengo que ir.

ILONA: Y esta noche...

ANATOL: Te esperaré en la puerta del teatro.

ILONA: Pero no te retrases.

ANATOL: No; ¿por qué habría de retrasarme?

ILONA: ¡Oh, acuérdate! Una vez te esperé toda una hora después del teatro.

ANATOL: ¿Sí? No recuerdo.

(Pausa. ILONA recorre la habitación y mira el techo y a las paredes. Mientras habla se hace unas trenzas que recogerá sobre su cabeza, "a la Sissi".)

ILONA: *(Viendo el "Adán y Eva" de Gustav Klimt.)* Oye, Anatol, ¿tienes un cuadro nuevo?

ANATOL: Sí; ¿te gusta?

ILONA: No entiendo de cuadros. Están desnudos.

ANATOL: Es un cuadro muy bonito. "Adán y Eva" de Klimt. Eva se parece un poco a ti, ¿no te parece?

ILONA: No estoy tan gorda y deforme. ¿Lo trajiste contigo?

ANATOL: ¿De dónde?

ILONA: ¿De dónde ha de ser? De tu viaje.

ANATOL: Sí, sí... precisamente, de mi viaje.

ILONA: Oye, Anatol.

ANATOL: *(Nervioso.)* ¿Qué quieres?

ILONA: ¿Dónde estuviste realmente?

ANATOL: Ya te lo he dicho.

ILONA: No; ni una palabra.

ANATOL: Te lo dije anoche.

ILONA: Pues lo he vuelto a olvidar.

ANATOL: Estuve en las cercanías de Bohemia.

ILONA: ¿Y qué tenías que hacer en Bohemia?

ANATOL: No estuve en Bohemia, sino en las cercanías... cazando liebres.

ILONA: ¿Durante seis semanas?

ANATOL: Sí; no se dejaban atrapar.

ILONA: ¿Y por qué no te despediste de mí?

ANATOL: No quería afligirte.

ILONA: Querías dejarme plantada, ¿verdad, Anatol?

ANATOL: Ridículo.

ILONA: Pues una vez lo intentaste.

ANATOL: Intentarlo... sí, pero no lo logré.

ILONA: ¿Cómo? ¿Qué dices?

ANATOL: Bien, sí; quería libarme de ti; ¡si tú lo sabías!

ILONA: ¡Qué tontería! Tú no puedes librarte de mí.

ANATOL: ¡Ja, ja!

ILONA: ¿Qué dices?

ANATOL: He dicho ja, ja.

ILONA: No te rías, precioso; también entonces volviste a mí.

ANATOL: Sí... entonces.

ILONA: Y también esta vez... Es porque me quieres.

ANATOL: Desgraciadamente.

ILONA: ¿Cómo?

ANATOL: *(Gritando.)* ¡Desgraciadamente!

ILONA: Oye, eres muy valiente cuando estás en otro cuarto. Eso no me lo dices a la cara.

ANATOL: *(Abre la puerta y saca la cabeza.)* ¡Desgraciadamente!

ILONA: *(Yendo a la puerta, que ya se cerró.)* ¿Qué quiere decir eso, Anatol?

ANATOL: *(De nuevo tras la puerta.)* Quiere decir que esto no puede continuar así eternamente.

ILONA: ¿Cómo?

ANATOL: Digo que esto no puede continuar; que no puede durar eternamente.

ILONA: Ahora me río yo: ¡Ja, ja!

ANATOL: ¿Cómo?

ILONA: *(Abre la puerta y mete la cabeza.)* ¡Ja, ja!

ANATOL: ¡Cierra!

(Riendo, ILONA cierra la puerta otra vez.)

ILONA: No, precioso; me quieres y no puedes dejarme.

ANATOL: ¿Tú crees?

ILONA: Lo sé.

ANATOL: ¿Lo sabes?

ILONA: Lo siento.

ANATOL: ¿Crees que voy a estar a tus pies toda una eternidad?

ILONA: No te casarás; lo sé.

ANATOL: Estás loca, hija mía. Te quiero —así es—; pero no estamos unidos para toda la vida.

ILONA: ¿Crees que te voy a soltar?

ANATOL: Alguna vez tendrás que hacerlo, sin embargo.

ILONA: ¿Tener que hacerlo? ¿Y cuándo?

ANATOL: Cuando yo me case.

ILONA: *(Golpeando la puerta.)* ¿Y cuándo será eso, precioso?

ANATOL: *(Burlón.)* ¡Oh, pronto, preciosa!

ILONA: *(Más enojada, golpea la puerta con mayor fuerza.)* ¿Pero cuándo?

ANATOL: ¡Deja de golpear! Dentro de un año hará tiempo que esté casado.

ILONA: ¡Estás loco!

ANATOL: Podría casarme dentro de unos meses.

ILONA: ¡Ni que te estuviera esperando ya alguna!

ANATOL: Sí; precisamente en este momento me espera una.

ILONA: ¿Para dentro de dos meses?

ANATOL: Me parece que dudas.

(ILONA se ríe.)

No te rías, me caso dentro de ocho días.

(ILONA ríe aún más fuerte.)

¡No te rías, Iona!

(ILONA se arroja riendo al diván. ANATOL sale del dormitorio, impecablemente vestido en su frac.)

¡No te rías!

ILONA: *(Aún riendo.)* ¿Cuándo te casas?

ANATOL: Hoy.

ILONA: *(La risa se le corta.)* ¿Cuándo?

ANATOL: Hoy, preciosa.

ILONA: *(Se levanta.)* ¡Anatol, basta de bromas!

ANATOL: Es en serio, hija mía, me caso hoy.

ILONA: Estás loco, ¿no?

ANATOL: ¡Francisco!

FRANCISCO: *(Entra presuroso de la recámara, todo desalineado.)* Señor.

ANATOL: ¡El ramo!

(FRANCISCO sale hacia las habitaciones interiores.)

ILONA: *(Amenazadora, delante de ANATOL.)*
¡Anatol!

(FRANCISCO, de nuevo pulcro y alineado, trae el ramo. ILONA se arroja con un grito sobre el ramo; ANATOL se lo quita rápidamente de la mano a FRANCISCO; éste sale despacio, sonriendo, hacia sus habitaciones.)

¡Ah, de modo que era cierto!

ANATOL: *(Suena el timbre de la calle.)* Como lo ves.

(ILONA quiere arrancarle el ramo de la mano; simultáneamente, FRANCISCO atraviesa el escenario hacia la puerta de entrada.)

¿Qué pretendes?

(Tiene que huir de ella, quien le persigue alrededor de la habitación.)

ILONA: ¡Miserable, miserable!

FRANCISCO: *(Que cruza el escenario hacia sus habitaciones.)* El señorito Max.

(MAX entra con un ramo de flores en la mano y permanece en la puerta, estupefacto.)

ANATOL: *(Se ha subido en un sillón y mantiene el ramo en el aire.)* ¡Ayúdame, Max!

(MAX corre hacia ILONA y la sujeta; ella se vuelve hacia él, le quita el ramo de la mano, lo arroja al suelo y lo pisotea.)

MAX: ¡Ilona, está usted loca! ¡Mi ramo! ¿Y ahora qué hago?

(ILONA, rompiendo en un llanto vehemente, se arroja en una silla.)

ANATOL: *(Confundido, titubeante, aún en el sillón.)* Me ha provocado.. Sí, sí, ahora lloras, Ilona... Naturalmente... ¿Por qué te has reído de mí?... Se mofaba de mí... ¿comprendes, Max?... Dijo que no me atrevería a casarme... Pues ahora... ¡Claro que me caso!... por llevar la contraria.

(Quiere bajar del sillón.)

ILONA: ¡Hipócrita, embustero!

(ANATOL vuelve a subir al sillón.)

MAX: *(Levantando su ramo.)* ¡Mi ramo!

ILONA: Perdón, creí que era el de él. Pero no merece usted menos. ¡Es usted su cómplice!

ANATOL: *(Todavía en el sillón.)* Ahora sé razonable.

ILONA: Sí; ¡eso dicen siempre después de haberla vuelto a una loca! ¡Pero ahora van a ver! ¡Bonita va a estar la boda! Esperen...

(Se levanta.)

¡Adiós!

ANATOL: ¿Adónde...?

ILONA: Ya lo verán.

ANATOL Y MAX: *(Cerrándole el paso.)*
¿Adónde?

ILONA: ¡Déjenme!

MAX: Ilona, ¿qué va a hacer usted?

ANATOL: Ilona, ¿qué quieres hacer?

ILONA: *(Suena el timbre de la calle.)* ¡Déjenme!
¡Déjenme salir!

ANATOL: Sé juiciosa... cálmate...

ILONA: *(FRANCISCO atraviesa la escena.)*
¿Cómo? ¿No me dejan salir?

(Corre por la habitación, toma un jarrón y se los arroja. Ellos lo esquivan, pero le da, fuera de escena, a FRANCISCO, que pasó entre los dos señores. ANATOL y MAX perplejos.)

ANATOL: Y ahora te pregunto: ¿Es necesario casarse cuando uno es tan querido?

(ILONA se arroja agotada al diván; llora. Pausa.)

Ya se calma.

MAX: Tenemos que irnos. ¡Y yo sin ramo!

FRANCISCO: *(Regresa y, tambaleante, atraviesa el escenario sobándose la cabeza.)* El coche, señor.

(Sale.)

ANATOL: El coche... el coche... ¿Qué hago?

(Yendo a ILONA, por detrás, le besa el cabello.)

¡Ilona!

MAX: *(Del otro lado.)* ¡Ilona!

(Ella llora en silencio, con el pañuelo al rostro.)

Vete y déjame a mí.

ANATOL: Tengo que irme realmente; pero ¿cómo puedo...?

MAX: Vete.

ANATOL: ¿Podrás alejarla?

MAX: Te susurraré durante la boda: "Todo en orden."

ANATOL: Tengo un miedo...

MAX: Vete ya.

(ANATOL se dirige a la puerta de la calle; simultáneamente, FRANCISCO, vestido de civil, con maletín, bombín y paraguas, entra de las habitaciones interiores.)

ANATOL: *(Al llegar a la puerta, se vuelve para regresar con ILONA, pero se topa con FRANCISCO.)* ¡Ah!

FRANCISCO: *(Le entrega un sobre, se levanta el bombín, hace una ligera inclinación.)* Señor.

(Sale. ANATOL, perplejo, duda, regresa de puntitas hacia ILONA, le da un beso suavemente en el cabello, y sale corriendo tras FRANCISCO.)

MAX: *(Sentado frente de ILONA, que todavía llora, conservando el pañuelo en el rostro. Mira el reloj.)* ¡Hum! ¡Hum!

ILONA: *(Mira alrededor, como despertando de un sueño.)* ¿Dónde está?

MAX: *(Le coge las manos.)* Ilona...

ILONA: *(Levantándose.)* ¿Dónde está?

MAX: *(Sin soltarle las manos.)* No lo encontraría.

ILONA: Pero yo lo quiero.

MAX: Pero usted es razonable, Ilona; usted no quiere ningún escándalo.

ILONA: Déjeme. ¿Dónde se celebra la boda?

MAX: Eso es secundario. Ya se consolará usted.

ILONA: ¡Oh, qué mal me conoce usted! Quiero ir allí; tengo que ir allí.

MAX: No lo haría usted... Se pondría usted en ridículo; eso es todo.

ILONA: ¡Cómo! ¡Encima, insultos! ¡Oh, esta burla! ¡Este engaño!

MAX: No es lo uno ni lo otro; es precisamente la vida.

ILONA: ¡Cállese, cálese... con sus frases!

MAX: Es usted pueril, Ilona; si no, vería que todo es inútil.

ILONA: ¿Inútil?

MAX: Es una tontería...

ILONA: ¿Tontería?

MAX: Si realmente lo perdiera usted...

ILONA: ¿Cómo?

MAX: Sí; si él se fuera a América...

ILONA: ¿Qué quiere decir?

MAX: ¡Que no es usted la engañada!

ILONA: ¿Qué?

MAX: A usted se puede volver; a la otra se le puede abandonar.

ILONA: *(Con una salvaje expresión de alegría en el rostro.)* ¡Oh! Eso es...

MAX: *(Le estrecha la mano.)* Usted es buena.

ILONA: No, no soy buena. Quiero vengarme... por esto me alegro de lo que me ha dicho usted.

MAX: Es usted una de aquellas "que muerden cuando aman".

ILONA: Sí; soy una de esas.

MAX: Ahora me parece usted grandiosa. Como una que quisiera vengar todo su sexo en nosotros.

ILONA: Sí... eso quiero.

MAX: *(Levantándose.)* Aún tengo tiempo de llevarla a su casa.

(Para sí.)

Si no, ocurre todavía una desgracia.

(Ofreciéndole el brazo.)

Ahora, despídase usted de estas habitaciones.

ILONA: No, no, mi querido amigo; despedirme no. ¡Volveré!

MAX: ¡Ahora se cree usted un demonio... y realmente es sólo una mujer! Pero eso también es bastante...

(Abriéndole la puerta.)

¿Tiene la bondad, señorita?

ILONA: *(Todavía antes de salir se vuelve con afectada altivez.)* ¡Hasta la vista!

(Sale con MAX. El TRASPUNTE entra.)

FINAL

TRASPUNTE: Y así llegamos al final de nuestra historia y del siglo XIX, tan lleno de contrastes, inventos e ideologías. ¿El señorito Anatol y su amigo Max? Bueno, todos sabemos que los tigres nunca pierden sus rayas, y que aún con todos los adelantos técnicos y científicos, en esencia el ser humano ha sido, es y será eso: humano, para bien o para mal. ¿Qué nos depara el destino para este siglo XX que comienza? La ciencia no ha avanzado tanto como para poder predecir el futuro, así que se lo dejamos de tarea a su (el público) intuición, sabiduría y buena voluntad. Muy feliz 1900. Buenas noches.

.....