

164

julio - agosto

CASA DE LAS AMERICAS

teatro latinoamericano

CONJUNTO

Vea información en la página 58



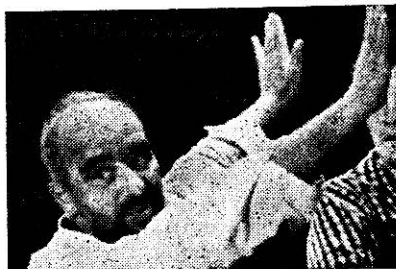
EN PARIS
EL CONJUNTO
FOLKLORICO
NACIONAL

teatro latinoamericano



IV Centenario Shakespeare ● pág. 4

Otomar Kreycha, conocido director checoslovaco quien ha montado Romeo y Julieta en La Habana ● pág. 9



Mito y verdad de Florencio Sánchez ● pág. 14

sumario

Shakespeare - IV centenario	4
Catarsis Brutal	
Romeo y Julieta en La Habana	9
Mito y Verdad de Florencio Sánchez	14
Los Festivales de Teatro de la Casa de las Américas	51
El XI Festival Internacional del Teatro de las Naciones	54
El Teatro Latinoamericano en el mundo	60
Una encuesta sobre la dramaturgia brasileña	62

Jefe de Redacción: David Fernández
Diseño y emplane: Umberto Peña
Redacción: Casa de las Américas
 G y 3ra., Vedado, La Habana, Cuba.
Empresa Consolidada de Artes Gráficas
 Taller 210-05, "Marcelo Salado",
 Lindero N° 1, La Habana, Cuba.

PRESENTACION

En la misma medida en que los latinoamericanos cobramos conciencia de nosotros mismos y buscamos nuestras propias expresiones culturales, va desarrollándose en América Latina un género literario hasta no hace mucho subestimado y un poco a la zaga de los otros géneros. Mientras el cuento, la novela y la poesía alcanzaron, desde el siglo XIX, un sitio firme y respetable en la literatura universal, el teatro, salvo excepciones rarísimas, no tuvo aquella misma fortuna.

Sin embargo, en la actual década ya se advierte todo un movimiento teatral latinoamericano, que ha principiado a conquistar con éxito escenarios de otras latitudes. No son pocos los personajes criollos, nacidos en el Caribe o en el río de la Plata o en el continente brasileño, que han hablado otras lenguas antes vedadas para nuestras creaciones dramáticas, a través de acertadas traducciones, y han pisado escenarios y escuchado aplausos de públicos que antes ignoraban su existencia.

Eso quiere decir que empezamos a trascender las fronteras de nuestros países. Que nos universalizamos culturalmente y que nuestro ser, nuestros problemas, nuestros tipos, nuestras sicologías saltan el marco local, para alcanzar la dimensión que corresponde a las auténticas creaciones del arte. Asistimos al surgimiento y al robustecimiento del teatro latinoamericano y ello tiene enormes implicaciones respecto a la madurez de nuestro ser social, cultural y político.

Por ello, la Casa de las Américas ha considerado que es necesario crear un órgano de difusión de ese movimiento teatral latinoamericano. A esa convicción responde el apareamiento de esta revista. Sus páginas se abren desde ahora para todas las expresiones teatrales latinoamericanas. Su aspiración es contactar al público de América Latina con la obra de sus creadores y realizadores de teatro. Creemos que es un elevado propósito y un buen servicio a la cultura latinoamericana. Y estamos seguros de lograrlo.



Shakespeare

IV centenario

Catarsis Brutal

por BEATRIZ MAGGI

Fue usual en Shakespeare valerse de temas prestados. (1) Pero lo interesante no consiste en el rastreo de las fuentes posibles sino en observar los nuevos aportes y en interpretar los propósitos que los presiden. Independientemente de sus fuentes, el poeta iba esta vez a conjurar las fuerzas del bien y del mal en un encuentro monolítico de magnitud nunca alcanzada antes. He aquí los cambios: No reparte el Rey Lear

una porción del reino reteniendo otra; no son, tampoco, los yernos quienes van humillando y minimizando al rey, sino las propias hijas. Ofrece así, el espectáculo antinatural de la reversión de los afectos, semejantes a los que prevalecen en los animales inferiores. A la ambición de los yernos supera la falta de amor de las hijas.

La locura que exagera los caprichos de la vejez y

no conduce a un final feliz, mas deja paso a una tragedia de enormes proporciones, es una invención puramente shakespereana. Así como también la particular composición histórica en que triunfan las tropas inglesas y el injustificado destierro de Kent.

De la Arcadia de Sidney toma la historia del barón de Gloucester y sus dos hijos y la entreteje con la del rey y sus hijas en el caso más notable de paralelismo reiterativo en la historia del teatro.

La unión de intereses entre el bastardo Gloucester, Edmund, y las hijas ingratas es aporte importante, como también lo es el arrepentimiento final de Edmund. (V, 3, 299-41).

Por último, la locura fingida de Edgardo contribuye a apretar la unidad de acción dramática al mismo tiempo que con sus parlamentos incoherentes ayuda al bufón a que Lear crezca hacia la verdad.

A medida que Shakespeare se va acercando al sonido definitivo de la maldad en el alma humana, abandona el mundo luminoso de Italia y del Renacimiento y elige el ambiente sombrío de las brumas nórdicas *Hamlet*, *Macbeth*, *Lear*, tienen lugar en Dinamarca e Inglaterra, y particularmente *Lear* posee un tétrico resplandor. En el acto III, cinco de las siete escenas se desarrollan en plena tempestad, tempestad que tiene lugar de noche. En el más estricto sentido de la palabra puede llamarse a esta noche de tormenta, metáfora en función dramática. Con intuición profética del cinematógrafo, cambia vertiginosamente la escena, infinitas veces, del palacio del rey, al castillo de Gloucester, al palacio del Duque de Albany (y en éste, a un salón, o a un patio); luego a campo abierto frente al castillo, o al campamento francés en Dover, o a los campos cercanos. Esta movilidad inaudita, unida a la falta de decorado y escenografía característicos del teatro isabelino tienen por consecuencia un vértigo en el espectador, en cuya mente se produce una fusión sintética. Hay muchos cambios de lugar, pero son tan frecuentes y rápidos que dejan una sensación de efecto único; la variedad de lugar genera unidad de acción.

Una riqueza de vocabulario nunca antes alcanzada por Shakespeare, a despecho de la casi total desaparición de períodos sintácticos complicados y de los exiguos pasajes líricos —como aquel en que Lear invoca a la tempestad, o el que describe a Cordelia entre lágrimas y risas, o el que refleja la dicha de

Lear y Cordelia en la prisión—, apremia el alma del espectador, que en ésta, menos que en ninguna otra obra, bordea el peligro de ser hechizado por la música opulenta del poeta. El espectador siente que se halla peligrosamente cercano a contemplar la verdad desnuda, que le viene dada en palabras desnudas, en la más cotidiana frase de total realismo naturalista: *por favor, desabrócheme este botón. Gracias, señor.* (V, 3, 309). Y, en la cima del arte, la poesía de lo que no se dice, de que hay muchos ejemplos en esta obra: *Ninguna causa, ninguna causa* (V, 7, 76).

Y el clima de locura, con todas las variantes del desequilibrio mental: el rey loco, el bufón cuya mente clarividente preside sobre sus demás potencias, pero cuyo corazón conturbado estalla de amor e indignación; la locura fingida de Edgardo, que no corre peligro de volverse verdadera porque él está sufriendo más por los demás que por sí mismo, y el creciente desequilibrio de Gloucester, que lentamente también avanza hacia la verdad (III, 4, 171 y III, 4, 175, y más tarde IV, 1, 21). Esta especie de anodamiento, unido a la ceguera física hace verosímil el riesgoso experimento de Edgardo en el suicidio imaginado por Gloucester, atrevimiento dramático sin precedentes en que Shakespeare desafía el ridículo.

Todos los elementos mencionados en este epígrafe, conjuntamente con el quebrantamiento del ritmo del verso sumen al espectador de *El Rey Lear* en una especie de ruina que le extenua.

Lear ama a sus tres hijas y ama más a la más pequeña; el dolor que ella le inflija ha de perturbarlo más que cualquier otro. Pero Lear está envejecido y se acentúan sus defectos. Ha amado siempre el esplendor (no concibe despojarse de sus cien caballeros); es voluntarioso, celoso de su autoridad, y en fin, un necio que se atiene a las apariencias. La conversación entre Gonerilla y Regana al final de la primera escena nos iluminan al respecto (I, 1, 296-303); la vejez sólo perfila rasgos ya presentes. Dato importante, pues Shakespeare, siempre indulgente, no iba a dedicar una tragedia de tal magnitud a fustigar las fallas de la vejez. Se trata más bien de una vida vivida en el error, en la ignorancia, que no le ha servido para conocer la verdadera sustancia de sus hijas, ni de Kent, ni de sus yernos. Si bien cólico, pues con igual ligereza que deshereda a Cordelia (sin que la defensa que de ella hacen Kent y

el rey de Francia lo haga recapacitar), destierra a Kent, o en evidente desmán desea la esterilidad de su hija Gonerila, su error principal consiste en una falta de juicio moral que le hace vanidoso, susceptible e injusto.

A partir de la escena 3 del primer acto, Lear empieza a sufrir las consecuencias de su error y comienza a preguntarse: *¿Quién soy?* y más tarde, *¿Me conoce alguien aquí?*, y *¿Quién es el que puede decirme quién soy?* (I, 4, 245-50). Tempranamente en la obra, Gonerilla y Osvaldo manifiestan su naturaleza y de aquí en adelante ya Lear no va a disfrutar un solo momento de paz, hasta su reunión con Cordelia en el acto IV. Las palabras del bufón resuenan ominosamente en sus oídos, aprehende su sentido, guardan un acento que se aproxima insidiosamente a lo que él es. Por eso pronto le dice: *¡Hiel pestilente para mí!* (I, 4, 127) y luego lo llama *bufón amargo* (I, 4, 150). Se pregunta denodadamente si será víctima de un letargo y fugazmente adivina: *¡Ah, ¿estaré despertando?* (I, 4, 249), pero de inmediato se vela la verdad que no está maduro para reconocer y añade *No, no es eso*, pero pronto: *Desgraciado del que se arrepiente demasiado tarde* (I, 4, 279). Una vez que el bufón le ha encaminado en el hilo de las reflexiones certeras, ya Lear se desprende y prestando una pseudo-atención, continúa de eslabón en eslabón la cadena de sus pensamientos. Así, atendiendo parcialmente a un acertijo del bufón, Lear murmura para sí: *La juzgué mal* (I, 5, 25) y cuando el bufón le pregunta por qué las 7 estrellas no son más que siete, Lear, cuya ternura le impide ser descortés, le contesta: *¿porque no son ocho?* más cuando el bufón exclama: *¡Exacto! ¡Qué buen bufón serías!*, ya Lear no le escucha *¡Recuperarlo* (el trono) por la fuerza! *¡Monstruosa ingratitud!* (I, 5, 38-42). Ya aquí empiezan a aflojarse los resortes que operan en la conducta social, pues la mente suele desconectarse y emprender rumbos libres o perentorios, pero no suele acogerlos la voz. Y este hilo interno de pensamiento estalla abrumadoramente al final del acto:

¡Oh, dulces cielos, que no me vuelva loco! ¡Que no me vuelva loco! ¡Consérvame la razón! ¡No quiero enloquecer! (I, 5, 50-1). Así se echa a andar el genial estudio del proceso de enloquecimiento en que la intuición poética se adelanta proféticamente a la ciencia.

En el segundo acto, que es relativamente breve, avanza la acción rápidamente hacia el climax de la escena cuatro, en que la hija regaña, última esperanza de Lear, muestra su dureza glacial inclemente. En ésta escena de agobio, sin embargo, volvemos a ver perfiles que intuimos en el viejo Lear, pues más que moverle a piedad el espectáculo de Kent atado al cepo, lo solivianta la falta de respeto a su autoridad. Rechazado por Regania, el patético rey todavía ha de atravesar una nueva agonía ante Gonerila, y los espectadores sentimos que el autor está ya haciendo una demanda excesiva, insoportable, sobre la resistencia propia. Lear ya intuye que la locura se aproxima: *¡Oh, bufón! ¡Me vuelvo loco!* (I, 4, 289) El grandioso tercer acto muestra en toda su intensidad la inestabilidad inmediata a la locura, echada a andar por una bestial carga emocional. Ya en la escena tres (49-59) el bárbaro pagano descubre que el verdadero enemigo de los dioses es la virtud simulada, en todas sus formas. Bajo el peso del sufrimiento sus potencias mentales empiezan a ceder, de lo que él mismo se percata (III, 3, 67 y III, 4, 21) y en lúcida comparación declara: (III, 4, 6-22) que la tormenta de los elementos es idéntica a la que destroza su alma. A continuación, su encuentro con Edgardo, disfrazado de Tomasín el del manicomio, nos muestra otra fase del desequilibrio: la idea fija que en diferentes ocasiones y con punzante efecto, le hace sospechar que Tomasín tiene hijas ingratas que lo han llevado a ese estado.

Llegado a este punto, se produce en Lear la total regeneración; muere un necio y nace un hombre. La identificación con el hombre humilde al contemplar la miseria y destitución del refugio de Edgardo, e imaginar los rigores que soportan los pobres de la tierra, le hace expresar —en una de las más vigorosas imprecaciones que contra el exceso y la riqueza de los grandes ofrece el teatro shakesperiano—, su identificación con los humildes y renegar de su pasada despreocupación (III, 4, 28-36). Pero no bien pensamos que hemos llegado a la extremidad de la pasión de Lear, cuando se realiza la verdadera resurrección; no es identificación, sino identidad, de Lear con el hombre, con la criatura limitada. Lear se desnuda (III, 4, 105-114) porque acaba de realizar la distinción entre lo real y lo aparente, y con ello el drama se agiganta en consecuencias y en vigencia porque el rey, al percibir la diferencia

entre falso y verdadero, se ha salvado no sólo para Cordelia, sino para la humanidad y para sí mismo, y la humanidad se salva en él. Al desabrocharse la ropa Lear, podemos hablar de una primera catarsis y comprendemos que ya este hombre no podría seguir siendo rey. El repudio de toda impostura, en la mujer, en la distribución de justicia, en la demostración de afecto, es la base del reconocimiento de Lear, sobre el cual martillea de nuevo en la escena seis del acto cuarto, en su encuentro con Gloucester.

Ya sólo queda ver a Lear bajo sus enajenaciones divinas, en la regia escena del juicio imaginario a sus hijas, la alucinación de los perros rabiosos y las que luego se suceden vertiginosamente en el acto IV, 6, 85-93, en compañía de Gloucester y Edgardo. O entre trigales maduros, cubierto y adornado de flores: naturaleza redimida que evoca la redención operada en su alma, con el acto III la tempestad que vapulea su cuerpo es eco sinfónico de la que le vapulea interiormente.

Suelen las tragedias de Shakespeare presentar al héroe en un creciente estado de prosperidad que en determinado momento hacia la mitad de la obra los acontecimientos tornan en hostil, y su fortuna empieza a declinar hacia un final catastrófico. La estructura de *El rey Lear* es singularísima a este respecto. Apenas comenzada la obra (I, 3) la fortuna de Lear se torna obstinadamente adversa hasta llegar en el acto III a un punto obsesionante, sin que un momento haya abatido su furia. La agonía ha durado muy sensiblemente. Al final del acto IV, aunque su situación no puede ser más precaria, Lear es redimido de la locura y aun de su desdicha, como ya lo había sido de su ceguera moral, pues en los tiernos brazos de su hija halla consuelo, reverencia y la promesa de una felicidad completa. Pero —en la más hermosa de las concepciones shakesperianas— una vez verificada la restauración del orden moral, se hace innecesaria toda otra ganancia, y a través de los recursos que una y otra vez el autor aprovechó —casualidades, olvidos— las dos figuras de Lear y Cordelia resultan exterminadas, como dando a entender que toda ganancia espiritual acarrea inexorablemente una pérdida irremisible.

El acto III merece consideración aparte. Ya hemos visto como en esta tragedia el héroe va hacia su ocaso apenas comienza el acto I, lo cual prolonga

considerablemente su agonía y la del espectador. El segundo acto no cede en dolor y presenta al héroe en la escena 4 en total destitución. En el acto III se desatan implacables las fuerzas, y mientras rugen la tempestad y silba el viento, las hijas y los yernos fraguan el complot, Lear enloquece, imagina que él, Edgardo y el bufón constituyen tribunal para juzgar a sus hijas: Gloucester reconoce su error, y los despiadados Regana y Cornwall le sacan los dos ojos a la vista de los espectadores. La acción política avanza paulatinamente, pues ya han desembarcado las tropas francesas. Y el espectador, —que ya a estas alturas está vencido por el dolor pero regenerado por la lenta catarsis que se va produciendo por el reconocimiento de la verdad —todavía ha de mantenerse dueño de sí para las escenas que tienen lugar en el IV acto, principalmente el encuentro del Gloucester y Edgardo con Lear. Sólo ha de llegar a una meliflua paz cuando se encuentran padre e hija. Durante cuatro actos consecutivos, pues, el espectador ha sido golpeado masivamente, consecutivamente. Creemos que Shakespeare se propuso la más dilatada incursión dentro del mal, y la más purgadora de las catarsis.

Sin dejar de provocar al paso meditaciones como la de qué puede producir en el mundo estas naturalezas endurecidas, y la de llevarnos lentamente a una vivencia de la insignificancia del hombre; el replanteo, no nuevo en Shakespeare, de la eterna cuestión, plasmada en los parlamentos de Gloucester (I, 2, 112-24 y IV, 1, 38-9) y de su hijo Edmundo (I, 2, 128-45) principalmente: el hombre, ¿juguete de los dioses o dueño de su destino y responsable de sus vicios? Y añadido a esto, el soberbio estudio de los diferentes estados inestables de la mente, de los cuales el más punzante es el de Lear, y el más atrevido y genial se halla en la figura del bufón, quien, sin estar loco hiende nuestro concepto de cordura, tan preñado y compacto es el sentido de sus palabras. Pues en el bufón, como en Hamlet, la locura es *inteligencia excesiva*. Todo esto apunta a una gestión catársica gigantesca y superior a la de las otras tragedias de Shakespeare. Y si bien Shakespeare lo sacrifica todo a la intensidad, no renuncia a su hermosísimo tono menor, que reasume cada vez que toma en sus manos la figura de Cordelia.

Y otro de los recursos que emplea para contrarrestar la mencionada intensidad abusiva es la técnica

que emplea en el tercer acto. Un somero estudio del mismo arroja una labor genial de contrapunto: las escenas 1, 3 y 5 de tono emocional contenido o bajo llevan entre sí intercaladas las escenas 2, 4 y 6, de tono emocional devastador, y aunque la escena 7 también lo es, Shakespeare se ocupa oportunamente, al finalizar la escena 6 de bajar el tono. Esta alternancia permite prolongar la ordalía sin que todos desfallezcamos.

Si bien entretejer una trama secundaria con el asunto principal —cuyo tema reitera— con la intención de golpear la imaginación y la sensibilidad del espectador para alertarle a la comprensión de la obra es práctica magistral de Shakespeare, la fusión de los dos argumentos en esta obra que estudiamos sobrepasa la de obras anteriores. En *El Sueño de una Noche de Verano*, las bodas de Teseo, como los amores veleidosos de las parejas románticas, y la aberración de Titania plantean una metafísica del amor en diferentes planos de la realidad y en Hamlet la locura de Ofelia después de asesinado su padre, evoca el desequilibrio mental de Hamlet por el asesinato de su padre, y, más deliberadamente, la pantomima reproduce el asesinato del rey. Pero en *El rey Lear*, las dos tramas no parecen servir como de voz y de eco solamente, sino que en virtud de una mayor trabazón y complejidad en la acción, parecen una sola trama. La trama secundaria cobra auge en el plano dramático, porque se integra como parte necesaria del plan de la trama principal. El enlace íntimo entre estos dos argumentos ha favorecido la unidad de acción, aunque produce a ratos un abigarrado ir y venir de los hijos de Gloucester que no resulta totalmente satisfactorio, por el exceso de enredo. Poéticamente, la misión reiterativa queda lograda y se echa a ver bien claramente que Shakespeare no la ha introducido para aclarar el tema del padre sin juicio sabio y la ingratitud de sus hijas, pues a este respecto el desarrollo de Lear y sus hijas no deja lugar a dudas, sino que el propósito es de intensificar el efecto emocional en el espectador. Poéticamente, la trama de Gloucester y sus hijos queda subordinada a la principal, pues Shakespeare ha cuidado sobre todo de que la personalidad de Gloucester aparezca como de evolución más tardía.

En su libro *Shakespeare's Imagery*, Caroline Spurgeon hace estadística del mundo de referencias que emplea Shakespeare en sus metáforas. Y señala que el

mayor número de ellas lo provee la naturaleza (mares, ríos, árboles, etc.) y el segundo, el mundo animal. En este sentido, *El rey Lear* es una obra típicamente shakesperiana, por el infinito número de asociaciones que se establecen con la vida animal. Puede casi afirmarse que excepto aquellas en que el punto de referencia para aludir a la maldad lo constituyen las enfermedades (ej: I, 1, 166-7, II, 4, 225-8), el asombroso caudal de metáforas animales es lo que da el vigor poético a la actuación de las fuerzas destructivas en la obra*.

Pero estas metáforas, persuasivas en grado sumo, dinámicas y perdurables en el ánimo, se mantienen dentro del plano realista habitual hasta esta etapa dramática de Shakespeare. Es en otro sentido que con *El rey Lear* Shakespeare inaugura otra modalidad: el simbolismo, por lo cual podría concluirse que *El rey Lear* es la obra de transición entre las grandes tragedias y otras posteriores como *La Tempestad*, o mejor que *El rey Lear* marca el epílogo de su período realista, y es por ello, quizá posterior a *Macbeth* a despecho de otras evidencias en contrario.

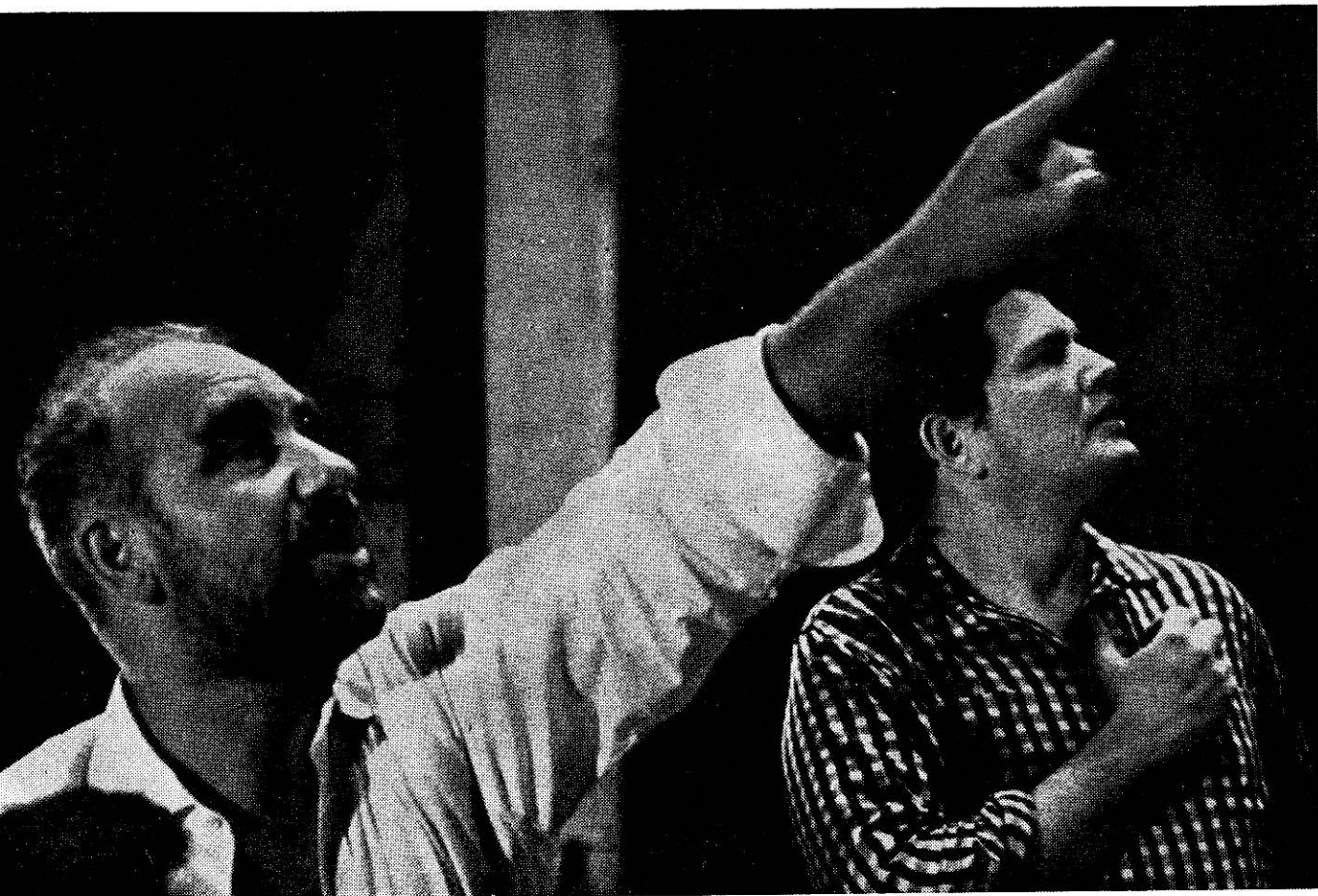
Porque la tempestad del tercer acto es un símbolo, como bien lo advierte el propio Lear de su tempestad interna, como la acción de despojarse de sus ropas es simbólica del arribo a la autenticidad, como el desabrocharse la ropa en la misma escena, simbólica de que Lear se despoja de la mentira, se libera de las apariencias, de lo prestado; como luego, en la más tierna, sencilla y trágica de sus líneas, en la más poética repercusión incremental de que Shakespeare ha sido capaz, Lear reproduce la acción de desabotonarse y pide: *por favor, desabrócheme aquí. Gracias, señor*, símbolo de la última y definitiva liberación que proporciona la muerte.

Así, también, apenas desaparecido el terror, el clima poético se puebla de imágenes de germinación y de fruto maduro, como símbolo de vida que comienza de nuevo.

* I, 1, 123-4	I, 4, 309-11	III, 7, 56-59
I, 2, 197-8	I, 4, 125-6	IV, 2, 40
I, 4, 281-3	II, 4, 36-7	IV, 2, 60-1
I, 4, 284	II, 4, 162-3	IV, 2, 66-7
I, 4, 329-30	II, 4, 281	V, 3, 122-3
I, 4, 340-4	II, 6, 24	

una entrevista con OTOMAR KREYCHA

Romeo y Julieta en La Habana



*por JOSE MANUEL
FERNANDEZ
fotos del ensayo
JOSE LUIS*

Otomar Kreycha es una de las personalidades más brillantes del teatro checoslovaco actual. Además de actor, es director del Teatro Nacional de Praga. En 1951 fue laureado con el premio del estado por su actuación en la película *Y nuevos combatientes se alzarán*. En el 58 fue distinguido con el título de Artista Emérito de la República Socialista de Checoslovaquia por su labor como director.

Ha dirigido e interpretado numerosas obras clásicas: *Edipo*, de Sófocles, *Cyrano de Bergerac*, *Otelo*, *Macbeth*, *Don Juan* de Moliere, etc.

El Consejo Nacional de Cultura, con motivo del cuatricentenario de Shakespeare lo invitó a dirigir en



Cuba una obra del dramaturgo inglés. Gracias a eso es que sostenemos esta conversación con él, ayudado por Soledad Ruiz, como traductora.

—¿Por qué escogió *Romeo y Julieta* entre las obras de Shakespeare?

—No sé con exactitud, pero desde hace años tenía deseos de montar *Romeo y Julieta*, y tal vez esto se deba a que la obra trata del amor y ya tengo barbas canosas. La monté en el Teatro Nacional de Praga y en esto también ha influido el desarrollo de los actores jóvenes... Me parecía que teníamos el reparto adecuado.

Hay otra circunstancia que desempeñó un papel importante en la selección, y fue que encontramos un excelente traductor para la pieza. Después, el Consejo Nacional de Cultura me invitó a venir a Cuba para montar un Shakespeare. Tomar una decisión era muy sencillo. Por eso la escogí.

—Se hablaba de que usted vendría a dirigir *La tragedia optimista*.

—Originalmente había propuesto esa obra, pero desde entonces, con el tiempo, se cambió.

—En su trabajo como director, ¿qué es lo que busca ante todo?

—Una expresión verdadera del mundo en que vivimos.

—En ese caso es más importante el director que el actor.

—No pienso que sea más importante. El teatro se ha basado y seguirá fundándose en el autor y los directores. En el teatro moderno el director es el autor de la puesta en escena, de la misma manera o categoría que el dramaturgo es el autor de la obra literaria.

—Sin salirnos del tema inicial, lo del director.

—Sí. Cada uno de los artistas tiene su propio tema, aquel que se acerca a su visión personal del mundo. Una opinión sobre las cuestiones fundamentales de la existencia humana. Al mismo tiempo, no puede crear sin expresar al mundo que lo rodea, quiera o no. Tiene que asumir una actitud frente a las circunstancias que le circundan. Opino incluso que el artista debe asumir una actitud muy comprometida hacia el mundo en que vive. De esta tensión entre lo subjetivo —esto es, entre lo que el artista es en sí— y lo objetivo —o sea, el mundo circundante—, es que surge la obra artística. Al mismo tiempo, es muy importante que nos conduzcamos de una forma muy severa, tanto en lo subjetivo como en lo objetivo, para que no engañemos al mundo ni a nosotros mismos, para que podamos esforzarnos en descubrir la verdad, ya que la esencia del arte, así como la ciencia, consiste en descubrir la verdad.

—Pero son verdades distintas.

—La diferencia consiste en que la ciencia estudia los secretos de la naturaleza, y el arte los secretos del hombre. El objeto del arte es el hombre en todas sus relaciones.

—Y en el trabajo con el actor ¿qué busca y qué exige?

—Hace varios años que trato de elaborar un método exacto y sencillo del trabajo del actor. Parto del sistema Stanislavski. Pienso que la esencia del trabajo del actor consiste en la creación de una imagen interior de las acciones del hombre. Siempre que en la vida real nos importa una cosa, todo nuestro aparato sico-físico reacciona —se ve afectado— en cierto modo, depende del estímulo. Los personajes es-

cénicos tratan también de obtener algo. Es un deseo imaginario pero que se refleja imaginariamente en el aparato sico-físico del actor. Una relación similar a la que existe entre la realidad y su expresión plástica o musical. La imagen interior es la base de todo el quehacer del actor. Ella determina incluso los medios externos de expresión.

—¿Y es válido para toda obra?

—Es válido para el trabajo del actor en general. Se comienza desde adentro. Un actor que se rige por estos principios debe abandonar toda clase de convencionalismos y medios efectistas de actuar.

—¿En qué medida supera al método de Stanislavski?

—Usaré mejor un ejemplo: Stanislavski montó *La Gaviota* de Chéjov como una imagen de la vida de los intelectuales rusos. Nosotros montamos *La Gaviota* en Praga con bastante éxito como una obra acerca de la responsabilidad que tienen las gentes de sus vidas. Ambas concepciones expresadas de esta forma resultan esquemáticas. Al confrontar nuestro trabajo con el libro de dirección de Stanislavski de *La Gaviota*, nos dimos cuenta de que a él le interesaba ante todo hacer una imitación perfecta del modo de vida y conducta de sus contemporáneos.

Cuando, por ejemplo, la heroína de *La Gaviota* se marcha de su finca a la ciudad, Stanislavski compuso una gran escena de despedida, que no tenía otro sentido más que el de mostrar cómo se despedían los señores a su partida de la finca.

Nosotros no queremos describir las costumbres de nuestros contemporáneos, sino describir su vida interior. Un teatro de ideas es lo que nos interesa. No quiero que el actor imite la conducta y acciones de sus contemporáneos, sino que exprese su pensamiento, su modo espiritual.

—Pero entre lo que la burguesía piensa y lo que hace, hay una gran diferencia. Hablan de sentimientos elevados pero es necesario juzgarla por sus actos. Así se define.

—No es un punto de vista sociológico el que pretendo.

—¿Cree que en cuanto a la manera de expresar la realidad el teatro está rezagado con respecto a otras artes?

—Depende del país. La cultura teatral tiene distintas posiciones según el país de que se trate.

Soy de un país en el que el teatro, hace cien años,

ocupa un lugar muy destacado, no sólo en el campo de la cultura, sino en la vida político-cultural.

Especialmente en la época del Renacimiento Checo, hace cien años, el teatro desempeñó un papel clave en los acontecimientos. Nunca ha sido concebido como arte exclusivamente, porque junto a su posición estética ha cumplido una serie de funciones de otro carácter. Se convirtió en la expresión de las tendencias nacionales, políticas y sociales de las capas más amplias de la población.

El pueblo checo fundó hace 86 años, a base de colectas públicas, un edificio magnífico. Sobre su fachada tiene una leyenda en letras de oro que dice: *Del Pueblo y Para el Pueblo*.

Muchas de sus funciones, al margen de la estética, han sobrevivido hasta nuestros días. El arte teatral está colocado en uno de los primerísimos lugares en Checoslovaquia.

—¿Y con respecto a otras artes?

—Es interesante que cada una de las corrientes literarias importantes en Europa encuentren su expresión más amplia en el teatro. Realismo, expresionismo, simbolismo, surrealismo, decadencia, etc. Todo lo de este siglo.

—Pero la complejidad de nuestra época, el teatro en sí...

—Basta con mencionar a Chéjov y su influencia en la literatura contemporánea.

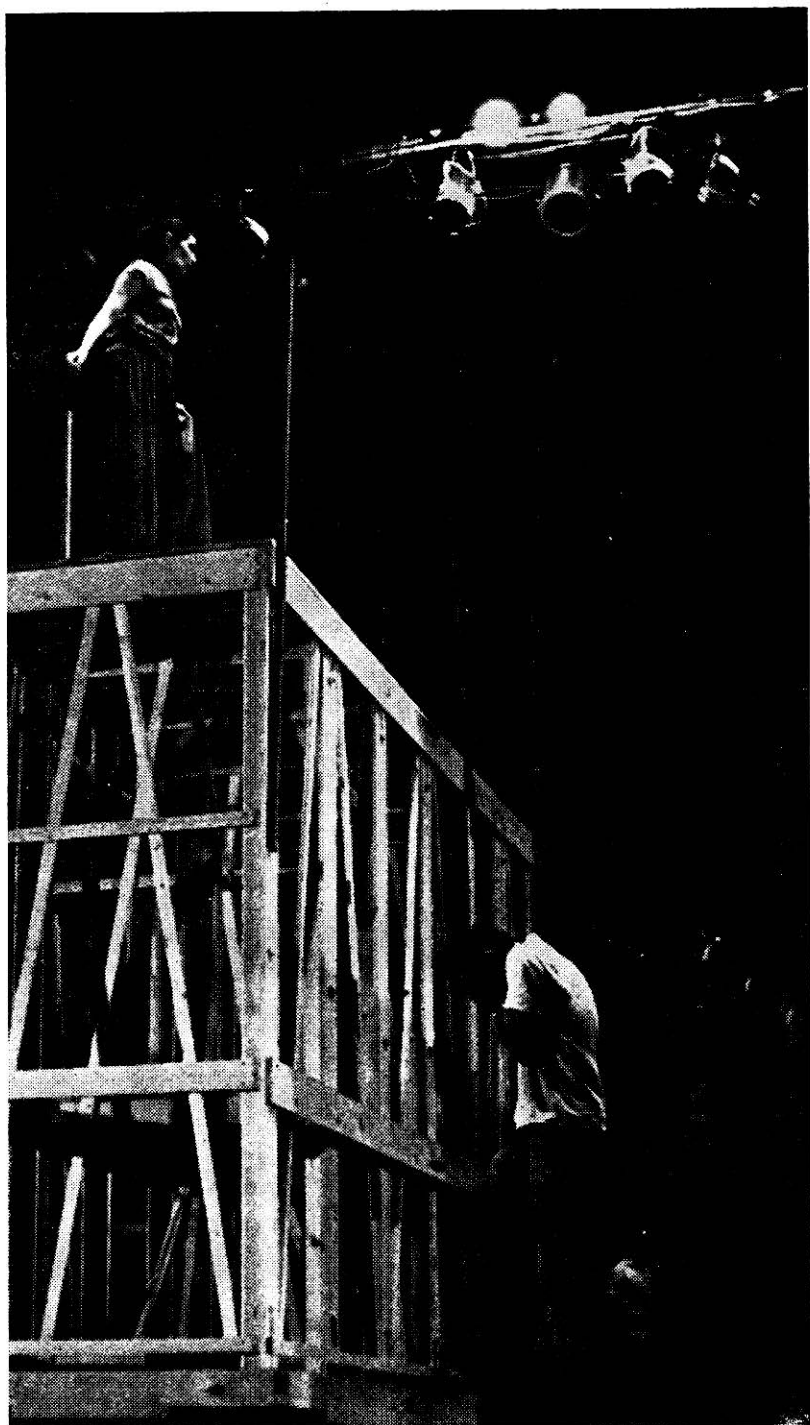
—Pero el teatro tiene más posibilidades que otras artes.

—Se dice que el teatro es un arte sintético, de modo que debe tener muchas más posibilidades que otras ramas del arte para expresar la complejidad del mundo actual.

—La estructura física del teatro ¿Debe ser inflexible en la producción de una obra o debe cambiar, de acuerdo a las exigencias de la pieza?

—Lo ideal sería que pudiéramos tener un espacio nuevo, tanto para los actores como para el público, de acuerdo a cada pieza. Organizar un espacio nuevo para cada puesta en escena y los espectadores, sería lo adecuado para el desarrollo de la obra. Desgraciadamente no es posible. En Praga trabajamos y actuamos en el mismo teatro en que Mozart estrenó su *Don Juan*.

En cada obra nos esforzamos junto con el arquitecto Svoboda en alcanzar el máximo de variabilidad en un espacio, en un escenario antiguo. Esto mismo tra-



tamos de lograrlo en la escenografía de *Romeo y Julieta*.

—Dirigir *Romeo y Julieta* ¿le ocasiona problemas especiales?

—No.

—¿Cómo selecciona sus obras?

—Las selecciono de modo que pueda expresar en ellas mi constante tema personal. No soy capaz de dirigir cualquier cosa, ni tampoco quiero. Nosotros sostenemos la creencia...

—Perdón, nosotros...

—Digo nosotros porque pertenezco a un grupo que sostiene idénticos principios sobre los cuales trabajamos. A este grupo pertenecen actores, autores, escenógrafos y asesor literario. Creemos en la unidad entre el dramaturgo, el director y los actores. Nunca he dirigido una obra que antes, desde el punto de vista literario, no haya sido analizada por el asesor. En los puntos comunes que sostenemos está incluido el sentido ideológico, artístico y de estilo. La

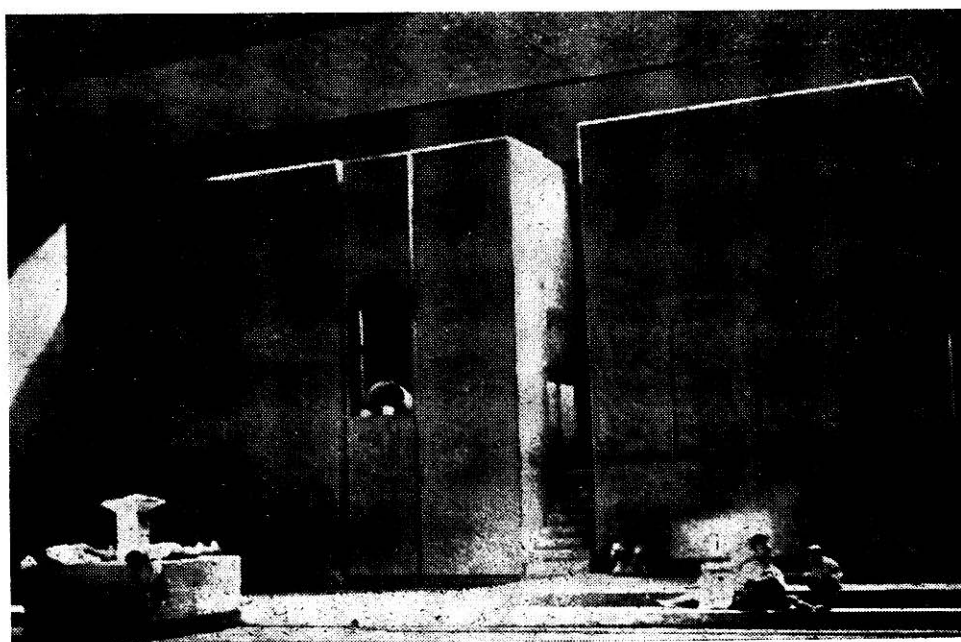
mayor influencia en la selección de las obras es ejercida de esta manera.

—¿Es posible montar una obra de Shakespeare sin traicionarla al mezclarle la psicología moderna y respetando a la vez la tradición teatral? Es decir, las dificultades psicológicas de los textos antiguos.

—Pienso que se traiciona. ¿Hay alguien que sepa lo que Shakespeare pensaba? Siempre se produce una alteración.

Tanto Shakespeare como el director, seguramente ven a Romeo y Julieta como los amantes ideales en todos sus aspectos, pero tienen que actuar los seres concretos. Las palabras de Shakespeare, sus frases, situaciones, no sobreviven en la actualidad por su significado en la época de Shakespeare, sino por lo que significan ahora.

La vida, supervivencia de una obra clásica, hablamos de las obras vivas, no consiste en ellas mismas, sino



en la relación constante entre la obra clásica y el hombre contemporáneo. Por eso pienso que no sólo es posible, sino necesario, proceder con la obra clásica con la visión y las opiniones del hombre contemporáneo, con ideología y sicología de nuestros días.

Una obra de tanta vitalidad como la de Shakespeare, llama, exhorta, exige un tratamiento semejante. La obra clásica hay que ligarla con la vida, pero jamás con los convencionalismos teatrales establecidos. Todo lo que se toma como puestas clásicas de Shakespeare en la actualidad, no tiene sus raíces es Shakespeare, sino en el romanticismo del siglo pasado, en su mayoría.

Descubrir lo que Shakespeare pensaba en su época es un trabajo para los historiadores del teatro o la li-

teratura, pero no para los teatristas. ¿Qué sentido podría tener hacer una construcción histórica para los mil becados de La Habana, por ejemplo, cuando el mismo Shakespeare afirmaba que el teatro debe ser el espejo de su época?

—¿Y en qué medida pueden ayudarnos los clásicos a dar un paso hacia el futuro?

—Los clásicos han sobrevivido porque sus personajes son conjunción de una serie de teorías sobre el hombre, que se mantienen en el hombre de hoy.

Los clásicos viven todavía porque sus opiniones sobre el hombre son altamente humanistas y progresistas. Si recordamos a las gentes de hoy los rasgos más positivos de las gentes del pasado, lo hacemos para desarrollar en ellos el deseo de semejárseles.

Mito y Verdad de Florencio Sánchez

por UGO ULIVE

... Mi deplorable condición de argentino me impedirá incurrir en el ditirambo —género obligatorio en el Uruguay cuando el tema es un uruguayo.

Borges (Funes el memorioso)

... si tanto te ha mortificado mi anterior apreciación acerca de los orientales, (1) tus compatriotas —y los míos, si el hecho de nacer y educarme en la pintoresca Montevideo determina tal afinidad, de lo que no estoy muy convencido...

Florencio Sánchez (Cartas de un flojo)

1) DESDE el origen de la idea del genial Artigas de fundar las Provincias Unidas del Río de la Plata, se ha denominado al territorio que aproximadamente ocupa hoy el Uruguay (debido a su situación respecto al río del mismo nombre) Provincia Oriental. Es así como esta



En Uruguay, desde que se aprende a entender algo lo que es cultura, (y aún desde antes) desde que nos meten en la cabeza a los uruguayos el tema de las glorias nacionales, Florencio se gana nuestra simpatía de entrada, a fuerza de sencillez y de talento. Es difícil no preferirlo frente a Rodó, marmóreo, gordo y asexuado, o frente al casi ilegible Vaz Ferreira, o al solitario Herrera y Reissig, o a Reyes, el estanciero. Sólo Quiroga y Delmira, desde el final trágico de sus vidas, pueden competir a veces con Florencio. Pero el muchachote alto y cetrino, de pelo lacio peinado con raya al medio, el que trabajó cuarenta días para escribir todos sus dramas en el reverso de formularios telegráficos, con faltas de ortografía pobres pero honradas, que se emborrachó consecuentemente durante los seis escasos años de su gloria, que escupió los pulmones en un hospital de Milán y que en el momento de su muerte pudo gritar: *¿Quién dijo miedo?*, lleva las de ganar desde el principio. Y es por eso que hoy toda una tradición sanchezca, hecha de verdad y mito, lo ha colocado en un lugar de privilegio en las preferencias del pueblo (que a veces ignora sus obras), al lado de figuras tal vez más queridas y más olvidables. Será bueno, aunque más no sea a título informativo, que intentemos recorrer verdad y mito una vez más.

Nacido en Montevideo, en 1875, lector desordenado, autodidacta indudable (no pasó del sexto grado), croniquero de *El Nacional* de Acevedo Díaz y de *La Razón* de Carlos María Ramírez (a quien había de llamar, en 1907 su *padre intelectual*), blanco por herencia, su primera experiencia literaria de importancia coincidirá con su choque vital más duradero: la fractura con el Partido Blanco en particular y con el Uruguay en general.

«En 1896 estalló la primera revolución. Fue una recorrida preparatoria, que sirvió para derramar el prestigio de Saravia por todo el ámbito nacional. Ese año lo siguieron unos mil hombres. Al año siguiente

denominación se conserva aún en el nombre completo del país (República Oriental del Uruguay), que el Himno Nacional Uruguayo comienza: «¡Orientales, la patria o la tumba!» y que los 33 patriotas que lograron la Independencia son recordados como «Los 33 Orientales». Durante muchos años alternaron los dos gentilicios: oriental y uruguayo, hasta que, poco a poco, este último, más exacto y antipático, ha tomado la delantera. Decir hoy de un uruguayo que es *oriental* suena a arcaísmo, a nostalgias artiguista o a demagogia. En tiempos de Sánchez, por el contrario, *oriental* tenía absoluta primacía.

fueron más de seis mil. En 1904 sería media República. (2)

Entre los seis mil hombres que siguieron al Caudillo blanco en la guerra civil de 1897 uno era, con veintidós años, Florencio Sánchez.

¿Qué sacó Florencio de su intervención en aquella guerra?

Primero: una voluntad demistificadora frente a la personalidad de los caudillos. (En mayo de 1903 publicará un ensayo: *El caudillaje criminal en Sudamérica*)

Luego: un desencanto total frente a los partidos tradicionales (blancos y colorados) que entorpecen una verdadera toma de conciencia del pueblo, al disfrazar sus luchas en luchas de divisa.

Por último, y lo que más importa, un desencanto total frente al Uruguay y los uruguayos.

Nadie como aquel Florencio precoz ha radiografiado con tanta claridad los defectos de los habitantes de la *Banda Oriental*, nadie ha señalado con más justeza su chauvinismo a la violeta, su suficiencia (y también una impostación de valentía y machismo, ya perdida en la noche de los tiempos), su pleitesía ante la divisa, limitaciones todas que priman todavía hoy.

Di si no es cierto que para ustedes los poetas que cantan los primores únicos de su suelo y de su cielo son los más inspirados, los estadistas que manejan sus destinos los más sesudos, sagaces florentinos sus políticos, Castelares sus tribunos, brillantes sus periodistas, magníficos sus pintores? ¿Que las mujeres son las más hermosas y las ciudades las más pintorescas y los prados los más feraces y las carnes las más sabrosas, y las frutas las más exquisitas; que el dinero vale más y el comercio es más honesto; que los médicos son los más humanitarios y los letrados los menos tunos? ... (3)

De su desencanto ante la política tradicional surgirá una actitud nueva: su militancia en lo que en aquel entonces se dio en llamar *anarquismo científico* («amalgama del individualismo stirneriano con las doctrinas materialistas de la ciencia, un espécimen siglo XIX» dirá Zum Felde) y que tiene sus principales orientadores en las publicaciones de la editorial valenciana Sempere y, más tarde, en la uru-

2) Vivían Trías, «El Imperialismo en el Río de la Plata».

3) Florencio Sánchez «Cartas de un flojo».

guaya Orsini-Bertani y su centro de reunión en el café *Polo Bamba*. Por allí pasará Sánchez fugazmente y conocerá a algunos de los anarquistas a quienes más tarde Batlle se sacará de encima confiándoles cargos diplomáticos. Como sucursal del *Centro Internacional de Estudios Científicos* (título pomposo muy a la moda) el *Polo Bamba* es frecuentado por Falco, Vasseur, Frugoni, Herrerita, Fernández Ríos y es allí, seguramente, donde se consolida la convicción ideológica de Sánchez. Esclarecedor por un lado, limitador por otro, el anarquismo estará presente, en distintos grados, en todas sus obras. Esclarecedor porque le permitirá superar el esquema «blancos-colorados» inscribiéndolo en un marco más amplio y porque dará sentido a su rebelión contra las clases dominantes.

«...la necesidad de ruptura que los intelectuales se planteaban con la sociedad en que vivían exigía formas de aparente cambio total y... el individualismo anárquico se adhería mejor a su actitud espontaneísta y filantrópica». (4)

Limitador porque la visión de Sánchez será desde entonces y para siempre una visión derrotista: el mundo se cierra sobre Zoilo y no le deja otro camino que el suicidio (*Barranca Abajo*), o sobre Lisandro, empujándolo al crimen (*Los Muertos*), o derrota al quijotesco Damián (*En Familia*), o confirma el escepticismo desganado y abúlico de Moneda (*Moneda Falsa*). Sus protagonistas serán desde entonces muchas veces el paria social impregnado por la retórica de una visión pietista. Baste repasar la galería de personajes y situaciones para ver hasta qué punto en Sánchez estará prefigurada la temática barata de Carriego y la inflación sentimental del tango. «No es sólo, como en *«La pobre gente»*, la costurera que, a la luz amarilla de la lámpara, en pesados insomnios, se vuelve tísica sobre la labor o, al fin, sucumbe a las asechanzas del seductor; no es sólo, como en *«Barranca Abajo»*, el gaucho viejo, viejo ombú carcomido por la adversidad, que se derrumba en la desolación de su anochecer; no es sólo, como en *«Canillita»*, el ingenuo pillete que ambula, con frío, hambre y orfandad por las calles inhóspitas, entre las encrucijadas del delito; es también el borracho, que ha perdido voluntad y dignidad, deviniendo una lamentable piltrafa, como en *«Los Muertos»*;

es, también, la prostituta en cuya noche crapulosa busca el autor la estrella de maternal ternura que titila en el fondo de su lobreguez, como en *«La Tigra»*. (5)

Es por eso que el teatro de Sánchez será sólo a ratos y por relámpagos realista. El naturalismo campea en él cada vez que el autor se distrae y deja escapar su intención indisimulable de mensaje social o moral. (Los dos peores ejemplos, tal vez, sean *Nuestros hijos* y *Los derechos de la salud*). Pero como nunca es populista —porque Sánchez no toma al pueblo como tema sino que *es* pueblo— en sus mejores momentos una realidad poderosísima penetra sus piezas confiriéndoles un realismo sin límites; no se han escrito ni se escribirán por muchos años en el teatro rioplatense pequeñas obras maestras de realismo como el primer cuadro de *Moneda Falsa* o escenas enteras de *Barranca Abajo*.

Es lógico que aquel joven ambicioso, desengañado de su patria, realice la tradicional operación de *cruzar el charco* y vaya a instalarse a la Argentina. Hay una estancia en Rosario, accidentada por la incipiente rebeldía del uruguayo, pero todavía Sánchez no es Sánchez. Tiene que llegar a Buenos Aires e instalarse pobremente, frecuentar las tertulias del *Royal Keller* y conocer allí a Lugones, Gerchunoff, Ghirardo, Ingenieros, Payró y, sobre todo, a Joaquín de Vedia, su mentor. Entonces sí comenzará Sánchez a ser el personaje que hoy recordamos, empezarán los pocos años de esa *suma de malentendidos* que es la gloria, proliferará su anecdotario más pintoresco. (Sánchez, que ha entregado el libreto de su primera obra larga a De Vedia, tiene noticias de que ésta es ensayada por los Podestá, corre al teatro pero el portero no lo deja entrar por su aspecto descuidado, averigua y se entera que el título de la obra en ensayo no es el de la suya, se va apenado. Al otro día sabe que su obra es la ensayada y que le han cambiado el nombre: *M'hijo el Dotor*)

Su época brillante comienza en agosto de 1903, con el estreno de esta obra. Cada pieza es un éxito, lo miman público y crítica, las compañías lo persiguen para pedirle obras. Y él sigue igual, arrinconado por los problemas económicos que le crean sus trabajos malvenidos y su irredimible bohemia, acosado por su alcoholismo, escribiendo siempre a úl-

4) Juan Carlos Portantiero, «Realismo y realidad en la narrativa argentina».

5) Zum Felde «Proceso Intelectual del Uruguay».

variaciones para muertos en percusión

JORGE DIAZ

«Cada uno con su circo...»

Prévert.

Obra recomendada en el V Concurso Literario Hispanoamericano por el jurado integrado por: Isidora Aguirre (Chile), Atahualpa del Cioppo (Uruguay), Alejandro Verbitsky (Argentina) y Vicente Revuelta (Cuba).

ilustraciones POSADA



Jorge Díaz nació en Rosario, Chile, el 20 de febrero de 1930. Cursó estudios en Santiago de Chile y se recibió de arquitecto en diciembre de 1954. Inmediatamente después se dedica preferentemente a la pintura, realizando exposiciones individuales y colectivas.

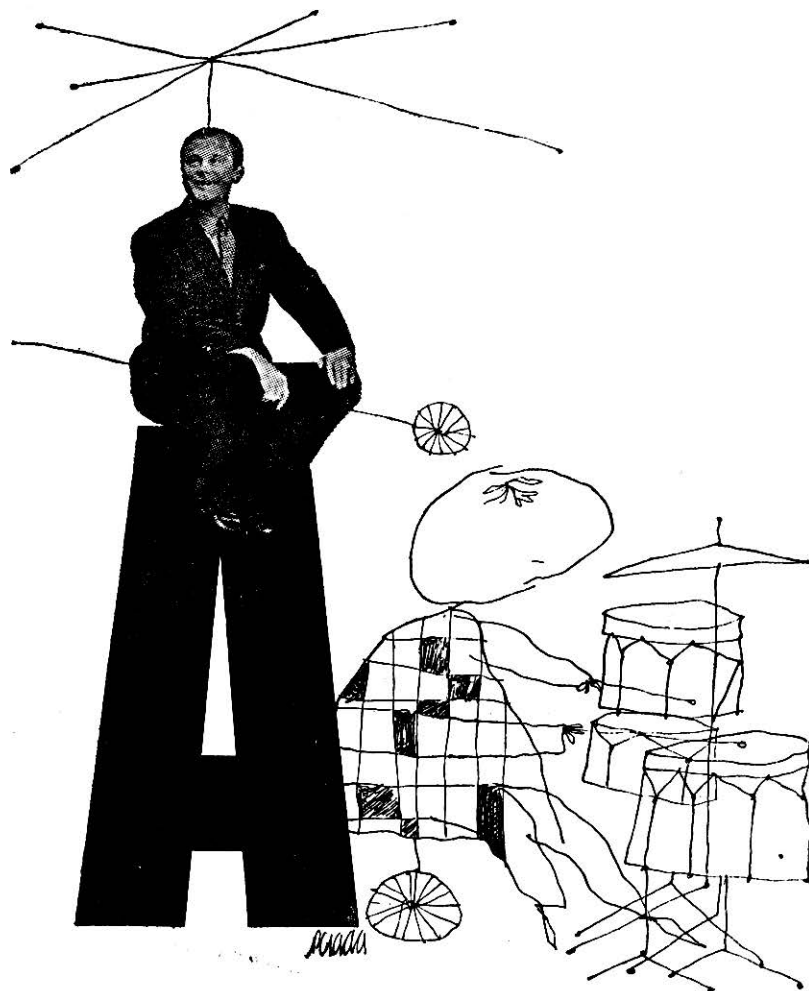
Viaja a Europa por un año. Al volver, comienza a trabajar como actor en el conjunto ICTUS, de Santiago de Chile.

Su primera obra: *Un Hombre Llamado Isla*, fue estrenada en 1961, al igual que *El Cepillo de Dientes*, ambas obras en un acto.

Viaja de nuevo, esta vez a España, Francia e Italia, y al regresar, el mismo año, estrena *Requiem Para un Girasol*, obra en dos actos.

En 1962 estrenó *El Velero en la Botella*, y *El Lugar Donde Mueren los Mamíferos* es estrenada en 1963. Mantiene inédita una obra: *Una Cama de Carbón Caliente*, y ha publicado *Requiem Para un Girasol* y *El Velero en la Botella*. Actualmente se dedica a escribir y es presidente del Teatro ICTUS. En 1961 recibió el Premio de la Crítica y en 1962 el Premio Municipal.

VARIACIONES PARA MUERTOS EN PERCUSION



INDICE DE PERSONAJES

EDMUNDO	dueño de las Empresas Orbe
SRTA. CASPA	Secretaria experta en psicología aplicada
SEGUNDO	relacionador público
ENCARNACION	esposa de Edmundo
NORAMBUENA	motero
MINISTRO DEL INTERIOR	— EMPRESARIO 1
DIRECTOR DE T.V.	— EMPRESARIO 2
MASAJISTA	— EMPRESARIO 3
BASILIO	baterista mudo,

LA ESCENOGRAFIA:

Toda la obra se desarrolla en un solo espacio y una escenografía sólo mutable por los cambios de luces.

Se trata de las excéntricas oficinas de propaganda de Empresas Orbe. Mezcla de taller de diseño, oficina particular, observatorio y cenáculo de Edmundo.

Todo el fondo del escenario es una gigantesca pantalla que permita proyecciones y cambios constantes. En el caso de no disponer de los elementos técnicos para hacerlo se reemplazará por grandes bastidores que puedan girar sobre sí mismos ofreciendo otras caras. En ellos se verán gigantescos afiches de propaganda, letreros luminosos, transparencias, etc.

A un lado del escenario, en primer plano, hay una pequeña tarima con dosel. Sobre ella está instalado un telescopio que se dirige hacia el público. En la embocadura del escenario se supone existe un gran ventanal que mira a la ciudad.

La batería puede estar o integrada al espacio escenográfico descrito o en un proscenio adecuado para ella. No es aconsejable ubicarla en el foso ya que forma parte de la acción dramática.

La escenografía no debe ser realista. Debe ser imaginativa. Igualmente los cambios de luz previstos en la obra deberán hacerse con la mayor fantasía y libertad.

LA MUSICA:

A base de instrumentos de percusión.

El hecho de que hable de «batería» no debe limitar al compositor encargado de la música en cuanto la clase o número de elementos de percusión.

Igualmente no debe pensarse a priori de que se trata necesariamente de música de jazz. Aunque eventualmente pueda tener aportes directos del jazz la música podrá planearse en forma más libre y al servicio de la obra.

Si el compositor lo deseara, la interpretación del baterista en el escenario podría complementarse con una banda de sonido grabada. Cualquiera solución mixta se aceptaría si está al servicio de la idea dramática principal.

PRIMERA VARIACION

Después de abierto el telón entra Basilio por el lado izquierdo. Basilio es el baterista mudo. De aspecto levemente siniestro lanza un gran bostezo y tirando la chaqueta a un rincón se sitúa junto a una batería que estará ubicada o en el proscenio o en el foso o simplemente en un rincón. Una vez allí, con desgano empieza a probar casi distraídamente los elementos de percusión. Ahora entra la Srta. Caspa muy apurada. Anteojos, semi canosa. (Viste mal. Pecho plano. En una palabra, fea. Se dirige a un escritorio pequeño en un rincón.

CASPA. (Hablandole a Basilio de espaldas como algo habitual) ¿Basilio?...

Basilio contesta con un ruido gutural.

Entra Segundo. Se sienta melancólicamente en un piso y se empieza a cambiar con desgano su corbata por una magnífica humita. Segundo también viste pobremente. Tanto Caspa como Segundo durante el diálogo que sigue se irán transformando de seres grises en vistosos maniqués como salidos de un reclame gigante de Coca Cola. Junto con cambiar de aspecto ambos adquieren voces y maneras diferentes más estereotipadas, más sonrientes.

SEGUNDO. Cuando se pone ese uniforme de trabajo se me olvida que Ud. es una mujer. Parece un aviso de dentífrico.

CASPA. (*Poniéndose una magnífica peluca rubia*) Es una ventaja para mí. En el ascensor me tuve que defender como una fiera. Ud. se puso a apretar botones sin consideración ninguna. Sabe que eso me da cosquillas.

SEGUNDO. (*Poniéndose una corbata humita y una chaqueta de última moda*) Es que en el ascensor parecía un ser humano.

CASPA. (*Poniéndose en el pecho dos relevantes rellenos*). Sus reacciones son mórbidas.

SEGUNDO. Esos rellenos neumáticos sólo pueden hacer reaccionar a un invertido.

CASPA. (*Picada*). Apesta a nicotina y goma de borrar. Además es bastante ignorante. Olvida que todos los expertos en psicología aplicada a la propaganda recomiendan el busto prominente hasta para vender una aspirina o un detergente. (*Con un tonito de técnico*) Una razonable dosis de sexo hace vender más que un concurso de tapitas.

SEGUNDO. Ya sé que es experta en psicología aplicada y que estudió cinco años en una cama de EE.UU. todos los misterios de la técnica de venta psicoeconómico-social.

CASPA. ¿Dónde dijo que estudié?

SEGUNDO. En una Cámara de comercio experimental.

CASPA. Creí que había cometido un «lapsus» significativo. ¿Tiene algo más que decirme?

SEGUNDO. (*Imitando*) ¿Quiere dejar algún recado? Ya tomó el tono telefónico, Srta. Caspa. Le conozco el trémolo de la voz y lo que va a venir inmediatamente después. Mientras le hago el amor, lo único que Ud. sabe decirme en los momentos culminantes es: «Empresas Orbe, buenos días Empresas Orbe, buenos días»...

Caspa se ha puesto tacos altos, se ha sacado los anteojos y ahora se maquilla. Parece una despampanante mujer.

CASPA. No recuerdo que nunca me haya hecho el amor, Segundo.

SEGUNDO. Yo tampoco, exactamente, pero como Relacionador Público de la Empresa debo haberlo hecho, ¿no es cierto? Yo me relaciono con todo el mundo. Me pongo mis anteojos intelectuales, mi plancha de dientes de melamina plástica marca Orbe y sonrío con mis cinco sonrisas Orbe a todo el Orbe. Mi voz impostada debe susurrar al cliente los negocios más fabulosos dando la triple sensación de ser un padre benévolo, un psiquiatra y un vendedor de tarjetas postales pornográficas.

CASPA. El aspecto suyo en camisa de dormir, bigotera y el vaso con el astringente debe ser inolvidable.

SEGUNDO. Caspa, empiezas a recordar.

CASPA. Segundo, cuando se pone nostálgico Ud. es particularmente repugnante.

Ambos ya están transformados.

Segundo se acerca a Caspa.

SEGUNDO. (*Con voz de relacionador público*) ¡Sáquese esa mortaja de mujer fatal y deje salir el animal que tiene enjaulado! Caspa, Caspa, una ola turbia nos envuelve.

La ha tomado del talle. Caspa como hipnotizada.

CASPA. Ud. necesita un tranquilizante con gustito a naranja.

SEGUNDO. Demasiado tarde. (*Recitando propaganda de películas*) El deseo los llevó más allá del bien y del mal. Pronto.

CASPA. La historia de un renegado que logra triunfar sobre los deseos de la carne. Hoy.

SEGUNDO. Una mujer sin escrúpulos que quería vivirlo todo. Mañana.

CASPA. Avidos de sensaciones prohibidas. Próximamente.

SEGUNDO. Pasto de pasiones inconfesables.

CASPA. Más fuerte que sus principios.

SEGUNDO. Impulsos desmedidos.

CASPA. Huracán febril.

SEGUNDO. Sólo recomendable.

CASPA. Para personas con criterio formado.

Segundo trata de besarla. Caspa coopera pero no pueden conseguirlo. Cambian varias veces de postura. Les molesta algo que no deja que sus caras se acerquen. Escena grotesca. Casi penosa.

SEGUNDO. Caspa, Caspa, algo nos separa. Algo se interpone entre nosotros.

CASPA. Sí, son tus anteojos de armazón intelectual marca Orbe.

SEGUNDO. Y tus nuevos senos postizos inflables de 50 centímetros. Sin embargo antes te pude besar lo más bien.

CASPA. En los afiches parecía más cómodo.

SEGUNDO. Nadie ha inventado nada más incómodo que el amor. Hay que hacerse un nudo. Siempre sobra algo. O un brazo o una pierna u otra cosa. Siempre queda algo aplastado.

CASPA. (Molesta) En vez de aprender jiu-jitsu para besar a alguien deberías dejarte llevar por tus primeros impulsos inconscientes.

SEGUNDO. Esto es lo que me nace (*Le da una sonora bofetada*)

CASPA. (Consternada) ¡Oh!

SEGUNDO. Si no me equivoco ha puesto en duda mi virilidad. Sepa que le prefiero con tacos bajos y espinillas.

CASPA. (Resentida) ¡Segundo! Siempre llegará *segundo* a todas partes. Siempre será un *segundo* inútil.

SEGUNDO. Egresado con distinción del Curso de Promoción de Ventas y no tan inútil. He vendido mercaderías mucho más apetecibles que Usted.

Se escucha una frenada salvaje. Ruido de cristales rotos.

Segundo y Caspa se arreglan en forma automática. Segundo se echa perfume. Caspa se arregla el maquillaje.

SEGUNDO. Aquí está. (*Al Baterista*) Parta, Basilio.

CASPA. Con alma, por favor, Basilio, que parece que está de mal humor.

Basilio empieza a tocar la introducción a la jornada de trabajo. Es un ritual. Edmundo cuando necesita tener ideas para su trabajo se hace tocar la batería.

Entra Edmundo. Es un hombre dinámico de unos 38 años. Viste con elegancia pero con excentricidad. Entra afeitándose con maquinilla eléctrica.

CASPA. (*En forma automática*) Empresa Orbe, Buenos días.

SEGUNDO. (*Con voz impostada*) La voz Amiga de Siempre a sus órdenes.

Segundo corre a cepillarle la chaqueta a Edmundo. Le saca algunas pelusas.

EDMUNDO. (*Cortante*) ¡Vuelva a colocarme todas las pelusas que me sacó! ¡Son mías!

Segundo lo hace.

Termina de afeitarse y le tira la maquinilla a Segundo. Enciende una pantalla en la que se ve iluminada una foto en dispositivo de Edmundo de frente. Luego enciende otra en la que está de perfil. Mueve la cabeza disgustado.

(*Al baterista*) Basta, Basilio.

Edmundo mirando fijamente sus propios retratos iluminados.

EDMUNDO. (A Caspa). ¿Fue Ud. Caspa la que me dijo anoche que tenía papada?

CASPA. No, señor.

EDMUNDO. La desgraciada que me lo dijo tenía toda la razón. (Cambiando el tono) Ah ¡Retire los despojos del Mercedes Benz y que me envíen algo más sólido!

CASPA. Sí, señor (Sale)

Edmundo se saca la chaqueta. Va hacia un rincón donde hay un par de pesas. Las levanta con gran esfuerzo mientras habla jadeando.

EDMUNDO. (Levantando las pesas) Segundo, el memorándum de hoy.

SEGUNDO. Sí, señor. Tiene varias entrevistas y un comparendo.

Edmundo cansado deja las pesas en el suelo.

EDMUNDO. Siga levantándolas Ud. Segundo. Debo bajar de peso. No hay como la constancia para eso.

Edmundo sube a la tarima y se sienta. Empieza a mirar por el telescopio hacia la ciudad.

EDMUNDO. ¿De qué entrevistas hablaba?

SEGUNDO. (Levantando las pesas) El Director General de la Televisión, el Ministro del Interior, una actriz de la Academia Sueca y dos guardaespaldas.

EDMUNDO. (Mirando por el telescopio). Han aparecido cinco nuevos letreros luminosos del jabón «Beauty». Puro bluf, es simplemente una pompa de jabón. (Siempre mirando) Lienzos de propaganda del espectáculo a beneficio de la Raza Autóctona y afiches murales del nuevo candidato a la Presidencia. Aparece completamente desnudo. El slogan dice: Honesto e Insobornable. En pelota entraré y en pelota saldré. ¿Es bastante vulgar ¿no?

Segundo cansado se ha detenido.

(A Segundo) Siga, siga, piense en mi salud. (Dejando el telescopio) Nadie tiene imaginación. No hay nada importante en las calles. Nada verdaderamente nuevo. Excepto las caras.

SEGUNDO. (Jadeando) ¿Qué caras?

EDMUNDO. Las caras de la gente. Preocupadas, siniestras.

SEGUNDO. Los suicidios aumentan todos los días. Nuestro diario está lleno de ellos.

EDMUNDO. Por eso los revólveres marca Orbe tienen esa demanda notable.

(A Segundo que sigue levantando las pesas)

¡Basta, Segundo, deje eso! Estoy cansado. Es suficiente por hoy.

Segundo deja las pesas.

EDMUNDO. No entiendo.

SEGUNDO. ¿Qué?

EDMUNDO. La prosperidad crece en forma vertiginosa. Nosotros distribuimos artículos para hacer la vida más cómoda, más alegre y, sin embargo...

SEGUNDO. Bueno, yo tengo una opinión. Parece una tontería a primera vista, pero...

EDMUNDO. Diga lo que sea. Esta situación afecta nuestras ventas.

SEGUNDO. La gente quiere ser feliz.

EDMUNDO. ¿Qué?

SEGUNDO. Sí, feliz.

EDMUNDO. Pero... ¿para qué?

SEGUNDO. No sé. Un capricho. Cosas de la época.

EDMUNDO. Es curioso.

SEGUNDO. Es poco lo que se puede hacer cuando se propagan ideas así.

EDMUNDÓ. No sé. Quizás habría alguna solución.

SEGUNDO. ¿Una doctrina?

EDMUNDO. Casi. Lanzar al mercado un nuevo producto, chispeante, optimista, burbujeante, al alcance de todos. Una crema o un desodorante... o una bebida. Sí, podría ser una bebida. Una bebida antisuicidios con un gustito incierto.

Prepare inmediatamente algo de ese estilo.

Entra Caspa con unos papeles en la mano.

SEGUNDO. Creo que tengo todos los contactos necesarios, señor.

Sale pegándole una palmada al pasar a Caspa.

CASPA. Quieren hablar con Ud. los Sres. Bonino.

EDMUNDO. ¿Quiénes son?

CASPA. Dos hermanos siameses de sexo indefinido que hacen streap-tease.

EDMUNDO. Ah, si, son notables. Que vuelvan el Sábado.

CASPA. Sí, señor.

Caspa le alarga unos papeles con formato de diario chico.

EDMUNDO. ¿Qué es esto?

CASPA. Las pruebas de imprenta del diario sensacionalista, señor.

EDMUNDO. La impresión es espantosa.

CASPA. Se empleó como Ud. dijo, en vez de tinta corriente sangre R.H. negativa.

EDMUNDO. Será un impacto.

CASPA. Hasta deja los dedos manchados... Mire.

EDMUNDO. Servirá para anunciar los productos que distribuimos.

CASPA. Exacto. Cada tres páginas de avisos se ha intercalado, para guardar las apariencias, un cable del extranjero de nuestras propias agencias noticiosas.

EDMUNDO. Lo principal es mantener una línea. Los Miércoles el diario será izquierdista y el Viernes, reaccionario.

CASPA. ¿Y los demás días?

EDMUNDO. Pacifista. Avisos de tendencia política indefinida como éstos:

(Leyendo las pruebas de imprenta). «Refrigerador Hermes. Cada cinco refrigeradores se regala una empleada doméstica». «Setin» Servicio Telegráfico de Inseminación». «Despiojadora eléctrica para obreros». «En envase inviolable, leche en polvo de madre soltera». Creo que tendremos que aumentar por lo menos dos páginas. Me parece que hay un gran vacío que debemos llenar. Este último tiempo no he podido dejar de pensar que quizás hemos descuidado un poco algo esencial: el espíritu. Después de todo «El Hermes» es un vehículo de cultura. Debemos olvidar un poco nuestros intereses y llegar a tocar lo más importante de la gente: sus almas.

Además, los que más piensan en sus almas son los ricos y es natural.

CASPA. Sin espíritu no somos nada.

Entra apresuradamente Segundo. Está radiante. Lleva un afiche en la mano.

SEGUNDO. Listo. Está listo, Edmundo. Es absolutamente convincente. ¿Quiere oírlo?

EDMUNDO. Sí.

SEGUNDO. *(A un operador de sonido invisible)* Hodgkinson, echa a andar la grabadora, por favor.

Se escucha un trozo de música de Bach y luego el jingle grabado con voces femeninas.

VOCES. Fresca en frasco frutal
Orín, Crush, Orín Crush
La bebida para mí
La bebida para tí
La bebida para hacer pipí.

EDMUNDO. (*Interrumpiendo*) ¡Corte! No sirve. Es ridículo. Absurdo. Se necesita una música moderna. Propongo Stravinsky.

SEGUNDO. (*Anotando*) Llamar a Stravinsky... Inmediatamente, Edmundo. Tengo todos los contactos necesarios.

EDMUNDO. Y a esas estúpidas que cantan, insúltelas de mi parte.

SEGUNDO. Consultaré el Índice.

EDMUNDO. ¿Qué índice?

SEGUNDO. El Índice de palabras pornográficas, por supuesto.

EDMUNDO. Quiero cochinadas folklóricas.

SEGUNDO. (*Anotando mientras sale*) Tengo contactos con el Instituto de Investigación Folklórica.

Sale

EDMUNDO. Estoy seco. No se me ocurre nada. ¿Y a usted, Caspa?

CASPA. Puras asociaciones libres, señor.

EDMUNDO. Ah, no, por favor. El otro día empezamos los dos con sus asociaciones libres y terminamos en la...

Es interrumpido por la intempestiva entrada de Encarnación seguida de un hombre del pueblo de aspecto sencillo. Encarnación es una mujer elegante acostumbrada a una vida fácil pero con una capacidad de lucha aún inexplorada. Muestra signos de un incipiente embarazo. Entra con desenfado continuando una conversación que viene sosteniendo con Norambuena que se muestra un poco cohibido y trae un jarro de mote con huesillo y un vaso en las manos.*

ENCARNACION. ...A propósito de huesillos, hace un año tuve un huesillo dislocado en la cadera. Un médico otorrino tuvo que encajármelo en su lugar.

Volviéndose hacia Edmundo.

¡Ah, Edmundo! ¿No es simplemente fantástico?

EDMUNDO. ¿Qué es fantástico, Encarnación?

ENCARNACION. Norambuena, por supuesto. Norambuena y el cuezco.

EDMUNDO. No entiendo nada. (*A Caspa*) Caspa, déjenos que temo que a mi mujer se le haya ocurrido algo.

Caspa Sale.

ENCARNACION. Este es Norambuena.

NORAMBUENA. Para servirlo, señor. La señora me dijo que...

ENCARNACION. (*Interrumpiéndolo*) Fíjate, Edmundo. Norambuena escupe el cuezco del huesillo a 5 metros 10. Estuve midiéndolo. Lo encontré vendiendo frente a un prado con un letrero que decía «Prohibido escupir en el césped» y allí mismo lo hizo. 5 metros 10. Yo también hice la prueba.

EDMUNDO. Es increíble.

ENCARNACION. ¿No es cierto?

EDMUNDO. ¿Quieres decir que estás interesada en todo eso?

ENCARNACION. (*A Norambuena*) Déme otro vaso.

* Mote con huesillo — Bebida popular que está desapareciendo en Chile.

NORAMBUENA. (*Sirviendo*) Fresco y natural para usted.

EDMUNDO. Pero, linda, si es tan sucio.

ENCARNACION. Por eso mismo. (*A Norambuena*) ¿Cómo lo hace?

NORAMBUENA. ¿Qué cosa, señora?

ENCARNACION. Escupir el huesillo.

NORAMBUENA. No sé, palabra. No me fijé.

ENCARNACION. (*Escupiendo uno*) Era algo así. Pero usted tenía estilo.

NORAMBUENA. La práctica. Es como el golf. ¿No quiere un vaso el señor?

EDMUNDO. (*Sorprendido*) ¿Ah?

NORAMBUENA. ¿Quiere mote con juguito de huesillo?

EDMUNDO. (*A Encarnación*) ¡Encarnación, por favor, que puede entrar alguien!

ENCARNACION. (*Escupiendo de nuevo*) Deberías hacerlo. Es totalmente nuevo.

NORAMBUENA. (*Entusiasmado*) Yo no sé por qué no se practica más ¿no le parece? Hay subvenciones para todo y para esto... nada.

EDMUNDO. ¿Quién le compra fuera de las mujeres embarazadas con antojo como la mía?

NORAMBUENA. En Verano no está mal la cosa.

EDMUNDO. ¿Y en Invierno?

NORAMBUENA. En Invierno cambio al ramo de los Decretos.

EDMUNDO. ¿Los decretos?

NORAMBUENA. Sí, usted sabe, eso de: «La ley... la nueva ley».

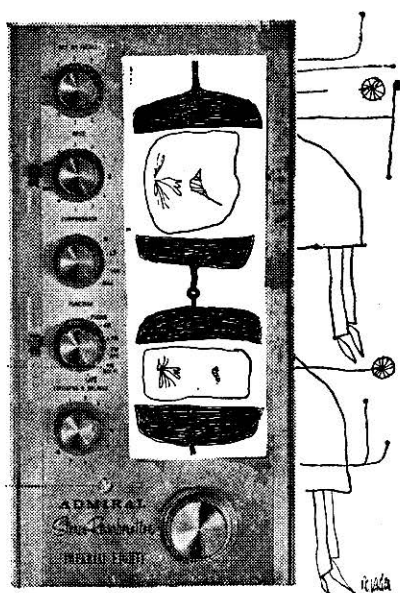
EDMUNDO. Ah, así que toda la vida en la calle.

NORAMBUENA. Casi. Los años bisiestos voy al Sur a vender fantasías. Es una manda.

EDMUNDO. Usted seguramente podría vender más con un poco de propaganda.

NORAMBUENA. No sé, señor. Pero lo malo es la patente.

EDMUNDO. ¿Qué cosa?



NORAMBUENA. La patente de los vendedores ambulantes, los permisos, esas cosas. Estoy atrasado como en un año. No hay nada que hacerle. Como dice mi mujer cuando está teniendo guagua: «lo único que le queda a uno es gritar», y yo grito: «Mote con huesillo, pa la calor» ¿Usted no conoce a alguien que me recomendará a *alguien* que tuviera *algo* que ver con eso de las patentes?

EDMUNDO. Soy dueño de las Empresas Orbe. Yo doy las patentes.

NORAMBUENA. (*Asombrado*) ¿Ud. da qué?...

EDMUNDO. Controlo las ventas de cualquier cosa en la ciudad, pero no había pensado nunca en esos cuezcos. (*A Encarnación*) ¡Encarnación, ya es suficiente! Andate ahora. Podrás escupir toda la tarde en la alfombra de la casa, si quieres. Será más divertido.

ENCARNACION. Estoy segura que no sabías que los cuezcos tienen una almendra adentro.

EDMUNDO. Todo el mundo lo sabe.

ENCARNACION. Decir todo el mundo es como decir nadie. (*Inicia el mutis y antes de salir*) ¿Tiene hijos, Norambuena?

NORAMBUENA. (*Sonriendo y mostrando los cinco dedos de la mano.*) Uno gordo, tres flacos y uno chico.

ENCARNACION. Me gustaría conocer al chico, al meñique.
Sale.

EDMUNDO. (*A Norambuena*). Usted podría ganar más con ese veneno. ¿Cómo se llama?

NORAMBUENA. Norambuena.

EDMUNDO. No, digo esta cosa que vende.

NORAMBUENA. Mote con huesillo.

EDMUNDO. Es muy largo.

NORAMBUENA. (*Sin comprender*) ¿Largo?

EDMUNDO. El nombre.

NORAMBUENA. No lo inventé yo. Es lo que es.

EDMUNDO. Eso es lo malo. Nadie compra ni bebe algo con un nombre tan largo. (*Al baterista*) Basilio, por favor.

Basilio empieza a tocar.

(*Explicándole a Norambuena*) Es mudo. Como no tiene nada que decir mete ruido. Y yo necesito ruido para poder pensar.

NORAMBUENA. (*Con timidez*) Sr. Orbe...

EDMUNDO. Edmundo.

NORAMBUENA. Sr. Edmundo. Me atrasé con la patente porque...

EDMUNDO. (*Interrumpiendo*) Habría que inventar un nombre más corto.

NORAMBUENA. Una semana más y podré pagar los permisos. Mi compadre me iba a prestar pero se compró una bicicleta...

EDMUNDO. Una semana más es mucho tiempo. Se me tiene que ocurrir ahora mismo. (*Al baterista*) ¡Basilio, más fuerte!

El ritmo de la percusión se intensifica.

NORAMBUENA. Cinco días entonces y podré ganar algo.

EDMUNDO. ¡Basta! ¡Pare Basilio! Ya lo tengo. Se me ocurrió todo. (*A Norambuena*) Cinco días más y usted ganará como para comprarse la esquina entera en que se para a vender el mote, se podrá comprar al alcalde y su mujer. Es sencillísimo. Lo veo claramente. (*Gritando*) ¡Segundo! ¡Segundo!

NORAMBUENA. Me voy, señor. Me debe dos vasos de mote.

Entra Segundo.

EDMUNDO. (A Segundo) Con la ayuda de Norambuena lanzaremos una bebida popular envasada que invadirá el mercado de tal manera que no dejará pensar a la gente.

NORAMBUENA. Los huesillos no caben por el gollete de una botella, señor.

EDMUNDO. El jugo solamente, con alguna anilina para darle un color que sirva a la propaganda (Se pone de pie iluminado) ¡Ya está! Se llamará la *Motecola*!

NORAMBUENA. ¿La qué?

EDMUNDO. La *Motecola*.

SEGUNDO. Se necesitarán contactos, señor.

EDMUNDO. Ningún contacto. Se impondrá sola. (Imaginando los Slogans) «En los cinco continentes beben como yo *Motecola*. Excitante, única, folklórica, digestiva, ebúrnea! ¡La sin par *Motecola*! ¡Rápido, traiga a nuestro Director de Televisión!

NORAMBUENA. ¿Me podría adelantar entonces para la patente del Kiosko?

EDMUNDO. Le daré un porcentaje. Usted se encargará de la publicidad en las calles. Conoce bien el medio. ¿Acepta?

NORAMBUENA. No entiendo muy bien.

EDMUNDO. Perfecto, entonces.

Edmundo toma el frasco con mote de Norambuena y se lo pone delante de los ojos.

Mire su futuro a través del maravilloso color del mote. Todo cambia ¿verdad? La gente también verá el mundo color de mote.

NORAMBUENA. Veo todo borroso y un poco turbio. Además le voy a confesar que yo nunca tomo esta cuestión. Me empiezan al tiro a sonar las tripas.

EDMUNDO. Sirva un vaso.

Norambuena lo hace.

Gracias. Ahora le echaremos unas muestras de color. (Lo hace) Este color café oscuro sugiere un estupefaciente. Ya está. Además una pequeña dosis de alcaloide y de anhídrido carbónico y ¡listo! Pruebe Norambuena.

Norambuena prueba.

EDMUNDO. ¿Y bien?

NORAMBUENA. Bueno, no está mal. De mote no tiene nada, claro.

EDMUNDO. Por supuesto. Si ahora es *otra* cosa. Ahora es la bebida del momento. Tome otro vaso y ¡salud con *Motecola*!

Norambuena toma otro vaso.

NORAMBUENA. Es un gusto raro, pero será cosa de acostumbrarse.

EDMUNDO. Eso es. Acostumbrarse. Tome otro vaso.

Norambuena lo hace de mala gana.

SEGUNDO. Toma un citofono y habla.

¿Departamento de Adquisiciones? Compre dos cosechas de trigo completas para hacer mote... Si sí... mote y 300 hectáreas de huesillos. Además 20 quintales de un colorante fuerte y oscuro. Un color que se vea bien en un letrero gigante y combine con el rojo de las letras que dirán: ¡*Motecola*! (Corta).

Entra el Director de la Televisión seguido de Segundo y Caspa.

EDMUNDO. Ah, usted, bien. Vamos a lanzar una nueva bebida inmediatamente. Disponga lo necesario para un programa de televisión relámpago, ágil, sorpresivo, que no deje tiempo a pensar a nadie.

DIRECTOR T.V. ¿Bien? qué le parece un reportaje titulado: «Antes y después de la Motecola» televisado directamente desde el interior del cerebro de su fabricante.

EDMUNDO. Perfecto. Adelante, entonces.

Se apagan las luces durante un segundo e inmediatamente se enciende un foco sobre Edmundo. Una cámara de T.V. se desliza sobre ruedas y enfoca el círculo iluminado.

Basilio ha empezado a tocar la batería.

Ahora el Director de la T.V. aparece dentro del círculo iluminado. Se dirige a las cámaras.

DIRECTOR T.V. Les habla el Canal ORBE esta vez desde el centro mismo del cerebro que ha producido esta maravilla efervescente que ha dividido el mundo en dos eras: Antes y después de la Motecola.

EDMUNDO. (Con falsa modestia) La Cibernética y la Motecola es casi lo mismo. Una simple ecuación.

DIRECTOR T.V. (Trayendo a Norambuena al círculo iluminado) Buen Hombre, muestre a los televidentes el singular descubrimiento.

NORAMBUENA. (Cobibido recita de memoria mientras bebe otro vaso de líquido) Hagan como yo... ¡Prefiero Motecola! (Norambuena se dirige a Edmundo en voz baja). Tengo náuseas, señor... Esta cuestión ya me va a salir por las orejas...

El Director para disimular desplaza a Norambuena con un elegante empujón y entrevista a fingidos Transeúntes que no son sino Segundo y Caspa que se cambian a la vista de todos el sombrero o un bigote falso ridículo.

DIRECTOR T.V. En una de las arterias principales de la ciudad presenciamos, señoras y señores, el entusiasmo increíble que ha despertado la nueva bebida.

Dirigiéndose a Caspa que se ha puesto un sombrero anticuado.

Señora, ¿Qué le parece la Motecola?...

CASPA. Para hacer gárgaras es fantástica. (Las Hace).

DIRECTOR T.V. (A Segundo que se ha puesto un sombrero de copa). ¿Qué le parece la Motecola, señor?

SEGUNDO. No diré nada. Mi abogado hará declaraciones.

DIRECTOR T.V. (A Caspa que se ha cambiado de sombrero y ahora tiene un chal) Señora, por favor... ¿Cuál es su opinión?

CASPA. Pepe, si me estás escuchando, cierra el gas y la manguera.

DIRECTOR T.V. Gracias. (Ahora hacia las cámaras) Han visto Uds. el delirante entusiasmo que ha despertado el nuevo aporte digestivo cultural de las Empresas Orbe.

El Director sale del círculo iluminado. Es reemplazado por Segundo que toma el micrófono y dice:

SEGUNDO. Hoy desde el Canal ORBE, Motecola en el Circuito automovilístico Arica-Punta Arenas...

Ruido de autos de carrera.

El micrófono pasa a manos de Edmundo.

EDMUNDO. Hoy Canal ORBE y Motecola en la procesión anual al Templo Votivo...

Se escuchan cánticos religiosos.

El micrófono pasa a manos de Segundo.

SEGUNDO. Motecola en el entierro del gran estadista y hombre público muerto sin contratiempos. ¡Y recuerde, levante la tapita del féretro o de la botella y se llevará una sorpresa!

Acordes fúnebres.

El Director de T.V. toma de nuevo el micrófono.

DIRECTOR T.V. Señores Televidentes estén teleatentos porque tengo el telegusto de telepresen-
tarles una telesorpresa.

Percusión acentuada.

He aquí a... ¡Miss Motecola!

*Aparece en el círculo iluminado Caspa con un generoso escote sobre su prominente busto. Sonríe es-
túpidamente.*

Sus medidas triunfadoras son: 90 de Motebusto y 88 de Motecola. Por favor, señorita, quiere mostrar-
nos sus encías.

Caspa lo hace.

18 años según todos los tratados de belleza equina. Gracias. ¿Quiere hacer alguna declaración personal?

CASPA. (Como Miss Motecola con risita nerviosa). Es tan... tan... tan... regio todo... Yo pre-
fiero Rachmaninof y Herman Hesse. Son tan regios actores. Son tan... tan...

DIRECTOR T.V. Gracias.

Jingle grabado de la Motecola.

*Apagón brevísimo. La percusión se intensifica un momento y desaparece al encenderse nuevamente
las luces. Han desaparecido la cámara de T.V., el Director, Caspa. Sólo están Edmundo, Segundo y
Norambuena.*

EDMUNDO. (A Segundo) ¿Está listo?

SEGUNDO. Sí, tamaño gigante con el color y las letras características

NORAMBUENA. ¿Usted cree que yo podré hacer todo eso?

EDMUNDO. Es sencillísimo. Se mete adentro de la botella y grita en cada esquina por la mirilla.
A Segundo.

Tráigala.

*Segundo trae la botella gigante de propaganda. Norambuena se mete adentro de ella. A través de la
mirilla le habla Edmundo.*

Haga la prueba.

NORAMBUENA. (Gritando). Yo prefiero Motecola, la nueva, gigante, única!...
(Ahora hablándole a Edmundo). El porcentaje, señor. Necesito comprar algunas cosas.

EDMUNDO. Luego. Luego. ¿qué necesita?

NORAMBUENA. Un somier, señor.

EDMUNDO. ¿Le solucionaría su problema si le traspaso una fábrica de somieres?

NORAMBUENA. No creo. Necesito un somier no más, señor.

EDMUNDO. Cuente con la fábrica y ahora, váyase.

Norambuena sale adentro de la botella y gritando: Yo prefiero la única, la nueva...

CASPA. El Director de Informaciones del Estado está esperando, señor.

EDMUNDO. Pregúntele la hora.

CASPA. Muy bien, señor.

Sale.

SEGUNDO. ¿Quién va a escribir la editorial de «El Hermes» sobre la política interna?

EDMUNDO. Usted.

SEGUNDO. Pero si yo estoy escribiendo sobre el hipocampo marino. No sé nada sobre política.

EDMUNDO. Entonces es la persona ideal para escribirla.

Vuelve a entrar Caspa.

CASPA. El Ministro del Interior lo espera.

EDMUNDO. Ah, que pase, y grabe todo lo que diga como de costumbre.

Salen Segundo y Caspa.

¡Basilio, acompañamiento suave para Ministro del Interior en visita.

Entra el Ministro. Va vestido de estricta etiqueta. Su cara está maquillada como un Tony. Esto sin embargo no le hace perder la dignidad en absoluto.

EDMUNDO. (*Adelantándose a saludarlo*). Sr. Ministro ¿cómo está el Interior?

MINISTRO. Siempre con pequeños trastornos. Deben ser gases.

EDMUNDO. Ah. Dígame, ¿le sirvió el último candidato que le mandé?

MINISTRO. El slogan era novedoso y la fotografía fascinante pero el problema era él. En cuanto abría la boca creaba un conflicto internacional. El partido creyó que era un problema de doctrina pero yo me inclino a pensar que era un problema de escroto.

EDMUNDO. ¿Quiere que le busque otra cara más convincente o prefiere una infiltración ideológica más sutil?

MINISTRO. Ninguna de las dos cosas. He venido por dos motivos. Necesito una cortina de humo para el asunto de la desvalorización de la moneda.

EDMUNDO. Ah, sí. Lo de siempre. ¿Qué prefiere: el nacimiento de unos quintillizos o un conflicto limítrofe? Ud. sabe que las violaciones o el fútbol ya no producen ningún efecto.

MINISTRO. Yo aconsejaría una campaña difamatoria desde el extranjero en contra nuestra. Es más seguro y más patriótico.

EDMUNDO. Comprendo. Es un poco caro. Pero tenemos dos o tres Embajadas siempre dispuestas.

MINISTRO. Y el segundo motivo de mi visita es el acuerdo tomado ayer en el Senado de presentar su postulación oficial al Premio Nobel de la Percusión.

EDMUNDO. (*Realmente halagado*) Vaya, esta sí que es una sorpresa totalmente merecida y esperada.

MINISTRO. Usted ha hecho todo el ruido suficiente. Yo creo que bastará con unas sugerencias políticas que haga el gobierno y el Premio Nobel de la Percusión será suyo.

EDMUNDO. (*Con vanidad*). Bueno, en el mundo que estoy construyendo hay que convencer, insistir, tener la voluntad de triunfar y yo la tengo. Pero para conseguirlo hay que golpear, golpear, ¡lo principal es golpear!

Basilio empieza a tocar la batería. La percusión no dejará de escucharse hasta después de terminado el acto y corridas las cortinas. En ese instante entra la botella tambaleándose seguida de Segundo y

Caspa que tratan de detenerla. La botella vacila. Por la mirilla sale la voz de Norambuena entrecortada y extraña.

NORAMBUENA. Beba como yo... la nueva... nueva... nueve... Me... Me siento mal... Haga como yo... prefiera... prefiera... un somier con resortes...

EDMUNDO. Salga de ahí inmediatamente y retírese.

Ayudan a Norambuena a salir de la botella. El vendedor de mote tiene ahora la cara, manos y piel de color café oscuro de la Motecola. Al verlo todos empiezan a reír a carcajadas. Las risas se prolongan un rato mientras Norambuena aterrado se mira las manos y se toca la cara pronunciando palabras ininteligibles de espanto.

NORAMBUENA. ¡Dios mío!

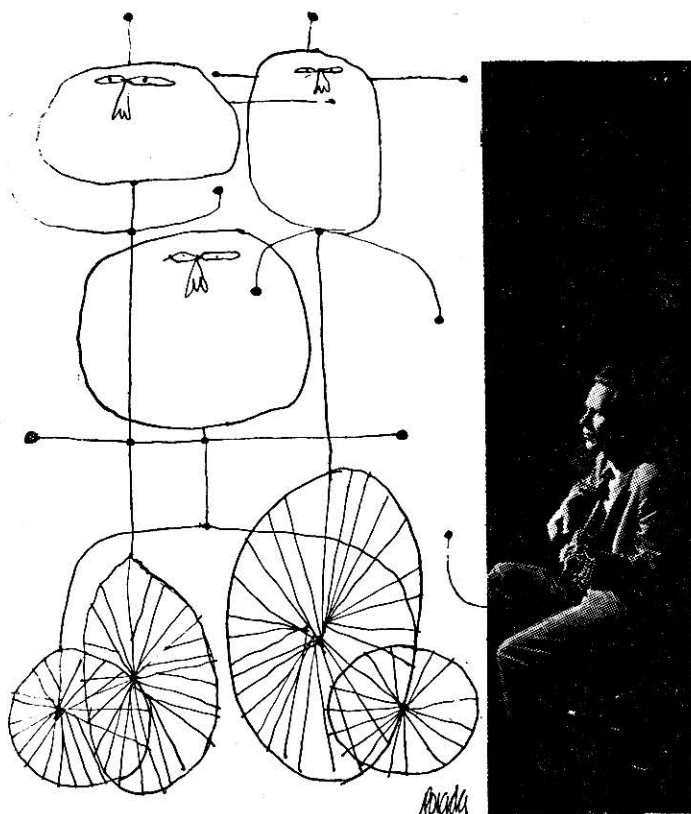
Ahora las carcajadas se han ido apagando. Se produce un gran silencio solamente roto por la percusión de Basilio.

SEGUNDO. Es la Motecola. Tiene el mismo color.

EDMUNDO. (Mirando a todos) Ahora el circo está completo.

La percusión atruena el aire.

Las cortinas se cierran.



SEGUNDA VARIACION

Antes de abrirse el telón se escuchará una breve obertura al segundo acto.

Al abrirse el telón, Norambuena aún con la piel oscura como al final del acto anterior, toca la batería en lugar de Basilio.

En la tarima elevada sobre el diván Edmundo está acostado boca abajo, semi desnudo, mientras un masajista lo trata activamente. Edmundo desde esa posición lleva el control total de los negocios de la oficina. Habla por teléfono, da órdenes. Caspa está sentada con una libreta de apuntes a su lado. Segundo mira por el telescopio. Suena el teléfono contesta Caspa.

CASPA. ¡Empresa Orbe, buenos días! *(Escucha y le pasa el teléfono a Edmundo).*

EDMUNDO. *(Hablando por teléfono)* Edmundo al volante. Sí, el mismo. Traiga su enano aquí para que lo veamos. Desconfío. Los enanos que ladran ya están muy vistos. De todas maneras traiga cualquier otro fenómeno por si acaso. De nada *(Cuelga).*

Se oyen disparos aislados en la calle.

SEGUNDO. *(Contando lo que ve por el telescopio dirigido a la ciudad).* Se han atrincherado en la plaza de juegos infantiles. Disparan. Han acorralado a seis negros.

EDMUNDO. Pobre gente. Es ese desgraciado asunto de la Motecola.

Suena el teléfono. Atiende directamente Edmundo.

El masajista continúa impertérrito su trabajo.

Edmundo al volante. No estoy. Salí en avión ayer a Manila. Sí, a hacerme cargo de la distribución de los bacilos australianos. No, no puedo contestarle nada porque me fui ayer. *(Corta)*.

SEGUNDO. *(Continuando la descripción)*. Los golpean. Alguien dispara. Han caído varios. Hay un tumulto.

EDMUNDO. Los prejuicios raciales son implacables. Nadie quiere mezclarse con la gente de color Motecola. ¡Qué triste discriminación! ¿Cómo se siente, Norambuena?

NORAMBUENA. Bueno, yo me siento...

Suena el teléfono interrumpiéndolo. Toma el teléfono Edmundo.

EDMUNDO. Edmundo al volante. No, ya no los distribuimos. Producían zarpullido. Ya que hablamos de pestes ofrezca todo el excedente al Ejército. Si fracasa, péguese un tiro. Gracias. *(Corta)* *(Después de un momento)*. Alguien estaba diciendo algo.

NORAMBUENA. Me pesan el pelo y los ojos. No sé. No estoy seguro si lo que me pesa es el pelo o el aire encima del pelo.

CASPA. Las últimas encuestas sobre los efectos producidos...

SEGUNDO. *(Interrumpiéndola)* Han linchado a dos negros. Un grupo de gente de color se ha atrincherado detrás de la estatua de la Paz. Los demás se dispersan. Algunos caminan directamente hacia acá.

EDMUNDO. *(Al masajista)* No tan fuerte que me va a desarmar. ¿Qué decía?...

SEGUNDO. Que acaban de linchar a alguien y vienen hacia acá.

EDMUNDO. No, le digo a Caspa.

CASPA. Decía que la Motecola además de desencadenar conflictos raciales ha enriquecido el lenguaje popular. El insulto más obsceno que hoy se conoce es ¡Te voy a sacar la Motecola!

SEGUNDO. La policía está lanzando gases, pero son apedreados.

Desde la calle llegan ruidos de vidrios rotos. Caen algunas piedras en el escenario.

EDMUNDO. Segundo, cierre las mamparas de acero que terminarán por quebrar todos los ventanales.

Segundo sale bastante apurado y asustado.

(Al masajista) Está bien, Horacio, está bien.

El masajista guarda sus cosas en una maletita y sale.

EDMUNDO. Caspa, tráigame los calzoncillos azules y el traje de etiqueta.

Caspa los saca de una percha y se los pasa. Edmundo se pone unos calzoncillos a rayas azules. (Hablando en calzoncillos). Esto que está ocurriendo es lamentable. Todos los hombres han nacido iguales. No porque unos hayan tomado Motecola y otros no, es justo hacer diferencias tan profundas. Es cierto que es conveniente hacer algunos razonables distinguos, únicamente en bien de la raza. Sería peligroso que se motecolizara.

CASPA. El mestizaje trae hondos traumatismos psicológicos.

EDMUNDO. *(Ya en pantalones)*. Anote estos conceptos para mi discurso de agradecimiento en la recepción de esta noche del Premio Nobel. Quiero resumir así mi pensamiento frente al problema del Motecolor: «Juntos pero no revueltos» Un linchamiento es algo indignante. Tan indignante como el matrimonio de un motenegro y una blanca.

CASPA. Eso es sadismo sexual.

EDMUNDO. Pero se dan casos. Ud. ve, por ejemplo, Norambuena y su mujer.

Edmundo se ha puesto una bata vistosa y se envuelve la cabeza con una toalla que se supone húmeda. Con esta extraña indumentaria se pasea por el escenario. De vez en cuando se escuchan voces o disparos y gritos.

Una actitud comprensiva frente a estas anomalías de la naturaleza traerá beneficios a toda la humanidad en general.

CASPA. Y a la Empresa Orbe en particular. Porque estos trastornos sociales han hecho decrecer las ventas en un 15% por lo menos.

EDMUNDO. Sí, es grave. Sería urgente tomar una determinación que permita...

Entra Encarnación. Viene preocupada y ansiosa. Su embarazo es un poco más notorio, sin ser excesivo.

ENCARNACION. Edmundo, están apedreándolos en la calle.

EDMUNDO. Ya cerré los postigos, linda.

ENCARNACION. No hablo de las ventanas, sino de la gente de color.

EDMUNDO. Ah, sí, es terrible. Lo que puede hacer una simple cuestión de pigmentos.

ENCARNACION. No es una pura cuestión de química, Edmundo. Hay personas de por medio, Norambuena, por ejemplo.

EDMUNDO. Te he dicho varias veces que lo de Norambuena fue un pequeño accidente imposible de prever. En realidad significó un perjuicio mucho mayor para nosotros que para él. Y por último su familia se acostumbrará a verlo con ese color un poco extraño, eso es todo.

ENCARNACION. La que no me acostumbraré seré yo. No puedo dejar de pensar en su mano blanca cuando me mostraba su hijo meñique. Ahora esa mano es negra.

EDMUNDO. Pero, linda ¿tienes prejuicios raciales?

ENCARNACION. Sí, los tengo. Norambuena no era de la raza de los empresarios de éxito. Era distinto.

EDMUNDO. Tú sabes que ha recibido una fuerte compensación económica.

ENCARNACION. Lo sé. Pero de repente me acuerdo de la mano y los cinco dedos.

EDMUNDO. Se tomó diez litros, eso fue todo. Era su trabajo.

ENCARNACION. Sí, era su trabajo. Como ahora es su trabajo tocar la batería para tí.

EDMUNDO. Es mucho más exótico que Basilio ¿verdad? Basilio se derogaba. Además un buen baterista debe ser negro. Llevan la percusión en la Motecola.

ENCARNACION. Supongo que sí.

EDMUNDO. Sin embargo, ahora será necesario hacer olvidar a todo el mundo la Motecola. Inundaremos la ciudad con productos nuevos, sensacionales, llamativos y costosos.

Se siente mas ruido de lucha afuera en la calle.

ENCARNACION. Siguen luchando afuera.

EDMUNDO. Encarnación, nuestro hijo vivirá en un mundo más feliz, más cómodo y hermoso. Todo le será fácil, extraordinariamente fácil. Todo lo tendrá al alcance de la mano.

ENCARNACION. Para nadie es muy fácil.

EDMUNDO. Para él lo será. Mañana mismo lanzaremos simultáneamente en cinco ciudades novedades increíbles: un aparato de televisión para retardados, una radio a transistores que puede llevarse en la carie de una muela y una dentadura postiza que habla en forma inteligente.

ENCARNACION. *(Atenta a lo de afuera) (Se oyen gritos).*

EDMUNDO. *(Imperturbable)* Mira, ya empiezan a encenderse los letreros luminosos de la ciudad. Dentro de poco, de muy poco, verás que todos esos letreros anunciarán nuestra empresa, titilarán con nuestros nombres: Orbe y Edmundo... y... ¿cómo se llamará nuestro hijo?

ENCARNACION. No sé.

EDMUNDO. (*Entusiasmándose*) Bien. Anunciarán entonces: José... José...

ENCARNACION. Dije, no sé.

EDMUNDO. Bien: No sé... No sé hijo de Edmundo. Y cada anoecer como el de hoy será la noche de Edmundo y Nosé. Una noche de propiedad privada con estrellas de neón. Ese es el mundo que estoy construyendo para mi hijo.

Desde la calle llegan ruidos más fuertes que culminan con una quebrazón de vidrios y disparos. Encarnación da un grito asustada.

EDMUNDO. ¡Norambuena, toque la batería que no quiero oír esos ruidos de afuera. Esa gente ya se está poniendo pesada.

Norambuena se pone a tocar la batería con energía. Segundo entra corriendo.

SEGUNDO. ¡Edmundo, han quebrado el gran letrero de la Empresa Orbe y están apedreando el diario luminoso!

EDMUNDO. (*Paseándose nervioso*) Están asegurados. Ganaremos con la reposición. Una vez ví como dos camiones que transportaban vino chocaron. Los choferes se bajaron y se pegaron hasta sangrar y luego terminaron borrachos tomándose el vino que corría por la cuneta hasta la alcantarilla. Eso es lo que tenemos que hacer, dejar que se peleen. Después que hayan chocado se emborracharán con lo que les demos.

Caspa entra.

CASPA. ¿Se lanza la última página del suplemento vespertino o se espera los últimos acontecimientos?

EDMUNDO. Basta, Norambuena. Creo que se me ocurrió algo (*A Caspa*). Incluye en el suplemento esta primicia: «*La Empresa Orbe inventa la felicidad*».

ENCARNACION. ¿Qué es eso, Edmundo? ¿Algo así como un caramelo con premio?

SEGUNDO. ¿Un estupefaciente?

CASPA. ¿Una nueva terapéutica psicoanalítica?

ENCARNACION. ¿Una nueva religión?

SEGUNDO. ¿Una nueva ideología?

EDMUNDO. Algo mucho más simple y efectivo: una tableta. Una simple tableta cuya fórmula secreta expresada en términos poéticos es: felicidad, almidón y bicarbonato efervescente. En píldoras aprobadas por Sanidad y patentadas.

CASPA. Si es una especie de reconstituyente para incautos, eso ya se comprobó que fracasa. Segundo por lo menos lo probó.

EDMUNDO. No, estúpida. No se ponga hormonal. Será simplemente una droga tranquilizante que dé la felicidad a precios módicos. Se podría llamar Felicidol.

SEGUNDO. Es convincente.

ENCARNACION. No lo creo.

EDMUNDO. Hagamos la prueba. Quiero saber cómo se oye. ¡Pídame Felicidol!

SEGUNDO. (*Inexpresivo*) ¿Tiene Felicidol, señor?

EDMUNDO. Parece que pidieras cigarrillos. Piensa que eres desgraciado.

SEGUNDO. (*Patético*) Necesito Felicidol, señor.

EDMUNDO. Un poco mejor, pero aún suena frívolo.

SEGUNDO. (*Estremecido de angustia*) ¡Por piedad! ¡Si no me da Felicidol me mato!

EDMUNDO. Si. Resulta.
(A Caspa). Traiga muestras del Laboratorio.
Caspa Sale.

ENCARNACION. Me voy, Edmundo. Ya no se oyen disparos.

EDMUNDO. Espérate un momento todavía.

(Tomando el teléfono) ¿Associated Press?... Sí, aquí Agencias Orbe... Las grandes noticias siempre se pueden resumir en dos palabras: ¡Hace cinco minutos hemos inventado la felicidad!... Sí, planeamos una fumigación masiva en helicóptero con una solución a base de Felicidadol sobre las masas rebeldes y los principales centros de disturbios raciales... ¡Dénle prioridad!

Corta.

Entra Caspa con una bandeja y un frasco con píldoras.

Aquí está. (Dirigiéndose a todos). Ahora, mis amigos, los invito a probar el estabilizador social en ustedes, mismos.

Todos los presentes inclusive Encarnación y Norambuena se colocan en semicírculo. Edmundo en bata y la toalla en la cabeza adquiere una especial solemnidad. Caspa se coloca a su lado y Edmundo va colocando una tableta en la lengua de cada uno de los presentes. Norambuena se niega a tomarla.

NORAMBUENA. No.

EDMUNDO. ¡Resentido social, vuelve a tu tambor!

Y bien, amigos, Sanidad garantiza su efecto en 15 segundos. ¡Compruébenlo!

Todos miran sus relojes expectantes. Silencio absoluto. Cumplidos los 15 segundos todos prorrumpen en exclamaciones y risas.

EDMUNDO. (Con una gran voz) ¡Orbe anuncia: Sursum Corda!

Norambuena empieza a tocar la batería con desesperación después de la última palabra de Edmundo. Apagón. Mientras salen los personajes del escenario seguirá escuchándose la batería. Al encenderse la luz la escenografía no ha cambiado pero ha sufrido una transformación radical gracias a una insólita iluminación. La ubicación de los focos y los colores dan irrealdad al mismo decorado. Los monigotes agrupados ahora se recortan contra la panorámica. La escena entera tiene algo de onírico. En todo caso la impresión general es de una pieza llena de grandes muñecos en posiciones desarticuladas. Al encenderse la luz la percusión se ha interrumpido. Norambuena ya no está detrás de la batería. Se escucha una música de concierto distorsionada como pasada a otra velocidad. Después de un momento entra muy agitado el Ministro del Interior. Tanto este personaje como Edmundo actuarán en esta escena como si estuvieran en una reunión social rodeados de gente.

MINISTRO. (Dirigiéndose a alguien imaginario) ¡Corte ese pick-up! Edmundo aborrece el ruido y los parlantes. Es un hombre extraño que le gusta el silencio, el recogimiento y la contemplación. Sí, se puede decir que no es un hombre de nuestra época. Hace un rato dudé entre la Canción Nacional y un salmo gregoriano, ya que se trata de un acto solemne casi religioso, pero he preferido lo más elocuente de todo: el silencio.

Frenada brusca y ruido de vidrios hechos añicos.

Aquí está.

Entra Edmundo.

EDMUNDO. (Dirigiéndose a los imaginarios invitados que llenan la sala) Buenas noches, amigos. Edmundo al volante, como siempre.

El Ministro adelantándose.

MINISTRO. Edmundo, bienvenido. Usted seguramente ya conoce a todos los invitados, se habrán visto en alguna obra de caridad. Los piojos y las cuentas bancarias relacionan mucho. Adelante. Le quiero presentar a algunas caras un poco irreconocibles por el alcohol. (Van recorriendo los moni-

gotes). Este es mi mejor amigo. Controla la prensa de orden. Es muy inteligente. Usa el papel de diario para todo. Yo lo llamo «el hombre de papel».

Intercambian saludos.

Pasan a otro monigote.

Esta exquisita dama de grandes tetas es la dueña absoluta de la leche en polvo. Controla dos empresas tan florecientes como las que usted ve.

EDMUNDO. Mis respetos, señora. Me obsesiona la infancia desnutrida la encuentro tan... tan desvalida.

MINISTRO. Es que usted es muy maternal.

EDMUNDO. Soy así.

MINISTRO. Va a terminar arruinándose.

EDMUNDO. No lo puedo evitar.

Desplazándose a otro monigote.

MINISTRO. Quiero que conozca a un gran benefactor que hace mucho tiempo me ha pedido que se lo presente. Su cara o su olor a lavanda le será seguramente familiar.

EDMUNDO. ¡Ah, el Sr. Johnson! Por supuesto, se ha enriquecido con la importación en gran escala de preservativos. Es un honor. De todas maneras lo habría reconocido por la portada del «Life» en la que sale con la Reina Isabel.

MINISTRO. Está también con nosotros otro pionero de la cultura, el que la opinión pública conoce como «el amo del polietileno».

Se enfrentan con otro monigote.

EDMUNDO. También es conocido por la prensa de izquierda como «el bolsas de nylon». Por favor, permítame plastificar mi mano entre las suyas. Gracias.

MINISTRO. Seguramente usted estará fatigado y todavía tengo que presentarle a la flor y nata de la fauna de la Percusión. (*Presentando invitados imaginarios*). El Sr. Transistores —hay que hablarle un poco fuerte porque es sordo—... La Sra. que está allí dentro de ese tarro es la dueña absoluta de las conservas. Ha podido vender y conservar todo en tarros menos su virginidad.

EDMUNDO. No veo al consorcio de las toallitas de papel y los bolígrafos.

MINISTRO. No fueron invitados, como tampoco los detergentes. Nos pareció de mal gusto. Después de todo se trata de un Premio Nobel.

EDMUNDO. ¿Y ese señor jorobadito?...

MINISTRO. Es el editor de los periódicos murales.

EDMUNDO. (*Acercándose*). Mucho gusto. ¿Sabe cómo se me ocurrió a mí lanzar el primer diario mural sensacionalista? Muy sencillo: viendo las inscripciones obscenas de los retretes públicos. Son muy parecidos. ¿No le parece?

MINISTRO. (*Frente a una imaginaria bandeja con copas de Champagne e invitando a Edmundo*) ¿Champagne?

EDMUNDO. ¡Gracias! (*Beben*) ¿Es francés?

MINISTRO. ¿El mozo que sirve?

EDMUNDO. No, el champagne

MINISTRO. Ah, sí, auténtico. Todo aquí es auténtico. Los invitados también. Son los auténticos reyes del microsurco, las sopas en sobre, los juguetes científicos, el magnetofón, los «snacks», los «self service», el parto sin dolor y los cigarrillos con filtro.

Bien, Edmundo. Ha llegado el momento de que sufra su modestia.

(Golpeando con las manos)

MINISTRO. ¡Silencio, por favor!

La música se interrumpe y empieza la percusión.

El invitado que hoy nos honra, es conocido de todos ustedes: Edmundo. Lo que le debemos en el fecundo campo de la Percusión es incalculable. En una época de graves disturbios sociales ha conseguido llevar a cabo la acción masiva más importante desde la epidemia de cólera del año 1260. Esta nueva peste negra del siglo XX ha encontrado su feliz apaciguamiento en el Felicidadol. Esto y otros aciertos de la Percusión han hecho merecedor a Edmundo de la distinción máxima: El Premio Nobel. Por su decisivo aporte al mejoramiento físico y mental de la raza, Edmundo reciba nuestro homenaje.

Se oyen aplausos. En ese momento entra Norambuena en forma precipitada. Se detiene ansioso y luego se dirige a Edmundo y le habla en voz baja.

NORAMBUENA. ¡Don Edmundo, Don Edmundo... tengo que hablarle! Por favor es urgente... *El Ministro distraído le pasa una copa de Champagne.*

EDMUNDO. Gracias, Norambuena, por tus felicitaciones. Ahora pasa por el servicio que te darán algo de comer.

NORAMBUENA. Necesito hablar con Ud. Es importante.

EDMUNDO. No te oigo bien. Espérame en el garage de todas maneras.

NORAMBUENA. ¡Escúcheme!

MINISTRO. *(Descubriendo a Norambuena)*. Llegó su batería de color. Perfecto. Animará el espectáculo.

NORAMBUENA. Es grave, Don Edmundo. Su mujer...

EDMUNDO. ¡Salud, Norambuena!

NORAMBUENA. Su mujer ha dado a luz... un niño.

EDMUNDO. ¿Un niño?... ¿Mi mujer? ¿Estás bromeando?

NORAMBUENA. No estoy bromeando.

EDMUNDO. ¡Qué maravilloso! Lo anunciaré a gritos a todo el mundo.

NORAMBUENA. ¡No, por Dios, no lo haga!

EDMUNDO. ¿Por qué nó?

NORAMBUENA. Ha habido dificultades. Quiero decir... no fue un parto feliz.

EDMUNDO. *(Asustado)* ¿Encarnación? ¿Está mal?

NORAMBUENA. No. Ella está muy bien.

EDMUNDO. ¡El niño! ...Dímelo, por favor.

NORAMBUENA. El niño está bien de salud, pero ha nacido...

EDMUNDO. *(Remeciéndolo)* ¡Dílo, dílo!

NORAMBUENA. ...mutilado. Dicen que ha sido la droga, el Felicidadol.

EDMUNDO. ¡Mutilado!

MINISTRO. *(Con una copa de champagne en la mano)*. ¡Salud, Edmundo!

EDMUNDO. *(Mecánicamente)* Salud.

MINISTRO. Bien, Norambuena. Toque la batería para Edmundo que hoy es su día de gloria.

Norambuena se ubica frente a la batería y empieza a tocar mientras se produce el apagón.

Apagón.

Debe existir una absoluta continuidad entre la escena que termina y la que empieza. Después de un apagón brevísimo, suficiente para que salga del escenario el Ministro y entre Encarnación, se iluminará nuevamente la escena.

No ha habido movimiento alguno de elementos en el escenario pero el cambio en la iluminación es de tal manera diferente que transforma la escena volviéndola a lo que fue al comienzo de la segunda

variación. Últimas horas de la tarde. Se han empezado a encender los letreros luminosos de la ciudad. Edmundo permanece inmóvil en la misma posición que tenía al término de la escena anterior. Encarnación está sentada. Parece serena. No hay nada patético en su actitud. Está sentada más atrás que Edmundo que le da la espalda y mira alelado hacia el público. Llega a su fin una larga conversación.

ENCARNACION. Edmundo.

Silencio, Edmundo no se mueve.

¡Edmundo!

Edmundo se vuelve lentamente hacia Encarnación dándole la espalda al público. Permanece inmóvil en esta actitud.

Se ha hecho tarde y ya nos hemos dicho todo. Se están empezando a encender tus primeras estrellas de neón. No hace mucho me decías que en cada tarde como la de hoy empezaría la «noche de Edmundo» con estrellas privadas. Bueno, Edmundo, te voy a dejar en tu noche. Es verdaderamente tuya. Tú la has formado. Te pertenece.

EDMUNDO. *(Sin volverse)* Lo hice por tí, por el hijo que quería tener.

ENCARNACION. Lo tuviste.

EDMUNDO. *(Sin volverse todavía)* No podía saber.

ENCARNACION. No. No podías.

EDMUNDO. Es difícil de prever.

ENCARNACION. No hay que prever, Edmundo. Hay que ver.

EDMUNDO. *(Volviéndose)* Es difícil, Encarnación.

ENCARNACION. Sí, por eso valía la pena. Tú quisiste que a nuestro hijo todo le fuera fácil. Pero a nadie le es fácil vivir. No es bueno que sea fácil, aún teniendo todos los miembros. Yo no quiero que le sean fáciles las cosas a mi hijo mutilado. Quiero que le duelan. Las cosas tienen que doler.

EDMUNDO. Hemos vivido juntos, Encarnación. Podemos aprender esas cosas juntos.

ENCARNACION. No, Edmundo. Por favor, no esperes eso de mí. Me voy. Estoy segura que en alguna parte se puede encontrar un aire respirable todavía. Un lugar sin ruidos donde no golpee tu propaganda. No será un sitio feliz a lo mejor, pero se podrá vivir y morir con cierta dignidad. Aquí me siento avergonzada.

EDMUNDO. Olvidarás con el tiempo.

ENCARNACION. No quiero olvidar nada. Cada detalle es muy importante. Tengo que encontrarle un significado. Lo que no quiero es sentirme avergonzada y sucia.

Un silencio.

EDMUNDO. ¿Has pensado... en mí?

ENCARNACION. Sí.

EDMUNDO. ¿Y bien?

ENCARNACION. Alguna vez tenemos que habernos hablado y besado como seres humanos. Pero no estoy segura. Hoy todo parece una caricatura.

EDMUNDO. No eres la única que ha sufrido. Son muchos los que viven esta pesadilla.

ENCARNACION. Es verdad. El Felicidadol es eficaz.

EDMUNDO. Y nadie abandona por eso a su familia.

ENCARNACION. No sé.

EDMUNDO. No puedes dejarme solo.

ENCARNACION. Puedo.

EDMUNDO. Escúchame.

ENCARNACION. Ya han encendido tu nombre en toda la ciudad. Empieza tu noche, Edmundo.

EDMUNDO. Me tienes que escuchar.
Norambuena ha empezado a tocar la batería.

ENCARNACION. No puedo oírte nada. Ha empezado la percusión. No te oigo nada.
Mientras aumenta la intensidad de la percusión Edmundo habla a gritos a Encarnación pero no se le oye absolutamente nada.

Apagón.

Al iluminarse de nuevo el escenario se verá una mesa detrás de la cual están sentados tres personajes vestidos de etiqueta. Llevan sobre los hombros cabezotas de monigotes de propaganda y anuncios en el pecho y la espalda. Son los jefes de empresas dependientes del Trust Orbe. Están comentando la citación intempestiva que han recibido. Caspa se mueve entre ellos algo nerviosa.

CASPA. ¿Desean un whisky?...

Nadie le responde. Los tres monigotes un momento inmóviles y luego hablan muy fuerte al mismo tiempo y gesticulando. Vuelven a quedar inmóviles.

¿Desean blocks para tomar notas?...

Vuelve a repetirse el juego. Gritos, gesticulación e inmovilidad.

¿Desean historietas ilustradas?...

Vuelve a repetirse el juego. Gritos, gesticulación e inmovilidad.

¿Desean...?

EMPRESARIO 1. *(Interrumpiendo)* Lo que deseamos es saber...

EMPRESARIO 2. Es por qué a Edmundo se le ha ocurrido citar a una asamblea...

EMPRESARIO 3. En el momento más inoportuno.

CASPA. No tengo idea. Desde hace dos meses no lo he visto. Yo creía que estaba en Montecarlo pero parece que estaba solo y encerrado sin ver a nadie.

EMPRESARIO 1. Es un recurso...

EMPRESARIO 2. Publicitario.

EMPRESARIO 3. Bastante gastado.

CASPA. Fuera de la oclusión de la coronaria no conozco nada peor que los escrúpulos, y todo esto me huele a crisis temporal de escrúpulos morales.

EMPRESARIO 1. Vuelva a llamarlo inmediatamente. No voy a esperar más. Tuve que volar desde San Francisco para llegar a esta reunión.

CASPA. Sí, señor.

Caspa Sale.

EMPRESARIO 2. El telegrama lo recibí pescando salmones.

EMPRESARIO 3. Yo estaba en la cama con la dueña nacional del plástico. Estábamos a punto de concluir el negocio.

EMPRESARIO 1. Mi peluquero me estaba dando un dato increíble de un departamento privado cuando me llegó el cable. Es una inconsciencia hacerlo venir a uno en esa forma dejando a un peluquero con la palabra en la boca.

EMPRESARIO 3. Fue vejatorio para ella. Dejar todo inconcluso sólo para venir a escuchar a Edmundo.

EMPRESARIO 2. No es que me importen los salmones, pero esta precipitación perjudica a la Organización.

EMPRESARIO 1. ¿Qué otra cosa se podía hacer si nos mandaba llamar de esta manera?

EMPRESARIO 3. Habló de «vida o muerte»?

EMPRESARIO 2. Es una fórmula que está de moda para terminar las cartas. Es como decir: «lo saluda atentamente»

EMPRESARIO 3. En todo caso, ¿vida o muerte para quién?

EMPRESARIO 1. Le jugué una fortuna a una fina sangre que se llamaba «Matador».

EMPRESARIO 3. No creo que sea un caballo.

EMPRESARIO 2. ¿Quién?

EMPRESARIO 1. En Bruselas me enteré de que había tenido un hijo varón.

EMPRESARIO 2. ¿Usted?

EMPRESARIO 1. No, Edmundo. Le mandé de regalo una campesina holandesa como ama de leche.

EMPRESARIO 3. Yo lo supe por los diarios en Caracas. Le mandé una cabeza de jibaro.

EMPRESARIO 2. Seguramente nos ha mandado llamar para una celebración.

EMPRESARIO 1. La última vez fue para anunciarnos la venta de la Tierra del Fuego ¡Qué banquete!

EMPRESARIO 2. Traje mis píldoras antiácidas, por si acaso.

EMPRESARIO 3. Si dijo «vida o muerte» debe ser algo importante: o ha subido el precio de la cocaína o han prohibido la caza de perdices.

Entra Edmundo.

Edmundo viste ahora en forma desordenada como un hombre que no hubiera dormido. Se acerca lentamente a la mesa, ocupa su lugar en medio de los empresarios.

Todos los empresarios hablan a la vez gesticulando. Ahora permanecen inmóviles.

EMPRESARIO 1. Por fin. Edmundo. Estamos impacientes.

EMPRESARIO 2. ¡Felicitaciones por el retoño!

EMPRESARIO 3. Habría que organizar algo para celebrarlo.

EMPRESARIO 1. ¿Fuera de tener hijos qué otro placito tienes entre manos, genio?

Un largo silencio.

EDMUNDO. Se acabó.

Un silencio. Todos inmóviles.

EMPRESARIO 1. No te oí nada.

EDMUNDO. *(Más fuerte)*. Se acabó.

EMPRESARIO 2. ¿Qué quieres decir?

EDMUNDO. Hay que terminar con todo.

EMPRESARIO 2. ¿Por qué?

EDMUNDO. Hemos vendido la mentira aprovechándonos de la estupidez.

EMPRESARIO 1. Eso podría ser un buen slogan.

EDMUNDO. Sí, es un buen slogan. Ya no puedo hablar sino en slogans. Pero quiero decirles algo, sin embargo: Detrás de cada idiotez cromada que hemos vendido está la soledad.

No sé cómo no ha reventado antes todo esto. Debajo de una presión de diez mil atmósferas hacemos respirar a la gente por una manguera.

EMPRESARIO 3. Si no te has vuelto loco estás borracho perdido.

EDMUNDO. ¡Cada uno de ustedes hará lo necesario para disolver los Consorcios y liquidarlo todo!

EMPRESARIO 2. Me inclino a pensar que es simplemente senilidad galopante.

EMPRESARIO 1. Nosotros mismos distribuimos algo que te ayudará en tu neurastenia matutina: el Felicidol.

EDMUNDO. Ya probé sus efectos.

EMPRESARIO 2. Somos la esperanza del país.

EDMUNDO. Somos veneno.

EMPRESARIO 3. Nuestra Empresa da estabilidad económica y política a nuestra sociedad.

EDMUNDO. No he venido a pedir opiniones. Es una orden: Hay que terminar con esto.

EMPRESARIO 1. Es imposible retroceder.

EMPRESARIO 2. Además no te ilusiones. Y a no depende sólo de tí. No basta dar una orden.

EMPRESARIO 3. Me han dicho que acabas de tener un hijo. Pues bien, las Empresas Orbe son un hijo tuyo también, pero que creció y que no quiere depender de tí.

EDMUNDO. Un monstruo.

EMPRESARIO 1. ¡Y pensar que perdí el dato del peluquero para oír esto!

EDMUNDO. Todavía no han terminado de oírme. Yo los junté y los engordé como a insectos. Ahora voy a dispersarlos porque se han puesto dañinos.

EMPRESARIO 2. ¡Idiota, deberías haberte afeitado y cambiado camisa antes de hablarnos así!

EMPRESARIO 3. Has fracasado. Seguramente por las drogas y el alcohol.

EMPRESARIO 2. Yo te podría ofrecer un empleo de chofer.

EMPRESARIO 1. No. Le tiembla el pulso. Tal vez de anunciador callejero.

EMPRESARIO 2. Sí, de anunciador callejero. Se podría intentar.

EMPRESARIO 1. Yo no lo quiero para nada. No sirve.

EDMUNDO. *(De pie y gritando)* ¡Fuera de aquí! ¡Parásitos llenos de sangre! ¡Fuera!

Los empresarios se levantan asustados. De la cintura para abajo llevan barapos. En el resto van vestidos de etiqueta.

EMPRESARIO 1. Has cometido un error. Un grave error. ¡Cúidate!

EMPRESARIO 2. Somos demasiado fuertes y demasiado numerosos para querer aplastarnos ¡Cúidate!

EMPRESARIO 3. Te acordarás de cada palabra que dijiste. ¡Cúidate!

LOS TRES. ¡Cúidate!

Salen.

Edmundo queda solo.

Entra Segundo.

EDMUNDO. ¿Estabas aquí?

SEGUNDO. Espiando como es mi costumbre.

EDMUNDO. Una mala costumbre.

SEGUNDO. Los subordinados deben tener malas costumbres.

EDMUNDO. Segundo, organiza inmediatamente una conferencia de prensa. Quiero que se publique la verdad sobre estos manejos.

SEGUNDO. He organizado demasiadas conferencias de prensa. Esta vez no lo haré.

EDMUNDO. ¿Qué te pasa?

SEGUNDO. Observo. Sé cuando un barco se hunde. Los subordinados también sabemos eso siempre.

EDMUNDO. ¿Qué quieres decir?

SEGUNDO. Que no quiero ser más Segundo. He sido Segundo toda mi vida. El subalterno ideal desde el vientre de mi madre. Hoy quiero ser primero.

EDMUNDO. No entiendo.

SEGUNDO. Esa es una buena cualidad en un empleado: no entender. Ud. empieza a ser el Segundo ideal.

EDMUNDO. ¡Llama a la prensa inmediatamente!

SEGUNDO. ¡Escúchame... Segundo! Hace mucho que veía venir esta crisis. Eres un hombre débil. He tomado precauciones. Muchas precauciones para que a este juguete no se le rompa la cuerda. Cuando empieza a moverse no se detiene. ¡Desde hoy las Empresas Orbe, soy yo!

EDMUNDO. ¡Segundo, retírate! Estoy demasiado cansado para oír tus sueños idiotas.

SEGUNDO. (Duro) ¡No me lames Segundo, y trátame de Ud.! ¡Levántate de esa silla inmediatamente!

EDMUNDO. (Levantándose de la silla y tratando de Ud). Va a suplantarme.

SEGUNDO. Hace tiempo que lo hice.

Segundo se sienta en la silla de Edmundo.

EDMUNDO. (Tristemente sarcástico). Se tendrá que cortar el bigotito. Se vé ridículo.

SEGUNDO. Lo haré.

EDMUNDO. Y no usar cuello duro.

SEGUNDO. Sé donde compras tus camisas.

EDMUNDO. ¿Y el olor?

SEGUNDO. ¿Qué olor?

EDMUNDO. Tienes olor a Segundo. Siempre lo has tenido.

SEGUNDO. (Con rabia) ¡Cállate! ¡Te mandaré echar con un mozo! (Gritando) ¡Norambuena!

EDMUNDO. Has aprendido rápidamente.

Aparece Norambuena. Se queda parado en el umbral de la puerta.

SEGUNDO. Dan asco tus escrúpulos hipócritas. Comprendo que actúes como un imbécil, pero no comprendo que no tengas miedo.

EDMUNDO. Después que se fue mi mujer, estuve pensando. Y sin darme cuenta casi, supe qué es lo que tenía que hacer.

SEGUNDO. (Gritando) ¡Yo también lo sé! ¡Norambuena, échalo a la calle!

Norambuena no se mueve.

EDMUNDO. (Tranquilo) Tendrás que aprender también a no levantar la voz y a no escupir saliva al hablar. Puedo enseñarte eso, todavía.

SEGUNDO. (*Lívido*) ¡Norambuena!

Norambuena no se mueve.

¡Lárgate, Edmundo! Fueraaaa!

¡Anda a enseñarle a tu hijo mocho que te mantenga tocando la guitarra con los dedos de los pies!

Edmundo estremecido se acerca a Segundo y le da una bofetada. Segundo, helado, lo mira con odio.

(*Ronco*) ¡Cuidate, Edmundo!

(*Secamente y rencoroso*) ¡Norambuena, la percusión!

Como si hubieran esperado ese aviso, aparecen en ese momento los tres empresarios con sus cabezotas y se quedan inmóviles. Norambuena cruza la escena hacia la batería.

Segundo se une a los empresarios. Ahora los cuatro tienen en sus manos relucientes tijeras plateadas. Se empiezan a mover en forma lenta y precisa como un ballet mecánico siguiendo la música de percusión. Llevan además el compás con las tijeras produciendo con ellas el clásico ruido que hacen los peluqueros.

Edmundo retrocede casi fascinado con el extraño ruido de las tijeras.

Han arrinconado a Edmundo junto a la batería. Norambuena deja de tocar.

Ahora sólo se escucha el ruido de las tijeras. Con un rápido movimiento sorpresivo los tres empresarios sujetan a Edmundo con los brazos abiertos contra los instrumentos de percusión. Segundo de un golpe le entierra las tijeras a Edmundo en el pecho.

Edmundo queda arrinconado entre los tambores con los brazos abiertos, la cabeza sobre el pecho y las rodillas semidobladas.

Norambuena sigue con un tambor el palpitar del corazón de Edmundo debilitándose hasta silenciarse por completo.

En ese momento se produce un cambio brusco en la iluminación semejante al pie de la escena de la fiesta. Los empresarios al quedar inmóviles, pasan a integrar el grupo de monigotes que se muestran a contraluz. Segundo ha desaparecido.

Entonces Norambuena salmodia un extraño oficio de difuntos alternándolo con un golpe seco y bronco de tambor. La iluminación acentúa el carácter incoherente y onírico de las palabras. Al borrar todo detalle de Norambuena, en cambio Edmundo recibe una luz tenue.

NORAMBUENA. Tijeras de peluquero,
sangre de animal acorralado
triste fin de Edmundo.

Golpe de Tambor

Golpes y gritos de fiebre
monigotes cabezudos
triste fin de Edmundo.

Golpe de Tambor

Carne acariciada y mutilada
cambios de color
triste fin de Edmundo.

Golpe de Tambor

Pobres sexos torturados
impotentes y excitados
triste fin de Edmundo.

Golpe de Tambor

Maricones
 prostitutas
 Lesbianas
 y epilépticos
 escondidos en un cuarto empapelado
 triste fin de Edmundo.

Golpe de Tambor

Vendedores
 compradores
 santos y ladrones
 niños corrompidos
 y viejos masturbadores
 apiñados
 triste fin de Edmundo.

Golpe de Tambor

Los buenos ejemplos
 los buenos modales
 los buenos cristianos
 las buenas gentes
 los bien educados
 los buenos, los justos,
 triste fin de Edmundo.

Golpe de Tambor

La muerte natural
 del torturado

Golpe de Tambor

La muerte natural
 del asesinado

Golpe de Tambor

La muerte natural
 del hambreado

Golpe de Tambor

La muerte natural
 del abortado

Golpe de Tambor

La muerte natural
 del solitario

Golpe de Tambor

La muerte natural
 del esclavo

Golpe de Tambor

La muerte natural
triste fin de Edmundo.

Golpe de Tambor

La cólera, el asco, la vergüenza, el vómito que sube y el que baja, la injusticia, los signos en el aire, los misterios y las fábulas.

Triste fin de Edmundo.

Golpe Final de Tambor.

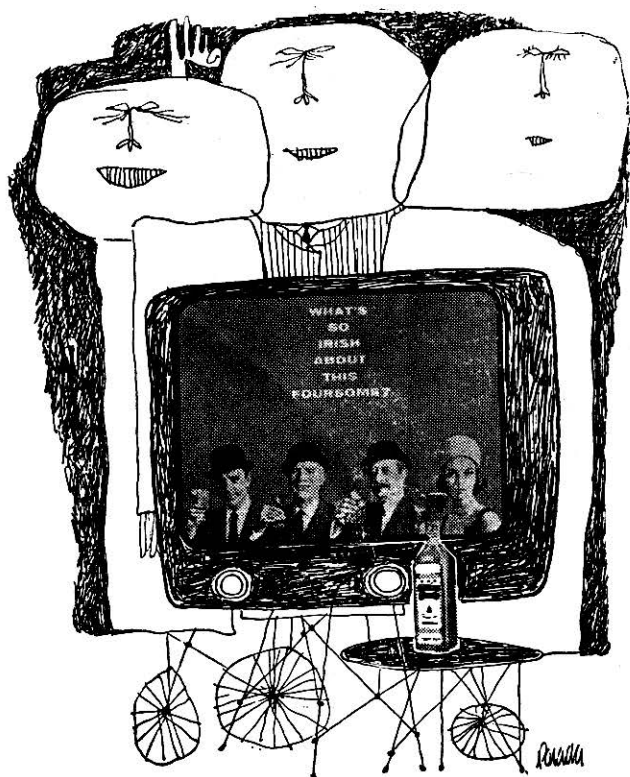
Norambuena que ha llegado al clímax en su salmodia, lanza ahora un grito extraño, ronco, tremendo, como de animal herido. Aún sosteniendo este grito deja la batería y de un salto se planta delante de los monigotes y va descabezándolos uno a uno. Las cabezas ruedan por el suelo.

Norambuena ha bajado su grito hasta un sollozo. Ahora en medio del escenario grita.

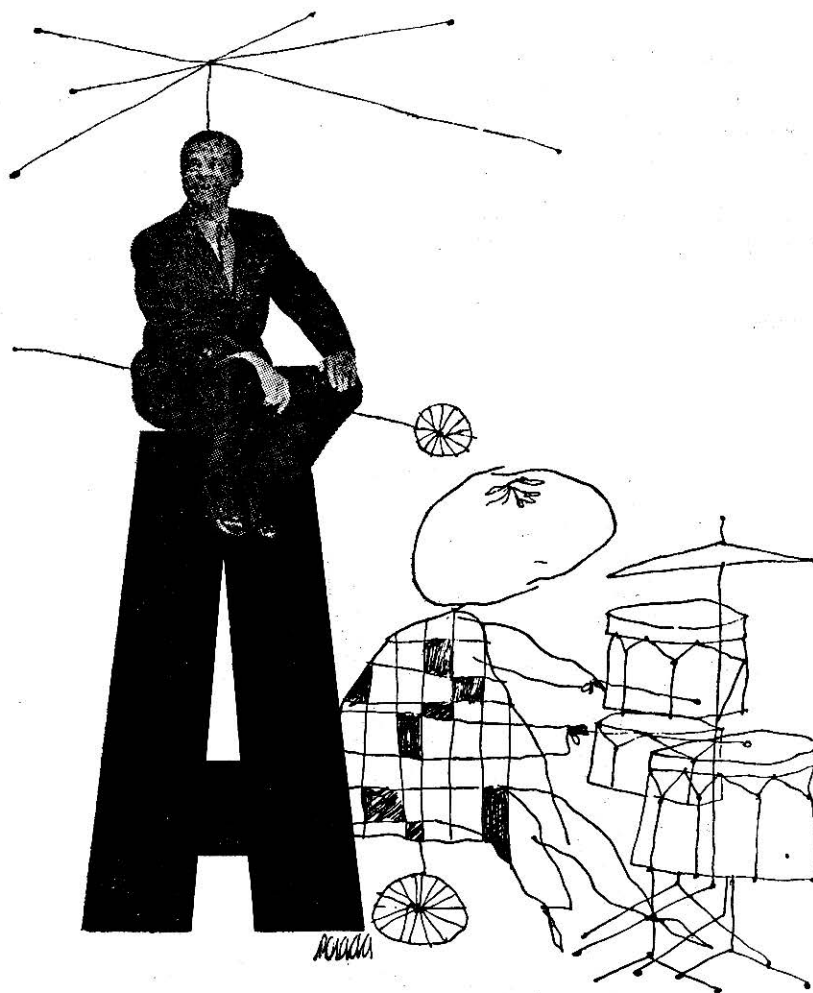
NORAMBUENA. ¡Edmundo, despierta!...

Apagón. Sólo se ve el rostro iluminado de Edmundo muerto con los brazos abiertos sobre los tambores.

Las cortinas se cierran.



VARIACIONES PARA MUERTOS EN PERCUSION



FIN



MITO Y VERDAD DE FLORENCIO SANCHEZ

timo momento, cuando ya no le queda más plazo, escribiendo de un plumazo, casi sin tachaduras ni enmiendas, con escasas acotaciones, libretos de trabajo donde va vertiendo la riqueza de su talento. El mismo, a ritmo de su escribir y su vivir, se encargó de situarse en el teatro rioplatense. Una conferencia suya pronunciada por entonces contará de nuevo lo ya bien sabido: el origen popular y cirquero del teatro rioplatense, nacido de la pantomima *Juan Moreira* hasta llegar al texto. La proliferación posterior de gauchos matreros y perseguidos, escritos por quienes se interesaban ante todo en repetir el éxito y ganar dinero (Sánchez cita a Juan Cuello, a Hormiga Negra, a Mataco; la lista podría triplicarse sin esfuerzo) degenera el teatro al convertirlo en rutinaria empresa comercial. Basta que aparezca Sánchez (él mismo se ubica) con su *M'hijo el Dotor*, a la cual atribuye modestamente dos méritos que son uno: verdad y sinceridad, para que todo cambie. Y para que los Payró, Florencio Sánchez, Leguizamón y Coronado abordaran con éxito una mayor forma literaria. (6)

La ubicación que se da Sánchez es históricamente exacta, pero ingrata frente a sus predecesores. Sin *Juan Moreira* y sin la formidable intuición literaria de un Eduardo Gutiérrez no hubiera habido ese tea-

tro nacional. Sin la irrupción de la temática gauchesca en el teatro, aún con su secuela repetidora, no hubiera habido ni *M'hijo el Dotor* ni *Barranca Abajo*, ni ese delicioso ejemplo de realismo socialista «avant la lettre» que es *La Gringa*. Ni hubiera habido compañías capaces de enfrentarse a textos semejantes si los Podestá, los Petray y tantos otros no hubieran hecho escuela de actuación en ese género. Lo que Sánchez, sin perspectiva, interpreta como *reacción* ante un tipo de teatro, no es sino otro *momento* del género gauchesco, cortado de raíz con su muerte y la de Herrerita y con el auge del sainete.

(Es cierto también que toda esta reacción no se daría por generación espontánea. Se ha dicho y repetido que en el universo literario de Sánchez habían aparecido, señalando el camino, los nombres de Zola, Tolstoi, Gorki, Sudderman y, sobre todo, el teatro verista de las compañías italianas que por aquel entonces visitaban asiduamente el Plata: Novelli, Zacconi, incluso la Duse. Toda una escuela de teatro está naciendo en Buenos Aires y Montevideo al influjo de estas personalidades escénicas: si José Podestá pudo ser el Juan Moreira ideal por su dominio técnico —equitación, duelo a cuchillo, canto con guitarra— ya no alcanza con estos conocimientos exteriores. Ahora hay que saber llegar a los compromisos extremos que planteará a los actores ese nuevo teatro, actores que sepan comunicar y recrear la intensidad de finales como los de *Barranca Abajo* y *Los Muertos*, y es por eso que otro Podestá más joven, Pablo, estará fundando todo un estilo de actuación de larga vida en los escenarios platenses: una mezcla de temperamento, tensión dramática intuitiva y escaso estudio razonado, que se prolongará luego en actores como Luis Arata y que será el predominante en las mejores puestas en escena de Armando Discépolo).

Cumplida esa etapa de superación de un teatro costumbrista a partir de un realismo de cuño naturalista, Sánchez se propone su paso siguiente, que es un paso en falso: la «universalización» de su teatro. Esta es la etapa que ha de cerrar dolorosamente su periplo. Aparecerán sus obras peores, de problemática más trascendente (y donde se ven con excesiva claridad las débiles apoyaturas ideológicas) ubicadas en una clase media escasa de color y filosofante hasta lo increíble, pensadas para llegar al nebuloso

6) F. Sánchez «El Teatro Nacional».

y codiciado público europeo, que simboliza su aspiración de «universalidad». Sánchez debía fracasar en la empresa. Ni tenía la profundidad ni originalidad especulativa necesarias para afrontar temas tan comprometidos como la maternidad sin padre, los derechos de la mujer, la ética del amor sin esperanzas, la fragilidad de los lazos matrimoniales ante la enfermedad incurable, y decir algo nuevo respecto a ellos, ni los ambientes en que debía necesariamente ubicarlos (los gauchos o los parias no discuten estos temas) le eran familiares, ni él se encontraba cómodo en ellos. Estas razones le harán cometer solecismos de lesa teatralidad tan evidente como este:

SRA. DE ALVAREZ—... Pero ¿cómo resolvería usted ese problema?

SR. DIAZ—A eso voy. Esa será mi obra. Desentrañar del mismo seno de la vida, del drama de todos los días y de todos los momentos, las causas del dolor humano y exponerlas y difundirlas como un arma contra la ignorancia, la pasión y el prejuicio. No lo hemos perdido todo en la desgarrante contienda de los siglos. Hay síntomas de que la conciencia y la piedad subsisten en el hombre. Digámosle a su cerebro palabras de verdad, e impetremos su clemencia con la oración del sentimiento.

Todo lo que es peor en el teatro de Sánchez: el mal gusto decimonónico, la superficialidad conceptual, el artificio aberrante de las situaciones, el seudo «realismo» de una problemática prestigiosa, la «valentía» de planteamientos nada originales, la cursilería de personajes, las irredimibles «tiradas» de tres páginas, tan a gusto de los capocómicos de entonces convierten al Sánchez de pretensión universal en un Benavente del pobre, patético destino de un escritor que no ha entendido que el camino del universalismo tenía, probablemente, sentido contrario o que, por lo menos, no podía ser paralelo a la retórica.

De su época «universalista» es que datan sus experiencias más amargas; yo prefiero cifrarlas en dos frases de su epistolario: una del 12 de agosto de 1907, cuando se siente aún lleno de fuerzas y posibilidades y le escribe a su amigo Scarzolo: *Nadie podrá negar que tengo una potra bárbara.* (Potra es suerte en el lenguaje gauchesco y en el arrabal ríoplatense); la otra es de dos años después, ya en Eu-

ropa, un año antes de su muerte: *La gran flauta que tengo jetta!* (Carta a Julián Nogueiras, oct. 20, 1909) Ya ha viajado adonde él quería: no a París, ni a Roma, ni a Madrid, a Milán *capital de aquella Italia moderna en cuyo seno gris proliferaban el industrialismo técnico, la sociología científica y las ideologías revolucionarias llegadas de Alemania y de Rusia*, y allí lo espera todo: la carencia de dinero, las puertas cerradas de un Zacconi que no lo recuerda, la salud definitivamente quebrantada, la muerte. Ha conocido seis años de gloria desde aquel agosto de 1903. Su apogeo ha coincidido con el de sus dos patrias. Dos presidentes, influidos por el espiritismo krausista de la época, han lanzado la política a la calle y puesto en juego nuevas fuerzas sociales. Es la Argentina de la naciente Unión Cívica Radical de Yrigoyen, el Uruguay de la primera presidencia de Batlle. Pero el brillo de Sánchez ha de ser demasiado breve. Ya se ha dicho *que puede calcularse que su obra total —cerca de cuarenta actos— no suma más de cuarenta días de labor efectiva, en el espacio de aquellos seis años.* (7) Ya se ha dicho que todo el tiempo restante, pasado en los boliches, en las infinitas borracheras, en sus amistades con pueblo y lumpen, en el recuerdo de su infancia gaucha, en su ambición universalista de aliento corto, en su dejadez y bonhomía, en su desorden, en su generosidad, en su tisis, crearon la leyenda de *Canillita*, su mito todavía vivo en el Río de la Plata.

Y vivos, junto al mito, su galería riquísima e inolvidable de personajes y vivas también algunas de sus obras: su genial *Barranca Abajo* junto a la pintoresca y sabrosa *Moneda Falsa* y a ese diagnóstico lúcido de la decadencia pequeño burguesa que es *En Familia*. Diez-Canedo, no sin exageración, ha acercado a Sánchez a las alturas de O'Neill, Henríquez Ureña ha comparado *Barranca Abajo* con los mejores dramas del teatro realista europeo. Prefiero, para terminar, evocar aquella anécdota de don Miguel de Unamuno que sintetiza (tal vez) un destino.

Yo he recomendado a unas de nuestras primeras compañías dramáticas un drama, «Los derechos de la salud», de un uruguayo, Florencio Sánchez, entregándole para que lo leyese un ejemplar de él; y aunque nada me dijeron, me pareció que pensaban: ¿Uruguayo? ¿Y Sánchez por añadidura? ¡Bah!»

7) Zum Felde, op. cit.

Los Festivales de Teatro de la Casa de las Américas



En 1961 la Casa de las Américas comenzó a celebrar sus Festivales de Teatro Latinoamericano, con el fin de dar a conocer al pueblo de Cuba las obras más representativas de la dramaturgia del Continente. Hasta la fecha se han celebrado tres festivales y se han estrenado un total de 13 obras, representadas por los conjuntos profesionales del país y con una asistencia de miles de espectadores.

Las obras estrenadas durante el I Festival fueron las siguientes: *Auto de la Compadecida*, de Ariano Suassuna; *El Pescado Indigesto*, de Manuel Galich; *Lo que Dejó la Tempestad*, de César Rengifo; *Montevideo*, de Mauricio Rosencof y *Tres Historias para ser Contadas*, de Osvaldo Dragún.

Durante el II Festival se estrenaron *La Verdad Sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón; *Mano Santa*, de



Florencio Sánchez; *Pedro Mico*, de Antonio Callado; *El Centroforward Murió al Amanecer*, de Agustín Cuzzani y *El Día que se Soltaron los Leones*, de Emilio Carballido.

El III Festival propició el estreno de *Y nos Dijeron que Eramos Inmortales*, de Osvaldo Dragún; *Carnaval Afuera*, *Carnaval Adentro*, de René Marqués y *El Pagador de Promesas*, de Alfredo Días Gomes.

Estos Festivales han servido para que el pueblo y los teatrístas conozcan los problemas literarios y sociales de América Latina, sus preocupaciones, el desarrollo de las formas teatrales, el humor y la imaginación de nuestra América. En especial, el saldo dejado por el III Festival, en el que se superaron las naturales deficiencias de años anteriores, ha sido muy favorable. La obra *El Pagador de Promesas*, del dramaturgo brasileño Días Gomes, resultó un gran éxito de público y crítica, y puso en circulación más amplia el nombre de los festivales, que alcanzaron, al cabo de tres años de labor, la gran masa del pueblo interesado en el teatro. La obra se estrenó en un teatro de gran capacidad, y fue vista por unas setecientas personas cada noche.

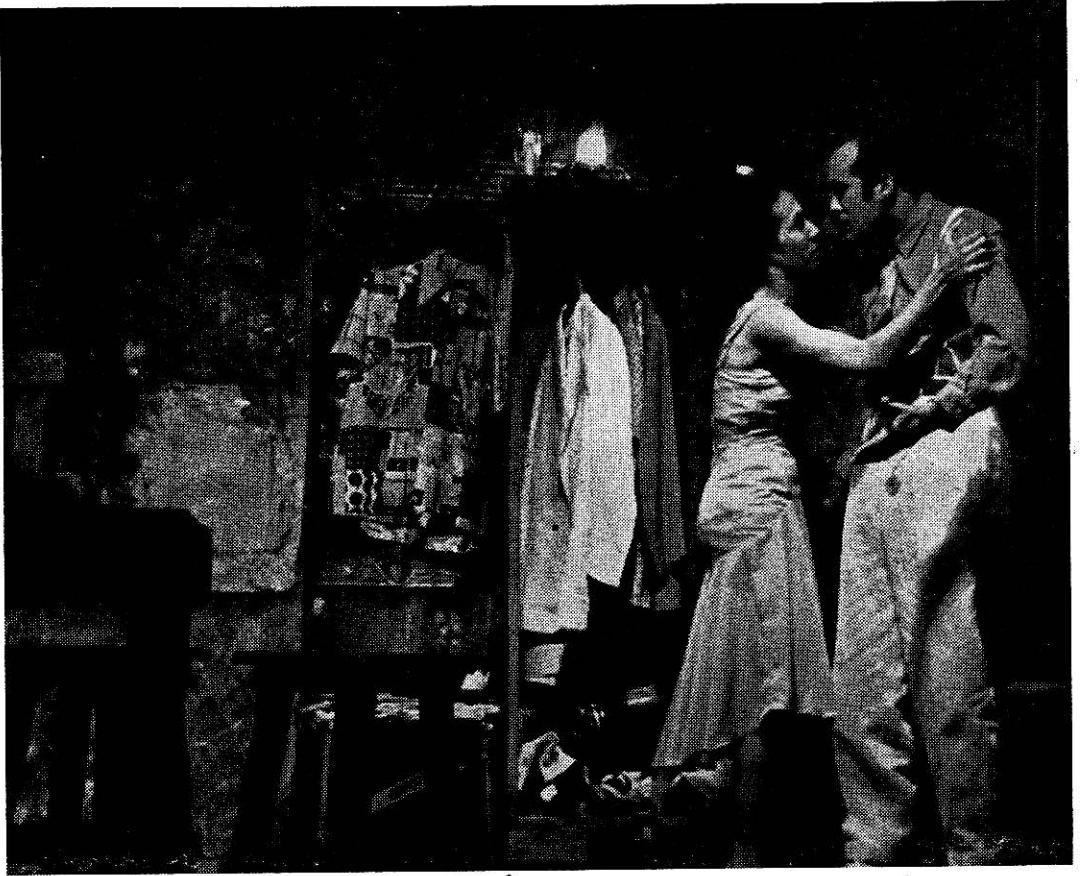
Conjuntamente con cada Festival, la Casa ha organizado tres Jornadas de Teatro Leído, en su Sala-teatro de G y Tercera. Estas Jornadas ampliaron la comunicación con el público y se logró nuestro propósito de intensificar el conocimiento de la literatura latinoamericana entre nosotros.

Fueron leídas en total nueve obras, a las que prestaron su valiosa colaboración los grupos profesionales de teatro. Estas obras fueron: *Fiebre Negra*, del cubano José R. Brene; *Milagro en el Mercado Viejo*, del argentino Osvaldo Dragún; *Collacocha*, del peruano Enrique Solar Swayne; *La Invasión*, del brasileño Dias Gomes; *El Atentado*, del mexicano Jorge Ibar-güengoitia; *Juan Matul*, del guatemalteco Manuel Galich; *Las de Enfrente* del cubano Rolando Ferrer; *El Otro Judas*, del argentino Abelardo Castillo y *El Relojero de Córdoba*, del mexicano Emilio Carballido.

Al terminar cada lectura, se abre un debate en torno a la obra. El público pregunta, comenta, hace observaciones. Los actores y el director explican su concepción de la obra, de los personajes, etc. Es interesante señalar que las Jornadas han servido para poner en comunicación más directa a los actores y el público. Además, estas sesiones sirven como taller, en el cual, mediante la reacción de los asistentes, pueden escogerse las piezas que integrarán los futuros festivales de la Casa, que ya se encuentra preparando su IV Festival, que se llevará a cabo en octubre de este año.

-
- 1 EL PESCADO INDIGESTO 1er. FESTIVAL
 - 2 EL PAGADOR DE PROMESAS 3er. FESTIVAL
 - 3 PEDRO MICO 2do. FESTIVAL
 - 4 CARNAVAL AFUERA, CARNAVAL ADENTRO 3er. FESTIVAL

• 3



• 4



El XI Festival Internacional del Teatro de las Naciones



El día 4 del pasado Abril inició su undécimo Festival Internacional el Teatro de las Naciones que, bajo la dirección de Claude Planson, una de las figuras más destacadas del teatro en Francia y Europa, tiene su sede en París. La celebración de este año se prolongará hasta el 11 de Julio y a la misma, según nuestras últimas noticias y aunque se espera la participación de algunos más, concurren veinte países de cuatro continentes: Albania, Alemania Occidental, Bélgica, España, Gran Bretaña, Holanda, Irlanda, Italia, Polonia, Unión Soviética y Yugoslavia; Canadá, Estados Unidos, Argentina, Colombia y Cuba; Túnez y Mali; Israel y Turquía.

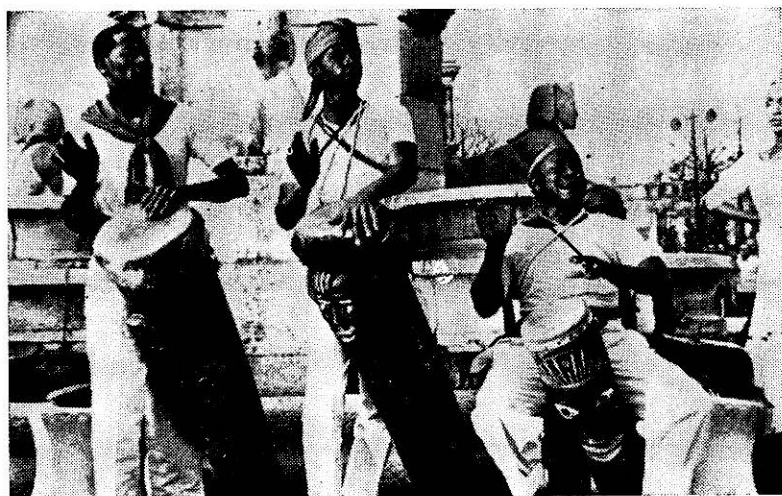
Con estos eventos, el Teatro de las Naciones, vinculado al Instituto Internacional de Teatro, que es un organismo autónomo de la UNESCO, ofrece a los autores, directores, actores y escenógrafos, la posibilidad de una confrontación universal, de rebasar

las fronteras teatrales de sus respectivos países; la ocasión de que el mundo, desde la caja de resonancia que es la capital de Francia, conozca de las experiencias y logros de los pueblos que, recién conseguida su independencia política o económica, apenas están organizando su vida cultural propia. El festival no circunscribe su convocatoria a ningún género teatral específico, abarcando desde el espectáculo lírico o folklórico a la comedia dramática, desde la obra no-



vedosa hasta la tragedia clásica. Pretende dar a conocer la extensa gama de todo el movimiento escénico vigente en nuestro tiempo, facilitando una visión universal de conjunto.

EL PRESENTE FESTIVAL. Este año, sin embargo, las representaciones en el Teatro Sarah Bernhardt, se ofrecen bajo un doble signo predominante: Shakespeare y dos espectáculos folklóricos extraeuropeos, africano uno y afrocubano el otro, que anuncian



una apertura del ya tradicional acontecimiento parisino hacia un mundo cultural discriminado hasta ahora. Nos referimos a las actuaciones del Conjunto de Canciones y Danzas de la República de Mali y de nuestro Conjunto Folklórico Nacional.

SHAKESPEARE. Habida cuenta de que estamos conmemorando su cuarto Centenario, son varias las compañías inscritas que incluyen en su repertorio obras del genial inglés. Así, la Compañía Británica del Festival Shakesperiano, que dirige Ralph Richardson y ostenta la representación de todas las compañías inglesas, presenta *Sueño de una noche de verano* y *El mercader de Venecia*; Turquía acude con *Noche de Reyes* escenificada por Cuneyt Gökcer; los teatros alemanes Schauspiel y de la ciudad de Bremen, *Troilus y Cresida* y *Enrique v*; el Teatro Nacional de Varsovia representará *Ricardo III* y los italianos, en adaptación hecha por Guerrieri, *Hamlet*, en una versión que últimamente conmovió al público romano con la estupenda interpretación del joven actor Giorgio Albertazzi; asimismo Túnez, cuyo Teatro Municipal concurre el año pasado con *Calígula* de Albert Camus, se presenta este año con *Medida por medida*.

TEATROS NACIONALES

Polonia, cuyo movimiento teatral es de primera fila en la actualidad, llevará a escena *La Historia de la gloriosa resurrección de Nuestro Señor*, un misterio del siglo XVI emparentado con los autos sacramentales españoles de la misma época, ilustrado a la manera del arte popular polaco; Israel se hará presente con la famosa obra *Dibbouk* que ha recorrido el mundo triunfalmente y que, en esta ocasión, dará a conocer al público francés a la gran actriz hebrea Eva Lion; el Teatro Stabile de Génova lleva *Los dos mellizos* de Goldoni y los Países Bajos *Uitkomst* de Herman Heigermans, una obra específicamente holandesa; el Teatro Dramático Yugoslavo presenta *La familia afligida* de Vladislav Nusic, poeta romántico yugoslavo cuyo primer Centenario se celebra; Irlanda, con el Abbey Theatre, escenifica *Juno y el pavo real* del gran Sean O'Casey. Finalmente la Unión Soviética, en género dramático y a cargo del Teatro de Arte de Moscú, participa con tres obras: *El jardín de los cerezos* de Chéjov, *Las campanas del Kremlin* de Pogodin y *Las almas muertas* de Gogol.

TEATRO LIRICO

Los alemanes, con su Opera de Frankfort y sus máximos cantantes Inge Borkh y Leonard Volovsky, ofrecen *El castillo de Barba Azul* de Bela Bartok y la estupenda *Carmina Burana* de Karl Orff; Bélgica estará representada por la Opera de Lieja que pone en escena la ópera francesa de Henri Rabaud *Marouf* y la Unión Soviética, con una agrupación extraordinaria que reúne figuras de los teatros líricos rusos Bolshoi, Kirov, Mali, etc.

Las novedades de este año corren a cargo de los Estados Unidos y Argentina. Los norteamericanos figuran en el Festival representados por el Teatro de Dallas, que escenificará una obra poco conocida de William Faulkner, *Cuando me muero*, dirigida por el renovador de la escena norteamericana Paul Baker. Los argentinos acuden con una compañía independiente, la de Nuevo Teatro que dirigen Pedro Asquini y Alejandra Boero, con la que presentan la obra más reciente del destacado autor platense Agustín Cuzzani titulada *Para que se cumplan las escrituras*.

ARTE POPULAR

Albania, que acude por primera vez a estos festivales, lleva un conjunto folklórico cuyo objeto es dar a conocer facetas de una cultura antigua prácticamente ignorada; la República de Mali, como ya hemos dicho, con sus *Canciones* y *Danzas* que son anuncio de más amplias participaciones, cara al futuro, de lo autóctono africano que resucita con la nueva vida de sus pueblos.

TEATRO EN ESPAÑOL

La participación de nuestra comunidad idiomática, en lo dramático, se ciñe a la compañía argentina que ya hemos reseñado. En cuanto a géneros líricos y folklóricos, tenemos: la Comedia Nacional Argentina que mostrará un espectáculo musical y de dan-

zas, argumentado en un texto que describe el nacimiento de la República Argentina; Colombia, que participa con el *Ballet Grancolombiano* en cuyo repertorio se incluyen canciones y bailes de Venezuela, Perú, Panamá, Ecuador y Colombia; España, con la opereta *La Perricholi*, según motivos de la «belle époque»... en Francia, de Luca de Tena y música de Moraleda que, a juzgar por el «progresismo» de su autor, no creemos aporte nada de nuevo. No falta, claro, la presencia de Cuba.



CUBA

Cuando recientemente estuvo en Cuba, Claude Plan-son, declaró que no le interesaba el teatro que no tome al hombre en su circunstancia viva, en el medio social y material de que se nutre, de que es producto. El teatro y las manifestaciones diversas de la sensibilidad y de la inteligencia, como la música y la danza, de los pueblos en posición de expresarse sin limitaciones por ser libres, liberados, son los que

entrañan mayor interés para él y para el Teatro de las Naciones. Por todo ello demostró gran empeño por el Conjunto Folklórico Nacional, y ya entonces, quedó decidida la participación en el festival de este año. Planson habló también de la atención que merece el caso de los países africanos recientemente liberados y dijo que, en ellos y fuera de ellos, la burguesía y el imperialismo, procuran cegar las fuentes genuinas de lo nacional en nombre de un espurio cosmopolitismo. En el pueblo está la raíz de lo auténtico y realmente creador y, volviendo a Cuba y a su Conjunto, en sus manifestaciones coreográficas la síntesis de lo verdaderamente propio y definidor.

El Conjunto Folklórico Nacional ha actuado ya en el XI Festival, con ocho representaciones arrolladoramente exitosas en la sala Sarah Bernard de París. Contaba la corresponsal Edith Sorel que, las actividades del Conjunto, no se han limitado a las comparecencias ante el público entusiasmado sino que, por ejemplo, el jueves 16 de abril se reunió especialmente la Universidad del Teatro de las Naciones en mesa redonda, compuesta por etnólogos de gran seriedad, para... acosar a preguntas a Marta Blanco, directora del Conjunto, y a Rogelio Martínez Furé, del Instituto de Etnología y Folklore de la Academia de Ciencias de Cuba.

¿Qué es nuestro Conjunto Nacional? Sencillamente la entidad dedicada a revalorizar y divulgar todo el acervo de manifestaciones folklóricas cubanas que, por la incuria o el prejuicio racial de los regímenes burgueses, apenas eran conocidas. El Conjunto se encarga, en el campo de la música, la canción y la danza, de seleccionar formas de verdadero valor artístico para organizarlas de acuerdo con las modernas exigencias teatrales, sin traicionar su esencia folklórica. No se limita a la simple presentación de espectáculos sino que realiza investigaciones en todos los rincones del país, revitalizando o desenterrando géneros antiguos, hurgando en el pasado y haciendo una síntesis para el presente. En su fluyente repertorio se reúnen todas las manifestaciones artísticas de Cuba, desde la tradición africana de los bailes yorubas o lucumíes, ritos de santería, congos o paleros, a las muestras del Folklore criollo de la época española, contradanzas, y lo ya

definitivamente cubano, como síntesis fecunda: el danzón, la rumba...

Como dice Guillén:

¡Aquí estamos!

Traemos

nuestros rasgos al perfil definitivo de América.

El Conjunto nació a principios de 1962 cuando, de 400 aspirantes, se seleccionaron los 56 integrantes.

Los músicos y bailarines son hombres y mujeres del pueblo de las más diversas actividades: estibadores, peluqueros, estudiantes, actores etc. que habían aprendido bailes y canciones directamente en sus medios originarios.

Ahora, estos artistas del pueblo, reciben la ovación de París, de Bruselas, del mundo.



El Teatro Latinoamericano en el mundo

En los últimos días del mes de abril finalizó en Nancy, Francia, el Primer Festival Mundial de Teatro Universitario, que reunió durante diez días a 23 conjuntos dramáticos pertenecientes a 20 naciones y en el que obtuvo el primer premio el Teatro Universitario de México, con la presentación de *Divinas Palabras*, de Valle-Inclán. El segundo premio fue compartido por cuatro elencos: los grupos dramáticos universitarios de Praga (Checoslovaquia), Ottawa (Canadá), Hamburgo (República Federal Alemana) y Wrocław (Polonia). Fue otorgado también un premio especial de la Federación Francesa de Teatros de Aficionados al grupo canadiense, que puso en francés *La Soprano Calva* de Ionesco. El jurado estuvo presidido por Jules Romains, de la Academia Francesa.

Recientemente han sido traducidas al alemán y a otros idiomas europeos diversas obras de autores latinoamericanos. Entre ellas, las de Agustín Cuzzani, Andrés Lizarraga y Alvaro Yunque (argentinos); Emilio Carballido, Rafael Solana, Jorge Ibargüen-goitia y Wilberto Cantón (mexicanos) y Manuel Galich (guatemalteco).

Distintas obras de estos autores han sido representadas con éxito en los teatros de Leipzig, Dresden, Berlín, Tokio, Peking, Riga, Praga, Budapest, Varsovia, Belgrado y otras grandes ciudades.

La obra *Los Indios Estaban Cabreros*, de Cuzzani, será próximamente estrenada en París, por Jean-Luis Barrault, con el título francés *Les Azteques en Colere*. Del mismo autor se estrenarán en Polonia y Checoslovaquia otras dos obras, en tanto que una pieza de Wilberto Cantón será estrenada en el Teatro Nacional Belga, en Bruselas.

De Rafael Solana ha sido puesta en escena la obra *Debiera Haber Obispos*, en cinco ciudades de la República Democrática Alemana, en Praga y en Varsovia, y ya está en estudio, en París, *Ensalada de Nochebuena*, del mismo autor.

Entretanto, la obra *El Pagador de Promesas*, del autor brasileño Alfredo Dias Gomes fue estrenada en el teatro *Nowa Huta*, uno de los más famosos teatros polacos, alcanzando un verdadero éxito por parte del público y la crítica.

También en el *Nowa Huta* ha sido presentada la obra *El Gesticulador*, del autor mexicano Rodolfo Usigli, obra escrita en 1938 y estrenada en 1947, en la ciudad de México.

El Ballet Folklórico de México se ha apuntado un resonante triunfo en Inglaterra recientemente, y es probable que repita su visita el año próximo. La fundadora del Ballet Mexicano, Amalia Hernández, dijo que su espectáculo volverá para dar una nueva temporada en Londres, esta vez en el Royal Festival Hall, que tiene capacidad para unos cinco mil espectadores. Entre los puntos de la gira celebrada por este conjunto, se encontraban, además de la capital londinense, Liverpool, Manchester y Birmingham, y París, donde tenía fijado un mes en el Palais des Sports. También figuraban en su itinerario Suiza y diferentes ciudades italianas, mientras un empresario trataba de arreglar que para el año próximo figuren en el mismo la Unión Soviética y Polonia.

Una encuesta sobre la dramaturgia brasileña

tomado de TEATRUL

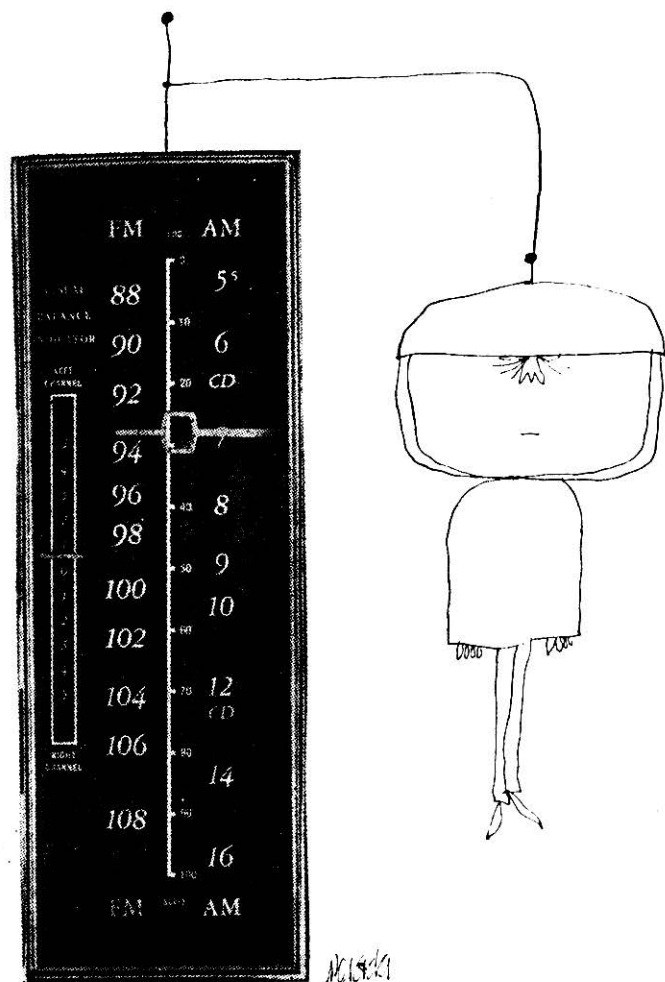
traducción VIVIAN GUDE

El semanario brasileño *Novos Rumos* (Nuevos Rum-bos) efectuó recientemente, durante tres meses, una encuesta entre los dramaturgos nacionales más re-presentativos.

Entre las preguntas figuraban: ¿Cómo contemplan las relaciones con el público?; ¿Cuál es el horizonte temático de la dramaturgia brasileña?; ¿Cómo afecta la competencia del cine a la dramaturgia nacional?; ¿En qué medida puede el teatro llegar a ser un medio educativo eficiente?

Las respuestas personales de los dramaturgos contienen también sugerencias concretas, de aplicación inmediata, como las de Nelson Rodríguez —autor de 20 piezas, aproximadamente, muchas de las cuales acogidas con hostilidad por la llamada *élite* de la crítica oficial—; Antonio Callado; Alfredo Díaz Gomes —autor de la pieza según la cual fue realizado el film brasileño premiado en el Festival de Cannes, *El Pagador de Promesas*; Jorge Andrade y algunos jóvenes dramaturgos, como el actor Gianfranco Guarnieri, autor de una pieza viva y dinámica: *Ellos no usan Smoking*.

Estos dramaturgos han establecido las premisas para una posible revitalización del teatro brasileño hacia una sólida temática enraizada en la vida, mediante el planteamiento lúcido y sincero de los grandes problemas específicos de la actualidad: el logro de un estilo directo, accesible, que alcance a las grandes masas; la formación de equipos permanentes, o, al menos, de más larga duración que los de temporadas anteriores, los cuales puedan preservar la unidad en el estilo.



Nuestra revista publicará, en cada número, una obra teatral completa de autor latinoamericano. Llenará así un vacío que se hace sentir en casi todos nuestros países. La industria editorial privada no se muestra inclinada a editar teatro, porque no le ve perspectivas comerciales alentadoras. De allí que los autores latinoamericanos, por lo general, deban resignarse a permanecer inéditos. Para que eso no sea así hemos creado esta revista. Pero la publicación de una obra completa en cada número, no implica, necesariamente, un juicio previo sobre sus méritos. A este respecto, será el público latinoamericano quien juzgue a sus autores. Nuestra tarea, en este caso, es fundamentalmente divulgativa.

1|64

conjunto

teatro latinoamericano

JULIO - AGOSTO

CASA DE LAS AMERICAS

