

CONJUNTO

Teatro
Latinoamericano
Casa de
las Américas

33



LA JUVENTUD CONTRA EL FASCISMO



CONJUNTO

CONJUNTO N° 33

julio-septiembre de 1977, La Habana, Cuba

Director: **Manuel Galich**

Jefe de redacción: **Francisco Garzón**

Diseño y emplante: **Umberto Peña.**

Redacción: **Casa de las Américas, G y Tercera,
El Vedado, La Habana, Cuba.**

Cada trabajo expresa la opinión de su autor.

No se devuelven originales no solicitados.

Inscrita como impreso periódico en la Dirección
Nacional de Correos, Telégrafos y Prensa.

Permiso No. 81224/173.

Empresa Gráfica 04 "Urselia Díaz Báez".

LA CASA DE LAS AMÉRICAS, CONSECUENTE CON SU PROPÓSITO DE ESTIMULAR LAS EXPRESIONES CULTURALES DE AMÉRICA LATINA, ESPECIALMENTE AQUELLAS QUE NO ENCUENTRAN CAUCE BASTANTE PARA SU DIFUSIÓN, CREÓ LA REVISTA CONJUNTO DEDICADA AL TEATRO LATINOAMERICANO. POR ESO, EN LAS PÁGINAS DE ESTA REVISTA SE RECOGEN ESTUDIOS CRÍTICOS, TEÓRICOS O INFORMATIVOS DEL MOVIMIENTO TEATRAL LATINOAMERICANO; TEXTOS COMPLETOS DE OBRAS INEDITAS Y NOTICIAS SOBRE ACONTECIMIENTOS TEatraLES DE NUESTRA AMÉRICA. CREAMOS CUMPLIR CON UN DOBLE OBJETIVO: OFRECER UN CAMPO PARA DIFUNDIR LO QUE HACEMOS Y PENSAMOS EN TEATRO Y ROMPER LA INCOMUNICACIÓN ENTRE NUESTROS TEATRISTAS.

índice

- 2** Cuba en Estocolmo ● Manuel Galich.
- 5** Retablo Histórico del Teatro en Nuestra América ●
- 5** La liturgia predramática ● Rine Leal.
- 20** Puerto Rico: Teatro del Sesenta y El otro Agüeybaná ● Carlos Ferrari.
- 23** Deliberada coincidencia ●
- 24** Guatemala. El señor Presidente ● Franz Mez.
- 82** Una tradición combativa: Del teatro chileno para obreros al teatro de la resistencia ●
- 83** Recabarren y el teatro comprometido ● Marcel Garcés.
- 86** Chilenos en el exilio: Teatro de Resistencia ● Enrique Gomáriz.
- 89** El Aleph en lucha contra el fascismo ●
- 92** El Grupo Chileno Aleph en el Festival de Nancy ●
- 95** Entrevista a Sara Larocca, de El Galpón: Nuestro quehacer: Un hijo de nuestro pueblo ● Francisco Garzón Céspedes.
- 107** Brasil: Carta del Teatro al Encuentro del Pueblo a Conjunto ●
- 110** Notas de un jurado del Premio Casa de las Américas 1977: La Simona ● Mario Balmaseda.
- 112** José Martí, dramaturgo ● Nicolás Dorr
- 120** Entreactos ● Carlos Espinosa Domínguez.

cuba en estocolmo

Entre el 31 de mayo y el 5 de junio, tuvo lugar en Estocolmo, Suecia, el XVII Congreso del Instituto Internacional del Teatro. El Centro Cubano de dicho Instituto estuvo representado por los compañeros Ignacio Gutiérrez, Freddy Artiles, Elmo Hernández (h) y Manuel Galich. Este último dirigió a la Comisión del Tercer Mundo, en la cual le correspondió participar, el saludo que transcribimos a continuación.

La delegación del Centro Cubano del Instituto Internacional del Teatro se complace en saludar fraternalmente a las otras delegaciones que concurren a este XVII Congreso Internacional y, muy especialmente, a su organizador y anfitrión, el Centro Sueco, al cual expresamos nuestra cordial amistad y nuestro agradecimiento por su generosa acogida. Nuestra delegación ha visto con especial complacencia la inclusión del tema "Interacción de las culturas teatrales nacionales e internacionales", porque ello le da ocasión de formularse algunas preguntas y de proponer algunas respuestas, específicamente relacionadas con los problemas del teatro, en la familia de pueblos que constituyimos este denominado Tercer Mundo.

Nuestra primera interrogación es, lógicamente, la que se refiera al porqué existe esa diferencia en la humanidad actual, que, convencionalmente, agrupa a los pueblos y naciones en tres mundos de diversos niveles de desarrollo y de diversas filosofías económicas y sociales. Desde luego, la respuesta está en todos nosotros y no son estos ni el momento ni el lugar para ahondar en la cuestión, en lo que toca a los otros dos mundos, si bien la delegación del Centro Cubano, consecuente con el proceso revolucionario que avanza en nuestro país, desde hace casi cuatro lustros, tiene una posición definitiva y categórica en este gran debate de la humanidad contemporánea. No abrigamos duda alguna de que entre

aquellos dos mundos, el del futuro, por su intrínseca verdad científica y por su verdadero contenido humano, es el del socialismo. Y tenemos esta firme posición, precisamente, porque la respuesta a nuestra pregunta anterior es la de que el hoy llamado Tercer Mundo es una formación histórica surgida desde los siglos XV y XVI, como consecuencia de las conquistas y colonizaciones de aquellos siglos, fundamento, origen y alimento, por otra parte, del sistema capitalista mundial. Es innecesario insistir sobre cuáles fueron las secuelas de aquel proceso de dominación de otros pueblos, iniciado hace algo más de medio milenio, porque no hay historiografía, por muy unilateral que sea, desde el punto de vista de la clase que la dicte, que pueda negarlo. Esas secuelas fueron, de inmediato, el etnocidio, la esclavitud y el despojo material y espiritual de las etnias y pueblos subyugados. No insistimos en esto, sobradamente conocido. Pero son estas y otras secuelas las que hoy determinan lo que aquí denominamos Tercer Mundo. Nuestra otra pregunta se refiere a si, conforme lo enuncia nuestro tema, estamos, repito, en lo tocante al Tercer Mundo, en condiciones de hablar de culturas teatrales nacionales y de interacción de estas con las o la cultura teatral internacional. Creemos que nosotros, los pueblos de Asia, África y América Latina, fuimos objeto de una sistemática destrucción de nuestros propios valores culturales, a lo largo de ese casi medio milenio o más de explotaciones y avasallamientos colonialistas, imperialistas y neocolonialistas. Pero creemos también, estamos seguros de ello, que nuestros pueblos, los hoy clasificados como Tercer Mundo, son, en último análisis, los victoriosos en esa lucha tenaz entre las tendencias destructivas de nuestros valores culturales, por una parte, y nuestro empeño incaudicable por mantenerlos vivos, por la otra. Lo prueba el hecho de que esos valores culturales están allí, quizás deteriorados, distorsionados, debilitados, comercializados a veces, pero palpitantes y aptos para una plena recuperación, para una revitalización, no obstante crímenes de lesa humanidad como el exterminio de naciones enteras, el desarraigo de otras o la penetración cultural organizada a escala transnacional. En otras palabras, no fue posible destruir, en más de cinco centurias, la personalidad cultural de nosotros, los pueblos de Asia, África y América Latina. Al contrario, este último cuarto de siglo XX encuentra a nuestros pueblos en una decisiva, indetenible y acelerada lucha por la recuperación de todo lo que nos fue arrebatado por las metrópolis colonialistas e imperialistas, desde nuestra libertad y existencia nacional hasta nuestros valores culturales y nuestras mejores tradiciones artísticas. Esta es una batalla no interrumpida, pero tampoco terminada. Tenemos aún mucho que andar hasta llegar a la plenitud de nuestra recuperación. En el orden cultural, todavía padecemos la tara colonial, incluso muchos que hemos conquistado una cierta independencia política, en este o en el pasado siglo. No hablo de la Cuba de hoy, pero sí aludo a más de uno de nuestros hermanos latinoamericanos y a los de otros continentes colonizados o neocolonizados.

El tema se refiere a culturas teatrales. Pero es obvio que todo lo anterior referido al concepto de culturas en general, es aplicable, y quizá más rigurosamente,

a nuestras culturas teatrales. Porque los colonialismos nos legaron, en el campo teatral, como en otros, pero más ostensiblemente en este, una concepción del teatro al servicio de las clases dominantes, por ellas pagado y para ellas concebido y realizado, con todos los factores condicionantes, deformantes y corruptores, propios de una empresa hecha para el logro de un objetivo concreto: el lucro. A esta concepción teatral podemos y debemos responder con el rescate de nuestras concepciones teatrales propias, tradicionales, actualizadas, revitalizadas, puestas al día, es verdad, pero, por raíz y continuidad, libres de aquellas formas de enajenación y todavía, por definición, patrimonio natural e irrenunciable de las grandes mayorías populares del Tercer Mundo. Respondemos, por lo tanto, que sí tenemos un acervo cultural teatral, pero que debemos rescatarlo plenamente, como parte esencial de nuestra plena recuperación nacional.

Si todo es así, y creo que los hechos cotidianos lo evidencian, nuestra tercera pregunta se responde sola. ¿Los hombres y mujeres que hacemos el teatro, en todas sus manifestaciones, en el Tercer Mundo, tenemos el derecho y el deber de incorporarnos con nuestro lenguaje y nuestra especificidad profesional y artística, a esa lucha general por la liberación completa de nuestros pueblos y naciones o debemos ser prescindentes, atendiendo sólo a divertir al que pague para ello sin lesionar sus particulares criterios, gustos e intereses? Nosotros creamos que los teatristas no somos entes metafísicos, ahistóricos, desarraigados del contexto social en el cual vivimos. Es más, creamos y sabemos que nunca lo fueron los grandes teatristas que en el mundo han sido: los creadores y enriquecedores de ese arte de todos y para todos que es el teatro, si lo pensamos en sus orígenes y grandes momentos. El teatrista debe vivir al ritmo de su pueblo y, por lo tanto, con este debe luchar para que sobreviva y se libere de la enajenación colonial, cuando aquel la sufra. Que es el caso del Tercer Mundo.

Finalmente, se podría preguntar si este energético, constante, ininterrumpido reclamo por el rescate de los valores culturales propios, que es tanto como el de la propia personalidad nacional, entra en conflicto con el reconocimiento de los valores verdaderamente culturales y positivamente estéticos, de otras culturas, incluso, las metropolitanas, cuando no conlleven opresión y destrucción de lo propio. Respondemos que no. Que somos parte de la humanidad y que, en último análisis, la cultura humana es una sola, enriquecida por todos menos por aquellos que tratan de imponer sus criterios exclusivos, negando a los otros, como pasó, precisamente, con los colonialistas eurocentristas de los siglos XV y XVI, respecto a las culturas nativas de los pueblos subyugados, no sólo negadas, sino tenidas por expresiones bárbaras, diabólicas o depravadas, únicamente porque no habían sido creadas por blancos. Contra la perpetuación de ese criterio racista en la cultura, como en todo lo demás, estamos. No contra el entendimiento de todos los hombres en los planos elevados de la cultura, del arte y, en nuestro caso, del teatro, entendimiento que debe ser extensivo a todos, no sólo en el orden internacional, sino también dentro de cada sociedad, sin ninguna discriminación por razón de clase. Muchas gracias.

retablo histórico del teatro en nuestra américa

Dentro del tema "Lo indio en el teatro latinoamericano de todos los tiempos", **Conjunto** ofrece en este número dos enfoques relativos a los taínos de Las Antillas. El primero es un ensayo de Rine Leal sobre las expresiones pre-teatrales de los aborígenes de Cuba, antes de su exterminio por el invasor español; el segundo es una síntesis del argumento de la obra **El otro Agüeybaná**, debido a su propio creador Carlos Ferrari, quien recoge una tradición de los taínos de Puerto Rico, para revitalizarla con una profunda proyección actual.

LA LITURGIA PREDRAMATICA

Capítulo del libro **La selva oscura**, valiosa historia del teatro cubano escrita por el crítico e investigador Rine Leal.

*Tenían estas gentes una buena é
gentil manera de memorar las cosas
pasadas é antiguas; y esto eran
sus cantares e bayles, que ellos
llaman areyto...¹*

Cuando los castellanos llegan a Cuba no encuentran teatro. Esta afirmación, de la que también me he hecho eco en más de una ocasión, encubre en realidad una verdad a medias. Si consi-

¹ Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés: *Historia general y natural de las Indias, Islas y Tierra-Firme del Mar Oceano*, libro V, cap. L.

deramos teatro sólo las formas europeas venidas de Grecia, entonces es cierto. Pero si, acorde con nuevas investigaciones, teatro puede ser la expresión humana, coral y musical, danzaria y espectacular que refleje colectivamente la vida de una comunidad, tal como la concebían los egipcios cuatro mil o más años antes de nuestra era, tal como la practican aún tribus africanas y oceánicas, entonces sí podemos hablar de un teatro precolombino, o por lo menos, y para ser más certeros, de formas litúrgicas y corales que prefiguran la simien-

te dramática. Eso y no otra cosa eran los areítos, que interesaron a los cronistas de la conquista y fatigaron a nuestros investigadores, empeñados en hallar la fuente aborigen de nuestra escena.

Danzas corales con elementos de maquillaje, plumas y colores, disciplina coreográfica, texto repetido de boca en boca aunque nunca escrito, música de tambores, cascabeles y flautillas y coréutas o "tequinas" dirigiendo el coro, estas ceremonias eran, junto a los juegos de pelota, la representación de la organización social y cultural de la vida aborigen. Fernando Ortiz ha afirmado de manera decisiva que el areito era la

máxima expresión de las artes musicales y poéticas de los indios antillanos (...) como un conjunto de música, canto, baile y pantomima, aplicado a las liturgias religiosas, a los ritos mágicos, a las narraciones epopéyicas, a las historias tribales y a las grandes expresiones de la voluntad colectiva.²

Bien es verdad que nos encontramos ante estructuras muy primitivas, aun si las comparamos con sus similares de Perú, México, Nicaragua o Yucatán. Los areítos antillanos, especialmente en las islas de Santo Domingo y Cuba, eran formas predramáticas, donde se manifiestan en grado sumo la mezcla de liturgia y mito, junto con magia y religión, política, economía y vida social, que conforman una cultura propia. El error fatal del historiador es imaginar que tales manifestaciones "nacionales poseen influencia sobre nuestro desarrollo posterior, tal como en alguna ocasión lo pretendió en música Eduardo Sánchez de Fuentes y que Fernando Ortiz y Alejo Carpentier³ destruyeron para siempre.

² Fernando Ortiz: *Africanía de la música folklórica de Cuba*, p. 26.

³ Alejo Carpentier: *La música en Cuba*, pp. 26-27. Ver los curiosos "areítos" de Emilio Blanchet "Yaimí" y "Mayabá" en *Brisas de*

Desdichadamente nada quedó de nuestros primitivos areítos y el teatro cubano, al igual que la música, la literatura o las artes plásticas, tomarían sus elementos de otros aportes. Con el indio desapareció su cultura y al extinguirse, a fines del siglo XVII, las últimas colectividades indígenas, exterminadas por el hambre, las persecuciones, el trabajo embrutecedor y las enfermedades, se apagó el sonido de su música y se olvidaron sus narraciones cantadas.

No podía ser de otro modo. La existencia de una cultura aborigen era un freno a la penetración extranjera, a su dominio total, y como en casos anteriores o posteriores se impuso el genocidio. Por otra parte, los areítos eran también el elemento político de la sociedad india, su ágora, su filosofía, su núcleo social, el elemento cohesivo, su expresión de luchas y anhelos. Refiere el Padre Bartolomé de las Casas que Hatuey, huendo de la Conquista española, celebró en Cuba un areito para levantar el ánimo de sus guerreros. Mostróles Hatuey una cesta o haba llena de oro y explicó a sus seguidores que ese era el motivo de las cruezares españolas, el "señor grande á quien mucho quieren y aman" Velázquez y sus trescientos invasores.

Véis aquí su señor, á quien sirven y quieren mucho y por lo que andan; por haber este señor nos angustian; por este nos persiguen; por este nos han muerto nuestros padres y hermanos y toda nuestra gente y nuestros vecinos, y de todos nuestros bienes nos han privado, y por este nos buscan y maltratan; y porque, como habéis oído ya, quieren pasar acá, y no pretenden otra cosa sino buscar este señor, y por buscallo y sacallo han de trabajar de nos perseguir y fatigar, como lo han hecho en nuestra tierra de antes, por eso, hagámosle aquí fiesta y bailes porque cuando vengan les diga o

Cuba, tomo II (1856), pp. 169-171 y 337-339. Por supuesto, que de "areitos" no poseen más que el título.

les mande que no nos hagan mal. Concedieron todos que era bien que le bailasen y festejasen; entonces comenzaron á bailar y á cantar, hasta que todos quedaron cansados, porque así era su costumbre (...).⁴

Los cronistas jamás comprendieron los areítos porque respondían a otro nivel cultural y social. Las descripciones que de ellos nos hacen, los presentan como fiestas o jolgorios, cuando no "supersticiones y género de idolatría, porque así veneraban sus ídolos y guacas".⁵ En primer lugar, los cronistas carecían de los elementos críticos e históricos para juzgar correctamente ese fenómeno social. Y por otro lado, eso era también parte de la justificación de la Conquista. Si se presentaba a los indígenas como seres pensantes, "con alma", capaces de crear una cultura y hasta una ideología primitivas pero coherentes, entonces España sobraba en este lado del mundo y su catequización era inútil. Había pues que reducir los indios al estado animal, puro brazo para las encomiendas, disminuir sus logros culturales, minimizar su pensamiento. En una palabra, "subdesarrollarlos". Y lo hicieron, marcando con ese hierro candente nuestra historia teatral.

De acuerdo con las últimas investigaciones antropológicas,⁶ las comunidades primitivas de Cuba se diferenciaban en cinco grupos culturales: los taínos y subtaínos (pertenecientes a la corriente migratoria de los araucos), los ciboneyes aspecto Cayo Redondo y los denominados aspectos Guayabo Blanco o guanahatabeyes, y el grupo Mayarí. De es-

⁴ Fray Bartolomé de las Casas: *Historia de las Indias*, libro III, cap. XXI Sin embargo, este "discurso" de Hatuey debe ser tomado con un saludable grano de sal, pues me temo que Las Casas lo reescribió a la española.

⁵ José de Acosta: *Historia natural y moral de las Indias*, libro VI, cap. XXVIII. Citado por Arrom en *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*, p. 29.

⁶ Ernesto Tabío y Estrella Rey: *Prehistoria de Cuba*.



J MARTINEZ-73

tas comunidades, los taínos eran los más adelantados, habiendo superado el nivel de recolectores y cazadores, conociendo ya la alfarería y la agricultura. Los indios cubanos, especialmente los taínos, constituían un conglomerado donde el areíto, al igual que el juego de pelota o batos, era algo más que diversión o puro entretenimiento, sino la manifestación más depurada de la política y la filosofía locales.

El areíto, con su música, baile y canto, no sólo era ceremonia sacropolítica de pregón público por el tequina, como promulgación legislativa por una gaceta, sino una liturgia colectiva y coreográfica, a la vez mágica y mimética, de lo que todos debían hacer según su juramento prestado ante los dioses.⁷

Sólo visto y estudiado en esta dimensión, es posible acercarnos a su real significación social y estética.

Los areítos, vocablo antillano, no eran un fenómeno particular de esta zona, sino que se repetían con sus variantes características en la América. Parece que quien usa primero el término es el abad de Jamaica, Pedro Mártil de Anglería, en una carta al Papa en 1493. Areítos se les llamaba en Cuba y Santo Domingo, del arauco *aririn*, que significa ensayar, recitar. Pero en México y Nicaragua se les llamaba *mitotes*, del náhuatl danza o baile, y en Perú *taqui*, voz quechua venida de *taki*, canción o canto.⁸ Para Bachiller y Morales, areíto significa canción, "llamándosele también *batocos* en algunas otras partes". Aspectos mucho más complejos los encontramos no sólo en Tierra Firme, sino también en México y Perú, que es donde se localizan las civilizaciones más desarrolladas. Ya Fernández de Oviedo nos pone en aviso, cuando hablando de los

⁷ Ortiz: *Ob. cit.*, p. 39.

⁸ Arrom: *Ob. cit.*, p. 28.

⁹ Antonio Bachiller y Morales: *Cuba primitiva*, p. 206.

areítos de La Española, que él vio en 1515, expresa que "no me parecieron cosa tan de notar, como los que vi antes en la Tierra-Firme y he visto después en aquellas partes".¹⁰

En Cumaná, los chiribichenses son "sumamente aficionados a los agüeros, y amantes de los juegos, los cantares y la música".¹¹ En cuanto a Nicaragua, el abate Mártil de Anglería sostiene que "el tiempo que les sobraba de sembrar y recoger, lo empleaban en jugar a la pelota, danzar, cazar y pescar",¹² en un juicio que parece condensar el de Las Casas cuando este refirió, hablando de los indios de Cuba, que

El mucho tiempo que les quedaba, suplidás sus necesidades (porque no enfermaban las ánimas por allegar riquezas y acrecentar mayorazgos), era ocuparse en ejercicios honestos, como jugar a cierto juego de pelota, donde harto sudaban, y en bailes y danzas y cantares (...).¹³

En México, Cholula, Yucatán, Guatemala y Perú existían ya teatros construidos, o por lo menos, sitios especiales para representar sus juegos e invenciones. Hernán Cortés narra que en una plaza de Tenochtitlán halló

uno como teatro, que está en medio de ella, hecho de cal y canto, cuadro, de altura de dos estadios y medio, y de esquina a esquina, habrá treinta pasos; el cual tenían ellos para cuando hacían algunas fiestas y juego, que los representadores de ellas se ponían allí porque toda la gente del mercado y los que estaban en bajo y encima de los portales pudieran ver lo que se hacía (...).¹⁴

¹⁰ Oviedo: *Ob. cit.*, libro V, cap. I.

¹¹ Pedro Mártil de Anglería: *Décadas del nuevo mundo*, década VIII, libro VIII, cap. I.

¹² Anglería: *Ob. cit.*, década VII, libro I, cap. II.

¹³ Las Casas: *Ob. cit.*, libro III, cap. CXLIV.

¹⁴ *Cartas y relaciones de Hernán Cortés al Emperador Carlos V*. Citado por Arrom: *Ob. cit.*, p. 15.

En Chichen-Itzá, Fray Diego de Landa nos describe un escenario diciendo “tenía delante la escalera del norte, algo aparte, dos teatros de cantería, pequeños, de a cuatro escaleras y enlosados por arriba, en que se dice representaban las farsas y comedias para solaz del pueblo”.¹⁵ En el Perú y el Potosí aparecen cuatro “comedias” indígenas representadas por nobles indios en 1555, narrando la historia de los incas del Perú y sus luchas intestinas.¹⁶ Sus *taquis* poseían ya locales apropiados, algunos en forma de anfiteatro con gradas muy adornadas, que recuerdan sus iguales griegos.

Para adorar a esta falsa Trinidad, y mocharla [reverenciarla], tenían grandes corrales y éstos tenían por una parte una pared muy alta (...) Y en estos corrales hacían grandes fiestas en sus sacrificios que duraban cinco días y hacían grandes *taquis* y cantos (...).¹⁷

Sus temas, según el Inca Garcilaso de la Vega, podían ser de dos clases

los autos de las tragedias (...) cuyos argumentos siempre eran de hechos militares, de triunfos y victorias, de las hazañas y grandezas de los reyes pasados y de otros heroicos varones. Los argumentos de las comedias eran de agricultura, de hacienda, de cosas caseras y familiares.¹⁸

Tal división entre tragedia y comedia no sería del desagrado de Aristóteles, pero me temo que el Inca está ya influido en la terminología crítica por su educación española.

¹⁵ Diego de Landa: *Relación de las cosas de Yucatán*. Citado por Arrom: *Ob. cit.*, p. 27.

¹⁶ Arrom: *Ob. cit.*, pp. 33-34.

¹⁷ *Relación de la religión y ritos del Perú, hecha por los primeros religiosos agustinos que allí pasaron*. Colección de documentos inéditos de Archivo de Indias, tomo III, pp. 14-15. Citado por Arrom: *Ob. cit.*, p. 28.

¹⁸ Inca Garcilaso de la Vega: *Comentarios reales*, libro II, cap. XXVII.

Nada similar poseyeron los areítos cubanos, pues no hay indicios de que se celebrasen en un sitio especial. Lo más factible es que se bailase en el batey, o plaza de los poblados, debido a su similitud litúrgica con el juego de pelota, o en el caney o “casa grande” de los caciques, pues Fray Bartolomé de Las Casas nos dice que los areítos tenían lugar con “los indios sentados en torno de una plaza y si no en lo más ancho de su casa”. Y aunque el buen fraile pecara de exageración arquitectónica al describir las dimensiones del caney, lo cierto es que en tales recintos bien podía tener lugar una ceremonia de este tipo. La carencia de plataforma o sitios apropiados para nuestros areítos es una prueba más del estado de primitivismo de nuestras expresiones teatrales en comparación con los *mitotes* mexicanos o los *taquis* quechuas.

¿Cuál era el contenido de los areítos, cuáles sus temas? Los cronistas son unánimes en este aspecto, lo que ilumina el problema. Las Casas habla de estas danzas y cantares “en las cuales recitaban todas sus historias y cosas pasadas”,¹⁹ y más adelante señala

que la manera de cantar los indios era una historia o acuerdo de cosas pasadas, así de guerra como de paces, porque por la continuación de tales cantares no se les olvidaban las hazañas e acaescimientos que han pasado; y estos cantares les quedan en la memoria en lugar de los libros de su acuerdo, y por esta forma recitan las genealogías de sus caciques y señores que han tenido y las obras que hicieron y los malos temporales que han pasado, y en especial las famosas victorias por batalla.²⁰

Y en otro momento señala:

Lo que en sus cantares pronunciaban era recountar los hechos, y riquezas, y

¹⁹ Las Casas: *Ob. cit.*, libro III, cap. CXLIV.

²⁰ Las Casas: *Ob. cit.*, libro III, cap. CXLV, citando a Oviedo; libro V, cap. I.

paz y gobierno de sus pasados, la vida que tenían antes que viniesen los cristianos, la venida dellos, y cómo en sus tierras violentamente entraron, cómo les toman las mujeres y los hijos después de roballos cuanto oro y bienes de sus padres heredaron y con sus propios trabajos allegaron. Otros cantan la velocidad y violencias y ferocidad de los caballos; y otros la braveza y crujidad de los perros, que en un credo los desgarran y hacen pedazos, y no menos el feroz denuedo y esfuerzo de los cristianos; pues, siendo tan pocos, a tantas multitudes de gentes vencen, siguen y matan; finalmente, toda materia que a ellos es triste y amarga la encarecen allí representando sus miserias y calamidades.²¹

Por su parte, Mártir de Anglería, hablando de las ideas indígenas en La Española sobre el origen y sucesión de las cosas y hazañas de sus antecesores, expresa que "ambas clases de preceptos los tiene compuestas en ritmos en su lengua y las llaman *areitos*".²² Y Oviedo es más explícito cuando afirma "En su cantar (qual es dicho) dicen sus memorias é historias passadas, y en estos cantares relatan de la manera que murieron los caciques passados, cuántos y quáles fueron."²³ Y con un concepto altamente crítico los compara con los romances españoles:

No le parezca al lector que esto que es dicho es mucha salvajez, pues que en España e Italia se usa lo mismo, y en las más partes de los chripstianos (é aun infieles) pienso yo que debe ser assí. ¿Qué otra cosa son los romances é canciones que se fundan sobre verdades, sino parte é acuerdo de las historias passadas? A lo menos entre los que no lo leen, por los can-

tares saben que estaba el Rey don Alonso en la noble cibdad de Sevilla y le vino al corazón de ir a cercar Algecira. Assí lo dice un romance, y en la verdad assí fue ello: que desde Sevilla partió el Rey don Alonso Onceno, quando la ganó, a veinte é ocho de marzo, año de mil é trascientos é quarenta é cuatro años. Assí que ha en este de mil é quinientos é cuarenta é ocho doscientos é quatro años que tura este cantar o areyto. Por otro romance se sabe que el Rey don Alonso VI hizo cortes en Toledo para cumplir de Justicia al Cid Ruy Díaz contra los condes de Carrión; y este Rey murió primero día del mes de julio de mil y ciento é seys años de la Natividad de Christo. Assí que han passado hasta agora quatrocientos quarenta é dos años hasta este de mil é quinientos é quarenta é ocho, y antes avían seydo aquellas córtes é rieptos de los condes de Carrión; y tura hasta agora esta memoria ó cantar o areyto. Y por otro romance se sabe que el Rey don Sancho de León, primero de tal nombre, envió a llamar al conde Fernán González, su vassallo, para que fuese a las cortes de León; este Rey don Sancho tomó e reyno año de novecientos é veinte é quattro años de la Natividad de Christo, é reynó doce años. Assí que, murió año del Redemptor de nuevecientos é treynata é seis años: por manera que ha bien seyscientos doce años este mill é quinientos é quarenta é siete que tura este otro areyto ó cantar en España. Y assí podríamos decir otras cosas muchas semejantes y antiguas en Castilla.²⁴

Y en otro capítulo, hablando de Castilla del Oro, vuelve sobre sus ideas al expresar que cuando muere un cacique, le hacen "su areyto, é cantando primero la vida é obra de aquel su señor difunto."²⁵ Ampliando su comparación crítica, Ovie-

²¹ Las Casas: *Apologética historia*, cap. CCXLIII.

²² Mártir de Anglería: *Ob. cit.*, década III, libro VII, cap. II.

²³ Oviedo: *Ob. cit.*, libro V, cap. I.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Oviedo: *Ob. cit.*, libro XXIX, cap. XXXI.

do afirma que "esta manera de bayle paresce algo á los cantares é danças de los labradores (...) Y en Flandes yo he visto la mesma forma de cantar, baylando hombres y mugeres".²⁶ La única discrepancia entre los cronistas, que parecen copiarse unos a los otros, la anota José de Acosta al señalar que "algunos de estos romances eran muy artificiosos y contenían historia, otros eran llenos de superstición; otros eran puros disparates".²⁷ Pero debemos señalar que tales supersticiones encubrían ritos mágicos y religiosos y que los "puros disparates" era todo un principio de mitología, que el culto español desdeñó como imagen fatal de idolatría.

Se ha hablado con insistencia de areítos cubanos con temas cristianos, como el llamado de Santa María. Herrera relata que los castellanos, naufragados en un sitio de Cuba, dejaron a un marinero enfermo en compañía de los indios y su cacique de Macaca llamado Comendador. Este marinero realizó el primer sincretismo religioso de América y enseñó a los indios la devoción de la Virgen María, mostrándole una imagen en papel y recitándole el Ave María. Narra Herrera que

inducióles á que hiciese Iglesia, como Casa de Nuestra Señora, i un Altar en ella. Hecha la iglesia, la adornaron, lo mejor que pudieron, poniendo muchas vasijas de Comida, i Agua, creiendo, que de noche, ó de día, si tuviese hambre, comeria. El Comendador, i todos, entraban en la Iglesia, i se hincaban de rodillas, las cabezas basas, juntas las manos, mui humildes, diciendo: *Ave María, Ave María;* porque más adelante sino eran mui pocas palabras, no podían aprender (...).²⁸

²⁶ Oviedo: *Ob. cit.*, libro V, cap. I.

²⁷ Acosta: *Ob. cit.*, libro VI cap. XXVIII: Citado por Arrom: *Ob. cit.*, p. 29.

²⁸ Antonio de Herrera y Tordesillas: *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra-firme en el mar Oceano*, década I, libro IX, cap. VII.



Y Las Casas dice que "fue admirable la devoción y reverencia que a la imagen tuvieron desde adelante y cuán hornada tenían la iglesia de paños hechos de algodón, cuán barrida y regada; hicieronle coplas en su lengua, que en sus bailes y regocijos que llamaban areítos".²⁹ Pero mucho me temo que el entusiasmo ingenuo de los cronistas, deseando ver a los indios postrados a los pies de las imágenes cristianas, adultere la verdad del "areíto de Santa María". Lo que hicieron los indios cubanos fue tomar la imagen española como uno de sus tantos ídolos o zemís y trasladar a ella sus cantos y su liturgia, es decir, nacionalizarla. Lo único español de este areíto eran las palabras *Ave María* que los indios consiguieron repetir; el resto era ceremonia, creencia y cultura indígenas. Lejos de ser un areíto con tema cristiano nos hallamos frente a una imagen cristiana con temas de areítos.

Más interesantes, sin embargo, son los areítos de anticipación, que predecían la llegada de los españoles y su victoria final, tal como las tradiciones mexicanas y peruanas lo afirmaron en sus regiones respectivas. Mártir de Anglería le había escrito al Papa: "ciertos areítos compuestos por sus antepasados predecían nuestra llegada".³⁰ Por lo menos otros tres cronistas (López de Gómara, Las Casas y Herrera) señalan este hecho.

El último reproduce esa tradición de la siguiente manera:

Tuvose por cierto, que vn Cacique antiguo dixo á otro, que se conoció en el tiempo de el Descubrimiento de esta Isla [La Española], que los que quedasen después de él goçarían poco su Dominio, porque vendría vna Gente vestida, que los sujetaría, i todos se morirían de hambre, i los mas pensaban, que estos serían los Cari-

²⁹ Las Casas: *Historia de las Indias*, libro II, cap. LX.

³⁰ Ortiz: *Ob. cit.*, p. 44.

bes; pero como no hacían mas que robar, y huir juzgaron que serian otros, y despues conocieron, que eran el Almirante, i los que con él fueron; i este Pronostico pusieron luego en Canción, [areíto] i le cantaban como los demás Romances.³¹

Los restantes cronistas insisten en los detalles de los vestidos y añaden largas barbas y espadas afiladas "que de un solo golpe partirán a un hombre en dos". De nada les sirvieron a los indios tales predicciones porque las espadas, perros y caballos ayudaron a cumplir el areíto fatal.

Las ceremonias eran dirigidas por el tequina, palabra indígena sinónima de maestro o experto en alguna actividad. "Deste nombre tequina se hace mucha diferencia; porque á cualquiera ques más hábil y esperto en algún arte, assí como en ser mejor montero ó pescador, ó hacen mejor una red ó una canoa ú otra cosa, le llaman tequina, que quiere decir lo mismo que maestro", nos dice Oviedo.³² Estos primitivos coreutas que fijaban la frase del areíto y conducían el coro, estaban aún lejos de convertirse en actores y originar el diálogo y el agon del teatro. Habría que pensar si nuestros aborígenes podían crear una forma teatral propia, es decir, una mitología de la vegetación con estructuras dramáticas, tal como se apunta en el *Popol Vuh*, especie de Biblia del quiché y en la que aparece la creación del hombre partiendo del grano de maíz.³³

Pero nuestros areítos no eran más que formas predramáticas, balbuceos teatrales, expresiones danzarias y corales sin conflicto central, y la Conquista destruyó totalmente las posibilidades de una creación más desarrollada. Lamentablemente los indios cubanos carecían de

³¹ Herrera: *Ob. cit.*, década I, libro III, cap. IV.

³² Oviedo: *Ob. cit.*, libro XXIX, cap. XXVI.

³³ *Popol Vuh*, Las antiguas historias del quiché, tercera parte, cap. I.

alfabeto y sus areítos se transmitían por tradición oral, lo que impidió que alguno llegara a nosotros. El tan debatido areíto de Anacaona ha quedado demostrado hasta la saciedad, por Ortiz y Carpentier, que es apócrifo y que en realidad estamos ante un couplet acriollado por el vodú haitiano.

En sus cantos debió primar el ritmismo y no la melodía, y su carácter era preferentemente dialogal o responsorial, como verdaderas antífonas, con un ritmo acelerado debido a su finalidad mágica³⁴ como método primitivo de conocimiento y aprensión de la naturaleza. Oviedo los describe una vez más:

y uno de ellos tomaba el oficio de guiar (ora fuese hombre o muger), y aquél daba ciertos pasos para adelante y atrás, a manera de un contrapás muy ordenado, y lo mismo, y en el instante, hacen todo (...) Y así como aquél dice, la multitud de todos responden con los mismos pasos y palabras y orden y en tanto que le responden, la guía calla, aunque no cesa de andar el contrapás.³⁵

Parece que usaban dos tonos, uno el tequina y otro el coro, que respondía la frase que el coreuta antillano fijaba, mientras danzaban frenéticamente con todo el cuerpo desnudo, "i aunque estuviesen cincuenta mil juntos, Hombres, i Mugeres, no salian vno de otro, con los pies, i con las manos, i con todos los meneos de sus cuerpos, vn cabello del compás".³⁶

En cuanto a la forma de la danza en sí los cronistas son parclos. Nos hablan de que bailan "en rengle", o sea en hilera o en corro o en arco o en muela, formando ángulo agudo la línea de los bailadores, o en forma sinuosa, de serpien-

te. Desdichadamente nuestro desconocimiento de la simbología indígena nos impide entrever el significado de cada una de estas danzas, y sobre todo, si cada tipo de areíto correspondía a una forma de danza específica. Fernando Ortiz ha realizado en *El huracán...* una valiosa investigación sobre la danza circular en honor al meteoro, pero desconocemos todo lo referente a las demás. Por otra parte, tal vez los cronistas exageraron este aspecto y los areítos no constaban más que de una sola forma de danza, que tomaba caracteres bien diferentes según las evoluciones de sus ejecutantes, sin que alcanzase un específico sentido ulterior.

De lo que no cabe duda es de la destreza y resistencia de los bailarines. Los testigos en forma unánime alaban sus saltos y pasos, sus movimientos y compases. Las Casas expresa que los areítos

duraban en los bailes y cantos desde que anochecía, toda la noche, hasta que venía la claridad, y todos sus bailes eran al son de las voces, como en esta isla, [Cuba] y que estuviesen 500 o 1000 juntos, mujeres y hombres, no salían uno de otro con los pies ni con las manos, y con todos los meneos de sus cuerpos, un cabello del compás; hacían los bailes de los de Cuba a los desta isla [La Española] gran ventaja en ser los cantos a los oídos muy más suaves.³⁷

Y poco después recalca la superioridad musical de Cuba sobre Santo Domingo, al afirmar: "también dije que sus bailes y cantares eran más suaves y mejor sonantes y más agradables que los desta isla".³⁸

Antonio Herrera insiste en la misma idea al decir que los areítos de Cuba "se aventajaban mucho de los de La Española, porque sus cantares eran más

³⁴ Ortiz: *Ob. cit.*, pp. 51-52.

³⁵ Oviedo: *Ob. cit.*, libro V, cap. I.

³⁶ Herrera: *Ob. cit.*, década I, libro IX, cap. III.

³⁷ Las Casas: *Ob. cit.*, libro III, cap. XXI.

³⁸ Las Casas: *Ob. cit.*, libro III, cap. XXIII.

suaves".³⁹ Y describiendo una danza mexicana afirma que los indios

bailaban en corro, vnas veces travados de las manos i otras sueltos, vnos en pos de otros moviendo á vn tiempo el pie, ó la mano: guian dos, que son sueltos, i grandes Dançantes, todos los demás hacen, i dicen lo que aque-lllos, sin faltar compás: cantaban aque-lllos, respondía todo el corro: los posteriores, quando los Dançantes son muchos, hacen vn compás más, para igualar á los primeros, i todos acuden á vn tiempo: tardan mucho en esta Dança, porque suelen dançar, quatro ó cinco horas, sin cansarse.⁴⁰

Y Oviedo, hablando de los areítos en La Española, los describe así:

tomábanse de las manos algunas veces, é también otras tratábanse brazo con brazo ensartados, o asidos muchos en rengles (o en corro así mismo), e uno dellos tomaba en oficio de guiar (ora fuese hombre o muger), y aquél daba ciertos pasos adelante e atrás, a manera de un contrapás mui ordenado e lo mismo (y en el instante) hacen todos, e así andan en torno, cantando en aquel tono alto o baxo que la guía los entona, e como lo hace e dice, mui medida e concertada la cuenta de los pasos con los versos o palabras que cantan. Y así aquél dice, la multitud de todos responden con los mismos pasos, e palabras e orden; e en tanto que le responden, la guía calla, aunque no cesa de andar en contrapás, y acabada la respuesta, que es repetir o decir lo mismo que el guiador dixo, procede en continente sin intervalo la guía a otro verso en palabras, que el corro e todos tornan a repetir; e así sin cesar, les tura' esto tres o quattro horas o más, hasta que el maestro o guiador

de la danza acaba su historia; y a veces les tura desde un día hasta otro.⁴¹

También los cronistas tomaron nota del maquillaje de los bailarines, hecho a base de plumas y flores, y de sus cuerpos pintados de rojo, con el zumo de la bija, y de negro, con el jugo de la jagua. Oviedo nos cuenta que en Nicaragua los indios se pintaban las ropas y usaban máscaras en sus "mitotes".⁴²

Las Casas, hablando de los naturales de Nicaragua y Honduras, añade que

allegábanse muchos hombres y mujeres adornados cada uno con las mejores joyas, y si se vestían de algo, al menos las mujeres, con lo mejor que alcanzaban; poníanse á las gargantas de los pies y en las muñecas de las manos sartales de muchos cascabeles, hechos de oro y otros de hueso. Si andaban todos desnudos, pintábanse de colorado los cuerpos y las caras, y si alcanzaban plumas, sobre aquéllas tintas se emplumaban.⁴³

Y sobre los indios de Caxinas, dice "cuando se atabian para sus fiestas, teñíanse algunos los rostros de negro, otros de colorado, otros hacíanse rayas por la cara de diversos colores y otros teñían el pico de la nariz, otros se alcoholaban los ojos y los teñían de negro, y estos atavíos tenían por mucha gala".⁴⁴ Desconocemos la indudable simbología que tales pinturas y dibujos corporales representaban, así como el valor del maquillaje que usaban, elementos todos de representación litúrgica y mágica.

En el aspecto de los instrumentos musicales, los areítos cubanos eran pobres. Usaban principalmente un tambor, hecho de madera, sin cueros, llamado "mayo-

³⁹ Oviedo: *Ob. cit.*, libro V, cap. I.

⁴⁰ Oviedo: *Ob. cit.*, libro XLII, cap. XI.

⁴¹ Las Casas: *Apologética historia*, cap. CCXLIII.

⁴² Las Casas: *Historia de las Indias*, libro II, cap. XXI.

³⁹ Herrera: *Ob. cit.*, década I, libro IX, cap. III.

⁴⁰ Herrera: *Ob. cit.*, década II, libro VII, cap. VIII.

huacán", y del cual Oviedo nos ha dejado un grabado, así como guamos o especie de trompetas primitivas hechas de grandes caracoles marinos, maracas elementales, flautillas y cascabeles, construidos de conchas univalvas, que usaban en brazos y piernas para aumentar el sonido y la furia de sus bailes. El más desarrollado de estos instrumentos era el "mayohuacán", del que Oviedo nos ofrece la siguiente descripción:

algunas veces junto con el canto mezclan un atambor que es hecho de un madero redondo, hueco, concavado, é tan grueso como un hombre é más o menos, como le quiera hacer; é suena como los atambores sordos que hacen los negros; pero no le ponen cuero, sino unos agujeros a rayas que trascienden a lo hueco, por do rebomba de mala gracia.⁴⁵

Este tambor cubano tenía su semejante en el llamado "teponaztle" de México, el "tepanagaste" de Centroamérica, el "troncano" de los indios tupí-guaraní, el "tundulú" y otros análogos de la América del Sur, "allí usados como instrumentos religiosos y de señales".⁴⁶

Pero otro instrumento musical de pareja o aún mayor importancia era la propia voz de los indios y sus golpes al saltar. La música indígena, preferentemente vocal, así como el rítmico fraseo entre el tequina y los danzantes, ofrecería una curiosa mezcla con el sonido sordo del mayohuacán, las flautillas y los cascabeles y trompas marinas, así como con las evoluciones coreográficas de los ejecutantes pintados. Debió ser un espectáculo vistoso, que unido al crecimiento del baile y a la bebedera ("la mayor parte de sus empresas se fundan sobre una bebedera o areyto")⁴⁷ alcanzaría un paroxismo de entusiasmo colectivo, donde todos participaban por igual, logran-

⁴⁵ Oviedo: *Ob. cit.*, libro I, cap. I.

⁴⁶ Ortiz: *Ob. cit.*, p. 20.

⁴⁷ Oviedo: *Ob. cit.*, libro XXIV, cap. XXVI.



do ese elemento cohesivo, comunal, por medio del cual el areito conseguía su sentido social como elemento tribal y orgiástico. De esta forma, tal actividad danzaria era a la vez divertimento y liturgia sagrada, estímulo para el trabajo y desahogo colectivo, crónica de señores y pequeñas fábulas tribales, asamblea popular y regocijo particular, cultura y al mismo tiempo ejercicio corporal, religión y magia, mito y realidad.

Si bien no podemos considerar a los areitos como expresión teatral ya conseguida, sí por lo menos como una actividad predramática. Si se les compara con las danzas colectivas de otros pueblos primitivos, se verá que en un estadio inicial del desarrollo social tales manifestaciones envuelven culto y economía, ciencia incipiente y política. "Las danzas han sido procedimientos rituales de la religión y la magia para propiciar y dominar la voluntad de las potencias misteriosas", nos aclara una vez más Ortiz.⁴⁸ Y eso y no otra cosa eran las danzas en honor de Dionisos que fundamentaron en el Ática el origen del teatro, y que representaban al macho cabrío "como dios de la agricultura y el cereal".⁴⁹ Murray nos dice "la tragedia griega está basada en 'el sufrimiento de Dionisos', y Dionisos es una de las muchas formas del dios-año o dios de la vegetación, como Osiris, Atis, Adonis, o Tammus".⁵⁰

Cómo un rito mágico y esencialmente agrícola devino lo que conocemos hoy por tragedia, no es el alcance de este capítulo. Lo que quiero señalar es que el mecanismo intelectual que fue capaz de crear tal forma artística entre los griegos, es en mucho similar al que empleaban los indios cubanos. Es una lástima que no podamos hablar con ver-

dadera propiedad de nuestra mitología indígena, pues muy pocos conocemos de ella y debemos remitirnos a la analogía y comparación con los indios americanos en general. Pero por lo menos sabemos que los habitantes de Cuba precolombina cultivaban un cereal (el maíz), que sus danzas eran ceremonias propiciatorias de los dioses o zemís, y que "la danza de la tempestad, por su vital interés económico, debió de ser el más cuidadoso areito y el de más emoción social".⁵¹

Por su parte, Oviedo cuenta que los indios de Nicaragua en 1529 realizaban areitos de sacrificios, de fiesta y de recolección y que poseían la costumbre de comer el maíz mojado en sangre humana,⁵² comparando estas ceremonias con los ritos antiguos de la fertilización. También acostumbraban bailar en torno a un dios durante la cosecha del cacao o debido a la muerte de un cacique, realizando también sacrificios humanos.⁵³ En la isla La Española los indios, en un descuido de los conquistadores, roban imágenes cristianas y las entierran en un sembrado de ajíes, con el consiguiente milagro agrícola: cosecharon ajíes grandes y en forma de cruz.⁵⁴

Se podrá argüir que no es lo mismo Cuba que el Continente, pero ya Oviedo aclara que en Tecatega (Nicaragua) "los ritos é ydolatrías, el juego del batey ó pelota, todo esto es como lo de la Isla Española".⁵⁵ Y ya se sabe que entre los areitos de Santo Domingo y los de Cuba hay grandes semejanzas, tal como Oviedo, hablando de nuestra isla, dice "sus areytos é cantares son, como en esta isla [La Española]; y la manera de bayles é cantar es muy común en todas las Indias, aunque en diversas lenguas".⁵⁶ Y

⁴⁸ Ortiz: *Ob. cit.*, p. 598.

⁴⁹ Oviedo: *Ob. cit.*, libro XLII, cap. XI.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Herrera: *Ob. cit.*, década I, libro III, cap. IV.

⁵² Oviedo: *Ob. cit.*, libro XVII, cap. IV.

⁵³ *Ibid.*

López de Gómara es más concluyente cuando afirma, aludiendo a Cuba, que "en todo son los hombres y en la tierra como en La Española, y por tanto no hay para que repetirlo".⁵⁷

Tales ceremonias sacromágicas, relacionadas con la fertilización, humanización de un dios agrícola y su sacrificio, ingestión del mismo o enterramiento de sus trozos, y danzas en su honor y representación o memoria de sus hechos más sobresalientes, forman parte del ritual de Dionisos con su "culto frenético, caracterizado por bailes desenfrenados, música enloquecedora y borrachera".⁵⁸ Si un cronista, Iñigo Abad, hablando de Puerto Rico, escribió que "todos sus bailes eran imitación de algún asunto",⁵⁹ tal descripción no se separa mucho de la definición aristotélica "la tragedia es imitación de una acción".

No se vea en lo anterior el deseo de colocar en un mismo nivel estético a nuestros modestos areítos y los autores griegos. Lo que mueve mi pensamiento es la necesidad de situar los areítos en su condición teatral, descubrir su inconsciente intención dramática, desentrañar su creación intelectual y analizar en qué grado de desarrollo se encontraban en relación con el origen del teatro.

En sus aspectos miméticos, mágicos, de ritual, colectivo, de entusiasmo general logrado a través de la embriaguez con la chicha o bebida extraída del maíz fermentado, en la simbología, para nosotros desconocida, de sus pinturas, y vistosos maquillajes, en la narración de sus hechos pasados, de sus señores y genealogías, en la expresión de regocijo colectivo de carácter orgiástico, y en su aspecto de espectáculo total, en el que todos tomaban parte sin distinción alguna, el areito reproduce los caracte-

⁵⁷ Francisco López de Gómara: *Historia general de las Indias*, primera parte, p. 82.

⁵⁸ Frazer: *Ob. cit.*, cap. XLIII, pp. 443-450.

⁵⁹ Ortiz: *Africanaia...*, p. 57.

res generales del ritual litúrgico que originó la tragedia griega dos mil años antes de la llegada de Colón. ¿Qué les faltó para alcanzar un nivel dramático? Fundamentalmente el conflicto, el principio dinámico del teatro. El areito antillano se encontraba en su forma más general en un estado anterior a la aparición de Tespis de Ikaria, el primer coreuta que se separó del coro y le contestó, es decir, se transformó en actor y dramaturgo, e introdujo el diálogo en el ritual dionisiaco. Si los tequinas eran nuestros coreutas, ellos son en realidad nuestros primitivos autores. "El hombre danzó sus deseos hasta que la danza pantomímica devino la más terminada forma temprana del drama, y el primer dramaturgo se convirtió en coreógrafo", nos dice Gassner.⁶⁰ Y Ortiz sentencia: "En esos tequinas hemos de ver los primeros poetas y "literatos" de Cuba, y también sus primeros músicos en el orden histórico".⁶¹

Pero estos tequinas, que sabemos podían ser hombres o mujeres, no formaban un elemento contradictorio del coro, sino que simplemente conducían, guían y dirigían el areito. Hay un aspecto donde el areito se separa del ritual dionisiaco y es en la no mezcla del coreuta y el sacerdote, que en los tiempos iniciales griegos formaban una sola persona. Ambas funciones estaban perfectamente delimitadas en Cuba entre el tequina y el behique y ni siquiera en el momento del areito se confundían. Esto sucede probablemente porque aún el dios no aparecía en la ceremonia litúrgica, y porque a pesar de su aspecto esencialmente religioso, el areito mantenía elementos muy primitivos, de simple expresión colectiva, sin la presencia de un mito, es decir, de un cuerpo de ideas organizadas en torno a un dios agrario, que sirve para explicar la realidad en términos de magia. Las Casas refiere que los indios de Paría repe-

⁶⁰ John Gassner: *Masters of the drama*.

⁶¹ Ortiz: *Ob. cit.*, p. 54.

tían muchas veces en sus areítos "hermoso día hace, hermoso día hace, hermoso día hace"⁶² y López de Gómara, relatando un areíto en Cumaná, semejante a los de Cuba, dice: "canta uno y responden todos"; truecan las palabras, diciendo: "Buen señor tenemos, tenemos buen señor, señor tenemos bueno".⁶³ Y Las Casas en otro momento de su *Apologética historia* afirma que "la letra de sus cantos era referir cosas antiguas, y otras veces niñerías, como 'tal pescadillo se tomó desta manera y se huyó', y otras semejantes, á lo que yo en aquellos tiempos entedí dellos".⁶⁴

De ahí que no sólo los areítos tuviesen como asunto las historias pasadas de los caciques, sino también temas domésticos y profanos, ritos de la vegetación, episodios de la caza y la pesca, y también divertimentos. Pedro Martír de Anglería va más allá y los clasifica como amorosos, lastimeros, bélicos, epitalámicos y orgiásticos,⁶⁵ pero tal clasificación me parece inútil o algo exagerada. En el estado en que se encontraban nuestros areítos, toda expresión colectiva está mezclada y el canto es a la vez magia, ritual, liturgia, política y forma de trabajo organizado.

En estas crónicas históricas transmitidas oralmente, narraciones de hechos principales o simples episodios de la comunidad, había ya un germen mitológico que no llegó a cuajar a tiempo por la Conquista española, impidiendo que los areítos ganaran en complejidad dramática y necesitaran la presencia de un actor, ya separado del coro, para crear el conflicto. Estas ceremonias, mezcla de invocación a los elementos naturales, exaltación colectiva ante las victorias, regocijo popular por una festividad, liturgia religiosa ante los dioses, lamen-

tación pública debido a una calamidad, forma de trabajo comunal o historia de la vida del poblado, forman en realidad la expresión más depurada de la superestructura cultural de los grupos indígenas.

Por eso desaparecieron, porque no podían coexistir junto a una cultura basada en la destrucción de un pueblo y sus imágenes sociales. El 27 de diciembre de 1512, apenas comenzada la conquista de Cuba, los areítos fueron prohibidos por una de las leyes de Burgos, pero seis años más tarde se levantó la medida con la esperanza de utilizar las danzas y cantos corales como ayuda al trabajo y la explotación económica de los indios. Esta medida se ratificó luego en 1531 y 1532.⁶⁶ Los indios, con su estructura económica primitiva, no podían subsistir como pueblo dentro del coloniaje español, basado en la propiedad privada y el trabajo rentable. Como comunidad, social y cultural los indígenas desaparecieron en Cuba en 1514, tan pronto Velázquez termina la conquista del país. Como raza, como individuos, subsistieron miserablemente algunos años más, probablemente hasta fines del siglo XVII. De unos trescientos mil en que se calcula generosamente la población a la llegada de los invasores, apenas quedaban unos miles menos de cincuenta años después, que según el gobernador Pérez de Angulo vagaban sin "pueblos, religión ni política". En 1555, el Cabildo de La Habana reunió a un grupo de indios en Guanabacoa, donde se les entregó tierra, al igual que en los poblados de Jiguaní, Caney, Mayarí y Yateras, eco de la primera tentativa colonialista del padre Las Casas. En 1574, las Ordenanzas Municipales contienen disposiciones sobre los indios.⁶⁷ En 1662 aún se conservan tres o cuatro mil indios de pura raza, dedicados al cultivo del tabaco y al servicio domés-

⁶² Las Casas: *Apologética historia*, cap. CCXLIV.

⁶³ López de Gómara: *Ob. cit.*, pp. 143-144.

⁶⁴ Las Casas: *Ob. cit.*, cap. CCIV.

⁶⁵ Martír de Anglería: *Ob. cit.*, década III, libro VII, cap. II.

⁶⁶ Ortiz: *Ob. cit.*, pp. 73-75.

⁶⁷ Ramiro Guerra: *Manual de historia de Cuba*, p. 88.

tico de los españoles.⁶⁸ Pero ya en el primer censo de población de 1774, sólo se habla de blancos, negros y mestizos. El indio, como raza, había desaparecido totalmente.

Los areítos, esa compleja expresión del sentimiento y la inteligencia indígenas, han de ser considerados dentro de nuestra prehistoria teatral. Nada de ellos quedó, sólo las referencias de los cronistas y muchos enigmas que aún preocupan a nuestros investigadores. El teatro cubano no nacería a partir de los areítos, de la misma manera que la nación no tomó de los indios sus elementos constitutivos, ni siquiera el racial. El genocidio español fue total y arrasó con el pueblo nativo y sus instituciones sociales, económicas y culturales. Pero los areítos quedan como prueba concluyente de una cultura primitiva que nada pudo frente al vasallaje y el exterminio. Cuando los cantos, danzas y música aborigenes se apagaron, comenzó en realidad el lento proceso del nacimiento del teatro cubano.



⁶⁸ Guerra: *Ob. cit.*, p. 127.

puerto rico: teatro del sesenta y el otro agüeybaná

Carlos Ferrari

TRASFONDO HISTORICO

La obra¹ que hoy presentamos no es una obra histórica en el sentido riguroso de la palabra. Pero se basa como fuente de información principal en las crónicas escritas por Gonzalo Fernández de Oviedo en 1535, donde se hace referencia al cacique Agüeybaná I. La figura de este cacique que los españoles llamaban el "bueno" y apoyaba los intereses de los colonizadores, se cuestiona y se enjuicia aquí, pero trascendiendo su época y dándole un sentido actual. Sobre ese Agüeybaná se asienta la trama y desarrollan las escenas donde se incorporan nombres y hechos sobresalientes, ritos y ceremonias taínas, todo ello como un medio de expresión teatral, pero sin al-

terar en su esencia su verdadera perspectiva y realidad histórica.

UN AREYTO REBELDE

Con *El otro Agüeybaná Teatro del Sesenta* escoge nuevamente la historia de Puerto Rico como punto de partida e intenta revivir el mundo casi mítico y olvidado de los taínos en el momento de la colonización española. Esta vez, la búsqueda de nuevas formas de expresión que nos hemos impuesto, nos ha llevado a concebir un estilo teatral que podría definirse como cantata escénica, pero que preferimos llamar "areyto rebelde" por estar mucho más de acuerdo con la atmósfera y contenido de la obra. El areyto, para nuestros indios, era una forma de canto-narración, baile y coral que en muchas ocasiones escenificaba hechos del pasado. *El otro Agüeybaná* responde a ese estilo ya que trata de describir un momento histórico de una manera eminentemente lírica y musical.

¹ Nota de redacción: Palabras escritas por Carlos Ferrari en el programa de la representación de *El otro Agüeybaná* por el grupo puertorriqueño Teatro del Sesenta.

Se suman a esta concepción del espectáculo los principales elementos del llamado "teatro de la残酷" aportando constantes efectos visuales y sonoros, ritos y ceremonias imponentes para envolver al espectador en el mundo primitivo y mágico de nuestros indios taínos. Toda la concepción del espectáculo tiene un sentido eminentemente teatral y en función de esa teatralidad se estilizan los elementos taínos en su parte visual y sonora. La música, por ejemplo, se apoya básicamente en instrumentos de percusión cuando es cantada o bailada por los indios, para crear la atmósfera y elemento primitivo. Pero cuando cantan los maboyas, una forma musical más elaborada y moderna los acompaña dado que se trata de espíritus que están fuera del tiempo y el espacio. En cuanto al vestuario, se ha realizado basado en una amplia documentación. El uso de plumas, caracoles, hojas y máscaras responde ampliamente al sentido ceremonial que le daban nuestros indios. Los personajes míticos, tales como los dioses y maboyas se han recreado inspirados en petroglifos y cermés.

QUE ES EL OTRO AGÜEYBANA

Una visión del ayer donde como en un enorme friso se juntan, animan y ponen de relieve las recias figuras de los taínos y vuelven a aparecer sus imponentes sacerdotes, los ritos mágicos de la cohoba, la ceremonia fúnebre, el mundo de los dioses olvidados y la presencia alucinante de los maboyas, los fantasmas nocturnos que detienen el tiempo con sus comentarios malignos y canciones. Una evocación donde un dios implacable acusa y un cacique se defiende. Un comienzo que no podrá olvidarse. El comienzo de la esclavitud, la colonización y "el pretendido derecho de un continente de avasallar a otro". La acusación al cacique que no supo o no quiso defender lo suyo, el eco de las voces del olvido y de la muerte, el canto heroico de Agüeybaná el Rebelde, el



sufrimiento y la entrega de un pueblo entero. Un grito desesperado. Un canto a la libertad y la esperanza. La reafirmación de nuestro pasado. La confrontación con nuestro presente. Todo esto está latente en la obra que hoy se representa. Todo esto y mucho más es para mí y quisiera que fuera para ti *El otro Agüeybana*.

LO QUE DICEN LAS CRONICAS

... Y para este efecto, (Juan Ponce de León) tomó un carabelón con cierta gente y buenas guías de indios, y fue a la tierra del principal rey o cacique de aquella isla, el qual se llamaba Agüeybana, como el río que se dixo de suso: del cual fue muy bien recibido y festejado, dándole de aquellas cosas que los indios tienen para su mantenimiento, y mostrando que le placía de le conocer y ser amigo de los chripstianos. Y su madre y padrastro del cacique mostraron que holgaban mucho con los chripstianos; y

el capitán Johan Ponce puso nombre a esta cacica Doña Inés, y a su marido Don Francisco, y a un hermano della hizo llamar Añasco, porque el mismo indio quiso que lo llamasen como a un hidalgo que yba con el Johan Ponce, que se decía Luys de Añasco. Y al mesmo cacique Agüeybana le puso nombre de Johan Ponce, como se llamaba el mesmo capitán que digo: porque es de costumbre de los indios en estas islas que quando toman nueva amistad, toman el nombre propio del capitán o persona, con quien contraen la paz o amicicia. Este cacique era buena persona y muy obediente a su madre; y ella era buena mujer, y como era de edad, tenía noticia de las cosas acaecidas en la conquista y pacificación de la Isla Española, y como prudente continuamente decía y aconsejaba a su hijo y a los indios que fuessen buenos amigos de los chripstianos, si no querían todos morir a sus manos. Y assi, por estas amonestaciones, el hijo se anduvo con el capitán Johan Ponce, y le dio una hermana suya por amiga, y le llevó a la costa o vanda del Norte de aquella isla, y le mostró algunos ríos de oro, en especial el que se dice en aquella lengua Manatuabon y otro que llaman Cebuco, que son dos ríos ricos, de los cuales el capitán Johan Ponce hizo coger oro, y truxo gran muestra dello

a esta Isla Española al comendador mayor, dexando en la isla de Sanct Johan algunos chripstianos muy en paz y amistad con los indios... "Desde a poco tiempo el capitán Johan Ponce vino a esta cibdad de Sancto Domingo y truxo consigo al cacique Agüeybana para ver las cosas desta Isla Española, la qual en aquella sazón estaba muy poblada de indios y de chripstianos. Y si este cacique Agüeybana o su madre viviera, nunca oviera rebelión ni las maldades que subcedieron en los indios de Sanct Johan; pero desde a poco tiempo murieron madre e hijo, y heredó el señorío un hermano suyo, el qual naturalmente era malo y de peores deseos. Y éste estaba encomendado a D. Chripstóbal de Sotomayor por repartimiento, y púsole su nombre y llamábanle D. Chripstóbal, y era tan buen caballero su amo Don Chripstóbal de Sotomayor y tan noble que quanto el tenía daba a aquel traydor de su cacique, en pago de lo qual y de las buenas obras que le hizo, le mató muy cruelmente de la manera que adelante se dirá: así por complir con el odio que a su señor y a los chripstianos tenía como porque en la verdad esta gente destos indios a natura es ingrata y de malas inclinaciones y obras; y por ningún bien que se les haga dura en ellos la memoria ni voluntad para agradescerlo.

deliberada coincidencia

Franz Mez (Hugo Carrillo), dramaturgo y director teatral guatemalteco, pertenece a la que convencionalmente se conoce en su país como "generación del 50". Fue actor y fundador, en aquellos años, del Teatro de Arte Universitario (TAG), de la Universidad de San Carlos, de Guatemala. Desde entonces ha fundado y dirigido numerosos, inquietos y diversos grupos teatrales; dictado cursos y conferencias; viajado, en función de divulgación y estudio, por las dos Américas y Europa; publicado ensayos; realizado adaptaciones y, en fin, creado una docena de obras de teatro, ya incorporadas en la primera línea de la dramaturgia guatemalteca y latinoamericana: *La calle del sexo verde*, 1959; *El corazón del espantapájaros*, 1962; *La herencia de la Tula*, 1964; *La caja de fotografías*, 1965; *El ruedo de la mortaja*, 1972; *Un sueño profundo y vacío*, 1972; *Autopsia para un teléfono*, 1972, y otras.

La obra de Carrillo que ahora publica *Conjunto* fue considerada por el Jurado de Teatro del Premio Casa de las Américas 1977, como de excepcional calidad dramática y literaria. Aunque es una recreación de la conocida novela del desaparecido escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias, Carrillo logra darle, especialmente en las escenas finales, una vigencia trágica, cruel, enmarcada dentro del horror incorporado a la vida cotidiana de muchos de nuestros países latinoamericanos, por obra del fascismo entronizado en ellos y aupado por la tenebrosa conjura oligárquico-imperialista.

De ese modo, un argumento de viejo cuño irrumpió en nuestro tiempo, por la vía de la recreación teatral, y se convierte en denuncia contra los asesinos de pueblos, de esta hora latinoamericana, quizá la más despiadada y sanguinaria de nuestra historia. Su publicación se hace así extraordinariamente oportuna en este número de *Conjunto*, pues él coincide y en él recogemos documentos alusivos, con un aniversario más de la instalación, en Chile, de uno de los regímenes fascistas más bestiales de entre los que caracterizan estos años terribles de nuestra América. Todo lo monstruoso y mucho más que emana de las escenas de la obra de Carrillo pertenece al perfil de la pandilla, llamada Junta, que ahora tortura y asesina al pueblo chileno. Por eso, la publicación de la obra es, por nuestra parte y además de un reconocimiento a la calidad teatral y literaria, una deliberada coincidencia.

Esta obra fue estrenada en Guatemala, en noviembre de 1974, por la Compañía de Teatro de la Universidad Popular. Recorrió triunfalmente Centroamérica y trascendió más allá de las tierras istmicas. En el festival de Nancy, de este año, el conjunto venezolano *Rajatabla* ofreció otra versión, de Carlos Giménez, igualmente inspirada en la novela original de *El Señor Presidente*, representada después en Estocolmo, con ocasión del XVII Congreso del Instituto Internacional del Teatro (ITI).

guatemala

el señor presidente

Ritual bufo en dos mu-danzas de Franz Mez inspirado
en la novela de Miguel Ángel Asturias.

La acción transcurre en siete áreas —tres al frente, tres al fondo y una bajo el área central del fondo— coronadas por un teatro de títeres.

Los actores juegan a limosneros, quienes a su vez con máscaras, adornos, semidesnudos, con detalles de vestuario de la cintura para arriba, etc., juegan a representar a los personajes, animales, aves de rapiña, esculturas, lámparas y otros objetos en el transcurso de la obra.

Música, ruidos y efectos también serán creación de los actores.

Las áreas de acción estarán totalmente desnudas. El fondo y los laterales cubiertos con periódicos manchados de sangre.

PRIMER ACTO

ESCENA PRIMERA	SUEÑOS Y PESADILLAS EN EL PORTAL.
AREAS DEL FRENTE.	PERSONAJES: LULO, MOSCO, PEREQUE, EL VIUDA, DON JUAN, PATAHUECA, CHICAMIONA, CIEGA, EL TIGRE, EL TOCADOR, LA SORDOMUDA, EL CARACOL, EL PELELE Y OTROS LIMOSNEROS.
AREAS SUPERIORES.	PERSONAJES: LOS TRES HOMBRES CON CARA DE CAJA Y BASTONES, EL ESTUDIANTE, DOS POLICIAS, DOS MUJERES, EL CORONEL PARRALES SONRIENTE, VOCES.

En la oscuridad las voces invocan a Luzbel:

VOZ 1 ^a	¡Alummm... braaa...!
VOZ 2 ^a	¡Alumbra, lumbre de alumbre...!
VOZ 3 ^a	¡Alummm... braaa...!
VOZ 4 ^a	¡Alumbra, Luzbel, alumbra...!
VOZ 1 ^a	¡Luzbel...!
VOZ 2 ^a	¡Alumbra, luz de lumbre...!
VOZ 1 ^a	¡Luzbel...!
VOZ 3 ^a	¡Alumbra, lumbredumbre...!
VOZ 1 ^a	¡Luzbel...!
VOZ 4 ^a	¡Alumbra, piedralumbre...!
VOCES.	¡Luzbel... Luzbel... Luzbel...!
OTRAS VOCES.	¡Alumbra la podredumbre...! (Las Voces se pierden repitiendo por lo bajo:) ¡Alumbra la podredumbre... alumbra la podredumbre...!

Se iluminan las tres áreas del frente. Es el portal. Los Limosneros duermen abrazados a sus pertenencias.

LULO.	(Despertando de su pesadilla:) ¡Aaaayyy...! (Los Limosneros se despiertan sobresaltados.) ¡Me estaban haciendo pedazos! ¡Se me vinieron encima bailando y mudándose por dentro y por fuera como demonios! ¿Quién me da un poco de agua...?
MOSCO.	(Burlón.) ¡Tu madre!
PEREQUE.	¡Cállense! ¡Respeten!
PATAHUECA.	¡Viva Francia!
LULO.	No parecía sueño. Se los juro. ¿Quién me da un trago de agua?
EL VIUDA.	(Obscenamente mientras orina en un rincón:) ¿Querés agua bendita, Lulo? Aquí te la tengo...

Risotadas, protestas y comentarios de los demás.

- DON JUAN.** **(Entrando.)** ¡Ton torón ton tón...! **(Finge otra voz.)** ¿Quién es? **(Fin-giendo otra.)** Soy el sueño de Lulo... **(Con su propia voz.)** ¡Pues váyase a la mierda!
- TODOS.** ¡Fuera...! ¡Cállense! ¡Respeten! ¡Silencio!
- CHICAMIONA.** **(A Lulo.)** ¿Qué soñaste, Lulo?
- LULO.** Lo de siempre...
- EL CARACOL.** ¿Quién te manda comer de noche? ¿El diablo?
- LULO.** Me veo en el salón más grande del Palacio, vestido de negro, rodeado de galones y armas que me saludan y se cuadran ante mí porque yo soy el Señor Presidente... **(Risas y burlas de los Limosneros.)** No se rían. ¡Cállense! Déjenme terminar. Quiero sacármelo de adentro. Es algo horrible. Horrible. En medio de aquel ir y venir de armas y soldados, de pronto se abre una puerta y comienzan a entrar señores con medallas y mujeres llenas de plumas que vienen sonriendo a felicitarme porque es el día de mi cumpleaños. Pero a medida que se me van acercando, de alguna manera, sin que yo me lo pueda explicar, todos se alborotan y comienzan a transformarse en cerdos hambrientos, en perros con rabia, en ruedas de carroaje... en vómitos de banderas y de plumas... en muebles que caminan... en cadáveres que vuelan sobre sus propias cruces... en santos borrachos que se desnudan y se traban y destrablan entre sí... los vivos me aplauden con los cachetes y los muertos con las nalgas... mujeres machihombres y hombres machimujeres bailan a mi alrededor danzas y mudanzas... los sordos escuchan con grandes bacinicas en los oídos... los ciegos arrojan serpentinas... los mudos cantan con la boca llena de confetti... y todos, por felicitarme, me arrancan la piel... me desgarran la carne... se beben mi sangre... se chupan mis huesos... y en medio de fanfarrias y tambores, convertidos en una procesión de encapuchados, arrastran mis restos hasta la catedral cantando salmos de muertos... **(Con sus últimas palabras Lulo vuelve a quedarse profundamente dormido.)**
- CIEGA.** **(Soñando que es carne colgando de un gancho en una carnicería.)** ¡Bájenme de aquí! ¡Me están comiendo las moscas! ¿Por qué me llevaron al rastro? ¡Me duele el gancho! ¡Quítенme esas malditas moscas de encima!
- Los Limosneros protestan. Se iluminan las áreas superiores. Entran muy animados los tres Hombres con caras de caja y bastones.**
- HOMBRE 1º** ... Y por eso el único sueño de mi vida es el de servir incondicionalmente al Señor Presidente...
- HOMBRE 2º** Tu sueño no es patrimonio personal. Es de lo más común.
- HOMBRE 3º** Total y absolutamente común.
- HOMBRE 2º** ¡Claro! Comunísimo. Un sueño común es co-mu-ni...
- Adentro el Estudiante grita desfallecido.

ESTUDIANTE. ¡Viva la Revolución!

HOMBRE 1º (Asustado.) ¿Comunismo...?

HOMBRE 3º ¡Ave María Purísima!

HOMBRE 1º Y 2º Sin pecado concebida... (Se santiguan.)

Entra violentamente el Estudiante empujado por los dos Policias. Tras ellos vienen las dos mujeres llorando.

ESTUDIANTE. ¡Viva la libertad...!

LOS TRES HOMBRES. (Indignados.) ¡Comunista! ¡Agitador público! ¡Agente internacional! ¡Guerrillero!

UNA MUJER. (A los Policias.) Ya no lo golpeen más...

OTRA MUJER. Mi hijo es inocente...

UN POLICIA. (Al Estudiante.) En la Segunda Sección te quiero ver...

OTRO POLICIA. (Ayudando al primero a sacar al Estudiante a empellones.) Hay que darles una buena lección a todos estos.

ESTUDIANTE. (Amarrado y sin voz.) ¡Viva la Revolución!

Salen seguidos por las dos Mujeres y los tres Hombres que no cesan de vociferar contra él. Abajo, en medio del alboroto que arman los Limosneros, entra El Pelele arrastrando una cola de barrilete. Se deja caer agotado en un rincón y comienza a arrullarse a sí mismo con sonidos que remedian una canción de cuna.

LIMOSNEROS. (Alborotados.) ¡Mátenlo! ¡Viva Francia! ¡Que lo revienten! ¡Agitador Público! ¡Abajo los comunistas! ¡Viva el Señor Presidente! ¡Viva Patahueca! ¡Despierten a Lulo! ¡Tu madre que te parió en vinagre!

Al oír la palabra madre El Pelele se queja.

EL VIUDA. (Se acerca a El Pelele y con voz burlona le dice al oído.) ¡Madre...!

El Pelele salta angustiado y deambula por diferentes sitios huyendo de los Limosneros que lo acosan por todas partes repitiendo a su paso: "Madre... Madre... Madre..."

EL VIUDA. (Entre risas y pucheros de vieja...) Madre de misericordia... esperanza nuestra... Dios te salve, reina y madre... a ti llamamos los desterrados, que caímos de leva, y nos quedamos trabados en este valle de lágrimas... (Estalla en carcajadas.)

Todos se burlan de El Pelele quien pasa indistintamente de la risa al llanto. El círculo de Limosneros se mueve a su alrededor repitiendo la palabra madre.

MOSCO. ¡Cállense! Esa manera de divertirse es de amujerados. Debería darles vergüenza. ¡Cállense...!

Los Limosneros se desbandan entre risas y comentarios. El Pelele se acuesta en un rincón emitiendo sonidos grotescos. Adentro canta medio borracho el coronel José Parrales Sonriente.

PARRALES.

Todos me dicen que tan muchacho,
y que por borracho perdí mi honor...

(Entrando.) ¿Dónde está el valiente, que se lo ponga enfrente al coronel Parrales Sonriente? Yo soy el hombre de la mulita; y aquel que se me atraviese, se lo lleva la maldita... ¡la ja jáy...! ¡Cuando me monto en mi mula, de ahí no me baja nadie! Para eso tengo el honor bien puesto en los cojones... (Canta.)

Toma esta carta, dame tu mano,
yo me despido, adiós, adiós...

(Descubriendo a los Limosneros.) ¡Y estos... de dónde salieron...? Hijos de... del pueblo... Debería darles vergüenza... dar un espectáculo tan penoso... ¡Con razón dicen lo que dicen de nosotros en el extranjero! Vagos mal entretenidos... lo que necesitan es palo para ponerse a derechas... (Ve a El Pelele. Se le ocurre jugarle una broma y conteniendo la risa se le acerca de punta de pie y le dice al oído.) ¡Maaa... dre...

El Pelele despierta con un alarido y se abalanza sobre él. Parrales Sonriente no puede defenderse. El Pelele lo estrangula. Los Limosneros huyen horrorizados. El Pelele desaparece jadeando bajo la tarima del área central superior. Oscuridad.

ESCENA

SEGUNDA.

LA NOTICIA VUELA.

PERSONAJES: UNA VIEJA, UN VIEJO, OTRA VIEJA, OTRO VIEJO, EL DOCTOR, SU MUJER, EL VOCEADOR, EL SEÑOR PRESIDENTE, VOCES.

Se van iluminando diferentes áreas.

UNA VIEJA. (Por teléfono.) ¿Cómo...? ¿Mataron al coronel Parrales Sonriente? ¡No puede ser...!

UN VIEJO. (Por teléfono.) Es la esquina del Portal. Y dicen que lo mataron por la espalda...

OTRA VIEJA. ¡Pobrecito! Dios lo haya perdonado. Voy a rezar mucho por él. ¡Era tan guapo...!

DOCTOR. Yo me alegro. Era el verdugo del pueblo...

OTRO VIEJO. (Por teléfono.) Un crimen político sin lugar a dudas...

UN VIEJO. (Por teléfono.) ¡Claro! Todo el mundo sabía que Parrales Sonriente era el brazo derecho de...

OTRO VIEJO. (Por teléfono.) ¡Cállate! En estos casos hay que tener mucha prudencia... No tardan en comenzar las persecuciones...

UNA VIEJA. (Escribiendo un anónimo.) "... Doctor... háiganos el favor de consolar a su mujer, ahora que el hombre de la mulita pasó a mejor vida. Consejo de amigos y amigas que lo quieren..."

- DOCTOR.** (A su mujer que llora.) ¿Por qué lloras? Se lo merecía por asesino. El le quitó la vida a mi padre. En un camino solo, a un hombre solo...
- SU MUJER.** (Dejando de llorar.) Se llevan de anónimos sólo los que no son hombres...
- DOCTOR.** Cállate. Si yo me llevara de anónimos, tú ya no estarías más en esta casa. Toma. Lee.
- SU MUJER.** (Leyendo.) "... Doctor, háganos el favor de consolar a su mujer, ahora que el hombre de la mulita pasó a mejor vida..." (Sale muy alterada entre llanto y rabia.) Cobardes... cobardes...
- DOCTOR.** (Sale tras ella aparentando un carácter que nunca ha tenido.) ¡Hum! Cobardes, ¿eh? Cobardes... ¡hum...!

Entre el público pasa susurrando el Voceador.

VOCEADOR. ¡Ya comenzaron las persecuciones! ¡Dicen que van a decretar el estado de sitio! ¡Van a imponer el toque de queda en todo el país! ¡Ya comenzaron las persecuciones!

En la oscuridad se oyen por todas partes voces que repiten: "Persecuciones... estado de sitio... toque de queda..." Violentamente se ilumina el teatrino. El Señor Presidente, un grotesco títere con sombrero de copa, grandes bigotes y relucientes condecoraciones por ojos y orejas. Truena:

S. PRESIDENTE. Yo sé quiénes mataron al coronel Parrales Sonriente. Pero se equivocan si creen que con este crimen van a hacerme tambalear. Mi gobierno es constitucional y está firmemente respaldado por el Departamento de Estado de Washington. Este asesinato voy a limpiarlo con sangre. Para que sirva de escarmiento a todos mis enemigos... (Ríe.)

Oscuridad.

ESCENA TERCERA. LA SEGUNDA SECCION DE POLICIA. DOS BARTOLINAS. LA PRIMERA BAJO LA TARIMA DEL AREA CENTRAL SUPERIOR. LA SEGUNDA EN EL AREA DERECHA DEL FRENTE.
PERSONAJES: BARTOLINA UNO: ESTUDIANTE Y SACRISTAN. BARTOLINA DOS: LIMOSNEROS, AUDITOR, VASQUEZ Y DOS VERDUGOS.

Primera bartolina. En penumbra.

ESTUDIANTE. (Al Sacristán.) ¿Y a usted por qué...?
SACRISTAN. (Siempre asustado.) Por política. Eso dicen. Como no sé leer, por quitar un aviso de la Virgen de la O, quité del cancel de la iglesia el aviso del jubileo de la madre del Señor Presidente...
ESTUDIANTE. ¿Y cómo se supo?
SACRISTAN. (Suspirando.) No lo sé. Mala suerte que tengo. Me capturaron y me trajeron esta bartolina. Incomunicado, dicen por revolucionario.

Oscuridad. En la bartolina dos, el Auditor interroga a los Limosneros. Los verdugos torturan al Mosco.

AUDITOR. Confiesen la verdad o los quiebro...

VASQUEZ. ¡Confiesen...!

LIMOSNEROS. (**Aterrados.**) Fue El Pelele... Sí, sí, fue el idiota... Por esta cruz, señor, que fue el idiota... El fue... El fue... Yo lo vi todo... Yo también... Se le tiró encima al coronel y lo estranguló... Así fue... El fue... El fue...

AUDITOR. ¡Silencio!

LA HUELECHE. ¡Ay, Dios mío, de esta no salimos vivos...!

EL CARACOL. Nos van a hacer jabón...

Amontonados en un rincón, todos tiemblan de miedo.

AUDITOR. ¿Quién mató al coronel Parrales Sonriente?

EL PEREQUE. El idiota, señor...

AUDITOR. ¡Mentira!

CHICAMIONA. Tengo miedo... tengo frío... miedo y frío...

EL TIGRE. Nos van a cortar la cabeza...

AUDITOR. Por última vez... ¿Quién mató al coronel Parrales Sonriente...?

LIMOSNEROS. El Pelele. Sí, señor, él fue... Por Dios que fue El Pelele... El coronel se agachó a decirle "madre" al oído y entonces el idiota se le echó encima y lo mató...

AUDITOR. ¿Eso les aconsejaron que dijeran? ¡Bah! ¡Conmigo no valen esas patrañas! (**A los verdugos.**) Revienten a ese cabrón.

Los verdugos revientan al Mosco.

MOSCO. ... Fue El Pelele, señor... Se lo juro... Fue el idiota...

AUDITOR. Mentira. Yo sé perfectamente bien quiénes asesinaron al coronel Parrales Sonriente. Fueron dos de los principales enemigos políticos del Señor Presidente: El general Eusebio Canales y el licenciado Abel Carvajal. ¡Confiéselo!

MOSCO. No es cierto. Fue El Pelele. Fue el idiota.

AUDITOR. No, señor. Fueron el general Canales y el licenciado Carvajal. Lo asesinaron por política. ¡Confiéselo!

VASQUEZ. ¡Más duro, muchachos! ¡Reviéntenlo!

MOSCO. Debería darles vergüenza... A un hombre no se le...

AUDITOR. ¡Déjese de babosadas y diga la verdad!

MOSCO. ¿No ve que soy ciego...?

AUDITOR. Entonces confiese que no fue El Pelele.

Los verdugos lo torturan. El Mosco agoniza.

¡Diga la verdad!

MOSCO. ¡Hijos de puta...! Fue El Pelele... (**Muere.**)

AUDITOR. Imbécil. De todas maneras no habría servido su declaración. Era ciego...

Oscuridad

ESCENA CUARTA. DELIRIO DE EL PELELE.

PERSONAJES: EL PELELE, LOS ZOPILOTES Y LOS PERSONAJES DEL DELIRIO.

El Pelele duerme quejándose como perro herido. De pronto aparecen de distintos sitios los zopilotes, —actores con taparrabos, grandes alas negras y picos de aves de rapiña—. Lo rodean a saltitos intentando el vuelo al menor movimiento del idiota. Finalmente cierran un círculo a su alrededor y lo atacan. El Pelele se defiende como puede y los ahuyenta. Después cae agotado y comienza a delirar. Todas las áreas se van llenando de personajes que se desplazan de un lado a otro en una danza de locura repitiendo sus parlamentos hasta el fin del delirio.

EL TREN. (Los actores-tren, semidesnudos, cubren sus rostros con máscaras de la muerte.) ¡Trác trac trac trac trác...! ¡Trác trac trac trac trác trac trac trác...!

EL TRANVIERO. (Guiando a dos personajes mulas y azotándolas.) ¡Arre, mulas...! ¡Arre, mulas...!

MULA PRIMERA. (Se detiene y dice.) ¿Quién mató a Parrales Sonriente? Fue el idiota... fue El Pelele... fue el idiota...

MULA SEGUNDA. (También se detiene.) ¿Quién inventó la muerte?

EL TRANVIERO. Saquen sus verduguillos, señores pasajeros. Hay que hacer andar a estas mulas a estocadas...

UN LORO. (Dando vueltas alrededor de sí mismo.) Pan para el idiota lorito... pan para el idiota...

OTRO LORO. ¡Agua para el idiota, lorito! Agua para el idiota... (Entra Cristo cargando una cruz imaginaria y se crucifica arriba de El Pelele.)

CRISTO. (Con profundo desprecio al idiota.) ¡Inri... diota! ¡Inri... diota...! ¡Inri... diota...!

AFILADOR. Afilo dientes y risas... afilo hombres y heridas...

CANTANTE. Ya se llevan, ya se llevan,
ya se llevan los santos de la Iglesia
y los llevan, y los llevan,
y los llevan a enterrar...

Entra un torrente de personajes enmascarados cubriendo sus desnudeces o harapos con capas, pedazos de espejos, tiras de colores, paraguas rotos, etc.

PERSONAJE	
CLARIN.	¡Tararí... tarará...! (Dan una vuelta y sale.)
PERSONAJE	
SONIDO.	¡Tic tac... tac tic... tic... tac... tac tic...!
PERSONAJE	
TAMBOR.	¡Simbarán búmer... Simbarán búmer!
PERSONAJE RANA.	¡Croac... croac... croac... croac...!
PERSONAJE ROTO.	¡Panejisco silatonache... silatonache panejisco!
PERSONAJE	
VOLCAN.	¡De un volcán a otro volcán a otro volcán...!
PERSONAJE	
CIELO.	¡De cielo en cielo... en cielo... en cielo...!
PERSONAJE	
ASTRO.	¡De astro en astro... en astro... en astro...!
PERSONAJE	
SUEÑO	¡Medio dormido... medio despierto... medio dormido!
PERSONAJE	
HAMBRE.	¡Con chuparme los dientes no basta... sin chuparme los dientes me muero...!
PERSONAJE	
MURCIELAGO.	¡De rezo en rezo... de engusanado en engusanado... de muerte en muerte...!
PERSONAJE	
REDOBLANTE.	¡Con labios dobles, con pelos... con lenguas negras, sin dientes... con triples ojos, despiertos...!

Los personajes del delirio van y vienen por todas las áreas en danzas y mudanzas repitiendo sus parlamentos. Aparece el Personaje Clarín.

PERSONAJE	
CLARIN.	¡Tararí... tarará...!

Salen todos en desbandada y aparece el Personaje Guitarra.

PERSONAJE	
GUITARRA.	(Cantando.)
	Como soy guitarra canto como soy guitarra digo no corro ningún peligro de torturas ni de muerte...
	el hombre de la mulita murió en manos del Pelele...
	Como soy guitarra canto como soy guitarra digo

no corro ningún peligro
de torturas ni de muerte...

El Pelele despierta con un alarido.

EL PELELE. (Gimiendo.) ¡Perdón, ñañola, perdón...!

Aparece una mujer al fondo y le responde.

MUJER. (De espaldas a El Pelele.) ¡Perdón, hijo... perdón!

Entran los personajes Manzana Rosa e Ilusión.

MANZANA

ROSA. ¡Yo soy la manzana rosa del ave del Paraíso!

ILUSIÓN. La mitad de mi cuerpo es mentira y la otra mitad es verdad...

MANZANA

ROSA. Soy rosa y soy manzana...

ILUSIÓN. Tengo un ojo de vidrio y un ojo de verdad...

MANZANA

ROSA. Yo soy la mentira de todas las cosas reales...

ILUSIÓN. Yo soy la realidad de todas las mentiras...

Salen jugando y repitiendo sus últimas frases.

EL PELELE. (Ausente.) Me duele el alma, madre... me duele el alma...

MUJER. (También ausente.) Perdón, hijo. Perdón... (Sale.)

Entra el Heladero vestido de franciscano.

HELADERO. ¡Tilín tilín! Nieve purificada con los santos óleos... ¡Tilín tilín...!
Nieve purificada con los santos óleos... ¡Tilín tilín!

Oscuridad.

**ESCENA
QUINTA.**

COLERA RESIDENCIAL..

PERSONAJES: AREA PRIMERA: DOS SECRETARIOS.

AREA SEGUNDA: EL SEÑOR PRESIDENTE, EL ESCRIBIENTE, UN GENERAL.

AREA TERCERA: EL ESCRIBIENTE Y DOS VERDUGOS.

SECRETARIO 1º (Atisbando la acción del área segunda por una cerradura.) ¡El Señor Presidente está endemoniado! Bendito sea Dios que no se le ocurrió llamarle a mí.

SECRETARIO 1º Ni a mí. (Atisbando a su vez.) ¡Aúlla!

SECRETARIO 1º (Atisbando.) El escribiente parece ratón tierno. ¡Mira cómo tiembla!

SECRETARIO 2º (Atisbando.) ¡Dios mío, derramó el tintero...

SECRETARIO 1º ¡Lo va a matar!

SECRETARIO 2º ¡Dios nos agarre confesados! (Huyen.)

S. PRESIDENTE. ¡Animal! (Da un timbrazo.)

ESCRIBIENTE. (Temblando abajo del teatrino.) Se...ñor...

Entra el General con un casco ridículamente adornado con plumas y medallas. Se cuadra.

GENERAL. ¡Señor Presidente!

S. PRESIDENTE. Que le den doscientos palos a este animal.

GENERAL. A la orden. (Empuja al Escribiente al área tercera y lo entrega a los Verdugos. Sale.)

VERDUGO UNO. (Mientras el Verdugo Dos simula dar palos al Escribiente.) ...56... 87... 99... 100... 118... ¡Te gané! Otro que hoy pasó de los cien palos. Vengan mis diez pesos. (Ríe. El Verdugo Dos le da el dinero y patea el cadáver del Escribiente. Se apaga la luz. Vuelve el General junto al teatrino.)

GENERAL. ¿Da su permiso, Señor Presidente?

S. PRESIDENTE. Pase, General.

GENERAL. Vengo a comunicarle que ese animal no aguantó los doscientos palos.

S. PRESIDENTE. Lástima. Los merecía por imbécil. Encárguese del cadáver, General, y presentéle a la viuda mis condolencias. Dale trescientos pesos y dígale que se los envía el Presidente de la República para los gastos del entierro.

Sale el General. Se cierra el teatrino. Aparecen los dos Secretarios.

SECRETARIO 1º ¡Qué linda tarde! Parece sangre el crepúsculo.

SECRETARIO 2º ¿Qué tiene de extraordinario? Aquí siempre ha sido así. A mí me aburre.

SECRETARIO 1º ¿Vas al velorio esta noche?

SECRETARIO 2º No. Mi empleo es primero. Prefiero ir al cine.

SECRETARIO 1º Yo también.

Oscuridad.

ESCENA SEXTA. MUERTE DE EL PELELE.

PERSONAJES: RODAS, VASQUEZ, EL PELELE. EN EL TEATRINO, LA MITRA ARZOBISPAL. CORO.

El portal de noche. Rodas y Vásquez.

RODAS. Aquí hace mucho frío. ¿Por qué no vamos a la cantina? Yo te invito.

- VASQUEZ.** (Con su vocecita de mujer.) No puedo. Estoy de servicio. ¿Te acordás de aquel idiota que se ponía como loco cuando le gritaban "madre"? Pues lo estamos atalayando desde hace tres días. (Ríe.) Tiene rabia.
- RODAS.** Dicen que fue él quien se echó al coronel.
- VASQUEZ.** No, hombre. Al coronel ya sabemos quiénes se lo echaron. Los Limosneros fueron testigos y pudieron reconocerlos. Era parte de un complot contra el Señor Presidente. Pero si de verdad querés entrar a la Judicial, no lo repitás.
- RODAS.** Pero El Pelele...
- VASQUEZ.** Te digo que fueron el general Eusebio Canales y el licenciado Abel Carvajal. Y según tengo entendido, si no salió hoy, mañana sale la orden de captura contra ellos.
- RODAS.** ¡Y pensar que todo el mundo le cargaba pelos al coronel! Deben tenerlos bien puestos esos que se lo soplaron.
- VASQUEZ.** Ni tanto. Para trabajar con nosotros sí se necesita tenerlos en su lugar.
- RODAS.** A propósito, ¿qué me arreglaste?
- VASQUEZ.** Nada.
- RODAS.** Y yo con la esperanza de que hoy me dieras buenas noticias.
- VASQUEZ.** En estos tiempos, el sueño de todo hombre es entrar de alta en la Judicial. Todo el mundo está convencido que es la carrera del porvenir. Yo he tratado de ayudarte, pero...
- RODAS.** Por más que uno quiere salir adelante...
- VASQUEZ.** ¡No hagás esa cara, hombre! La situación se está poniendo color de hormiga y de seguro van a aumentar plazas.
- RODAS.** Me urge trabajar. De lo que sea. Cualquier cosa.
- VASQUEZ.** Bueno, ¿te gustaría ganarte unos centavos esta noche?
- RODAS.** ¿Cómo?
- VASQUEZ.** Fácil. Ayudando a alguien a robarse a una muchacha.
- RODAS.** ¿De quién se trata?
- VASQUEZ.** Es persona importante y puedo ayudarte. Lo he visto muchas veces por la Casa Presidencial.
- RODAS.** ¿Y vos cómo lo supiste?
- VASQUEZ.** Esta tarde me apalabró de casualidad en la cantina de la Masacuata. Le ofrecí conseguirle algunos de nuestros muchachos, pero hoy casi todos están de servicio. Así que si te interesa...
- RODAS.** ¿Y ella quién es?
- VASQUEZ.** La hija del general Canales.

Entra el tren de la muerte por las áreas superiores y atraviesa la escena. Pausa.

- RODAS.** ¿Pero no hay orden de captura contra el General?
- VASQUEZ.** Por supuesto. Y precisamente aprovechándose de eso, el tipo este ha hecho creer al General que lo que quiere es ayudarlo a escapar. ¿Entendés? Ni modo, no tenés experiencia. Mirá: como la policía tiene vigilada la casa, él necesita que unos muchachos se metan por el tejado aparentando ser ladrones. Se arma la confusión y mientras se averigua, el viejo tratará de escapar por la puerta de la cochera. Entonces él aprovechará la situación para levantarse a la hija. Es un trabajo fácil y no está mal pagado.
- RODAS.** ¿Y el General...?
- VASQUEZ.** Todo está previsto. Cuando intente la fuga, la policía lo liquida. ¿Cómo lo ves?
- RODAS.** (Indeciso.) Difícil. (Pausa.) ¡Qué frío!
- VASQUEZ.** Te conviene. Yo sé por qué te lo digo. Después nos vamos a celebrarlo donde la Masacuata. (Baila contento. Aparece El Pelele que viene arrastrándose bajo la tarima del área central superior. Al ver a Vásquez se detiene. Este se le acerca sonriendo, lo toma de un brazo y lo arrastra hasta el frente. Saca su pistola y le dispara. Dando alardos El Pelele se contorsiona. Vásquez ordena a Rodas.) ¡Agárrame! (Rodas obedece.) ¡Sujétalo con fuerza para que no se mueva! Descarga su pistola sobre El Pelele. Ríe satisfecho. Rodas no suelta al muerto. Se ilumina el teatrino. Aparece una enorme Mitra sobre un capuchón blanco y una mano bendice al muerto.)
- MITRA.** (Con voz meliflua.) ¡Requiescat in pace...!
- CORO.** (Desentonado.) ¡Áaaamennn...!
- MITRA.** ¡Gloria in oternum Deee... uuu...!
- CORO.** ¡Aaaa... mennn...!
- Oscuridad.**

**ESCENA
SEPTIMA.** EL PLAN CONTRA CANALES.

PERSONAJES: EL SEÑOR PRESIDENTE, CARA DE ANGEL, VOCES EN CORO.

Señor Presidente y Cara de Angel, después Coro.

- S. PRESIDENTE.** Ante la opinión pública, Canales debe aparecer como uno de los responsables del asesinato de Parrales Soniente, ¿comprendes? Pero no me conviene que vaya a la cárcel. Con él en particular quiero que se apliquen métodos más drásticos. ¿Hiciste lo que te ordené?
- CARA DE ANGEL.** Sí, señor. Concerté con él una cita en mi casa y hablamos.
- S. PRESIDENTE.** ¿Le aconsejaste que escapara esta misma noche?

CARA DE ANGEL. Sí, señor. Y le ofrecí ayudarlo en todo.

S. PRESIDENTE. ¿Qué dijo?

CARA DE ANGEL. Me insistía que era inocente. Pero logré convencerlo que precisamente por eso el destierro era su única salvación. Le hice ver con toda claridad que sin el favor del amo, sólo le esperaba la muerte si seguía insistiendo en su inocencia.

S. PRESIDENTE. (Ríe satisfecho.) ¿Qué plan le propusiste?

CARA DE ANGEL. Burlar aparentemente a la policía que vigila su casa. Esta noche, a las diez, subirán al tejado de su casa varios enmascarados comendados por mí. Tan pronto comiencen a hacer ruido sobre el techo, su hija saldrá a la ventana a pedir auxilio para atraer a los gendarmes. Aprovechando la confusión, Canales se fugará por la puerta de la cochera.

S. PRESIDENTE. ¿Y lo aceptó? Es un plan absurdo.

CARA DE ANGEL. No le quedaba otra alternativa. Confía que con mi ayuda podrá escapar de la justicia. (Ríe.) Por ley de fuga, su muerte tendrá un cariz legal.

S. PRESIDENTE. Eres bello y malo como el mismísimo Satán, Cara de Angel. (Ríe.)

CARA DE ANGEL. Servirlo incondicionalmente, Señor, es servir los sagrados intereses de la Patria.

S. PRESIDENTE. Pero ten cuidado que la policía no se entere que andas metido en el asunto. Mira cómo te las arreglas para no dar el cuerpo. Puedes retirarte.

Se cierra el teatrino. Cara de Angel comienza a salir.

CORO DE VOCES. ¡Esbirro! ¡Verdugo! ¡Asesino!

CARA DE ANGEL. (Cínico.) No puedo quejarme. Ya fui Director del Diario Oficial...

CORO DE VOCES. ¡Esbirro!

CARA DE ANGEL. He sido Diplomático y Diputado...

CORO DE VOCES. ¡Verdugo!

CARA DE ANGEL. Gracias al amo también fui Alcalde...

CORO DE VOCES. ¡Asesino!

CARA DE ANGEL. ¡Y qué otra cosa se puede ser en el trópico? (Ríe.)

CORO DE VOCES. ¡Verdugo... esbirro... asesino...!

Oscuridad.

**ESCENA
OCTAVA.**

LA FUGA DE CANALES.

PERSONAJES: LOS TRES JUDICIALES, EL GENERAL CANALES, CAMILA, NANA, FEDINA, RODAS, VASQUEZ, CARA DE ANGEL, SEÑOR PRESIDENTE, TITIRITERO, TITIRITERA, GRUPO DE MALHECHORES.

Sobre el área superior central los tres Judiciales forman un triángulo y actúan simultáneamente como si fueran un solo hombre.

JUDICIAL 1º **(Escribiendo de cara al público.)** "...Tengo el honor de informar al Excelentísimo Señor Presidente, que conforme instrucciones, síguese minuciosamente al general Eusebio Canales. Esta tarde se le vio en casa de don Miguel Cara de Angel. Allí, la cocinera que espía al amo y a la sirvienta; y a su vez la sirvienta que espía al amo y a la cocinera, me informan que Cara de Angel se encerró en su habitación con el general Canales aproximadamente tres cuartos de hora. Agregan que el general se marchó agitadísimo. Se ha redoblado la vigilancia en su casa, reiterándose las órdenes de darle muerte al menor intento de fuga..."

La casa de Canales. Área derecha del frente. El General Canales, Camila y la Nana.

CAMILA. **(A Camila.)** Te dejaré con mi hermano Juan mientras puedo mandar por ti. Cara de Angel me prometió llevarte esta misma noche o a más tardar mañana por la mañana a su casa.

CANALES. **(Abrazándolo.)** ¡Papá...!

CANALES. **(A la Nana.)** Cierra todo a piedra y lodo, Nana. Rápido. **(A Camila.)** Ven, hijita. Te explicaré el plan...

Salen. La casa de Rodas. Rodas y Fedina

FEDINA. **(Meciendo a su hijo en los brazos.)** No me gusta tu amistad con ese policía que habla con voz de gallogallina. Ser oreja es oficio de vagos. Debería darles vergüenza.

RODAS. **(Muy nervioso.)** ¿Y esto? ¿Qué es?

FEDINA. **(Contenta.)** El faldón que la señorita Camila le mandó al niño para el bautizo. ¿Verdad que la hija del general Canales es muy buena? **(Pausa.)** ¿Qué te pasa...?

RODAS. Nada...

FEDINA. Algo te pasa, Genaro. Parecés sonámbulo.

RODAS. **(Como alucinado.)** ¿Lo ves? **(Mostrándole una mano.)** ¿Ves cómo me brinca de dedo en dedo? ¿Lo ves...?

FEDINA. ¿Qué es lo que estás mirando? **(Se asusta.)**

RODAS. **(Mostrándole un dedo.)** ¡Este ojo que me persigue! ¿Lo ves? Negro... redondo... pestañudo... como de vidrio...

En el área central los tres Judiciales se convierten en cuna. Fedina coloca en ella al niño y lo mece.

- FEDINA.** Genaro... ¿estás borracho?
- RODAS.** ¿No lo ves? ¿No lo ves?
- FEDINA.** Es el ojo de Dios que te está mirando.
- RODAS.** No, Fedina. Es el ojo del diablo. ¡Tengo miedo!
- FEDINA.** ¡Genaro, por Dios! ¿Por qué estás así? ¿Qué pasó?
- RODAS.** El idiota chorreaba sangre y me miraba como pidiéndome no sé qué. ¡Ya muerto no me quitaba los ojos de encima! Mira. Aquí está. ¿No lo ves? Me brinca de dedo en dedo... redondo... pestañudo... como de vidrio...
- FEDINA.** Cálmate, Genaro. Cálmate...
- RODAS.** Pero lo más grave es que Lucio me contó...
- FEDINA.** ¿Quién es Lucio? ¿El que habla como mujer?
- RODAS.** Sí, eso mismo. Me contó que no tardan en capturar al general Canales, y que un tipo se quiere robar a su hija Camila...
- FEDINA.** ¿A la niña Camila? ¡Santo Dios! ¿A mi comadre?
- RODAS.** Yo no quise acompañarlo. No tuve el valor. Estaba tan asustado que me fui a echar unos tragos a la cantina. Pero no estoy borracho. Te lo juro. Es este maldito ojo el que me tiene loco. ¿Por qué me persigue...?
- FEDINA.** (Llorando.) ¡Dios mío...!
- RODAS.** Es el ojo de El Pelele, Fedina... el ojo de El Pelele...

Fedina toma al niño de la cuna y sale llorando seguida por Rodas. Los Judiciales siguen escribiendo.

- JUDICIAL 2º** (Frente al público.) "... Tanto la sirvienta como la cocinera, dicen haber oído al general Canales ofrecer su hija Camila a Cara de Angel, para que este a su vez la ofreciera al Señor Presidente a cambio de su vida..."

Se oscurece el área de los Judiciales. Se ilumina el área opuesta a la casa de Canales. Cara de Angel, Vásquez y el grupo de malhechores aguardan.

- CARA DE ANGEL.** Mientras ustedes saqueen la casa, yo me saco a la muchacha. Mucho ojo y sobre todo mucho cuidado con soltar la lengua después. ¿Listos? Cúbranse bien para que después nadie pueda reconocerlos. ¡Vamos!

Todos se desplazan por diferentes áreas. Simulan escalar muros. Ladrillos. Aparece Canales seguido por su Nana. Simula abrir una venta y comienzan a pedir auxilio. Los cinerosos golpean a la Nana. Camila se desmaya. Confusión. Por el fondo se escapa el general Canales. Vuelve a iluminarse el triángulo de Judiciales.

(Escribiendo frente al público con actitud exagerada y servil como los anteriores.) "... en cuanto al Licenciado Abel Carvajal, hoy estuvo una hora en el Banco Americano, y más tarde en el Club Alemán, donde conversó largamente con Míster Roschtag, a quien la policía sigue por separado. Se ha redoblado la vigilancia alrededor de su casa..."

Oscuridad. Se ilumina el teatrino. El Señor Presidente se dirige al auditor de guerra.

S. PRESIDENTE. ¡Imbéciles! ¡Estúpidos! La fuga de Canales complica todos mis planes. Tenían orden de liquidarlo cuando tratara de escapar. ¡Cállese...! ¡Quítese de enfrente si no quiere que lo agarre a patadas! ¡Fue...ra... fuera, fuera...!

**Sale el auditor. Se apaga el teatrino. De sus laterales bajan a las áreas del frente dis-
cutiendo el Titiritero y la Titiritera.**

TITIRITERO. ¡Ilógico! ¡I... ló... gi... co...!

TITIRITERA. ¡Lógico! ¡Re... ló... gi... co...!

TITIRITERO. ¡El General no tenía escapatoria! ¡Es ilógico!

TITIRITERA. ¡Pero se escapó! ¡Es lógico, lógico, lógico!

TITIRITERO. ¡Nadie escapa de la ley de fuga! ¡Es i... lololológico!

TITIRITERA. ¡La excepción es siempre lógica, relógica, recontralógica, requete-contrarrelógica!

Se separan como perro y gato. Oscuridad.

ESCENA OCTAVA. IMAGENES DE CAMILA MIENTRAS SAQUEAN SU CASA.

EN DIFERENTES AREAS: UN PARQUE
LA PLAYA
UN SET CINEMATOGRÁFICO
DOS FOTOGRAFIAS QUE HABLAN
EL SALÓN DE UNA ADIVINADORA.

PERSONAJES: EN EL PARQUE UN MATRIMONIO DE EDAD MADURA SOBRE UNA BANCA FORMADA POR DOS ACTORES-PERROS CON LAS EXPRESIONES DE LA TRAGEDIA Y LA COMEDIA Y QUE SE DESPLAZA EN EL ÁREA CENTRAL DEL FRENTE MIENTRAS EL MATRIMONIO DIALOGA;

EN LA PLAYA, CAMILA, SUS TÍOS Y SUS PRIMOS; EN EL SET: EL DIRECTOR DE CINE, VARIOS TÉCNICOS Y UNA GROTESCA IMITACIÓN DE RODOLFO VALENTINO Y SU PAREJA FILMANDO UN TANGO;

LAS FOTOGRAFIAS QUE HABLAN CORRESPONDEN A DOS ENAMORADOS DE PRINCIPIOS DE SIGLO; EN EL SALÓN: LA ADIVINADORA Y UN CLIENTE.

Música de feria. Entra el matrimonio de edad madura y se sienta en la banca que inmediatamente comienza a desplazarse de izquierda a derecha.

- EL.** (Saludando a alguien fuera de escena.) ¡Me alegro de verlo! (A Ella entre dientes.) Míralo con disimulo pero no lo saludes. Ya lo echaron del Gobierno...
- ELLA.** ¡Ni verlo, querido, ni verlo!
- EL.** (Saludando nuevamente.) ¡Encantado... encantado...! ¡Un abrazo a toda la familia! (A Ella.) Salúdalos tú también. Es el hermano del cuñado del primo del Ministro de Educación...
- ELLA.** (Muy zalamera.) ¡Un abrazo a su mamaíta! ¡Qué gusto verlo tan rozante! (A El.) Te lo he dicho siempre, el que mal anda, bien acaba...
- EL.** (Otro saludo.) ¡Dichosos los ojos! ¡Qué milagro verlo paseando por aquí! (A Ella.) ¡Mucho cuidado! Es el picarazo de Carlos Mendiola, el de las zarzuelas. (Sin dejar de sonreír forzadamente.) Es oreja del Gobierno.
- ELLA.** (Entre dientes.) No lo dudo. De tal palo, tal astilla. (Saludando también.) Encantada... encantada...
- EL.** Vámonos yendo con disimulo porque viene derechito para acá. (Se levantan y salen.)

Los perros que formaban la banca tratan de destrabarse y cuando lo consiguen se van cada uno por su lado gimiendo. Se ilumina el área central derecha. La Enamorada en actitud de fotografía de principios de siglo.

- ENAMORADA.** (Estática.) "...Si el olvido borra estas letras, enmudecerá mi recuerdo..."

En el área opuesta, el Enamorado también en actitud de fotografía de principios de siglo.

- ENAMORADO.** (Estático.) "...Este retrato tras de ti, como mi sombra..."

Por una de las áreas superiores entran Camila, sus Tíos y sus Primos simulando que vienen en un tren. Se detienen, bajan maletas y corren a la playa alegremente.

- TIO.** ¡Niños...! ¿Bajaron todo...?
- TIA.** ¡Por Dios, criaturas! ¡No vayan a meterse vestidos al agua!
- TIO.** (A Camila.) ¿Qué te parece el espectáculo del mar, sobrinita?
- CAMILA.** (Presumidilla.) Me lo sabía de memoria en fotografía. (Corre por la playa con uno de sus Primos.)
- TIA.** ¡Cuánta agua...!
- UN PRIMO.** ¡Parece que está bravo!
- OTRO PRIMO.** ¡Allá... vean... es un barco...!
- OTRO PRIMO.** ¡Y el sol! ¡Se está hundiendo en el horizonte!
- TIA.** ¡Qué lindo...!

- TIO.** ¿No olvidaríamos algo en el tren por bajar corriendo? ¡Muchachos!
¿Vieron si las cosas estaban completas? (**A la Tía.**) Ven, hay que contar las maletas...
- UN PRIMO.** (**A los otros dos.**) ¡Bando al que llegue de último a la Estación!
- Salen todos menos Camila y el Primo que está con ella.**
- PRIMO.** Lo que dijiste... yo me fijé...
- CAMILA.** ¿Qué cosa? ¿Lo que dije del mar? (**Se ruboriza.**)
- PRIMO.** Para mí, lo que quisiste decir... es que el mar se parece a los retratos que salen en las vistas de viajes, sólo, que en más grande...
- Camila se acaricia los brazos. El Primo le roba un beso. Camila se desconcierta, lo ve y sin poder contener la risa sale corriendo seguida de su primo. En otra área se filma un tango. El Director da órdenes.**
- DIRECTOR.** Silencio. Luz. ¿Listos? Cámara... ¡Acción!
- TECNICO.** (**Con una pizarra.**) Toma 218. Cabaret. Noche. Los cuatro jinetes de la apoplegía. Perdón, del apocalipsis... Tango.
- El camarógrafo simula filmar. Otros tararean un tango. La ridícula pareja de bailarines baila penosamente el tango.**
- DIRECTOR.** (**Tirándose de los cabellos.**) ¡Corten! ¿Qué te pasa, Rodolfo? Estás fatal. No discutan, por favor. Esta escena tiene que ser genial o la cortamos del script. Retírense todos. ¡Ya estoy harto de esto!
- Salen todos furiosos. Se ilumina el área del parque. La banca de perros con el matrimonio maduro se desplaza de regreso.**
- ELLA.** (**Saludando.**) Son las Igaroruz. Salúdalas. La de la izquierda es la famosa "nena", querida del Ministro de Gobernación. El le regaló ese carruaje...
- EL.** (**Entre dientes con sonrisa forzada.**) ¡Quién fuera "la nena"!...
- ELLA.** Detuvieron el carruaje. Ven. Vamos a saludarlas. Siempre hay que quedar bien con los que están en el candelero... (**Salen.**)
- Se iluminan las áreas de los enamorados quienes sin abandonar su pose se envían entre sí besos y suspiros. Se ilumina el área del salón de la Adivinadora quien tira las cartas a un cliente.**
- ADIVINADORA.** Aquí le sale una denuncia. A usted lo han malinformado con el Supremo Gobierno. Tenga cuidado. Veo mucha sangre...
- Oscuridad.**

ESCENA NOVENA. FRENTE A LA CASA DEL GENERAL CANALES

PERSONAJES: CARA DE ANGEL, VASQUEZ, CAMILA, POLICIAS, FACIONEROSOS Y PERSONAJES, PERROS, OBJETOS, ESCULTURAS DE SANTOS, ETC.

Aparece Vásquez saliendo de la casa del General Canales. A una señá suya aparece Cara de Angel trayendo a Camila en sus brazos. Se asegura que nadie lo ha visto y sale con ella por una de las áreas opuestas.

VASQUEZ. (Llamando a los que están adentro.) ¡Vamos, muchachos, salgan con todo lo que encuentren a mano! ¡Rápido, rápido...!

Aparece un desfile de policías y facinerosos. Unos simulan traer grandes objetos. Alguien arrastra a la fuerza a un actor-perro. El último carga con esfuerzo a un actor-escultura religiosa. Desaparecen con su botín en la oscuridad.

ESCENA DECIMA: EN LA FONDA DE LA MASACUATA

PERSONAJES: CAMILA, CARA DE ANGEL, VASQUEZ, LA MASACUATA Y UN ACTOR-SILLA

CAMILA. (Tremblando.) ¿Y mi papá? ¿Dónde está mi papá?

CARA DE ANGEL. Tranquilícese. Esperemos que al General no le haya sucedido nada.

MASACUATA. (Entrando con el actor-silla.) Es menester que se siente, niña.

CAMILA. (Sentándose.) Gracias, señora (A Cara de Angel.) ¿Está seguro?

CARA DE ANGEL. Tanto como seguro, no. Pero...

CAMILA. ¿Y si le hubiera sucedido una desgracia?

CARA DE ANGEL. ¡Sh!

CAMILA. (Sollozando.) Mi papá es inocente...

CARA DE ANGEL. Su papá no corre peligro. Yo sé por qué se lo digo. Y usted tampoco. Ahora me tiene a mí para defenderla. No llore. Se va a poner más nerviosa. Déjeme explicarle cómo fue todo.

MASACUATA. Voy por un poco de agua. (Sale. En otra área está Vásquez bebiéndose un trago. Lo increpa.) Sos abusivo, vos Lucio.

VASQUEZ. Sólo fue un traguito.

MASACUATA. Desconsiderado. Sólo servís para regarme la bilis.

VASQUEZ. Necesitaba aplacarme los nervios. ¡Qué vale un trago!

MASACUATA. Un trago... un trago... Apenas di la media vuelta, te bebiste la garrfa. Por vos que me lo regalan...

VASQUEZ. Pero si yo te quiero mucho, mi amor. Dame un beso.

MASACUATA. Salí de aquí o te saco a...

VASQUEZ. No te pongás horaña, mi vida. Bien sabés que soy todo tuyo. Vení... (Comienza a salir con ella.)

MASACUATA. ¡A dónde me llevás? No, Lucio, estate quieto...

Salen. En la oscuridad se oyen arrumacos, suspiros, palabras entrecortadas, jadeos. Vuelve a iluminarse el área de Camila y Cara de Angel.

CARA DE ANGEL. (Tratando de convencerla)...así lo va a echar todo a perder. Cálmese. Lo único que va a conseguir es comprometer más a su papá y comprometerme a mí. Por ayudarlos he expuesto mi amistad con el Señor Presidente. Ahora tengo que irme, pero quiero hacerlo con la certeza que se queda tranquila. Volveré más tarde para llevarla donde sus tíos. Tenga paciencia... (Pausa.) Vamos a ver. Sonría...

CAMILA. Si tan solo pudiera tener la certeza que a mi papá no le ha pasado nada...

CARA DE ANGEL. No se preocupe. Yo le traeré noticias.

CAMILA. ¿Cuándo?

CARA DE ANGEL. Hoy mismo. Pero cálmese. Dejemos que amanezca.

CAMILA. Vuelva cuanto antes. Lo espero...

Oscuridad.

ESCENA NOVENA. FRENTE A LA CASA DEL GENERAL CANALES APRESAN A FEDINA.

PERSONAJES: FEDINA, AUDITOR, OFICIAL, SOLDADOS, NANA Y UNA LIMOSNERA.

Fedina simula tocar la puerta de la casa de Canales.

FEDINA. ¿Por qué se tardarán tanto en abrir? (Llama más fuerte. Va a una ventana y grita.) ¡Abran... abran por el amor de Dios! ¡Niña Camila...! ¡Es urgente! Ya no tardan en venir a capturar a su papá, niña Camila. Me lo acaba de decir mi marido. Lo sabe de fuente segura. Se lo contó Lucio Vásquez que es agente de la Secreta. ¡Niña Camila! ¡Ay, niña Camila, también a usted se la quieren robar...!

Adentro grita la Nana con voz de fantasma.

NANA. ¡Niña Camila...? (Ríe. Llora. Grita.) ¡Tuero! ¡Ya voy con tamaño cuero...! ¡Tueroooo...!

Aparece un Oficial con varios Soldados.

OFICIAL. Acompáñenos.

FEDINA. ¿Por qué? Yo...¿qué he hecho?

SOLDADO. Cállese y camine.

FEDINA. Pero...

Entra el Auditor de guerra.

AUDITOR. ¿Cómo diablos pudo fugarse Canales? Viejo maldito. Si lo agarro, lo cuelgo. (A Fedina.) ¡Perra! Esta debe saberlo todo. Llévesela teniente. Incomunicada, ¿eh? (La Nana grita adentro.) ¿Qué fue eso?

OFICIAL. La sirvienta de los Canales, señor. Los que saquearon la casa la dejaron mal herida.

OTRO SOLDADO. (Entrando.) La sirvienta acaba de fallecer, teniente.

AUDITOR. Que la lleven al anfiteatro. Y a esta perra, a donde corresponde.

(Sale rápido.)

SOLDADO. Caminá, vos mechuda. (La empuja.)

FEDINA. Mechuda, tu madre... (Le da un bofetón. El Soldado la golpea.)

Pasa la Limosnera.

LIMOSNERA. ¡Lambiscones de mierda! Ai andan todos rotos y hambrientos, pero lamiéndole el culo a los de arriba. Debería darles vergüenza andar ultrajando a la gente por gusto... (Sigue mascullando palabras por lo bajo.)

OFICIAL. Cállese, vieja metiche y siga su camino.

LIMOSNERA. No me da la gana callarme.

OFICIAL. ¿No tiene oficio?

LIMOSNERA. Seré huevona como ustedes...

OFICIAL. Cállese o mando que le rompan el hocico a culatazos.

LIMOSNERA. ¡Uy, qué miedo...! (Sale sin dejar de criticarlos.)

Los Soldados se llevan a Fedina. Luz sobre el Auditor.

AUDITOR. (Escribiendo.) "...Excelentísimo Señor Presidente Constitucional de la República: conforme instrucciones y de acuerdo a sus deseos, fui personalmente a capturar al licenciado Abel Carvajal por el asesinato del coronel José Parrales Sonriente. Lo encontré saliendo de su casa, muy elegante y en dirección a Palacio. Un piquete de soldados lo condujeron hasta la Segunda Sección de Policía. Ordené que lo llevaran directamente a uno de los calabozos destinados a los presos políticos..."

Luz sobre cuatro Soldados que llevan el cadáver de la Nana.

SOLDADO. ¡Suerte más perra la de uno! Tener que cargar con el cadáver de esta vieja, mientras los demás acarrearon con lo mejor que había en la casa...

OTRO SOLDADO. El más aguzado se quedó con la hija...

OTRO SOLDADO. Los otros ya tienen para salir de penas...

OTRO SOLDADO. No perdonaron ni al perro... (Salen.)

ESCENA

DOCEAVA.

LOS TIOS RECHAZAN A CAMILA

PERSONAJES: CARA DE ANGEL, TIO Y TIA

TIO.

(A Cara de Angel.) Estamos apenadísimos.

TIA.

Ya nos llegaron rumores.

- TIO.** Pero mi esposa y yo, desaprobamos con verdadera indignación la conducta de mi hermano Eusebio.
- TIA.** Con verdadera indignación. Porque un crimen... siempre es un crimen.
- TIO.** Y en este caso, es más grave aún ¡Matar a un hombre que era la honra de nuestro ejército!
- TIA.** Y sobre todo, amigo de toda confianza del Señor Presidente. Es repugnante.
- TIO.** Eusebio no venía mucho por esta casa.
- TIA.** Mucho es mucho decir. Simplemente no venía.
- TIO.** Era mi hermano...
- TIA.** Pero ha dejado de serlo...
- TIO.** Así es. No se puede considerar de la familia a un criminal.
- CARA DE ANGEL.** En todas las familias hay desavenencias, pero también hay lazos que son indestructibles. El general sí lo consideraba a usted su hermano, don Juan. Y cuando se vio perdido y obligado a dejar el país, contó...
- TIA.** (Asustada.) ¿Qué contó...? ¿Que Juan era su cómplice...?
- TIO.** Me calumnió. Yo jamás me hubiera mezclado en sus crímenes.
- TIA.** ¡Malvado! Es capaz de inventar cualquier cosa para hundirnos. ¿Lo ve, don Angel? Convénzase. Es nuestro enemigo.
- CARA DE ANGEL.** Permítanme. No se trata de eso. El General contó con su ayuda para que su hija Camila se quedara con ustedes...
- TIO.** (Alarmado.) Aquí, desde luego, ni pensarla.
- TIA.** No se puede jugar con fuego.
- TIO.** Ni corrernos el riesgo de perder la amistad de las personas que nos tratan.
- TIA.** ¡Figúrese...! Veían con muy malos ojos que un hogar honrado, fiel a sus tradiciones y respetuoso de las leyes, escondiera nada menos que a la hija de un enemigo del Señor Presidente...
- TIO.** Ya es público que por medio de un amigo... (Tose.) Bueno, sí... es público que ofreció su hija al Jefe de la Nación a cambio de su vida...
- CARA DE ANGEL.** ¡No hay que exagerar...!
- TIA.** Ese criminal quiere mancharnos con su deshonra.
- TIO.** Lo sentimos por usted.
- CARA DE ANGEL.** Pues no hay más que hablar.
- TIA.** Comprenda. No podemos comprometernos.
- CARA DE ANGEL.** Iré a casa de su otro hermano.

TIO.

(Rápido.) No pierda su tiempo. Mi hermano, mejor dicho toda la familia, ha cortado con Eusebio para siempre...

Oscuridad

ESCENA

TRECEAVA:

LA TORTURA DE FEDINA.

PERSONAJES: FEDINA, AUDITOR, AMANUENSE, POLICIAS FIERAS, VOCES.

En la oscuridad una voz de Mujer canta vulgar interrumpiéndose de cuando en cuando con carcajadas obscenas. En otro sitio, muy desentonada, la voz de una Vieja canta fervorosamente un alabado.

MUJER. ¡Ay...ay...ay...ay...!

dame un abrazo...
que d'esta a las cosas malas
cielito lindo,
no hay más que un paso...

VIEJA. ¡Dios...te salveeee...
reeeina y maaa...dre...!

MUJER. (Riendo.) ¡El que canta, su mal espanta...!
Y ahora que estamos solos
cielito lindo,
dame un abrazo.

Se oye la voz de Fedina. A medida que habla se enciende la luz en su celda.

FEDINA. (Entre lágrimas.) ¡Misericordiosísima virgen María! Jamás he sabido que abandones a ninguno de los que acuden a vuestro amparo implorando auxilio y protección... Madre virgen de todas las vírgenes, a vos me acojo, llorando mis pecados... no desechéis mi súplica... ¡Oh, Virgen María...!

Aparece el Auditor, su Amanuense y los Policias Fieras.

AUDITOR. (A Fedina.) ¡Acérquese!

FEDINA. Señor, usted no puede ser mal hombre. Yo lo he visto muchas veces acompañando la misa con el órgano de la Iglesia...

AUDITOR. (Duro.) Abra la boca únicamente para contestar lo que se le pregunte.

FEDINA. Sí, señor.

AUDITOR. ¿Nombre? (El Amanuense toma notas.)

FEDINA. Fedina de Rodas.

AUDITOR. ¿Edad?

FEDINA. Veintitrés años.

- AUDITOR.** ¿Estado civil?
- FEDINA.** Casada.
- AUDITOR.** ¿Profesión?
- FEDINA.** Oficios domésticos. Pero... ¿qué hice yo, señor...?
- AUDITOR.** Ya lo sabrá después. (**Amenazador.**) Primero dígame qué hacía en la casa del general Eusebio Canales...
- FEDINA.** Fui... fui a buscar al General para un asunto...
- AUDITOR.** ¿Qué asunto?
- FEDINA.** Un... un mandado. ¿Cómo le dijera yo? Vea... se lo voy a explicar. Fui a decirle que lo iban a capturar por el asesinato de ese coronel no sé cuantos que mataron en el Portal.
- AUDITOR.** ¿Y todavía tiene cara de preguntar por qué está presa? ¡Bandida! Fue a ponerlo en sobreaviso. ¿Le parece poco... le parece poco...?
- FEDINA.** Permítame, señor. No es lo que usted se está figurando. Cuando yo llegué a la casa del General, él ya se había ido. No le vi. No vi a nadie. La casa estaba desierta. Sólo alcancé a oír los gritos de la criada...
- AUDITOR.** ¿Y usted cómo se enteró de la orden de captura contra el general Canales?
- FEDINA.** Me lo dijo mi marido.
- AUDITOR.** ¿Cómo se llama su marido?
- FEDINA.** Genaro Rodas.
- AUDITOR.** (**Al Amanuense.**) Que vayan por Rodas... (**A Fedina que asiente.**) ¿Genaro...? (**Al Amanuense.**) ...y que de entrada le den duro para que se le afloje luego la lengua. (**El Amanuense sale y luego vuelve a entrar.**)
- FEDINA.** ¡Pero, señor...! Eso no es justo. Si fue un tal Vásquez, que es de la policía secreta el que se lo contó a mi marido...
- AUDITOR.** (**Cortándola.**) ¿Y usted se lo contó al General?
- FEDINA.** Pero si yo no he visto al General. No lo he visto. Es la verdad. Se lo juro.
- AUDITOR.** No lo niegue. La autoridad lo sabe todo.
- FEDINA.** (**Amargamente.**) Mejor me da risas...
- AUDITOR.** ¿Se atreve a poner en tela de juicio la capacidad de las autoridades para controlar a los que pretenden alterar el orden constitucional? Sólo por eso podrían caerle fácilmente cinco años de cárcel.
- FEDINA.** Yo no pretendo...
- AUDITOR.** Yo no pretendo... yo no pretendo... Déjese de embustes y confiese. Usted vio al General. ¿Qué tenía usted con él? ¿Qué era de él...? ¿Su hermana o su... su qué...?

- FEDINA.** Yo del General... no era nada. Sólo lo había visto dos veces en mi vida. Pero tengo apalabrada a su hija, la niña Camila, para que me lleve al bautismo a mi hijo.
- AUDITOR.** Mentira. Esa no es razón.
- FEDINA.** (Casi llorando.) Ya era casi mi comadre.
- AMANUENSE.** Embustes. Puros embustes.
- FEDINA.** Yo me afligí porque ese Vásquez también le contó a mi marido que un hombre pensaba robarse a la niña Camila.
- AUDITOR.** No trate de engañarme. Más le vale confesar por las buenas el paradero del General. (Amortiguando su tono amenazador.) Si me dice dónde está... si me confiesa el sitio donde se escondió el general Canales... la pongo en libertad ahora mismo y de aquí se va a su casa tranquilamente. Piénselo, piénselo bien...
- AMANUENSE.** Por las buenas no le va a sacar nada. Estos son llevados por las malas. Son mala gente.
- FEDINA.** No se meta en lo que no le importa. Mejor chúpese las muelas si tanta es su gana de hablar.
- AUDITOR.** Usted ha cometido un delito gravísimo contra la seguridad del Estado. Es responsable directa de la fuga de un traidor, sedicioso, rebelde, asesino y enemigo del Señor Presidente...
- Afuera comienza a llorar un niño.**
- FEDINA.** (Desatinada tratando de localizar el llanto.) ¡Señor!
- AUDITOR.** Hágalo por su hijo. Tiene hambre y de hambre se morirá si usted no me dice el paradero del General...
- FEDINA.** Por la virgen del Carmen, señor...
- AUDITOR.** Aquí no hay vírgenes del Carmen que valgan. Si no me dice dónde está escondido el General, aquí nos quedamos. Es inútil que se arrodille y me haga toda esa comedia. Si se niega a responder a mis preguntas, tenga la seguridad que nunca más volverá a darle de mamar a ese niño... (A los Policías Fieras.) Traigan la piedras de moler y un poco de cal viva.
- Los Policias Hiena, Chacal y Perro traen una piedra de moler y obligan a Fedina a moler la cal viva. Al Policía Perro se le sale la solidaridad de la miseria para con la víctima.**
- POLICIA PERRO.** Señor... ¿No podríamos traerle un ratito al niño?
- AUDITOR.** Volvé a repetirlo y te mando quince días arrestado a pan y agua.
- POLICIA CHACAL.** (Al Policía Perro.) ¿Querés que te muelan los huevos?
- POLICIA HIENA.** (Riendo.) Todos los huevos son iguales. (Echa más cal a la piedra.)
- FEDINA.** (Moliendo a la fuerza la cal.) ¡Ay, mi niño... mi niño...!
- AUDITOR.** ¿Dónde está el General?
- FEDINA.** (Gimiendo de dolor.) Mi niño no tiene la culpa...

POLICIA CHACAL. (Al Policía Perro.) ¿Vos qué mirás? Vení a ayudarnos con esta.

POLICIA PERRO. La cal le está llagando los pechos. Le está curtiendo las manos...

AUDITOR. (Excitándose con el espectáculo.) ¿Dónde... dónde está el General?

POLICIA HIENA. ¡Miren! La cal desgranada y la le está reventando las tetas. De ver dan ganas... (Ríe.)

FEDINA. (Bramando de dolor.) ¡Mi niño... mi muchachito...!

AUDITOR. (Excitadísimo.) ¿Dónde... dónde está el General?

POLICIA HIENA. (Riendo.) La cal con la sangre y la leche se está volviendo pura masa de tamalito...

POLICIA CHACAL. ¡De veras, pues...! (Recogiendo pedazos de cal molida.) Este parece ombligo de recién parido... (Forzándola a molerse los pechos.) Molé bien, vos tetuda, para que te salga bien hecho el niño...! (Ríe.)

AUDITOR. (Jadeando.) ¡El... General...! ¿Dónde... dónde...

POLICIA PERRO. Ya no aguanta. Mírela, señor...

Fedina se desmaya.

AUDITOR. ¡Cállate, hijueputa! Andá por el niño. Traéselo para que después no hable babosadas...

Sale el Policía Perro. El Auditor mueve con el pie a Fedina.

AUDITOR. Contestá, perra.

POLICIA CHACAL. Se está haciendo, Jefe.

AUDITOR. (Componiéndose.) Ahí se las dejo para que se den gusto. Cuando acaban, me avisan.

Sale seguido por el Amanuense que respira excitado y tembloroso.

POLICIA HIENA. (Al Policía Chacal.) Mirá, tiene las tetas reventadas.

POLICIA CHACAL. ¡Y duras...!

Ríen con complicidad. En cámara lenta se relamen, olfatean, aúllan y finalmente caen sobre Fedina en giros y movimientos sexuales hasta llegar al orgasmo. Entra el Policía Perro con el cadáver del niño.

POLICIA PERRO. Ya déjenla en paz. El niño se está muriendo. Déjenla... (Los Policias Hiena y Chacal se levantan y salen aullando satisfechos entre sudores y jadeos. El Policía Perro coloca el bulto del niño junto a Fedina.) Se les fue la mano a estos desgraciados... (Sale. Fedina se incorpora. Toma el niño y lo abraza delirante.)

FEDINA. (Dándole el pecho.) ... Mama, hijito, mama... no tengas miedo... ya pasó, m'hijito... mama... ya luego nos vamos a ir a la casa... aquí estoy, m'hijo... soy yo... mama... (Se levanta y camina desesperada.) ¡Abran! ¡Por el amor de Dios, abran esta puerta! ¿M'hijo? ¡Hijito! ¡No! ¡No, m'hijito...! ¡M'hijito, no... no... no...! (Llora desesperada.)

Oscuridad.

**ESCENA
CATORCEAVA.**

EL CUMPLEAÑOS DEL SEÑOR PRESIDENTE.

PESONAJES: ELENCO Y PUBLICO.

Murmurlos en la oscuridad. Entre el público se mueven cuchicheando los Representantes de los Sacerdotes, Maestros, Padres de Familia, Profesionales, Indígenas, Diplomáticos, etc. Más que vestidos, están disfrazados con viejas prendas o accesorios de las distintas modas que se han usado en Latinoamérica de principios de siglo al presente. Todos los Representantes se dirigen simultáneamente a pequeños grupos de espectadores con actitud mística, convencidos de la verdad de su gran mentira.

TODOS LOS

REPRESENTANTES. (A medida que hablan se va iluminando la sala.) ¡Escuchen con atención! Es muy importante que ustedes tomen conciencia del profundo significado cívico de este magno acontecimiento. Ustedes son los elegidos, los privilegiados, y por lo tanto deben concientizar su responsabilidad ante la Patria. ¡Pongan mucha atención!

Van destacando en su orden las voces de los...

**REP. DE LOS
SACERDOTES.**

¡En el nombre del Padre, del hijo y del preclaro espíritu de nuestro Señor Presidente, yo, representante de nuestra iglesia metropolina central, iluminado por la sabiduría del benemérito padre de la patria, cuyas manos han sido ungidas con agua bendita para que vosotros al contacto de vuestros labios con su piel, os llenéis de sabiduría y bondad, os incito como cristianos que sóis, a que vengáis al confesionario a confiarnos cualquier secreto que pudiese perjudicar la sagrada persona de nuestro Señor Presidente!

**REP. DE LOS
DOCTORES.**

¡Como representante de los más elevados anhelos de Hipócrates, vigilante de la salud física y moral de mis conciudadanos, recomiendo en este glorioso día, para alivio de todas las dolencias del hígado y del cerebro, del corazón y los huesos, la esterilidad, la impotencia, las diarreas y la asfixia, que besen las milagrosas manos del Señor Presidente y que se preocupen siempre y en todo sentido por hacerle la vida amable, fecunda y duradera...

**REP. DE LOS
MAESTROS.**

... En este día histórico en que el primogénito de la diosa Minerva, nuestro Señor Presidente, cumple un año más de gloriosa existencia, desfilaremos frente al balcón presidencial a testimoniarle al protector de la juventud estudiosa, el respeto, la obediencia y el amor que nos embargan en la fecha de su glorioso onomástico. Cada uno tiene la obligación de llevar un ramo de flores para cubrir pétalos y aromas, los pies de la egregia figura de nuestro Señor Presidente...

**REP. DE LOS
PADRES DE
FAMILIA.**

... Todas las familias tienen que estar esplendorosas en este esplendoroso día en que se celebra el cumpleaños del Señor Presi-

dente, sin cuya mano protectora y misericordiosa, absolutamente nadie podría llevarse un pan a la boca. Que las casas estén hoy inmaculadas. Que toda la ciudad brille reluciente. Que nuestros hijos adornen los ventanales y la servidumbre riegue pino por las calles. Nosotros, los padres de familia, debemos encabezar el desfile familiar hacia la plaza de armas...

REP. DE LOS NEGOCIANTES.

¡Hoy es día de asueto! Quiero compartir con mis trabajadores la gloriosa efemérides nacional que celebra el nacimiento de nuestro sacerdote Presidente, protector de la industria, la banca y el comercio, fuentes inagotables de prosperidad, honradez y trabajo. Todos los trabajadores, empleados y supernumerarios conscientes y orgullosos de su posición en la sociedad, deben acompañarnos a rendir justo homenaje al bien llamado orientador de los destinos patrios, el benemérito Señor Presidente...

REP. DE LOS OBREROS.

Nosotros, los trabajadores también nos unimos al júbilo popular, representando a la frente que en sudor se moja y que jamás ante otra frente se sonroja, en el magno desfile de manifestación espontánea de solidaridad nacional por la felicidad y larga vida de nuestro querido Señor Presidente...

REP. DE LOS INDIGENAS.

¡Nosotros también honomeritamos al glorioso estadista, el gran tatite, Señor Presidente, y venimos de los pueblos, aldeas y más apartados caseríos, a rendir tributo a nuestro tatite Señor Presidente, trayéndole regalitos del campo y olores frescos del pueblo en su santificado día de su santo de Señor Presidente...

REP. DE LOS MILITARES.

Corresponde a nosotros el alto honor de acompañar en esta jornada de civismo popular, a nuestro gran estadista, benemérito de la Patria, Señor Presidente Constitucional de la República, salvaguardando así su preciosa vida y acompañándolo en toda clase de peligros con que puedan acecharlo los malos ciudadanos que arteramente impugnan el orden y bienestar de la Patria...

REP. DE LOS DIPLOMATICOS.

(Con fuerte acento extranjero.) Nunca en la historia de la evolución cultural del hombre civilizado, se vio un representante más dilecto a nuestro corazón y nuestra inteligencia, que el Excelentísimo Señor Presidente Constitucional de la República, quien en la fecha de hoy, agrega con la modestia y dignidad que lo caracterizan, un aniversario más a su ya fecunda existencia. Hago votos en nombre de mi Gobierno y del pueblo a quien tengo el honor de representar en esta fiesta, porque se sucedan serenos y progresistas, muchos onomásticos más del insigne estadista, vuestro Señor Presidente...

Las voces se mezclan y toda la sala se convierte en un manicomio. A los acordes de la granadera se ilumina el teatrino y aparece resplandeciente el Señor Presidente. Vít ores. Aplausos. Gritos. Vivas. Sube la Oradora y pide orden y silencio. Pausa.

ORADORA. (Al títere.) ¡Hijo del pueblo...! ¡Como Jesús, hijo del pueblo...! El sol en este día de radiante hermosura, el cielo viste... Cuida su luz tus ojos y tu vida... Enseña del trabajo sacrosanto que sucede en la bóveda celeste a la luz... la sombra... la sombra de la noche oscura y sin perdón de donde salieron las manos asesinas que sembraron a tu paso una bomba... que a pesar de sus científicas precauciones extranjeras, te dejó ileso...

Aplauso cerrado.

MUJER 1^a ¡Que viva el benemérito de la Patria!
ESTUDIANTE. ¡Que viva el protector de la juventud estudiosa!
MUJER 2^a ¡Que viva el benefactor de la mujer desvalida!
HOMBRE. ¡Que viva el Jefe Supremo de nuestros destinos!
MUJER 3^a (Con velos de luto.) ¡Que viva el padre de todos los niños pobres!
INDIGENA. ¡Que viva el gran tatito de todos los indios!
NEGOCIANTE. ¡Que viva el paladín de la libertad de empresa!
EMBAJADOR. ¡Que viva el protector de las inversiones extranjeras!

El títere se mueve impaciente. Silencio. Todos aguardan ansiosos las palabras del Señor Presidente.

S. PRESIDENTE. Lero... lero... lero... lero... La Patria... (Aplausos.) Chaca... chaca... chaca... chaca... La justicia... (Aplausos.) Güere... güere... güere... güere... La Sociedad... (Aplausos.) Pum... catabum... pum pum... La Libertad... (Aplausos.) Tin Marín de dos quién fue... La familia... (Aplausos.) Bla... blablablá... blablablá... blablablá... ¡La paz...!

En la sala estalla un carnaval. Hombres y mujeres con banderas, listones, guirnaldas, ramos de flores, pitos y trompetas se mezclan con el público y suben a todas las áreas de la escena. Los militares se transforman en cañones y disparan salvadas. Por todas partes gritos, aplausos, vivas y desmayo. Histeria colectiva con fondo de banda marcial. Oscuridad.

—FIN DEL PRIMER ACTO—

S E G U N D O A C T O

ESCENA**PRIMERA.****DELIRIOS DEL AUDITOR**

AREA UNO: BARTOLINA.

PERSONAJES: SACRISTAN, ESTUDIANTE, CARVAJAL, MAESTRO.

AREA DOS: DESPACHO.

PERSONAJES: AUDITOR, VASQUEZ, AMANUENSE, ALCAIDE, RODAS, VERDUGOS, VOCES.

Se ilumina el área uno bajo la tarima central.

SACRISTAN. Siento como si estuviéramos lejos. Muy lejos...

MAESTRO. Nos olvidaron en una tumba del cementerio viejo enterrados para siempre...

SACRISTAN. No se callen. El silencio me da miedo. Se me figura que una mano alargada en la sombra va a cogerme del cuello para estrangularme...

CARVAJAL. A ratos... me imagino que la ciudad entera se ha quedado en tinieblas como nosotros...

SACRISTAN. Yo sería feliz con una taza de té caliente...

ESTUDIANTE. Y pensar que todo afuera debe estar como si nada estuviera pasando. Como si nosotros no estuviéramos aquí encerrados.

MAESTRO. (A Carvajal.) ¿Y á usted por qué lo capturaron?

CARVAJAL. Me acusan de ser cómplice en el asesinato del coronel José Parrales Sonriente.

SACRISTAN. (Santiguándose.) ¡El gran poder de Dios...!

Afuera gritos y gemidos de Rodas. Se ilumina el área dos sobre la tarima central. El Auditor interroga a Vásquez mientras el Amanuense toma notas.

AUDITOR. ¿Nombre...?

VASQUEZ. (Insolente.) Lucio Vásquez.

AUDITOR. ¿Originario de...?

VASQUEZ. De aquí.

AUDITOR. ¿De la penitenciaría?

VASQUEZ. (Riendo.) No. De la capital.

AUDITOR. ¿Estado civil?

VASQUEZ. Solterazo y a todo dar.

AUDITOR. Responda como debe ser. ¿Profesión u oficio?

VASQUEZ. Empleado toda la vidurria.

- AUDITOR.** ¿Y eso qué es?
- VASQUEZ.** Empleado público, pues
- AUDITOR.** ¿Ha estado preso?
- VASQUEZ.** Sí.
- AUDITOR.** ¿Por qué delito?
- VASQUEZ.** (Sonriente.) Asesinato en cuadrilla.
- AUDITOR.** ¿Edad?
- VASQUEZ.** Yo no tengo edad. De donde yo vengo, la gente no tiene edad.
- AUDITOR.** ¿Cómo que no tiene edad?
- VASQUEZ.** Bueno, clave ahí treinta y cinco por si hace falta tener alguna edad.
- AUDITOR.** ¿Qué sabe usted del asesinato de El Pelele.
- VASQUEZ.** (Muy natural.) Que yo lo maté. ¡Yo!
- AUDITOR.** ¿Y no sabe que ese delito puede costarle la vida?
- VASQUEZ.** A lo mejor...
- AUDITOR.** ¿Cómo que a lo mejor? (Al Amanuense.) Escriba que Lucio Vásquez declara que él asesinó a El Pelele con la complicidad de Genaro Rodas...
- AMANUENSE.** (Escribiendo...) ... con la complicidad de Genaro Rodas...
- VASQUEZ.** (Zumbón.) Por lo visto el Licenciado no sabe muchas cosas. ¿A qué viene esta declaración? ¿Cree que yo me iba a manchar las manos por ese idiota sólo por mi gusto?
- AUDITOR.** Respete al Tribunal o lo rompo.
- VASQUEZ.** Lo que le estoy diciendo está muy en su lugar. Yo sólo obedecía órdenes expresas del Señor Presidente.
- AUDITOR.** ¡Embustero! ¡Ja! Aliviados estábamos....
- Aparecen el Alcaide y los Verdugos trayendo a Rodas colgando de los brazos como un trapo.**
- ALCAIDE.** Con su permiso, señor.
- AUDITOR.** ¿Cuántos fueron?
- ALCAIDE.** (Sonriente.) Doscientos.
- AMANUENSE.** Yo diría que le dieran otros doscientos...
- AUDITOR.** Sí, Alcaide. Que le den otros doscientos mientras yo termino con este.
- Los Verdugos salen con Rodas seguidos por el Alcaide.**
- VASQUEZ.** (Asustado.) Yo sólo obedecía órdenes expresas del Señor Presidente...
- AUDITOR.** El Señor Presidente no está loco para dar una orden así. ¿Dónde está el papel en que consta que se le ordenó proceder contra ese infeliz en forma tan villana y cobarde?

- VASQUEZ.** (Evasivo.) La devolví.
- AUDITOR.** ¿Y por qué?
- VASQUEZ.** Pues... porque decía que se devolviera firmada al estar cumplida. ¿Acaso no estaba yo con usted cuando los limosneros acusaron...?
- AUDITOR.** Usted sabe más de la cuenta, Vásquez. Su cabeza está en peligro. Retírese.
- Sale Vázquez asustado. Pausa.**
- AUDITOR.** Ahora le toca el turno a Miguel Cara de Angel. (Ríe.) El secuestro de la hija del General no fue sino una vil treta para burlar la vigilancia de la autoridad. ¡Qué decepción para el Señor Presidente cuando se entere que el hombre de toda su confianza preparó la fuga de uno de sus más encarnizados enemigos...!
- AMANUENSE.** Sí, señor. ¡Qué decepción!
- AUDITOR.** (Furioso.) ¿Y usted qué está oyendo? ¿Le pagan para vigilarme? Yo no quiero orejas conmigo.
- AMANUENSE.** (Tembloroso.) Sí, señor.
- AUDITOR.** Lo que aquí se ve, lo que aquí se oye, lo que aquí se dice, aquí se queda. ¿Entendido? Ver, oír y callar.
- AMANUENSE.** Sí, señor. Ver, oír y callar. Y callar... callar...
- AUDITOR.** Retírese. ¡Fuera... fuera...!
- Sale presuroso el Amanuense. Pausa.**
- AUDITOR.** Te llegó la hora, Miguel Cara de Angel. Te tengo en mis manos. Jamás pensaste que fuéramos a medir fuerzas tan pronto. Ayer me despreciaste en Palacio, hoy me toca a mí devolverte la bofetada. Como lo he ido haciendo con todos los que me han humillado. Con la muerte están pagando los de abajo los desprecios y las burlas que me juzgaron; y poco a poco estoy hundiendo a los de arriba... ¡Los de arriba, Cara de Angel! Ustedes fueron los peores. Siempre le volvieron la espalda a mi madre. Lo recuerdo muy bien. Todavía me quema en carne viva el repudio de todos ustedes para con ella, que era buena y humilde... como la virgen... y ustedes le cerraron las puertas. (Pausa.) Pero el tiempo pasa. Todo cambia. Ahora soy yo el que estoy arriba para cobrar tanto ultraje... ¡Montón de cabrones!... A todos ya se les pudo haber olvidado, pero yo recuerdo muy vivamente cuando no había mujer que quería ser su amiga... ¡Montón de putas...! Les juro que voy a hacer de la ciudad un gran burdel donde todos, los de arriba y los de abajo, todos, todos juntos van a revolcarse en su mierda... y mi madre, más pura que nunca, los verá desde el cielo con ojos de desprecio... La virgen que supo de sus lágrimas, me hará el milagro de hacerlos arder en su propio infierno de corrupción y de muerte. Les juro que tengo que verlos a todos lamerse unos a otros su podredumbre... y mientras arden en su burdel, yo desde la iglesia me reiré de ustedes mientras le toco el

órgano a la Virgen y le canto salmos y alabanzas a su gloria. ¡Se los juro...!

Como fantasmas aparecen por diferentes áreas prostitutas, clientes y militares ebrios que se mofan de él. Meseros y hombres-lámparas, traen mesas y bancos transformándose la escena poco a poco en el burdel el Dulce Encanto. El mayor Farfán entra cantando y una prostituta gorda y fea baila un strip-tease obsceno.)

¡Bailen! ¡Diviértanse! ¡Quémense en su infierno que de allí pasarán al fuego eterno. ¡Nadie se salvará! Mi venganza se está cumpliendo con la ayuda de Dios y la protección del Señor Presidente... (Sale delirando.)

**ESCENA
SEGUNDA.**

EL BURDEL EL DULCE ENCANTO.

PERSONAJES: MAYOR FARFAN, DOÑA CHON, LA MARRANA, UN CAPITAN, EL CUQUE BURUQUE, MISS OVARIOS, LA ADIVINADORA, EL PIANISTA, EL PUMA, LA SIEMPRE VIVA, EL MESERO PECHOS DE CURRUCUCU, PROSTITUTAS, CLIENTES Y MESEROS.

Farfán ha entrado cantando con voz aguardentosa.

FARFAN. ¿Por qué me quieren las putas a mí...?
Porque les canto la flor del café...

Los hombres comienzan a corear la primera frase del estribillo. "¿Por qué me quieren las putas a mí? Y Farfán repite cada vez más estridente: "Porque les canto la flor del café..." La mujer gorda y fea baila su strip-tease al compás de la melodía. Cuando sale el Auditor delirando, la animación crece en el burdel. La mujer del strip-tease se queda totalmente desnuda. Aplausos. La mujer sale.

UN CLIENTE. ¿Qué pasó con ese pianista?

Aparece el Pianista. Es un marica viejo y patético. Muy pintarajeado. Lo acompaña El Puma, un hombre joven.

PIANISTA. ¿Qué quiere que le toque, mi amor?

UN CLIENTE. (Obsceno.) Lo que tú quieras, mi vida... (Risas.)

EL PUMA. Déjate de payasadas, Violeta. Ya sabés que me emputan tus miqueos.

PIANISTA. ¿Y por qué no voy a miquear? Yo soy mico, remico y resplomoso.
¿Y qué?

OTRO CLIENTE. ¿Qué le vas a tocar a mi amigo, amorcito?

PIANISTA. Un vals para su madre... ¡si es que tiene! (Ríe.)

Se dirige a una de las áreas laterales y se sienta a tocar un piano imaginario. La Siempre-viva —otra marica con barbas— y el pianista tararean la música. Varias parejas bailan sin pudor. La Marrana se sienta con el mayor Farfán.

- PIANISTA.** (Terminando de tocar.) ¡Qué bien! Se ve que aquí todo el mundo sabe mover bien el ... abanico... (Ríe.) Católicos tenían que ser...
- MARRANA.** (A Farfán.) Quítese esta su porquería. (Lo besa mientras le desengancha una espada imaginaria.)
- FARFAN.** ¿Quién te enseñó a besar así, mi vida? (Al capitán que lo acompaña.) Parece que estuviera pegando sellos. ¡Qué bárbara!
- ADIVINADORA.** (A un cliente.) Aquí le sale una denuncia. A usted lo han malinformado con el Supremo Gobierno. Tenga cuidado. Veo mucha sangre...
- El Mesero Pechos de Currucucú se acerca al Pianista y le da una copa.**
- PIANISTA.** Gracias, reina. ¿Y a quién le debo la galantería? (Riendo.) ¿Aquél viejo...? Decíle que me llaman Pepe los amigos y Violeta los muchachos...
- EL PUMA.** (Enojado.) No me piqués, Violeta
- PIANISTA.** No te incomodes, mi amor. Sólo estaba bromeando.
- MESERO.** (Coqueto.) Está celoso.
- EL PUMA.** Soy su marido, no su juguete.
- MESERO.** (Al Puma.) ¿Gusta una copa? Yo le invito...
- PIANISTA.** (Empujándolo.) Atrevido. Aprendé a respetar lo ajeno.
- MESERO.** (Marchándose.) ¿Qué culpa tengo yo de tener pechos de currucucú?
- PIANISTA.** Y cara de carnaval, querido. Porque la viruela jugó confetti con ella...
- Se oyen gritos afuera. Aparece una mujer ebria apretándose las manos en el vientre.**
- MISS OVARIOS.** ¡Ay, mis ovarios...! ¡Ay, mis ovaaaAAARIOS...! Mis ovarios, mis ovarios, ayayay...! (Se forma un círculo a su alrededor. Especulaciones y comentarios. La mujer se sacude y en lo agudo de la crisis se le escapa la dentadura postiza. Carcajada general.)
- LOMBRIZ.** (Mostrando las placas de la Miss Ovarios.) ¡Miren los dientes de la Miss Ovarios!
- VARIOS.** ¡Viva la Mis Ovarios!
- CORO.** ¡Viva...
- CAPITAN.** ¡Arriba los dientes y fuego a los puentes!
- CORO.** ¡Pum purúm pum pum...!
- UN CLIENTE.** ¡Un peso por esos dientes!
- CUQUE**
BURUQUE. ¡Dos pesos...!
- UN CLIENTE.** ¡Tres pesos!

Aparece doña Chon sobrecargada de afeites, plumas, escotes y avalorios.

DOÑA CHON. (A la Miss Ovarios.) ¡Silencio, pedazo de porquería! Bien se ve que nunca has estado en una casa decente. ¡Silencio, digo! ¡Aquí nadie hace escándalo...! Para hartarte y pasarte el día entero echada durmiendo, no te duelen los ovarios, ¿verdad? Vamos para afuera... vamos, vamos... (Se la lleva a empujones.)

PIANISTA. (Corriendo a colocarse al sitio donde estaba la Miss Ovarios.) ¡Ay mis ovarios! ¡Ay, doctor, mis ovarios! (Se tiende, se encoge, se retuerce. Risa general. La Siempreviva le ayuda a parir.)

SIEMPREVIVA. Ya está, mi reina. Ya está. Respiro... venga la última pujadita... un poquito más... ¡Aquí viene ya la cabecita! (El Pianista grita. La Siempreviva le saca un cojín de las piernas y lo arrulla como a un recién nacido.)

PIANISTA. ¿Qué fue...? ¿Niño... o niña...?

Entra nuevamente Doña Chon.

DOÑA CHON. ¿Qué diablos hacés ahí, Pepe? Tocá el piano que para eso te pago. Y vos, Siempreviva, o te portás bien o me busco otro mesero. ¡Bonita estaba yo para dejar que en mi casa se hiciera escándalo!

SIEMPREVIVA. ¡Ay, Doña Chon, tan enojada! Ya no puede uno jugar un ratito...

DOÑA CHON. Calláte y andá a decirle a las otras mujeres que se vengan para el salón. Ya deberían estar aplastadas aquí. A esta hora comienza a venir la gente...

SIEMPREVIVA. Sí, Doña Chonita. (Muy afectado.) ¡Muchaaa... chas...! (Sale.)

CLIENTE. ¿Y qué pasó con las Miss Ovarios, doña Chonita?

DOÑA CHON. A esa mula escandalosa voy a sustituirla con una muchacha que estaba presa y a quien yo le compré su libertad a un amigo muy influyente que tengo en el Gobierno. (Ríe.) Viene fresquita de la cárcel. (Ríe más.) Esta noche voy a presentarla en sociedad...

Entran unas prostitutas con Fedina que abraza a su hijo.

PATUDA. No quiso ni un bocado, doña Chonita.

MICA. Ni pudimos quitarle ese vestido.

PALOMA. Ni lo que lleva en los brazos.

BOMBA. Tampoco se dejó peinar.

SIEMPREVIVA. Parece muerta. Ni los ojos hemos logrado verle...

SINTRIPAS. Gallina puerca. ¡Cómo apesta!

DOÑA CHON. Es verdad. Yo siento mal olor. ¿Se bañaron, muchachas?

PATUDA. ¡Ay, doña Chonita! La que hiede es la nueva...

SINTRIPAS. Está podrida.

- DOÑA CHON.** (Tratando de abrirle los brazos de Fedina.) ¿Y esta qué trae aquí tan agarrado? Ayúdenme, muchachas.
- Le abren los brazos. Fedina da un grito y cae desmayada.**
- PATUDA.** ¡El niño es el que apesta!
- MICA.** ¡Está muerto!
- SINTRIPAS.** Lo mató la muy... desnaturalizada. (Comienza a llorar.)
- MICA.** ¡Maldita!
- DOÑA CHON.** (Muy alterada.) ¡Mayor Farfán! ¡Venga, mayor Farfán! ¡Ayúdeme! Hay que avisar inmediatamente a la autoridad.
- FARFAN.** (Despabilándose con los gritos.) ¡Que viva el chojín y la chamuchina! ¡Chú... juuuuu...!
- DOÑA CHON.** ¡Mayor Farfán, esto es serio! Venga, deme una mano. ¡Hay muerto...!
- FARFAN.** No se preocupe doña Chonita. Yo lo arreglo con la autoridad. ¡Chú-ju... ¿Para qué tengo mis conectos con el Estado Mayor, pues? (Salen. Las mujeres lloran besando al niño muerto. Una de ellas, medio borracha, comienza a cantar.)
- SANATA.** Dormite, mi niño
cabeza de ayete...
Si no te dormís,
te come el coyote...

Todas las mujeres cantan con ella.

**CORO DE
PROSTITUTAS
EBRIAS.**

Dormite, mi niño
que tengo que hacer
lavar tus pañales
sentarme a coser...

El Pianista toma al niño y canta entre lágrimas.

PIANISTA. Quisiera, mi niño
cual padre arrullarte
y en mi duro infierno
ni eso puedo darte...

Las prostitutas lloran a su alrededor. Los clientes beben solemnes. Oscuridad.

**ESCENA
TERCERA.**

CONVERSACIONES DE BARTOLINA

PERSONAJES: CARVAJAL, ESTUDIANTE, SACRISTAN, MAESTRO,
AFUERA, VOZ DE PRISIONERO.

En la oscuridad el Prisionero grita desesperado.

**VOZ DEL
PRISIONERO.**

¡Agua...! ¡Por el amor de Dios, un poco de agua...! ¡Por favor... agua... agua...!

Se ilumina el área uno bajo la tarima central superior.

CARVAJAL.

(Al Estudiante.) ¿Y a usted por qué lo tienen aquí?

ESTUDIANTE.

¿Para qué hablar? Me duele el aire. Los recuerdos me duelen. Me duele todo, hasta la luz del alma...

SACRISTAN.

Sólo pecados dice. Mejor cállese.

ESTUDIANTE.

Prefiero hablar mal de mí mismo que hablar mal de la Patria.

SACRISTAN.

¡Shht! Las paredes tienen oídos.

ESTUDIANTE.

Qué me importa. He crecido entre cadáveres. Un día abrí los ojos y descubrí la amarga verdad del mundo que me rodeaba. Por todas partes hipocresía, oscuridad y hambre. Por todas partes el aire contaminado de miseria. Entonces comprendí que era necesario acabar con la explotación del hombre por el hombre para que todos pudiéramos verdaderamente ser libres. Ser hombres...

SACRISTAN.

¡Guerrillero! Por culpa de ustedes estamos como estamos.

ESTUDIANTE.

(Exaltado.) ¡Al contrario! Es por los cobardes como usted que vivimos esta interminable melancolía de castrados... (Pausa.)

SACRISTAN.

Pero... pero no se callen. Sigan hablando...

ESTUDIANTE.

Hablemos de libertad.

SACRISTAN.

Hablar de libertad en la cárcel, ¡qué ocurrencia!

MAESTRO.

No hay esperanza de libertad, mis amigos. Estamos condenados a soportarlo todo hasta que Dios quiera...

Afuera el Prisionero grita desesperado.

VOZ DEL

PRISIONERO.

¡Agua...! ¡Por el amor de Dios, un poco de agua! (Desfallecido.)
Aqua... por favor... agua...

CARVAJAL.

(Amargamente.) Si no lo estuviera viviendo, creería que esto es una pesadilla. Un rito sangriento disfrazado de comedia bufa... (Pausa.)

SACRISTAN.

Lo que sea... pero no se callen. Sigan hablando... Sigan hablando... (Oscuridad.)

ESCENA

CUARTA.

LAS ORDENES DEL SEÑOR PRESIDENTE.

PERSONAJES: EL SEÑOR PRESIDENTE Y EL AUDITOR.

Se ilumina el teatrino. Abajo el Auditor.

- AUDITOR.** (Servil.) Me permito poner en sus manos, Señor Presidente, el proceso por sedición, rebelión y traición contra los asesinos del coronel Parrales Sonriente, general Eusebio Canales y licenciado Abel Carvajal. Aquí tiene también la orden de captura contra el señor Miguel Cara de Angel, acusado de complicidad en la fuga del general Canales.
- S. PRESIDENTE.** ¡Estúpido! Rompa esa orden de captura contra mi amigo Cara de Angel. ¡imbécil! Cara de Angel no cooperaba a la fuga de Canales, sino a su muerte. La policía debió acabarlo a balazos cuando trató de escapar. Eso era lo que estaba mandado. Pero la policía no puede ver puerta abierta sin que le coman las uñas por robarse lo que puede. Todos ustedes son una solemne porquería. Y óigalo bien. Quiero mano de hierro con Carvajal. ¿Entendido?
- AUDITOR.** Sí, Señor Presidente. Entendido.
- S. PRESIDENTE.** ¿Qué noticias hay de Canales?
- AUDITOR.** No han logrado agarrarlo, Señor Presidente.
- S. PRESIDENTE.** ¿Y qué diablos hace la Montada?
- AUDITOR.** Se les perdió en los vericuetos de la montaña, Señor.
- S. PRESIDENTE.** Dé orden que lo liquiden si trata de cruzar la frontera. Y pistee a todo el mundo que pueda llevarnos a su paradero. Canales no debe escapar.
- AUDITOR.** No escapará, Señor Presidente. Lo que no logre la Montada, se encargará de hacerlo la montaña...

Oscuridad.

**ESCENA
QUINTA.**

EL GENERAL CANALES PARTE AL EXILIO.

PERSONAJES: GENERAL CANALES Y UN INDIO.

En un claro de la montaña al amanecer.

- INDIO.** (Simulando hacer café en una pequeña fogata.) No tengás desconfianza de mí, tatita. Yo también vengo de fuga.
- CANALES.** ¿Y vos, por qué?
- INDIO.** (Sencillo.) Me fui a robar el maíz. Pero no soy ladrón, tatita. Era mío el terreno. Me lo quitaron con todo y mulas...
- CANALES.** ¿Sos ladrón pero no sos ladrón? ¿Cómo está eso?
- INDIO.** Quiero decir que no soy ladrón de oficio. Aquí como me ves, yo era dueño de un terrenito, cerca de aquí. Y de ocho mulas. Tenía casa, mujer, mis hijos... (Pausa.) Tomá tu cafecito.
- CANALES.** (Mientras hace como que bebe.) ¿Y qué te pasó?

- INDIO.** La mala suerte. Hace tres años, el comisionado político me mandó que le juera a llevar pino para celebrar el santo del Señor Presidente. ¡Qué iba a hacer yo! Lo llevé en mis mulas, y al verlas, se quedó con ellas.
- CANALES.** ¿Y no te quejaste a la autoridad?
- INDIO.** ¡Ay, tata! Ellos son la autoridad. Cuando le reclamé al comisionado, lo que hizo fue meterme a la cárcel incomunicado. Y como yo seguía reclamando, me pegó tan fuerte con la charpo, que tuvieron que mandarme al hospital. Por poco me muero.
- CANALES.** ¡Lo que defendemos los militares!
- INDIO.** Cuando salí del hospital, ya se habían llevado a mis hijos, que eran tierrecitos, a la cárcel. Sólo por tres mil pesos los dejaban libres. Entonces me fui a la capital a conseguirlos. Allá un licenciado escribió la escritura de acuerdo con un extranjero, diciendo que me daban los tres mil pesos en hipoteca; pero eso fue lo que me leyeron y no fue eso lo que pusieron. Como no sé leer, yo no lo supe hasta que llegó un hombre del juzgado a decirme que saliera de mi terrenito porque ya no era mío. Con el papel del Licenciado me sacaron de mis tierra. A mis hijos los metieron al cuartel a pesar de los tres mil pesos. Uno se me murió cuidando la frontera. El otro, se calzó. Como que se hubiera muerto. Y hace poco, se me murió mi mujer. De paludismo. Por eso robo sin ser ladrón, tatita. Por eso siempre estoy de fuga...
- CANALES.** Ser militar para mantener en el poder a una casta de ladrones, explotadores y vendepatrias, es más triste, por infame, que morirse de hambre en el exilio.
- INDIO.** ¿Sabés cómo me siento sin mis tierras, tatita? Como árbol sin raíces.
- CANALES.** ¡A santo de qué nos exigen a los militares lealtad a regímenes desleales con la tierra y con la raza...?
- INDIO.** ¿Qué decís, tatita?
- CANALES.** Cosas que se le ocurren a uno en la montaña.
- INDIO.** ¿Oís...? Debe ser la Montada.
- CANALES.** ¿Te gustaría venirte conmigo?
- INDIO.** ¿A dónde?
- CANALES.** Voy a cruzar la frontera. Necesito un buen guía.
- INDIO.** ¿Y qué vas a hacer del otro lado?
- CANALES.** A preparar la revolución de esta tierra. A levantar un ejército limpio que hunda para siempre en su sepulcro toda esta podredumbre que vivimos.
- INDIO.** Nadie como yo conoce esta montaña, tata. Yo sé por donde podemos cruzar la frontera sin peligro. Vení.
- CANALES.** Vamos. (**Salen**).
- Oscuridad.**

**ESCENA
SEXTA.**

DELIRIOS DE AMOR.

PERSONAJES: CAMILA, CARA DE ANGEL, EL SUEÑO, LOS HOMBRES DEL SUEÑO, EL ENAMORADO, LA ENAMORADA, FARFAN, LA MASACUATA, LOS TRES TIOS, LA CRIADA, LOS EMPLEADOS DE LIMPIEZA, UN MUCHACHO, EL DOCTOR, VIEJA, LAVANDERAS, CORO DE NIÑOS QUE CANTAN, LAS TRES MUJERES FRUSTRADAS, LOS TRES CRISTOS, LOS CUATRO HOMBRES AMARILLOS, VOCES, CORO Y MUJERES CON FAROLES CHINOS. DURANTE EL DELIRIO DE CAMILA, FIGURAS ANTROPOMORFICAS QUE SE ARRASTRAN BAJO LAS TARIMAS.

En la oscuridad varias Voces repiten insistentemente.

VOCES. ¡Ton-tón, torón tontón! ¡Ton-tón! ¡Ton-tón torón tontón!

Se ilumina una de las áreas laterales del frente. Los tres Tíos en bata de casa.

TIA. (Usa impertinentes.) ¿Quién podrá ser?

TIO. (Asustado). Yo no quiero ver a nadie...

OTRO TIO. Pero cuidado quien abre.

CRÍADA. (Aparece.) Señora... parece que tocan. ¿Abro?

TIA. De ninguna manera. Es un abuso. ¡Llamar a esta hora!

TIO. Yo no quiero ver a nadie. (La Criada sale.)

OTRO TIO. Pero cuidado quien abre.

TIA. ¡Está ladrando el cielo! ¡Guau... guau... guau...!

TIO. Esos toquidos me están reventando el cerebro. ¡Mmmmmmm!

OTRO TIO. ¡Pero cuidado quien abre!

Oscuridad. Una Niña con máscara llora en el área opuesta.

NIÑA. Espuma... espuma... mi muñeca tiene los brazos llenos de espuma...

Oscuridad. Las Lavanderas en el área opuesta.

LAVANDERA 1^a Las lavanderas de barro lavan espuma...

LAVANDERA 2^a Las lavanderas tienen los brazos empapados de relámpagos.

LAVANDERA 3^a Las lavanderas lavan la espuma del cielo.

Oscuridad.

En el área superior central está Camila recostada sobre un actor-gato que se relame todo el tiempo.

CAMILA. **(Delirando.)** ¡Papá...! Mis tíos no quieren abrirme la puerta... tengo miedo, papá... los pericos en el jardín están leyendo mis libros... Tío Juan... Tía Judith... Tío José Luis... Abranme, por el amor de Dios...

Abajo, aparecen los tres empleados de limpieza con sus carritos de basura. Barren el área central del frente. De sus carritos de limpieza aparecen los tíos.

TIO. Siguen tocando... **(Se esconden después de cada frase.)**

TIA. ¡Yo tan bien dormida que estaba!

OTRO TIO. ¡Pero cuidado quien abre!

TIO. ¡Qué van a decir en las vecindades!

TIA. Es una desconsideración. Una grosería.

TIO. Yo no quiero ver a nadie...

TIA. Que cada quien se las arregle como pueda...

OTRO TIO. ¡Pero cuidado quién abre...!

Salen los empleados de limpieza con sus carritos.

CAMILA. ¡Abranme, tíos! ¡Por favor! Papá, tengo miedo... ¿Dónde estás, papá...? Tengo miedo... tengo miedo...

Por una de las áreas laterales superiores entra el Sueño con los cinco Hombres del Sueño.

SUEÑO. Soy tu sueño, Cara de Angel...

En el área lateral del frente Cara de Angel despierta.

CARA DE ANGEL. **(Sobresaltado.)** ¿Quién anda ahí?

LOS HOMBRES

DEL SUEÑO. Los hombres de vidrio opaco...

CARA DE ANGEL. ¿Qué quieren?

SUEÑO. Cortarle el paso al amor...

CARA DE ANGEL. ¿De dónde vienen?

LOS HOMBRES

DEL SUEÑO. Del callejón de todas tus infamias...

CARA DE ANGEL. No puedo verlos... ¿Qué llevan en el rostro?

SUEÑO. Traen un hilo de sangre en la sien... **(Desaparecen.)**

CARA DE ANGEL. ¿Está muerta? ¡Ah, Camila, si yo pudiera arrancarte con el calor de mi mano la enfermedad! Quisiera meterme entre tus párpados y remover las aguas de tus ojos... misericordiosos y después de este destierro... hasta que te conocí, Camila, mi vida era un crimen de cada día... pero en tus pupilas color de alitas de esperanza... nuestra, Dios te salve, a ti llamamos los desterrados... por tu amor, el mundo ahora me parece inmenso y sobrenatural... Te necesito, Camila, te necesito...

CAMILA. (Delirando.) ¿También las puertas del amor están cerradas para siempre?

Aparecen los niños del Coro con máscaras.

CORO. (Jugando.) Andares, andares,
¿Qué te dijo andares?
Que me dejaras pasar...
¡Están cerradas las puertas...!

Salen riendo. Luz sobre la Masacuata muy preocupada.

MASACUATA. ¡Tiene los brazos rígidos... los párpados caídos... y un color verdoso de botella...! ¡Ay, Virgen Santísima, que la señorita Camila no se vaya a morir aquí en mi casa!

Oscuridad.

Entra un Niño corriendo y va hacia Cara de Angel.

NIÑO. Manda a decir la señora de la fonda que se vaya para allá porque la señorita Camila está muy grave... (Sale.)

VIEJA. (Apareciendo.) ¡El amor es como las granizadas, niña! (Ríe cínica y desaparece.)

CAMILA. ¡Los hombres de pantalones rojos están jugando con sus propias cabezas! ¡Ya viene el Señor Presidente todo vestido de oro! ¡Abran... ábranme tíos...!

DOCTOR. (Aparece y le toma el pulso a Camila.) La fiebre le tiene que subir. Es el proceso de la pulmonía. (Permanece inmóvil emitiendo sonidos de reloj.)

Aparecen los Enamorados. Vienen desnudos envueltos en transparentes velos. Bailan en cámara lenta en el área central del frente. También al frente en una de las áreas laterales, aparecen los tres cristos en actitud de crucifixión a quienes con lujuria acarician las tres Mujeres Frustradas.

FRUSTRADA 1: Dicen que se robó a la muchacha después de la medianoche y que la arrastró al fondín de una alcahueta para violarla...

CARA DE ANGEL. (En el área opuesta.) ¡No...!

FRUSTRADA 2: Dicen que ella temblaba como pajarito recién caído en la trampa...

CARA DE ANGEL. ¡No...!

FRUSTRADA 3: Y que la hizo suya sin acariciarla...

CARA DE ANGEL. ¡No...!

FRUSTRADA 1: Con los ojos cerrados...

CARA DE ANGEL. ¡No...!

FRUSTRADA 2: ¡Como quien comete un crimen! (Ríen burlonas y desaparecen.)

CARA DE ANGEL. ¡No... no... no...!

Aparecen los cuatro Hombres Amarillos y lo rodean.

- H. AMARILLO 1º** ¡Sexo de borracho...!
- H. AMARILLO 2º** ¡Sexo de ahorcado...!
- H. AMARILLO 3º** ¡Los borrachos tienen no sé qué de ahorcados cuando se tambalean por las calles!
- H. AMARILLO 4º** ¡Y los ahorcados no sé que de borrachos cuando los mueve el viento...!
- H. AMARILLO 1º** ¡Tu sexo es moco de chompi... pi... pi... pe... pe... pe...
- H. AMARILLO 2º** ¡Tu bestia orina hijos en el cementerio!
- H. AMARILLO 3º** ¡Esbirro!
- H. AMARILLO 4º** ¡Traidor!
- H. AMARILLO 1º** ¡Borracho!
- H. AMARILLO 2º** ¡Asesino!

Oscuridad.

- ENAMORADA.** (Sin dejar de bailar.) ¿Qué soy yo para ti?
- ENAMORADO.** (Sin dejar de bailar.) Un ruiseñor. Un ruiseñor de oro.
- ENAMORADA.** Voy a estar contigo siempre. Siempre...
- ENAMORADO.** Sí, siempre. Porque voy a hacerte una jaula con los diez dedos juntos de mis manos...

Aparecen el Sueño y los Hombres del Sueño.

- SUEÑO.** ¿Y esta mujer quién es?
- UN HOMBRE DEL SUEÑO.** Camila Canales...
- EL SUEÑO.** Llevadla a la barca de las enamoradas que nunca serán felices...
¿Y ese hombre quién es?
- OTRO HOMBRE DEL SUEÑO.** Miguel Cara de Angel...
- EL SUEÑO.** Llevadlo a la barca de los enamorados que habiendo perdido la esperanza de amar, se conforman con que otros los amen... (**Los Hombres del Sueño separan a los enamorados a la fuerza y desaparecen con ellos por diferentes áreas. El sueño se transforma en Sacerdote.**)

- SUEÑO SACERDOTE.** ¡In nomine patris, et filii et espíritu sancti...! (Afuera un coro contesta.) "Amén..."

Oscuridad. Se ilumina el área central del frente. Camila y Cara de Angel.

- CAMILA.** ¿Y mi papá? ¿Que ha sabido de mi papá?
- CARA DE ANGEL.** Las noticias sobre su papá son contradictorias. Pero es casi seguro que logró cruzar la frontera. Esté tranquila. Cuando se confirme la noticia, usted será la primera en saberlo.

CAMILA. Papá... quiero a Miguel, papá. Lo quiero...

CARA DE ANGEL. ¡Camila!

CAMILA. Sí, Miguel. Te entregué mi corazón desde aquella noche que le salvaste la vida a mi padre. Te quiero. (**Cara de Angel intenta besarla.**) ¡No... aquí no...!

CARA DE ANGEL. ¿Por qué no...?

CAMILA. Porque estoy muerta... (**Desaparece.**)

CARA DE ANGEL. (**Desesperado.**) Sólo un milagro. Dios mío, salvala Señor. Es por su amor que me he vuelto un hombre nuevo. ¡Ayúdala! ¡Ayúdanos! No la dejes morir. Yo te prometo a cambio de su vida, salvar a un hombre de la muerte...

Oscuridad. Aparece un desfile de mujeres con faroles chinos. Con su luz iluminan las figuras de Cara de Angel y Farfán.

FARFAN. Perdóname. No lo había reconocido.

CARA DE ANGEL. Lo he buscado toda la tarde. Lo que voy a decirle no debe repetirlo a nadie.

FARFAN. Palabra de caballero.

CARA DE ANGEL. Sé que hay orden de liquidarlo. Se han dado instrucciones al Hospital Militar para que le den un calmante definitivo en la próxima borrachera que se ponga de hacer cama. La meretriz que usted frecuenta en el Dulce Encanto, informó al Señor Presidente de sus "farfanadas" revolucionarias.

FARFAN. Gracias por avisarme. No tengo cómo pagárselo. Le debo la vida.

CARA DE ANGEL. Con su silencio basta.

FARFAN. Eso no es suficiente. Espero tener la oportunidad de demostrarle mi agradecimiento. Cuente siempre conmigo. Siempre.

Oscuridad. Vuelve a iluminarse la figura del Sueño Sacerdote.

SUEÑO

SACERDOTE.

¡In nomine patris, et filii et spiritu sancti! (**Afuera un coro comienza a cantar el Ave María. Se ilumina el área central superior. Camila está recostada en un lecho improvisado por dos actores. A su lado Cara de Angel. El Sueño Sacerdote se acerca a ellos y los desposa.**)

SUEÑO

SACERDOTE.

¿Camila Canales, acepta usted por esposo a Miguel Cara de Angel, hasta que la muerte los separe?

CAMILA.

(**Desfallecida.**) Sí, padre.

SUEÑO

SACERDOTE.

Miguel Cara de Angel, acepta usted por esposa a Camila Canales, hasta que la muerte los separe?

CARA DE ANGEL. Sí, padre.

**SUEÑO
SACERDOTE.**

Yo los declaro ante Dios y ante los hombres, marido y mujer. (**Los bendice. Ellos se besan.**)

Oscuridad.

**ESCENA
SEPTIMA.**

TELEGRAFO HUMANO.

PERSONAJES: AUDITOR, UN CARTERO BORRACHO Y EL CORO DE INFORMADORES.

Con el Ave María de fondo se iluminan diferentes áreas en las que el coro de informadores con actitud servil habla por teléfono o escribe anónimos. El Ave María se convierte en un murmullo ininteligible de voces atropelladas. En el área central del frente el Auditor contesta por teléfono. Pasa cantando el Cartero.

CARTERO. (Borracho.) ¿Cuando yo me muera
quién me enterrará?
Sólo las hermanas
de la caridad... (**Sale.**)

AUDITOR. Entiendo. Sí, está claro. Se casaron en la trastienda donde ella ha estado escondida desde la noche del secuestro. ¡Matrimonio in extremis! ¡Qué interesante! ¿Así que la boda fue un secreto? ¡Verdaderamente muy interesante! Gracias. Gracias. Por supuesto. Espero su llamada con impaciencia. A la hora que sea. No se preocupe. Tiene razón. La patria es primero. El Señor Presidente sabrá recompensarlo en su oportunidad... (**Cuelga.**) ¡Ah, Miguelín Miguelón! Ahora vas a saber quién soy yo. (**Ríe.**) Como decía mi santa madre, que en gloria esté, casamiento y mortaja del cielo baja...

El coro de informadores simulan lanzar anónimos al área del Auditor. Este los recoge.

AUDITOR. ¡Anónimos...! (**Los besa. Los releo. Los releo. Los lame. Se los come.**)
Va a un rincón y los defeca. **Se los vuelve a comer. Oscuridad.**)

**ESCENA
OCTAVA.**

LA MUERTE DE CARVAJAL.

PERSONAJES: EN LA BARTOLINA: CARVAJAL, MAESTRO, ESTUDIANTE, SACRISTAN, VOCES.

EN UNA CELDA: VASQUEZ.

EN EL JUICIO: CARVAJAL, AUDITOR, FISCAL, LIMOSNEROS, MILITARES.

EN EL FUSILAMIENTO: CARVAJAL, MAESTRO, VASQUEZ, OFICIAL, PELOTÓN DE SOLDADOS.

POR LA CIUDAD: LA VIUDA DE CARVAJAL, LA LOCA, EL HELADERO, PAREJAS Y GRUPOS INDIFERENTES.

En la oscuridad se escuchan gemidos, sollozos y palabras entrecostadas. "...Silencio... agua... confiese... dejen más duro... por favor... conteste... cállense, etc."
Se ilumina la bartolina bajo la tarima central superior.

- MAESTRO.** Las calles van a cerrarse un día de estos horrorizadas. Los ciudadanos que anhelaban el bien de la patria están lejos...
- ESTUDIANTE.** Muriendo en tierra que no es la nuestra.
- CARVAJAL.** Oyendo un llanto que no es el nuestro.
- SACRISTAN.** Con flores y responsos que no son nuestros.
- MAESTRO.** Durmiendo en tumba que no es la nuestra. (**Pausa.**)
- SACRISTAN.** Hablen. El silencio me da miedo. Hablen...
- MAESTRO.** Los árboles ya no frutecen como antes...
- CARVAJAL.** El agua ya no refresca...
- ESTUDIANTE.** El aire se hace irrespirable...
- SACRISTAN.** Ya no tarda un terremoto en acabar con todo.
- MAESTRO.** Somos un pueblo maldito.
- ESTUDIANTE.** Las voces del cielo nos gritan cuando truenan: Viles... inmundos... cómplices de iniquidad...
- MAESTRO.** Miles de hombres han dejado los sesos estampados en los muros de estas cárceles, al golpe de las balas asesinas...
- CARVAJAL.** Todas estas bartolinas están húmedas de sangre de inocentes...
- ESTUDIANTE.** ¿A dónde volver los ojos en busca de libertad?
- SACRISTAN.** A Dios que es todopoderoso.
- ESTUDIANTE.** ¿Para qué, si no responde?
- SACRISTAN.** Cállese. No blasfeme. Mejor recemos. (**Reza.**)
- ESTUDIANTE.** No debemos rezar. Tratemos de romper esa puerta y de ir a la revolución.
- MAESTRO.** (Apretando la mano del Estudiante.) No todo se ha perdido cuando la juventud habla como usted, mi amigo.
- SACRISTAN** (Después de una pausa.) ... Pero no se callen. Hablen...
- Ruido de puerta que se abre. Afuera una Voz dice.
- VOZ.** (Insolente.) ¡Abel Carvajal!
- CARVAJAL.** (Digno.) Aquí estoy.
- VOZ.** ¡Salga...! (Sale arrastrándose Carvajal.) ¡Francisco Aguilar!
- MAESTRO.** ¿Qué hay...?
- VOZ.** Conteste con respeto o se lo enseño a patadas, cabrón. Salga inmediatamente.

- MAESTRO.** (Al Estudiante.) Tome mi reloj. Hágalo llegar a mi familia para que sepa donde estoy. O donde estuve...
- VOZ.** ¡Fuera rápido!
- MAESTRO.** Adios, amigo... (Sale arrastrándose.)
- VOZ.** (A alguien afuera.) Llévate a este par a la sala del Consejo de Guerra. ¡Caminen, cabrones!
- VOZ 2^a** (Con un español quebrado.) ¡A la orden, Jefe! ¡Caminen, vos...! ¡Cabrones este ladino pizado...!
- VOZ.** ¿Anda por aquí el Sacristán ese que ofendió la memoria de la madre del Señor Presidente?
- SACRISTAN.** Presente, señor. Pero le juro que yo no ofendí la sagrada memoria de...
- VOZ.** ¡Cállese y salga! Con sus cosas. Y agradezca que el Señor Presidente es católico y sabe perdonar...
- Sale presuroso en su arrastre el Sacristán. Oscuridad. Vuelven a escucharse los gemidos, los sollozos y las palabras entrecortadas. Se ilumina la celda de Vásquez.**
- VASQUEZ.** (Paseándose.) Genaro Rodas es el causante de todas mis desgracias. ¡Maldito sea! Me delató para salvar el pellejo. Pero voy a matarlo. Sí, cuando salga libre voy a matarlo. A matarlo... a matarlo...
- Oscuridad. Se iluminan las áreas superiores. El juicio de Carvajal. Los limosneros ocupan hacinados una de las áreas laterales. En la otra, el Auditor. Al fondo el Fiscal y militares ebrios. Al centro, Carvajal.**
- FISCAL.** (Completamente borracho.) Por... sedición... (Hipa.) Por rebelión... por traición... (Hipa.) Y por ser el responsable directo junto con el general Eusebio Canales del asesinato perpetrado en la persona del coronel José Parrales Sonriente... exijo... eso, exijo la pena capital para los culpables, general Eusebio Canales... tránsfuga de la ley actualmente fuera del país... y para el licenciado Abel Carvajal aquí presente... (Hipa.)
- CARVAJAL.** Apelo la sentencia.
- AUDITOR.** ¡Qué pelo ni que apelo! Déjese de cuento. ¡Ni que fuera matatusa!
- CARVAJAL.** ¿Pero cómo voy a defenderme si ni siquiera he podido leer el proceso?
- UN MILITAR.** En estos casos los términos legales son muy cortos. (Disimula su hipo.) Esto apremia. Estamos aquí reunidos ya sólo para poner el "fierro"...
- Oscuridad. Redobles. Aparece el Oficial con el pelotón de fusilamiento. Se preparan. Luz de amanecer. Carvajal está de pie en el área superior del centro.**
- CARVAJAL.** ¡Asesinos!
- OFICIAL.** ¡Fuego!

El pelotón simula una descarga. Carvajal cae. Redobles en la oscuridad. Vuelve a iluminarse la escena. En el área superior del centro está de pie el Maestro.

MAESTRO. ¡Somos un pueblo maldito! ¡Somos un pueblo mal...!

OFICIAL. ¡Fuego!

El Maestro cae. Redobles en la oscuridad. Al iluminarse la escena está Vásquez arrodillado frente al pelotón.

VASQUEZ. ¡No quiero morir! ¡Soy inocente! ¡Ay, Dios mío!

OFICIAL. ¡Fuego!

Cae Vásquez. El Oficial se acerca a darle el tiro de gracia. Oscuridad. Los redobles bajan de intensidad. Se oyen cantos de pájaros al atardecer. Se iluminan todas las áreas. Parejas de enamorados y pequeños grupos platican entre sí El Heladero anuncia su mercancía. Entra la Loca.

LOCA. (Aparece afinando su voz con la melodía de la *Donna inmóvil*.) ¡Ah... ah... hahahahá...! No, así no es. (Repite.) Ya va mejor. (Vuelve a repetir el afinado.) Le falta todavía. (Canta.) "La donna inmóvil..." (Se aplaude.) ¡Bravo! ¡Bravo! (A un grupo.) ¿Y ustedes qué me ven? Estúpidos. ¡Incultos! Bien se ve que nunca han tenido la oportunidad de enriquecer su espíritu con el bel canto. Aquí donde me ven yo alterné con Caruso en la ópera de la Scala del Metropolitan de San Petersburgo. (Para sí misma.) ¡Cállate, Loló, cállate...! Hay que estar siempre de incógnito con el vulgo. (Viendo a la pareja de enamorados.) ¿Y estos? ¡Besándose en público! ¡Obscenos! ¡Degenerados sexuales! ¿No se han enterado que los manoseos están prohibidos por la Santa Biblia? (Para sí misma.) ¡Cállate, Loló, cállate. Acuérdate... acuérdate... (Al Heladero.) ¡Oiga, jovenzuelo! Despáchame un helado de fresa como mis labios, de limón como mis pechos, y de malva como esta nalga que Dios me ha dado para tentación de los mortales... (Ríe histérica. A otro grupo.) ¡Levántense de esa banca haraganazos! Yo me pasé siete años encaramada en un árbol cuando era culebra mica y no había quien me faltara el respeto. Pero me quedé viuda y tuve que dedicarme al canto. Al bel canto. (Da un tono muy agudo.) Pero en este pueblo de canallas una diva de la Scala del Metropolitan de San Petersburgo no tiene nada que hacer. ¡Nada! País de haraganes, hipócritas y serviles. Se levantan de ahí ahora mismo si no quieren que llame a la policía para que se los lleve a la chocolatera. Por si no lo sabían, sepan que tengo un primo que es secretario de un gran Ministro, y con él le voy a mandar a decir al Señor Presidente que este país anda muy mal porque todo el mundo se pasa el día entero hablando mal del Gobierno y desacreditando a las artistas que como yo le han dado lustre y prestigio a una partida de indios malagradecidos como ustedes... (Para sí.) No exageremos, Loló, no exageremos. Hay que educar al pueblo, pero sin que se te vaya la mano. (Da varios tonos.) Le falta todavía. (Repite.) Ahora sí. (Canta.) "... La donna inmóvil..."

HELADERO. (Burlón.) ¡Chocolate para la vieja...!

LOCA. (Saliendo y con gestos obscenos.) ¡Ya van a ver quién soy, hijos de puta! (Sale cantando.)

Aparece la Viuda de Carvajal. A medida que habla las parejas y grupos le van dando la espalda y con cualquier pretexto salen de escena hasta dejarla completamente sola.

VIUDA. Por favor... sólo es una firma para que me entreguen el cadáver... mi esposo era inocente... ustedes que son de la familia no pueden dejarme sola... por favor... ayúdenme... (Está sola en escena y se quiebra de dolor.) ¡Es que ni siquiera tengo el derecho de enterrarlo...?

Oscuridad.

ESCENA

NOVENA.

EL SEÑOR PRESIDENTE LO SABE TODO.

PERSONAJES: EL SEÑOR PRESIDENTE Y CARA DE ANGEL. DESPUES, EL JEFE DE ESTADO MAYOR.

Se ilumina el teatrino. El Titere está borracho. Abajo, Cara de Angel.

S. PRESIDENTE. ¿Con que te casaste con ella en artículo de muerte? (Ríe con cierta amargura.) El Señor Presidente lo sabe todo, Cara de Angel. Y lo puede todo. Ya ordené que se publique en todos los periódicos la noticia de tu boda en grandes titulares... encabezando nada menos que el Señor Presidente la lista de padrinos. ¿Qué te parece? (Ríe diabólicamente.) Me gustaría ver la cara de Canales cuando lo lea en el exilio. ¿Por qué no me lo consultaste antes de hacerlo, Miguelito? ¡Shhh! No digas nada. Yo lo sé. El amor es... traidor, esquivo y embustero... es el infierno en el cielo, Miguel... Yo lo sé muy bien. (Ríe.) Voy a llenar de cadáveres toda la ciudad para que nadie olvide que Parrales Sonriente era mi amigo. ¡Ingrato! (Gimoteando.) No me pesa que lo hayan asesinado. Por todos lados se atenta contra mí. Me traicionan los amigos... se multiplican mis enemigos... y... y el amor... el amor es traidor, esquivo... embustero... (Pausa.) Te juro que de ese portal donde lo mataron, no quedará ni una piedra, Miguel... (Trata de contener el vómito. Entre el jefe de estado mayor con una palangana. Recibe el vómito y se la entrega a Cara de Angel. Se cierra el teatrino y sala el jefe de estado mayor.)

Cara de Angel solo.

CARA DE ANGEL. ¡Cómo me gustaría poder ahorrarlo...! (Con un gesto de desesperación se baña con el vómito presidencial.)

Oscuridad.

**ESCENA
DECIMA.**

LA TRANSFORMACION DE RODAS.

PERSONAJES: AUDITOR Y RODAS.

- AUDITOR.** No hablemos más de Vásquez. Ya está juzgado de Dios.
- RODAS.** Yo al menos puedo contar el cuento.
- AUDITOR.** Y mejor si te lo callás. Porque si te portás bien, hasta podés librarte de la sentencia. El Señor Presidente te necesita.
- RODAS.** ¿A mí...?
- AUDITOR.** A vos. Por haber estado preso por política, estás en condiciones de hacer lo que te voy a indicar. Se trata de mantener una vigilancia constante sobre uno de sus amigos que él cree que lo está traicionando. ¡Conocés a don Miguel Cara de Angel?
- RODAS.** Lo he oido mentar.
- AUDITOR.** Se acerca la reelección y es necesario tomar medidas con los sospechosos. El Gobierno necesita saber todo lo que hace don Miguel Cara de Angel. Y especialmente todo lo que hace su señora.
- RODAS.** Ese Señor Cara de Angel, ¿no fue el que se robó a la hija del general Canales que ahora es su mujer, para echarle pimienta en los ojos a la policía y que así su suegro pudiera escapar?
- AUDITOR.** El mismo.
- RODAS.** ¿Y será cierto lo que dicen...?
- AUDITOR.** ¿Qué cosa?
- RODAS.** (Bajando la voz.) ... Que le robó el mandado al patrón...
- AUDITOR.** (Alterado.) ¡Silencio! Y que yo no me entere que lo volvés a repetir. ¿Querés correr la misma suerte que Vásquez?
- RODAS.** (Asustado.) No, señor.
- AUDITOR.** Mañana te doy instrucciones y te mando poner en libertad. Y en cuanto a tu mujer, olvidada. ¿Entendido?
- RODAS.** Sí, señor. Olvidada. Le prometo que nunca la volveré a buscar. ¿Para qué? Dicen que se volvió de la mala vida.
- AUDITOR.** Así son las mujeres. Que te sirva de lección.
- RODAS.** No sabe cuánto se lo agradezco. Y cuente conmigo para todo lo que necesite.
- AUDITOR.** Te podés retirar.
- RODAS.** Con permiso, señor. Y muy agradecido.
- Oscuridad.**

**ESCENA
ONCEAVA.**

LA MUERTE DE CANALES.

PERSONAJES: CAMILA, UNA MUJER QUE FINGE LA VOZ.

- CAMILA.** (Al teléfono.) Sí... soy yo...
- MUJER.** (En el área opuesta.) No sabe cuánto lo siento...
- CAMILA.** ¿Quién habla...?
- MUJER.** Acabo de enterarme que el pobre general Canales murió del corazón en el exilio, al leer en el periódico que el Señor Presidente había sido padrino de su boda...
- CAMILA.** No es verdad... No fue mi padrino...
- MUJER.** ¿Que no es verdad...? (Ríe maligna y cuelga.)
- CAMILA.** ¡No es verdad! No fue padrino. ¿Aló? ¿Aló? (Cuelga.) ¿Muerto? No puede ser... No... no... (Sale llorando.)

Oscuridad.

**ESCENA
DOCEAVA.**

LA SENTENCIA DE CARA DE ANGEL.

PERSONAJES: EL SEÑOR PRESIDENTE, CARA DE ANGEL, LOS TRES ORADORES, EL TREN DE LA MUERTE.

En tres diferentes áreas los Oradores arregan al público subiendo el tono mientras el Tren de la Muerte atraviesa la escena susurrando el estribillo: Re-e-lec-ción.

- ORADORES.** ¡Ciudadanos! Pronunciar el nombre del Señor Presidente de la República, es alumbrar con las antorchas de la paz los sagrados intereses de la Nación...
- TREN.** ¡Re... e... lec... ción... re... e... lec... ción...!
- ORADORES.** Como ciudadanos libres, conscientes de velar por nuestros destinos, que son los destinos de la Patria, proclamamos que la salud de la República está en la reelección de nuestro egregio mandatario y nada más que en su reelección...
- TREN.** ¡Re... e... lec... ción... Re... e... lec... ción...!
- ORADORES.** ¡Conciudadanos, las urnas os esperan! Votad por nuestro candidato que será reelegido por el pueblo!
- TREN.** ¡Re... e... lec... ción... RE... E... LEC... CION...! (Sale.)

Oscuridad. Se ilumina el teatrino. Abajo, Cara de Angel.

S. PRESIDENTE. Las maquinaciones de mis enemigos en el extranjero están a punto de echar por tierra mi reelección. Las intrigas y escritos de esos pícaros tratan de influir en la opinión norteamericana con objeto de que Washington me retire su confianza. El embajador en persona ha venido a advertírmelo. El Departamento de Estado no ve inconvenientes en mi reelección, pero hay grupos contrarios a mi persona que están creando un clima que no me conviene. Y como comprenderás, sin el respaldo del gran país del norte, mi reelección peligra. Por eso te he mandado llamar. Necesito que pases a Wahsington y que informes a quien corresponde, en forma muy detallada, lo que te voy a indicar.

CARA DE ANGEL. Estoy incondicionalmente a sus órdenes, Señor Presidente. Pero, si me permitiera dos palabras...

S. PRESIDENTE. Te escucho.

CARA DE ANGEL. Quisiera solicitarle... antes de confiarle tan delicada misión... que ordene investigar los cargos gratuitos que de enemigo suyo me hace el Auditor de Guerra...

S. PRESIDENTE. Yo no te estoy preguntando qué es lo que debo de hacer, Miguel. Lo sé todo. ¿Pero quién está dando oídos a esas fantasías?

CARA DE ANGEL. Si el Señor Presidente me lo permitiera...

S. PRESIDENTE. ¿Quieres decir que no aceptas?

CARA DE ANGEL. No he dicho eso, Señor.

S. PRESIDENTE. Entonces todas esas reflexiones están de más. Los periódicos publicarán mañana la noticia de tu próxima partida, y no voy a permitirte que me dejes colgado. El Ministro de Guerra tiene ya orden de entregarte el dinero que necesites. A la estación te mandaré mis instrucciones.

Oscuridad.

ESCENA TRECEAVA. EL TREN DE LA MUERTE.

PERSONAJES: CARA DE ANGEL, FARFAN, SOLDADOS Y EL TREN DE LA MUERTE QUE LLEVA LINTERNAS EN LAS FRENTES DE LOS ACTORES Y CON ELLAS ILUMINA LA ESCENA.

Ruido de Tren en marcha. Aparece el Tren y una Voz anuncia.

VOZ. ¡Pueeeeerto Baaaarrios...!

Sirena de barco al fondo. Cara de Angel desciende del tren al área central del frente donde lo esperan Farfán y varios soldados.

CARA DE ANGEL. ¡Mayor Farfán! No sabía que usted era el Comandante del Puerto. ¡Qué gusto volver a verlo!

FARFAN. (**Seco.**) El Señor Presidente me telegrafió para que me pusiera a sus órdenes.

CARA DE ANGEL. Muy amable, mayor, muy amable.

FARFAN. (**Llamando a los soldados.**) ¿Por qué tanta dilación? Que vengan pronto por los baúles. (**Dos soldados toman de los brazos a Cara de Angel.**) De parte del Señor Presidente, queda usted detenido.

CARA DE ANGEL. Pero Mayor... Si el Señor Presidente... ¿Cómo puede ser? Permítame telegrafiar.

FARFAN. Las órdenes son terminantes, don Miguel. Es mejor que no oponga resistencia.

CARA DE ANGEL. Voy en comisión, Mayor. No puedo perder el barco.

FARFAN. Entregue todo lo que lleva encima. Rápido.

CARA DE ANGEL. No, Mayor. Oigame. Llevo instrucciones confidenciales del Señor Presidente...

FARFAN. Regístrelo, Teniente.

Lo registran y lo despojan de todo. Aparece el doble de Cara de Angel, Farfán le entrega los papeles y documentos de Cara de Angel.

EL OTRO YO DE

CARA DE ANGEL. ¿Es todo?

FARFAN. Todo. Don Miguel Cara de Angel, en nombre del Señor Presidente, le deseo muy buen viaje, y que tenga muchos éxitos en la misión que le lleva al gran país del Norte.

EL OTRO YO DE

CARA DE ANGEL. Gracias, Mayor. (**Sale. Sirena de barco.**)

CARA DE ANGEL. Usted será el responsable de esto, Mayor.

FARFAN. ¡Silencio, cabrón!

Los soldados golpean a Cara de Angel.

CARA DE ANGEL. ¿Por qué me golpean, Farfán?

FARFAN. Se me calla. ¡Se me calla! (**Simula darle un fuetazo.**)

CARA DE ANGEL. Ya veo. Esta batalla le valdrá un ascenso...

FARFAN. (**Simulando volver a pegarle.**) ¡Cállese!

CARA DE ANGEL. Pegue. No tenga miedo que para eso soy hombre. El fuerte es arma de castrados...

FARFAN. (**Simula pegarle hasta verlo caer.**) ¡Este hijo de puta tiene que morder el polvo! Lo que ha dicho contra el ejército no se puede quedar así.

¡Bandido de mierda! (**Cada vez más sofocado.**) ¿Castrados, he? ¡Por el ejército! ¡Por nuestra institución! ¡Bandido de mierda! ¡Así... así...! ¡Quítenmelo porque lo mato! ¡Lo que ha dicho contra el ejército no se lo voy a perdonar nunca! ¡Súbanlo al tren sin que nadie los vea...! (**Los soldados arrastran el cuerpo de Cara de Angel. Farfán se arregla y sale. Una Voz canta.**)

VOZ.

(Lejana.) ¿Cuando yo me muera
quien me enterrará?
Sólo las hermanas
de la caridad...

ESCENA

CATORCEAVA.

DELIRIO Y MUERTE DEL AMOR.

PERSONAJES: CAMILA, CARA DE ANGEL, AUDITOR, TREN DE LA MUERTE, VERDUGOS.

Al salir los soldados con el cuerpo de Cara de Angel, el Tren se disuelve y los Actores-Linternas iluminan el área lateral del frente donde delira Camila.

CAMILA.

¿Miguel...? ¿Dónde estás, Miguel? ¿No te das cuenta que paso los días angustiada esperando noticias tuyas? Desde que partiste hace cuatro meses a Washington, no me has escrito ni una sola vez. ¡Ni siquiera sabes que estoy esperando un hijo! Este silencio me está enloqueciendo. No entiendo. ¡Dios mío, no sé qué hacer! (**Pausa.**) ¡El Presidente! Eso. Tengo que ver al Presidente. (**Se dirige al teatrino y llama.**) ¡Señor Presidente... Señor Presidente...! (**Regresa.**) Es inútil. No quiere recibirme. Como tampoco quiere responder a mis telegramas, a mis cartas, a mis escritos. ¡Nadie responde! Ni el cónsul en New York, ni el ministro en Washington, ni mis amigos... ¡Mis amigos...! Nadie quiere nada conmigo. ¡Hasta el pasaporte me niegan! ¿Dónde estás, Miguel...? ¿Por qué te me perdiste en un laberinto de espejos...? Miguel... Miguel...

Los Actores-Linternas del tren suben al área central superior donde en su calabozo delira Cara de Angel.

CARA DE ANGEL.

...el viento... el viento me llevará a donde Camila me espera... yo se la robé a la muerte en una noche de fuegos artificiales... me acuerdo... andábamos con los ángeles... entre las nubes... por los tejados... sobre los árboles... todo andaba en el aire con ella y conmigo... ¿Camila? ¿Dónde estás, Camila...?

VERDUGO.

(Entra al círculo de luz y simula darle un latigazo.) ¡Cállese! ¡Cuántas veces quiere que se lo repita? Camila es ahora la amante del Señor Presidente... (**Ríe y sale.**)

CARA DE ANGEL. ¡No... no... no...! Camila... Camila... (**Muere. Entran dos Verdugos y lo sacan a rastras.**)

Los Actores-Linternas se desplazan ahora a una de las áreas laterales del frente donde escribe el Auditor.

AUDITOR.

(**Dejando de escribir.**) Todos están pagando lo que te hicieron, madre. Y mientras tu hijo viva, te seguirá vengando. Echame tu bendición desde el cielo. (**Se persigna. Escribe:**) "...la defunción de Miguel Cara de Angel se asentó así: N.N. Causa de su fallecimiento: Disentería pútrida. En cuanto a su esposa, Camila, el agente encargado de vigilarla me comunica que sigue recluida en una casa de campo, perdida totalmente en sus recuerdos. Es cuanto tengo el honor de informar al Señor Presidente..."

Oscuridad.

**ESCENA
QUINCEAVA.**

LAS QUEJAS DEL PUEBLO.

PERSONAJES: EL HOMBRE DE LUTO CON UNA CRUZ, GENTE DE NEGRO, EL SEÑOR PRESIDENTE, EL ESTUDIANTE.

Se ilumina la platea. Aparece lentamente la gente de negro encabezada por el Hombre de Luto con una cruz. Caminan entre los espectadores en el más profundo silencio. El Hombre de Luto se detiene y se dirige al público.

**HOMBRE
DE LUTO.**

(**Es viejo y humilde.**) Muchas gracias, señores, por acompañarnos. Es tan poca la gente que se atreve a compartir el dolor que embarga a los familiares de un ciudadano perseguido por las autoridades. Muchas gracias a todos. Desde lo más hondo de mi alma yo les agradezco este gesto valiente, porque en estos momentos de dolor, todos nos vuelven la espalda...

La gente de negro comenta discretamente entre sí.

MUJER 1^a Se lo llevaron con lujo de fuerza...

MUJER 2^a No lo repita. Es peligroso...

HOMBRE 1^a Dicen que era enemigo del Gobierno...

HOMBRE 2^a ¡Pobres! Menos mal que les entregaron el cadáver.

HOMBRE 3^a ¿Usted no ha oído los gritos que salen todas las noches de la Segunda Sección de la Policía?

- MUJER 3^a** Yo siempre rezo mucho para que no aguanten el dolor y luego dejen de sufrir.
- HOMBRE 4^a** ¡Cállense! Respeten.
- MUJER 4^a** El que lleva la cruz es el padre. ¡Parte el alma!
- HOMBRE 5^a** Todos los días desaparecen a alguien.
- MUJER 5^a** El corazón a mí me dice que a mi hijo no lo mataron. En alguna parte lo deben tener...
- HOMBRE 6^a** (*Sin que lo oiga la mujer 5^a.*) En el mar. Todos los desaparecidos van a dar al mar...
- MUJER 6^a** Cuando comprobaron que mi pobre hijo era inocente, lo dejaron en libertad. Pero... mejor me lo hubieran matado...
- MUJER 7^a** A mi marido se lo llevaron hace ya tres meses. Cada vez que sale en el periódico que han encontrado un cadáver, voy al anfiteatro con la esperanza que no sea él...
- HOMBRE 7^a** Así han desaparecido miles...
- MUJER 8^a** No hablen. Respeten el duelo...
- El Hombre de Luto sube al área central del frente y lo siguen por los laterales de la platea los de negro que lo acompañan distribuyéndose en todas las áreas. Todos guardan silencio.**
- HOMBRE DE LUTO.** (**Tratando todo el tiempo de contenerse.**) ... Estamos aquí reunidos para despedir a un hombre que ha muerto castigado por las autoridades por defender sus ideales. Pero no era un criminal como dicen algunas gentes. ¡Y que Dios los perdone por difundir esas calumnias, porque no saben lo que dicen! Este hombre... mi hijo... como miles de ciudadanos que también han caído por razones que sólo las autoridades conocen... luchó... luchó con todas sus fuerzas por hacer de nuestra patria un lugar digno donde vivir... Perdónenme, señores, esta manifestación del dolor que llevo en el alma. Gracias por acompañarnos. Gracias por no darnos la espalda. (**Pausa.**) Adiós, hijo... Si la sociedad te condenó... la muerte te ha liberado del dolor y de la sangre. Mi hijo, señores, no fue un cobarde. No... no. Aguantó el dolor, pasó por el ultraje y la vergüenza de ser manoseado por policías infames y amujerados, como todo un hombre. Somos humildes, pero sabemos lo que es el honor y la dignidad. Gracias otra vez por acompañarnos en estos momentos tan amargos. ¡No, no se acerquen a verlo! Su cadáver está destrozado...

La gente de negro se tiende sobre todas las áreas y enarbola pequeñas cruces blancas. Los hombres repiten.

**HOMBRES
DE NEGRO.**

¡Podredumbre! ¡Podredumbre! ¡Podredumbre!

Las mujeres les responden.

**MUJERES
DE NEGRO.**

¡Kyrie eleison! ¡Kyrie eleison! ¡Kyrie eleison!

El hombre de Luto se pone de rodillas.

**HOMBRE
DE LUTO.**

(Profundamente conmovido.) Hijo... hijo mío... descansa en paz...

Violentamente se ilumina el teatrino.

S. PRESIDENTE. ¡La paz es la base fundamental de mi Gobierno! He sido elegido constitucionalmente por mi pueblo. La paz reina en todo el país..

Sobre los murmullos de la gente de negro que repite hasta el final los podredumbres y los Kyrie Eleisones, se oye lejano un clarín que toca a silencio. Se ilumina la bartolina bajo la tarima central superior. El estudiante, ensangrentado, se arrastra bajo el cementerio humano.

ESTUDIANTE. (Con un doloroso quejido.) ¡Me duele el alma, Patria! ¡Me duele el alma...!

Oscuridad.

una tradición combativa

del teatro chileno

para obreros al teatro

de la resistencia

Como un homenaje a lo mejor del pueblo chileno en lucha contra el fascismo, al presidente Salvador Allende y al Gobierno de la Unidad Popular, *Conjunto* ha querido reunir en sus páginas, en este número correspondiente al trimestre julio-septiembre, cuatro trabajos periodísticos sobre el teatro chileno. El primero fue publicado hace diez años, en 1967, en *El Siglo*, Santiago de Chile, y nos habla de Luis Emilio Recabarren y de sus continuadores en el trabajo de utilizar al teatro entre y para los obreros como un doble vehículo necesario: cultural e ideológico. Los otros artículos abordan el teatro chileno de hoy en el exilio, por medio de dos grupos que representan el teatro de la resistencia: el Teatro Popular Chileno y el Grupo Aleph.

recabarren y el teatro comprometido

Marcel Garcés

"Consideramos al teatro como una necesidad educativa y de crítica de los defectos", escribía Luis Emilio Recabarren en *El Despertar de los Trabajadores* en 1912. Con ello demostraba el interés que la clase obrera —en el nacimiento de su organización— dirigía hacia el espectáculo teatral, del cual además no sólo pedía entretenimiento, sino que sirviera a la lucha social. Como la historia lo recuerda, el maestro de la clase obrera chilena, fue también un impulsor de las actividades artísticas, de las cuales siempre destacó al teatro por ser un vehículo que ilagaba con mayor rapidez a los trabajadores. Arte y lucha pasó a constituir un binomio concreto en la realidad nacional, a pesar del olvido de algunos historiadores tradicionales.

El crítico e investigador del teatro chileno Orlando Rodríguez, nos recuerda en su libro (escrito con Domingo Piga), *Teatro Chileno del Siglo XX* que

Dos necesidades llenaron los cuadros artísticos de comienzos de siglo: lle-

var la cultura a los sectores trabajadores y además, orientarlos ideológicamente. Debe tenerse en cuenta el alto porcentaje de analfabetismo que dominaba en la clase obrera en aquel entonces. Recordemos que la Ley de Enseñanza Primaria Obligatoria es una conquista de un año muy posterior, 1920. El teatro, entonces, fue un vehículo de enseñanza mucho más directo que el alfabeto. Y como así lo entendieron los luchadores sociales, Luis Emilio Recabarren hizo del teatro el doble vehículo necesario: Cultural e Ideológico. Propulsor del teatro obrero, formó grupos en el Norte Grande y dejó al mismo tiempo algunas obras que llenaron las necesidades de aquel entonces.

Algunos de los títulos dejados por Recabarren son *Redimida* en que una mujer abandonada y sola que ingresaba a las filas revolucionarias, convenciéndose de que ese era el único camino para llegar a una vida mejor; y, *Desdicha obrera* que

finalizaba con el siguiente parlamento: "Vivir en la indiferencia no es digno del ser humano... el mundo será bueno un día. ¡Nunca lo he dudado! La clase obrera unida le dará el bienestar!".

Con posterioridad, en el nacimiento del Partido Obrero Socialista, ahora Partido Comunista, el teatro siguió elevando su papel de importancia en la lucha social y sufrió en el transcurso del tiempo las mismas vicisitudes, arrestos, asesinatos que los trabajadores. Muchos autores han quedado en el camino y el más relevante ha sido sin duda Antonio Acevedo Hernández.

LOS HEREDEROS

A través del tiempo han surgido y muerto muchos conjuntos teatrales obreros, los que llegaron a agruparse en uniones nacionales. Entre los últimos se conocen el Teatro del Pueblo, el Teatro de la Quinta, el Baldomero Lillo y muchos otros. En el Sindicato Mademsa está el conjunto teatral de labor más antigua de los existentes actualmente, habiendo superado los 25 años de labor ininterrumpida. Pero es el Teatro CUT, fundado el 5 de octubre de 1966, el que recoge más directamente el legado de lucha social del teatro impulsado por Recabarren.

Sus componentes, provenientes del Teatro de la Quinta, del Grupo PROA de Ñuñoa, del conjunto José Martí del Instituto Chileno-Cubano de Cultura, de Los Copihues, de la Población Los Nogales y gente que ha llegado de otros sectores de obreros y empleados, están convencidos de la necesidad de contribuir al desarrollo social, desde el escenario.

Están comprometidos con su labor y todas las obras de su repertorio son de contenido social militante. Algunas obras han sido especialmente encargadas en relación a problemas específicos de la lucha sindical. *El futbolista*, de Víctor Torres plantea la Plataforma de Lucha 1967 de la CUT. *El krumiro* del mismo

Torres dirige su temática hacia otro problema de los trabajadores.

LA ELECCION DE LAS OBRAS

Las otras obras del repertorio del Teatro-CUT también son de inspiración social: *Recuento y Santa María*, de Elizalde Rojas; *El tren amarillo* del guatemalteco Manuel Galich, de la Casa de las Américas en La Habana, dirigida por Sergio Arrau, en realización de teatro circular; y, *El espantapájaros y los pájaros* de la cubana Dora Alonso, con dirección de Jaime Morán.

El conjunto nacido bajo los auspicios del Convenio CUT-Universidad de Chile, recibe ayuda técnica de nuestro principal centro de estudios superiores pero en cuanto a la elección de sus obras es totalmente autónomo teniendo la última palabra la Comisión de Cultura de la CUT.

El Teatro-CUT encierra en el marco de sus actividades a un conjunto de títeres que dirige Jaime Morán y además se está formando un grupo folclórico, a cargo de María Luisa Morales.

Además existen el Curso-CUT, de teatro de dónde saldrán los nuevos integrantes del conjunto teatral y los monitores de los otros grupos teatrales obreros del país.

En su año de actividades, giras y actuaciones a través de casi todo Chile, en sindicatos, centros vecinales, escuelas universitarias, etc., el Teatro-CUT ha llegado con su mensaje a cerca de unas cien mil personas. Su primera función fue el 21 de diciembre de 1966, justo cuando se cumplieron 59 años de la masacre de la Escuela Santa María en Iquique.

EN EL PROCESO REVOLUCIONARIO

Todos los integrantes del conjunto teatral de la central sindical chilena están

convencidos de que de su acción se extraerán valiosas enseñanzas para la clase obrera y que contribuirán en la lucha por las reivindicaciones de los trabajadores. Yolanda Biondi, una muchacha joven, con experiencia de siete años en el Teatro de La Quinta, nos señaló: "Quiero aportar con un granito de arena para la lucha, llevar cultura y aliento a los trabajadores."

Luis Bravo, profesor primario, exintegrante del PROA está en el conjunto "porque me interesa el problema social y sobre todo la difusión de la cultura. Los problemas que plantea el Teatro-CUT son los problemas que viven los trabajadores".

La creación de este conjunto, que constituye sin duda lo más positivo que nos deja 1967 en el campo teatral chileno dará las posibilidades que están pidiendo los actores, dramaturgos y técnicos. Todos quienes pretendan contribuir en el proceso revolucionario de nuestro país, estar al lado del pueblo, tienen aquí la posibilidad de concretar sus aspiraciones. El Teatro-CUT, su orientación y su labor, es hoy por hoy el justo heredero de Recaberren-artista. Y esto es más que una frase de circunstancia. Es una realidad. Y un honor.



chilenos en el exilio

teatro de resistencia

Enrique Gomáriz

El exilio chileno ha encontrado un vehículo más de expresión en la compañía de Teatro Popular Chileno, que está llevando por diversos países, a través de un lenguaje teatral de alta calidad, la denuncia de un régimen de brutal represión fascista.

Como muchos trabajadores chilenos, Manuel Garrido sufre una transformación interior durante el proceso de la Unidad Popular. Progresivamente se va desprendiendo de su pesimismo de clase, va percibiendo claramente sus intereses a largo plazo y, lo que es fundamental, acaba adquiriendo confianza en sí mismo y termina por sentirse parte de una clase trabajadora organizada. El 11 de septiembre de 1973, cuando Manuel llega a la fábrica se entera de la sublevación militar. Los temores se han hecho realidad. Una discusión crispada se generaliza entre los obreros. Conforme se agravan las noticias, todo gira en torno a un mismo punto: las armas. ¿Dónde y cómo conseguir las armas? Manuel afirma con seguridad: "Llegarán

si es necesario, se nos repartirán, hay que esperar tranquilos." A través de la radio, el último discurso de Salvador Allende genera en unos la rabia imposible de contener, en otros la desesperación depresiva.

EL FIN DE LA UTOPIA

La fábrica es devuelta al patrón, la miseria se hace evidente, los fusiles de Pinochet están ahí, siempre encima. Pero Manuel ya ha visto claro y su conciencia no tiene fácil vuelta atrás. Su decisión es, por tanto, automática: hay que organizar la resistencia. En el comité clandestino se acuerda sabotear una de las máquinas más importantes. Cuando la producción se paraliza, el patrón da cuenta a los militares. Entre los obreros, el oficial escoge interrogar a Manuel Garrido. Para Manuel, como para tantos otros, comienza así la tortura, el campo de concentración. La existencia se convierte en una serie sucesiva de hechos degradantes. Fuera en las reu-

niones de fábrica, en los comedores donde lunes, miércoles y viernes se sirve la sopa asistencial, las noticias sobre el estado de Manuel corren prendidas de las consignas.

Las escenas de *Chile 1973* pertenecen a ese tipo de teatro que, desde Brecht, podemos calificar de político sin temor a que nadie pueda prejuzgar negativamente su calidad. Esta obra sobre la resistencia chilena fue presentada en Londres el pasado 23 de abril. La presentación tuvo lugar en el Young Vic, el teatro construido justo frente al Old Vic Theatre (el de las clásicas producciones de la Compañía Nacional Shakespeare), como una prueba más del permanente esfuerzo de los británicos por enfrentar lo tradicional y lo experimental. Y ciertamente, en esta ocasión, el trabajo presentado tenía algo de experimento; especialmente para los propios actores. El grupo Teatro Popular Chileno está formado básicamente por gente que en Chile se dedicaba al teatro, y que ahora llega a Europa proveniente directamente de los campos y las cárceles en donde la Junta coloca a los artistas que cometieron el delito de ponerse del lado de su pueblo. Para buena parte de los componentes del grupo el experimento consiste, pues, en trabajar tratando de recordar lo más fielmente posible sensaciones dramáticas vividas realmente. En este sentido, la producción nos entrega una útil mezcla de símbolos y datos históricos precisos.

Contribuye a ello la proyección de diapositivas (algo ya empleado para Brecht), utilizadas esta vez tanto como foto fija de "background" como para ofrecer testimonios gráficos e información que, por su contenido trágico, resultan material adecuado para fundir los cuadros. No cabe duda de que el escenario circular del Young Vic favoreció bastante el montaje en esta oportunidad. Por otra parte, la obra es de por sí una combinación intencionada de diferentes técnicas teatrales; algunas de ellas, el



mimo, por ejemplo, brillantemente encajadas.

El cuadro final de *Chile 1973* nos habla del desarrollo de la resistencia contra la barbarie. A pesar de la muerte de Manuel Garrido, los trabajadores extienden en la fábrica la red clandestina. Aparece claro que la única forma de hacer germinar una victoria en la derrota, está referida al mantenimiento vivo de esa conciencia que los obreros habían ido acumulando hasta el 11 de septiembre, enriqueciéndola ahora con las enseñanzas que se desprenden del hundimiento del gobierno popular.

La caída del telón fue sustituida en el Young Vic por un significativo cambio de luces. Cuando el teatro quedó nuevamente iluminado comenzaron los aplausos... Instantes más tarde Teatro Popular Chileno recibía la más cerrada ovación de un público puesto en pie. Al iniciarse el coloquio que siguió a la representación, la veterana actriz Peggy Ashcroft agradecía efusivamente la contribución artística del grupo chileno. El Teatro Popular Chileno tiene la intención de viajar próximamente a España.



el aleph en lucha con el fascismo

Toda nuestra documentación tanto anterior como posterior al golpe militar fue destruida por los agentes de la DINA durante el allanamiento de que fuimos objeto en el momento de nuestra detención.

Aprovechamos la documentación que recogió la revista *Conjunto* dedicada al teatro latinoamericano, para rehacer nuestro "dossier". En la revista se explica brevemente y con gran calidad toda nuestra trayectoria, y es para nosotros motivo de gran orgullo contar con un documento tan importante como éste.

Ahora pasaremos a narrar la historia de nuestro grupo posterior al golpe de Estado.

Nosotros llegamos a Chile una semana antes del golpe de Estado y veníamos regresando de una gira por los países europeos que se inició con nuestra participación en el Festival de Nancy en 1973. En esa ocasión recorrimos diferentes ciudades francesas, actuando en otros festivales como el Festival de la Primavera en Lyon, como también en otros encuentros teatrales como el de Thonon y luego algunas funciones en París. Viajamos a Suiza donde realizamos funciones, y en total nos quedamos en Europa alrededor de cinco meses. Despues partimos a La Habana, Cuba, donde finalizamos nuestra gira.

Al regresar a Chile, perdimos nuestra sala de Lastarria 90 en Santiago, a los pocos días de la asonada fascista, siendo destruido todo nuestro material técnico. Sin embargo, nosotros no fuimos arrestados en ese momento. Nuestra decisión final fue de continuar en Chile y empezar a trabajar en las condiciones que se nos permitieran, así fue que en abril de 1974 comenzamos a elaborar un nuevo espectáculo. Estábamos muy dolidos y compartimos nuestra indignación codo a codo con nuestro pueblo. Era uno de los pocos grupos de teatro del Gobierno de Allende que aún continuaba trabajando.

Con la furia en las venas fuimos construyendo la obra *Al principio existía la vida*, extractando de los textos bíblicos, de Cervantes y del "Principito", que dieron vida a nuestro más duro trabajo colectivo. La música estaba basada en una creación de Angel Parra que en ese momento firmaba como Luis Cereceda. Esta pieza fue estrenada a principios de octubre de 1974. Era la primera obra teatral que se planteaba crítica, pero sutilmente lo que habíamos perdido. Nosotros teníamos una responsabilidad y habíamos decidido correr el riesgo. La obra tuvo gran éxito y el teatro empezó a llenarse nuevamente con público universitario y trabajadores ya que como mecha de pólvora se corrió la voz de esta presentación.

El domingo 24 de noviembre de ese mismo año fuimos arrestados y como consecuencia y a la vez como venganza también fue arrestada la madre del director (cuyo único delito era ser la madre y que hoy está desaparecida y posiblemente asesinada). El actor John Mac Leod, esposo de una de las actrices de nuestro teatro, corrió la misma suerte que la madre del director. A pesar de esta brutalidad fascista, el trabajo continuó pero ahora dentro de los campos de concentración de Tres Alamos, Puchuncavi y Ritoque, donde también se presentaron las piezas de teatro del ALEPH en veladas organizadas por las Comisiones de Cultura de los campamentos, que se llamaban "Los Viernes Culturales", de esta manera la creación teatral cobró una difusión inusitada.

En la actualidad el ALEPH tiene en su poder obras de teatro escritas y representadas en prisión y sacadas de allí, en forma clandestina. Es un material importantísimo, no tanto por su calidad sino más bien por las condiciones en que fue creado.



el grupo chileno aleph en el festival de nancy

El grupo teatral chileno Aleph ofreció al público de Nancy una obra escrita por su director, Oscar Castro, durante su cautiverio en un campo de concentración.

El título del drama —*Casimiro Peñaflata, preso político*— implica, de por sí, una actitud de compromiso ideológico del conjunto chileno, pero también significa una reflexión sobre la soledad.

Tras la liberación de todos sus compañeros, el protagonista, Casimiro Peñaflata, permanece solo y aislado en la inmensa barraca del campo de concentración de Ritoque, Chile.

Como, a pesar de continuar detenido, no existe contra él ninguna acusación ni ningún proceso pendiente, Peñaflata procura encontrar una razón lógica a la singular situación en que se encuentra.

A través de la obra, se despliegan los mecanismos de su cerebro que pasan de la angustia, provocada por la forzada separación de todos, a la lucidez que se funda en la comprobación "de la solidaridad y de la camaradería".

La obra de Oscar Castro, además de sus aspectos escénicos, incursiona en las transformaciones del idioma español de América Latina, en especial en la jerga de los presos políticos. Y es un combativo y profundo testimonio.

OBRAS PRESENTADAS POR EL ALEPH Y LOS LUGARES DE PRESENTACION

Se sirve usted un coktel molotov: Obra colectiva representada en el teatro de La Reforma de la Universidad de Chile.

Viva in mundo de fantacia: 1970, en nuestra sala de Lastarria 90. 1971.

Festival de Córdoba, Argentina. 1975, Campamento de Concentración de Ritoque. Obra premiada por la crítica y por los periodistas de espectáculos.
Cuántas ruedas tiene un trineo: 1971, en Lastarria 90 y en el Festival de Córdoba, Argentina.

Vida, pasión y muerte de Casimiro Peñaflleta: 1972, en Lastarria 90; en ese mismo año en Teatro del Centro en Buenos Aires, Argentina; Festivales de Nancy y Lyon; en Thonon; y en la Sala del Sótano, en La Habana, 1973. Representada en los campos de concentración de prisioneros políticos de Tres Alamos, Ritoque y Puchuncavi.

Erase una vez un rey: 1972, en Lastarria 90. 1973, Festivales de Nancy y Lyon, en Thonon, y en Ginebra (Suiza).

Ahh, ohh, ahhh: 1972, Lastarria 90.

Al principio existía la vida: Teatro Céntrico de Santiago, 1974. Universidad Católica de Santiago, 1974. Teatro de la Universidad de Concepción, 1974. Campamentos de prisioneros políticos de Ritoque y Puchuncavi.

CREACIONES AL INTERIOR DE LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN

Casimiro Peñaflleta, prisionero político: Representada en Ritoque, en el campo de concentración a cargo de la Fuerza Aérea.

La guerra: Representada para el 1º de mayo de 1975 en el campamento de prisioneros políticos de Puchuncavi a cargo de la Marina.

Mi amigo Pablo: Representada para la Semana Santa de 1975 en el Campamento de Puchuncavi.

Adaptación del *Principito* de Saint Exupéri: Representada en Puchuncavi.

Flor de un día: Representada en el Campo de Puchuncavi.

OBRAS ESCRITAS EN PRISIÓN Y AUN NO REPRESENTADAS

Sálvese quien pueda, *La noche suspendida* y *Sin nombre*. Estas obras pertenecen al Teatro Aleph. Las creaciones de otros compañeros no están incluidas, como todos los estrenos de autores conocidos que sería muy largo el enumerarlos.

Actualmente él ALEPH está trabajando en París, desde hace menos de dos meses fecha en que fueron liberados los dos últimos integrantes. Vivimos en el exilio en Francia y estamos preparando un espectáculo. Nos interesa montar una pieza teatral recopilando todo el material que el ALEPH creó y mostró en los campos de concentración de Chile, como respuesta a la brutalidad fascista, que es incapaz de callar la voz de un pueblo que crece en la obscuridad y que está seguro de un amanecer de banderas y de marchas de victoria.



homenaje a el galpón en sus veintiocho años

Entrevista a Sara Larocca, del grupo uruguayo Teatro El Galpón

nuestro quehacer: un hijo de nuestro pueblo

Francisco Garzón Céspedes

Actriz, directora y profesora uruguaya de teatro; figura indispensable del movimiento teatral de su país durante las últimas décadas; militante revolucionaria y dirigente sindical; esta mujer que transfiere cualquier honor a su pueblo y a su colectivo, narra en esta entrevista la historia del Grupo al que pertenece y la agresión del fascismo contra la cultura en Uruguay, y mientras recuerda, define, toma posiciones junto a los obreros y explotados, y señala el papel de lo más genuino y combativo de la cultura en un proceso liberador y su compromiso inequívoco con los desposeídos; esta mujer es, junto a sus compañeros y dondequiera que estén, el fuego vivo de El Galpón, su dignidad y su lucha.

NUESTRA VOCACIÓN Y NUESTRA MILITANCIA

Túquieres que yo te cuente de mi primer acercamiento al teatro. Yo llegué al medio teatral siendo una mujer hecha, aunque desde siempre tuve, y tengo, mucho interés y muchos deseos de hacer teatro. Para las elecciones de 1950, se había constituido un grupo en AIAPE, Institución Cultural de Artistas, donde se ensayaba *Esperando al zurdo*, de Clifford Odets, dirigida por Atahualpa del Cioppo; una amiga mía, participante de un conjunto de títeres que funcionaba allí, me invitó y de inmediato me metieron en el elenco. Aquella fue mi primera experiencia y fue teatro en la calle. Actué en un tablado ante miles de personas, así que mi debut ya nació con una vinculación con el público en un espacio abierto. En los años sucesivos Atahualpa me invitó a integrarme

a *La isla de los niños*, donde actué en dos obras para niños, y en 1954 ingresé a la Institución Teatral El Galpón, también en año electoral; y a propósito de eso, El Galpón estaba montando *El Gesticulador*, de Usigli, autor mexicano, dirigida por del Cioppo en la que hice el papel de Elena.

Antes de ser actriz siempre trabajé de empleada con un horario de ocho horas o más cada día. Recuerdo que lo que me permitió entrar a El Galpón y entregarme a este oficio fue mi ingreso como funcionaria en el Sindicato Único de la Administración Nacional de Puertos, donde por fin pude laborar menos horas y dedicarle varias al teatro. Esta característica de trabajar en otra cosa y además hacer teatro ha sido la de todos los de nuestro Grupo y, en general, del movimiento teatral independiente. La gente trabajaba en bancos, en diversos em-



pleos, de secretaria como el caso mío, otros de profesores, maestros, a veces en dos empleos para poder subsistir, y recién en la noche realizábamos la tarea teatral, de nuestra vocación y de nuestra militancia, por el sentido que tenía y que tiene nuestro teatro.

UNA TEMATICA QUE REFLEJARA A NUESTRA AMERICA

Yo no soy fundadora del Teatro El Galpón, aun cuando entré a los pocos años de fundado, pero conozco muy bien sus comienzos. El Galpón se llama así porque se inició en una pequeña barraca de materiales de construcción, en la calle Mercedes y Carlos Roxlo. Aquella barraca fue reformada por un grupo de muchachos y muchachas jóvenes hace 28 años, justamente el 2 de septiembre de 1949. En aquel depósito se construyó un escenario, declives para las lunetas, se colocaron las butacas, se inventaron tachos de luz, se compraron las lámparas, hasta que se hizo la central de luz, y sólo después de dos años por lo menos, de fatigoso trabajo, el teatro fue inaugurado.

Primero salió un elenco de títeres a ofrecer funciones fuera de la sala, en las escuelas, en los barrios, en las plazas, era uno de los elementos de relación con el público más popular y, al mismo tiempo una especie de brigada de

choque para conseguir finanzas, con el fin de continuar invirtiéndolas en las reformas de aquel recinto. Aquella sala se inaugura con un programa de Federico García Lorca: *Don Perimplín con Belisa en su jardín*, que se realizó primero en marionetas y luego en teatro. Despues se estrenó *El soldadito de chocolate*, de Bernard Shaw, a lo que siguió el primero de los grandes éxitos del Grupo: *Monserrat*, de Gil Robles. Quiero destacar esto porque desde su inicio nuestro colectivo buscó el contacto con un público amplio y una temática que reflejara a nuestra América aun cuando fuera escrita por autores europeos, como el caso de *Monserrat*. A continuación vino *Así en la tierra como en el cielo*, de Howalder, que trata el tema de los jesuitas en las misiones de nuestro continente. Esos títulos constituyeron los grandes éxitos de la primera etapa de El Galpón, es decir, un teatro que se colocó inmediatamente dentro de la temática de los problemas sociales de América Latina y que salió del recinto teatral por los medios que podía. Yo misma habitaba en un barrio alejado de Montevideo, en una zona playera, y recuerdo haber visto por primera vez a El Galpón en un escenario al aire libre que había allá, cerca de mi casa.

TODO EL MUNDO TENIA UN PUESTO DE TRABAJO

El desarrollo de El Galpón fue impetuoso, pero hay que subrayar lo que significa la institución teatral El Galpón. La institución significa un conjunto de personas, o lo que es lo mismo, que El Galpón no está dirigido por el criterio de un director único, sino por un núcleo directivo, formado por los más capaces, los más sacrificados, los más estudiados. En Uruguay, El Galpón se dividía en una serie de comisiones de trabajo, algunas sin relación con la parte artística, pero sin las cuales la parte artística no se podía realizar. Allá, El Galpón estuvo constituido de esta manera: un consejo directivo con un secretario ge-

neral, y comisiones de trabajo, de finanzas, de administración, de propaganda, artística, de Escuela de Arte Escénico, y comisión de relaciones y gremiales.

La comisión artística era la que regía la vida artística de la institución y tenía a su vez una comisión de lectura, por la cual pasaban las obras y que año a año convocabía a toda la institución para proponer las piezas que en ese período se habrían de estrenar y sus correspondientes directores. La comisión de finanzas se ocupaba de la tarea bastante dura y no muy grata de velar por el equilibrio financiero y casi debía usar una varilla mágica para recaudar las finanzas que permitieran las puestas en escena, porque todo lo recaudado en cada una de las funciones nunca cubría los gastos. Un teatro de arte es un teatro de déficit económico, y sólo los subvencionados por el Estado pueden en realidad hacer una labor continua. Nosotros nunca tuvimos apoyo de ningún gobierno y suplíamos eso con una imaginativa tarea financiera que nos facilitara obtener aquello que nos hacía falta. La comisión de escuela, que nació alrededor de 1952, a raíz de crearse lo que se llamó primero el Curso Elemental de Arte Escénico, y luego Escuela de Arte Escénico. Y así sucesivamente con las comisiones que eran coordinadas por el secretario general.

Toda la gente de El Galpón tenía que integrar estas comisiones, todo el mundo tenía un puesto de trabajo; eso no quiere decir ni mucho menos que todo el mundo trabajaba con la misma intensidad, pero sí cada cual era responsable por algo concreto. Eso nos dio una especie de funcionamiento democrático, no igualitario sino democrático, y entonces pasaba en nuestra institución, hasta el último momento en que pudimos funcionar en Uruguay, que el repertorio lo elegía la asamblea de sus integrantes. Ni aun ese gran director que es Atahualpa del Cioppo, que fue siempre miembro de la comisión artística, investigador y proponente, podía decidir



por sí solo la puesta en escena de una obra; podía proponerla para su análisis, y si la asamblea votaba a favor la obra se montaba, caso contrario no. Muchas veces existían discusiones muy acaloradas y discrepancias con respecto al contenido de las obras, a si eran oportunas o no, y también a complejidades artísticas que algunas plantean.

El repertorio se seleccionaba de una manera realmente estudiada, realmente colectiva, y era patrimonio de todos de principio a fin. Debo subrayar también que hubo compañeros que trabajaban dentro de las distintas comisiones sin participar en lo artístico y lo desempeñaban con militancia y generosidad, aunque no eran ni actores ni directores. Algunos de ellos en un momento dado, se asimilaban a alguna tarea técnica, pero no siempre. De ahí que nuestra institución contara con mucha más gente, por cierto, de lo que significaba aquel elenco de actores, directores y profesores.

¿Qué cómo estaba dividida la actividad diaria de El Galpón? Bueno, esa pregunta me causa gracia, a veces me dicen:

"¿cómo hacés diariamente?" Yo digo: "no pregunten, el día que me pregunten me paro y ya no sigo andando más". Esa era más o menos la tónica, pero se puede decir que a partir de las siete de la tarde comenzaba el quehacer, después de la hora de salida de los empleos, todo tenía que entrar en ese horario: la actividad de nuestra escuela teatral, los ensayos y las funciones. ¿Cómo hacíamos? Repito que yo mismo no sé, es cierto que en los últimos años habíamos logrado en cierto modo separar dos elencos para poder manejar un poco más racionalmente el esfuerzo. Claro que eso se transformaba en teoría o era imposible cumplirlo, cuando de pronto hacíamos el montaje de una obra de cuarenta o cincuenta personajes, y por más que se doblaran eran más de treinta personas en el escenario, como pasó con el último título montado en Uruguay: *Julio César*. Nosotros nos repartíamos las actividades, incluso, cuando algún compañero comenzaba con una responsabilidad muy grande, un papel importante o a dirigir una obra, otro pasaba a tomar, por ejemplo, su curso en la Escuela.

LA ESCUELA Y LA BUSQUEDA DE PERSONAJES DE LA REALIDAD

Los propios integrantes de El Galpón eran los directores y profesores de la Escuela. Había profesores, sin embargo, que no pertenecían al Grupo, en especial, los de algunas materias como impostación de la voz, gimnasia, movimiento corporal, dicción; muchos de esos profesionales, vivían solamente de su profesión y eran los únicos que percibían alguna pequeña cantidad de dinero para compensar el tiempo que nos dedicaban. La Escuela existió desde 1961. El curso elemental empezó un poco antes, más o menos en 1952, pero en 1961 ó 62 comienza ya a tomar cuerpo una estructura más metódica y exigente. El ciclo duraba tres años, que en realidad eran cuatro, y a veces cinco.

En primer año teníamos improvisación, hecha de diversos modos, con manejo de objetos, con los sentidos, y algo que nosotros introdujimos y con lo que yo trabajé mucho, que fue la búsqueda de personajes de la realidad. Esta experiencia era muy importante. Los alumnos, dentro de la realidad, buscaban un personaje a reelaborar en clase. Lo observaban, tenían que llegar a dominarlo, incluso saber dónde habitaba, cómo vivía, con quién se relacionaba, y así; entonces el alumno, después de un período de observación y estudio recreaba su personaje. De este modo desfilaron galerías de personajes que forman en ocasiones la fauna ciudadana: prostitutas, ladrones, vendedores de diarios, choferes, jubilados, obreros, distintos tipos de mujeres, emigrantes, y cuando el trabajo personal estaba avanzado nosotros provocábamos el encuentro de los personajes, inventando las situaciones, lo hacía el profesor o lo hacía la clase entera. Al ya estar avanzado el trabajo de crear situaciones con estos personajes, nosotros invitábamos a autores cercanos o del grupo, que venían a verlo y luego escribían obras; y nacieron piezas muy interesantes, posteriormente puestas en escena por nuestro elenco, como *El último expediente*, como *Ramon's Bar*.

La Escuela hacía un llamado todos los años durante los meses de febrero y marzo para seleccionar sus nuevos alumnos. Generalmente se presentaban unos ciento cincuenta, y teníamos que escoger unos veinte, cifra que era la que considerábamos correcta en nuestras condiciones. Los futuros alumnos provenían de la calle, se les daba quince días de preparación previa con escenas pequeñas que las mismas gentes de El Galpón y los alumnos de cursos superiores les ayudaban a montar; no dejábamos que el aspirante se preparara sólo, porque a veces sucedía que por falta de cultura o de información elegía mal y eso lo perjudicaba. Nosotros le ofrecíamos la ayuda; y se sometían a



análisis una serie de escenas: a pruebas de dicción, voz, presencia, y también le hacíamos realizar un trabajo de filtro de por qué había elegido venir al teatro, un mínimo de referencias personales y de control de su nivel cultural. Después de esto seleccionábamos veinte alumnos, que pasaban el primer año dedicados a montar escenas de obras o piezas cortas. Era una enseñanza no oficial, gratuita.

El Grupo se nutría luego de estos alumnos. Esa es una de las grandes cosas que nosotros logramos. Yo te contaba cómo era el primer año, ahora te voy a hablar sobre nuestro programa para el segundo. Este se dedicaba a los clásicos, fundamentalmente a los clásicos de la lengua española. Su primer semestre: los pasos de Lope de Rueda, los entremeses de Cervantes, ese tipo de teatro popular. Los alumnos ya traían una preparación de teatro popular por los personajes de la realidad del primer año; a eso, le agregábamos en el primer semestre del segundo año, los personajes y las escenas populares del

teatro español, clásico; y en el segundo semestre la puesta en escena de una obra clásica española o italiana. El tercer año era todo montaje de piezas. Tres puestas en escena: una de autor nacional o contemporáneo como Florencio Sánchez; una de autor moderno o contemporáneo como Ibsen o Chéjov; y otra de un autor clásico que no hubiera entrado en el programa de segundo año.

El tercer año exhibía esas obras para el público; segundo año, sólo hacía funciones para centros estudiantiles. El tercer año representaba para el público después de haber pasado por el examen. Nosotros defendimos mucho que el alumno no participara en las obras del elenco para defenderle el tiempo al estudiante, pero en los últimos años esto no siempre pudo ser estrictamente cumplido. De cada curso que finalizaba la Escuela, los mejores ingresaban al elenco. Los restantes graduados quedaban en una especie de fondo común, se les iban dando trabajos como actores invitados, y nos ha ocurrido que un alumno que ha estado en esas condiciones,

luego de un tiempo, por su progreso, por adquirir un mínimo de calidad necesaria para integrar el elenco, ha sido invitado a formar parte del Grupo.

EL ARTISTA TIENE UNA RESPONSABILIDAD FRENTE A SU SOCIEDAD Y UNA MILITANCIA QUE CUMPLIR

Integrar el elenco no quería decir obtener un sueldo. Nosotros nunca ganamos por hacer teatro. Todos conservábamos otro trabajo. Esto de no ganar no era una posición ideológica o política, simplemente resultaba imposible. Nosotros aspirábamos, después de la etapa de la sala propia, al momento en que pudieramos recibir un volumen de dinero mensual para compensar por lo menos algunos gastos que teníamos. En realidad, lo que nosotros hacíamos era pagar con nuestro trabajo y no recibir.

El Galpón ha significado mucho para la cultura uruguaya. Primero, ha significado plantearse dentro del quehacer cultural uruguayo, que el artista tiene antes que todo una responsabilidad frente a su sociedad y una militancia que cumplir, tanto en el terreno individual como en lo colectivo —lo que en teatro es fundamental por ser una labor colectiva. Esto nos sensibilizaba hasta el punto de que, muchas veces, como institución, nos adelantábamos con nuestro repertorio a contestar preguntas —como decía Atahualpa del Cioppo—, que aún no nos habían sido formuladas. De ahí que muchas de nuestras obras respondieran a las necesidades concretas del momento uruguayo, o del momento latinoamericano, o de los grandes problemas que se planteaban por el mundo; por citar un caso, todo lo que marcó el período de lucha contra el nazismo y el período posterior de la guerra fría, y entonces surgen *Las brujas de Salem*, de Miller, que hacemos en 1955; o *El enemigo del pueblo* en la versión de Miller-Ibsen; o nace la necesidad de poner por primera vez en América Latina a Brecht, que representaba el pensamiento polí-



tico más avanzado de nuestra época; el marxismo-leninismo. A Brecht no sólo por el hecho de ser un innovador del teatro en ese sentido, sino por el decidido y franco encaramiento de la política dentro del teatro, no la política porque sí, sino una política que respondiera a aquello por lo cual nosotros estábamos luchando: la cultura al alcance del pueblo, la libertad real del pueblo, una vida justa, una vida sin explotados ni explotadores. De Brecht hicimos: *Arturo Ui*, *La ópera de tres centavos*, *Terrorres y miserias del Tercer Reich*, *El Señor Puntilla y su criado Matti* y otras. Hacer todo eso en El Galpón significó una militancia política decidida dentro del Grupo y dentro del movimiento cultural. Así que El Galpón tuvo participación directa en la Federación de Teatros Independientes del Uruguay, movimiento que alcanzó en determinado momento a más de veinte conjuntos teatrales, incluyendo a los del interior del país, porque nosotros hacíamos un esfuerzo bastante serio para ayudarlos.

Esta Federación desempeñó un destacado papel con sus declaraciones y participación, en la solidaridad uruguaya en el plano nacional y en el plano internacional. Particularmente, El Galpón apoyó a Cuba cuando fue atacada y durante todos estos años de la Revolución Cubana, a Viet Nam, y a todo lo que en la escena internacional respondía a la lucha de los pueblos contra el imperialismo. Y esta actitud nuestra trazó, podríamos decir, una especie de escuela de ética. Nosotros combatimos mucho el divismo, nuestra propia organización interna, como expliqué al principio, ya lo negaba; quiero aclarar que ello no significa negar ni mucho menos los valores personales, al contrario, han salido de nuestra institución grandes cuadros, actores y directores, como Atahualpa del Cioppo, Blas Braidot, Mario Galup, César Campodónico, Ugo Ulive e incorporaciones de sobresalientes figuras como Rubén Yáñez. Tuvimos cuidado en mantener un justo equilibrio entre el desarrollo de las individualidades y la individualidad dentro de la comunidad. En Uruguay, la gente de teatro, de la cultura, las organizaciones culturales y las organizaciones gremiales —como es el caso de la Sociedad Uruguaya de Actores—, todos, teníamos conciencia de la responsabilidad enorme contraída por nosotros con nuestra sociedad. Era difícil concebir un actor reaccionario, o que en los últimos años sirviera al gobierno o a la dictadura. Claro que se han dado casos, desgraciadamente, pero pocos, tan así es que todavía no tenemos noticias de que la dictadura haya logrado formar un elenco fijo para funcionar en nuestras salas.

UN DIFUSOR DE LA CULTURA URUGUAYA

El Galpón no ha sido sólo un centro de trabajo teatral sino que ha sido un difusor de la cultura uruguaya. Yo te contaba cómo el nacimiento del Galpón fue con títeres buscando el compromiso y el contacto con el pueblo. Esta postura

debes transferirla a todos los años de nuestra vida. Nosotros buscamos continuamente el contacto con los sindicatos, cuando era posible íbamos a actuar a un local sindical, también traíamos en funciones contratadas a los trabajadores a nuestras salas, lo mismo a los estudiantes, y organizábamos periódicamente con grandes dificultades nuestras giras al interior del país. ¿Por qué dificultades? Bueno, porque el actor, el director trabajaban además en otras cosas, había que pedir licencias, no se ganaba sueldo, a veces, incluso, una licencia podía hacer arriesgar el empleo; pero de todas maneras hacíamos las giras.

Nosotros llegábamos a un lugar, dábamos la obra y luego se realizaban foros, debates, encuentros. Becábamos además a estudiantes del interior en nuestra escuela, dos o tres estudiantes para hacer una tarea formativa, y no únicamente becarios del país, sino también de algunos otros países. Hemos tenido estudiantes de Perú, de Venezuela, compañeros que venían a pasar un tiempo con nosotros, a transitar por nuestra Escuela para adquirir informaciones; y junto a esto, el intercambio de obras de teatro, un premio latinoamericano, convocado cada tres años más o menos por El Galpón. Este Premio consistía en el reconocimiento a la obra y en el posible montaje por nuestro colectivo de la pieza ganadora, era un modo de estimular la dramaturgia.

En el Galpón se ofrecía no sólo teatro, sino también otras manifestaciones del arte y la literatura. Nuestra sala estaba abierta a múltiples actividades, sobre todo de música y canto popular. La sala tiene 630 localidades y techo acústico para conciertos. Me refiero a la segunda sala, que es la nuestra, porque la otra era alquilada, por ella siempre pagamos un alquiler, hasta el momento en que la dictadura la expropió. Pero la Sala 18, inaugurada en enero de 1969 que fue la que nosotros compramos, está acondicionada para poder realizar también conciertos, recitales y por ahí des-

filaron casi todos los mejores folcloristas uruguayos.

En esas salas se hicieron algunos eventos nacionales de la mayor importancia. En la Sala 18, cuando todavía no estaba inaugurada, se efectuó la Primera Convención Nacional del Pueblo convocada por la Convención Nacional de Trabajadores (CNT). Una convención que llamó a unirse a diferentes sectores del pueblo, para precisar dentro del país los caminos hacia un cambio de estructura, un cambio social. La CNT siempre tuvo la virtud de ser altamente sensible a los problemas de la cultura, tan así es que en su último congreso ingresaron también los gremios de la enseñanza y la cultura. Por lo tanto, nuestro teatro era la casa natural de los trabajadores, de las organizaciones gremiales, ahí realizaban sus festivales, sus conciertos y en 1971, último año electoral, cuando se creó el Frente Amplio fue la sala del Frente Amplio. Nosotros pusimos conscientemente nuestra sala a disposición de ese movimiento político que nacía de la unidad de las izquierdas y que llevaba en su plataforma un programa cultural en el que militó lo mejor, lo más lúcido y calificado de la intelectualidad uruguaya. Así que nuestra sala cumplió un gran papel y nosotros estamos orgullosos: cuántas veces tuvimos al general Seregni en nuestra sede y cuántas veces tuvimos en uno de los estrenos a toda la plana mayor de la dirección política del Frente Amplio.

El Galpón hizo varias giras al extranjero. En 1959, la primera, a Buenos Aires, con *El círculo de tiza caucásico*, y ahí recibimos el Premio de la Crítica al Mejor Elenco Extranjero. Fue un año en que habían pasado unos cuantos elencos extranjeros de prestigio. Buenos Aires es una plaza teatral muy fuerte, hay que considerar que tiene ocho millones de habitantes, más de cuarenta teatros y que es una de las grandes capitales del mundo. Posteriormente, a Buenos Aires concurrimos varias veces con *El burgués*

gentilhombre, de Molière; *Así es si os parece*, de Pirandello; *Arturo Ui*, de Brecht; y *Ricardo III*, de Shakespeare.

En 1974, en el Festival de Caracas, obtuvimos el premio al mejor elenco visitante, el Premio Juana Sujo. A Caracas llevamos una panorámica de nuestro repertorio; primero, porque queríamos mostrar nuestro quehacer; segundo, deseábamos relacionarnos directamente con los grupos que intervenían en el Festival, porque ya la situación política se había deteriorado a partir de 1973 en el Uruguay y nos parecía muy oportuno que saliéramos a dar funciones en el extranjero, puesto que preveíamos la posibilidad de sufrir la suerte que luego sufrimos, con la diferencia de que al haber sido conocido, al haber estrechado vínculos con los movimientos teatrales de América Latina y de los países socialistas de Europa, todo eso iba a redundar en que la dictadura podría darnos golpes, pero a la vez recibiría el repudio directo, el rechazo del movimiento teatral del mundo entero y de las personalidades de la cultura en el mundo entero, tal y como sucedió. Después del Festival de Caracas, seguimos viaje a Manizales y Bogotá, en Colombia.

LA ORGANIZACION DE LA SOLIDARIDAD INTERNACIONAL

Mi labor sindical nace directamente de mi trabajo dentro de El Galpón, porque nuestra institución concitó el prestigio y la confianza de los compañeros del teatro, tanto del teatro independiente como del teatro profesional. Ya en 1965 el movimiento independiente y el movimiento profesional estaban sindicalizados, esto significó algo muy importante, porque en la medida que las luchas se fueron haciendo más duras, en que hubo que participar en paros con la televisión, la radio, con todo eso, el hecho de ser afiliado al sindicato, que a su vez era filial de la CNT, significaba el cumplimiento disciplinado de una serie de normas.

Esto nació, en cierto modo, de que nuestra orientación ética, social y política fue ganando cada vez más la confianza en nuestros compañeros de teatro. De ahí que tuve la oportunidad de ser elegida en un período como presidente del sindicato, o sea, de la Sociedad Uruguaya de Actores. A propósito de eso, en 1971 concurrió al Congreso de la Federación Internacional de Actores (FIA) en Amsterdam, lugar donde por primera vez en ese Congreso se escucharon representando al Bloque Latinoamericano de Actores, mociones muy combativas. Nuestros colegas de Europa estaban un poco asombrados y azorados de lo que significaba la presencia en ese Congreso de las delegaciones latinoamericanas, principalmente, las de Argentina y Uruguay.

¿Qué ocurrió? Ocurrió que las condiciones de trabajo en nuestro país, tanto para el teatro independiente como para los compañeros profesionales, son tan duras, que se puede decir que sólo un pequeño porcentaje puede vivir de su profesión en el cine, la radio, la televisión y el teatro. Todos los demás viven o no viven de su otro trabajo, y aún durante los períodos más liberales, los gobiernos respectivos no han otorgado a esta profesión su verdadero valor dentro de la sociedad contemporánea, no le han otorgado el necesario apoyo, de modo que nosotros podamos vivir dignamente de nuestro quehacer teatral.

Quiero señalar que la televisión, por ejemplo, está penetrada hasta el extremo de que no es uruguaya, ni argentina, ni peruana, es norteamericana, es del imperialismo, de las cadenas del imperialismo; eso marca no solamente la cuota de trabajo, sino que marca por otra parte la penetración ideológica por los medios de comunicación masiva, tanto para el pueblo que recibe los programas como dentro del propio sector artístico. Los seriados televisivos, las películas, todo lo que los imperialistas producen con su ideología, pretenden grabar den-

tro del pueblo la anulación de los rasgos de una cultura nacional, la deformación del idioma, preconizando la violencia, el racismo, la explotación, el sexo, todo lo que se conoce que el imperialismo desparrama por el mundo desde esos medios.

Nosotros luchamos mucho por la defensa del trabajador nacional, y llevamos a ese Congreso de la Federación, en Amsterdam, una voz que fue muy escuchada, una voz energética por el respeto de las cuotas, la solidaridad intergremial, y la solidaridad internacional. Esto tuvo sus consecuencias: a raíz de presentar nosotros un proyecto de radio y televisión en el parlamento acerca del control del porcentaje laborable correspondiente al trabajador nacional, y la urgencia de su incremento tuvimos la visita del presidente y del secretario de la FIA, que incluso fueron recibidos por comisiones del parlamento uruguayo, cosa insólita. Eso aconteció después del Congreso, en 1972. Lo otro fue la organización de la solidaridad internacional, la gran campaña en el momento en que varios compañeros de El Galpón caímos presos; la gigantesca marea solidaria por nuestra libertad, contra las torturas y en protesta por la requisa de la sala.

LA MILITANCIA TIENE UNA ACTITUD VERDADERAMENTE HEROICA

En junio de 1973, se produjo en Uruguay un golpe de Estado del entonces presidente Bordaberry, una conjura militar fascista. La clase obrera del Uruguay respondió con una huelga general que duró quince días. Nosotros participamos activamente en esa huelga, no sólo como trabajadores de la radio y la televisión o los medios profesionales, sino también concurriendo a donde estaban las fábricas, ocupadas por los obreros, para hacer representaciones, recitales; en fin, participábamos como un trabajador cualquiera y con nuestra discipli-

na artística. Esto concitó el odio de la dictadura hacia El Galpón, hacia los otros componentes de todo el quehacer cultural. Porque la dictadura en sí misma no puede tolerar, ni soportar, ninguna manifestación que entrañe la lucha por la independencia nacional, la lucha contra el imperialismo, la lucha contra el fascismo.

A partir de junio de 1973, la represión de la dictadura se ha hecho masiva y terrible, comparable a lo que el nazismo alemán realizó durante la Segunda Guerra Mundial. Como el golpe de Estado de los militares, y Bordaberry, no tuvo el dramatismo de otros sucesos históricos, muchas veces hemos tenido que divulgar los acontecimientos así, de palabra, pero hay que saber que existen más de siete mil presos políticos y sindicales en este instante en las cárceles. Hay que saber que las torturas llegan a extremos que no se pueden narrar; hombres, mujeres y niños han sido torturados, los hogares saqueados, quemados los libros; la policía entra en una casa, rompe los muebles, destroza los libros y la ropa, secuestra a niños durante meses para obligar a los padres a presentarse; el fascismo crea centros de torturas, como el llamado El Infierno, que es un batallón cerca de Montevideo, que se caracteriza por su ferocidad en las torturas. Hay que saber que la militancia tiene una actitud verdaderamente heroica, algunos de mis compañeros han sido muy torturados, han recibido lo que ellos llaman el tratamiento completo: todo el tiempo de permanencia en la cárcel con capucha, el submarino, la picaña eléctrica, estar colgados, con golpes y picana eléctrica.

Teatristas, miembros de El Galpón, pasaron por estas torturas. Nosotros salimos de la cárcel todos, menos una compañera, Míriam Gleiger, y un compañero, Mario Pérez, muchachos del elenco, magníficos actores y cantantes; justamente son dos compañeros que dieron inicio conmigo a su aprendizaje en la

Escuela y luego ingresaron al elenco de El Galpón. Ellos son muy conocidos, y siguen presos, tienen un hijo pequeño que está con sus abuelos, personas muy mayores, bastantes ancianos y con dificultades económicas.

El apropiarse de nuestra sala, es el odio feroz de la dictadura hacia lo que he ido contando, la respuesta a nuestro repertorio, a nuestros estrechos vínculos con la clase obrera y sus organizaciones con los estudiantes, a la postura de ofrecer la Sala 18 a la Central Obrera y al Frente Amplio. Los fascistas sabían que nuestra Sala era uno de los pocos lugares donde la gente de izquierda concurría y estaba junta. Quiero contar algo muy especial, habíamos montado *Julio César*, pero fueron cayendo presos los integrantes del elenco y hubo que bajarla del cartel; entonces un grupo de compañeros, mientras nosotros estábamos presos, se ponen a ensayar *El gorro de cascabeles*, de Pirandello; como el resto del elenco no alcanzaba, invitaron a otros que no son de El Galpón, los que generosamente aceptaron y se estrenó. Era tal la afluencia de público que llegaba a la calle, esto constituyía una manifestación maravillosa de solidaridad con El Galpón; claro, a la dictadura no le quedaba otro remedio que ir al requisamiento de la sala, dejar de lado toda medida que nos impidiera trabajar: como los allanamientos, como la prisión sucesiva de la gente, para caer de lleno, de la forma más grosera, en la clausura. En la requisita de la Sala destrozaron valiosos cuadros y nuestros archivos, máquinas, fotos, millones de millones de pesos logrados realmente con el aporte del pueblo.

Que el fascismo decidiera liberarnos fue fruto de la campaña internacional, se juntaron miles de miles de firmas en cada uno de los países de América Latina y Europa, se hicieron mítines, intervinieron los sindicatos de actores del mundo entero, se desarrolló un movimiento de solidaridad y protesta ante el

gobierno uruguayo, el problema fue llevado a la UNESCO, y pensamos que este haya sido el factor principal que obligó a la dictadura a dejarnos en libertad, aun cuando no la detuvo en la requisita de la sala.

Al salir en libertad estuvimos obligados a tomar el camino del exilio, no somos los únicos, hay que decir que de una población de tres millones de habitantes, hay más o menos medio millón fuera del Uruguay, proceso que se inició en el año 1968. La primera emigración tuvo otro sentido, frente a la creciente crisis del país, al cierre de industrias, a la falta de trabajo, a la desocupación, la gente, sobre todo la juventud, se fue yendo del Uruguay. Pero los últimos años de la dictadura ya hacen en algunos casos inevitable la ida al exterior. En el caso nuestro, la mayoría de los compañeros se refugiaron al salir de la cárcel en la Embajada de México, país donde hoy están. En mi caso, yo salí a las doce del día, a las cuatro de la tarde tomé el ómnibus y luego el barco para Buenos Aires, y a los dos días me fueron a prender de nuevo, y a partir de entonces muchas veces.

La campaña de solidaridad con El Galpón continúa. El Galpón se ha constituido de nuevo como tal, como institución, en México. Esto da la característica de todo lo que hemos sido durante estos años. Allí, porque hay exiliado un núcleo numeroso de nuestros compañeros. Ese núcleo constituyó El Galpón y de ahí emanan las directivas institucionales. Otros están en Buenos Aires, en Costa Rica, en distintos países, pero por vía de la correspondencia nosotros seguimos vinculados a nuestra institución, estemos donde estemos. El Galpón ha enviado al mundo un manifiesto de apoyo con motivo de cumplirse el 2 de septiembre un nuevo aniversario, manifiesto recabando la firma de intelectuales y artistas, y en algunos países creando comités de solidaridad, que tienen como objetivo protestar ante el gobierno uru-

guayo por la requisita de la Sala, y exigir la libertad de los compañeros que siguen presos; y también con el propósito, donde ello es posible, de recaudar fondos. En México, El Galpón reanudó su labor y ha tenido mucho éxito; yo he recibido las críticas y estoy muy contenta de conocer que mis compañeros mantienen allá esa antorcha, el rigor estético y el rigor ideológico con respecto a las obras y a la conducta que nos ha guiado siempre.

ESTOY CONVENCIDA DE QUE NOSOTROS VAMOS A VOLVER A NUESTRO PAÍS

En lo personal, ser elegida miembro del Jurado del Premio Casa de las Américas 1977 ha representado algo muy grande, lo estimo un honor, y este honor no lo tomo a título individual, y la verdad es que soy muy franca en ello, yo transfiero esto a mi pueblo, este honor lo transfiero al pueblo uruguayo y a El Galpón. Yo decía que nosotros somos seres humanos formados en un quehacer colectivo, y no solamente una labor colectiva para una puesta en escena, sino un trabajo colectivo de verdad, en la organización, en la militancia, en el aporte mutuo que todos hicimos y hacemos a la lucha de nuestro pueblo. Y en el que vamos a hacer. Pienso que yo estuve en el jurado con compañeros de Panamá, de México, de Brasil, de Argentina, de Perú, de Puerto Rico, con los compañeros cubanos, con personas tan valiosas, que estuve porque soy uruguaya, porque estaba representando a mi país, y nunca pude separarme de la idea de que tengo una especie de letrero grande que dice El Galpón.

Acerca del futuro, tengo un optimismo histórico, que no es un optimismo infundado, y lo digo nada menos que desde Cuba socialista. Participo de ese optimismo histórico por dos motivos, un poco por mi carácter personal que es optimista y por mis convicciones. Yo estoy convencida de que nosotros va-

mos a volver a nuestro país y vamos a continuar la obra emprendida, a lo que tenemos derecho por tantos años trabajando para que nuestra cultura y nuestro quehacer fueran realmente un hijo de nuestro pueblo. Y en el exilio seguimos con lo mismo, por lo tanto es muy lógico que cuando regresemos a Uruguay nosotros volvamos a un lugar que nos espera, un lugar que hemos creado, pero que cuando el pueblo triunfe, en las nuevas condiciones sociales e históricas seguramente se ampliará mucho más.

Nosotros serviremos para que el trabajo cultural ayude a transformar y a crear una sociedad nueva, para que la cultura sea en verdad patrimonio de todo nuestro pueblo, patrimonio desde abajo. Alguien dijo que las burguesías y el capitalismo en esta etapa arrojan las banderas de la cultura, nosotros somos los que recogemos esas banderas. Nosotros

somos los guardianes del acervo cultural que ha creado la humanidad hasta nuestra época del que nos hemos nutrido y al que aportamos lo nuevo, esto nos obliga. Nos obliga además porque siempre vamos a tener que transferir la bandera a los más jóvenes, a los que van a continuar nuestra labor. Todos los revolucionarios uruguayos, todos los integrantes de El Galpón en el exilio, esperamos ansiosos el día del regreso junto con nuestros amigos, compañeros militantes; y especialmente por aquellos que están hoy en las cárceles y por aquellos que hoy luchan en la clandestinidad, verdaderos héroes de nuestro pueblo. Esperamos el regreso, trabajamos duro para hacerlo posible, esperamos el reencuentro para edificar a la nueva sociedad en el Uruguay, en la que nosotros tenemos un sitio que ocuparemos con verdadero cariño y alegría, un sitio para crear de nuevo a toda marcha.

brasil

carta del teatro al encuentro del pueblo a conjunto

Río de Janeiro, 21 de marzo de 1977

Manuel Galich

Conjunto

Casa de las Américas

Estimado amigo:

Acabo de recibir la fotocopia de las páginas de *Conjunto* con mi entrevista.¹

Ante todo quiero responder a su pregunta, hecha al final. El movimiento Teatro al Encuentro del Pueblo (TEP) sigue vivo, y seguirá formando parte de la realidad brasileña. Empezamos en 1967 con el primer grupo, la expansión fue rápida; para la juventud, impedida de expresarse de otra forma, el teatro de calle fue una ABERTURA extraordinaria. Las condiciones objetivas de hacer teatro dentro de un contexto político que resultó del golpe castrense del 64 eran pésimas. Nosotros, al quitarle al teatro todo lo que es accesorio, les dimos a los grupos la posibilidad de hacer teatro, de cumplir su cometido, sin cargos financieros, limitación legislativa, pago de derechos autorales a las sociedades recaudadoras, censura, licencia, etc. Inicialmente, por si acaso, no anunciamos los espectáculos previamente, el público era llamado por el ruido de los tambores en el momento. Para dejar sentado que el teatro de calle quiere vía libre y no pide permiso, iniciamos la jornada con *Pedro Mico de Antonio Callado* (autor cuyos derechos han sido afectados por el golpe del 64), pieza teatral prohibida hasta los 18 años. Convoqué a los reporteros de muchos periódicos y revistas que cubrieron la presentación. *La Tribuna*, periódico de Santos donde empezamos, insertó en la primera página dos niños con el subtítulo: "Con biberón y todo ella fue al teatro que subió su favela." Hasta fui interpelado por el Juez de Menores. Le he dicho: "Puede estar seguro, la vida es mucho más impropia para los adultos, que esta pieza para los niños."

¹ En *Conjunto*, número 31.

Pasamos por el difícil año del 68. He hecho conferencias en las facultades ocupadas por los estudiantes y cercadas por la policía. Y el movimiento creciendo, de ciudad en ciudad, provincia en provincia. Florence² y yo hicimos conferencias sobre teatro, historia teatral, etc., en todo el Brasil, pero principalmente en las facultades de Filosofía, Ciencias y Letras, es decir, facultades que preparan profesores. Conferencias con salas llenas hasta el techo, pues nosotros llevábamos una historia teatral con una perspectiva nueva, con una visión de cambios y además representando partes de piezas con los mismos estudiantes, creamos un ambiente de participación y cohesión.

Hasta una cierta época, digamos, los primeros cinco años, Florence y yo, más tarde Tales Lima y Ruiz Llabrés, cuidamos los grupos, acompañándolos, aconsejándolos. Buscamos evitar que se sobrepasara un cierto límite máximo, para evitar un choque con el sistema —explicamos que hacer teatro en la calle es ya un acto revolucionario— aun sin predicar la revolución. No limitamos las selecciones de los grupos. Les decíamos: "Si tiene algo a decir a través del teatro —dígalo para todos— dígalo en el calle." Así han surgido grupos católicos, otros que escribían con enfoques críticos de su ciudad, su escuela, otros que hacían *collages* de poesías y escritos en prosa.

La necesidad de enfrentar la lucha en todos los sectores, culturales, políticos, etc., y también la necesidad de liberar al mismo movimiento Teatro al Encuentro del Pueblo de nosotros, nos hizo transformar nuestro periódico *Abertura Cultural* —que en su primera fase se llamaba todavía Teatro al Encuentro del Pueblo—, solamente en una base de estímulo para el movimiento, cuya dirección está ahora con nuestro compañero Tales Lima. El movimiento alcanzó a tener más de 70 grupos afiliados; hoy apenas tiene 10. Pero hay muchos grupos independientes, no afiliados y que, a veces, después de estar actuando dos o tres años, hacen contacto con nosotros. A nuestras conferencias han asistido decenas de miles que son hoy profesores, principalmente impartiendo clases en los cursos preuniversitarios o incluso en facultades, y ellos llevan consigo nuestras ideas; así, en Brasil, en cualquier lado nace, de pronto, un nuevo grupo que va hacia la calle y cumple su cometido. Prácticamente no hemos tenido incidentes, los pocos que hubo y de los cuales he sabido, los resolví siempre.

Exactamente por esta descentralización, por este carácter espontáneo, no hay condiciones de acabar con el movimiento. Nadie puede clausurarlo, pues no tiene sede; en el auge del movimiento conseguimos, desde el año 68 hasta el 72 una divulgación periodística muy intensa, seguramente más de mil páginas enteras publicadas en la prensa de todo el Brasil, repercusión en la TV, que invitó a grupos de teatro de calle para sus pro-

² Esposa de Buchsbaum.

gramas. La idea prendió, en la actualidad muchos grupos surgen en pequeñas ciudades.

Hoy nosotros estamos, principalmente, en una lucha de ideas —de carácter político y social— *Abertura Cultural*, nuestro periódico, es un vehículo, pero la acción es más amplia. Envío separadamente números y recortes sobre el TEP. Anexo envío un texto "S.O.S. from South America", que se destina a publicación, ya fue enviado en inglés, francés y alemán hacia el mundo todo, y sigue siendo enviado.

Libre para ser publicado en cualquier lugar, firmado y vinculado a *Abertura Cultural*. Queremos probar, y estamos probando, pues ellos ya lo saben que uno puede enfrentarse al régimen y mantenerse firme.

Anexo va también un Programa de Conferencias que pretendemos realizar en los Estados Unidos, Alemania y Francia, tan pronto como sea posible. Para nosotros también podía ser en Cuba. Está claro que el programa no es para publicar. Pero vamos a dar las conferencias y a regresar tranquilamente al Brasil.

Todo lo demás puede ser publicado, reproducido de *Abertura Cultural*, etc. Hay también fotos anexas. Sé que *Conjunto* se dedica al teatro, pero puede pasar adelante el otro material a quienes pueda interesarle.

Abrazos y solidaridad

Otto Buchsbaum



Notas de un jurado del Premio Casa de las Américas 1977

la simona

Mario Balmaseda

Llaman la atención desde el comienzo en "plena acción", personajes, situaciones, temas. El autor, Eugenio Hernández Espinosa va mostrando todo lo que cree necesario a través de cuanto considera un recurso teatral manejable, esto es: diálogos, idioma, lenguaje teatral (acciones), personajes, acotaciones e incluso en los nombres de grupos o personajes individuales.

Carácteres en pleno movimiento desde el inicio, situaciones donde no se hace necesario "acliarar" algún antecedente para poder entender, y si lo hace, es integrado lógicamente, coherentemente en el conflicto o situación, o acción dada en ese momento (nada de "información").

Sentimos que el autor conoce muy bien el tema. Lo conoce de cerca (a través de libros, anécdotas, conversaciones, documentos) y así lo hace suyo. Con esta honestidad emotiva y analítica a la vez, lo expresa. Lo conoce de lejos, porque no lo ha vivido como experiencia cercana, propia (aunque pueda conocer

de situaciones en parte similares en Cuba antes del año 1959). Presiente, como nos sucedió leyéndolo, la dimensión de esto, y luego de investigaciones, análisis muy profundos, utilizando un lenguaje popular poético de apreciable calidad literaria, de giros a veces muy arriesgados (donde la magia y la poesía son de la acción más que de la palabra) inunda de belleza, de un aire mágico-real-humano la escena.

Los personajes bien estructurados, cada uno desarrollado consecuentemente, de acuerdo a sus ideas o intereses, se mueven (palabra y gesto complementándose) dejando un recuerdo quizás del mejor Valle-Inclán. Esto, en un autor en el cual reconocemos esta "cierta facultad mimética" a través de otras obras, pensamos que no puede ser considerado un defecto, más bien una virtud.

María Antonia, por ejemplo: acción en Cuba, antes de la Revolución, proxenetismo, santería, machismo ambivalente (resultados de un régimen social).

Mi socio Manolo: Cuba después del triunfo de la Revolución. Rehabilitación, inversión de valores en un medio marginado, etc.

En estos, y otros casos, la utilización del lenguaje cambia, se amolda a ambientes, fluye de personajes, pero se mantiene el sentido poético-escénico del autor, en su sentido del "espectáculo" y hasta en los sentimientos, muy humanos y reales, que mueven en general a sus caracteres, llámense María Antonia, Manolo, o Simona. Sin embargo, es evidente que La Simona utiliza un lenguaje "totalmente" nacional (chileno), local (región específica), clasista (campesinado). Siendo así que si se une a María Antonia en rasgos de carácter, cada una se expresa en forma totalmente distinta (aunque puedan sentir lo mismo) y cada una desde su país, su región, su clase y su lugar en la historia.

La Simona, escrita por un autor cubano, verdadera "reinvención" de un lenguaje, es una obra chilena, una obra cubana, latinoamericana sin dudas. Cruza el autor barreras de ambiente, épocas, costumbres, gestos, inventa y cree profundamente en lo que inventa. Demuestra que es capaz de asumir y lograrlos, temas y estilos "diferentes", pero que a su vez reafirman "su estilo" propio, singular, cambiante en formas y en el modo de aplicar las herramientas teatrales.

Impresionante su galería de personajes a cual más deslumbrante en su empeño, pero que en momento alguno el autor abandona de manera que puedan escapar de su propósito, pese a su propia dimensión.

El uso adecuado de todas las posibilidades de la escena; el amor, el respeto, la confianza con que las maneja, hace posible que pueda ofrecer desde la "magia de una conversión", pasando por duelos,

danzas, cantos, saltos bruscos de tiempo, invención de lugares, batallas tremendas, caballerías que las acotaciones (evocadoras mejores) se encargan de anunciar con clarines y estruendos, hasta pasiones, por los hombres y la tierra, que dejan abiertos, insospechables caminos a la imaginación y sensibilidad de una puesta en escena.

La construcción por ordenanzas (escenas) y jornadas (actos) cada cual con un desarrollo de su propia línea climática, siempre ascendente y a la vez dentro de cada personaje, contribuyen premediatamente al desarrollo, hacia el clímax general común, lo que logra darle una cohesión y unidad expresiva también en este aspecto. Trabajo cuidadoso de minuciosa guía en la línea argumental general, y en las líneas individuales de desarrollo de caracteres.

Lo mismo podemos decir del uso de los coros, los que funcionan como personajes aislados pero conformados de dos o tres actores.

Pericia, audacia, rigor, imaginación, sensibilidad, inteligencia en el uso de las formas, combatividad, rigor, humanismo, profundidad de análisis, transparencia en la exposición ideológica, en el contenido, hacen que se distinga por sobre otras esta "misa de resucitados", de masas, de indudable aliento épico-político.

Por otra parte, el que un autor cubano trate con tan impresionante respeto y preocupación el tema de la historia de las luchas del pueblo, *de los pueblos*, hace evidente que también el teatro nacional, teatro latinoamericano ya, también en este frente de combate marcha con amor internacionalista a la cabeza, en la necesaria lucha por rescatar del fondo por ahora clandestino del corazón de los pueblos americanos, el humano respeto.

josé martí, dramaturgo

Nicolás Dorr

Esta faceta de nuestro máximo creador intelectual se encuentra casi sin estudio. Abordarla no deja de resultar, por esto, una empresa subyugante pero también arriesgada.

Ya algunos indagadores de la obra martiana han contribuido a una valoración de su teatro como Cintio Vitier y Fina García Marruz, Bernardo Callejas, y el profesor norteamericano Willis Knapp Jones, entre otros. Sin dudas, primeros intentos por situar valores y características.

MARTÍ Y EL TEATRO

En Martí, como en Federico García Lorca, la poesía y el teatro anduvieron estrechamente ligados, ya por producirse simultáneamente o por transgredir cada género sus propios cercos. Así hay en ambos, teatro poético y poesía teatral. Pero mientras en Lorca sus dramas mayores comienzan cuando su poesía fundamental ha culminado, en Martí, el teatro da paso a la gestación de su mejor

obra poética. No obstante, a pesar de que después de 1877, cuando aún no ha creado el *Ismaelillo*, la dramaturgia martiana recesa, mucha poesía ulterior posee tanta fuerza dramática e incluso llega a utilizar el diálogo, que da la impresión de que el teatro continúa ejercitándose. Basten citar de sus versos libres "Yugo y estrella", del período de La Edad de Oro, "Los zapaticos de rosa", o de sus versos sencillos, "La niña de Guatemala" o "La bailarina española". De las cuatro piezas que poseemos, tres están escritas en verso; y en todas, los recursos estilísticos de la poesía enriquecen los diálogos. Poesía y teatro para Martí fueron una unidad inquebrantable.

El contacto de José Martí con el teatro venía desde la niñez, cuando ayudaba a un peluquero a llevar al teatro pelucas y bigotes postizos para los representantes y entonces, entre bastidores, podía ver las funciones completas. Ya a los once años, según propia confesión, había pretendido una traducción del *Ham-*

let de Shakespeare. Su primera pieza teatral la escribe precozmente a los quince años; y durante su exilio europeo y americano siempre frecuentó teatros y fue amigo entrañable de artistas. En España el actor y autor Leopoldo Burón y la actriz Teodora Lamadrid le brindaron su amistad; y él, junto a Fermín Valdés Domínguez asistían asiduamente al Teatro Principal, donde, por gestiones de Burón, tenían asegurado el palco número trece, rechazado por los supersticiosos.

En México, uno de sus amigos más íntimos, a quien dedicó poemas y a quien ayudó en altas empresas, y de quien recibió también aquilatables favorés, fue un actor: Enrique Guasp de Péris, de nacionalidad española y como él exiliado; también la actriz mexicana Concepción Padilla le profesó amistad.

En Francia vio actuar a Sarah Bernardht y quedó fascinado por el arte de la actriz. Siempre que hizo falta, Martí ejerció la crónica y la crítica teatrales y estimuló a nuevos dramaturgos. El teatro era para él parte esencial de su vida, pues él mismo había dicho alguna vez que "el teatro es el alma de los pueblos".

Aunque indiscutiblemente la dramaturgia martiana no puede considerarse al mismo nivel que su poesía, por ejemplo; no es menos cierto que presenta interesantes connotaciones y algunos hallazgos que de haber sido desarrollados en obras de madurez, hubieran alcanzado valores imprevisibles.

Hay que tomar en cuenta el hecho de que la dramaturgia del Apóstol no se desarrolló en el período de madurez del escritor, sino en una etapa aún formativa y germinal, y esto, lógicamente, repercutió en el resultado artístico.

Sus dramas pertenecen decididamente al mundo de la literatura comprometida. No podía excluir al teatro de ese compromiso esencial con el pueblo, con la política y la revolución que había asegurado para cada palabra que escribiese. Dramaturgia formativa, educadora, esencialmente forjadora de hombres mejores. De acuerdo a las temáticas abordadas, podemos escindir en dos tipos de dramas sus cuatro piezas: *Abdala* (1869) y *Patria y libertad* (1877), podrían ser ubicadas dentro de un drama político, mientras *Adúltera* y *Amor con amor se paga*, pertenecen al tipo de drama ético. En las primeras la problemática que se aborda abarca el interés de la sociedad toda, el problema fundamental que las origina se resuelve puertas afuera, pertenece a la colectividad, y el pueblo entero participa de él. El tema es cívico-patriótico y se decide en ellas al destino de un pueblo. En las segundas el problema dramático es de índole privada, ocurre de puertas hacia adentro y se resuelve entre pocas personas que son las relacionadas con el conflicto, que es de carácter sentimental o pasional. La relación hombre-mujer amantes es el eje central de la acción y el objeto es establecer a través del ejemplo la elección de una correcta forma de conducta moral. Tanto en un tipo de drama como en otro, la búsqueda de la verdad es una constante y un estímulo para los personajes. En las piezas se encuentra siempre, a veces a través del triunfo inmediato de la razón, o en el vislumbramiento de un futuro sin sombras, el cliente optimista, la visión del mundo esperanzada y confiada de Martí.

Pasemos ahora a una valoración primaria de sus cuatro piezas:

ABDALA: UN POEMA TRÁGICO

Casi simultáneamente Martí escribe su aguerrido soneto "10 de octubre", decididamente laudatorio al inicio de la guerra emancipadora, y publica en un valiente periodiquillo, *La patria libre* —que él mismo dirigiera en su único número—, su primera pieza dramática: *Abdala*. Es el 23 de enero de 1869 y el Apóstol no ha cumplido aún los dieciséis años.

Abdala, concebida dentro de los influjos del romanticismo, tiene todo ese ímpetu rebelde, pasional y politizado que adquirió la escuela en nuestras tierras americanas. Aunque la acción sucede en una lejana región: Nubia, y en época remota —de acuerdo a los gustos románticos—, por vía de paralelismos —y es eso precisamente lo que pretende el autor—, una vez despejados los símbolos, nada interesados en difíciles ocultamientos, se ve claramente que la lucha del caudillo Abdala frente al bárbaro conquistador, no es más que la del pueblo cubano sublevado ante el colonialismo español. Abdala, por ser nacido en la Nubia, sabrá morir por defenderla, según sus palabras, y ese era, precisamente, el sentimiento ya de nacionalidad que se agitaba en la isla. ¿A quién sino al español opresor podían ir dirigidas estas palabras en aquellos momentos, puestas en boca de Abdala?:

*Conquistador infame: ya la hora
de tu muerte sonó: ni la amenaza
ni el esfuerzo y valor de tus guerreros
será muro bastante a nuestra audacia.
Siempre el esclavo sacudió su yugo
y en el pecho del dueño hundió su clava
El ciervo libre, siente la postrara
hora de destrucción que audaz te
aguarda.*

El conflicto escénico y central de la obra es la lucha establecida entre Espírita, madre de Abdala, y éste, por la obstinación de aquella de retenerlo. Abdala se debate entre dos madres que le reclaman: La madre Espírita y la madre Patria; complacer a una significa dejar morir a la otra. Abdala, después de fugaces, pero intensas vacilaciones se yergue sobre su propósito inicial y parte al campo de batalla donde encuentra la muerte; pero luchando. Es de señalar el vigoroso ritmo *in crescendo* del diálogo entre madre e hijo, inteligente en las matizaciones humanas de los personajes. La aparición posterior de Elmira, hermana del caudillo y estimuladora de

su acción, fortalece el aliento tremendo de la situación. Ella es una especie de Electra y Antígona reunidas.

Aunque esta primera obra de Martí ha sido considerada por algunos críticos como *poema dramático*, creo que es más acertado calificarla como *poema trágico*; ya que en ella están presentes las exigencias fundamentales de lo trágico. Abdala es un arquetipo de héroe trágico impulsado a la acción y situado ante un dilema: seguir a su madre o a la patria que resuelve en aras de la colectividad. La destrucción física del héroe en este caso, no implica la de sus ideales, que se fortalecen ahora con su ejemplo. Además, todo el tono de la pieza es de una solemnidad concentrada, los perfectos endecasílabos con que está construida, la magnifican. Es interesante señalar que este poema trágico, como una tragedia griega, está estructurado dentro de la observancia de las unidades de tiempo, acción y lugar.

De igual manera, los acontecimientos terribles no suceden a la vista del espectador, como es la batalla en que es herido el caudillo.

Es en esta pieza donde aparece la famosa definición del amor a la patria martiano, sorprendente por ser establecida por un joven de tan escasos años. Dice Abdala a su madre:

*El amor, madre, a la patria
no es el amor ridículo a la tierra
ni a la yerba que pisán nuestras plantas.
Es el odio invencible a quien la opime
es el rencor eterno a quien la ataca.*

Algunos meses después de publicado el poema trágico —gracias a un período de libertad de promesa decretado por el gobernador Dulce— el joven Martí es sentenciado a encarcelamiento por proseguir en la práctica sus rebeldías literarias.

Presidio y exilio lo irán madurando y guiando hacia su estrella combativa.

ADULTERA: OBRA DE UN ESTUDIANTE HUMANISTA

Su segunda pieza pertenece a su período de exilio español. Fue escrita mientras estudiaba sus carreras humanísticas de Derecho y Filosofía y Letras en Madrid y Zaragoza. La obra, comenzada en la capital española en 1872 y culminada en su primera versión, en febrero de 1874 en Zaragoza, fue el intento de pieza dramática más compleja pretendida por Martí; por eso trabajó nuevamente sobre ella, ya en su exilio norteamericano, cuando sobrepasaba los treinta años. A pesar de esto, no es, por cierto, su mejor drama. El peso de sus estudios humanistas, de su encuentro con la cultura alemana, de su aire académico, se hace demasiado fuerte sobre la obra, que se densifica en su retoricismo y su tono moralístico y filosófico. La influencia del alemán Goethe es evidente desde el primer momento, aunque también se han señalado las de Calderón de La Barca y Echegaray.

Martí mismo habla de Shakespeare como animador de la pieza. Y es eso precisamente lo que la entorpece; diríamos que le sobran influencias, modelos, y le falta autenticidad, creación espontánea.

- Los mismos nombres de los personajes: Grossermann (hombre alto), el marido; Guttermann (hombre bueno), el amigo; Possermann (hombre vil), el amante; y Fleisch (sarna), la mujer; evidencian la influencia alemana; pero también lo ajenas que resultan estas alegorías. La acción está ubicada en el siglo XVIII, curiosamente en época coetánea de Goethe, y su conflicto gira en torno al adulterio cometido por Fleisch, que acarrea un total desorden, sentimental y moral, para todos. Junto a este tema, Martí desarrolla el de la lealtad y la amistad; y es este, en mi opinión, el tema más interesante y de mayor alcance.

Más que la muestra de una honra mancillada y su limpieza, tema muy españolizante, por cierto —aunque existe tam-

bién aquí el del perdón a la adulteria, no encontrado en el teatro español—, lo que hay en la pieza es la plasmación de una deslealtad, y, al mismo tiempo, la alta valoración de una amistad sincera, entre Grossermann y Guttermann. Así el primero dice al segundo: "Hay un tormento mayor que sufrir, y es sufrir solo", y también: "No hay más hirientes lágrimas que las que al brotar de nuestros ojos van gimiendo hasta el suelo sin que una mano amiga las recoja para sí." Y afirma: "Es ley hermosa de almas que el amigo ayude al amigo y comparta con él su pesadumbre."

Se pregunta Martí en una nota sobre el drama: "¿Por qué no ha de haber amigos fieles? Un amigo es como se ha de ser, y como algunos lo son."

Martí, que quería educar y transformar al hombre, muestra aquí la amistad ideal, para que pueda ser copiada por otros. No por gusto puso Martí como lema en la primera página del manuscrito: "Yo no pinto los hombres como son: pinto los hombres que debieran ser."

Adúltera, recuerda una *moralidad*, ya que como en aquellas escenas pedagógicas del medioevo, aquí las abstracciones alegóricas tienen un marcado objetivo didáctico.

Se encuentra en la pieza la más depurada definición que del amor hiciera Martí, que hace decir a Grossermann:

Amor es que dos espíritus se conozcan, se acaricien, se confundan, se ayuden a levantarse de la tierra, se eleven de ella en un solo y único ser; nace en dos con el regocijo de mirarse; alienta con la necesidad de verse; concluye con la imposibilidad de desunirse. No es torrente, es arroyo; no es hoguera, es llama; no es ímpetu, es paz.

Adúltera, fue publicada y representada por primera vez en 1936, y en nuestro país.

De España se traslada Martí a México, pasando antes por París y New York, y en tierra americana, donde se reúne con su familia, y adonde llega acompañado del actor Guasp de Péris, a quien ha conocido en París, escribe su tercera pieza teatral y se produce su primer contacto con el público.

AMOR CON AMOR SE PAGA: SU PRIMER Y GRAN EXITO TEATRAL

En México, Martí comienza una ardua labor periodística en la Revista *Universal de Política, Literatura y Comercio*. Allí mantendrá una sección de crítica teatral, llamada "Correo de teatro", que lo acerca a la vida escénica mexicana; se incorpora también al ilustre Liceo Hidalgo, donde tiene fructíferos contactos con los intelectuales progresistas mexicanos y habla desde su tribuna. Especial vinculación tuvo Martí con el *Teatro Principal* cuya compañía dirigía su amigo actor. Juntos lucharon por el desarrollo de un repertorio mexicano. Sólo en la temporada de 1875 al 1876 fueron montadas cuarenta obras de autores nacionales.

Es para la compañía de Guasp, y por petición de este, que Martí escribe en un solo día, como declaró, su pieza *Amor con amor se paga*.

La pieza fue estrenada anónimamente y anunciada sólo como un proverbio mexicano. Se cuenta que al final de la representación, el público, puesto de pie, reclamaba la presencia del autor; la actriz Concepción Padilla, que actuaba en la representación, hizo salir a escena a Martí que se resistía y le ciñó en su frente una corona de laurel. Casi unánimemente la crítica teatral fue pródiga en elogios para la obrilla del joven autor de veintidós años. El escritor mexicano Agustín Cuenca escribía después del exitoso estreno: "Tener interesada la atención de una concurrencia numerosa con sólo dos personajes que sostienen el diálogo, y dar a este cabida a un pen-

samiento delicado cuya exposición, desarrollo y desenlace, forman la acción dramática, es obra que sólo desempeña con éxito una inteligencia privilegiada." Y aquí radica una de las virtudes más sobresalientes, en el plano de la estructura dramática, de este llamado por Martí, *juguete*. Una mujer y un hombre enamorados pero no declarados en su pasión por reticencias y prejuicios de ella, son los dos protagonistas, que se desdoblán en otros dos personajes —los de una pieza teatral, que con el mismo asunto de amor no confesado, deben de representar aquellos—. El juego de situaciones —real y teatral— es ingenioso y de una lozanía y donaire singulares.

El recurso del *teatro dentro del teatro*, que en nuestro siglo ha desarrollado profundamente Pirandello, es sin dudas, el elemento estructural más sorprendente de la pieza, por su vigencia. Muy bien delimitados están allí los dos planos de realidad en que se desdobra la fábula, y posibilita todo un juego de apartes y rompimientos de atmósfera de fuerte vitalidad escénica. No sería equivocado afirmar que es esta la más teatral de sus piezas, por tanto, la más atractiva.

En esta especie de entremés, que recuerda en sus primorosos versos de Arte Menor la mejor poesía popular española del Siglo de Oro, pero que también posee algunos que parecerían, desde tan temprana fecha, anunciar ciertas galanterías modernistas —como aquellos versos puestos en boca de El, que dicen: "Doncellita primorosa / que, calzando al cuello ostentas / perlas, que en vano pretenden / copiar de tu boca perlas."

Martí censura los convencionalismos y falsos prejuicios morales que hacen luchar amor y pudor. Esta piececilla ética aboga por una moral espontánea que iguala mujer y hombre en la sinceridad de los sentimientos. El tema del hombre sin amores, que ha desarrollado Martí en algunos poemas escritos en Méxi-

co por esta época, aparece también en la obra, cuando al final Ella lee un "papel de congoja" del propio autor. La nota personal de contenido privado y político, hace adquirir a la escena un nuevo tono; ahora concentrado y grave. Y es, ciertamente, muy interesante ese cambio de atmósfera, ese rompimiento de estilo que logra Martí, cuando habla a través de aquella nota que lee al público el personaje femenino. Piensa que un recurso de impacto; como una especie de llamado a la reflexión después de la diversión superflua. Un recurso muy agresivo y muy contemporáneo de mostrar la otra cara de una realidad. Así concluye la alegre pieza con estas palabras dirigidas al espectador:

*En este juguete mira
caprichosa distracción
de un misero corazón
que por hallarse suspira.*

*Nada mejor puede dar
quien sin patria en que vivir
ni mujer por quien morir
ni soberbia que tentar
sufre, y vacila, y se halaga
imaginando que al menos
entre los públicos buenos
Amor con amor se paga.*

PATRIA Y LIBERTAD: UN DRAMA INDIO

En 1877 Martí está en Guatemala, en su primera estancia. Hay en el poder un gobierno liberal que ha reconocido la lucha independentista cubana y que ha desplegado una gran campaña educacional en todo el país, y de elevación del indio. Martí se entrega sin reservas al gobierno guatemalteco —aunque algún tiempo después descubriría muchos de sus reales y turbios manejos— y por petición de este escribe su última pieza conocida: *Patria y Libertad*, clasificada por Martí como drama indio. Hay noticias de que fue representada por alumnos de la Escuela Normal de Guatema-

la, donde Martí fuera profesor y desde dónde discursara. También llamó a su obra borrador dramático, pues fue escrito sólo en cinco días, según le confesara a Gonzalo de Quesada y Aróstegui en su carta-testamento literario de 1895. Fue esta obra de encargo, pero asimilado por Martí como algo propio, única manera de hacer obra sincera, y para él arte legítimo era sólo aquel que era sincero. El tema pedido, por su índole patriótica, entusiasmó a Martí rotundamente; la Independencia guatemalteca, promulgada el 15 de septiembre de 1821; fecha en que también se redactó el acta de emancipación política de Centroamérica. De manera que la nueva pieza le sugería dos temas esenciales: el de la independencia y el de la unión americana, y junto a ellos, incorporaría también el de la afirmación india. Pues soñaba entonces Martí con un teatro que expresara los problemas de nuestras tierras y profundizara en sus raíces. Por esta época ya bullen en Martí los futuros *Versos libres*, que comenzaría a elaborar al año siguiente (1878), y en los endecasílabos en que se estructura la pieza, está el aliento poético renovador de su poesía siguiente. Hay estrofas que parecen primeros ensayos de algunas composiciones de los *Versos libres*. Una vez más poesía y teatro relacionados.

La estructura de la pieza se asemeja a un *auto sacramental*, con su esquematismo e hieratismo, y sus cuadros separados con valor casi independientes, además, la caracterización alegórica de los personajes y su lenguaje directo y expositivo le dan un marcado aire de pieza didáctica. Tal vez no sería errado considerarla una *obra didáctica*, como aquellas que Brecht escribió sobre los años treinta.

La intención de la pieza es evidentemente epopéyica; se muestran a los representantes del poderío español: altivas damas, clérigos vendidos, gobernadores despóticos y soldados represivos, en el momento en que se les tambalea su po-

der hasta su pérdida final, frente al pueblo con su valentía y dignidad, luchando por la expulsión de aquellos. El triunfo del pueblo en el segundo acto, donde las dos fuerzas que se oponen están físicamente delimitadas: de un lado los sojuzgadores ya vencidos; del otro los independentistas victoriosos, evidencia el carácter festivo, conmemorativo que anima al drama. No se pretende una profundización en el conflicto, ni en la si-cología de los personajes, sino la exposición diáfana de dos situaciones vividas por el pueblo guatemalteco, o americano en general.

El líder independentista que aciclona las rebelías populares está en la pieza escondido en tres personajes que simbolizan tres tipos en el hombre americano: El blanco, simbolizado en el personaje de Padre; el mestizo, simbolizado en el personaje de Martino (figura de mayor relieve en la pieza); y el indio, simbolizado por un personaje de igual nombre. Juntos, actuando con idénticos objetivos, son como una plasmación múltiple del hombre americano. Por su parte los personajes femeninos de Coana, novia de Martino, e Indiana, simbolizan las dos Américas.

Los personajes, en general, están delineados con fuertes trazos. Ha captado muy bien Martí los tipos y su lenguaje. Sirven estas palabras del líder Pedro como ejemplo del lenguaje aguerrido e impetuoso de los personajes positivos:

*¡Amos por todas partes, y palabras
De esclavitud servil, y de obediencia!
Señor es nuestro rey, señor el cura,
amo el gobernador, guía la Iglesia
¡y cada hinchado mercader de allende,
su vara de medir en catre trueca!
¡Sobrado tiempo ya besó cobarde
América ese catre de comedia!
Truéquese en fusta la mezquina vara
y del que nos azota, azote sea!*

Por su parte, los personajes negativos tienen en su conducta y diálogos algo de grotesco y duro que permite conce-

birlos como marionetas ridículas y decadentes.

En cuanto a la temática de la unión americana, Martí hace que sean mencionados por boca del rebelde Martino, diferentes próceres indios que abarcan las rebeldías de toda América. En el momento del enfrentamiento definitivo con el español parecen que resurgen, para unirse a esta nueva contienda: Moctezuma, la reina Haití, Cuauhtémoc, Hatuey. La presencia india se trascendentaliza. Dice Martino en un par de versos encabalgados magníficos: "Todo el mundo a la lid ¡Corre encendido / por la América Hatuey! ¡Manos al hierro!"

El segundo acto es como un canto a la vida nueva que se avecina. Se escuchan palabras como estas: "Nueva vida busquemos, nueva historia." "Nuestros destinos serán nuestros." "Ahora a luchar por una nueva vida / a trabajar por una nueva patria."

El futuro matrimonio de Martino con Coana, es decir, de América, la tierra, la patria (que todos esos valores tienen el personaje) con el líder, el luchador, concluye la pieza en un tono exaltadamente optimista. Dice Martino a su compañera, pero también al público:

*Hombres libres serán los descendientes
de tu amor y del mío
y Patria y Libertad honran valientes
nietos de Cuauhtémoc y Hatuey con nobles brios.*

*A sostener por siempre independientes
con las manos, las uñas y los dientes
contra el yugo opresor de las Españas
nuestros dos continentes:*

Ocho años después de haber escrito *Abdala* vuelve a escribir Martí obra similar en cuanto a su contenido político y patriótico y la elección del verso endecasílabo para su diálogo. Pero esta vez la acción no sucede en la lejana Nubia, sino en Guatemala. El tema cívico se centra abiertamente ya en suelo americano, y sus protagonistas no son Ab-

dala o Espírita, sino el mestizo Martíno, la Indiana, los hombres y mujeres de es-
tas tierras. Dramas políticos para abrir
y cerrar un ciclo dramatúrgico no es
coincidencia en un escritor politizado y
comprometido.

¿OTROS DRAMAS MARTIANOS?

Existen apuntes para un futuro drama,
encontrados entre sus papeles de New
York, que proyectara después de *Patria*
y *Libertad*: *El hombre brillante* tendría
por título, pero no llegó a escribirlo.
También debe haber escrito Martí, des-
ordenadamente otros proyectos de fu-
turos dramas. Así le comunicó a Gonza-
lo de Quesada y Aróstegui, en su carta
ya citada: "Mis escenas, núcleos de dra-
mas, que hubiera podido publicar o ha-
cer representar así, y son un buen nú-
mero, andan tan revueltas, y en tal ta-
quigrafía, en reversos de cartas y pape-
lucos, que sería imposible sacarlas a la
luz."

Las cuatro piezas que se conservan per-
miten, no obstante, esa producción en
ciernes perdida, llamar también a nues-
tro gran hombre, dramaturgo.

LA TEORÍA TEATRAL EN MARTÍ

A través de la crítica teatral y de ar-
tículos sobre el arte escénico en gene-
ral, Martí desarrolló interesantes y vi-
gentes concepciones del drama y su mi-
sión social. Pero dejaremos este aspec-
to para un próximo estudio. Sólo deten-
gámonos ahora en unas palabras suyas
sobre el teatro legítimo de una nación,
dichas en 1892:

El oficio de un pueblo es crear, y la
fuerza del mundo está en los que pro-
ducen. En teatro, como en todo, po-
demos crear en Cuba. El teatro vive
de la historia, y nosotros tenemos una
tal, y de tan absoluta y viril grandeza,
que nuestro teatro nos puede salir
bello, si no damos en amortajar nues-
tros héroes con capas de torero, si
no le ponemos al alma cubana cha-
queta y monterilla, si no expresamos
nuestra alma libre en las formas que
han tomado de afuera los que nos la
agobian. Nuestro teatro se ha de es-
cribir en una lengua digna, por la ma-
jestad y sencillez, del sacrificio que
en él va a perpetuarse.

ENTRE ACTOS

Carlos Espinosa Domínguez

paraguay aty ñe 'e: el teatro como elemento de comunicación esencial y viva

A fines de 1974, un grupo de jóvenes provenientes del Teatro Paraguayo Independiente que desde hacía algún tiempo venían buscando vías hacia un teatro nacional que llegara a los sectores mayoritarios de la población, crearon el grupo Aty-Ñe'E, cuyo propósito básico es el de elaborar un verdadero teatro popular, así como un lenguaje enraizado en la cultura paraguaya. Tomando como base la lengua guaraní, el grupo realizó en colaboración con el dramaturgo Alcibiades González Delvalle su primera obra: *Yvy reñoi (Lo que brota de la tierra)*, sobre textos de Julio Correa y del propio González. La obra presenta casos populares, hilvanados por el Compuesto, personaje típico del Paraguay que recorre los pueblos acompañándose de su guitarra y de su habilidad para cantar. Con este espectáculo se presentaron en numerosas comunidades del interior, y tomaron parte en la Tercera Muestra Paraguaya de Teatro, celebrada en Asunción en 1975. El trabajo colectivo, que de alguna manera continúa la sen-

da abierta por Julio Correa, se basa en la convivencia con el público para el que fundamentalmente trabajan, y en la realización de experiencias teatrales con las comunidades aborígenes, que revaloricen las culturas originarias de Paraguay y concienticen a los indios a luchar por sus tierras y por el respeto de sus derechos. Sus espectáculos prescinden de elementos de utilería, y son representados en espacios libres, iluminados por las lámparas de los espectadores.

Como ellos han expresado, "estas características: cercanía, escasez de recursos y desafío imaginativo, convierten el teatro en un elemento de comunicación esencial, siempre que se le devuelva a sus cauces originarios, en contra de la tendencia de aislarlo en las salas, de hacerlo cada vez más aparatoso y espectral". Aty Ñe'E se propone conformar un grupo de investigación y estudio que incluye además otras disciplinas, y en programa tienen el análisis de obras, formación del actor, estructuras dramáticas, lingüísticas, métodos de investigación en el campo y etnofolclor. El grupo está enfrascado asimismo en una labor de asesoramiento de los grupos del interior que por sus condiciones generales, tienen poco acceso a la técnica y a la teoría del teatro. Otro de los proyectos es la grabación de anécdotas, cuentos, leyendas, mitos y música popular, para su análisis posterior. Y su organización. De estos materiales se seleccionarán los que puedan ser útiles para el estudio socio-cultural de la realidad nacional por un lado,

y los que poseen posibilidades de ser dramatizados en posibles obras tanto del grupo como de otros similares, por otro. En ese sentido, se proponen publicar algunos materiales para los colectivos interesados en desarrollar esta línea. Actualmente, trabajan en la selección de las obras de Julio Correa, importante teatrista paraguayo, director de un conjunto ambulante que recorrió el país durante los años treinta y cuarenta con obras en guaraní. Al mismo tiempo, Antonio Carmona y Alcibiades González recopilan y elaboran algunos casos y leyendas, a la vez que desarrollan el método de creación colectiva del cual se valen.

temas latinoamericanos en los escenarios soviéticos

Alexandr Blok, el gran poeta ruso, al referirse al arte escénico lo definió como "una línea de fuego". Continuando esta tendencia, el teatro soviético se hace eco de los acontecimientos más trascendentales de nuestra época, expresando así su solidaridad con quienes luchan por la libertad, la paz y la independencia. No es casual entonces que América Latina sirva de inspiración a muchos drama-

turgos de la Unión Soviética y que tales piezas sean acogidas con entusiasmo por el público. Es el caso de *Entrevista en Buenos Aires*, de Herrich Borovick, escritor que trabajó en Chile durante varios años, y en la cual se narran sucesos relacionados con el golpe fascista en ese país. La obra ha sido montada en más de 28 teatros de la URSS, y durante una de las funciones en el teatro Maiakovski, de Moscú, el militante comunista chileno Volodia Teitelboim expresó: "La pieza y el espectáculo están saturados de ese espíritu revolucionario que imprime elevado civismo al arte." De un tema similar se ocupa Vasili Chichkov en su obra *Diálogo inconcluso*. La misma fue llevada a la escena por el famoso grupo del Teatro Vajtángov, quienes cuando preparaban el montaje se entrevistaron más de una vez con chilenos: con Ligeia Valladares, observadora del periódico comunista *El Siglo*, y con José Varas, consejero de Salvador Allende para cuestiones de TV. En sus charlas con los teatristas, ambos trataron de trazar las semblanzas más vivas y fieles del Presidente, de sus amigos y de sus enemigos. "Este espectáculo, dijeron los artistas, refleja el dolor que nos causa la tragedia del pueblo chileno." El tema de *Los muchachos de la Habana*, también escrita por Chichkov, se remite a los jóvenes que tomaron parte en la lucha revolucionaria en Cuba. Fue llevada a la escena por el Teatro Joven Espectador, y en cada representación los espectadores finalizaban cantando con los actores el Himno del 26 de Julio.

méxico: nueva revista teatral

Bajo el nombre de *Tramoya*, desde el año pasado empezó a editarse en México una nueva y flamante revista de teatro, que ve la luz cada tres meses. La publicación pertenece al Instituto de Teatro y Cinematografía de la Universidad Veracruzana (Aptdo postal 97, Xalapa, Veracruz), y la dirige el prestigioso dramaturgo Emilio Carballido. En los primeros tres números han aparecido materiales e informaciones de gran interés. *Tramoya* merece nuestro saludo y el deseo de una larga y fructífera labor.

más, el periódico *Alerta*, su órgano informativo, donde se recogen materiales sobre Chile y se denuncia la represión y el genocidio desatado desde 1973 por la junta fascista.

el dorado o la venezuela posible

Exponer el origen de la historia social de Venezuela a partir del descubrimiento de América y lograr que Lope de Aguirre, en extraña complicidad con la Celestina, Sancho Panza, Don Pablo y Don Juan, se manifieste en su propio lenguaje y evidencie sus verdaderas intenciones: tales son los objetivos que se propuso Luis Britto García con su nueva obra *El tirano Aguirre* o la conquista de El Dorado, estrenada en febrero de 1976 por El Nuevo Grupo, bajo la dirección de Antonio Constante. "Esta obra parte de varias visiones, ha declarado su autor. La primera de ellas es la de El Dorado, pensado como utopía: el sitio donde cada quien tiene lo que verdaderamente quiere. Por el otro lado, está el mundo cotidiano en el que predomina el egoísmo y la violencia. Entonces yo me digo: qué sucedería si lanzo un grupo de hombres violentos, egoístas, resignados, en un mundo de fábula, de una tremenda fantasía... Es en el fondo el choque de la Venezuela en que vivimos con la Venezuela posible. Aquí se da la paradoja tremenda de vivir en una riqueza inmensa en medio de la cual nos las arreglamos para vivir miserablemente. Venezuela es El Dorado posible." Interrogado acer-

ecuador: apoyo solidario al pueblo chileno

Organizado por el Comité Ecuatoriano de Solidaridad con el Pueblo de Chile y las centrales nacionales de trabajadores CTE, CEDOL y CEOSL, se organizó en septiembre del año pasado una jornada de apoyo a la causa de ese país hermano. Durante seis días, la galería Charpentier, la Asociación de Empleados de la Universidad Central, la Casa del Obrero y el Coliseo Cerrado de Deportes fueron sede de actividades masivas en las que tomaron parte los grupos teatrales ecuatorianos El Muro, Teatro Ensayo y Teatro de la Calle, quienes junto a otros artistas expresaron su saludo solidario a los patriotas chilenos. El Comité publica, ade-

ca del montaje de Constante, el autor de *Venezuela tuyu* dice: "Siempre he tenido la suerte de que los directores han enriquecido mis textos. Esto es lo que ocurre con cualquier texto que uno escribe. Un texto es una materia casi neutral sobre la cual un lector genial puede acumular una serie de significados bellísimos, y un lector mediocre puede empobrecer. Para dar un ejemplo. Constante ha agigantado la figura de Don Pablo hasta el extremo de que es él quien lleva a cabo el acto definitivo al final de la obra". Por su parte, el director se refirió a la pieza diciendo: "El texto es tremendo. Britto trató a cada personaje con su lenguaje original. Yo he tratado sobre esta desunión de los diálogos para llegar a darles una unidad global." La crítica, por último, recibió favorablemente la obra de Britto, que en 1977 viajó a Cuba a integrar el jurado de cuento del Premio Casa de las Américas. La prensa caraqueña dijo: "Constante ha logrado un espectáculo lleno de posibilidades visuales, limpio, sin excesos, maduro y de una dignidad escénica pocas veces vista en nuestro teatro."

méxico: creatividad y fuerza dramática de los mascarones

"La presentación de Los Mascarones en escenarios aguascalentenses nos proporcionó el privilegio de admirar la creatividad de un grupo disciplinado, que impacta favo-

rablemente por la fuerza dramática de su actuación". Tales fueron los comentarios de la prensa mexicana con motivo del más reciente espectáculo montado por el laborioso y significativo grupo teatral. Se trata de un montaje cargado de emoción rebelde y que con una gran fuerza dramática señala las lacras de la sociedad. En la obra, que se apoya con acierto en el más valioso y auténtico folclor, se habla de la América de los indios, de Zapata y otros luchadores del continente. La crítica se refiere de igual modo a las estupendas e hilarantes escenificaciones de corridos como *La Rafaelita* y *las Glorias de Zapata*. Se incluye, por último, la *Loa a la dialéctica* o *Todos o ninguno*, del poeta y teatrista alemán Bertolt Brecht.

venezuela: premio internacional a el juego

El juego, de Mariela Romero, constituye el estreno más reciente del famoso grupo venezolano Rajatabla, y a pesar de los pocos meses que integra el repertorio del conjunto, ya cuenta con un premio internacional: en el VII Encuentro Internacional de Teatro de Yelania Góra, Polonia, fue considerado el mejor espectáculo extranjero. Igualmente, Armando Gota, director del montaje, fue invitado por el Teatro Cyprian Norwid, para realizar con actores polacos, esta misma obra, mientras que Carlos Giménez, director general del grupo, fue invitado a dirigir una obra ve-

nezolana. Mariela Romero, quien protagoniza la pieza junto con Martha Velasco, es también su autora, y con ella se ha revelado como una valiosa dramaturga, según la crítica de su país. *El juego* fue acreedora del Premio del Concurso Literario auspiciado por la Dirección de Prevención del Delito del Ministerio de Justicia.

uruguay: un bicho de teatro que dice canciones y poesías

Mientras estaba en los preparativos de su próximo espectáculo sobre *Poesía y cantares latinoamericanos*, y en el cual incluiría a Violeta Parra, César Vallejo, Nicolás Guillén, Chico Buarque, Mario Benedetti, Oscar Chávez, Favard Jamís, Daniel Viñoli y Idea Vilariño, entre otros, la conocida actriz uruguaya Dahd Sfeir fue entrevistada en Méjico por el matutino *El Día*. "Tocaré el tema de la situación latinoamericana. Son cantos a la libertad, al problema de la tierra, al amor... Son cantos al deseo de recuperar los derechos perdidos", explica Dahd acerca del montaje. "Mira, yo soy un bicho de teatro ciento por ciento. La poesía me apasiona y armo el espectáculo con todo lo que ella ofrece. Para mí, lo que hago es teatro con canciones y poesía, y lo llamaría *collage literario*, como si estuviera escribiendo una obra en la escena." Interrogada acerca de las posibilidades de un teatro pobre entre nosotros, la actriz

contesta: "Hay que estar muy atentos para no dejarse tentar por una línea que no es válida para los países en desarrollo, como se ha dado en denominarlos". Por último, Dahd Sfeir, que ha visitado Cuba en varias ocasiones, una de ellas, en 1971, como jurado de teatro del Premio Casa de las Américas, describe sus vivencias en nuestro país, y se refiere a sus experiencias con el Grupo Escambray, "donde se reivindica el sentido de participación del espectador".

blanca; y *Don Juan*, obra inédita de Leopoldo Marechal, cuyos mayores méritos provienen de la trayectoria artística de este admirable escritor que del texto dramático propiamente dicho." No faltaron, como es natural, los melodramas españoles con aspiraciones históricas, ni las versiones porteñas de los últimos acontecimientos taquilleros de Londres y Broadway, sin olvidar los ya degenerados *cafés-conciertos*. Mientras tanto, actrices y grupos como María Escudero, Nacha Guevara y el Equipo Teatro Payró deben desarrollar su labor en el extranjero, producto de las amenazas de la reacción. Como afirma el crítico que citábamos, 1976 significó en Argentina una experiencia artística barata que no es cultura, ni nacional ni popular.

argentina: predominaron los autores extranjeros en 1976

La temporada teatral 1976 dejó un desfavorable balance en Argentina. En el reciente año teatral predominaron los autores extranjeros, y los pocos estrenos nacionales fueron banales e intrascendentes. Como una muestra, sirva este comentario publicado en el diario *Correo de la Semana*, de Buenos Aires, sobre la programación para ese año del Teatro San Martín: "Una versión musicalizada de *Así es la vida*, el ya insopportable melodrama de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Landeras *Caray con el 900*, comedia musical de Elio Eramy, que debe ser un insufrible sainetón, con todos los lugares comunes del género; *La Navarro*, drama de Alberto Drago (el título sugiere a una nueva *Filomena Maturano* de arrabal o aledaño campero); *La conjura*, un drama histórico de Adolfo Cas-

en festivales de teatro, "injustamente divorciados de los concursos literarios dramáticos". Y luego añade: "Habrá que contemplar el teatro en toda su complejidad, y al formular un llamado a un concurso teatral no discriminar a los más activos, necesitados y constantes cultores de esa actividad artística: los actores y directores. Mejor si es a los grupos que se mantienen por su propio esfuerzo desgastándose en la desesperanza."

juan palmieri en bogotá

república dominicana: los concursos literarios y la esencia del teatro

El año pasado se convocó en Santo Domingo al Premio Nacional de Teatro Cristóbal de Llerena, patrocinado por la Secretaría de Educación. El galardón fue concedido a la pieza *La carabina piensa*, de Manuel del Cabral. El periodista dominicano Rafael Villalona publicó un artículo bajo el título "A propósito de los concursos literarios y la esencia del teatro", en el cual analiza algunos de los problemas y sugerencias. Villalón plantea que las bases del concurso deben ampliarse y convertirse

Bajo la dirección de Santiago García, el prestigioso teatrista colombiano que dirige desde su fundación el conjunto bogotano La Candelaria, el grupo de la Escuela de Arte Dramático de Bogotá montó el año pasado la obra *Juan Palmieri*, con la que su autor, el uruguayo Enrique Larreta, obtuvo el Premio Casa de las Américas en 1972. Los miembros del colectivo, primeros egresados de la escuela, montaron la pieza con escasa ropa, realizando el mayor énfasis en la gesticulación y las interpretaciones. Santiago García califica al montaje como un laboratorio, en el cual todos participaron. Con esta obra, los ocho integrantes del grupo teatral iniciaron una gira que incluyó varias ciudades del país.

vigencia ininterrumpida de brecht

Bajo el título de *Función del nuevo teatro y el Berliner Ensemble*, el 17 de noviembre pasado dictó una conferencia en la capital mexicana Rubén Yáñez, director de escena del conjunto teatral uruguayo El Galpón, radicado actualmente en ese país. La charla versó sobre Brecht y su papel en la creación del teatro moderno, y sirvió de introducción al montaje de *Un hombre es un hombre*, que el grupo viene ofreciendo. Las relaciones de El Galpón con el Berliner Ensemble son muy estrechas, ya que desde su creación, hace veintisiete años, el conjunto no ha dejado de enviar anualmente a uno de sus miembros para colaborar con el equipo berlínés. El Galpón, por otro lado, fue el primer colectivo latinoamericano que estrenó una obra de Brecht en nuestro continente: *El círculo de tiza caucásiano*, y hasta la fecha ha puesto seis obras del autor alemán. Yáñez analizó los conceptos teóricos brechtianos, "que no forman una estética, sino un método que sirve para enfocar y poner en escena no solo las obras de Brecht, sino a toda la literatura social basada en un enfoque social". El conferencista explicó las diferencias entre el teatro tradicional y el teatro épico, y analizó el llamado distanciamiento. "El que va al teatro tradicional se olvida la realidad. El que va al teatro épico, enfrenta a la realidad. En el teatro tradicional, el espectador se identifica con los acontecimientos y con los personajes; es un teatro aristotélico. El teatro épico es antiaristotélico", puntualizó.

brasil: teatro y censura

Considerado años atrás como uno de los movimientos teatrales más vitales y renovadores del continente, el teatro brasileño ofrece una imagen desoladora. En una edición de hace algunos meses, el *Jornal do Brasil* analizaba el Concurso de Obras Teatrales convocadas por el Servicio Nacional de Teatro en un trabajo de título muy elocuente: "Muchas inscritas, pocas escogidas, ¿cuántas serán estrenadas?", y como ilustración dos máscaras, símbolo del arte escénico, con la boca amordazada, como expresión de la censura que ahoga la creación artística en Brasil. Despues de varios años sin otorgarse, el premio fue concedido a *Domingo Zeppelin*, de Marco Venício de Andrade, y se otorgaron segundo y tercer premios a *Sonho de una noite de velório ou Bambajá ou Boca Leão?*, de Odir Ramos da Costa, y *O Palácio dos Urukus*, de Ricardo Meireles Vieira. Otro detalle significativo: en el pasado Festival Internacional de Teatro de São Paulo, celebrado después de incisantes amenazas de cancelación, fue prohibida la presentación de la obra *El Soldado y el general*, que presentaría el Teatro Experimental de Porto (Portugal), por "no conocerse el texto" de esta pieza que constituye un ataque directo al fascismo. En otra edición del diario brasileño, un periodista publicó el artículo "Precios altos, censura, falta de tiempo: tres razo-

nes dadas por los cariocas para no ir al teatro", donde analiza los resultados de una encuesta realizada en veintiséis ciudades y pueblos. Por último, otro rotativo del país, bajo el título de "En Brasilia todo comienza otra vez", se ocupa de la prohibición de la obra *Mockinpott*, de Peter Weiss, que se estaba presentando en la ciudad. Aunque la pieza había sido suspendida antes, la orden fue levantada en todo el país. *Mockinpott* se venía representando desde hacía seis meses en las principales ciudades de Brasil, e incluso había obtenido dos de los premios más importantes: el premio de la Asociación de Críticos Teatrales y el premio especial a la mejor puesta en escena del Servicio Nacional de Teatro.

colombia: el bululú. otra vez en el camino

En su famoso *Viaje entretenido*, el teatrista español Agustín de Rojas se refiere al bululú, forma de teatro popular compuesto por un actor que "súbase a un arca y va diciendo: agora sale la dama y dice esto y esto..." Precisamente como una especie de homenaje y de continuación de la labor de este artista trashumante, que no utiliza luces ni escenografías, se ha creado en Medellín el colectivo Teatro El Bululú, dirigido por Alvaro Cadavid y que cuenta entre sus miembros al destacado dramaturgo Gilberto Martínez. Es él quien se ha encargado de la dirección artística del primer montaje del grupo: *La historia de la muñeca abandonada*, de Alfonso

Sastre. El texto, como apunta Gilberto, representaba un reto para un grupo que, como El Bululú, inicia su integración estética e ideológica. En el proceso de la puesta en escena, el colectivo realizó un análisis dialéctico de la obra, para clarificar su contenido y sus valores sociales, pues ellos trabajan para niños, "pero no para espectadores-abs-tracción, sin historia".

puerto rico: festival de apoyo y de combate

"Los festivales de apoyo a *Claridad*, no son una actividad política más. Han venido a ser —en el convulso contexto de la problemática puertorriqueña— parte de una importante institución que poco a poco se erige en la política del país." Esto lo escribió Héctor Meléndez Lugo, redactor del importante diario boricua, a propósito del Quinto Festival de Apoyo a *Claridad*, celebrado entre el 3 y el 13 de marzo de este año en el parque Muñoz Rivera de San Juan. En el combativo evento tomaron parte grupos teatrales, conjuntos típicos y cantantes tan populares como Lucía Benítez, el Ballet Folklórico de María T. Fernández, el Grupo Vivijagua, Alberto Carrón y el Grupo La Calle. Animaron el festival José Rey-mundi, Camille Carrón y la destacada actriz Iris Martínez, quien, por otra parte protagonizó la pieza de René Marqués *Los soles truncos*, repuesta recientemente por el grupo Tambor, dentro del Festival Internacional que auspició el Instituto de Cultura Puertorriqueña.

fulgor y aliento de pablo neruda

En otras ocasiones nos hemos referido en esta sección a la puesta en escena en distintos países de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, la única pieza teatral escrita por Pablo Neruda. En el mes de abril, la obra fue estrenada en Cuba por el Grupo Rita Montaner, bajo la dirección de Nelson Dorr, el asesoramiento musical de Jorge Garciaporrúa y escenografía y vestuario de Héctor Lechuga. La puesta logró un notable nivel en cuanto a ritmo, flexibilidad y actuaciones, lo que también estuvo apoyado por un acertado trabajo de Garciaporrúa, quien además compuso otras canciones que agregó a las compuestas por el compositor chileno Sergio Ortega. En las notas al programa Gerardo Fulleda León, asesor literario del grupo, anotó: "Poeta inmenso, inabarcable, Neruda se lanza a contarnos el *Fulgor y muerte* en una especie de cantata o tal vez oratorio insurreccional. Y la palabra brota una vez más arrebatabada y lúcida, evocando más que describiendo; arrojando claridad donde otros acumularían datos."

nancy 77: por un mayor acercamiento entre europa y américa latina

"El Festival Internacional de Teatro de Nancy finalizó hoy con un comunicado final antíperialista en el cual se llama a la solidaridad de Europa Occidental con la situación actual de América Latina. En el marco del festival, que comenzó el pasado día 28 de abril, se efectuaron distintos coloquios sobre América Latina, especialmente dedicados al cono sur y, en particular a Chile." Así comienza su crónica el periodista argentino Jorge Timossi, quien asistió a las actividades organizadas en el marco del famoso evento teatral, que este año tuvo características especiales. En los debates, continúa Timossi, estuvieron presentes, entre otros, Hortensia Bussi, esposa de Salvador Allende, Clodomiro Almeyda, excanciller y dirigente de la Unidad Popular en el exterior, y Arnold Bertrand, ministro de Cultura de Jamaica. También se pronunciaron a favor de las conclusiones emitidas François Mitterrand, primer secretario del Partido Socialista de Francia, Felipe González, secretario general del Partido Socialista Obrero Español, Otelo Saraiva de Carvalho, militar portugués, y otros magistrados e intelectuales europeos. En el encuentro tomaron parte conjuntos e intérpretes individuales de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Venezuela y Puerto Rico. Algunos nombres pueden mencionarse para ilustrar: el colectivo argentino Teatro del Hombre Solo, el grupo brasileño Mutirão, el conjunto venezolano Rajatabla, el Aleph, de Chile, y La Candelaria, de Bogotá, que clausuró el festival con su creación colectiva *Guadalupe, años sin cuenta*. Entre los temas analizados en

los coloquios estuvieron: la diáspora latinoamericana, las relaciones entre América Latina y Europa Occidental, el derecho de los pueblos latinoamericanos y la violación de los derechos humanos. El comunicado final expresa que América Latina es el campo de experimentación más vasto y prolongado de todas las formas de colonialismo, neocolonialismo y dictadura. Nunca como en la actualidad, agrega, los pueblos del continente sufrieron una violencia tal de fuerzas dominantes internas y externas. El documento denuncia asimismo la hipertrofia del aparato estatal represivo, la persecución política, la tortura y el terrorismo, que permiten la imposición de proyectos económicos desnacionalizados.

cable desde parís: la candelaria en la unesco

El conjunto teatral de Colombia, La Candelaria, actuó aquí hoy 18 de mayo, en la gran sala de la UNESCO, con una obra cuyo tema central es la dramática muerte de un guerrillero de aquel país.

Con el título *Guadalupe, años sin cuenta*, la compañía presentó en la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), un trabajo escénico colectivo que relata la acción de Guadalupe Salcedo, uno de los jefes de la guerrilla liberal de los Llanos orientales de Colombia, desde 1953, hasta su muerte en 1957. Los diálogos de la obra se redactaron a medida que se realizaban sus ensayos, sobre la

base de testimonios de personalidades de la época, así como de documentos oficiales y despachos periodísticos. Esto contribuyó a dar verosimilitud, tanto a las réplicas como a las situaciones, "con un auténtico afán por aproximarnos a la verdad histórica porque, hasta ahora, solo merecían mencionarse pero nunca se reveló la acción de los combatientes ignorados". La Candelaria, de Bogotá, obtuvo un gran éxito.

cionó globalmente y todos los miembros del grupo fueron comprometidos en el resultado final. Fue una aventura, y el resultado una sorpresa tanto para nosotros como para el público", declaran los integrantes de Patakis. Los muñecos que utilizan los confecionan ellos mismos, y combinan tanto los títeres como las marionetas de varilla.

méxico: los plucs, una aventura colectiva

Formado por un grupo de estudiantes de la Universidad Veracruzana, desde hace algún tiempo viene desarrollando una encomiable labor el colectivo de marionetas Patakis, que despliega un trabajo teatral de investigación y experimentación con el fin de renovar y enriquecer el milenario arte de los títeres y de difundirlo en México. Su montaje más reciente es la obra de creación colectiva *Los Plucs*, en la cual se narra la historia de una sociedad dividida en clases y presenta su ciclo de vida: la fundación, el apogeo, la caída y la destrucción. El conjunto partió de algunos materiales que habían reunido; luego los unieron y comenzaron a organizarlos y seleccionarlos por temas. Cada miembro fue proponiendo ideas, las cuales se confrontaron, se criticaron y, finalmente, fueron aprobadas. Una vez escrita la obra, se pasó al montaje. "Así, parte por parte, se armó la pieza, criticando y ajustando lo ya hecho. De esta manera, la obra evolu-

méxico: triunfos latinoamericanos en el festival cervantino

Guanajuato fue sede en el mes de mayo del Festival Internacional Cervantino, evento que cada año se organiza en el país azteca. Los cables de la prensa han traído las noticias de los éxitos alcanzados por dos colectivos latinoamericanos. Como una actuación sin precedentes fue calificada por la crítica mexicana la del destacado elenco teatral uruguayo El Galpón, funciones que se realizaron al cumplirse un año del decreto del régimen reaccionario de Uruguay por el cual se clausuraron las actividades artísticas del grupo y fueron incautadas sus dos salas. En una conferencia de prensa ofrecida por los integrantes de El Galpón, Rubén Yáñez, su director, expresó: "Nos hemos quedado en México para arraigarnos en Latinoamérica, con nuestros ojos puestos en Uruguay, adonde pretendemos volver cuando el pueblo así lo quiera. Ahora no es posible pensar en el regreso, pues nos sumariamos a la gran lista de los presos políticos." (Más de 6 000.) El conjunto representó en Guanajuato, Querétaro y

Aguascalientes las obras *Un hombre es un hombre*, de Brecht, *Pluto*, de Aristófanes. Una aceptación similar logró Danza Nacional de Cuba. Miles de personas aplaudieron a los artistas en el festival, mientras la prensa le dedicaba grandes espacios y comentarios elogiosos. Especialmente para esta gira fue creada la obra *Pasos y relaciones*, coreografía de Víctor Cuéllar y música del mexicano Kouri. Otras de las obras más gustadas fueron *Sulkary*, de Eduardo Rivero, y *Elaboración técnica*, de Arnoldo Patterson, magnífica demostración del desarrollo danzario alcanzado en Cuba. Una vez finalizado el Festival Cervantino, DNC inició una gira por los estados del sur a solicitud de las autoridades mexicanas. La crítica azteca escribió que "la danza moderna cubana no es la imitación de las formas folklóricas, ni el trasplante de la danza europea, sino la fusión de las dos, en un producto que habla, así como ha hecho la Revolución, de un hombre nuevo, de un arte nuevo".

cuba: quince años de rescate y revitalización del folklor

"Es imprescindible acercarse al folklore con el máximo de respeto y con sólidos elementos de juicio. Debemos huir de la apreciación superficial y pintoresquista de la cultura folklórica, y al mismo tiempo, de la visión estética de este fenómeno." Con estos propósitos, materializados a través de quince años de logros y esfuerzos, se formó en 1962 el Conjunto Folklórico Nacio-

nal de Cuba, colectivo artístico que ha conquistado la admiración y el respeto del público y la crítica de las 177 ciudades y pueblos donde ha actuado. Bajo la dirección general de Marcos A. Portal y la conducción artística y la asesoría folclórica de Rogelio Martínez Furé, el CFNC ha ido estructurando un repertorio de títulos como *Rumbas y Comparsas*, *Allafín de Oyó*, *Palenque y los Ciclos Yoruba*, *Congo*, *Yoruba-iyessá* y *Aba-kuá*, con el cual han obtenido premios internacionales como el Tonel de Oro, en Dijón (Francia), El Isuta de Oro del Festidanza 74, en Arequipa (Perú) y la Bandeja de Plata, en el Festival folklórico de Billingham (Inglaterra). Manuel Galich, director del Departamento de Teatro de la Casa de las Américas, envió al colectivo una felicitación por sus "tres lustros de valiosa contribución al rescate, revitalización y jerarquización estética de las más auténticas expresiones folklóricas cubanas."

venezuela: increíble pero cierto

Los directores de varios grupos teatrales de la ciudad venezolana de Mérida expresaron públicamente su protesta por la presentación en el auditorio de la Universidad de Los Andes de una obra que incita el consumo de drogas. La obra se llama *Ciclos* y fue presentada por el conjunto Arco Iris, y los firmantes de la denuncia apoyan esta expresando que la misma noche de la representación de la pieza, hubo consumo de drogas entre los jóvenes asistentes. Es-

ta protesta va dirigida fundamentalmente contra la Dirección de Cultura del alto centro docente, y la suscribieron los colectivos Pueblo Nuevo, Teatro Popular, Teatro Experimental Mérida, Taller de Títeres de la ULA, Teatro Popular Simón Bolívar, Movimiento de Medicina Crítica y Movimiento Popular de Mérida.

venezuela: un caricaturista incursiona en la escena

Cuando esta entrega de *Conjunto* esté circulando, se habrá producido el estreno de *Venezuela erótica*, la pieza original del prestigioso caricaturista venezolano Pedro León Zapata, quien aquí incursiona como dramaturgo. La obra ha sido montada en México en el Foro del Museo Universitario de Ciencias y Arte, por el Taller de Teatro La Barranca, y los críticos que asistieron a los ensayos señalan que el dramaturgo sabe imprimirle al texto el mismo humor crítico y satírico que han hecho famosas sus caricaturas en el diario caraqueño *El Nacional*. En cuanto al colectivo, consideran que logra hacer llegar el mensaje de la pieza, gracias a la ductilidad y ligereza del montaje, que integra, además, a los espectadores en las situaciones escénicas. León Zapata expuso hace algunos meses una extensa y completa muestra de su quehacer pictórico en la Galería Latinoamericana de la Casa de las Américas, bajo el título *Todo Zapata para la Casa*.

libre teatro libre: fin y comienzo de un nuevo camino

El año de 1969 es, dentro de la historia latinoamericana, el año de la explosión popular del cordobazo. Como una consecuencia inmediata del movimiento, en la Escuela de Arte de la Universidad Nacional de Córdoba se forma el Libre Teatro Libre, uno de los colectivos teatrales más importantes de la escena contemporánea en América Latina. No es de sus aportes de lo que vamos a hablar ahora: eso queda para un largo trabajo en el cual estamos trabajando. Si ahora nos referimos al LTL es para informar acerca de su nueva etapa. En 1975, y producto de toda una serie de factores internos y del proceso de fascitización en Argentina, el conjunto se dividió: un grupo decide quedarse en Venezuela, María Escudero se une al grupo musical Nacimiento y otros resuelven volver a su país, donde desarrollan diversas tareas: trabajan en la creación del Sindicato de Actores de Córdoba, forman y asesoran nuevos grupos teatrales e impulsan la formación del Frente de Trabajadores de la Cultura. Producto de la represión, que po-

nía en peligro su seguridad, algunos compañeros discuten un proyecto de retomar la obra *El fin del camino*, trabajo colectivo elaborado en 1974 por el LTL, salir al exterior y seguir utilizando el teatro, su arma de combate, como instrumento de denuncia a la dictadura militar. Su objetivo será, pues, despertar la solidaridad continental con la lucha del pueblo argentino. Después de una serie de contratiempos, llegaron a México en 1976, y luego de tres meses de intensivo trabajo, remontaron la obra, con lo cual colaboró María Escudero de paso en México, que fue estrenada el 7 de enero de 1977. Con la adición de dos mexicanos y un salvadoreño, el grupo no sólo se enriquece numéricamente, sino que se convierte en un colectivo latinoamericano; de ahí que decidan cambiar su nombre por el de Libre Teatro Libre Latinoamericano, colectivo que componen, por ahora, Lindor Bressan, Julio Saldaña (ambos del antiguo LTL), Abiud Aparicio, Liliana Gabarro, Doris Roca y Noé Valladares. Después de un análisis crítico y reflexivo de la obra, los teatristas se dieron cuenta que era necesario modificar su estructura primitiva, pues esta presentaba cierto desorden dramático, además de que hacia falta ac-

tualizarla. Entonces, se determinó el cambio de orden de algunas escenas, el reagrupamiento por temas y la eliminación e incorporación de nuevos cuadros. Por ejemplo, *El Rey Azúcar* fue colocado al comienzo, para dar una visión general de la explotación colonial del azúcar, para pasar después a *Tucumán* con una frase introductoria. Hasta ahora se han ofrecido más de 40 funciones en diversos sectores de la población. Los integrantes del LTLL han declarado que su objetivo fundamental es llevar sus obras por otros países, y promover de ese modo la solidaridad con la lucha del pueblo argentino. Sus planes inmediatos contemplan una gira por España en el mes de agosto, mientras que en México preparan un espectáculo para niños. *La bolsitula*, con canciones, juegos escénicos y escenas cortas que poseen una lección común y cuya finalidad es desalienar a los niños de la penetración cultural imperialista. También tienen la idea de montar una obra sobre el fascismo y la violencia en América Latina y un trabajo sobre la juventud y la adolescencia. Por lo pronto, ya han encarado su tarea política porque ya cuentan con un arma de combate: *El fin del camino*, inicio de una nueva etapa de su trabajo.



