

CONJUNTO

Teatro
Latinoamericano
Casa de
las Américas

28





N=3
76



20. Julio/78

CONJUNTO N. 28
abril-junio de 1976, La Habana, Cuba

Director: Manuel Galich

Secretario 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.

Unidad Productora 04 "Urselia Díaz Báez",
del Instituto Cubano del Libro.

CONJUNTO

Cach
55

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 INÉDITAS 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** Solidaridad con los teatristas uruguayos
- 4** Retablo histórico del teatro en Nuestra América
- 5** El teatro quechua: una tradición que se reafirma ●
Carlos Espinosa Domínguez.
- 16** El grupo Teatro 502 y su trabajo con los indios
ticunas ● E. Jaraba - Pardo.
- 24** Mister John Tenor y nosotros ●
- 27** Mister John Tenor y yo ● Manuel Galich
- 112** Premio de Teatro Casa de las Américas 1976 ●
Gilberto Martínez, Norman Brisky e Ignacio Gutiérrez.
- 114** Diario del Escambray ● Rine Leal
- 132** Cuba, IV Encuentro de Teatro para Niños y Jóvenes:
Balance de un evento ●
- 139** Entreactos

solidaridad

**con los
teatristas
uruguayos**



En 1975, los teatristas de Cuba rendimos homenaje, en el centenario de su nacimiento, a Florencio Sánchez. En el Teatro Martí, el TPL (Teatro Popular Latinoamericano) ofreció sendas y nuevas versiones de dos obras de Florencio: **Los muertos** y **Mijo el dotor. Conjunto**, a su vez, dedicó parte de su número 25 a la obra y a la personalidad del dramaturgo uruguayo. Universalmente, la crítica considera a Florencio Sánchez como el primer latinoamericano que emancipa a nuestra escena, en contenido y forma, del europeísmo, hasta entonces gravitante.

Antecedentes y precursorías en esa línea son innegables. Pero es con Florencio, con quien el acento latinoamericano en el teatro alcanza jerarquía literaria, estética y técnica y madurez perdurable. Nuestro homenaje de 1975 a este dramaturgo fue, también y en cierta forma, un homenaje al Uruguay por haber hecho tan valioso aporte a la cultura latinoamericana.

Pero el régimen militar facista, enmáscarado de civil con Bordaberry como presidente nominal, en vez de conmemorar el nacimiento de su más alto escritor dramático, de estatura continental y mundial, arremete con inquisitorial furia reaccionaria, precisamente contra los cultivadores de la digna y elevada tradición teatral iniciada por Florencio Sánchez. Así, desde hace dos años, el dramaturgo Mauricio Rosencoff, sufre larga e indefinida prisión. En 1974, el teatro El Galpón tuvo la más destacada actuación en el II Festival Internacional de Teatro, en Caracas. Atahualpa del Cioppo dirigió entonces una sorprendente versión de **Barranca Abajo**, de Florencio Sánchez; César Campodónico, **Las brujas de Salem** (Miller) y **El Galpón canta a América** (colectiva) y Rubén Yañez, **Un curioso accidente** (Goldoni) y **El avaro** (Moliere). Pues bien, Campodónico y Yañez fueron encarcelados en enero de este año, por aquella labor teatral (subversiva para la sub-mentalidad facista de los militares uruguayos), tras la puesta en escena de **Julio César**, de Shakespeare. Junto a los dos directores mencionados, guardaron prisión, el director Blas Braidot, las actrices Miriam Gleyger, Rosita Bafico, Raquel Seoane y Sara Laroca y los actores Mario Pérez, Dardo Delgado, Humboldt Ribeiro, Mario Galup y Washington Castillo.¹ Actrices, actores, cantantes y compositores folcloristas están condenados al silencio y a la inacción, por orden castrense. Entre ellos: la China (Concepción) Zorrilla, Viglietti, Zitarrosa, Grau, Sampayo y tantos otros. Directores, actores y dramaturgos, en otros casos, han tenido que abandonar el Uruguay. Tal el caso de Federico Wolff. ¿Por qué? Un párrafo del comunicado de la Sociedad Uruguaya de Actores responde a la pregunta. Es este: "Se vive un momento en que cada espectáculo, cada día, se realiza con el mayor sacrificio, pues es muy común que siempre haya algún actor preso y se tenga que sustituirlo en pocas horas".

Estos ejemplos no reflejan todavía todo lo monstruoso de la situación. Ello se comprende mejor, cuando se piensa que la represión contra el teatro y los teatristas forma parte de la represión general contra la cultura, capítulo, a su vez, del genocidio que sufre todo el pueblo uruguayo. Y cuando, además, se conocen los métodos de inconcebible sevicia puestos en práctica por los torturadores del régimen. Las fronteras de la monstruosidad se han roto; hasta homenajear a Artigas es punible y su pensamiento censurado. Las páginas más sangrientas del siglo XIX uruguayo, como la "hecatombe de Quinteros", son nimiedades comparadas con las de esta terrible década más que infame, en la República Oriental del Uruguay, cuando hasta el **New York Times** la llamó "reino del terror", en marzo de este año. Los teatristas latinoamericanos tenemos una deuda de solidaridad con nuestros compañeros uruguayos.

¹ Al momento de redactar esta nota, continuaban presos Rosencoff, Miriam Gleyger y Mario Pérez.

RETABLO HISTORICO DEL TEATRO EN NUESTRA AMERICA



Con este Retablo, *Conjunto* inicia un ciclo dedicado a "lo indígena en el teatro latinoamericano de todos los tiempos". Comenzamos el ciclo con: un estudio sobre el teatro quechua, en homenaje a la fiesta del *Inti Raymi*, tradicional rito incaico, vivo aún junto a las mejores tradiciones del indio peruano; y un trabajo sobre los indios ticunas de Colombia.

el teatro quechua: una tradición que se reafirma

**Carlos Espinosa
Dominguez**

En sus monumentos, en sus obras de cerámica, en sus palacios y fortalezas, en sus canales y acueductos, en sus tejidos y armas, el imperio incaico nos legó un signo de lo que fue su grandiosa cultura. Una cultura que los conquistadores no sólo devastaron e hicieron desaparecer, sino que pretendieron negar o disminuirle su grandeza.

Dentro de la literatura quechua, el teatro alcanzó un gran desarrollo, y una obra como el *Ollantay* constituye uno de los más valiosos e inapreciables tesoros artísticos de las culturas indígenas de nuestro continente. Aunque hoy se conservan pocos dramas de la época incaica, los estudios realizados demuestran que su producción teatral fue abundante y, por lo tanto, puede hablarse con toda autoridad de un teatro quechua.

Compuesto en tiempo de los Incas o durante el período colonial; escrito por el párroco de Sicuani don Antonio Valdez o por cualquier otro dramaturgo criollo, mestizo o indígena; conservado en su prístina pureza o notablemente alterado por adaptadores y copistas; basado en personajes y hechos históricos, en antiguas leyendas y cantares incaicos o en sucesos histórico-tradicionales del viejo Perú; representado o no ante los últimos Incas y las huestes revolucionarias de Túpac Amaru el *Ollantay* es, en todo caso y sin duda alguna, el más alto y bello monumento de la literatura quechua y la obra teatral peruana más difundida en el mundo.

Guillermo Ugarte Chamorro

Pocos son, sin embargo, los testimonios de los cronistas que dan noticia sobre la existencia de un arte dramático en el Tawantinsuyo. Pero Nicolás de Martínez Arzans, en su *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, ofrece datos acerca de las comedias representadas en esa ciudad en 1555, y que, como ha estudiado Jesús Lara, guardan estrecha relación con el *wanka*, género dramático de los quechuas.

Por otra parte, la presencia de piezas teatrales durante los primeros años de la colonización española, evidencian la tradición de una cultura dramática sólida y desarrollada. Y si se analiza que en el siglo XVI España no poseía aún un teatro completamente definido, se llega a la conclusión de que una obra como *Atau Walepaj*, que se supone sea una

a las que se refiere Martínez Arzans, no pudo ser compuesta por un autor español que, por otro lado, en esa época no conocían bien el quechua.

Por lo demás, la primera referencia sobre una representación durante el período colonial, data de 1563, cuando se escenificó un auto sacramental en Lima, en la fiesta del Corpus Christi.

PERPETUAR Y ENGRANDECER EL IMPERIO

Como todo el teatro, en sus orígenes el drama quechua surge como un canto colectivo con características rituales y en el que también se mezclaban la danza y la mímica. La poesía dramática quechua carecía de música, de ahí que su retención y transmisión oral fue difícil, y por eso muchas obras se han perdido.

Se aceptan los *jayllis* como las primeras manifestaciones teatrales, de los quechuas. Junto a ellos, van relacionados los *amautas*, en los cuales se conjugaban el sacerdote, el poeta épico y el dramaturgo. Algunos le confieren el carácter de perpetuadores imperiales, y los oponen a los *arawicus* o poetas de la resistencia.

En sus inicios, el teatro entre los quechuas contribuyó a la educación del pueblo, en el sentido de someterlo al poder imperial, cuyas grandezas, glorias y hazañas eran resaltadas por los amautas. En su obra *La poesía quechua*, Jesús Lara ha escrito al respecto:

El teatro desempeñaba no sólo una función artística o recreativa, sino también, y ante todo, una función social y política. Era el encargado de perpetuar y engrandecer el mito del poderío del Inca, su investidura divina y la suma de atributos sobrenaturales que le colocaban prácticamente en el dominio de la leyenda. Por esto el teatro era el género literario más cultivado y en todos los confines del

Tawantinsuyo se representaban de día, en lugares públicos, en todas las fiestas que se celebraban, piezas que hacían llegar al pueblo preferentemente las hazañas de los Incas, su infinita bondad, todo aquello que se consideraba necesario para que el pueblo siguiera creyendo en el monarca, venerándolo y acatándolo. El teatro era, pues, entonces, un resorte más, una institución que ayudaba a las políticas económicas y sociales en el afianzamiento y elevación del imperio.

GENEROS, ELEMENTOS ESCENICOS Y DECORADOS

Aunque el Inca Garcilaso de la Vega planteó que los quechuas conocían los géneros de la tragedia y la comedia, creemos más acertado definirlos desde el *wanka* y el *aranway*, dos clasificaciones típicamente de ellos.

El *wanka* estaba reservado para la temática histórica y oficial, y con él se perpetuaban la vida y glorias de los grandes monarcas del imperio. Si bien tenía algunos puntos de contacto con la tragedia, en cambio carecía de su tono sombrío.

El *aranway* es similar a la comedia, pues daba cabida a temas más amplios, que se tomaban de la vida diaria. Eso sí: no se podían representar sucesos o hechos correspondientes a personas vivas.

Acerca de los recursos escénicos que empleaban los quechuas para sus representaciones dramáticas, hay que decir que eran muy elementales y simples. Aún hoy son los que se utilizan en los espectáculos teatrales de las comunidades indígenas de Bolivia y Perú.

Los actores escenificaban dentro de un bosquecillo artificial llamado *malki*, que carecía de escenografía en el espacio donde se movían los personajes de la obra, pero que era adornado con esmero

y belleza. Alrededor del *aranwa*, donde se representaba, se situaban a conveniente distancia los espectadores, formando un círculo. Los trajes que se utilizaban eran muy llamativos y lujosos, aunque se adaptaban a la pieza.

EL OLLANTAY: TESTIMONIO INDISCUTIBLE DE UNA CULTURA

La existencia de un indio llamado Ollantay, que aparece en crónicas relacionadas con la historia de los incas, por una parte, que las leyendas y relatos, recogidos por algunos historiadores, que narran el episodio de un indomable caudillo del pueblo de Ollantaytambo que desobedeció al Inca y resistió hasta que las fuerzas imperiales lo derrotaron, por otra, evidencian el carácter histórico del drama *Apu Ollantay*, testimonio indiscutible de la cultura quechua y joya auténtica de la literatura latinoamericana.

Aprovechando el hecho histórico, los *amautas* imperiales transformaron este material en una obra, que se supone, era representada durante las ceremonias en los lugares públicos y frente al mismo palacio real. El propósito era evidente: alabar los triunfos y grandezas de las tropas incaicas, enardecer el espíritu bélico de las masas y alentar el mito de la invencibilidad de los soldados del imperio, de manera que nadie se atreviera a intentar una sublevación contra el estado.

Se ha dudado mucho sobre la autenticidad y el origen incaico del *Ollantay*. Muchos dicen que una obra como esa no podía ser fruto de la civilización quechua, sino que su génesis es occidental. Bartolomé Mitre, incluso, le señala episodios de las comedias de capa y espada, y personajes, como el gracioso, de genuino perfil español. Otros sostienen una opinión ecléctica, según la cual en el drama el asunto es quechua y la forma teatral es moderna.

En cambio, los estudios que se han realizado demuestran la originalidad de la

pieza. Como afirma Gabino Pacheco Zegarra en su libro *Literatura incaica*,

basta echar una ojeada al drama para conocer a primera vista que esta obra, en su trama, no ofrece la menor relación con la literatura de los tiempos de la conquista, y que, en el fondo, el espíritu que se desprende de su conjunto pertenece a un mundo aparte y a un orden de ideas enteramente diferentes de las de nuestra época.

Las pruebas más irrefutables que así lo comprueban son, entre otras, las siguientes:

- a) La acción se desarrolla en episodios, sin que se muestren cambios escénicos. En el teatro occidental, estos cambios demandaban complicados elementos de tramoya, por que se limitaba el número de cuadros. De modo que una obra como *Ollantay* habría sido irrepresentable.
- b) El amor de los personajes protagonicos es analizado y tratado de una manera que nada tiene que ver con la tradición occidental. No hay escenas románticas antes del reencuentro al final de la tragedia. Además, los protagonistas son muy sobrios en sus expresiones amorosas. En el teatro español de esa época, no se hubiera concebido la ausencia de escenas de idilio.
- c) La coherencia general y la unidad de acción que caracteriza el *Ollantay* demuestran la existencia de una literatura dramática sólida y de gran madurez artística. Rasgos que difieren completamente del teatro español, que en el siglo XVI no estaba bien definido.
- d) El drama está escrito en lengua quechua, en la que se conservan ciertos arcaísmos y palabras que cuesta mucho identificar*. La interpolación de

* E incluso, muchas palabras de las empleadas han desaparecido.

algunos vocablos castellanos no debe tomarse sino como sustituciones y contaminaciones que luego sufrió. Por otra parte, se trata de una obra cuyo manuscrito pasó de mano en mano durante bastante tiempo, y las adulteraciones de los copistas debieron ser frecuentes. Por último, varios términos hispanos se tomaron debido a su parecido con otros quechuas, pero de distinta función gramatical.

- e) La geografía de los lugares que se describen, el carácter de los pueblos sojuzgados, los sufrimientos de las conquistas evidencian un profundo conocimiento del país y de la situación política y social de la época.
- f) La versificación se identifica por su libertad en la rima, por el empleo del verso libre y, sobre todo, por la ausencia de sinalefas, licencia poética que tanto usaban los poetas españoles. La métrica se corresponde totalmente, por lo demás, con la versificación quechua. Además, es frecuente el verso blanco, que entonces era desconocido por completo por los escritores españoles de la época colonial.
- g) Los testimonios orales que se han recogido entre los indios que habitan en regiones apartadas corroboran que se ha ido trasmitiendo por tradición oral. Fragmentos del *Ollantay* los recitan y cantan indígenas de Perú y Bolivia.

Ollantay, la obra sobre el general rebelde que, impulsado por su amor, se sublevó y luchó durante diez años por conquistar lo que las severas leyes del imperio le denegaban, ha llegado hasta nosotros a través de numerosas versiones —escritas unas, orales otras—, después de muchas venturas y desventuras.

De todas, la que más se conoce es la de Antonio Valdez, cura Sicuani, cuya acción se ha ubicado alrededor de 1470. Al principio la obra se le atribuyó al

cura, porque después de muerto, su sobrino Narciso Cuentas halló el manuscrito quechua del drama en 1816 y pensó que era su tío el autor. Los años y los estudios que se han realizado en ese sentido, han sumado nuevas hipótesis sobre quién puede ser el autor de la obra teatral peruana más difundida en el mundo.

Esta versión de Valdez, una de las más conocidas y que con más frecuencia se presenta hoy en día, fue representada en 1780, cuando se produjo la más importante sublevación de los indios en la época colonial, encabezados por Tupac Amaru. Que el teatro tenía entre los quechuas un papel político y social, lo reafirma el hecho de que el líder de los rebeldes concediera tanta importancia a la representación de *Ollantay*. De ahí que los españoles prohibieran años después este tipo de espectáculos dramáticos.

El códice lo copió Justo Pastor Justiniani, y en 1853 el peruanista europeo Marckham lo tradujo al inglés. Actualmente, se conserva en el Archivo Nacional del Perú.

Otro manuscrito es el llamado Dominicano, porque proviene del convento de Santo Domingo del Cuzco, que fue edificado sobre las bases del antiguo Ccoricancha inca. Rugendas, un pintor, lo copió, y el doctor Von Tschudi lo tradujo a ese idioma. Por espacio de cincuenta años estuvo perdido, hasta que se encontró una copia realizada en el siglo XVIII, la cual fue remitida al convento en 1940.

De la época colonial data el códice de Justo Apu Sahuaura Inca, canónigo de la catedral del Cuzco, que se conserva en la Biblioteca del Museo de La Plata, en Argentina.

Estos manuscritos tienen el texto escrito en quechua, y ninguno lleva el nombre del autor. De manera que hasta aquí seguiremos manteniendo que se trata de una obra anónima.

Estilo delicado, y de gran aliento poético; hábil y lograda combinación de temas profundos con elementos ingenuamente infantiles; caracteres auténticos y reales; construcción dramática segura y coherente: tales son algunos de los méritos que convierten al *Ollantay* en el más alto monumento de la literatura quechua, que da la medida de la alta calidad alcanzada por esta civilización en el género teatral.

LA TRAGEDIA DEL FIN DE ATAWALLPA

El descubrimiento del *Atau Vallpacc Ppuchucacuininpa Vancan o Tragedia del fin de Atawallpa*, se debe al novelista boliviano Mario Unzueta. En su obra *Valle*, el escritor hacía la descripción de una fiesta religiosa en una aldea, en la cual se incluía una representación realizada por indios referida a la muerte de Atawallpa. Unzueta la tomó de un espectáculo que pudo ver en el Valle de Cliza, en Cochabamba.

A partir del manuscrito que Unzueta consiguió y que más tarde, a pesar de sus incansables búsquedas, no volvió a encontrar, se han hallado tres nuevos códices, aunque de ellos sólo uno realmente era el que poseía mayor significación.

Para ubicar la época exacta de la obra, la primera dificultad que debemos enfrentar es la existencia de varios textos dramáticos castellanos sobre el tema del asesinato del Inca Atawallpa en Cajamarca, escritas en los tiempos del virreinato. Porque esto obliga a considerar si la versión quechua fue escrita en esos años o con posterioridad a las de los autores españoles.

Quedan aún muchas investigaciones por realizar, muchas hipótesis por verificar, para que se logre precisar la fecha. Mientras tanto, puede decirse que testimonios que datan de 1792 hablan de la representación de un drama acompañado de música acerca de la muerte de Atawallpa, aunque se deduce que cuan-

do fue escrito el dato, ya se había visto con anterioridad, incluso antes de la rebelión de Tupac Amaru, suceso que determinó la prohibición de este tipo de representaciones. O sea, que pudiera ubicarse alrededor de 1780.

En la tragedia, los hechos históricos se resumen y acortan buscando síntesis y solidez dramática. Así, se eliminan las escenas que ocurren entre la captura y la expedición de la sentencia para la ejecución de Atawallpa. En cambio, el autor introduce otras, producto de su imaginación, como la de la primera embajada de Pizarro, que tienen una clara función efectista.

La factura indígena de la pieza es evidente en la forma en que están concebidos los personajes; en las descripciones de los enemigos, totalmente exóticas; en los rasgos que la identifican con el Wanka de los incas; en el idioma quechua tan puro y exento de contaminaciones españolas que no sean vocablos sin equivalentes en el suyo; y en su versificación acorde con la poética quechua.

Una característica que distingue la *Tragedia del fin de Atawallpa* del *Ollantay* es la intervención de los coros de manera constante y ostensible, a veces anticipándose a la acción, a veces recalando el contenido de los versos y a veces, hasta dialogando y tomando parte.

En la estructura dramática del drama, compuesto íntegramente en verso, los hechos se desarrollan sin los obstáculos de la división en actos y escenas. De ese modo, suceden tan rápidos y esfalonados que pudieran llevar a confusiones si no existieran las explicaciones y aclaraciones en el diálogo.

Un propósito irónico hacia los conquistadores españoles se aprecia en el drama. Los enemigos son pintados con rasgos de ambición y ferocidad. Un ejemplo elocuente del tono ridículo que sabe introducir el dramaturgo lo encontramos en la escena en la que Pizarro invoca

a la virgen y le solicita su ayuda para asesinar con su ayuda al monarca imperial. En contraste, emplea colores sombríos para los pasajes de la conquista.

En sentido general, la *Tragedia del fin de Atawallpa* es inferior al *Ollantay*, y no posee su atmósfera grandiosa. Pero sus cualidades artísticas no se pueden dejar de reconocer. Muchas de sus páginas conservan aún una sencillez y hermosura, una intensidad tan lograda y una factura tan original, que la convierten en una obra literaria de gran interés.

YAURI TITO INCA O EL POBRE MAS RICO, UNA COMEDIA DE LA LITERATURA QUECHUA DEL SIGLO XVI

Los siglos XVI y XVII son los tiempos que siguieron al derrumbamiento del imperio incaico, frente al empuje colonizador de los españoles. Pero esos años no representaron en modo alguno la desaparición o esterilidad de la cultura quechua. Las corrientes "civilizadoras" de España no consiguieron absorber al indio, y se produce entonces un período artístico que sin ser indígena totalmente, tampoco puede considerarse una imitación servil de los motivos europeos. Es lo que algunos denominan el *Arte de Transición*.

El guerrero quechua, sometido ahora por las cadenas de la colonización, se convirtió en constructor de iglesias y parroquias. Y al decorar las torres y cúspides de los nuevos templos, llevó también el símbolo de su teogonía. En vez de copiar los cánones artísticos del Renacimiento, volcó en las obras toda la riqueza de su fantasía e imaginación indígenas. Al cincelar el cordero Pascual, lo sustituía por la llama; las uvas y azucenas las reemplazaba por la flor de cactus y del chinchilcoma. Así, se burlaba del colonizador y reafirmaba su orgullo por una cultura nacional que no pudo ser aplastada.

De esta etapa transicional, que dominó la vida social de los indios durante los siglos XVI y XVII, es el *Yauri Tito Inca* o *El pobre más rico*, la famosa comedia que parece haber sido escrita por un clérigo cuzqueño de madre india.

Esta comedia se compone de cinco actos, que van acompañados de cantos, coros y danzas. Su principal personaje es Yauri Tito Inca, de procedencia real, a través del cual el dramaturgo lleva su mensaje, en este caso la conversión de los incas a la religión cristiana. Y se comprende la intención si se recuerda que, debido a los abusos y persecuciones de los españoles, muchos indios habían huido, refugiándose en las montañas.

El personaje, que no se humilla a los colonizadores, ha caído en la pobreza, y deambula por los campos del Cuzco, acompañado de su paje Quespillo (Gracioso), similar al Piquichaqui de *Ollantay*. Esta figura aguda y socarrona, nos recuerda a ratos el bufón de *El rey Lear*, de Shakespeare. Hechizado por Nina Quiru (Lucifer), Yauri Tito se enamora de la princesa Cori Umiña, viuda del Inca Inquil Tupa, muerto en el levantamiento de los Kanchis. El empobrecido inca, se compromete a visitar su reino al cabo de dos años de vida conyugal. Transcurrido ese tiempo, vuelve Nina Quiru para hacerle cumplir su promesa. Entonces, Quespillo descubre que Quiru no es un ser humano, y confiesa a su amo su terrible hallazgo. Aquí se presenta el Angel de la Guarda, quien con la ayuda de Cori Umiña y de Coyllor Ñawi, logra convencer a Yauri Tito y llevarlo al Santuario de Belén. Con esto, es convertido a la fe, lo que se celebra con una solemne fiesta.

La comedia tiene como escenario el barrio de Belén, en la ciudad del Cuzco. En ella se aprecia un profundo conocimiento del autor por el lugar, prueba de ello es la detallada y minuciosa que resulta la imagen del templo, en construcción.

A diferencia del *Ollantay*, esta obra apareció con el nombre del autor: el licenciado Gabriel Centeno de Osma. Sin embargo, la versificación similar que ambos poseen, así como otros detalles comunes, han hecho suponer a algunos investigadores que pudieron haber sido escritas por el mismo escritor.

Existen algunas tesis acerca de la fecha en que fue compuesta la pieza. Una de ellas, valiéndose de algunos manuscritos como argumento, plantea que fue escrita y representada entre 1562 y 1600, durante las ceremonias celebradas en honor de la Virgen de Belén.

EL USCA PAUCAR

Como un ejemplo de la dramática quechua virreinal nos ha llegado el *Usca Paucar*, tal vez el texto teatral quechua más famoso, después del *Ollantay*. No obstante, ha sufrido la inadvertencia de buena parte de la crítica, que no la ha situado con justicia dentro de la literatura hispanoamericana.

Entre los códices que se conservan de este drama quechua del siglo XVIII, el que más se conoce es el del quechuólogo alemán Ernest W. Middendorf, que aparece con el título de *Usca Paucar, Auto Sacramental del Patrocinio de María Señora Nuestra en Copacabana*. El investigador la consiguió en Lima, y se publicó en alemán en 1891.

Aunque es el que más se difunde, su valor es muy discutible. El propio Middendorf declaró que "contenía bastantes pasajes malogrados, que hicieron necesarias algunas alteraciones para obtener un texto comprensible". Estos cambios en aras de una mejor comprensión y que carecen de notas críticas, convierten al manuscrito en una obra de valor secundario, al desconocerse el original.

Superior al de Middendorf y a los demás códices es el de Justo Apu Sahuaraura, ejemplar manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional del Perú. Su

desenlace es más natural, conciso y mejor logrado, su acción más vigorosa y sus personajes más equilibrados.

Su argumento se refiere a Usca Paucar, príncipe indio empobrecido, que cae en la trampa de Luzbel (Yunca Nina), quien con sus promesas y regalos, lo convence a concertar un pacto mediante el cual lo esclaviza. Quesquillo, sirviente de Usca Paucar, al percatarse de lo que sucede a su amo trata de libertarlo. Al final, el protagonista se salva por la intervención de la Virgen María, que aparece en la efigie de una procesión de infantes que guía un ángel.

Lo primero que notamos en la obra es la semejanza con la fábula dramática del *Yauri Tito Inca*. En ambas se toma el pacto demoníaco como nudo de la obra, y en las dos el desenlace feliz se produce por la intervención milagrosa o *deu-ex-machina* que salva al héroe. También se destaca el personaje del criado, que aparece incluso con el mismo nombre en las dos piezas. Por último, tanto el *Yauri Tito Inca* como el *Usca Paucar* constituyen ejemplos de obras dramáticas que adaptan temas europeos a ambientes quechus.

El personaje de Usca Paucar representa un exponente de mestizaje cultural en la época colonial, de ahí su compleja personalidad. En él podemos encontrar manifestaciones de su naturaleza indígena (no debemos olvidar que se trata de un príncipe indio desposeído, orgulloso y rebelde), junto a otras que reflejan su nueva mentalidad cristiana. Esta doble personalidad la logra el autor con un equilibrio en las partes: hasta el nudo se muestra el protagonista con rasgos indígenas y a partir de aquí, con una conducta española. A la vez, esto da a la obra una factura teatral vigorosa y auténtica.

Con el *Usca Paucar*, su autor consigue una obra que cumple a cabalidad su papel religioso, pero además crea una pieza representativa del teatro quechua colonial.

PASADO, PERO TAMBIEN PRESENTE Y FUTURO

Pero el teatro quechua, además de su historia, también tiene un presente y un futuro que se asegura no sólo por la calidad de todo lo que hasta ahora se ha venido haciendo, sino por la enorme afición que muestran los públicos latinoamericanos por este tipo de manifestación cultural.

Muchas veces, son los propios indios los que se encargan de mantener viva la tradición dramática quechua. Un caso memorable es el de Eustaquio Rodríguez Aweranqa, actor y director de la Compañía Teatral Orko-pata. Con ese colectivo, Eustaquio montó en 1928 una comedia pastoril en tres actos y un prólogo: *Tuquypaj Munaskan* (*Lo que todos deseán*), escrita por el joven indígena de diecinueve años, Inocencio Mamani.

En la temporada teatral de Puno, *Tuquypaj Munaskan* tuvo mucho éxito. Su frescura, su sencillez, su ingenuidad cautivaron a los espectadores. Su espíritu renovador llegó al pueblo, y durante mucho tiempo se habló sobre la obra. En uno de los carteles de propaganda se leía: *El arte del Perú es de los indios*.

La pieza posee un argumento muy simple. Pitita es una joven india casada con Melchor. Atareado en ciertos negocios, éste debe viajar a la ciudad, y allí se enreda en amores con una india rica y huye con ella. La comedia nos relata todas las peripecias de Pitita desde que su esposo la abandona. Sillico, un vecino, aprovecha la ausencia y enamora a la hermosa india. Entonces ella, que es muy astuta, finge rendirse a los amorosos requerimientos de Sillico, y le pone como condición que vaya a Capachica y traiga al marido infiel. El pretendiente captura a Melchor y lo trae a su hogar. Al final, Pitita dejará plantado a su enamorado y volverá con el marido arrepentido.

La intención moralizadora está dada, entre otras cosas, en la crítica al uso

del alcohol y la coca. El personaje termina expresando su odio al brebaje y a las hojas: *¡Atata alcohol!... ¡Atata coca!... ¡Millaimi Casccacu!* (¡Qué horrible el alcohol!... ¡Qué horrible la coca!... ¡Qué detestables son!).

Más reciente es la experiencia de Verónica Cereceda y Gabriel Martínez, actriz y director respectivamente, quienes al frente de un colectivo indígena realizaron un trabajo de teatro quechua en lengua quechua. Se presentaron en el Teatro Nacional Kollasuyo de la Universidad de Oruro con un éxito notable de público y de crítica, lo que comprueba las perspectivas y amplias posibilidades que ofrece una labor como esa.

La Universidad de Oruro, contrató al matrimonio para que trabajaran en el centro, pero ellos decidieron crear un teatro indígena en lengua quechua, como forma de expresión del indio del Altiplano. Después de varias búsquedas, el pequeño colectivo integrado además por tres bolivianos, decidió establecerse en 1967 en Lunlaya, una auténtica comunidad de indios. A la vez que investigaban y recogían el material para la obra, emprendieron una campaña de alfabetización en la lengua de los indios, después de haberla aprendido ellos.

Conversaciones, interrogatorios y grabaciones recogidos entre los habitantes de Lunlaya sirvieron al grupo para escribir la obra, además de la música. En la primera parte se representan algunos sueños, mientras que en la segunda se escenifica un mito. Un argumento que refleja el sufrimiento que desde hace siglos padecen los indios por las injusticias de jueces, gamonales y terratenientes.

La importancia de este espectáculo está expresada en el título de la obra: *Ukhu Ukhumanta* (*Desde adentro, muy adentro*). En ella el indio saca desde lo más profundo de sí mismo sus mitos, sus creencias, sus vivencias, proyectándolas a través del teatro. Y devolviéndoles el orgullo por su cultura, retoma las viejas

tradiciones del teatro quechua y los ayuda a fortalecer la unión y el trabajo en colectivo.

Actualmente, se celebran en Perú grandes espectáculos teatrales, con un carácter masivo que muestra su popularidad y arraigo. El más famoso es sin dudas el Inti Raymi o Fiesta del Sol, ceremonia que cada año se representa en la vieja ciudad del Cuzco, el 24 de junio.

Se realiza en una extensa zona cercana a la fortaleza de Sacsahuamán; para esto se montan unos tablados desde los cuales el Inca dirige la ceremonia. Más de doscientos mil espectadores se sitúan en las colinas que rodean el lugar, y siguen entusiasmados el espectáculo, que mezcla folclor e historia.

También se cuentan por miles los espectadores que acuden a presenciar la cap-

tura de Atahualpa, el último emperador de los incas. Cada 16 de noviembre, en la ciudad norteña de Cajamarca aparecen en la plaza los actores que representan la captura del Inca por las tropas dirigidas por Pizarro. Al final, el dolor da paso a la alegría, y el ambiente festivo contagia a todos los asistentes.

Teatro masivo que recreando hechos históricos rescata y reafirma la riqueza de una tradición dramática que desde los tiempos de los *amautas* se ha mantenido viva y en la cual se manifiesta el hombre americano de manera palpable y genuina. Es el mismo hombre que varios siglos de colonización no pudieron vencer, y que, aún hoy, va a beber del agua del Baño de Yusta, que se cree construyó Ollantay para su amada, porque según la leyenda, les da suerte en el amor.





el grupo teatro 502 y su trabajo con los indios ticunas

E. Jaraba-Pardo

Por primera vez en la historia del teatro colombiano, un elenco teatral lleva su repertorio a los habitantes de Leticia, capital de la Amazonia colombiana, la región sureña más apartada y alejada del resto del país, y que limita con Brasil y Perú. Sin embargo lo más inverosímil es que el teatro haya sido llevado a los indios ticunas, ubicados en Arara, población eminentemente indígena y alejada de todo contacto con el resto de los colombianos.

Para realizar este insólito viaje, los integrantes del Teatro 502 atravesaron el imponente río Amazonas durante dos horas y media, desde Leticia. Una vez que la embarcación llegó a su destino, los actores pisaron ávidos la tierra de los ticunas, haciendo de esta forma el rencuentro con nuestros antepasados, los indígenas. La bienvenida que tributaron los hombres y mujeres ticunas fue realmente emocionante. Para ellos —y para el 502— era un sueño casi increíble que un grupo de teatro colombiano los visitara.

Los niños, inmediatamente al desembarco, batieron sus palmas en señal de contento. En sus caritas curtidas por el sol se reflejaba la felicidad y la sociabilidad características de todos los niños indígenas. Después de recorrer sus tierras y escuchar de sus labios, las infrahumanas necesidades que padecen, el Teatro 502 se preparó para presentarles la creación colectiva *Arara*, basada en sus costumbres, mitos y leyendas; posteriormente para los niños se representó la obra infantil *Muñeco*, de Helena de Medina, directora del grupo. Los datos principales para la versión definitiva fueron tomados del mito ticuna "La Pelazón".

Los indios ticunas habitan las regiones fronterizas de Colombia, Perú y Brasil, por las orillas del río Amazonas. La lengua ticuna es hablada por unos veinticinco mil indígenas, desde la aldea Tonantis (Brasil), hasta la isla Mayoruma, en el Perú.

Los ticunas colombianos habitan la aldea de Arara, localizada a unos veinticinco kilómetros al norte de Leticia, capital de la Amazonia colombiana, situada a orillas del río Amazonas en el extremo sur del trapecio amazónico y que marca el límite sur de Colombia.

El terreno de Arara es ondulado; en la parte donde tienen sus casas los indígenas es plano, preparado por ellos mismos. Su comportamiento es amable tanto para propios como para extraños y tienen mucha delicadeza en el trato familiar. Entre los mayores no hay riñas ni expresiones duras y las mujeres están todo el tiempo con sus hijos pequeños a los cuales no dejan ni siquiera cuando están haciendo sus labores domésticas.

Entre los ticunas no se realiza el matrimonio si existen lazos de parentesco y muchas veces los miembros de una familia se dispersan para contraerlo con miembros de otras familias. De esta forma los indígenas fortalecen las relaciones entre diversos grupos ticunas y logran una mayor comunicación entre ellos.

La base de la economía es la pesca, la caza y la agricultura, que explotan comunitariamente. Todos trabajan para todos y si alguno tiene elementos de trabajo que otros no tienen, este se los cede a quien lo necesite.

Esta práctica de la explotación de la tierra es más que todo una base de unión, ya que tanto padres, madres e hijos salen desde muy temprano a realizarla sin división de sexo ni edad.

No existen entre ellos las clases sociales y quienes dirigen a la comunidad, que son el Curaca, el líder comunal y el brujo, antiguamente, son personas que han adquirido ciertos conocimientos y capacidades para protegerlos.

RITO DE LA PELAZON

Es el rito de iniciación pubertaria en la mujer ticuna. Al tener la niña su primera menstruación es recluida voluntariamente en un corral o rancho, construido especialmente. Desde el primer momento en que es conducida a su encierro, adopta la posición fetal y con nadie más que con su madre puede hablar y tomar ciertos alimentos que le lleva al visitarla. Durante este tiempo, la madre le afila los dientes con la escama de un pescado. Inmediatamente el padre de la niña, dueño de la fiesta que se realiza con este motivo, comienza a hacer los preparativos con varios días de anticipación: almacena grandes cantidades de alimentos, especialmente pescado ahumado y masato, bebida preparada con yuca fermentada y que se consumirá durante los tres días que dure la celebración. Al tener todo listo, se invita a los demás indígenas, ya sea personalmente o por medio de tambores a los que viven demasiado lejos del lugar.

Después se procede al arreglo de la niña y acude al rancho una anciana experta que la pinta completamente de negro y le pega plumitas blancas por todas las partes del cuerpo. Sobre la cabeza le coloca una corona de plumas largas de guacamaya que le tapa completamente los ojos.

De la cintura para abajo le coloca una "yanchama" de color rojo, quedando con el torso completamente desnudo. Los invitados van llegando con disfraces y máscaras que representan animales gigantes o demonios imaginarios. Por adorno llevan numerosos collares de pepas, huesos y semillas. Se van presentando con gran algarabía, imitando el sonido del animal que representan sus disfraces y colocándose en el patio de la casa, separándose los hombres y las mujeres que traen a sus hijos pequeños consigo.

Algunas mujeres ayudan al padre de la niña a preparar el masato y la comida que se repartirá posteriormente.

INICIO Y DESARROLLO DE LA FIESTA EN LA PELAZON

La fiesta se inicia cuando algunos hombres (generalmente cuatro) de edades diferentes, comienzan a tocar los tambores que llevan amarrados encima de sus hombros. Al compás de la música van danzando por el centro de donde se encuentran hombres y mujeres, haciendo círculos y simulando

diferentes figuras en el suelo. En ocasiones, pierden el ritmo que todos llevaban formando gran alboroto, mientras cambian de posición sin dejar de danzar. Cuando se cansan de tocar y danzar, otros hombres los remplazan continuando de la misma forma por el resto del día: bailando y bebiendo masato que reparten en una gran totuma de la cual toman los presentes.

Al amanecer del segundo día, las mujeres sacan a la niña de su encierro y colocándola de espaldas a los demás, le quitan la "yanchama" de la cintura y le golpean el cuerpo con ramas de árboles. Enseguida los hombres se colocan en fila y hacen líneas verticales sobre el cuerpo de la niña, con la fruta de una planta que han empapado de colorantes. Despues, las mujeres de más edad la pintan de color rojo sobre el negro que ya tiene y la encierran de nuevo mientras le echan plumas de guacamaya. Al estar la niña encerrada, todos siguen bebiendo mientras se reparte la comida, siendo la única vez que dejan de tocar los tambores.

Una vez que todos han terminado de comer, se dirigen al rancho y señalan-do a un joven, entonan el canto de La Pelazón:

A musical score for 'La Pelazón' featuring a single melodic line on a treble clef staff. The lyrics are written below the notes, divided into two lines: 'Gua ma qua ma ja cu pa ta va a ma pa gua pa va res ke' and 'Allá allá está la casa puedes ir a sacarte a la muchacha'. The music consists of eighth and sixteenth note patterns.

El joven a quien se han dirigido para que saque a la niña, responde cantando:

A musical score for the young man's response, featuring a single melodic line on a treble clef staff. The lyrics are written below the notes, divided into two lines: 'Gua pa l ri i ri jum ma ta ba cu cho gua u pa i ri i ri' and 'la lera la la to to voy a sacar chera la lera la la'. The music consists of eighth and sixteenth note patterns.

Cuando el joven saca a la niña, todos inician la danza, dando varios pasos hacia adelante y hacia atrás, formando un gran círculo. La niña es colocada en el centro, arrodillada, mientras los demás siguen danzando a su alrededor. Despues de un rato, un indio la saca a bailar con mucho respeto, hasta que cae al suelo por efecto del masato. Enseguida, otro indígena lo remplaza y van pasando uno a uno a danzar con la niña. De tiempo en tiempo se acerca la misma anciana que la arregló y con ayuda del hombre con quien baila, le arranca un mechón de pelo, hasta quedarle únicamente un mechón a la altura de la corona de plumas de guacamaya. Inmediatamente, los indios quitan sus máscaras y las entregan al padre de la niña; empiezan a dar vueltas con ella alrededor de la casa y al pasar por una hoguera que han hecho en el patio, van tirando los vestidos y objetos que la niña usó durante los días que permaneció encerrada.

Despues, la niña se arrodilla nuevamente encima de una "yanchama" y es levantada por varios hombres que dan varias vueltas con ella durante largo tiempo, hasta que la arrojan al agua. Allí hay una flecha con poderes mágicos que la protege de los demonios acuáticos.

Estando en el agua los hombres comienzan a desprender las pinturas y las plumas del cuerpo de la niña. Al salir ella del agua, empiezan a danzar y a beber largo rato, hasta que la bebida se termina. Cuando esto ocurre, comienzan a despedirse alegremente y se marchan despues de recoger algunos de los objetos que trajeron consigo.

SIGNIFICADOS Y CONSECUENCIAS DE LA PELAZON

El arrancar los cabellos a la niña, simboliza para los indígenas, la muerte de su cuerpo, mente y alma, expuesta a los peligros y tentaciones de un mundo pecaminoso, para rencarnarse en una mujer adulta preparada para sufrir los golpes de la vida futura.

Antes de pasar por este rito, la mujer trae, desde su nacimiento, los pecados de la vida y por tanto es necesario que se realice la purificación de su cuerpo.

Es, pues el triunfo de la vida sobre la muerte. Es la muerte del ser débil e inmaduro y el resurgimiento de una vida pura y libre.

Después de la pelazón, sus órganos sexuales adquieren la madurez necesaria para desarrollar sus funciones y podrá ejercer la vida marital. Al purificar su cuerpo después del rito, podrá contraer matrimonio sin que los padres del novio se opongan.

Por esto, la niña soporta voluntariamente los sufrimientos físicos que la ceremonia trae consigo. Ella es consciente de los beneficios que le esperan y se somete con mucha felicidad y esperanza, completamente extasiada.

Es de anotar finalmente, que a la niña también se le da el masato para que por efecto de la bebida sienta el menor dolor posible.

MONTAJE DEL TEATRO 502

La obra comienza con una danza: hombres y mujeres lo hacen al compás de tambores, en círculo. Después de un rato, de improviso se hace un silencio absoluto. Todos se arrodillan levantando sus manos, diciendo al unísono: ARARA-ARARA-ARARA.

Inmediatamente aparece una enorme guacamaya que salta por encima de cada uno de ellos y da vueltas alrededor del círculo. Al llegar al centro comienzan nuevamente a sonar los tambores, mientras hombres y mujeres van levantándose, formando dos hileras de indígenas quienes al compás de la música van cambiando de posiciones hasta quedar todos agrupados. La guacamaya va saliendo, mientras los demás se dirigen al público diciendo el poema de Pablo Neruda, en forma de coro griego, con algunas influencias de Brecht:

*Ya van, ya van, ya llegan,
corazón mio, mira las naves,
las naves por el Amazonas,
las naves de los invasores.
Ya llegan, ya llegan las naves
deténlas rio, cierra
tus márgenes devoradoras,
sumérgelos en tu latido,
arrebátales la codicia,
échales tu trompa de fuego,
tus vertebrados sanguinarios,
tus anguilas comedoras de ojos,
atraviesa el caimán espeso
con sus dientes color de légamo*

*y su primordial armadura,
extiéndelo como un puente
sobre tus aguas arenosas,
dispara el fuego del jaguar
desde tus árboles, nacidos
de tus semillas, río madre,
arrójales moscas de sangre,
ciégalos con estiércol negro,
húndelos en tu hemisferio,
sujétalos entre las raíces
en la oscuridad de tu cama,
y púdreles toda la sangre
devorándoles los pulmones
y los labios con tus cangrejos.*

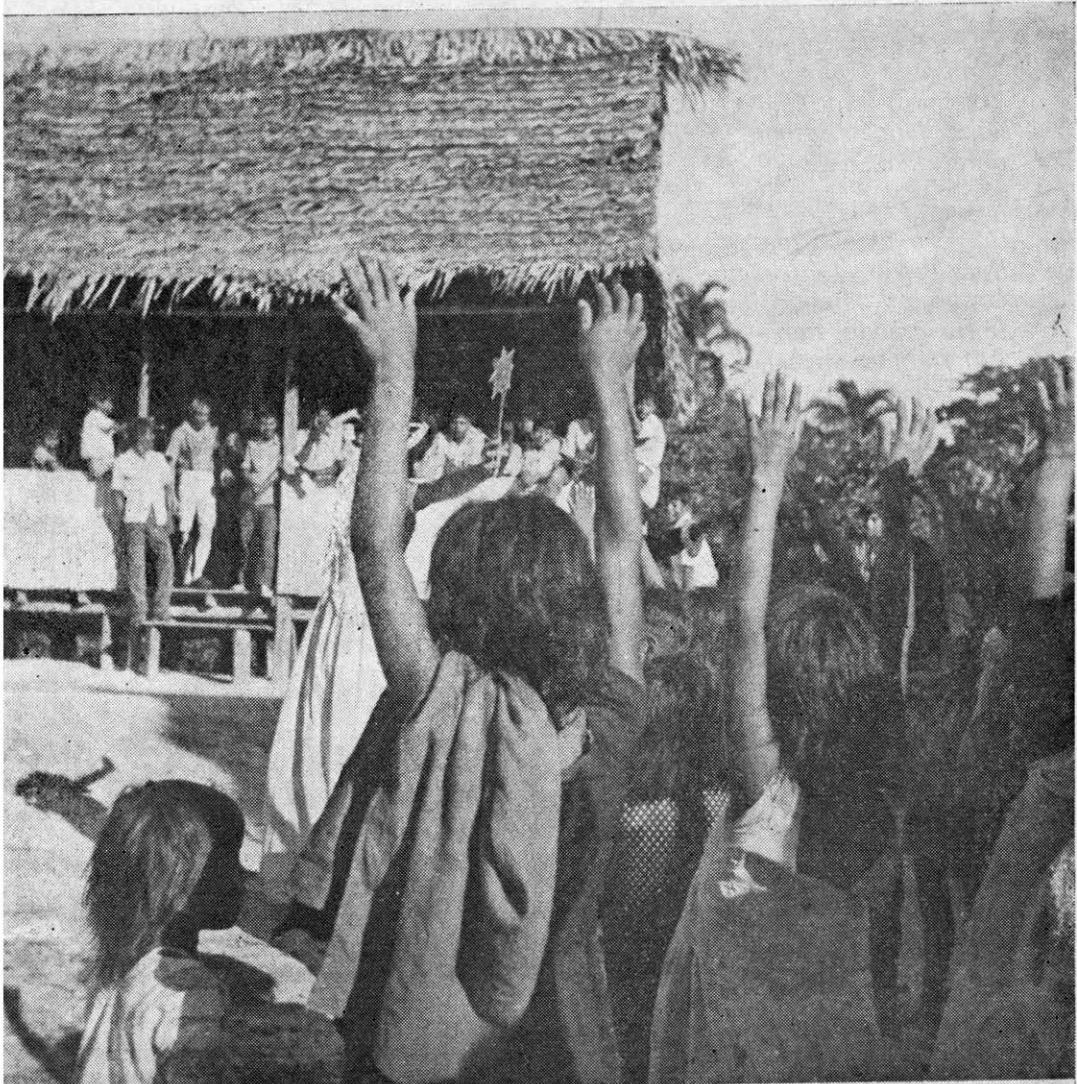
*Ya entraron en la floresta:
ya roban, ya muerden, ya matan.
Oh Colombia: Defiende el velo
de tu secreta selva roja.
Ya levantaron el cuchillo
sobre el oratorio de Arara
ahora agarran-a Dyai*
ahora lo amarran. "Entrega
las alhajas del dios antiguo",
las alhajas que florecian
y brillaban en el rocío
de la mañana de Colombia.*

*Ahora atormentan al príncipe.
Lo han degollado, su cabeza
me mira con ojos que nadie
puede cerrar, ojos amados
de mi patria verde y desnuda.
Ahora queman la casa solemne,
ahora siguen los caballos,
los tormentos, las espadas,
ahora quedan más brasas
y entre las cenizas los ojos
del príncipe ticuna
que no se han cerrado...*

Cuando los actores dicen las últimas palabras, lanzan un lamento desgarrador, mientras se van disolviendo y quedan nuevamente en círculo. Al estar en esta posición, entra por segunda vez la guacamaya que recorriendo el escenario llega al centro y dice en lengua ticuna:

*Yatuee nachox nayama ticuna
nainecu nae naxaxu uxu naxaxu yutuee
nata tupama nanatu namucu
anare guaimo name guaimo, nata guaimo,
hueri guaimo: Arara.*

* Héroe cultural más sobresaliente en la religión ticuna, quien creó a la gente de un pescado y estableció todas las leyes tribales, costumbres y elementos de su cultura material.



*Yea napuracu nimo buanecu, nima vacu,
nima nata. Duuxu ta naxáxu yea.*

*YIxema o toma nama, tutu, chawu, wura,
ngue pata. Yea nare naxme,
nare buxu, nare inaxa,
nare yatuee, nare, nea: ticuna.*

*Hombre blanco matar ticuna. Selva madre
llora fuego, llora hambre.*

*Oh gran dios padre amigo, regala tierra buena,
tierra grande, tierra pájaro: tierra Arara.*

Allí trabajaremos con el viento, el sol, el río.

*Así nuestra gente no llorará más. Haremos camino,
tambor, arco, canoa, maíz y casa.*

*Allí dormirá el hombre, la mujer, la esposa,
dormirá el niño y el joven.*

Será tierra de paz, tierra ticuna...

A medida que dice esto, los demás representan en mímica el significado, gritando al final y danzando mientras van saliendo, quedando únicamente la niña sobre el suelo, en posición fetal.

Acto seguido, van entrando varias mujeres para arreglarla y preparar el masato y la comida, lo que hacen en mímica.

Al quedar la niña arreglada, el padre toca el tambor y comienzan a llegar los invitados con disfraces y máscaras; se sientan alrededor de la niña que no se mueve de su sitio y no se da cuenta de nada. Los invitados llegan haciendo diversas figuras mientras beben de una totuma el masato. Despues, las mujeres levantan a la niña del suelo y comienzan a sacudirla con ramas mientras los hombres se colocan en fila y hacen líneas verticales sobre su cuerpo. Inmediatamente, las mujeres la pintan de rojo nuevamente y la acuestan con la misma posición anterior.

Hombres y mujeres danzan a su alrededor y más tarde comen lo que las mujeres han preparado. Al terminar de comer, se levantan del suelo y entonan el canto de La Pelazón en lengua ticuna. Los hombres sacan a bailar a la niña y se van turnando. Cada vez que uno de los hombres danza con la niña, se van acercando las mujeres y le arrancan mechones de pelo.

Al final, los hombres se quitan las máscaras y las entregan al padre de la niña. Ésta se arrodilla sobre una yanchama y es levantada por los hombres, los que comienzan a dar vueltas con ella durante largo rato.

Hombres y mujeres forman un nuevo círculo y danzan con la niña levantada por los aires, hasta que van saliendo del escenario sin dejar de cantar...

VESTUARIOS Y ELEMENTOS

Los actores del 502 que intervienen en la representación del rito de La Pelazón, utilizan elementos auténticos de la cultura ticuna, tales como los vestidos, hechos con las yanchamas; los numerosos collares fabricados con pepas, huesos y semillas; algunas de las máscaras que simbolizan dioses o demonios imaginarios; los tambores y las flechas que utilizan los ticunas para cazar.

Cuando en el grupo 502 surgió la necesidad de realizar un montaje eminentemente indígena, mucho fue lo que se discutió sobre las conveniencias o inconveniencias que esto podría traer. Principalmente porque era una gran responsabilidad basarse en un mito o rito de nuestros aborígenes para realizarlo con la mayor fidelidad y respeto que ellos merecen. De estas discusiones —muy provechosas por cuanto nos dio la oportunidad de interesarnos y conocer aún más a nuestros indígenas— nació la idea definitiva de hacer el montaje sobre los indios ticuna; entre otras por las siguientes razones esenciales:

- a) Demostrar que los elementos de nuestros indígenas representan un rico filón para la formación de un teatro eminentemente latinoamericano, basado en sus raíces más profundas, bases de nuestra nacionalidad latinoamericana.
- b) Rescatar las costumbres y tradiciones de nuestros aborígenes. Principalmente de aquellos más olvidados y hasta desconocidos por la mayoría de las gentes de nuestros pueblos.
- c) Denunciar los atropellos de que son víctimas nuestros aborígenes al querérseles anexar a la "civilización del blanco", obligándolos a renunciar a sus tradiciones culturales no sólo sicológica, sino materialmente.

EXPLICACION DE ALGUNOS ELEMENTOS USADOS EN EL MONTAJE

Utilizamos al comienzo de la representación teatral sobre los ticunas la guacamaya, ya que este pájaro significa en lengua de los ticuna, Arara, siendo precisamente este el motivo para que la aldea donde ellos habitan tenga este nombre, debido principalmente a la abundancia que por esos lugares hay de las guacamayas. Además porque es uno de sus totems más sobresalientes. De ahí que sea este animal quien en nombre de los indígenas denuncie los atropellos de que han sido objeto a través de los años: Primero con la llegada de los caucheros, quienes los sometieron a la más vil de las explotaciones y luego con la llegada periódica de algunos "misioneros".

Es la guacamaya quien pide que los dejen trabajar y vivir en paz con sus costumbres ancestrales.

La utilización del poema de Pablo Neruda, titulado "Ximenez de Quesada", hace referencias precisamente a los sufrimientos de los indígenas con motivo de la llegada de los "colonizadores". Se le hicieron algunas pequeñas modificaciones para adaptarlo al montaje y se logra con ello un efecto realmente dramático y muy veraz. El poema habla por sí solo y no necesita muchas explicaciones del porqué de su introducción en el rito de La Pelazón.

Siendo los ticuna los indígenas más olvidados, tanto que aún algunos estudiantes de antropología no tienen conocimiento de su existencia, y habitando ellos extensas regiones de Colombia, Perú y Brasil, creemos que estamos ayudando a la integración indigenista de Latinoamérica, haciendo este tipo de montajes sin olvidarnos del profundo respeto y fidelidad que ellos nos merecen.

míster john ténor y nosotros

Rine Leal

Hace días, releyendo la crónica de Martí a la novela de Meza *Mi tío el empleado* (1888) pensé que Martí es uno de los primeros críticos que confiere a la risa un contenido político al hablarnos del “chiste viril, el chiste útil, el único chiste que está hoy permitido en Cuba a los hombres honrados”, añadiendo que “la gracia es de buena literatura; pero donde se vive sin decoro, hasta que se le conquiste, no tiene nadie el derecho de valerse de la gracia sino como arma para conquistarla”.

Creo que es un buen exergo para leer a Manuel Galich, pues él también utiliza la gracia y el chiste como armas útiles y honradas para ganar el decoro americano. Claro que lo hace teatralmente y en un mundo de alucinantes figuras que descubren la fábula política de la picareza internacional. *Míster John Ténor y yo* es una parodia que el autor sitúa como “síntesis festiva y teatral de nuestra historia moderna, incluyendo, desde luego, su ingrediente fascista”, pero lo que me seduce es su conexión con un modo de pensar y teatralizar americano (y cubano, por supuesto) que revela hondas raíces anticolonialistas.

Tal vez no exista nación latinoamericana que no posea su parodia de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Por lo menos, en Cuba su tradición viene de 1868 con la breve escena de la seducción de Dorotea en *Los negros catedráticos* de “Pancho” Fernández, donde el tono de burla es asumido en el lenguaje catedraticista. Más tarde (1891) Ramón Morales crea su humorada bufa *La Tenoria*, donde los personajes masculinos se transforman en femeninos y la pugna don Juan-don Luis se convierte en un fecundo duelo a chancletazos. Poco después Joaquín Robreño nos brinda *Don Juan Jolgorio* lo que culmina el tono de farsa y parodia que se continuó en la neocolonia con *Don Juan Mortuorio y don Luis Jutía* de Rúper Fernández, hasta alcanzar lamentablemente el aspecto pornográfico.

Si insisto en esta brevísima relación histórica es porque nos ofrece dos vertientes útiles: 1) la parodia es una constante de nuestra escena popular, un modo de "cubanizar" el teatro, lo que inscribe a Galich dentro de nuestra dramaturgia; y 2) la parodia al *Tenorio* no es un hecho casual sino que revela el rechazo a una obra que fue símbolo y molde del teatro hispano. Recuérdese que Unamuno defendía la hispanidad del personaje, llegando a afirmar que era gallego de nacimiento. Cuando los latinoamericanos parodian a Zorrilla no lo hacen para burlar las deficiencias del original (después de todo, *El Tenorio* no es tan desdeñable en comparación con otros ejemplos españoles) ni para ridiculizar las implicaciones hormonales del protagonista, siguiendo a Maraón, o menos aún para buscar la risa cómoda. No, lo que se trata es de destruir un modelo que a fuerza de popularizarse devino un producto cristalizado y de fácil asimilación. Este rechazo al *Tenorio* como muestra de la escena colonial es lo que explica que aun, sin saberlo, nuestros dramaturgos se hayan volcado con tanta frecuencia y gracia vernácula sobre una obra que, ligada al Día de los Fieles Difuntos, era un ejemplo de la tradición española, un espejo bruñido donde los "austriacantes" se contemplaban a sus anchas. Y como la actitud colonialista duró más que el poderío español, porque en definitiva la independencia americana no fue más que un util intercambio entre imperios, *El Tenorio* no perdió su valor y puede ser útil hoy día para ese chiste que pedía Martí.

No me asombra el humor en Galich porque le conozco desde su llegada a Cuba y hemos trabajado juntos lo bastante para saber que tras su impecable seriedad profesional se esconde un hombre que ríe. Ya Pirandello decía que la vida era una tragedia para el hombre que siente y una comedia para el que piensa. Y Galich ha pensado (y sentido) a su América, que es la nuestra, desde el Río Grande hasta la Patagonia, en la que ha vivido en sus dos aspectos más contradictorios: como diplomático y como exiliado. Su teatro, no es más que un intento largamente madurado para asumir América como una totalidad, por encima de fronteras y tipos nacionales.

Profesor de historia de América y de su teatro, Galich utiliza en su escena todos los resortes posibles, desde el convencionalismo melodramático hasta la farsa, el anacronismo, la parábola, la sátira, la actualización, la metáfora y los "comics", en una hábil fórmula "para leer de nuevo al Pato Donald". Es una búsqueda infatigable de nuestras fuentes históricas, que pueden descubrirse en la actualidad, o durante la colonización... o en tiempos de la Roma imperial. Nada americano le es ajeno, y cuando realiza ahora su "versión moderna de una historia antigua, contada a la manera de José Zorrilla" (y entonces me asombro ante lo limpio y con-

seguido del verso zorrillesco en Galich) la parodia alcanza la farsa, la farsa lo grotesco, lo grotesco el delirio, y el delirio el mundo irreal de los muñecos.

Porque leyendo *Mister John Ténor* y yo (y espero que el lector comparta esta impresión) he pensado en títeres o marionetas combinadas con actores en vivo, de modo que la realidad del original y su parodia actual se contradigan en un dialéctico fluir de intenciones, y el texto alcance una dimensión escénica que escapa a la simple lectura. Y por otra parte, ¿qué son estos personajes de este *Tenorio* sino verdaderos títeres políticos del capital transnacional y el imperialismo? Así el muñeco cobra una doble identidad: como símbolo social y como elemento teatral capaz de expresar la parodia, porque en el fondo un muñeco no es sino la imagen risible del hombre.

Y como Brecht con su *Arturo Ui* o Chaplin con su *Gran dictador* nos demuestran, cuando nos reímos de algo es porque le hemos perdido el miedo. Que es ya una manera de vencer al enemigo común.

míster john ténor y yo

Manuel Galich

Ilustraciones: René de la Nuez

Versión moderna de una historia antigua, contada a la manera de José Zorrilla.

En 1976, se cumplen el segundo aniversario de la proclamación de la independencia de los después Estados Unidos del Norte y el sesquicentenario del Congreso de Panamá, convocado por Bolívar y fracasado, en parte, por obra de la política exterior norteamericana. Con ese doble motivo, he querido escribir esta especie de síntesis festiva y teatral de nuestra historia moderna, incluyendo, desde luego, su ingrediente fascista. Descubrí que eso era teatralmente posible, convirtiendo en una gran metáfora o fábula política, el melodrama romántico y de capa y espada de Zorrilla, Don Juan Tenorio. Los componentes éticos de Tenorio, Mejía, la celestina Brígida y Marcos Ciutti son asombrosamente similares a los del imperialismo yanqui, del fascismo, de la OEA y de la CIA, trasladados y magnificados, desde la picaresca sevillana del siglo XVI, al escenario continental y mundial de nuestro tiempo. Las analogías de los otros personajes, que se verán, surgieron solas. Los personajes de mi pieza reconocen como "modelos" a algunas figuras de la historia real. Pero no por ello pretenden reencarnar esas figuras, ni caricaturizarlas, ni nada de eso. Son puras alegorías, abstracciones, arquetipos, "realismo mágico", como se dice hoy, si se quiere. Tres de ellos, Don Simón, Nuestra Inés y Míster George, así como la Gente del Pueblo, me merecen el mayor respeto. Los otros son intencionadamente grotescos y así hay que tratarlos en la escena. Unicamente ruego, en su caso, no vestir a John Ténor como el consabido Tío Sam, ni poner bigotitos charlot a Adolf Hiat, ni caracterizar a Don Simón y Míster George, a imagen y semejanza de Bolívar y de Washington. No es esta mi intención. Por todo lo dicho, no sitúo la acción en lugar y tiempo determinados y uso, discrecionalmente, del anacronismo. Esto me permite más eficacia en la sátira.

Os invoco, oh manes de nuestro padre
y maestro Pepe Batres.

M. G.

PERSONAJES (p.o.d.e.)

MISTER JOHN TENOR	Gangster internacional
EL GERENTE	Del Embassy Hotel
CIATTI	Agente secreto de Míster John
MIGUEL	Empleado del hotel
DON SIMON	Tutor de las quince gemelos ¹
MISTER GEORGE TENOR	Padre de Míster John
A. P. LLANEDA	El reporter
D'ESTRELLAS	El general
HERR ADOLF HIAT	Ladrón y asaltante profesional
HERR TAPO	Agente secreto de Herr Hiat
MONSIEUR LE MARECHAL	Mayordomo de Miss Europa.
MISS EUROPA	La bella
ODEA	La vieja celestina de Míster John
LU - CIA	Infiltrada en la mansión de Miss Europa
NANA BURGUESA	Directora del Internado de las Gemelas
NUESTRA INES	Pupila de Don Simón
LA PORTERA	Del internado

Gritones, curiosos, enmascarados, fotógrafos, camarógrafos, Gente de Ciatti, Gente de Herr Tapo, Gente del Pueblo.

ACTO PRIMERO: Méritos y deméritos, en el lobby del Embassy Hotel.

" **SEGUNDO: Estrategia,** frente a la mansión de Miss Europa.

" **TERCERO: Secuestro,** en el cuarto de Inés, en el Internado.

" **CUARTO: El diablo remonta el vuelo,** en Ténor Ranch.

¹ **Nota confidencial:** Alude a las once del Congreso de Panamá, de 1826, convocado por Bolívar (hoy repúblicas de México, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá, Colombia, Venezuela, Ecuador y Perú), a Bolivia, desde luego, más Cuba y Puerto Rico, que Bolívar quiso libertar, y a la República Dominicana, que adoptó la bandera bolivariana en su primera Independencia (1821).

ACTO PRIMERO

Méritos y deméritos

El lobby del Embassy Hotel, igual a cualquier otro. La acción irá indicando lo indispensable: entradas, ventanal, mobiliario, etc. Lo demás a discreción.

Escena I

Míster John, con máscara de ángel, escribe en uno de los pequeños escritorios para huéspedes y visitantes, mientras, discretamente retirados, Ciatti y el Gerente conversan. La catadura de Ciatti correrá a cargo del Gerente, en su oportunidad. De afuera llegan gritos y pueden percibirse algunas palabras, como: "libertad", "independencia", "soberanía", que irritan visiblemente a Míster John.

MISTER JOHN. ¡Cuál gritan esos malditos!
Pero ¡mal rayo me parta!
Si no hago, como en Jacarta,
Que paguen caros sus gritos.

GERENTE. ¿Qué pasó allí?

CIATTI. Fue un agosto
de sangre comunista.

GERENTE. ¡Quiá! Queda aún mucha todavía.
Poca baja y mucho costo.
Han caído buenos peces,
Mas quedan muchos regados:
Hasta los hay infiltrados,
Bien colocados, a veces.

CIATTI. En Hanoi...

GERENTE. Hanoi no cuenta.
Fue un desastre ese trabajo.

CIATTI. ¡Chst! Hable un poco más bajo,
Que mi señor se impacienta
Pronto.

GERENTE. ¿A su servicio está?

CIATTI. De antaño.

GERENTE. ¿La pena vale?

CIATTI. No hay fiera que se me iguale:
Mato cuanto quiero y más,
Mano libre y bolsa llena,
Buenas mozas, whisky fino.

GERENTE. ¡Cuerpo de tal, qué destino!

CIATTI. (Por Míster John.)
Y todo ello a costa ajena.

- GERENTE.** ¿Bisnes, eh?
CIATTI. ¡Rey de la plata!
GERENTE. ¿Franco?
CIATTI. No, ni un solo instante.
GERENTE. ¿Y grande?
CIATTI. Como elefante.
GERENTE. ¿Tiene alma?
CIATTI. La de un pirata.
GERENTE. ¿Es gente?
CIATTI. Por fuera, sí.
GERENTE. ¿Su nombre?
CIATTI. Lo ignoro, en suma.
GERENTE. ¡Bribón! ¿Y a dónde va?
CIATTI. Aquí.
GERENTE. ¿Es escritor?
CIATTI. Peso pluma.
GERENTE. ¿Y qué será lo que escribe
Tan cuidadoso y prolíjo?
CIATTI. Un tratado.
GERENTE. Ya colijo.
CIATTI. Con eso es con lo que vive
Y así repleta su erario.
Pero calle...
MISTER JOHN. (Doblando el pliego.)
Firmo y plego.
¡Ciatti!
CIATTI. ¿Míster?
MISTER JOHN. Este pliego
Entrégale al secretario
Y, al presidente, después,
Dile que lo haga llegar.
CIATTI. ¿Hay respuesta que esperar?
MISTER JOHN. Di a la vieja Odea...
CIATTI. Yes,
¿La que en servirle se empeña
Y sus intenciones sabe?

MISTER JOHN. Dile que aplique la clave,
Cuando yo le haga la seña.
Y, más ligero que el viento,
Aquí, otra vez.

CIATTI. Yes, o-cá. (**Se va.**)

Escena II

Míster John y el Gerente.

MISTER JOHN. El Gerente, ¿dónde está?

GERENTE. ¿Míster?

MISTER JOHN. Sey mí...

GERENTE. Al momento.
Y, si en idioma anglicano,
Le es más fácil al señor,
Ai espic...

MISTER JOHN. No, es mejor
Que practique el castellano.
Dígame: Herr Adolf Híat
¿Es huésped?

GERENTE. En confidencia:
No ha reservado.

MISTER JOHN. ¿Su ausencia
Dura, en verdad, todavía?

GERENTE. Tal creo.

MISTER JOHN. ¿Y noticia alguna
No tiene de él?

GERENTE. ¡Ah! Una historia
Me viene ahora a la memoria
Que le podrá dar...

MISTER JOHN. ¿Oportuna
Luz sobre el caso?

GERENTE. Tal vez.

MISTER JOHN. Hable, pues.

GERENTE. (Para sí.) No es extraño.
Hermanos son, no me engaño.
Eso se nota.

MISTER JOHN. ¿Cuál es
Su informe? Lo escucho atento.

GERENTE. Perdone, señor: estaba
Recordando el hecho.

MISTER JOHN. Hablaba
De una historia. Me impaciento...

Pues es el caso, señor,
Que el mencionado Adolf Hiat,
Por quien pregunta, dio un día
En la occurrence peor.
Con Míster John, en porfía...

MISTER JOHN. Suprime lo al hecho extraño.
Que apostaron es notorio
A aumentar más su tamaño
Con conquistas, robo y daño,
Para dominio y jolgorio.

GERENTE. ¿La historia sabe?

MISTER JOHN. Entera.
Por eso le he preguntado
Por Herr Hiat.

GERENTE. Me plugiera
Que Míster John lo venciera:
Paga en dólar y al contado.

MISTER JOHN. ¿Y usted no tiene confianza
En que Adolf a esta cita
Acuda?

GERENTE. ¡Quiá! Ni esperanza.
El fin del plazo se avanza
Y estoy cierto que maldita
La memoria que ninguno
Guarda de ello.

MISTER JOHN. Se verá
Pronto.

GERENTE. Aquí, entre nos. ¿De alguno
De ellos sabe usted?

MISTER JOHN. Quizá.

GERENTE. ¿Vendrán, pues?

MISTER JOHN. Al menos, uno.
Mas, por si acaso los dos
Dirigen aquí sus huellas,
El uno del otro en pos,
Dos coloniales doncellas
Reclute.

GERENTE. Mas . . .

MISTER JOHN. ¡Chito! Adiós. (Se va.)

Escena III

GERENTE. ¡Ave María! ¡De vuelta
Herr Hiat y Ténor están.
Sin duda, y recogerán
Los dos la palabra suelta.
Sí, ese hombre tiene traza
De saberlo a fondo. (**Ruido afuera.**)
Pero,
¿Qué es eso? (**Ve por el ventanal.**)
¡Anda! El forastero
Ataca gente en la plaza.
La hace perder el juicio,
Asalta al doblar la esquina.
Al que no paga asesina,
Como si fuera su oficio
El de un asaltante cruel.
Su talante parecía
Incapaz de tropelía
Tan desmedida. (**Llama con una campanilla.**)
¡Miguel!

Escena IV

El Gerente y Miguel.

MIGUEL. A la orden.

GERENTE. Ponme aquí,
Disimulado un tantico,
Un micrófono y el pico
Y los ojos cierra.

MIGUEL. Sí,
Al momento.

GERENTE. Miguelito,
Esta grabación valdrá
Una buena cantidad.
¿Entendido?

MIGUEL. De hito en hito,
Señor Gerente. (**Se va.**)

Escena V

El Gerente y Don Simón, embozado, con capa.

DON SIMON. (**Entra.**) Aquí es
Señor...

GERENTE. ¿Qué se ofrece?

DON SIMON. Quiero
Con el Gerente, primero...

GERENTE. Ante él está. Diga, pues.

DON SIMON. ¿Usted?

GERENTE. Sí, y le ruego hablar
Que estoy con prisa.

DON SIMON. En tal caso.
Como sólo estoy de paso,
Cobrese por contestar. (**Le da dinero.**)

GERENTE. (**Toma el dinero, con profunda reverencia.**)
¡Excelencia!

DON SIMON. ¿Conocerá
A Míster John Ténor?

GERENTE. Sí.

DON SIMON. ¿Y es cierto que tiene aquí
Hoy una cita?

GERENTE. ¿Será
El otro usted?

DON SIMON. ¿Quién?

GERENTE. Herr Híat.

DON SIMON. (**Desembozándose.**)
No. Pero estar me interesa
En su entrevista.

GERENTE. Es empresa
De alto vuelo, pues sería
En la cumbre, como dicen:
Será histórica la escena,
Tensa y de emociones llena,
Desde que ambos aquí pisen.

DON SIMON. Lo creo.

GERENTE. Son, sin disputa,
Los dos gallos más viriles
Del Mundo.

DON SIMON. Sí, y los más viles
También.

GERENTE. ¡Bah! Se les imputa
Cuanto mal se hace hoy en día
El comunismo lo inventa.
Todo lo carga a la cuenta
De John Ténor y Adolf Híat.

- DON SIMON.** ¡Ya!
- GERENTE.** Es afán de murmurar,
Se lo juro, por mi honor,
Y me atrevo, sin temor,
Mi palabra aquí a empeñar.
- DON SIMON.** No es necesario. Mas...
- GERENTE.** ¿Qué?
- DON SIMON.** Quisiera yo ocultamente
Verlos, y sin que la gente
Me reconociera.
- GERENTE.** A fe
Que eso es muy fácil, señor.
En días de carnaval,
Es sumamente normal
Ocultar, sin deshonor,
La cara de uno y servirse
De un antifaz y, bajo él,
Mirar, hasta descubrirse
De qué carne es el pastel.
- DON SIMON.** Mejor fuera un aposento
Contiguo.
- GERENTE.** Pero no lo hay.
- DON SIMON.** Deme, entonces, ¡qué caray!
El antifaz.
- GERENTE.** Al momento. (**Sale.**)

Escena VI

DON SIMON. No deseo, sin razón,
Un compromiso romper
Y no quiero proceder
Con ira u ofuscación.
Yo mismo indagar prefiero
Si su tal promesa es cierta,
Sin trampa alguna encubierta,
O si se trata de un fiero
Disfraz de bajo interés,
De negocio que no cuadra
Al deseo de un buen padre.
Me temo que haya doblez
A la busca de ventaja:
Un fingido matrimonio,
Una astucia del demonio,
Una treta sucia y baja.

Escena VII

Don Simón y el Gerente, con un antifaz en la mano.

GERENTE. Ya está aquí don...

DON SIMON. Don Simón.
¿Tardarán mucho en llegar?

GERENTE. Si vienen, no han de tardar:
Cerca de las ocho son.

DON SIMON. ¿Esa es la hora señalada?

GERENTE. Cierra el plazo y es asunto
De perder quien no esté a punto
De la primer campanada.

DON SIMON. (Poniéndose el antifaz.)
Esto no es ninguna chanza,
Sino monstruosa locura.

GERENTE. No tengo aún por segura
De que cumplan, la esperanza.
Pero si tanto os importa
Lo que ello sea, saber,
Pues la hora está al caer,
La dilación es ya corta.

DON SIMON. Callemos, pues, y me siento.
(Toma una revista y se sienta.)

GERENTE. (Para sí.) ¿Qué misterio este hombre tiene,
De dónde es, de dónde viene?
Algo grande le presiento
Majestad emana de él.
(Se ocupa de lo suyo, en el buró.)

DON SIMON. ¡Qué un prócer, como yo, tenga
Que esperar aquí y se avenga
A hacer de espía el papel!
Mas de la tumba el sosiego
Interrumpo, si él procura
A una joven, libre y pura,
Mezclar en ese rejuego.

Escena VIII

Don Simón, el Gerente y Míster George.

MISTER GEORGE. (También con capa y antifaz.)
Es edificio flamante.
Aquí es. Bien me han informado.
Entro, pues. (Entra.)

GERENTE. ¿Otro embozado?

MISTER GEORGE. ¡Ah, de esta casa!

GERENTE. Adelante

MISTER GEORGE. ¿Is dis di Ambasi Jotel?

GERENTE. Ies, ser. ¿También forastero?

MISTER GEORGE. Al Gerente ver prefiero.

GERENTE. Está hablando usted con él.

MISTER GEORGE. ¡Oh! ¿Ar yu di metr?

GERENTE. Yo.

MISTER GEORGE. ¿Es verdad que hoy tiene aquí
Ténor cierta cita?

GERENTE. Sí.

MISTER GEORGE. ¿Y ha acudido a ella?

GERENTE. No.

MISTER GEORGE. ¿Pero acudirá?

GERENTE. No sé.

MISTER GEORGE. ¿Lo espera usted?

GERENTE. Por si acaso
Venir le place.

MISTER GEORGE. En tal caso,
Yo también lo esperaré.
(Toma otra revista y se sienta también.)

GERENTE. ¿No lo conozco de alguna
parte?

MISTER GEORGE. Le ruego callar.
(Le da unos billetes.)

GERENTE. ¡Son dólares!

MISTER GEORGE. Y evite
Conversación importuna.

GERENTE. Perdone.

MISTER GEORGE. Está perdonado.
Déjeme, pues.

GERENTE. *(Para sí.)* ¡Voto a Cristo!
Jurería que lo he visto
En un libro retratado.
(Vuelve a lo suyo.)

MISTER GEORGE. (Aparte.) ¡Que un prócer de mi linaje
Se ocupe en esta misión!
Mas tal es mi obligación
De histórico personaje.
Es mi hijo y quiero ver
Por mis ojos la verdad,
Cuánta es la perversidad
De a quien pude dar el ser.

GERENTE. (Por don Simón y Míster George.)
Son como estatuas de piedra,
O cuadros de algún museo,
O efigies de mausoleo
Medio cubiertas de hiedra.

Escena IX

Dichos más el general D'Estrellas y el repórter A. P. Llaneda, seguidos de una turba de enmascarados, fotógrafos, camarógrafos y curiosos.

LLANEDA. Mi periódico seguro
Está respecto a la apuesta.

D'ESTRELLAS Entremos, pues. ¿Qué hay, Gerente?

GERENTE. ¡Si es mi general D'Estrellas!
¿También viene a...?

D'ESTRELLAS ¿Por qué no?
¿Cuándo notó usted mi ausencia
En lances y correrías
Que han hecho raya en la época?

GERENTE. Nunca, a decir la verdad.
Mas no lo he visto...

D'ESTRELLAS Las guerras
Hechas al sudeste asiático
Me llevaron, y mi hacienda,
Con boina verde acrecía:
Los mercenarios se cuentan
A montones. Y a propósito,
Quiero renovar añejas
Amistades. Así impóngame
De las grandes novedades
Que haya, pues necesitamos
Conocer la verdadera
Relación de cierto lance
Que habrá aquí, según la prensa.
(Por A. P. Llaneda.)

GERENTE. Con placer lo haré, pero antes
Buscaré noticias frescas. (Sale.)

VARIOS. Sí.

Escena X

Dichos, menos el Gerente.

LLANEDA. Yo le decía a D'Estrellas
Que me parece imposible,
Aunque el rival Ténor sea,
Que alguien le gane y que apueste
Por Adolf.

D'ESTRELLAS Acaso pierda.
Míster John Ténor, se sabe,
Es la mayor buena pieza
Del Orbe, sin freno alguno
Para lograr lo que quiera,
Aunque no tenga razón.
¿De qué cosa no se adueña?

LLANEDA. Pues me consta que Herr Hiat
Las ha hecho tales, que a ciegas,
Se puede apostar por él.

D'ESTRELLAS Pues yo, general D'Estrellas,
Apuesto, y no es ilusorio,
Por Ténor.

LLANEDA. Pues se acepta.
¡Por Adolf, mi preferido!

D'ESTRELLAS ¡Pues todo a Ténor se arriesga!
No existe en el repertorio
De los ladrones de tierras
Quien más atracos reúna
Para cuidar sus empresas.

Escena XI

Dichos y el Gerente, con diarios y revistas.

GERENTE. Traigo el Jeral, Post, Visión,
Rider Digest...

D'ESTRELLAS En cualquiera
De ellos dirá que los dos,
Al concertar esa apuesta
Son los héroes del año.
Ofreció noticias frescas.

GERENTE. Mire, general, no sé
Tan a fondo la materia
Para sacarlos de dudas.
Mas les diré lo que sepa.

TODOS. Cuente, cuente. (**Se aglomeran, expectantes.**)

GERENTE. La verdad,

Creo que es pendencia vieja
Por petróleo, por el cromo,
Por cuanto hay bajo la tierra,
Como pasa casi siempre
Entre colosales fieras.
La historia yo recordaba,
Tan repetida y funesta,
De pugnas de hegemonía,
Cuando, hace un momento apenas,
Estuvo aquí un caballero
Pidiéndome que le diera
Permiso para escribir.
Cuidaba, mientras, la puerta
Un sujeto que me dio,
Por su mirada matrera,
Impresión de policía.
Chicle, torciendo la boca,
Rumiaba. De bajo el traje,
Se notaba el arma presta.
Su amo terminó la carta
O lo que fuera y, con ella,
Salió el tipo de estampida..
Siendo su dicción inglesa,
Pidió, en español, noticia
De Herr Hiat. Dijo que entera
Sabía de ambos la historia
Y tenía la certeza
De que, al menos uno de ellos,
Acudiría a la apuesta.
Yo quise saber más de él.
Mas con tajante manera
El tema eludió diciéndome:
"Y por si acaso los dos
Al tiempo aplazado llegan,
Sírvase tener para ambos
Dos coloniales doncellas".
Se fue sin decirme más,
Y así me quedé en espera
De que vengan a este sitio
A dirimir sus rencillas,
Mientras tembla el Mundo de ellas.

LLANEDA. Pues, señor, no hay que dudar:
Era Adolf.

D'ESTRELLAS. Ténor era.

LLANEDA. ¿Usted no le vio la cara?

GERENTE. Máscara tenía puesta
Angelical.

D'ESTRELLAS	No se asombre. Seguro que usted acierta, Por el modo de decir O por cualquier otra seña, Quién es, sin verle la cara.
GERENTE.	Pues no tengo la cabeza, Con lo que me da que hacer La Gerencia, para señas. (Viendo por el ventanal.) ¡Mas un momento!
VARIOS.	¿Que pasa?
GERENTE.	Que está cruzando la verja El que estuvo aquí hace poco. (Unos corren al ventanal, otros hacen comentarios.)
D'ESTRELLAS	La gente se puso inquieta.
LLANEDA.	Sabe que, si hay un percance, Volará la Tierra entera.

Escena XII

Dichos, Míster John y luego Adolf.

LLANEDA.	El primero de ellos viene. ¡Notición si el otro llega! (Escribe en su libreta.)
D'ESTRELLAS	Acaba el otro de entrar. Lo trajo mi buena estrella. (Míster John trae la misma máscara. Adolf trae una de diablo. Los dos van a sentarse en la misma silla.)
MISTER JOHN.	Esta silla está ocupada, Caballero.
ADOLF.	¿Es commigo? Si es así, lo mismo digo: Que yo la tengo tomada.
MISTER JOHN.	Antes yo usé el escritorio.
ADOLF.	Será, mas la silla es mía.
MISTER JOHN.	¿Usted es Herr Adolf Híat?
ADOLF.	Y usted Ténor. Es notorio.
MISTER JOHN.	Puede ser.
ADOLF.	¿Lo acepta usted?
MISTER JOHN.	¿Usted también?
ADOLF.	Poco a poco.

- MISTER JOHN.** No acostumbro a hacerme el loco.
 (Se quita la máscara.)
 ¡Soy Ténor!
- ADOLF.** (Se la quita también.)
 Yo, Adolf. ¿Y qué?
- Al desemascararse ambos, lo ideal sería que fueran iguales o, al menos, parecidos, con ayuda del maquillaje. La novelería es general: todos van a saludarlos.
- D'ESTRELLAS** ¡Míster John!
- LLANEDA.** ¡Híat!
- MISTER JOHN.** ¡Señores!
- ADOLF.** (Saluda, levantando la derecha, al estilo nazi.)
 ¡Jeil! ¡Jeil! Parece una fiesta.
- LLANEDA.** La noticia de la apuesta
 Tiene en vilo a mis lectores.
- ADOLF.** Bastante, para informar,
 Míster John y yo tenemos.
- MISTER JOHN.** Sugiero que comencemos,
 Adolf. (A los otros.)
 Si van a filmar
 Y a grabar, como supongo
 Que está permitido aquí,
 Enfóquenme bien a mí
 Y digan dónde me pongo.
- ADOLF.** A mí también. Tengo más
 Fotogenia de los dos
 Y, en la pose, ningún dios
 Pudo ganarme jamás.
- MISTER JOHN.** Pues yo sonrisas prodigo
 A los niños, donde voy,
 Y, vestido de cauboy,
 Declaro al mundo mi amigo.
- ADOLF.** (Por don Simón y Míster George.)
 Pero esos dos por qué quedan
 hasta atrás. ¡El? (Por don Simón.)
- DON SIMON.** Estoy bien.
- ADOLF.** ¿Y ese? (Por Míster George.)
- MISTER GEORGE.** Miro aquí también.
- ADOLF.** Los fotógrafos procedan.
- Ajetreo propio de las entrevistas importantes: cámaras de todo tipo, incluso de TV, grabadoras, flashes, etc. Algunos con libreta en mano.
- MISTER JOHN.** ¿Estamos listos?

ADOLF. Estamos.
MISTER JOHN. Como rivales y primos...
ADOLF. Comparemos lo que hicimos.
MISTER JOHN. ¿Fumamos hierba?
ADOLF. Fumamos. (**Fuman.**)
MISTER JOHN. La apuesta fue...
ADOLF. Porque un día
Dije que, a la Tierra entera,
Con su potencia guerrera,
Vencerá Herr Adolf Híat.
MISTER JOHN. Y siendo contradictorio
Al suyo mi parecer,
Le dije: "No ha de tener
Que Ténor más territorio".
¿No es así?
ADOLF. Sin duda alguna.
Y vamos a comparar
Quién alcanzó a dominar
Más y con mejor fortuna,
Sin reparar en el daño.
Vamos los dos aquí, hoy,
A probarlo.
MISTER JOHN. Aquí estoy.
ADOLF. Y yo.
D'ESTRELLAS En ellos no extraño
Eso y más.
MISTER JOHN. Diga, pues.
ADOLF. Usted debe comenzar.
MISTER JOHN. Está bien y usted después.
Nunca me hago de rogar.
Yo a México dividí,
Buscando mayor espacio.
Su territorio partí
Y la mitad me comí.
Con Albión fui más despacio
Y, en perfidia superior,
De la canalera tierra
Saqué tajada mayor.
En Cuba inventé una guerra.
Díjeme: ¿Dónde mejor,
Si ya está encendido el fuego
Y la Colonia agoniza?
Hundí al Maine, en hábil juego,
De ello a España acusé luego

Y la victoria mambisa
Robéle al pueblo cubano.
Puse los ojos en Asia
Y, con garrote en la mano,
Mezclé usura y diplomacia
E hice al dólar soberano.
Panamá ya es otra historia
Que a relataros renuncio.
Remítome a la memoria
De la Zona y a la escoria
Del silver-gold, el anuncio.
Corrompí todas las cosas
Con costumbres licenciosas.
La explotación bananera
Y la ferrocarrilera
Fueron empresas jugosas.
Centro América fue, en fin,
Como pueden apreciar,
Un succulento festín.
Del uno al otro confín,
El Caribe fue mi mar
Y, en Puerto Rico, de España
Cegué los postreros bríos.
No respeté tierra extraña
En mi expansiva campaña.
Busqué y encontré a los pillos,
Vendepatrias de burdel,
Ofrecíles un emporio
De riqueza y oropel
Y les dije, persuasorio:
"Unámonos y ¡ay de aquell!
Que afecte en forma agresiva
Lo que el Hemisferio abarca".
Oyeron mi iniciativa
Y, así, entraron en el Arca,
Que yo conduje cautiva
Hacia mis lucros mejores.
Marqué a los opositores
Con el comunista herraje
Y sembré, con mi lenguaje,
Desconfianzas y temores.
Eso hice y, en sólo un año,
Wall Street les succionó
Divisas de gran tamaño,
Gracias al astuto engaño
Que en finanzas aplicó.
Por donde quiera que fui,
La razón atropellé,
La virtud escarnecí,
A la justicia burlé.
Mayor prueba es Haití,
Cuyo pueblo masacré,

De cuanto yo cometí
Donde marines mandé.
En todas partes dejé
Memoria amarga de mí.
En Quisqueya llegué al grado
De inventar y asesinar
A un mismo degenerado.
Yo jamás he reparado
En nada para robar.
A Guatemala maté,
Luego a Cuba pretendí
Matarla igual y no sé
Cómo fue que me dormí
Y en Girón me equivoqué.
Ese es Ténor, tal soy yo,
Y pienso quién es aquel
Que más pueblos explotó.
La Historia ya me pintó
Con su infalible pincel.

ADOLF.

Es buen juez.

MISTER JOHN.

Como enantes
Dijimos, todos queremos
Oír sus despampanantes,
Hazañas, con comprobantes,
Pues mucho lo conocemos.

ADOLF.

Es mi turno, en realidad,
Como dice y con razón.
Aunque, a mi ver, poco irá
De una a otra relación.

MISTER JOHN.

Empiece, pues.

ADOLF.

Allá va.
Como sabemos los dos,
Yo soy grande entre los grandes
Y me envidia el mismo Dios.
Odio el martillo y la hoz
Y si usted robó en los Andes,
En los Alpes, mis mesnadas
Impusieron mis deseos.
Yo a las tierras dominadas
Cubrí con cruces gamadas,
Marqué millones de reos
Con la estrella de David.
Por si tiene duda alguna,
Puede ver, están allí,
Las cámaras, que encendí,
De gas, donde, una por una,
Maté gentes a porfía.
Concentré a los prisioneros
Cuál ganado de alquería

Y, en promedio, mil por día
Remiti a los quemaderos.
Lo hice muy bien, ¡voto a tal!,
La guerra relampagueante
Inventé y fue colosal.
Mis Panzer, fuerza gigante,
Hicieron guerra total.
El Reichstag quemé y luego
Acusé a los comunistas
De haberle pegado fuego.
Con mis doctrinas racistas,
Ya no hubo paz ni sosiego.
Fue, en verdad, golpe maestro
Y un modelo de descaro.
Procedí luego al secuestro
De Austria, de modo siniestro:
No se hizo ningún disparo,
Mas de mi ejército al frente
La ocupé completamente.
La frontera encontré franca
Porque, mucho antes, mi gente
(Quinta columna no manca)
Mató a todo antialemán.
Fue mi primera invasión.
No tuve limitación
De hegemonía, en mi afán;
De poder, en mi ambición.
Por mi historial tan violento.
Dijeron que era maniático.
Sin embargo, en su momento.
Con hábil procedimiento,
Burlé a un inglés diplomático
De por medio hubo dinero,
Mas libre me dejó aquel
De conquistas el sendero.
Checoslovaquia, primero,
Ocupé, gracias a él.
Si usted tiene un Watergate,
En su haber, pues tengo yo
En el mío un Westerplate,
Para darle el jaque mate.
Mi gente allí cometió
El más vil de los atracos
Matando guardias polacos,
Que cayeron por sorpresa,
Pues no esperaban la empresa,
Y no porque fueran flacos.
Por algo más de cinco años,
El Mundo entero tembló
Con mis infinitos daños,
Más crueles y más extraños
Que los que antes padeció.

Comprendereis la euforia
Conque estas frases pronuncio,
Mas debo acortar mi historia,
Porque se apagó mi gloria
(Con franqueza lo denuncio)
Cuando a la URSS invadí.
Como usted, atropellé
La razón, por donde fui,
A la justicia burlé
Y como nadie mentí.
A modo de despedida,
Sirva, Gerente, una copa
Conque Herr Hiat convida
Por su boda prometida
Con la bella Miss Europa,
Cuyas riquezas harán
Mi dorado porvenir,
Pues a mis manos vendrán.
Todos aquellos que están
Aquí podrán asistir.
Esto Herr Hiat logró.
Por eso, con su pincel,
La Historia también pintó,
Y de ese modo probó,
Lo referido por él.

MISTER JOHN. La historia es tan semejante
Que está en el fiel la balanza.
Por eso es más importante
La estadística que alcanza
De cada cual el montante.

ADOLF. Me es imposible contar
A cuantos hice matar,
Quemados y fusilados,
Hundidos y bombardeados,
En tierra, en aire y en mar.

MISTER JOHN. No es menos desmesurada
La cuenta en el campo mío,
Pues exterminé a la indiada
Y el Klu'x Klan al negrero.
Nunca he reparado en nada.
Lo juro.

ADOLF. Ni yo.

MISTER JOHN. Tal vez.

ADOLF. ¿Cómo tal vez? ¡Vive Dios!
Si he matado, en dos, por tres,
Un millón o quizá dos.

MISTER JOHN. Eso es nada.

ADOLF. Ponga diez.

- MISTER JOHN.** Aún es poco.
- ADOLF.** Usted bromea
Porque no existen las listas.
- MISTER JOHN.** No me importa lo que crea.
- ADOLF.** Que sembré, está a ojos vistas,
El terror.
- MISTER JOHN.** Como sea.
- ADOLF.** ¿En qué funda su opinión?
- MISTER JOHN.** Yo dejé carbonizadas,
Con atómica invención,
Dos ciudades, muy pobladas,
En un ¡Jesús!, en Japón.
- ADOLF.** Realmente es descomunal.
- MISTER JOHN.** No tengo freno moral,
Ni me coarta el honor.
Yo soy el gangster mayor
A escala internacional.
Siempre logré lo que quise.
- ADOLF.** Hay algo en que no me gana.
- MISTER JOHN.** Lo dudo, aunque usted lo dice.
- ADOLF.** Yo, en la Península Hispana,
La república deshice.
- MISTER JOHN.** A una hispánica heredera
Haré mía. (**Don Simón salta, como tocado por un golpe eléctrico.**)
Y a ella digo,
Aregaré, cuando quiera,
La dama de algún amigo
En situación casadera.
- ADOLF.** No sea tan atrevido.
- MISTER JOHN.** Es otra apuesta, si quiere.
- ADOLF.** Digo que acepto el partido,
Cuyas consecuencias mido,
Pues ahora quien pierda...
- MISTER JOHN.** Muere.
- ADOLF.** Sólo usted tiene el tamaño
Y de escrúpulos la ausencia
Para hacerme competencia.
- MISTER JOHN.** Sé cómo se corta el paño
Y lo pongo en evidencia.
Soy ducho para engañar
A aquel que me quiera oír.
Y lo soy para aplastar

- Al que pretenda impedir
 Lo que yo quiera lograr.
 Usted sabrá, a corto plazo,
 Que el que conmigo se topa
 Va, sin remedio, al fracaso,
 Cuando me mire del brazo
 "Con la bella Miss Europa".
- ADOLF.** ¡Ténor, eso es demasiado!
- MISTER JOHN.** No lo es, mientras yo lo diga.
- ADOLF.** Mida bien lo que ha tramado.
- MISTER JOHN.** No hay nada que no consiga.
- ADOLF.** (Llamando hacia afuera.) ¡Tapo! (Entra Herr Tapo y se cuadra frente a Adolf, después de un violento taconazo y de saludar con el brazo derecho en alto, tieso.)
- TAPO.** Ya, bol.
- ADOLF.** Comen síe. (Tapo se aproxima y Adolf le dice algo al oído. Tapo asiente y se va, previo saludo como el anterior.)
- MISTER JOHN.** (Llamando.) ¡Ciatti! (Ciatti entra.)
- CIATTI.** ¿Míster?
- MISTER JOHN.** Ven acá. (Ciatti se aproxima y Míster John le habla al oído. Ciatti hace la señal de OK, con los dedos índice y pulgar, y se va.)
- ADOLF.** ¿Mantiene lo dicho?
- MISTER JOHN.** (Germanizado.) ¡Ya!
- ADOLF.** Pues va la vida.
- MISTER JOHN.** Pues sí.
- DON SIMON.** (Enfrentando a Míster John y a Adolf.) Ahora sé bien lo que son:
 En la desvergüenza, hermanos,
 Gemelos en lo villano,
 De idéntica condición.
- ADOLF Y MISTER JOHN.** ¿Injuria?
- DON SIMON.** Sentencia es.
 No seré yo quien el guante
 Arroje frente a un tunante
 Sin honor.
- MISTER JOHN.** Lárguese, pues.
- DON SIMON.** Sí, pero, antes de salir,
 Le haré una clara advertencia
 Dictada hacia el porvenir.
 Bajo la sombra gloriosa

De su padre, un casamiento
Pretende usted, fraudulento,
Para explotar a la esposa.
Lo sé bien ahora yo,
Tras lo que acabo de ver,
Y el Mundo habrá de saber
Lo indigno que aquí pasó.

MISTER JOHN.

No hubo jamás ser humano
Que ante mí se haya atrevido
A decirme lo que he oído,
Más que temerario, insano.
Diga ya de quién se trata,
Revele quién hay, audaz,
Bajo ese extraño disfraz.
Si no, John Ténor lo mata.

DON SIMON.

¡Necio!

MISTER JOHN.

¡Pronto!

DON SIMON.

Mire, pues. (**Se quita el antifaz.**)

TODOS.

¡Don Simón!

DON SIMON.

No, su memoria
Que retorna de la Historia,
Para enfrentar, otra vez,
A quien quiera someter,
En esclava condición,
A aquella que, con pasión,
En libertad vio nacer.

MISTER JOHN.

Ya sé que el caduco Imperio
No la pudo conservar,
Pero es tonto amenazar
Al amo de un Hemisferio,
Pues el tiempo, al transcurrir,
Altera la circunstancia,
Al grado que su arrogancia
A Ténor hace reír.

DON SIMON.

¡Está ciego!

MISTER JOHN.

Dicho está:
Una conquista como esta
Me falta para mi apuesta.
Ved, pues, que apostada va.

MISTER GEORGE.

(**Enfrentando a Míster John.**)
Me avergüenzo al escucharte
Y es grande mi desconsuelo,
Al confirmar mi recelo
Y no poder castigarte.
Yo no quería creer,
Porque al Mundo estremecía,
Cuanto de ti se decía

Y por mí lo quise ver.
Nunca hubiera imaginado
Que así echaras al olvido,
En lodo y sangre teñido
Mi patriótico legado.
Te desconozco, truhán.
¡Nunca más hables de mí,
En tu infame frenesí,
En tu abominable afán!

MISTER JOHN. ¿Vela en esto quién te dio,
Para que osaras así
Meter la nariz aquí,
Sabiendo bien quién soy yo?

MISTER GEORGE. Es la Historia, John, no olvides,
Un tribunal justiciero.
(Se vuelve para salir.)

MISTER JOHN. (Lo llama, imperativo.)
¡Ey, yu!

MISTER GEORGE. ¿A mí?

MISTER JOHN. Verte quiero.

MISTER GEORGE. ¡Nunca! En vano me lo pides.

MISTER JOHN. (Sarcástico.)
¿Nunca?

MISTER GEORGE. No.

MISTER JOHN. Cuando me cuadre.

MISTER GEORGE. ¿Cómo?

MISTER JOHN. Así. (Le arranca el antifaz.)

TODOS. ¡Ténor!

MISTER GEORGE. ¡Villano!
¡Me has puesto, en la faz, la mano!

MISTER JOHN. Nunca pensé. ¡Si es mi padre!

MISTER GEORGE. Mientes, no lo fui jamás.

MISTER JOHN. Me diste la independencia.

MISTER GEORGE. Mas no esa brutal violencia,
Ni ese apetito voraz.
Don Simón, le ruego crea
Que es verdad.

DON SIMON. Lo creo así.
¿Vamos?

MISTER GEORGE. Salgamos de aquí,
Donde tal monstruo no vea.
Húndete, John, en el vicio
Del oro y la prepotencia,
Que la Historia, sin clemencia,
Será implacable en su juicio.
(Sale, con don Simón.)

MISTER JOHN. Guárdate, padre, el consejo
Y regréstate a dormir.
Mis actos no he de ceñir
A tus palabras de viejo.
Conozco bien el camino
Por donde debo marchar,
Para poder realizar
Mi manifiesto destino.

Escena XIII

Dichos, menos don Simón y Míster George.

MISTER JOHN. ¡Ea! Salimos del paso
Y no hay que extrañar la homilía:
Son pláticas de familia
De las que nunca hice caso.
Herr Hiat, vuelvo al asunto:
Miss Europa y la otra niña
Van.

ADOLF. El precio de la riña:
La vida.

MISTER JOHN. Ni lo pregunto.
¿Vamos?

ADOLF. Vamos. (Van a salir, pero se presenta Herr Tapo con su gente
y los detiene.)

Escena XIV

Dichos, Herr Tapo y su gente.

TAPO. ¡Alto allá!
¿Míster John Ténor?

MISTER JOHN. Yo soy.

TAPO. Va preso.

MISTER JOHN. ¡Soñando estoy!

- ADOLF.** (Con sorna.) No se asuste, se lo ruego,
De que me haya adelantado,
Para tenerlo atrapado.
Es una regla del juego.
- MISTER JOHN.** Adolf, no lo creía
Tan prevenido, como es.
- ADOLF.** Ya se ve: por esta vez,
Ténor, la partida es mía.
- MISTER JOHN.** Vamos, pues. (Cuando van a salir, los detiene Ciatti, con su gente.)

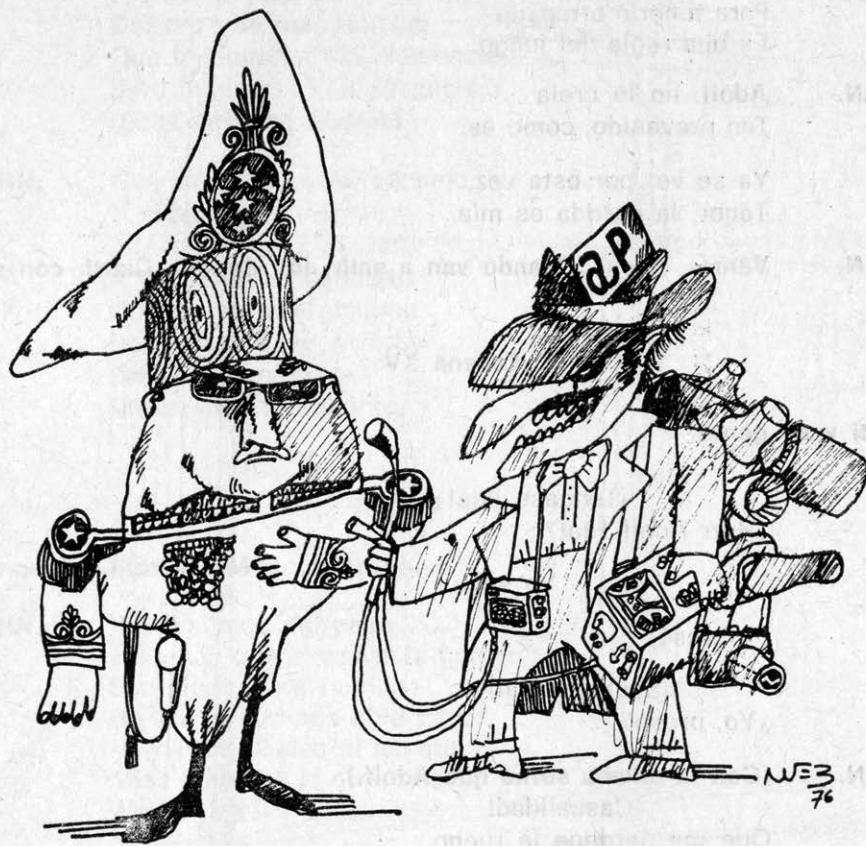
Escena XV

Dichos, Ciatti y su gente.

- CIATTI.** ¡Téngase allá!
¿Herr Adolf Híat?
- ADOLF.** Yo soy.
- CIATTI.** Va preso.
- ADOLF.** ¡Soñando estoy!
¿Yo, preso?
- MISTER JOHN.** (Con la misma sorna que Adolf.)
¡Casualidad!
Que me perdone le ruego
El que me haya anticipado.
Es una regla del juego.
- ADOLF.** ¡Yo que me consideré
Mejor tahúr que usted!
- MISTER JOHN.** ¿Vamos?
Conque, señores, quedamos
En que este juego está en pie. (Salen todos, menos D'Estrellas y A. P. Llaneda.)

Escena XVI

- D'ESTRELLAS y LLANEDA.**
- LLANEDA.** Es un trágico pin-pon.
- D'ESTRELLAS** Cruenta partida de golf.
- LLANEDA.** Pues yo apuesto por Adolf.
- D'ESTRELLAS** Y yo voy a Míster John. (Salen y telón.)



Llaneda— Es un trágico Pin-Pon

D'Estrellas— Cruenta partida de golf. (Acto 1)

ACTO SEGUNDO

Estrategia

La acción, alternativamente, frente a la verja que rodea la mansión de Miss Europa, en la alcoba de ésta y en la cabina de un teléfono público, en la calle. Anochece.

Escena I

ADOLF.

(Solo.) Ya estoy frente a la casa
De Miss Europa y preciso
Prevenirla, con mi aviso,
Del riesgo que la amenaza.
Es política oportuna
Hacerle creer que están

Ya cerca los que vendrán
A quitarle su fortuna
Y que yo soy quien le ruega
Permitirme, por favor,
Que sea su Protector.
Así es como Ténor juega.

Escena II

Adolf y M. le Marechal, nonagenario.

- MARECHAL.** (Uniforme anticuado, como de ujier, y un bastón-linterna, de policía.)
Habla solo.)
Los negocios van muy mal
Y los clientes son escasos.
- ADOLF.** (Para sí.) ¡Formidable!
- MARECHAL.** En estos casos
Yo...
- ADOLF.** ¡Mosié, le Marechal!
- MARECHAL.** ¿Qui-*et* vú? (Ve a Adolf y se asusta.)
¡Oh! (Sonrisa forzada.)
¡Qué sorpresa!
- ADOLF.** ¡Vio quién soy?
- MARECHAL.** (Aturrullado.) No... uí... ¡Mon dié!
- ADOLF.** ¡Tiembla?
- MARECHAL.** No, mé... Vú savé...
- ADOLF.** (Por la luz de la linterna-bastón.)
Pues gelatina parece.
Pero no se asuste, que hoy
Una mano protectora
Tiendo a usted y a su señora,
Con quien prometido estoy.
- MARECHAL.** ¡Protección de qué?
- ADOLF.** ¿Conoce
A Míster John Ténor?
- MARECHAL.** Sí.
Años ha que descubrí
Su democrática pose.
(Chismoso, justificando su miedo.)
Que usted, dijo un portavoz,
Preso estaba... (Hipócrita, adulador.)
¡injustamente!
- ADOLF.** Sin embargo, estoy presente
Por milagro de los trost,
Cuya maraña, yo estimo,

Es magia transnacional.
Al respecto, mariscal,
A revelarle me animo...

MARECHAL. ¿Qué?

ADOLF. Que Miss Europa está...

MARECHAL. En crisis. Lo sé.

ADOLF. No mucha,
Si mis palabras escucha.
Ténor se prepara ya
A dar un golpe de mano,
En esta noble mansión,
Que usted, con abnegación,
Cuida.

MARECHAL. (Marcial.) Soy un veterano.

ADOLF. En una insigne aventura,
Dimos tiempo ha en apostar
Cual de ambos sabría obrar
Peor, con mejor ventura.
Ambos hemos colmado
Lo inconcebible y audaz,
En conquistas y demás.
Sin embargo, él me ha ganado
Y ahora pretende, altanero,
En su ambición insaciable,
Raptar a su ama adorable.
No por amor: por dinero.
Júpiter se considera
Y quiere, en reto inaudito,
Del rapto de Europa, el mito
Repetir.

MARECHAL. ¿En nuestra Era?
No se puede concebir.

ADOLF. Es verdad, mas nos obliga,
Permítame que le diga,
A prevenir.

MARECHAL. ¿Prevenir?
Sobra teniéndome a mí.
¿Quiere más?

ADOLF. Nada hay seguro.
Sé que usted es leal y duro,
Mas temo que él venga aquí.

MARECHAL. ¡Oh, la, la! No ha de pasar
Esta verja.

ADOLF. Se lo digo,
Mariscal como testigo
De su manera de actuar.

- MARECHAL.** Délo ya por fracasado.
- ADOLF.** Mariscal, él es tan pillo
Que ni en mí mismo me fío,
Sabiendo cómo es de osado.
- MARECHAL.** Si yo no fuera, pardiez,
Quien soy, quizá lograría
Sus propósitos, Herr Hiát.
Pero tengo aquí los pies
Y no hay nadie...
- ADOLF.** Mariscal,
Mire que el asunto es grave.
- MARECHAL.** Herr Adolf, no es que me alabe,
Mas mi grado no es casual,
- ADOLF.** Me consta lo meritorio
De su grado y lo que es.
- MARECHAL.** ¿De qué se preocupa, pues?
Seguro está el territorio
Contra esos planes audaces,
Porque conozco mi oficio.
Ni tumbando el edificio
Y removiendo sus bases,
Con su supuesto poder,
Podrá Ténor poner mano
Sobre el cuerpo soberano
De tan augusta mujer.
Pues cuando una buena espada,
Por un buen brazo esgrimida
Con la muerte lo convida,
Todo su valor no es nada.
Así son estos malsines,
Estrategas de opereta:
Se orinan si uno los reta
Y se les paran las crines.
- ADOLF.** (Haciéndose el ofendido.)
¡Mariscal!
- MARECHAL.** (Confundido.) No, por favor.
No sé dé por orinado...
¡Oh, pardón!... por mencionado...
o aludido... ¡Quel error! (Suda.)
- ADOLF.** Armó tremendo envoltorio.
Pero eso no es primordial.
El problema principal,
Delicado y perentorio,
Es Ténor, conozco bien
De llegar hasta qué extremo
Es capaz. Por eso temo
Que me venza aquí también.

- MARECHAL.** Que usted tema es increíble,
Pues siempre venció su astucia,
Salvo la excepción de Rusia...
(Adolf se ofende de verdad. Marechal trata de componer la situación.)
Pars que vu-cet invencible.
¿Qué teme de él?
- ADOLF.** No lo sé,
Mas esta noche, sospecho
Que ha de procurar el hecho
Consumar.
- MARECHAL.** Pé pá
- ADOLF.** ¿Por qué?
- MARECHAL.** Il et-an prisón.
- ADOLF.** Lo está
Mas también lo estaba yo
Y el capital me sacó.
- MARECHAL.** ¿A él quién lo sacará?
- ADOLF.** El capital.
- MARECHAL.** ¿También? Pero...
- ADOLF.** Tenemos un medio.
- MARECHAL.** ¿Cuál?
- ADOLF.** Que yo entre allí Mariscal. **(Por la mansión.)**
Y pase por consejero.
- MARECHAL.** **(Pundonoroso, solemne.)**
¡Miss Europa es soberana
Y entrar allí está prohibido!
- ADOLF.** ¿Soberana? ¿Su marido
No voy a ser yo mañana?
- MARECHAL.** Pero, además, le repito,
Bastante hay con mi presencia.
- ADOLF.** Me hace perder la paciencia
Y sabe que si me irrito...
En fin, o entro en la casa
O mando rodear la calle
Sin más charla, ni detalle.
- MARECHAL.** **(Asustado.)** Pero, Herr Hiat, qué pasa.
¿Usted no conoce el dicho
De que quien no oye consejo
No llega...
- ADOLF.** Lo sé: a viejo.
- MARECHAL.** Pues que deje ese capricho
Le aconsejo. Es mi opinión.

ADOLF. Dejemos los pareceres
Y los dichos de mujeres
Para mejor ocasión.
En caso tan delicado,
Aquel que no sea rudo,
Por blando será cornudo
Y, tras cornudo, apaleado.

MARECHAL. (Digno, enhiesto.)
Eso es en tela de juicio
A Miss Europa poner
Y también es suponer
Que no es bueno mi servicio.

ADOLF. Mariscal, todo esto es necio
Y habladuría barata.
Oí que andan mal de plata.
Diga, pues, cuál es el precio
Por entrar...

MARECHAL. Eso es hablar.
La gente hablando se entiende.
Así todo se comprende
Y es muy fácil de arreglar.
¿Ve esta reja formidable?
Cuando la hizo Maginot,
La mansión, imaginó,
Que sería inexpugnable.

ADOLF. Lo parece.

MARECHAL. En efecto,
Lo es, si cada centinela
Se mantiene firme, en vela.
Mas...

ADOLF. ¿Alguno no es perfecto?

MARECHAL. Lo hay.

ADOLF. Pues vamos.

MARECHAL. Mucho apuro.
¿A donde va?

ADOLF. A entrar.

MARECHAL. ¿Ya?

ADOLF. Ténor en camino está.

MARECHAL. Antes quiero estar seguro
Que, al brindar su protección
Generosa, a mi señora,
Nos pagará, desde ahora,
Muy justa compensación.

ADOLF. Dicho está.

- MARECHAL.** Esperemos, pues
Del centinela el relevo.
- ADOLF.** ¿Y a qué horas ese mancebo
Suele cambiarse?
- MARECHAL.** A las diez.
Pondré en la puerta derecha
A uno que me es hombre leal.
A las diez haré la señal
Y entrará.
- ADOLF.** Es cosa hecha.
- MARECHAL.** Herr Adolf, hasta después.
- ADOLF.** Mariscal, será hasta luego. (Mutis Marechal.)
- Escena III**
- ADOLF.** (Solo.) El viejo está casi ciego,
Senil y arrastra los pies.
No está, pues, muy bien guardada
Miss Europa y a un estrago
Expuesta está si yo no hago
La acción que tengo planeada,
Que es la de ocupar la casa
Antes que Ténor lo intente.
Si a este vejete demente
Me atengo, la acción fracasa.
Procuraré que consienta
Miss Europa, en la aventura,
Como medida segura
Contra la "monstruosa afrenta
De Ténor el infernal".
La llamaré desde aquí
Por teléfono y así
Le ahorraré al Mariscal
El trabajo y a mí el precio.
Frente a Ténor y su afán,
Las precauciones no están
Para vistas con desprecio.
(Va al teléfono público y llama.)

Escena IV

- Adolf, en la cabina del teléfono, y Miss Europa, que contesta, desde su alcoba.**
- EUROPA.** ¿Aló?
- ADOLF.** Soy yo.
- EUROPA.** (Primera sorpresa.) ¡Adolf Hiat!

- ADOLF.** El mismo.
- EUROPA.** ¿Larga distancia?
- ADOLF.** Aquí. (**Segunda sorpresa de Miss Europa.**)
En esta circunstancia,
No puedo esperar el día.
- EUROPA.** (**Tercera sorpresa.**)
Me asusta.
- ADOLF.** Le corto el sueño
Porque un daño inconcebible
La amenaza.
- EUROPA.** ¿Es posible?
(**Picaresca.**)
¿O responde usted a otro empeño?
Paciencia. (**Insinuante.**)
Que ya mañana...
- ADOLF.** Lo sé: será mi mujer.
Pero sólo por poder
Y yo ahora...
- EUROPA.** ¿Tanta gana?
(**Con refinado arte femenino.**)
Si se porta bien conmigo,
La boda de hecho será
Más tarde, ya lo verá.
Ahora, no.
- ADOLF.** Yo no digo
Eso que usted está pensando.
Daré a su tiempo ese paso,
Pero ahora es otro el caso.
Quiero avisarle que cuando
Menos lo piense, un audaz
La raptará con su gente.
Por eso es que, urgentemente...
- EUROPA.** (**Afectando consternación, pero sin creer nada.**)
¿Raptarme? ¿Será capaz
Alguien de acción semejante?
¿Podrá de tal modo herirme
Y una ofensa así inferirme?
¿Quedará el Mundo espectante?
- ADOLF.** (**Ambos en un climax melodramático.**)
Pero aquí está su Protector.
¡El que evitará que ese hombre
(**Sigiloso, entra un embozado.**)
Mancille su casto nombre
Y ponga un dedo en su honor!
(**Miss Europa ahoga, con dificultad, una carcajada y Adolf le hace una trompetilla al teléfono. Ella, en acto reflejo, aparta el auricular del oído.**)

EUROPA. Un ruido feo se escucha.
¿Qué será?

ADOLF. El aire, tal vez. (Sigue gesticulando al teléfono, durante la:)

Escena V

Dichos, Míster John, embozado, y luego Ciatti.

CIATTI. Mister, el método ese es
De ganar en cualquier lucha.

MISTER JOHN. Ciatti, bien me respondieron
Los big-bisnes: brevemente
Los billones reunieron
Para ayudarme a escapar.
¿Mis encargos has cumplido?

CIATTI. Todos los he concluido
Mejor que pude esperar.

MISTER JOHN. ¿La Odea...?

CIATTI. Esta es la llave
De la puerta del jardín,
Que habrá de escalar al fin,
Pues, como usted bien lo sabe,
Las tapias del Internado
No tienen entrada alguna.

MISTER JOHN. ¿Algún recado?

CIATTI. Ninguna
Noticia ha proporcionado.
Con diplomático tino,
Dijo que luego vendría
Y después se reuniría...

MISTER JOHN. ¡Otra vez!

CIATTI. Vendrá en camino.

MISTER JOHN. ¿No está tullida?

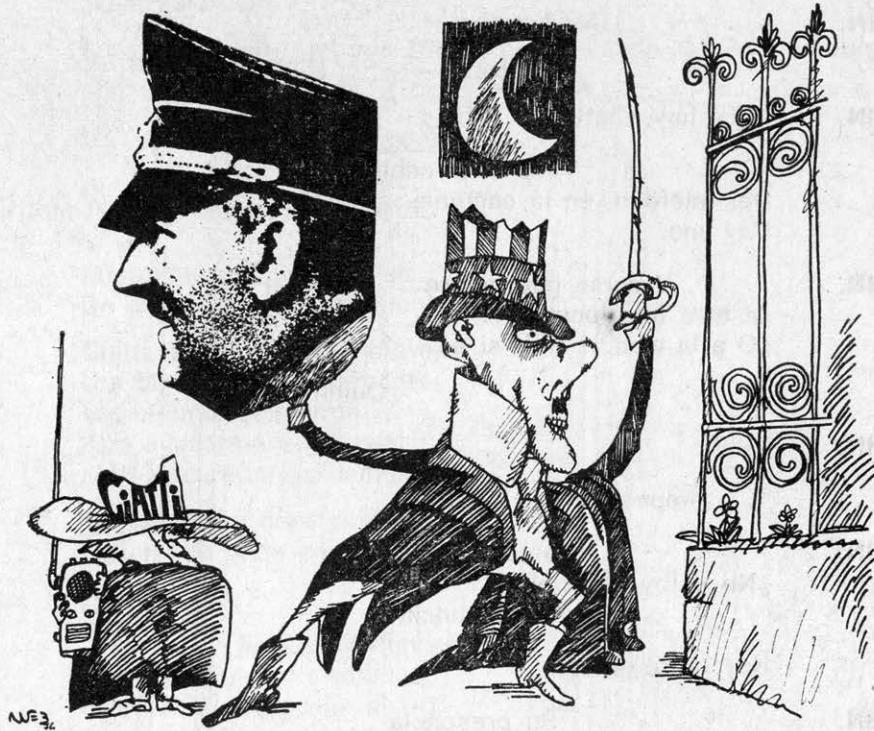
CIATTI. En silla
De ruedas anda y vendrá.

MISTER JOHN. Mas no hay tiempo.

CIATTI. Cerca está.

MISTER JOHN. Mientras la gente sencilla
Tranquila en sueños reposa
Creyéndome encarcelado,
Por el Mundo, desatado,
Sin que me importe gran cosa,
Ando.

- CIATTI.** ¡Míster!
- MISTER JOHN.** ¿Qué?
- CIATTI.** Espere.
- MISTER JOHN.** ¿Qué hay, Ciatti?
- CIATTI.** Allí, en la cabina
Del teléfono, en la esquina,
Hay uno.
- MISTER JOHN.** Y como que quiere
Al otro interlocutor...
¿O a la otra...? ¿Y si es...?
- CIATTI.** ¿Quién?
- MISTER JOHN.** Adolf.
- CIATTI.** ¡Imposible!
- MISTER JOHN.** Toma.
¿No estoy yo aquí?
Diferencia
- CIATTI.** Hay entre ambos.
- MISTER JOHN.** Su presencia
En este sitio no es broma.
Seguro que a Europa llama.
- CIATTI.** Eso es lógico: él mismo es.
- MISTER JOHN.** Hay que obrar con rapidez
Para soplarle a la dama.
Saber lo que ella responda
A su posible propuesta
Necesito. Así que apuesta
Cerca un hombre, que se esconda
Y oiga.
- CIATTI.** Iré yo por si acaso
Hay que actuar.
- MISTER JOHN.** Pon el seso,
Pues consiste el buen suceso
En no errar ni un solo paso.
- CIATTI.** Lo haré.
- MISTER JOHN.** Luego lo capturas,
Que en ello el vencer consiste.
- CIATTI.** ¿Y si acaso se resiste?
- MISTER JOHN.** No te andarás con ternuras. (**Ciatti se escurre y Míster John se esconde.**)



Mr. John— Hay que obrar con rapidez
Para soplarle a la dama (Acto 2)

Escena VI

Adolf y Miss Europa, como antes.

ADOLF. ¿Acepta mi ofrecimiento?

EUROPA. (Casta, resignada, con las ojos bajos.)
Consiento.

ADOLF. ¿De que él adentro me encuentre?

EUROPA. (Casi ruborizada.)
Sí, entre.

ADOLF. ¿Y la proteja hasta el día?

EUROPA. (Rendida.)
Ya, Hiat.

ADOLF. Me da una gran alegría
Ser su Protector, por fin.

EUROPA. (Como atenuante a su debilidad.)
Pero sólo hasta el jardín
Consiento que entre, Herr Hiat.

ADOLF. Abrame la verja, pues.
EUROPA. (Otra vez insinuante.) A las diez.
ADOLF. ¿Seguro que me abrirá?
EUROPA. Será.
ADOLF. ¿Se siente ya sin temor?
EUROPA. (En sexo débil.) Mejor.
ADOLF. Siempre el peligro es mayor.
Mientras más es la demora.
¿Por qué no adelanta la hora?
EUROPA. (Provocadora, retiscente.) A las diez será mejor.

Escena VII

Míster John y Adolf.

ADOLF. (A Míster John, que entra en la cabina.)
Yo estoy aquí, caballero
MISTER JOHN. Quiero
ADOLF. Estoy hablando, ¿no ve?
MISTER JOHN. Que usted
ADOLF. ¿Yo? No creo que le inspire...
MISTER JOHN. Se retire.
ADOLF. Quién soy yo, primero mire
Y luego dé sus razones.
MISTER JOHN. Sobran las explicaciones.
Quiero que usted se retire.
ADOLF. Lo conozco por la voz.
MISTER JOHN. Los dos.
ADOLF. ¿Saldremos vivos de aquí?
MISTER JOHN. Uno, sí.
ADOLF. La vida fue el precio y cobra.
MISTER JOHN. Sobra.
ADOLF. Esto, Ténor, es su obra:
Es una provocación.
MISTER JOHN. Como sea, en conclusión,
De los dos uno aquí sobra.
ADOLF. Lo mismo digo.

MISTER JOHN. Así es.
ADOLF. Esta vez
De Miss Europa la mano...
MISTER JOHN. Le gano.
ADOLF. Yo soy quien ella eligió.
MISTER JOHN. O yo.
ADOLF. Ahora sí se equivocó.
MISTER JOHN. Está abierta la partida.
ADOLF. La pierde usted con la vida
Y esta vez la gano yo.

Echa mano al sobaco, para sacar la pistola. Pero Ciatti, desde su escondite, le dispara. La pistola de Adolf cae y éste se tambalea, con la mano herida engarabatada. Típica escena de película de gangsters. De la penumbra surgen dos hombres de Ciatti, que sujetan a Adolf por detrás, hundiéndole el cañón de la pistola en los riñones y las costillas.

MISTER JOHN. (Triunfador, mofándose.)
No pudo ser esta vez.
ADOLF. Traición es.
MISTER JOHN. (Ordenando.)
¡La boca! (La gente de Ciatti amordaza a Adolf.) ¡Sujeto atrás!
(Obedecen.)
Aún más.
La empresa fue, pues, Herr Hiat,
Como mía.
(A los hombres de Ciatti.)
Guárdenlo bien, hasta el día.
La apuesta está ya en mi mano.
Gut-bai, Adolf. Si le gano,
Traición es, más como mía. (Se llevan a Adolf.)

Escena VIII

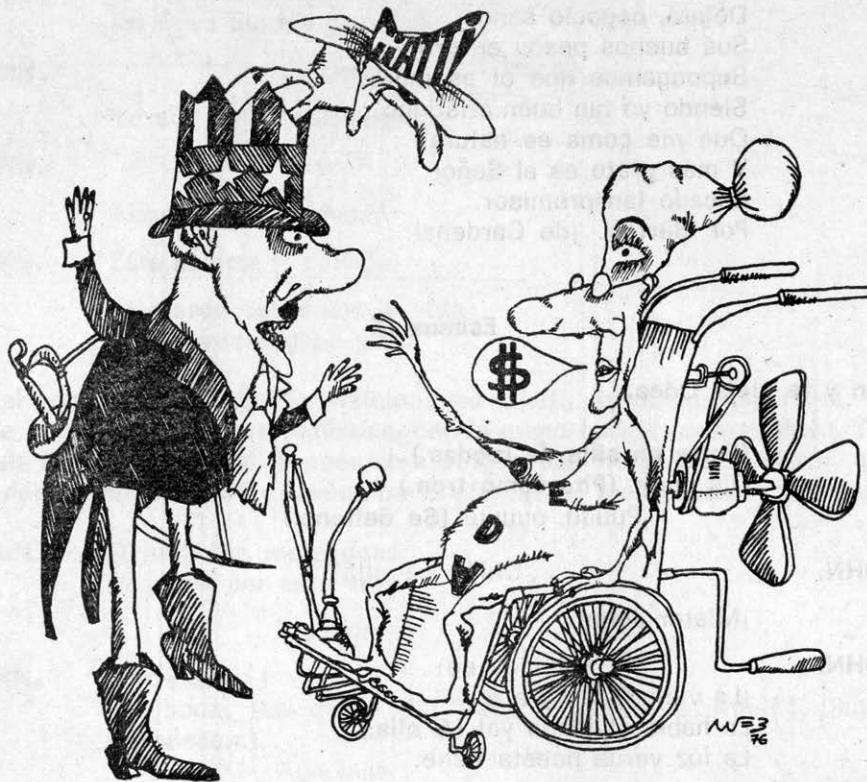
MISTER JOHN. (Solo.) Oí contar a mi abuelo,
Pirata inglés, que a un ladrón
Que roba a otro, de perdón
Cien días le otorga el Cielo.
Pues, por esta jugarreta,
Mil y más yo me he ganado,
Ya que a un ladrón consumado
He dejado pie con jeta.
Más que ladrón, traidor,
Con traición lo he vencido.
El se había prometido
Ser el gran explotador,
Como quien dice el gran chulo,
De la bella Miss Europa,

Para exhibirla, sin ropa,
En estrip-tis, que calculo
Dejará, negocio sano,
Sus buenos pesos en oro.
Supongamos que él es moro,
Siendo yo tan buen cristiano,
Que me coma es natural,
Y más grato es al Señor,
Bocado tan promisor.
Por cierto... ¡de Cardenal!

Escena IX

Míster John y la vieja Odea.

- ODEA.** (Entra en silla de ruedas.)
Dis güey. (Pita como tren.)
¡Puuuu, puuuu! (Se detiene.)
- MISTER JOHN.** ¿Quién va allá?
- ODEA.** ¡Míster John!
- MISTER JOHN.** Por vida de...
¡La vieja Odea y a fe
La había olvidado ya! (A ella.)
La luz verde puesta tiene.
- ODEA.** (Hace los movimientos de conectar las velocidades de un vehículo y el ruido correspondiente del motor y avanza hasta Míster John.)
¿Está solo?
- MISTER JOHN.** Con el diablo.
- ODEA.** Ni lo miente. (Se santigua.)
- MISTER JOHN.** De usted hablo.
- ODEA.** ¿Yo soy...?
- MISTER JOHN.** La que me conviene.
- ODEA.** ¡Vaya! Las cosas que inventa.
Usted sí que es un diablillo.
- MISTER JOHN.** Soy el dueño del bolsillo
Y eso a usted... ¿Sabe?
- ODEA.** Me tiene cuenta.
- MISTER JOHN.** Noticias quiero de usted.
¿Qué ha hecho?
- ODEA.** Cuanto me ha dicho
El agente. Y qué mal bicho
Es ese Ciatti.



Mr. JOHN— Por vida de

**¡La vieja Odea y a fe
La había olvidado ya!** (Acto 2)

MISTER JOHN.

¿Por qué?

QDFA

Es muy fisióñ.

MISTER JOHN

¿Le ha entregado
Un bolsillo y un papel?

ODEFA

Leyendo estará ahora en él
Nuestra Inés.

MISTER JOHN

¿La ha preparado?

ODEA

Vaya. Y se la he convencido,
Con tanta maña y manera,
Que irá como una cordera
Tras usted.

MISTER JOHN

¿Y cómo ha sido?

ODEA

Bah, la dejé fascinada
Con el sistema de vida,
De abundancia sin medida

Que a su lado va a lograr.
La hice ver pompas y espumas,
La cegué con resplandores,
Democráticos colores
De que se podrá ufanar.
Pinté la maravilla
Y la eterna primavera
Del guay-of-laif y que era
Un sistema superior,
Que prodigaba la dicha,
La libertad, la elegancia,
Los cuidados a la infancia,
Cosas mil, a cual mejor.
Pinté sus años monótonos
Oprimida y sin sustento,
Privada de todo aliento,
Miserable y pobre, en fin,
En el reducido espacio
Del internado mezquino,
Sin porvenir, ni destino
Que no sea triste y ruín.
Los ojos así se le abrieron,
Cuando le hablé del tesoro
Que ofrece usted, con decoro,
Con justicia y libertad.
Le formé mil ilusiones,
Como sueños infantiles,
Subrayando los perfiles
De su liberalidad.

MISTER JOHN.

¡Va bien el plan!

ODEA.

Por supuesto.

MISTER JOHN.

¿Qué más le dijo?

ODEA.

Así mismo
Le hablé mal del comunismo.
Díjele que en él están
Todos los males del Mundo,
Que allá la pobre mujer
Entrega su hijo al nacer
Y nunca más se lo dan.
Que un autómata era el hombre,
De su libertad privado,
De por vida encarcelado
En un mundo de terror.
Que aquí, bajo las estrellas
Y las barras, es distinto:
Que aquí no manda el instinto
Sino que reina el amor.
En fin, mis dulces palabras,
Ilustradas con revistas
Y proyecciones de vistas,

Operaron como imán.
Fue tan sutil mi mentira
Que, al mirar los rascacielos,
Lo vio volar por los cielos,
Convertido en Supermán.

MISTER JOHN. Tan vehemente es su pintura
Que de ser yo algo inocente
Hasta a mí, probablemente,
Me hubiera galvanizado.
Abierto, pues, está el surco
Tal como yo lo quería,
Para arrojar la semilla
Sobre terreno abonado.
Le envié una declaración
De amor, del más encendido.
(Odea, suspira y lo contempla embelesada.)
Muéstrome allí convencido
De cómo Dios nos unió
En una tierra común,
De que esa unión es eterna
Y mi pasión, pura y tierna
(Repara en la hipnosis de Odea.)
¡Odeal!

ODEA. **(Brinca, como si despertara.)**
¡Ay! Me asustó.
Con pasión lo estaba oyendo.
Y, con rubor, le confieso
Que si me dijera a mí eso,
Sin pensar me rendiría.

MISTER JOHN. No es extraño tal efecto.
Ese es un viejo discurso
Y un político recurso
De ocasión...

ODEA. ¡Qué maravilla!

MISTER JOHN. Pero vayamos al grano.
Esta noche...

ODEA. El internado
Estará todo cerrado
Y cada niña en su cama.
¿Todas?

MISTER JOHN. Todas, menos una.
Hay que cruzar el jardín,
Para llegar hasta el fin
Que su deseo reclama.
Con la llave que le he enviado,
Entra a un corredor estrecho
Que lo conduce derecho
Al objeto de su afán.
Yo estaré con ella.

MISTER JOHN. ¿Ciento?
Pues, Odea, este secuestro
Será un gran golpe maestro.

ODEA. ¡Y el rescate que darán!

MISTER JOHN. ¿En cuanto a...?

ODEA. ¿Nana Burguesa?
Es directora de adorno:
Con un módico soborno
La dejamos de una pieza. (Repite el movimiento y el ruido como si encendiera el motor de la silla de ruedas, evoluciona, simula los cambios de velocidades y sale disparada. Ciatti, que entra en ese momento, escapa de ser arrollado.)

Escena X

Míster John y Ciatti.

MISTER JOHN. "Mía o de nadie", mi tío,
Yeims Monroe, declaró.
Mas don Simón lo impidió.
Ahora, al fin, el triunfo es mío,
Pues la prenda codiciada
Tengo ya. ¡Ciatti!

CIATTI. Aquí estoy.

MISTER JOHN. ¿Herr Hiat?

CIATTI. Libres, por hoy,
Estamos de él.

MISTER JOHN. ¿Está infiltrada
Aquí Lucía?

CIATTI. Y espera
Instrucciones. (Se acerca a la verja.)
Ya la llamo.
Y al salir a mi reclamo
Le ordenará lo que quiera.

MISTER JOHN. Llama, pues.
(Ciatti emite un silbido especial.)
¿Es buena espía?

CIATTI. Y experta, para que dude
En acudir.

MISTER JOHN. Pues, si acude,
Lo demás es cuenta mía.
(Lucía aparece sigilosa tras la verja.)

Escena XI

Míster John, Ciatti y Lucía.

LUCIA. Seña de Ciatti, instruida estoy.

MISTER JOHN. Que soy.

LUCIA. ¿Agente del Organismo?

MISTER JOHN. El mismo.

LUCIA. ¿Y es, por tanto, su patrón...?

MISTER JOHN. Míster John.

LUCIA. Le daré la información,
Si es así, pero no olvide...

MISTER JOHN. Puede dármela y descuide:
Soy el mismo Míster John. (Gran sorpresa de Lucía.)

LUCIA. Averigüé que Herr Híat
Quería...

MISTER JOHN. En esta mansión entrar
Y saquear.

LUCIA. Mas no sé bien de qué modo

MISTER JOHN. Hay de todo.
Meter el brazo hasta el codo
Sabe.

LUCIA. ¿Dónde?

MISTER JOHN. En cualquier parte:
Bancos, tumbas, centros de arte.
Quería saquearlo todo.

LUCIA. Hay aquí mucha riqueza
De esa.
Muchos espejos de luna.

MISTER JOHN. ¡Fortuna!

LUCIA. Retratos de cuerpo entero

MISTER JOHN. ¿Dinero?

LUCIA. Ni un peso.

MISTER JOHN. ¡Qué fiasco!

LUCIA. Pero,
Aunque el comer es exiguo,
Todo lo que hay es antiguo.

MISTER JOHN. **Esa fortuna es dinero.**

LUCIA. De Miss Europa, doncella...

MISTER JOHN. Muy bella.

LUCIA. He adoptado el disfraz.
MISTER JOHN. Y más.
LUCIA. Sabiendo que esta aventura...
MISTER JOHN. Madura.
¿Qué cuerpo tiene?
LUCIA. Figura
Muy buena.
MISTER JOHN. ¿La vio?
LUCIA. En los baños
MISTER JOHN. ¿Y cuenta?
LUCIA. Sus buenos años.
Es bella, mas es madura.
MISTER JOHN. Sé de sus dientes famosos.
LUCIA. Preciosos
Fueron hechos con esmero.
MISTER JOHN. Pero...
LUCIA. Por odontólogos suizos.
MISTER JOHN. ¿Postizos?
LUCIA. Tengo informes muy precisos
Que ella es uno de sus clientes.
MISTER JOHN. Luego entonces son sus dientes
Preciosos, pero postizos.
LUCIA. ¿Y ahora qué tengo que hacer?
MISTER JOHN. Torcer.
LUCIA. Concrete la orientación.
MISTER JOHN. Su pasión.
LUCIA. Su voluntad, si entendí.
MISTER JOHN. A mí.
Volveré a las diez aquí.
LUCIA. ¿Qué haré?
MISTER JOHN. ¿Las deudas la ahogan?
LUCIA. Sí.
MISTER JOHN. Pues con un buen slogan
Tuerza su pasión a mí.
LUCIA. ¿Por ejemplo?
MISTER JOHN. "Ténor da
Y Adolf quita".

LUCIA. ¿Qué más manda?

MISTER JOHN. Nada. ¿La convencerá?

LUCIA. Soy experta en propaganda. (**Desaparece tras la verja.**)

Escena XII

Míster John y Ciatti.

MISTER JOHN. (Riendo, fanfarrón.)

Con Lucía no hay quien falle,

Ciatti. Las dos he ganado.

Iremos al internado

Y después, en esta calle. (**Salen y telón.**)

ACTO TERCERO

Secuestro

Dormitorio de Nuestra Inés, en el internado de gemelas, con puerta que da al corredor. Afuera llueve e Inés contempla la lluvia, a través de una ventana que da al huerto.

Escena I

Inés y Nana Burguesa.

NANA

BURGUESA.

Desde la cuna la cuido.

INES.

Sí, Directora. (**Sin ironía, pero por compromiso.**)

Y muy bien.

NANA

BURGUESA.

La voluntad decisiva
De sus padres esa fue:
Que occidental y cristiana
La mantuviera en su fe,
Porque era la misma de ellos.
Heredicia sagrada es
De los varones ilustres
Que lograron darle el ser,
Con heroísmo ejemplar,
Y lucharon por doquier,
Sin medir los sacrificios,
Para que naciera usted.
Preservarla del contacto
De este mundo, con la hez
Sus padres me encomendaron
Cual sagrado menester.
Obediente a tal mandato,
Su inocencia y sencillez
De tal modo he protegido
Que ni a leer le enseñé.
Pues así como en el cuerpo
Hay que preservar la piel
De peligrosos contagios,

Hay que preservar, también,
Contra ideas perniciosas,
Del alma su candidez.
No se la puede dejar
Abandonada, a merced
De exotismos peligrosos.
Estos son como Luzbel,
Angel de hermosa apariencia
Que oculta un demonio en él.
Porque no sólo del cuerpo
Sino del alma, también
Virgen siempre una joven
Deberá permanecer.
Al mismo tiempo hacendosa
Esa joven, por su bien,
Ha de ser y no pensar
Más que en rezar y coser.
Costura a mano será
No en máquina, porque esta es
Un instrumento del diablo
Y una fuente de placer.
"Con el sudor de la frente",
Dijo el Señor, "ganareis
El pan", lo cual implica
Que con el dolor también.
Pobreza, resignación
Y humildad, tal el cuadro es
De las virtudes cristianas
Que usted tiene que ejercer.
La ignorancia, desde luego,
De lo que es el Mundo cruel
Complementa las virtudes
Del cuadro que le mostré.
(Inés bosteza, aburrida.)
Noto que está preocupada
Y sé la causa, cual es.
Es porque aún no ha venido
La bondadosa mujer
Que le dieron por madrina.
Mas ella estará al caer,
Pues a hacer un mandado
Fue casi al anochecer.
Mas vuélvase, por favor,
Que no hablo con la pared.
(La lluvia arrecia.)
Parece que me está oyendo
Como quien oye llover
(Inés, de mala gana, se vuelve.)
Duerme ya plácidamente
Nuestra adolescente grey
E iré yo, por mi parte,
A recogerme también.

INES. Hace bien, Nana Burguesa.

**NANA
BURGUESA.** Adiós, hija. (**Se va.**)

Escena II

INES. (Sola, suspira aliviada.) Yo bien sé
Que esas son todas mentiras.
Ni mis padres, ni su fe,
Ni sus heroicas luchas
Tienen, con eso, que ver.
Jamás le recomendaron
Que cuidara mi niñez
Y menos que, en la ignorancia,
Me tuviera hasta crecer
Y sólo a oficios domésticos
Limitara mi saber.
Por fortuna conocí
A Don José, en el Taller,
Y con él, rápidamente,
Pude aprender a leer.
Como, desde muy pequeña,
En la orfandad me quedé
Y mi tutor, Don Simón,
Temprano también se fue,
Trajeronme a este internado
No sé en virtud de qué ley.
Mas si la ley no conozco,
Sí sé muy bien el porqué.
No cuida Nana Burguesa
Mi persona, bien lo sé,
Sino el rico patrimonio
Que heredé. Gracias a él
Sigue siendo Directora.
Que tienen algún pastel
Entre manos, esta vieja
Y la que vendrá después
Estoy sospechando hace rato.
Noto que se entienden bien:
Una entra y sale a su gusto
Y la otra hace que no ve.
(Se oye el ruido que hace Odea.)
Allí está, conozco el ruido
Que hace, parecido al tren,
En su silla... ¡Ya está aquí!

Escena III

Inés y Odea.

ODEA. Buenas noches, niña Inés.

INES. (Por pura cortesía.)
De verla me alegro tanto.

- ODEA. ¿Quiere que cierre la puerta?
INES. Por mí que se quede abierta
ODEA. Bien dicen que es un encanto
Y una preciosa criatura.
Abierta es mucho mejor
La puerta, porque hay calor.
- INES. ¿Subió la temperatura?
Además, ningún misterio
Hay aquí para ocultar.
- ODEA. Ni quien lo pueda pensar.
Siendo este lugar tan serio.
Ah, por cierto, ¿no ha mirado
La revista que he traído?
- INES. Ay, se me había olvidado.
- ODEA. Pues me hace gracia el olvido.
- INES. Más bien fue Nana Burguesa
Que vino, como es frecuente.
- ODEA. ¡Vieja más impertinente!
- INES. ¿Por qué tanto le interesa?
- ODEA. Porque es muy entretenida.
Es revista de historietas,
Modas, chistes y recetas.
- INES. Sabe que aquí está prohibida
Que está contra el Reglamento.
- ODEA. Si la envía...
- INES. ¿A mí? ¿Quién?
¿Y por qué?
- ODEA. El hombre de bien
Del que ya, en otro momento,
Le hablé.
- INES. ¿Ese... Supermán?
- ODEA. No me la tire a relajo,
Después que pasé trabajo
Para entrarla, en el zaguán.
- INES. (Condescendiendo.)
Ah, no, no. De esa manera
La leeré.
- ODEA. Así me gusta.
- INES. (Por la portada de la revista.)
Es muy bonita.
- ODEA. Es justa.
Quien quiere agradar se esmera.

- INES.** La muchacha, en la portada:
Sonríe, semidesnuda.
En cambio, cuánto se suda
Cuando se está aquí encerrada.
(Hojea la revista y cae un papel.)
Mas... ¿qué cayó?
- ODEA.** Un papelito.
- INES.** ¡Una carta!
- ODEA.** Claro está.
En esa carta dirá
Por qué mandó el regalito.
- INES.** ¿Es decir que este papel...?
- ODEA.** Claro, niña, es evidente.
De un mensaje, ciertamente,
Se trata, que le escribe él.
- INES.** ¿A mí?
- ODEA.** (Intencionada.) Por algo será.
- INES.** (Molesta.) De él no quiero saber nada.
- ODEA.** No veo por qué está enojada.
(Aparte.) Muy despierta está a su edad.
¡Cuidado!
- INES.** Es que...
- ODEA.** ¿Qué de malo
Hay en esa cortesía?
- INES.** Es que no estoy todavía
Acostumbrada a un regalo.
- ODEA.** Inesita, me sorprende.
No hay que ser tan insociable.
Usted ya está...
- INES.** (Sarcástica.) Cortejable.
- ODEA.** ¿No es normal? ¿Por qué se ofende?
- INES.** Confunde mi sentimiento.
Aunque internada he crecido,
No me falta el buen sentido
Ni un poco de entendimiento.
Por eso sé distinguir
Cortesía de... otra cosa.
- ODEA.** (Tragando saliva.)
¡Qué niña más prejuiciosa!
¿A quién se le va a ocurrir?
- INES.** ¿A santo de qué, por Cristo,
O de qué diablos, en nombre,
(Odea se santigua.)

Me hace regalos ese hombre,
Si en su vida no me ha visto
Ni yo a él? ¡Ahora caigo!
Lo que me ha dicho, recuerdo,
Del mundo que yo me pierdo
Por este encerrado arraigo.
¿Con frecuencia usted no escucha
Decir que hasta el mismo santo
Tiembla y se llena de espanto
Cuando la limosna es mucha?
Me asusto así, doña Odea,
Pues me ofrece el Paraíso,
Cuya pintura usted me hizo,
Y, además, me galantea.

- ODEA.** ¡Válgame Dios, Inesita!
(Con aspaviento.)
Es usted muy mal pensada
Pues aún no está enterada
De su intención allí escrita. **(Por la carta.)**
- INES.** Bueno, es cierto.
- ODEA.** ¿Va a leer?
- INES.** No le tengo voluntad.
- ODEA.** Sólo por curiosidad.
Curiosa es toda mujer.
Hasta yo que ya soy vieja
Padezco de ese defecto.
Lea para ver que efecto
Esa lectura nos deja.
- INES.** **(Lee.)** "Niña Inés del alma mía"
(Suelta una carcajada.)
Es cursi, desde el principio.
- ODEA.** **(Avergonzada, como si ella fuera la autora.)**
Confieso que es puro ripio,
El no es fuerte en poesía,
Pero en los hechos, promete. **(Seña de dinero.)**
- INES.** **(Lee.)** "Luz de donde el Sol la toma,
Hermosísima paloma
Privada de libertad"
(Sigue leyendo, entrecortada por la risa.)
"Y como di taim is money,
Trataré punto por punto,
Lo relativo al asunto
Con la mayor brevedad".
- ODEA.** No hay caso: genio y figura.
Tiene un espíritu práctico.
- INES.** **(Sonriendo.)**
Se ve que, en amor, no es táctico.

- ODEA.** Es que es otra su dulzura.
- INES.** (Lee.) "Nuestros padres de consumo
Nuestras bodas acordaron,
Porque los cielos juntaron
Los destinos de los dos.
(Hace un gesto interrogante, como diciendo: ¿Qué padres? ¿Cuándo?)
Creo, entonces, conveniente,
En solemne matrimonio,
Unir nuestro patrimonio,
Ante los hombres y Dios.
Su juventud y belleza
La exponen constantemente
A que un ambicioso intente
Apoderarse de usted.
Es extracontinental
El riesgo que la amenaza,
Mas si conmigo se casa
Seguridad le daré".
- ODEA.** ¡Al pan, pan, y al vino, vino!
¡Qué manera tan concisa,
Qué palabra más precisa
Y qué espléndido destino!
Siga.
- INES.** (Expresa en gestos la poca gracia y la ninguna credulidad que le merece la lectura.)
"Seguridad es paz
Doméstica, en consecuencia
Combatiré con violencia
Contra cualquier agresor,
Que violento nos ataque.
Usted es débil, yo fuerte,
Mas común es nuestra suerte,
Por designio del Señor".
- ODEA.** Es un alma generosa,
Pero más impresionante
Es esa unción religiosa.
- INES.** ¡Increíble!
- ODEA.** Adelante.
- INES.** (Lee.) "Nuestra ayuda será mutua
Y nuestra unión solidaria.
Ello hará necesaria
Nuestra reciprocidad.
Mutuo también el respeto,
Equitativo el provecho
Y, fundada en el Derecho,
Nuestra común igualdad.
En nuestros futuros hijos
(Aquí no puede reprimir la risa.)

Hay que pensar desde ahora,
Con voluntad previsora.
Supone ello incrementar
El patrimonio común.
La educaron en el ocio,
En cambio yo en el negocio
Tengo experiencia sin par"
Esta es pura piel de oveja
Para comerme mejor.

ODEA. (Aparte.) Engatuzar no se deja.
(A Inés.) Ya falta poco, mi amor.

INES. (Lee.) "Usted pondrá en nuestra empresa
su riqueza potencial
Y yo pondré el capital.
Poliza es, de seguro,
Para nuestros descendientes.
Con nuestro abrazo fecundo,
Serán los dueños del Mundo
En no lejano futuro".

ODEA. ¿Ve como sueña?

INES. Calcula.

ODEA. A un gran porvenir la invita.

INES. Para él.

ODEA. No.

INES. Ni disimula.

ODEA. Pero termine, Inesita.

INES. (Lee.) "Al salir del internado,
Le daré felicidad,
En justicia y libertad,
Por mis brazos acogida.
Y pronto a ser el marido
De mi apetecida Inés,
Mi amor coloco a sus pies,
A modo de despedida"
No sé cómo he terminado
De leer este papel,
Sin haberlo desgarrado
Por lo que se dice en él.
¿Es decir que me ha vendido
Cual se vende un maniquí?
Ya lo había presentido
Desde que usted vino aquí.
El, usted y la Directora,
Invocando la memoria
De mis padres, en mala hora,
Negociaron...



INES— ¿Es decir que me han vendido
Cual se vende un maniquí? (Acto 3)

ODEA. (Con afectada consternación.)
¡Oh, qué historia!

INES. Una sucia operación
Hecha sin contar conmigo.
Es mi tutor, Don Simón,
El único a quien me obligó.
Segura estoy que él vendría
A romper este contrato,
Al saber su villanía.

ODEA. (Con aire de inocencia.)
No sé nada de ese trato.

Afuera hay cierto ajetreo: automóvil que se detiene: portezuelas que se cierran violentamente, pasos, rumor de voces.

INES. ¿Qué es eso?

ODEA. (Siempre inocente.) No sé...

INES. ¡Qué extraño!

ODEA. Ilusión suya será.

INES. No, señora, no me engaño.
Hay alguna novedad. (**Va a la ventana.**)

ODEA. (Aparte.) Apuesto que es él

INES. (Mirando hacia afuera, por la ventana.)
¡Qué espanto
De oscuridad! (**Ha cesado la lluvia.**)

ODEA. ¿Puede ver?
Creo que no es para tanto.
No se va el Mundo a caer.

INES. Es natural que me asombre
Tanto ruido.

ODEA. Eso es cierto.

INES. (Alarmada, esforzándose por ver mejor.)
Algo parecido a un hombre
Creo que saltó hacia el huerto.
(Más alarmada.)
¡Otro más!

ODEA. (Aparte.) ¡Viene con gente!

INES. ¡Otro salta y ya son tres!

ODEA. (Idem.) Me parece algo imprudente.

INES. ¡Corro! (Se aparta de la ventana y va a la puerta. Odea la intercepta con la silla de ruedas. Hay un juego entre ambas, que demora lo bastante para dar tiempo a la llegada de Míster John.)

ODEA. (Dura.) ¡Estese quieta Inés!
¡Y callada!

INES. (Desconcertada por el cambio.)
Hay que avisar
Por si ha entrado algún ladrón.

ODEA. Tranquilita, que va a entrar.

INES. ¿Quién?

ODEA. El mismo Míster John.

Escena IV

Dichas, Míster John, Ciatti y un hombre de éste, los tres con antifaces rojos.

INES. ¡Qué es esto? ¡Quién es? ¡Qué pasa?

MISTER JOHN. (Ordenando.) ¡Rápido! ¡Bien amarrada!

INES. (Cogida de los brazos por Ciatti y el otro.)
¡Brutos! ¡Ay! ¡Esa tenaza!
La mano siento quebrada. (Forcejea, patalea, trata de morder.)
¡Bandidos! ¡Uhhh!

MISTER JOHN.

¡La mordaza!

INES.

(Mientras Ciatti procura amordazarla, que no es fácil.)

¡Por esta vieja malvada! (Odea da vueltas con la silla para eludir la mirada de Inés.)

CIATTI.

(Sacude los dedos, con dolor.)

¡Qué mordida! (Inés, amordazada y atada de pies y manos, forcejea.)

ODEA.

¡Ay qué susto!

Si usted no se hace presente,
La chica nos da un disgusto.

MISTER JOHN.

¿Cree usted que fue por gusto
Por lo que traje a la gente?
¡Ea! El tiempo no perdamos
En hablar. Hay que sacarla.
Si no, en grave riesgo estamos
De no poder secuestrarla. (A Ciatti.)
Sáquenla sin ruido. ¡Vamos! (A Odea.)
Abra un poco más la puerta.

ODEA.

(Obedece.) ¡Ay! Tengo el alma en un hilo.

MISTER JOHN.

(Dirigiendo.) ¡Ya! Con el mayor sigilo.

Cuidado al saltar la huerta,
Mientras yo el resto vigilo.

(Ciatti y el hombre sacan a Inés. A Odea.)

¡Ya! ¡Andando! (Sale.)

ODEA.

No, rodando.

Con él donde quiera voy.

Su fiel servidora soy
Y respondo a su comando.

Como siempre, arranca y se va rodando. Mientras la escena está vacía, se repite un efecto de película de gangsters: motor de automóvil, arrancada violenta, rechinar de gomas sobre asfalto, etc. Los efectos se alejan.

Escena V

Nana Burguesa, en deshabillé.

Me pareció haber oído
Los pies de alguno arrastrar,
Que alguien quería gritar
Y no le era permitido.
Y me temo... Mas no están
Aquí. ¿Qué pudo ocurrir
A las dos para salir
Del cuarto? ¿Dónde estarán?
No es eso lo convenido,
Sino que, discretamente,
La entregaremos al cliente,

Cuando la haya convencido.
Mas siento, por allá afuera,
Pasos. ¿Quién es?

Escena VI

Nana Burguesa y la Portera.

- PORTERA.** Yo, señora.
- NANA BURGUESA.** ¿No está cerrada a esta hora
Su puerta? ¿Es o no Portera?
- PORTERA.** Cuando ya arriaba mis velas ...
- NANA BURGUESA.** ¿Qué
- PORTERA.** Me dijo un caballero
Que viene a hablarle.
- NANA BURGUESA.** No quiero.
- PORTERA.** Que de las quince gemelas,
Me dijo, él era tutor.
Y que si ha dado este paso
Es por la urgencia del caso.
Se le ve que es gran señor.
- NANA BURGUESA.** ¿Y se llama?
- PORTERA.** Don Simón,
Si entendí bien.
- NANA BURGUESA.** ¡Virgen santa!
Esta visita me espanta.
Debe haber una razón
Poderosa o algún hecho...
¡Que pase inmediatamente! (Sale la Portera.)

Escena VII

- NANA BURGUESA.** (Sola.) Tan intempestivamente
Venir. ¿Por qué? Ya sospecho
Qué puede ser. Sí. Yo creo
Que algo sabe del asunto
Y a tratarlo viene al punto.
Me temo que esto está feo.

Escena VIII

Nana Burguesa, Don Simón y la Portera.

DON SIMON. Perdone, Nana Burguesa
Que en hora tal la moleste,
Mas, para mí, asunto es este
Que me incumbe y me interesa.

**NANA
BURGUESA.** ¿Cuál es?

DON SIMON. Oiga.

**NANA
BURGUESA.** Diga, pues.

DON SIMON. Ayer rescaté un tesoro,
Libre lo hice y con decoro.
Ese tesoro es Inés.

**NANA
BURGUESA.** Sí.

DON SIMON. Creyéndome olvidado
Y ella huérfana y menor,
No hallaron cosa mejor
Que traerla a este internado.
Dicen que la vieja Odea
Y el fascinero agente
De un tal Ténor, toda gente
De la más baja ralea,
Han andado en ajetreo,
Desde que, en su propia cara,
Dije a Ténor que olvidara
Sus deshonestos deseos
Y supuestos espontaneos
Con nuestra Inés, mi pupila.
Mi espíritu la vigila
Para evitarle los males
Que ya en su infancia sufrió,
Cuando al robar su riqueza,
En una horrenda pobreza
La tuvo quien la explotó.
Me han dicho que esa almaña
Está internado frecuenta
Y quiero evitar la afrenta
Que vieja de tal calaña...

**NANA
BURGUESA.** ¿No la hizo usted su madrina?
Que usted la había formado,
Dijo, y a Inés encargado.

DON SIMON. ¡De Ténor es celestina!

- NANA
BURGUESA.** ¡No me diga! ¡Es increíble!
Si parece tan piadosa,
Tan honesta y cuidadosa.
No lo creo. Es imposible.
- DON SIMON.** Usted tendrá sus razones.
Mas no quiero demorarme.
Más tarde podrá explicarme,
Con calma, sus opiniones.
A lo que vengo es urgente.
Me consta que en esta casa
A nuestra Inés amenaza
Un gran peligro, inminente.
- NANA
BURGUESA.** Usted sabe bien cuánto hice
Para que aquí esa criatura
Siempre estuviera segura.
(A la Portera.)
Vaya a buscarla. *(Sale la Portera.)*
- Escena IX**
- Nana Burguesa y Don Simón.**
- DON SIMON.** ¿Qué dice?
¿Hay que mandar a buscarla?
- NANA
BURGUESA.** Aquí estaba hace un momento.
- DON SIMON.** ¿No es aquí, en este aposento,
Donde debía encontrarla?
- NANA
BURGUESA.** Sí, repito, estuve aquí.
Siempre cumpliendo con celo...
- DON SIMON.** ¡Un papel hay en el suelo!
(Por la carta de Ténor, que Inés, naturalmente, dejó caer cuando el asalto.)
¿Será lo que presentí?
¿Mi intuición no mentiría?
Y el daño es ya irreparable?
(Recoge el papel y lee.)
“Niña Inés del alma mía...”
¡Y la firma el miserable!
(A Nana Burguesa.)
¿Es así como ha cumplido
Su misión de Directora?
¿No se da cuenta, señora,
De la infamia en que ha incurrido?

Escena X

Dichos y la Portera.

PORTERA. No está. Mas...

**NANA
BURGUESA.** ¿Qué?

PORTERA. Que, en la huerta,
Hay huellas de que pasaron
Y que las tapias saltaron.
Mas la calle está desierta.

DON SIMON. ¡Qué ingenuidad cometí!

**NANA
BURGUESA.** ¿Por qué lo hice, señor?

DON SIMON. ¡Imbécil! Porque su honor
Pusieron en venta aquí. (Mutis violento y telón.)

ACTO CUARTO

El diablo remonta el vuelo

En Ténor Ranch, por la mañana. Sala espaciosa, de ambiente campestre. Puertas, ventanas y muebles, los necesarios para la acción. Dentro de una gran jaula dorada, está Inés dormida. Odea, en su silla, y Ciatti, en pose característica de película de gangsters: el sombrero echado sobre los ojos, se escarba las uñas y mastica chicle, sentado en una silla apoyada contra la pared.

Escena I

Inés, Ciatti y Odea.

ODEA. Increíble es como lograron
Tales paredes saltar.
No fue un rapto, fueron tres,
En el fondo. ¿No es verdad?
La gemela, yo y la silla,
Que hubo también que cargar.

CIATTI. Tenemos treinin

ODEA. En raptos,
Atracos, robos... ¿qué más?

CIATTI. ¡Uf! La lista es muy variada
Y todo es sensacional.

ODEA. Tuve miedo de caer
De la pared, al trepar,
De tu sudoroso cuello
Agarrada por detrás.

Mientras el otro, a culadas,
Me ayudaba, sin dejar
De aprovecharse, el bandido,
Y donde no era empujar,
Pretextando que la silla
Pesaba más de un quintal.

CIATTI. (Ríe.) Por pudor, saber querría
Si llevabas el fustán.

(Con cínica ironía.)
Es por falta de costumbre.

ODEA. (No le disgusta.) ¡Picarón!

CIATTI. (Con otro cinismo.) ¿La niña está
"Reposando", todavía?

ODEA. ¿Y a qué ha de despertar?

CIATTI. Mejor que no abra los ojos.
Por qué lo digo, sabrás.

ODEA. ¡Si lo sabré! ¡Lo que dijo,
Cuando la quise ablandar!

CIATTI. ¡Ablandar? No hay quien lo logre.
¡Qué chiquilla, por Satán!
Patea, clava las uñas
Y muerde como animal.
(Todavía le duele la mano.)

ODEA. El lance ha sido extremado.

CIATTI. Pero, al fin, logrado está.

ODEA. ¡Correr en ese automóvil
A tan gran velocidad!
Es peligroso.

CIATTI. Esa es
Del chofer la habilidad.
Menos mal que no hubo tiros,
Como otras veces los hay,
Pues esos son los atracos
Que al Jefe le gustan más.

ODEA. ¡Qué travieso!

CIATTI. En la mafia,
No existe otro tan audaz.
Para él un banco es juguete
Y asaltarlo, natural.
El gusta de operaciones
A escala internacional.
Es maestro consumado
En el arte de arrasar
Ciudades con todo y gente.
Lo que ha inventado es genial,

Tanto que si se le deja,
Volar el Mundo es capaz.
Uno, al menos, pues hay tres.

ODEA. Yo sólo al del capital
Conozco.

CIATTI. Hay otros dos.
Y eso sí me huele mal.

ODEA. ¿Y por qué, si ya a Herr Hiat
Liquidó?

CIATTI. Pues allí está
El intríngulis, Odea:
No lo quiere liquidar.

ODEA. ¿Son compinches?

CIATTI. Por supuesto.
La anterior rivalidad
Fue fraterna competencia,
Jaleo de igual a igual.

ODEA. ¡Jesús, qué cosas!

CIATTI. No es de allí
De donde el riesgo vendrá.
Está en los otros dos mundos
Nuestro peligro mortal.
El Jefe está preparado
Por si eso llega a pasar.

ODEA. (Lívida.) ¿De veras, Ciatti?

CIATTI. Pues mira.
(Le señala hacia un lugar lejano, afuera.)
¿Qué es aquello que está allá?
¿Lo ves?

ODEA. Es un helicóptero,
Listo para despegar.

CIATTI. Así lo mantiene el Jefe,
Desde el susto de Vietnam,
Donde, hasta él mismo no sabe,
Cómo se pudo escapar.

ODEA. ¿Cierto?

CIATTI. Las cosas, tan bien,
Como parece, no están.
(Baja la voz, confidencial.)
No lo digas, pero creo
Que ésta (Por Inés.) nos será fatal.

ODEA. ¡Chst! Quiere volver en sí.

CIATTI. Parece que se le va
El efecto del narcótico.
El resto en tu mano está.

ODEA. Es mejor que no te vea
Aquí.

CIATTI. Chau, pues.

ODEA. Vete en paz. (**Mutis Ciatti.**)

Escena II

Inés y Odea.

INES. (Delira.) ¡Brutos! ¡Ay! ¡Esa tenaza...!
¡Quemándolo todo están!
¿Quiénes son? Desembarcaron
En grandes naves con velas.
Dicen que los trajo el mar.
¡Muerte trajeron!

ODEA. (Señal de locura, con el dedo en la sien.)
De atar.

INES. Con escafandras de hierro.
En brutos de recio andar,
Entraron.

ODEA. ¡Es un delirio!

INES. Mis palacios, ¿dónde están?
Los vi volar con metralla
Y ¡ay dolor! los vi saquear.
Lo que hicieron mis orfebres,
Fino encaje de metal,
A lingotes redujeron.
¡Vil reparto!

ODEA. ¿Qué será
Todo eso que está diciendo?
¿En qué mundo raro está?
No sé, pero estoy segura
Que no es aquí, en Ténor Ranch.

INES. ¿Por qué así nos queman vivos?

ODEA. En la Inquisición será.

INES. No comprendo ese furor
Genocida.

ODEA. No habla mal.
Yo creo que es buen momento,
Ya que tiene los sentidos
Poco menos que perdidos,
Para inventarle algún cuento
Que el secuestro haga mentira.

- INES.** ¿Por qué esos hombres con cruces
Gritan, nos ponen de bruces
Y nos castigan con ira?
- ODEA.** Por sus pecados, será.
- INES.** A mi hermano ¡ay!, en la frente,
Marcan con hierro candente
Y encadenan con crueldad.
Mi hermana, en edad tan tierna,
Yace violada, criatura
Víctima de una locura
Bestial. ¡Maldición eterna...
- ODEA.** ¡Jesús!
- INES.** Sobre estos brutales
Monstruos, azuzan atroces
Miles de perros feroces,
Que en sus fauces criminales
Devoran nuestras entrañas.
- ODEA.** (Se estremece.)
Uy, qué estampa tan terrible.
¿Qué tenga, será posible,
Esas visiones extrañas?
- INES.** Oigo, lejano, un tambor,
Pero mi alma no se alegra,
Porque miro mi piel negra
Marcada por el dolor.
- ODEA.** ¿Piel negra? No se la miro.
Serán alucinaciones.
- INES.** Penetra, en los barracones,
Un insaciable vampiro,
Que también azuza perros,
Agita un látigo cruel
Y arranca trozos de piel
Ya marcada por los hierros.
- ODEA.** (Vuelve a estremecerse.)
Diabólica fantasía
Tiene ella, para su edad,
Pues no puede ser verdad
Toda esa carnicería.
Esas cosas no se han visto.
- INES.** Los despiadados verdugos
Dicen que nos ponen yugos
Por la religión de Cristo.
- ODEA.** (Santiguándose.) ¡Santo Dios!
- INES.** Será del Diablo
Tal religión...

- ODEA.** ¡Qué blasfemia!
- INES.** Que al humilde mata, y premia
Al malvado.
- ODEA.** ¿Y si le hablo?
Tal vez si me reconoce
Recupere la razón
Y así, su imaginación,
Tan agitada, repose.
(La toca por entre los barrotes.)
Niña Inés, soy yo, Inesita.
- INES.** **(La mira, al principio, sin conocerla.)**
¿Me hablan? ¿Quién? ¿No estaba muerta?
¿O fue sueño?
- ODEA.** Ya despierta.
- INES.** **(De pronto clava los ojos en Odea.)**
¡Esa figura maldita
Yo la he visto! ¿En el Infierno?
¿O en un horrible aquelarre?
¿Es bruja? **(Alarga la mano hacia Odea.)**
- ODEA.** **(Huye en la silla de ruedas.)**
¡Que no me agarre!
¡Protégeme, Padre Eterno!
- INES.** Pero... ¡Esa silla!... ¡Ya sé!
Hace un ruido de motor,
Cuando cruza el corredor
Del Internado. **(Repara en la jaula.)**
¿Mas qué
Son estas barras, que están
Como encerrándome aquí?
Este sitio nunca vi
Y no sé lo que serán.
¿Sueño, entonces?
- ODEA.** **(Más hipócrita que nunca.)**
Niña Inés,
De un peligro se ha salvado.
- INES.** ¿Por eso me han encerrado
En esta jaula?
- ODEA.** Al revés.
Si me oye con atención,
De este sitio sabrá el nombre
Y también quién es el hombre
Que evitó su perdición.
- INES.** **(Más lúcida.)** Recuerdo... ¿me dio un papel
De manos de ese hombre escrito?

- ODEA.** Si, creo que un papelito
Que le había mandado él.
- INES.** También que, cuando leí,
No sé bien si groserías
O burdas majaderías,
Gran indignación sentí.
Y que usted, a todas horas,
Me venía de él a hablar,
Queriéndome deslumbrar
Con fábulas seductoras.
Inventaron que ya estaba
Una boda concertada,
Por Doh Simón aprobada,
Y que ese hombre me adoraba.
- ODEA.** No fue invento. Si él la adora.
Por eso cuando asaltaron
El Internado y entraron...
- INES.** ¿Entraron? Recuerdo ahora
Cuando los tres malhechores
Del Internado, en mi pieza,
Me atacaron, por sorpresa,
Con antifaz...
- ODEA.** ¡De los peores!
- INES.** ¿Son tan malos?
- ODEA.** Sí, son rojos,
Que querían secuestrarla,
Para después desplumarla.
Los vio con sus propios ojos.
- INES.** ¿Rojos? ¿Y a mí?
- ODEA.** Sí, pero él...
- INES.** ¿Quién?
- ODEA.** Ténor, a los bandidos
Hizo huir despavoridos
Y, a su compromiso fiel,
La salvó y la trajo aquí.
- INES.** ¿Qué es aquí?
- ODEA.** Pues...un ranchito.
- INES.** (Sacude los barrotes)
¡Salir de aquí necesito!
¡Estoy presa!
- ODEA.** No es así.
Sólo es una protección,
Pues los rojos, otra vez,
Con lujo de intrepidez,
Quieren intentar la acción.

INES. No importa. ¡Quiero salir!
(Se oye llegar un automóvil.)

ODEA. ¿Oye? Ya no habrá reproche.
Ahora mismo llega el coche
En el cual ha de venir.
Sólo porque estaba ausente
Se hizo esto, mas ahora vuelve.
(Aparte.) A ver si no se revuelve
Al tenerlo frente a frente.

INES. ¿Y saldré?

ODEA. Sí.

CIATTI. **(Afuera.)** Allí están.

MISTER JOHN. O-key.

ODEA. ¡Es él!

INES. **(En tono vago, dubitativo.)**
Esa voz. **(Odea se santigua.)**

Escena III

Dichas y Míster John.

MISTER JOHN. **(Vestido como ranchero del medio oeste: sombrero texano fino, tabaco habano, corbata de lazo, traje bien cortado y zapatos con taquito militar. Meloso, politiquero.)**
¿Cómo se encuentran las dos?

ODEA. **(Desolada.)** Se quiere ir.

INES. ¿Me sacarán?

MISTER JOHN. **(Muy sorprendido.)**
¿Que se quiere ir?

ODEA. **(Haciendo teatro.)** Míster John,
Quizá estará preocupado,
Si supo del atentado
De-los-ro-jos, Don Simón. **(Le guiña el ojo.)**

MISTER JOHN. ¿Los rojos? **(Odea le hace seña de antifaz.)**
¡Ah...! No hay problema.
(A Inés.) Su tutor ya está tranquilo.
Ahora mismo persuadilo
De que en el duro dilema...

INES. ¿Qué dilema?

MISTER JOHN. Ese, el duro
De dejarla expuesta a un rapto,
Donde estaba...

ODEA.

(Aparte.) Ah, ya capto. (Apoya con gestos enfáticos el razonamiento de Míster John.)

MISTER JOHN.

O traerla a lugar seguro,
Esto lo mejor sería.
Don Simón, en el momento,
Me dio su consentimiento
Y hasta dijo que vendría.

Odea, consternada, pregunta, con los ojos, a Míster John, pero éste la tranquiliza con un gesto y una sonrisa. Con un guiño, le indica que salga. Complacida, Odea evoluciona con su silla y se va. Inés no sabe qué pensar: ¿Conoce a este hombre o no? ¿Cuáles son sus intenciones? Observadora y reflexiva, sigue la tirada de Míster John. Éste declama malísimamente.

"Oh, not-is trú, endshel of lov
Qu'in dis apártada orilla,
Di mun más veri güel brilla
Y hay más aire... ¿du yu nou?"²

(Advierte la total indiferencia de Inés y dice que "no va" con la cabeza. En tono más propio.)

¿Por qué se muestra tan llena
De ese injusto resquemor,
Cuando mi anhelo mayor
En su felicidad plena,
Su vida libre y serena,
Sin miseria y sin temor,
Libre también del terror,
La pobreza y la anarquía?
¿No cree, paloma mía,
Que el "mundo libre" es mejor?

Sabe bien que no le miento,
Pues de millones, millares,
Gasto en fuerzas militares
Para apoyar, cien por ciento,
Mi noble convencimiento
De que, siendo superior,
Por mi raza y mi color,
Debo ser el gran vigía
Y probar, día por día,
Que el "mundo libre" es mejor.

Al totalitario afán,
Que quiere, horrorosamente,
Esclavizar a la gente
Y arrebatarle su pan,

² Versión libre de la conocida cuarteta del Tenorio de Zorrilla:

¿No es cierto ángel de amor
Que en esta apartada orilla
Más pura la luna brilla
Y se respira mejor?

Mis virtudes opondrán
La democracia, el amor
Y el más puro resplandor
De paz y soberanía.
¿Quién así no aceptaría
Que el "mundo libre" es mejor?

Lo que quiero es ayudarle
Contra la chusma intranquila
Que su existencia aniquila.
Prosperidad quiero darle
Y el despotismo evitarle.
Quiero ser su Protector
Y salvarla del horror
De la izquierdista gavía.
¿Verdad que no desconfía,
Que el "mundo libre" es mejor?

¿Mas por qué, mi bella Inés,
No ha levantado los ojos
Ni depuesto sus enojos,
Siendo evidente, como es,
Mi lealtad y mi honradez,
Mi culto por el honor,
Del Derecho mi fervor
Y la fe en que es Dios mi guía?
¿No está claro todavía
Que estar conmigo es mejor?

INES.

(**Sin sus dudas iniciales. Segura.**)
¡Si usted es el Supermán
Con quien llegóme a aturdir
La que acaba de salir:
Su alcáhueta o... sacristán!

Mister John se sorprende, al principio. Luego va encolerizándose, cada vez más, y el tabaco paga el pato.

Sin mayor explicación,
Le diré que me parece
Que en sus planes adolece
De cierta equivocación.
Que a usted se quiso vender
Nana Burguesa, no hay duda
Ni que Odea dio su ayuda,
En tan sucio menester.
Mas los tres conmigo están
En el error más completo,
Al creer que soy objeto
De los que en venta se dan.
Ahora comprendo por qué
Me hicieron cambiar el aula
Por esta horrorosa jaula.

Ahora adivino quien fue
El que me trajo hasta aquí,
Amordazada y con lazos,
Atada de pies y brazos.
Ahora sé por qué dormí
Ese sueño delirante
Que me trajo a la memoria
De mi infancia cruel la historia.
Sépa usted, pues y al instante,
Que ya nadie me enajena,
Con riquezas me fascina,
Con ofertas me alucina,
Ni con cuentos me envenena.
Libre soy y tal tesoro
Defenderé con pasión,
Aunque usted, en su ambición,
Me encarcele en jaula de oro.

MISTER JOHN. (Trémulo de ira.) Me pagará su insolencia

Y su actitud subversiva
Viviendo como cautiva
Y en la mayor indigencia.
A nadie admito que, audaz,
Se rebele, contra mí,
Se insubordine y así
Ponga en peligro la paz.
Si construirle quise otra
Un rascacielo especial,
Todo de acero y cristal,
Otra cosa pienso ahora.
Por su actitud contumaz,
La tendré incomunicada,
Hambrienta y aherrojada.
Y, como es tan pertinaz,
La encadenaré a oscuras
Y le pondré un carcelero
Graduado en el extranjero
Y doctorado en torturas. (Llama con un timbre.)
¡No voy mi orgullo a postrar!
Y si viene su tutor
A descargar su furor,
Pues lo volveré a matar.

Entra Ciatti y Míster John le habla al oído. Aquél hace la señal de OK con los dedos y se va.

INES. Es inmortal Don Simón.

MISTER JOHN. A más grandes he matado.

INES. Cree.

MISTER JOHN. Es. En el pasado,
Liquidé a mi madre, Alblón,
Y, en el presente, mi estrella
Domina en el mundo entero
(Entran dos hombres de Ciatti. Les ordena.)
Que me la guarden bien quiero.
Que no hable nadie con ella:
Bloqueada debe quedar.

Uno de los hombres abre la jaula y el otro trata de poner una mano sobre Inés. Esta lo rechaza.

INES. ¡Perro! ¡Atrás!

MISTER JOHN. No lo provoque.

INES. Me da asco que me toque
Y yo sola puedo andar. (Sale con gran dignidad seguida de los esbirros).

Escena IV

Mister John y Ciatti.

CIATTI. Permiso, Jefe. ¿Se puede?

MISTER JOHN. Sí, ¿qué hay?

CIATTI. Traigo lo ordenado,
Atado y encapuchado.

MISTER JOHN. Muy bien.

CIATTI. Como no procede
Descubrirlo sino a usted,
Con toda delicadeza,
Cubríle bien la cabeza
Y hacia aquí lo trasladé.

MISTER JOHN. ¿Seguro que no ha tenido
Indicio o señal alguna
Que lo oriente?

CIATTI. Ninguna,
De acuerdo a lo convenido.

MISTER JOHN. ¿Está tranquilo?

CIATTI. Y en paz,
Tanto que parece muerto.

MISTER JOHN. Tráelo. (Ciatti asiente y se va.)

Escena V

Mister John, solo, luego Ciatti y su gente.

MISTER JOHN. Veré si es cierto.
¿Miente Ciatti o es veraz?

Hay más probabilidades
Favorables, para el caso,
Que las que hay de algún fracaso,
Por nuestras afinidades.

Ciatti y su gente traen a un hombre atado y encapuchado, como fardo. Lo depositan en una silla y quedan esperando órdenes. Míster John les ordena retirarse y lo hacen.

Escena VI

Míster John y Adolf.

MISTER JOHN. (Por el fardo, sonriente.)
¡Buen trabajo! (Al encapuchado.)
Bien venido,
Amigo mío.

ADOLF. Amarrado
Me han traído.

MISTER JOHN. ¿Maltratado?
Dígalo.

ADOLF. No, no lo he sido.

MISTER JOHN. Ni yo lo permitiría.
Lo estimo de corazón.

ADOLF. Yo lo mismo, Míster John.

MISTER JOHN. ¿Pues sabe quién soy, Herr Hiat?

ADOLF. No es difícil deducirlo,
Que aunque no dijeren nombres,
Conozco bien a sus hombres
Y también...

MISTER JOHN. Puede decirlo:
Por la forma un poco drástica
De traerlo a la entrevista.
Igual que al protagonista
De una novela fantástica.

ADOLF. Eso está puesto en razón.
Yo sé que los dos sabemos
Cómo hacer lo que queremos.

MISTER JOHN. Soy de la misma opinión.
Gustoso empiezo a advertir
Que habrá entrabmos entendido.

ADOLF. No sé a lo que me han traído
Y estoy deseoso de oír.
Mas desátame primero.

No puede ya temer nada
De quien perdió la parada
Y conserva prisionero.

MISTER JOHN. No tengo ningún prejuicio
Contra usted y a liberarle
Voy, con lo que quiero darle
A nueva amistad inicio. (**Le quita la capucha y empieza a desatarle las manos.**)

ADOLF. (Tiene vendado el antebrazo.)
Amistad original
De vencedor y vencido,
Que nunca se ha conocido.
(Se desata por sí mismo los pies.)

MISTER JOHN. Este es un caso especial
y hablar claro es lo mejor.
Si no cree en mi hidalguía,
Está en lo cierto, Herr Híat.
Tengo un móvil superior
Por el cual lo he conservado,
Después de haberlo vencido.
Y es que siempre me he sentido
Con usted identificado.

ADOLF. Eso está tan manifiesto
Que igual lo hubiera tratado
Si yo le hubiera ganado.
Mande, pues, ¿cuál es mi puesto?
En dos cosas no me engaño:
Que el vencido es subalterno
Y que un vínculo fraternal
Nos asocia, desde antaño.

MISTER JOHN. Verdades de a puño son.

ADOLF. Sírvase, pues, ordenar
Por dónde debo empezar
Mi leal colaboración.

MISTER JOHN. Por detener la avalancha
Del extremismo de izquierda.

ADOLF. ¿Acaso no se recuerda
Que quise borrar la mancha
Roja y allí sucumbí?

MISTER JOHN. Teniendo de ello conciencia,
Quiero que, con su experiencia,
Me ayude a borrarla aquí.

ADOLF. Pues vaya dando las listas
De los que hay que derrocar. (**Humorístico.**)
O des-es-ta-bi-li-zar,
Según los especialistas. (**Ambos se rien.**)
Por tareas me impaciento,

MISTER JOHN. Le tengo aquí la primera.
ADOLF. ¿Miss Europa?
MISTER JOHN. Necio fuera,
Con ella, pasó el momento,
Salvando omisión o error.
Está aquí el riesgo más grave.
ADOLF. ¿Aquí?
MISTER JOHN. Permita que acabe
De explicar.
ADOLF. Eso es mejor.
Ordene, pues. (**Lejano, empieza a oírse un rumor como de mucha gente.**)
MISTER JOHN. Pero espere.
ADOLF. ¿Qué sucede?
MISTER JOHN. Ruido siento.
ADOLF. Algo, sí. Tal vez el viento.

Escena VII

Dichos y Ciatti.

CIATTI. (Un tanto alarmado.)
Gente se acerca.
MISTER JOHN. ¿Qué quiere?
CIATTI. Parece que es Don Simón
Que viene con gente armada.
MISTER JOHN. ¡Don Simón!
Y ADOLF. ¡Don Simón!
MISTER JOHN. Cierra la entrada.
CIATTI. Me huele a revolución.
MISTER JOHN. Obedéceme. (Vase Ciatti.)

Escena VIII

Mister John y Adolf.

MISTER JOHN. Herr Hiat,
Este hecho por mí le ha hablado.
Así quedó comprobado
Que un peligro se cernía
Aquí. ¿Ve cómo es preciso
Cortar el mal, de raíz,
Que amenaza a mi país?

- ADOLF.** Ya que usted así lo quiso,
Téngame por compatriota,
Pues su interés es el mío.
- MISTER JOHN.** En esta verdad confío:
Juntos nadie nos derrota.
¡Venga a mis brazos, paisano!
- ADOLF.** De esto ya era tiempo.
(Se abrazan y golpean la espalda.)
- MISTER JOHN.** Sí.
Pues de usted yo siempre fui
Fiel discípulo y hermano.
- ADOLF.** **(Se separa, tosiendo.)**
Mas no tanto, que me ahoga
Y me recuerda su abrazo
Cuando, en Nurenberg, a un paso
Del cuello tuve la soga.
- MISTER JOHN.** Tenemos que agradecer
Que el lance pude impedir.
- ADOLF.** Por nuestro bien debe ser.
- MISTER JOHN.** Y por nuestro porvenir. **(El rumor de gente aumenta y se acerca. Ya es clamor.)**
- ADOLF.** Los ruidos creciendo están
- MISTER JOHN.** Los disturbios son frecuentes,
Como ese. Pero mis gentes
Para aplastarlo saldrán.
(El clamor sigue en crescendo.)
Más me preocupa el asunto
De Don Simón, pues su nombre... **(Adolf ve por la ventana.)**
- ADOLF.** ¡Ténor! Sí. Es él. ¡Ese hombre!
Franqueó la entrada y al punto...
(El griterío ya es ensordecedor.)
- MISTER JOHN.** ¿Viene? **(Va también a la ventana.)**
¡Son una legión!
Nunca rodeado me vi
De tantos como hay allí.
(Toma un anteojos de larga vista.)
¡Ciatti tenía razón:
Es un bosque que camina!
Miro negros, indios, chinos
Y, sobre todo, latinos.
No veo donde termina
La multitud. **(Llamando por el timbre insistentemente.)** ¡Ciatti, pronto!
- ADOLF.** **(Con el anteojos.)** Cada segundo aumenta.
Imposible es ya la cuenta.

- CIATTI.** (Entra pálido.) ¡Míster John...!
- MISTER JOHN.** ¿Qué pasa, tonto,
Que a esa chusma no han batido?
- CIATTI.** La muchedumbre impresiona
Y alguna gente abandona
El campo: varios han huido
- MISTER JOHN.** ¿Al miedo impresión le llamas?
- CIATTI.** Es que no es miedo a la gente
Sino al ver como, imponente,
Avanza un bosque de ramas.
- ADOLF.** Lo dijo usted en la ventana:
Es un bosque en movimiento.
- MISTER JOHN.** (Despectivo.) ¡Camuflash!
- CIATTI.** Es como un cuento
Que oí contar a una anciana.
El de un rey que era invencible,
A menos que se moviera
Un bosque y lo acometiera.
- MISTER JOHN.** ¡Cuentos! Eso es imposible.
- CIATTI.** En el cuento el rey murió.
- ADOLF.** Que conozco el cuento estimo.
(Intencionado, a Míster John.)
Ese rey mató a su primo.
- MISTER JOHN.** Pues tal rey no seré yo.
Ciatti, Adolf está conmigo.
Tú sabes que es hombre diestro.
- CIATTI.** Herr Tapo fue mi maestro.
- MISTER JOHN.** Trátalo, pues, como amigo.
Vamos a trazar un plan
Y a hacer frente a la emergencia.
Lo más grave es la presencia
Del tutor...
- CIATTI.** (Viendo hacia afuera.) ¡Cediendo están!
(Se oye ruido de lucha.)
- ADOLF.** En este apretado trance
De poco sirve la audacia.
- MISTER JOHN.** Mas con él, de diplomacia,
Me puedo tirar un lance.
- ADOLF.** ¿Si de guerra viene en tren?
- MISTER JOHN.** Ustedes de su escondite
Salen y antes de que grite
Lo atrapan, como rehén,

CIATTI. (A Adolf.) ¿Vamos?
ADOLF. Sí.
DON SIMON. (Afuera.) ¡Aquí!
MISTER JOHN. ¡Es él!

Ciatti y Adolf entran a alguna habitación contigua o puerta disimulada. Míster John saca un pañuelo blanco y lo sostiene en alto. Levanta también el otro brazo, en pose de "manos arriba".

Escena IX

Míster John y Don Simón.

DON SIMON. ¿Dónde está ese traidor?
MISTER JOHN. Don Simón, su servidor...
DON SIMON. ¡Ténor!
MISTER JOHN. Soy y amigo fiel.
DON SIMON. Tan criminal como cínico.
MISTER JOHN. Yo le ruego a Su Merced,
Que por su ilustre memoria...
DON SIMON. Nunca, en usted, podré ver,
Ni aunque jure de rodillas,
La más mínima honradez,
Después de haber comprobado
Por medio de este papel (**Por la carta.**)
Cómo pretendió, taimado,
Engañar a Nuestra Inés,
Envolviéndola en mentiras
Del más grosero jaez.
Que al Mundo engañar no puede
Es cosa que sabe bien,
Mas pensó que a Inés podría,
En ella creyendo ver
O ingenuidad o ignorancia
O candor o estupidez.
O, lo que es mil veces peor,
Suponiéndola, al revés,
Tan ambiciosa y perversa
Que pueda venderse a usted.
Cuál es su infame propósito
Lo oí en el Embassy Hotel
Y cuanta es su falsedad
Confirmé al no más leer
Este infame documento
Que en el internado hallé.

MISTER JOHN. Mas, Don Simón...

DON SIMON.

¡Miserable!
Usted fue quien raptó a Inés.
A recuperarla vengo
Y a castigarlo también.

MISTER JOHN.

(Comedido, hipócrita.)
Jamás de nadie, señor,
Amenazas acepté,
Ni he suplicado jamás
Ni a mi padre, ni a un rey,
Mas hoy mi actitud es distinta,
Pues siempre he visto en usted
La cumbre de nuestra Historia
Y el más eminente juez.

DON SIMON.

Esa es una farsa más
Que sobra.

MISTER JOHN.

Señor, no lo es.
Si usted se digna escucharme,
Por sí mismo podrá ver
Que soy un vecino bueno,
No lo que parezco ser.

DON SIMON.

¡Es el colmo!

MISTER JOHN.

Don Simón,
No negaré que, hasta ayer,
Cometí mil atentados
Que usted conoce muy bien.
Pero he resuelto enmendarme
Si quiere, por interés.
Usted ve que soy sincero,
Pues no le quiero ofrecer
Una imagen de virtuoso.
Soy ambicioso, lo sé,
Y eso mismo me ha enseñado
Que está en mi interés también
La ajena prosperidad,
Como la mía, a su vez,
Beneficia a los demás.
Tal es la suprema ley
De la mutua dependencia.
¿No es esto, viéndolo bien,
Cambiar de filosofía?
¿No es poner la buena fe
En lugar del egoísmo?
Es más: que repararé,
Le juro solemnemente,
Los daños que ocasioné
A varias de sus pupilas.
Le repito que esto no es
Un acto de contrición.

Simplemente es comprender
Que sin mi nueva actitud
De amistad leal, sin doblez,
Sus pupilas caerán
De los rojos en poder.
En prueba de rectitud,
Humilde pido a usted
Que bendiga nuestra alianza
Para el progreso de Inés.

DON SIMON. Basta, Ténor, no sé cómo
Me he podido contener.
Son incontables las pruebas
De su infame avilantez,
Pues, cuando se ve en peligro,
De bueno asume el papel,
Para ser el mismo de antes,
Cuando ya no hay que temer.

MISTER JOHN. ¡Don Simón!

DON SIMON. Sus artimañas
No le valdrán esta vez.
¿Dónde está Inés? Eso es todo
Lo que yo quiero saber.

MISTER JOHN. Tranquila y feliz descansa
Bajo el más casto dosel.

DON SIMON. ¿Que vino aquí por su gusto
Pretende hacerme creer?
Miente, bandido, las huellas,
Cuando escaló la pared
Del Internado, quedaron.
¡Aparte! La buscaré.
(Da un paso hacia Míster John.)

MISTER JOHN. Evitemos la violencia
Y obremos con sensatez.
Todos saldremos ganando
Si nos entendemos bien.

Don Simón no lo oye. Lo aparta violentamente, pero se encuentra con la jaula.

MISTER JOHN. Don Simón, no es lo que piensa.

DON SIMON. (Llamando hacia afuera.)
¡Un grupo aquí! (Allí queda en espera.)

MISTER JOHN. El momento es.
Ya que engañarlo no pude,
Me servirá de rehén
Y será salvoconducto

Para escaparnos los tres (**Llama.**)
Ciatti, Adolf. Rápidamente,
Tenemos que proceder.

Escena X

Dichos, Adolf y luego Ciatti.

- ADOLF.** (Con uniforme de general latinoamericano, anteojos negros y acento yanqui.) O-key, Míster John.
- MISTER JOHN.** (Sorprendido.) ¡Adol...!
- DON SIMON.** (Vuelve y también se sorprende.) ¡Conozco a este hombre!
- ADOLF.** Yes, shur.
Míster Saimon ser del sur
Donde rendir culto al Sol.
- DON SIMON.** ¡Imbécil!
- ADOLF.** Not onderstán.
(A Míster John.) Espero, Jefe, sus órdenes
Para aplastar los desórdenes,
Que obedecidas serán.
- DON SIMON.** ¡Si es Adolf Hiat! Pues claro.
Que uno a otro criminal
Sirva, es lo más natural.
No tiene nada de raro. (Entra Ciatti.)
- MISTER JOHN.** ¡Ea! Basta ya de hablar.
Cada segundo es precioso. (**Farsante, disculpándose.**) Don Simón, por belicoso,
Lo tenemos que encerrar.
- DON SIMON.** ¡Siempre cobarde y felón!
- MISTER JOHN.** ¿Qué esperan?
- ADOLF.** Ciatti, al instante
Procedamos.
- DON SIMON.** ¡Ah, bergante!
- CIATTI.** (Sobrador, perdonavidas.) No se oponga, Don Simón. (También avanza. Pero irrumpen la gente del pueblo. Como dijo Míster John, hay de todo: mestizos, negros, mulatos, indios, blancos. Toda la gama latinoamericana y caribe.)

Escena XI

Dichos y gente del pueblo, con armas.

UN HOMBRE. ¡Quietos! Quien se mueva, muere.

OTRO. ¡Agárrenlos!

MISTER JOHN. (Con rabia.) ¡Nos dormimos!

CIATTI. (Alzando los brazos.)
No hice nada.

ADOLF. (Idem.) Nos rendimos.

UNA MUJER. ¿Y ella?

MISTER JOHN. Búsquela... si quiere.

DON SIMON. ¡Vamos a salvar a Inés!
Pues temo que, entre sus mallas,
La asfixien estos canallas.
Ajustaremos después
Las cuentas que están pendientes.

HOMBRE. ¡Vamos!

MUJER. ¡Corramos!

OTRO. ¡De prisa!

DON SIMON. Sí. Rescatarla precisa
De estos viles delincuentes. (**Salen don Simón y la gente del pueblo.**)

Escena XII

Mister John, Adolf, Ciatti y, luego, Odea.

MISTER JOHN. Ya que suelto me dejó,
Volaré hacia otras tierras,
Pues, hasta hoy, en las guerras
Pelearon otros, no yo. (**Sale, corriendo.**)

ODEA. ¡Jesús, qué horror!

ADOLF. Yo también. (**Corre.**)

CIATTI. Y yo. (**Odea lo atrapa por una manga.**)

ODEA. Conmigo.

CIATTI. Te quedas.
O sálvate como puedas. (**Se suelta y corre.**)

ODEA. ¿Qué dijiste? Corro bien. (Deja la silla de ruedas y corre hacia afuera también. Se oye el helicóptero despegando.)

Escena XIII

Gente del pueblo y, luego don Simón e Inés.

MUJER. (Con fusil.) ¡Ya ganamos la pelea!

HOMBRE. (Idem.) ¡Muera Ténor!

OTRO. (Con metralleta.) ¡Y su gente!

OTRA MUJER. (Idem.) ¡Y ese gorila indecente!

TERCER HOMBRE. (Por la silla de ruedas, que quedó dando vueltas.) ¡Se acabó la vieja Odea! (Un grito general de júbilo acoge el descubrimiento. La gente juega con la silla y se divierte contenta. Inés entra del brazo de Don Simón.)

INES. Ni aun estando allí enjaulada,
Me olvidé de usted, padrino.

DON SIMON. ¿Fue capaz el asesino
De enjaularla?

INES. Pero nada
Logró de mí y aquí estoy,
Sana y salva, por fortuna,
Con su llegada oportuna. (Entran otros hombres y mujeres, también armados. El ruido del helicóptero indica que ha despegado.)

UNO. (Que entra.) ¡Huyen! (Señala hacia afuera.)

OTRO. ¡Es gran día el de hoy!

VIEJA. (Entra, con metralleta.) ¡Nuestra Inesita adorada! (La besa.)

MUJER. ¿Y eso qué es? (Por la jaula.)

DON SIMON. Es una trampa
Que usa la gente del hampa.

INES. Es una jaula dorada,
Dentro de la cual te adormecen.

HOMBRE. ¡A destruirla!

OTRO. Símbolo es
De opresión.

VIEJA. ¿Qué piensa Inés?

INES. Que hay que destruirla. Y empiecen.
(La gente del pueblo empieza a destruir la jaula. A Don Simón.)
La fe en usted me salvó
De manos de esa canalla.

DON SIMON. (Casi al público.)
Termina así esta batalla
Entre John Ténor y yo.
Alegria en la gente del pueblo, mientras el helicóptero pasa atronando el teatro. Telón.



D. SIMON— Termina así esta batalla
entre John Ténor y yo. (Acto 4)

PREMIO

CASA DE LAS AMERICAS 1976

acta

Acta del Jurado del género Teatro

En la ciudad de La Habana, a los cinco días del mes de febrero de 1976, reunido en la Casa de las Américas el Jurado del Premio 1976 en el género de teatro, integrado por Norman Brisky (Argentina), Gilberto Martínez (Colombia) e Ignacio Gutiérrez (Cuba), después de haber leído y discutido ampliamente los trabajos presentados acordó por unanimidad:

- 1º Seleccionar como las mejores obras en el género de teatro las siguientes:

Guadalupe, años sin cuenta — Creación colectiva del grupo La Candelaria de Colombia.

La agonía del difunto — del autor colombiano Esteban Navajas Cortés.

- 2º El jurado fundamenta su fallo en las siguientes consideraciones: *Guadalupe, años sin cuenta*, creación colectiva, forma genuina de nuestro teatro latinoamericano, al lograr la síntesis entre la investigación social y la experiencia dada por la práctica cotidiana del hecho teatral, da lugar a un producto artístico que por su temática; extraída de la raíz misma de la lucha de clases; y por el desarrollo escénico de su problemática; hermosa amalgama de los elementos que constituyen la expresión teatral que enseña, divirtiendo; es una pauta y un punto de partida para futuras investigaciones.

La agonía del difunto del autor Esteban Navajas Cortés. La obra que es realmente un todo, una unidad organizada y coherente a la que nada le falta, ni nada le sobra, logra en apretada síntesis y a través de una imaginativa e ingeniosa anécdota, darnos una visión de la lucha a muerte entre el campesinado y los terratenientes colombianos por la posesión de las tierras. Apoyándose en una estructura dramática, flexible, un ritmo vital, un diálogo lleno de humor, y un excelente trazado de los personajes, el autor consigue mantener el interés creciente a lo largo de toda la obra hasta desembocar en un final que es de una gran originalidad y riqueza teatral. Sin lugar a dudas que la obra debe ser un arma eficaz en manos de los grupos campesinos de teatro.

Norman Brisky

Ignacio Gutiérrez

Gilberto Martínez

hablan los miembros del jurado

SOBRE GUADALUPE. AÑOS SIN CUENTA

"Quiérase o no, *Guadalupe, años sin cuenta*, por su temática y por el tratamiento del tema, es un punto de partida para un debate que no podemos eludir y que se refiere a las técnicas de *creación colectiva*, su validez y su proyección en el contexto del movimiento teatral revolucionario de América Latina. Como base se nos entrega un producto dramático síntesis de toda una labor investigativa de año y medio, en el propio terreno de los acontecimientos. Y esta síntesis es una obra coherente, en donde existe una correspondencia entre el denominado lenguaje oral y las imágenes gésticas en acción. Por último, el canto popular, canto pujante que liga y comenta el acontecer dramático, es un elemento que se integra totalmente al acaecer escénico." *Gilberto Martínez*

"Quisimos reconocer, tal vez por primera vez, no el trabajo personal, sino el trabajo colectivo. Porque creemos que los verdaderos autores han sido siempre los pueblos. *Guadalupe, años sin cuenta* es una pieza vital, con mucha fuerza, con mucha vida y, sobre todo, con una tremenda calidad teatral." *Norman Brisky*

"*Guadalupe, años sin cuenta* desmonta de manera original todo el aparato económico, político e ideológico que rodea la vida y la muerte del guerrillero colombiano Guadalupe Salcedo, allá por los años "sin cuenta". La obra, sin apartarse de lo que debe ser un teatro de hondas raíces populares y de profunda crítica social, es un producto teatral que posee un justo equilibrio entre sus valores dramáticos y literarios, un excelente trazado de sus personajes, un buen manejo de los diálogos y una frescura, ingeniosidad y combatividad que la hacen altamente cotizable para los grupos latinoamericanos." *Ignacio Gutiérrez*

SOBRE LA AGONIA DEL DIFUNTO

"Usando una acción dramática aparentemente simple, pero llena de peripecias y de sorpresas, el autor desarrolla todo un conflicto dramático, logrando en su desenvolvimiento una tipificación y, al mismo tiempo, una caracterización de los personajes rica y sugestiva. La problemática planteada la resuelve de manera ingeniosa, hermoso resultado de la picardía pero determinante capacidad del pueblo para crear formas de lucha, ante las arteras y, por qué no, inteligentes tácticas del enemigo."

Gilberto Martínez

"La artesanía, la claridad y la lozanía de este dramaturgo nos hacen reconocer en su obra teatral una hermosa y dramática pintura de la todavía larga lucha del campesinado latinoamericano, que busca ser dueño de su propia tierra. Un autor, en fin, al que debemos seguir con atención."

Norman Brisky

"A través de una original anécdota *La agonía del difunto* logra, con una estructura dramática flexible y un excelente empleo del diálogo, darnos una visión real de la lucha a muerte entre el campesinado colombiano y los terratenientes por la posesión de la tierra. Apoyándose en un ritmo vital, en una correcta caracterización de los personajes y en un magnífico uso del humor, el autor mantiene con habilidad un interés creciente a lo largo de toda la obra, hasta desembocar en un final lleno de imaginación y teatralidad. *La agonía del difunto* debe ser un arma de combate de los grupos teatrales campesinos de nuestro continente." *Ignacio Gutiérrez*

DIARIO DEL ESCAMBRAY

Rine Leal

Fotos Miguel Carrasús

Miércoles 19 de noviembre.— Llegada a la Macagua sobre las diez de la noche, después de unas cinco horas en automóvil. El campamento del grupo Escambray está situado a doce kilómetros de Cumanayagua, casi en el centro de la Isla, en medio de las montañas. Lo forman tres casitas de doble vivienda, un grupo de habitaciones para dos personas, salón de ensayo y biblioteca, cuarto de sonido, comedor-cocina, almacén y vestuario, y áreas de esparcimiento. Las puertas de las casas están siempre abiertas y la madera y mampostería brillan con relucientes colores. Aquí viven y trabajan durante 25 días al mes una treintena de personas, entre actores, empleados de administración y servicios, cuatro choferes, dos jardineros, dos pintores y cinco niños. La temperatura es fresca, y por todas partes flores y silencio... excepto en el salón de ensayos. El grupo se reúne y determina las condiciones de la gira en San Pedro, a donde debemos llegar dentro de tres días.

Sábado 22.— Levantada general a las siete a.m. El desayuno es apresurado pues se deben cargar los camiones con el equipo, recursos técnicos, equipajes

y objetos individuales, cocina y comida, nevera, utensilios, y a falta de carga subimos a Yanka, la perra pastora, una de las dos del campamento. (Creo que éste es el único grupo del mundo que viaja con una perra.) A pesar de la hora el trabajo nos hace sudar. Arrancamos poco después de las nueve: dos camiones, la planta eléctrica, un jeep y un automóvil que recorren trabajosamente los 140 kilómetros a San Pedro por carreteras estrechas y paisajes amplios. Pronto nos deslizamos junto al Caribe; la llegada al nuevo pueblo en construcción, casi pegado al viejo San Pedro, nos estimula. Falta aún el agua y se terminan los bloques de edificios que se entregarán en unos días. Por todas partes trabajo y polvo. Nos alojamos al fondo de la comunidad, entre casas contiguas de cuatro habitaciones cada una. La última es la destinada a críticos y visitantes, pero me quedo entre los actores. Poco a poco todo va cobrando imagen de hogar, de lugar familiar y al mismo tiempo personal. Cada quien trae, como el caracol, su casa a cuestas, y unas pocas horas de trabajo transforman las dos casas en algo confortable. Benjamín, mientras tanto, monta la cocina y el comedor, y yo me las arreglo para instalar una modesta "oficina" para escribir y leer en el cuarto abandonado de la casa de visitas, junto al equipo

técnico. La noche se va en medio de bromas, viejas anécdotas y una comida ligera. Nos acostamos ya dormidos.

Domingo 23.— A las diez de la mañana comienzan los ensayos. Estoy ansioso por ver el grupo en acción resolviendo el viejo y único problema del teatro en todas partes: la comunicación con el público. Los he visto en ensayos, ante espectadores especializados o extranjeros, pero presiento que no es lo mismo. También he leído sobre ellos, pero este teatro es praxis antes que teoría y surgió en la confrontación directa con el campesinado a partir del 5 de noviembre de 1968 en que llegó al Escambray, Sergio Corrieri con otros once actores, sin saber a ciencia cierta qué es lo que iban a hacer. Eso sí, sabían lo que no querían hacer.

Por la tarde limpiamos las casas y terminamos de instalarlos. A la noche reunión para planificar el trabajo; quedo en la comisión de montaje de luces y con días señalados para la limpieza.

Martes 25.— A las dos de la tarde reunión con las organizaciones de masas en el puesto de mando de la agricultura de San Pedro. Están presentes el Partido, el responsable del plan o base genética ganadera, el poder local, el jefe de producción, sindicato, Comités de Defensa de la Revolución, Federación de Mujeres, Ministerio de Educación, Jóvenes Comunistas, plan de comunidades, etc., unas 50 personas apiñadas en torno a un micrófono. Gilda Hernández, subdirectora, explica que no son un grupo como los conocidos sino que trabajan sobre los problemas concretos de la zona a fin de acelerar el desarrollo de la Revolución. No se desean panegíricos sino la realidad, las dificultades más

apremiantes. Poco a poco la reunión se anima y críticamente surge la realidad de San Pedro que alguien encierra en una frase tajante: "San Pedro no tuvo origen, ni campesino ni obrero." Es un pueblo que quedó marginado del desarrollo del país, un asentamiento nómada de los cortadores de caña que antes del 59 tenían que pagar seis pesos por "el derecho a cortar caña", ¡el trabajo más duro que existe en Cuba! Y luego, en la larga noche del tiempo muerto, durante ocho o nueve meses, dedicarse a la pesca o recoger pita de corojo, una planta de la que extraían manteca y sobre todo fibra para trenzar sogas, en una economía artesanal, basada en el trabajo familiar. Y sin embargo, la disposición de las mujeres para la construcción del nuevo San Pedro o las vaquerías típicas parece superar a la de los hombres. No existen sectas religiosas, ni pequeños agricultores, ni tradición proletaria, ni industrias. Es un lugar que encaja oblicuamente en el repertorio del grupo, y adivino en la mente de todos la idea de una obra sobre San Pedro y sus 2 126 habitantes, de los cuales la tercera parte es infantil. Regresamos al campamento llenos de proyectos, con asombros e interrogantes.

He sido testigo del método de trabajo inicial del grupo, pero apenas tengo tiempo de descansar pues a las siete y media salimos hacia Palmarito a representar *El paraíso recobrado*, de Albio Paz (estrenada el 25 de febrero de 1973), dirigida ahora por Elio Martín. Monto luces y espero impaciente entre el público que aguarda de pie frente a una bellísima casa en ruinas, un escenario ideal que parece una escenografía.

La obra permite comprender el mecanismo de comunicación del Escambray, su semiótica teatral. Se trata de una controversia entre dos improvisadores en torno a las sectas religiosas. En tres escenas intercaladas entre las décimas se muestran tres captaciones de campesinos, cada una señalando una táctica diferente: 1) el "buen vecino" que con-

quista con una mezcla de falsa bondad y palabras bonitas; 2) la utilización de momentos trágicos, como la muerte de un hijo; y 3) el estímulo de los rezagos individualistas de algunos pequeños agricultores, a quienes prometen un paraíso de libre empresa, con exceso de tierra, regadío, tractores y sin acopiar para el Estado. Es una crítica a la "reforma agraria" con que esta secta (que predica el no saludar los emblemas patrios ni defender la nación frente al invasor) trató de ganar adeptos entre los campesinos más atrasados. Con una técnica venida de Brecht, entre escena y escena, en un libre juego teatral frente a los espectadores, los dos improvisadores *distancian* la acción con sus décimas, en las que discuten con acritud y gracia, en medio de las risas y aplausos del público que interviene continuamente.

El tono de la pieza es de farsa, mordaz, imaginativo, hiriente, un verdadero *guateque* o fiesta guajira que dura unos cuarenta minutos, y que lejos de resolverse dramáticamente traslada el desenlace al público a través del debate tras la representación. Comprendo que el debate es parte esencial del Escambray, lo que define su estética, porque la obra es un detonante social que provoca intervenciones y actitudes colectivas, compromete públicamente, mientras los campesinos narran experiencias propias y rechazan la presencia de las sectas como elemento contrarrevolucionario. La pieza va encaminada a desenmascarar a estos "buenos vecinos", serviciales y atentos, que se valen de distintas tácticas para conseguir seguidores.

Esta es la segunda versión de la obra de Paz, quien se introdujo en los templos y registró las enseñanzas de los "hermanos" quienes narraban y "representaban" sus captaciones, como enseñanza y método a los feligreses. Tomando tres ejemplos, Albio creó en breve tiempo esta nueva versión enderezada a provocar el debate y crear un espectáculo de farsa utilizando la déci-

ma como elemento de comunicación y al mismo tiempo distanciador y conflictivo, lo que se reafirma con una puesta en escena *crítica* donde la voz, el gesto, el juego escénico y el excelente diálogo campesino junto a la intención suplen la ausencia de escenografía, maquillaje o mobiliario. El actor abandonado a sus propios medios expresivos. Una simple plataforma (Lope hablaba de un tablado y dos pasiones) y dos torres de luces transforman cualquier espacio en un teatro, con el público de pie, o sentado en el suelo o en sillas que traen de sus casas. Y no abandonan el lugar tras la función sino que esperan el debate y lo siguen con sus opiniones y aplausos como si fuese una parte más de su trabajo, de su vida, de la comunidad en que residen. El teatro de nuevo en su sitio, rescatado de una burguesía que durante tres siglos lo separó del pueblo.

Miércoles 26.— A las nueve de la mañana de nuevo en el camión a montar luces en El Maizal, lo que representa un duro camino entre el polvo infinito. Las torres son una solución práctica que el grupo halló a sus problemas técnicos. Con barras de aluminio, tornillos e imaginación, en pocos minutos se alzan las luces unos tres metros y quedan sólidamente sujetas, mientras se controlan con una pizarra eléctrica, de confección casera, y su planta de alimentación. La torre, plegable, pesa unas pocas libras, y los bombillos van en un cajón aparte ocupando poco espacio. El Escambray ha desarrollado sus propios técnicos que trabajan en función de las necesidades específicas de cada representación y locación... y además actúan, cantan, investigan, realizan la ropa, hacen de utileros y escriben obras. Algo más que el actor total a la europea. Por la noche veré *El rentista*, también de Albio Paz, estrenada el 3 de julio de 1974, dirigida por Gilda Hernández.

Si alguien me hubiera dicho en La Habana que nuestros guajiros son capaces de aceptar el realismo épico, el absurdo, el simbolismo y la farsa como un hecho real, me hubiera reído en su cara. Y sin embargo ahora los veo reaccionar frente a este "rentista" que muere y resucita continuamente, se viste y desviste de campesino según su historial de trabajador, cuya vida se narra y comenta con décimas que interrumpen la acción y la enfrian, y cuya divertida moraleja está expuesta en una cuarteta que escrita en un tablado permanece siempre en escena, a la vista de todos:

Hay muertos que no lo son
y sin embargo lo están
porque alejándose van
de su mejor tradición.

Creo necesario explicar los antecedentes de esta pieza. La segunda Ley de Reforma Agraria (octubre 3, 1963) redujo la tenencia máxima a 67 hectáreas, pero el desarrollo agrario y ganadero chocó con estos minifundios que impiden una agricultura tecnificada. Entonces se determinó que cada núcleo campesino que entregara voluntariamente su tierra (y la voluntariedad es el principal factor de este plan) recibiría una renta vitalicia además de un espacio de poca extensión para su autoconsumo (o *autoconsumo* como ellos dicen) así como el derecho a residir en las nuevas comunidades a base de trabajar en las vaquerías. El plan comenzó en el poblado La Vitrina (de donde Albio creó su obra de igual título) pero ya se ramifica por toda la región. Ahora bien, la generosidad económica de la renta es de tal naturaleza (unos ochenta pesos mensuales por caballería o 13.4 hectáreas) que muchos campesinos viven de esa renta en mejores condiciones que trabajando antes de la Revolución. Así surge "el rentista", que niega al plan la totalidad de su fuerza de trabajo, que lo hace en forma esporádica: es el guajiro que tuvo historia de campesino pero la olvidó, ha muerto como clase al negarse a prole-

tarizarse, aunque como individuo "coja el sol en las piedras como las jutías".

Por eso "el rentista" muere y resucita, adopta los atributos del trabajo (sombbrero, machete, espuelas, polainas) o los pierde según convenga, en escenas que me recuerdan insistenteamente la investidura del Papa en *Galileo*, y finalmente es "enterrado" como clase. Y todo en un ambiente de farsa, de jolgorio, de velorio criticado, con diálogos cantados entre los personajes y un actor metido en el público quien interviene constantemente y hace avanzar la obra un poco a lo Pirandello, despojando al hecho teatral de su retórica escénica.

El debate final es sabroso, activo, con tomas de posición revolucionaria, una verdadera asamblea sobre el plan con críticas a "los rentistas" que viven del trabajo de los demás. Es en este aspecto donde la obra alcanza una dimensión mayor pues un "rentista" puede ser lo mismo un campesino adinerado que cualquier otro trabajador que viva recostado sobre el esfuerzo ajeno en una forma sutil de explotación.

La obra es redonda, directa, con riqueza imaginativa y escénica que devuelve de golpe a nuestra escena su frescura a veces olvidada. Nada de sicologismos, problemas familiares de la pequeña burguesía, mundo cerrado y agonizante, sino todo lo contrario, una apertura social que al mismo tiempo representa una apertura teatral, donde las mejores tendencias de la escena mundial están presentes y cubanizadas hasta devolver un espectáculo que a ratos es farsa absurda, controversia popular o escena bufa. ¿No habrá algo de nuestras buscadas raíces? Y pienso que Albio Paz es uno de nuestros mejores dramaturgos, con un oído abierto al habla popular, y sin embargo está prácticamente desconocido a pesar de que *La vitrina*, representada por el grupo La Yaya, dirigida por Flora Lauten y actuada por los propios campesinos, fue la agradable sorpresa del Panorama de Teatro y Danza

1975, ganando el premio especial al mejor texto cubano.

Al regreso el camión se rompe y recorremos extenuados, pero felices, tres kilómetros hasta el nuevo pueblo en construcción en medio de anécdotas donde abundan accidentes peores, huesos rotos y sustos en la madrugada.

Viernes 28.— Se celebra el Día del Constructor y vamos hasta Iguanojo a trabajar ante una brigada que presenta a sus nuevos militantes y mejores obreros. Al llegar, sobre las doce del día, nos aguarda una sorpresa: los trabajadores levantaron un pequeño escenario donde un cartel nos saluda: "Bienvenidos compañeros artistas". El hecho me golpea, me sumerge de pronto en la realidad de este trabajo, en esa unidad artista-pueblo que pocas veces he visto con tanta generosidad. Ayudamos a clavar los últimos listones, formamos parte de la asamblea y en medio de un ambiente de regocijo y fervor se trabaja. Esta vez se trata de *El ladrillo sin mezcla* de Sergio González, dirigida por su autor.

Sergio es un producto típico del Escambray. Comenzó como actor en el Centro Dramático de Las Villas, pero añadió luego su entusiasmo técnico al grupo y es responsable del equipo eléctrico, para transformarse finalmente en dramaturgo y director ante las necesidades del Escambray. El año pasado ganó el premio 26 de Julio del Ministerio de las Fuerzas Armadas con *Las provisiones*, viajó a la URSS y a su regreso se incorporó a la gira de San Pedro como actor y director, técnico, utilero, investigador, y lo que sea necesario.

El ladrillo... representa una nueva fase del Escambray, los comienzos de un repertorio sobre la proletarización del campesino que se incorpora a los planes de construcción y ganadería. La pieza me

recuerda un retablo de nuestra *comedia dell'arte*, los pasos de Lope de Rueda y el teatro chicano, con versos pareados y silvas, y las necesarias décimas de Gilda, en una especie de *moralidad* revolucionaria, donde los personajes son tipos populares y fácilmente identificables. La obra fue creada el 3 de diciembre de 1974 en el Trimestre de la Victoria, con el que la región aceleró las obras industriales. Así surgieron *El ladrillo...*; *La croqueta, El burro y su carretón, La bodega La complaciente* de Roberto Orihuela, *El brujo de Bululú*, de Julio Medina, y *El patio de maquinaria*, de Orihuela y Pedro Rentería. Son verdaderos pasos sobre los problemas de la construcción y los servicios al pueblo, con una crítica abierta a los malos obreros y sus administradores y jefes, con una media hora de duración, pues se presentan generalmente en el horario de almuerzo. A juzgar por *El ladrillo* y *El patio...* sus personajes son intercambiables pues representan actitudes antisociales que se repiten en distintas situaciones: Pancho desgracia, El bueno, El desorganizador, El ausentista, Simplicio, El metero (que piensa sólo en las metas y descuida la calidad), El guille (que esconde el cuerpo al trabajo), El retranca (que frena a los demás), El trapichero (que trafica ilegalmente). Los personajes son presentados en un prólogo de Gilda, mientras adoptan sus gestos habituales y se identifican por medio de letreros colgados al cuello. Una vez terminado el prólogo, que es el mismo para ambas piezas, comienzan los breves episodios llenos de un delicioso humor, donde se ofrecen los conflictos entre los trabajadores honestos y los vagos, ausentistas, jefes consentidores, etc. Los pasos repiten a los personajes, ahora en acción, y el público ríe regocijado y se familiariza con la obra cuando los actores improvisan con los elementos a mano de la construcción. Al final el debate provoca su habitual participación y las críticas alcanzan a todos, hasta convertir el espectáculo en una reunión de producción,

El patio de maquinaria (estrenada el 17 de diciembre de 1974) fue representada dos semanas más tarde en la presa de Iguanojo, dirigida por Sergio Corriere, junto con *El ladrillo...*, única oportunidad en que se ofreció el doble programa (que en realidad es una unidad en sí mismo) en horas de la noche en medio de un frío increíble, lo que no impidió la presencia de casi doscientos trabajadores desafiando el viento cortante de las montañas, después de celebrar una asamblea de obreros ejemplares por cerca de cinco horas.

El patio... posee el mismo prólogo que *El ladrillo...*, idénticos personajes, actitudes y gestos semejantes, pero los episódios están adaptados al mundo de la maquinaria, especialmente el mal uso y negligencia en su cuidado. El público se divierte cuando los actores *incorporan* tractores o camiones y les hablan directamente en medio de la función, porque en el Escambray el actor es el centro de la escena, es su propio vestuario y escenografía, aunque bien lejano a la concepción Grotowskiana del teatro pobre, pues se enmarca no como una ceremonia o exorcismo para unos pocos iniciados, sino como texto y contexto de una problemática social, no individual. Más que estética pura, una ética revolucionaria.

Pienso en la posibilidad que este retablo abre al crear una *commedia dell'arte* actual, un bufo social, mostrando los tipos simpáticos y populares pero que frenan el desarrollo de la colectividad. Son probablemente las piezas más críticas del repertorio, con gran libertad y audacia, pero se trata de una crítica surgida *desde adentro*, que los obreros aceptan y amplían pues va dirigida a superar errores y debilidades reales. Un debate de estas dos piezas se transforma en una colección de fallos y desaciertos que a veces golpea bien arriba. Las obras no poseen soluciones ni esquemas, sino que se ofrecen *abiertas* para que el debate sirva de telón, de

desenlace, de solución correcta al problema planteado.

Sábado 29.— A las nueve de la mañana se chapean malezas, se limpian escombros, se colocan estacas, se montan luces, se carga el equipo hacia las afueras de San Pedro para preparar la locación de *El juicio*, la obra maestra del Escambray, el punto máximo de su teatro de participación, una pieza que me obliga a replantearme el concepto del teatro. Estrenada el 13 de febrero de 1973 y dirigida por Corrieri, la obra es la primera de Gilda Hernández.

Y sin embargo, esta mujer llegó tarde al teatro y debutó influida por su hijo Corrieri. Comenzó como actriz, luego fue directora, funcionaria, y finalmente abandonó todo para marchar al Escambray. Subdirectora del grupo, su presencia vital se contagia bien pronto. No la vi nunca tranquila y sus actividades iban desde las estrictamente administrativas hasta las artísticas, pasando por el transporte, la cocina y hasta las preocupaciones personales de los actores. En el colectivo actúa, dirige, y además compone la mayor parte de las décimas que acompañan las obras, pues Gilda ha devenido una decimista popular que haría las delicias de un Samuel Feijóo. Y de repente la descubro autora de *El juicio*, que resume lo que denomino segunda etapa del trabajo del Escambray.

Vayamos por parte para entendernos. El grupo se estrenó en julio de 1969 con una adaptación de farsas por Gilda. Luego siguieron *Unos hombres y otros* de Jesús Díaz, *Escambray mambí* de Herminia Sánchez, pantomimas y obras infantiles. Más tarde cuentos de Cardoso y la adaptación de *Los fusiles de la madre Carrar* transformada por Corrieri en *Y si fuera así...* trasladando la acción a Cuba enfrentada a una agresión imperialista. Pero el debate, ese

elemento que define el Escambray, se ofrecía al final de la representación, no era parte integral del espectáculo, aún no se había abierto a la participación. El 27 de febrero de 1971 se estrena *La vitrina* y su debate se prolongó tanto que por decisión del público se determinó que la obra se montase de nuevo al día siguiente para continuar después el debate.

Más tarde la obra va en gira por la zona de Mataguá, donde residía la gente que se trasladaba al nuevo pueblo en construcción. Repentinamente, en medio de una función, el debate se transformó en participación cuando los espectadores increparon a los actores, detuvieron la representación y pasaron a discutir *en medio* de la obra, espontáneamente. Los actores, asombrados, descubrieron así el poder dramático del debate como elemento de unificación, de creación inesperada, de fuerza teatral. Luego, en *Las provisiones* de González (febrero 6, 1973) el debate o asamblea fue ya parte integral de la obra, es su escena IX, y la pieza no puede continuar hasta que los espectadores no llegan a un acuerdo sobre el problema consultado, lo que da entrada a la escena siguiente que es retomada por el autor. Esto dificulta enormemente la descripción o publicación de estas piezas pues las mismas carecen de sentido total sin el debate... que por supuesto, nunca es igual sino que convierte cada representación en un hecho irrepetible. Teatro teatral y no literatura dramática. Si *La vitrina* abre la segunda etapa del Escambray (el debate como paréntesis) *El juicio* la culmina, y las obras del Trimestre de la Victoria abren la tercera etapa en la que el grupo trabaja actualmente.

El juicio es puro evento de participación, y como tal ha sido definido por su autora. No puede representarse sin la colaboración del público que la "reescribe" en cada función. Se ofrece sobre una plataforma de unos dos metros cuadrados, una segunda zona para las escenas

retrospectivas, y las sillas para los testigos, el jurado y los interrogadores, lo que plantea diversos planos de luces. La obra surge como resultado de la reubicación de los bandidos y sus colaboradores en el Escambray que cumplieron su condena y vuelven a la región de sus fechorías. Lo que se discute es un juicio moral: estos hombres están rehabilitados pero su presencia en la zona es dañina tanto para ellos como para la colectividad. ¿No es mejor solución reubicarlos lejos, donde su pasado no pese como una condena moral?

Corrieri explica al público, sentado en una especie de anfiteatro natural, que no van a presenciar una obra como las otras, que se necesita que los espectadores elijan seis jueces de entre ellos que serán los encargados de juzgar a Leandro Pérez González. La representación que observé llevó veinte minutos en la elección de estos jueces populares (cuatro hombres y dos mujeres) que pasaron a sentarse en el escenario convirtiéndose, sin advertirlo nadie, de público en actores. Entonces comienza *El juicio* propiamente dicho con el desfile de los testigos (actores) y las escenas retrospectivas que aclaran la conducta de Leandro, inquiriendo los motivos que tuvo para alzarse contra la Revolución y colaborar con los explotadores de su clase. Y contemplé el fenómeno de la participación cuando un espectador detuvo la obra y se enfascó en una discusión abierta con Elio Martín, que representa al jefe de un plan agrícola en el que trabaja Leandro tras su rehabilitación, así como en varias intervenciones de los jueces que interrogaban a los testigos (actores) en el momento que lo creían conveniente, y que sabían respetar las escenas retrospectivas. La obra crece, se activa con las preguntas del público y los jueces y va mostrando las facetas de este Leandro, hombre poco comunicativo, campesino que siempre eligió mal, trabajador sin conciencia clasista a quien la ambición y el egoísmo, unido al dominio que Casarie-

go, antiguo terrateniente, ejercía sobre él, convirtieron casi en un asesino.

Pero Leandro ya no es un arquetipo como en otras obras del Escambray, no necesita de letreros que lo definan, no asume gestos típicos: es un personaje, un ser de carne y hueso con sus ambigüedades y misterios, con su mundo interior que se niega a revelarnos. La pieza termina y pasamos al debate final, mientras el público es iluminado pues ya forma parte del evento. Los espectadores opinan que Leandro, ambicioso y personalista, actuó por egoísmo, por cobardía e ignorancia, por el dominio moral que Casariego posee sobre su persona, por su falta de principios clasistas, por su ausencia de confianza en sí mismo, lo que impide que se pueda tener confianza en él, hasta que se decide que los seis jueces (spectadores) decidan su suerte. El jurado se reúne en secreto al fondo del escenario, el público aguarda sin moverse, en un silencio conmovedor, y tras cinco minutos de deliberación su presidente anuncia el fallo: Leandro Pérez González debe ser reubicado fuera del Escambray. Razones: 1) se muestra cohibido, cree que nadie confía en él por sus antecedentes como bandido; 2) los familiares de los muertos no olvidan a los alzados; 3) en otra región puede comenzar una nueva vida que ayude a su verdadera rehabilitación social. Pienso en el Derecho proletario aplastando al Derecho burgués. Corrieri somete el fallo del jurado al público, éste vota afirmativamente... y la representación concluye exactamente dos horas y dos minutos después de haber comenzado.

El juicio escapa a toda narración pues sólo en contacto con el público logra su plenitud dramática, y creo que es una de las obras cubanas más importantes desde 1966 a la fecha. Me hace pensar que el teatro puede ser un organismo vivo, total, y que ese público activo y participante existe en todas partes y espera sólo su detonante social. Las fronteras entre el teatro y la reali-

dad estallan aquí por completo y se produce un fenómeno colectivo que tiene mucho que ver con los orígenes mismos de la escena, no como "imitación de una acción" sino como una acción compartida por todos. Corrieri me declara que "*El juicio*, entre otras cosas, ayuda a elevar a un plano racional el impulso instintivo del odio a una clase explotadora."

El regreso al campamento se hace en medio de comentarios, de recuerdos de otras representaciones, de opiniones y discusiones, pues *El juicio* es tan rico en matices y sugerencias que una sola puesta en escena no lo agota. Esa noche nos acostamos un poco más tarde que de costumbre.

Domingo 30.— Mañana tranquila. A las tres salimos para la Comunidad 23 (una antigua sociedad de cooperativistas) donde un conjunto de aficionados trabajarán para el grupo. Montan, en una esquina del círculo social, con una sábana de cortina tras la cual aparecen y desaparecen los actores, montan *Justicia y Revolución* de Conrado Núñez, un negro con una sonrisa de luna llena. La representación es ingenua pero con una carga de sinceridad y fuerza emotiva que me convence. Luego una "comedia cómica" titulada *Hotel Brisas del pasado* que probablemente sea el refrito de nuestro peor teatro vernáculo dejado por una de las viejas compañías bufas que recorrián el país. Siento lo útil que sería un buen instructor de aficionados en esta zona, donde el teatro parece un fruto espontáneo y virgen. Tras la comida le llega el turno al Escambray, en medio de una polvareda que me hace temer por la garganta de los actores. ¿Cómo soportan estas actuaciones al aire libre, los cambios súbitos de temperatura, el eterno polvo, la ausencia de micrófonos, el movimiento de los camiones? Sólo cuando se contempla este

público activo y agradecido se olvidan estos inconvenientes.

Esta vez el montaje es simple: una sola torre de luz y faroles chinos en torno a un espacio abierto que el público convierte en semicírculo, un tanto como los antiguos corrales. Se representa uno de los espectáculos más bellos y sencillos del grupo, *Los cuentos*, dirigido por Elio Martín, e integrado por cuatro narraciones de Onelio Jorge Cardoso. Mi curiosidad ahora es doble: teatral y literaria. Hace meses, cuando hablé con Cardoso y le propuse publicar este espectáculo en la colección de teatro, me respondió: "Imposible, ellos no han cambiado nada, ni adaptado nada, dicen los cuentos tal como están escritos, sin quitarles una coma". Y García Márquez hablaba con entusiasmo del salto que representa pasar de la narración al diálogo, y la correcta solución que el Escambray daba a este nudo gordiano literario. De los nueve cuentos de Cardoso que el grupo ha montado representan *El cangrejo volador*, *El hambre*, *Francisca y la muerte* y *El cuentero*.

Las décimas de Gilda entre cuento y cuento muestran la moraleja y establecen el derecho del hombre a la imaginación y el arte. Escénicamente no hay intentos de recrear las narraciones, sino contarlas directamente mientras sólo los diálogos son ofrecidos por los intérpretes, que a través del gesto y la actitud complementan la narración. Y sin embargo es teatro puro, donde veo realizarse una de las recomendaciones de Brecht en su *Pequeño órgano*: actuar como doble figura, emplear la tercera persona al describir las acciones mientras el personaje las mima, y pasar sin transición de narrador a personaje. No existe deseo alguno de identificación, y la complicidad escénica que se logra entre el personaje y su narrador es absoluta y distanciadora. El ambiente de comunicación crece progresivamente, y en el último cuento (*El cuentero*) Sergio Corrieri demuestra con facilidad que es uno de nuestros mejores intérpretes: su

Juan Candela es convincente, seduce y al mismo tiempo ilustra esas "dos hombres" que es un *leit-motiv* en Cardoso. Al final se repite el ambiente de guateque, se rasgan guitarras y se pide al público que diga también sus cuentos, siguiendo la tradición oral de nuestros campos. Surge un cuentero espontáneo y continúa la representación en una unidad escénica que logra la intimidad de una reunión familiar.

Lunes 1 de diciembre.— La tarde la dedicamos a trabajo voluntario pues la inauguración del pueblo se acerca. Damos pico y pala, carretilleamos, preparamos el terreno para las áreas verdes y el césped, y aprovechamos para intercalar frases y momentos de *El ladillo*... cuando alguien descansa en el trabajo de los demás. Por la noche visita a Trinidad. La única noche libre hasta ahora.

Martes 2.— A las tres y media, al regresar de una función, reunión para comenzar la esperada labor de investigación. Debemos obtener datos sobre la composición de los núcleos familiares, historia laboral antes y después de la Revolución, trabajos colaterales, salario, problemas del viejo San Pedro con sus causas y posibles soluciones, opinión sobre el pueblo nuevo, sobre las vaquerías, si hay o no indiferencia ante la mudada, actitudes ante las nuevas responsabilidades sociales, supersticiones, anécdotas de la lucha contra bandidos, leyendas, curanderismo, giros verbales, folclor, situación de los niños, respeto a la propiedad social, y todo cuanto pueda ayudar a la comprensión de la temática local. Tomamos como base un cuestionario adaptado a las necesidades de esta investigación. Por la noche viajamos a San Pedro, que está a oscuras

pues la planta eléctrica sufre desperfectos. Nos movemos entre sombras, a través de calles desiertas y casas cerradas. Entrevistamos a un anciano: 81 años, 14 hijos, más de 40 nietos, alcalde de barrio por casi veinte años. Pienso en un patriarca genitor, un fundador de ciudades. Al regreso redactamos con entusiasmo el resultado de la entrevista. Al día siguiente reparto carnetes de identidad en el círculo social, mientras otros actores trabajan en tiendas, bares y policlínico.

Jueves 4.— En el puesto de mando de la agricultura función infantil, un frente importantísimo bajo la responsabilidad de Carlos Pérez Peña. Nos acompaña Modesto, de once años, que cursa el quinto grado y que desde nuestra llegada comenzó a rondar el campamento hasta compartir con nosotros el trabajo. No sé si el grupo lo adoptó o si es Modesto quien hizo suyo al grupo. Nos ayuda, carga un poco y permanece en el público con esa mirada orgullosa de quien forma parte de los actores.

Las obras infantiles tienen también su introducción musical, y se persigue la incorporación de los niños al juego teatral mediante canciones o haciéndoles mimar la naturaleza o los animales. Nada de magia o seducción, sino por el contrario participación. Se representa *El mambisito*, *La lechuza ambiciosa*, más elaborada, con mezcla de títeres de guante y máscaras en un retablo circular hecho con un aro y tela, pero también se trabaja con el títere a la vista del niño, en una forma aproximada al Bunraku, y que parece ser una fórmula ya nacional para el trabajo titiritero. También *La cucarachita martina* y breves historias y adivinanzas sacadas de los libros escolares de modo que sean familiares y los espectadores puedan intervenir. De pronto una sorpresa. Los niños han preparado su versión de *El*

mambisito y la representan para el grupo, que pasa ahora a ser público, en esa trasmutación que observé muchas veces durante la gira.

Por la noche sesión de chequeo de la investigación. Durante más de tres horas confrontamos entrevistas, datos, lanzamos hipótesis. Surge poco a poco la imagen del viejo San Pedro, con su economía artesanal, su construcción que recuerda el paleolítico de casas de barro, su aislamiento, la historia apócrifa del santo que naufragó en las costas y que quedó en el pueblo, los decimistas populares, una adolescente que escribe comics en típica actitud colonialista, con sus personajes rubios con nombres norteamericanos y que viajan a París o Nueva York, pero que posee un "algo" que no alcanzo aún a definir (¿dónde vería los comics tan a la moda, que ella misma ilustra en cuadernos colegiales?), un curandero que "vence" el asma por medio de clavos en un árbol añojo, la extraña ausencia de sinccretismo religioso en una población de alto mestizaje, las familias que guardan aún las máquinas rudimentarias con las que se confeccionaba la soga para el trueque, como si San Pedro no hubiese llegado aún al capitalismo. ¡Qué mundo para un antropólogo social! Queda decidido acelerar la investigación y ver si la zona se transforma en una obra. Comienzan los proyectos: Orihuela, Rentería, Medina, entre bromas y serio, trabajan en guiones. Se lanza la idea de una pieza "ambulatoria", una especie de Corpus Christi pagano, con el santo en andas y el pueblo detrás caminando con la procesión. Es una forma distinta de participación, tanto ideológica como física.

Sábado 6.— Día inolvidable. Comienzan las mudadas al nuevo pueblo. Hoy se entregan las primeras cincuenta viviendas. Son dos edificios de cuatro pisos del sistema llamado Gran panel 4, de

24 apartamentos cada uno, y otro biplanta (duplex) de sistema Novoa, de 16 apartamentos. En lo que falta de año deben concluirse 131 viviendas más, pues la base genética cuenta con 30 lecherías construidas, la mitad de las cuales están ya en producción. Las casas se entregan amuebladas, con refrigerador, televisor, agua y luz, todo gratuito, con la sola obligación de trabajar en el plan. Habla Nicolás Chaos, Secretario del Partido Comunista en el Escambray. Por decisión de los nuevos vecinos, el pueblo se llamará Alberto Delgado, mártir de la lucha contra bandidos, personaje que incorporó Corrieri en el filme *El hombre de Maisinicú*. De nuevo la realidad y el arte confluyen. Hay rodeo, boxeo, quioscos, música, baile, comida. Contemplo las primeras mudadas, la emoción, el llanto, las familias que dejan las casas de barro para trasladarse con sus pocos enseres a las modernas viviendas. Un salto de siglos. Me acuesto sin poder dormir.

Hoy he visto el nacimiento de un pueblo, el parto de una nueva sociedad.

blemática de la zona, sensibilizar a favor de la nueva comunidad, ayudar a las mudadas y la integración a los planes lecheros. La reunión final ha sido muy autocítica, y a pesar de lo realizado nadie se siente satisfecho. Se conversa sobre el proyecto dramático, esa procesión en que cada estación del santo es una escena donde la imagen, personificada por un actor, va perdiendo sus ornamentos sagrados y transformándose progresivamente en un vaquero, con micro-debates en que el público manifiesta si San Pedro (o Pedro, ya a secas) está en disposición de pasar a una nueva etapa o estación al vencer sus antiguos vicios. Al final, ya a la entrada del nuevo pueblo, el santo ha devinido obrero agrícola, y en el debate último el público decide si puede o no mudarse, bajo qué nombre debe hacerlo, y finalmente se le llena el contrato, lo firma... y penetra en Alberto Delgado, símbolo de la desaparición del viejo San Pedro. Se partirá de improvisaciones por equipos, datos recogidos en la investigación, experiencias escénicas anteriores, y lo que vaya surgiendo en los ensayos.

Mientras, los choferes preparan el regreso. Cabaiguán, Merengue, Martínez y Yolando luchan con los equipos, desarmán, buscan piezas y nos mantienen en un perpetuo movimiento. Sin ellos el Escambray no existiría tampoco, y ellos se sienten tan "actores" como los del grupo, sin contar con que, en *El juicio*, Cabaiguán incorpora a uno de los bandidos.

Viernes 12.— A las nueve de la mañana comenzamos la reunión que determinará si el grupo regresa a San Pedro. El volumen de funciones (23 en 21 días) ha dificultado el trabajo de la investigación propiamente dicha, pero la necesidad de teatro en la zona ha primado en esta gira. Se hicieron sólo 30 entrevistas en apenas diez días sin perder el ritmo de las representaciones, que en estas últimas jornadas ha sido agotador, a veces tres en un día. Pero en Mataguá se realizaron alrededor de 150 entrevistas antes de que el grupo se decidiera a montar *La vitrina*.

Terminamos a las cuatro y media, en que se decide volver en enero, continuar la investigación y el trabajo de la nueva obra. Es necesario incidir más en la pro-

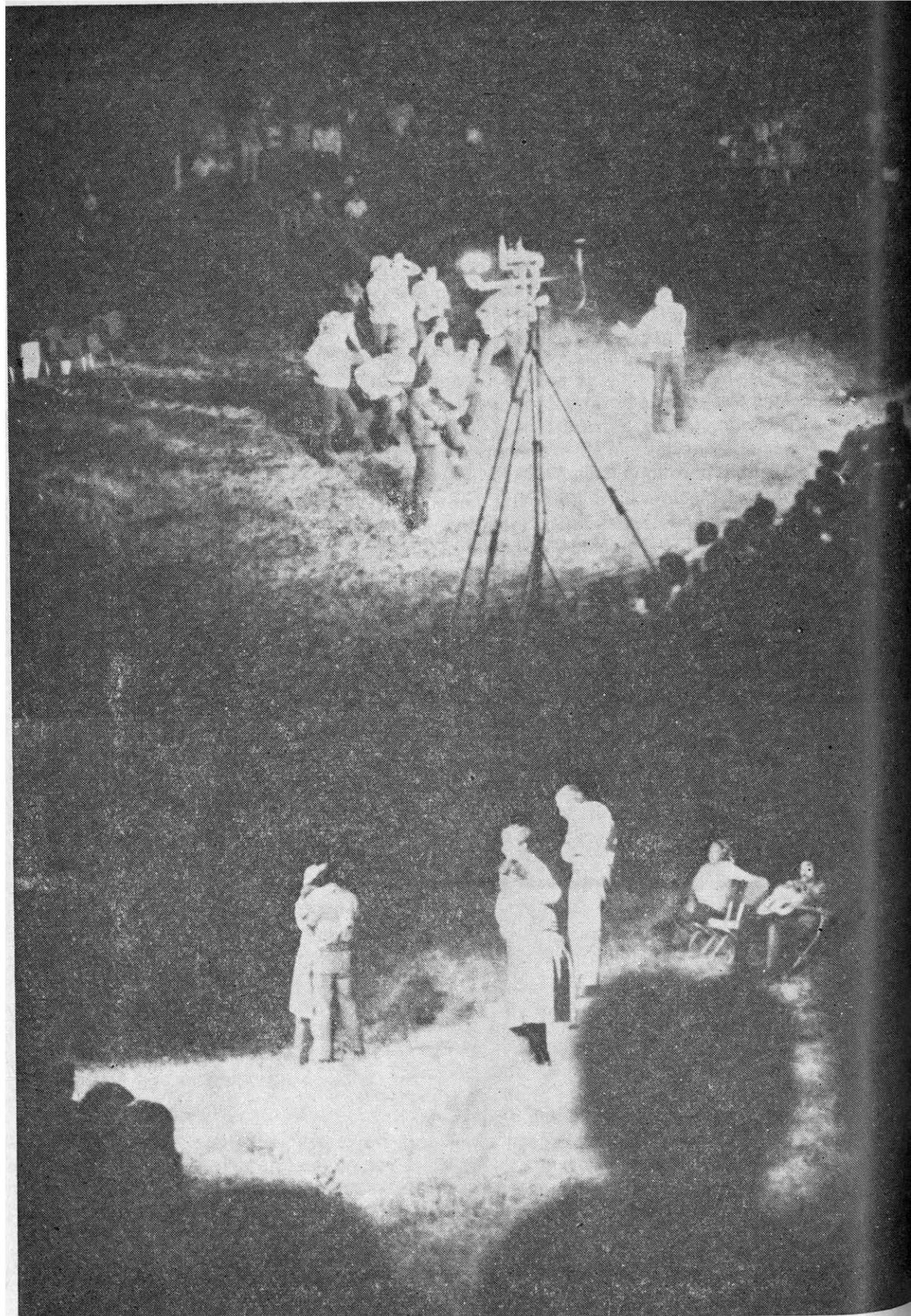
Sábado 13 de diciembre.— Se inicia el regreso. Vaciamos dos casas y concentrarnos todo en una sola, que debe esperar la vuelta en enero. El resto a los camiones. Sale el primer grupo y quedamos unos pocos que deambulamos entre el silencio y la soledad. Modesto está más triste que nosotros. Comienzo el viaje a Trinidad para continuar solo,

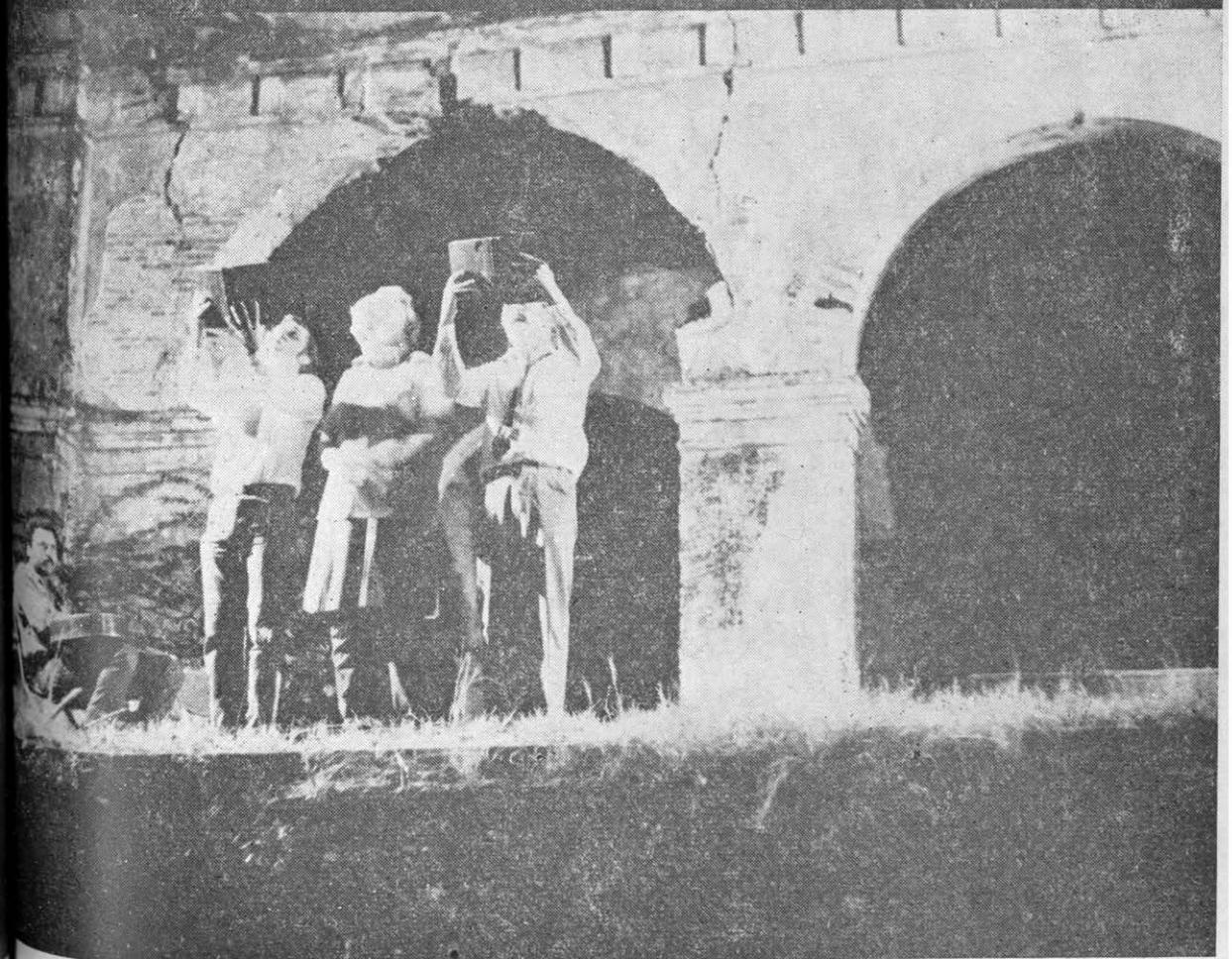
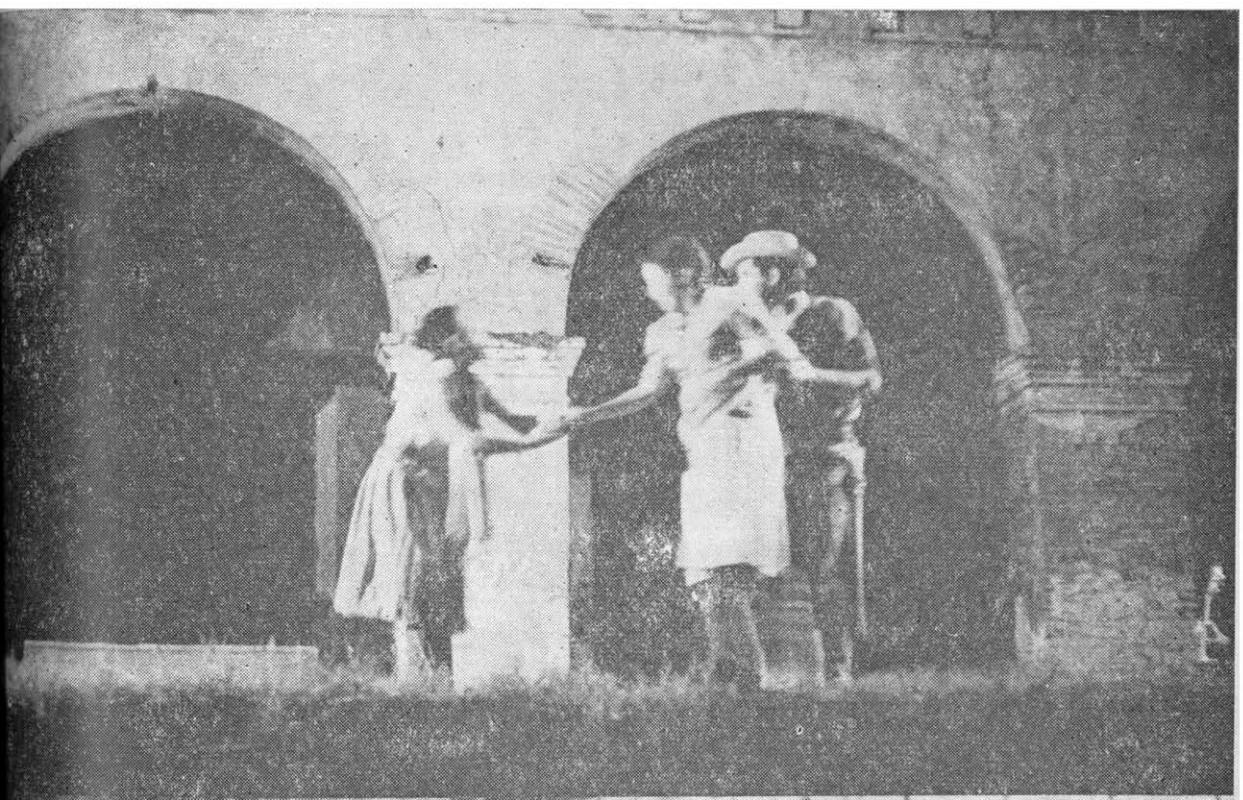
pues el Escambray se dirige a su sede en La Macagua.

Repaso estos 25 días viviendo una enriquecedora experiencia teatral y humana. ¿Pero y lo universal? ¿Interesará el Escambray fuera de esta zona, ante públicos urbanos o extranjeros? Me viene de repente el recuerdo de Nazim Hikmet cuando en 1963, en la Unión de Escritores y Artistas, alguien le preguntó ¿qué es lo universal? Nos miró con sus ojos que habían visto mucho mundo y con una sonrisa de viejo zorro respondió con voz segura: "¿Lo universal?... Lo universal es lo local".

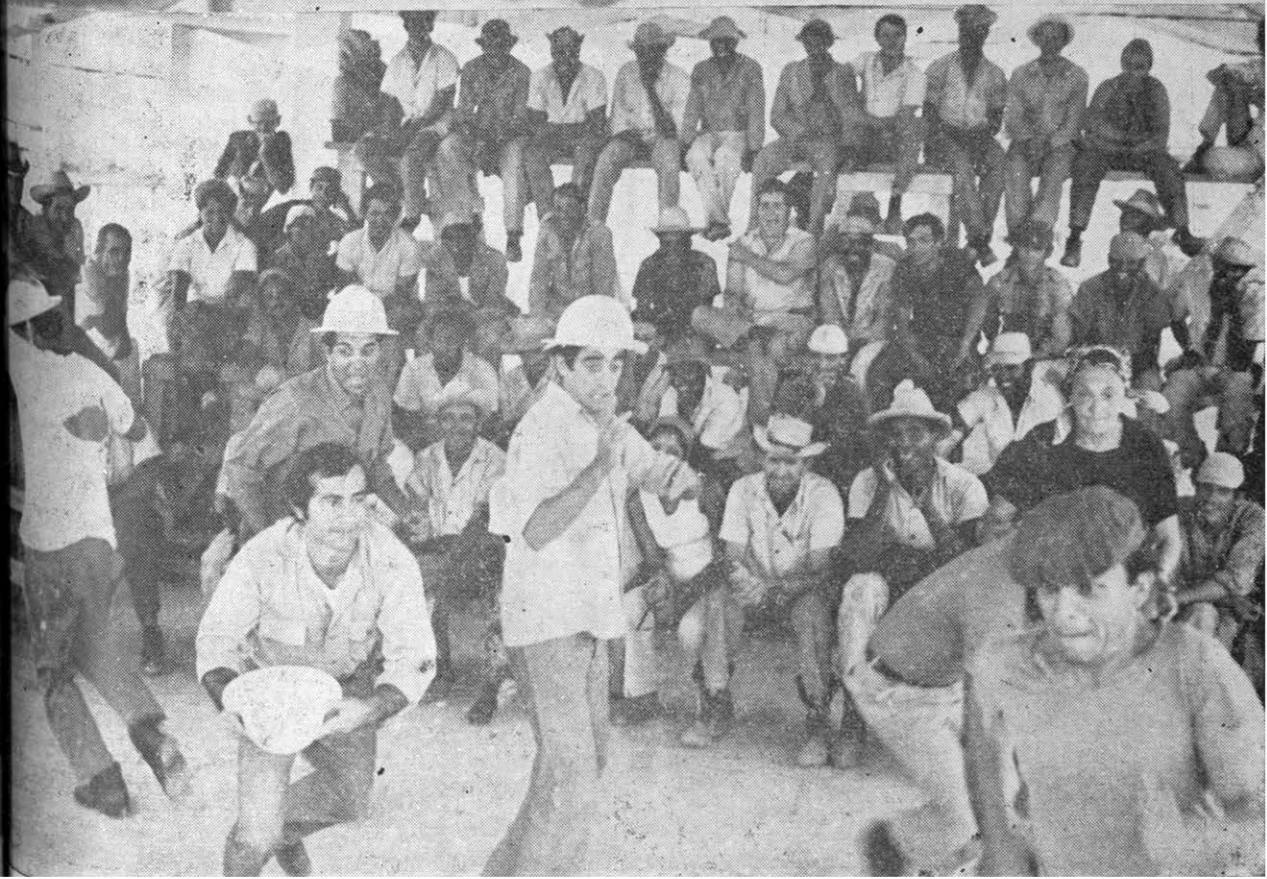
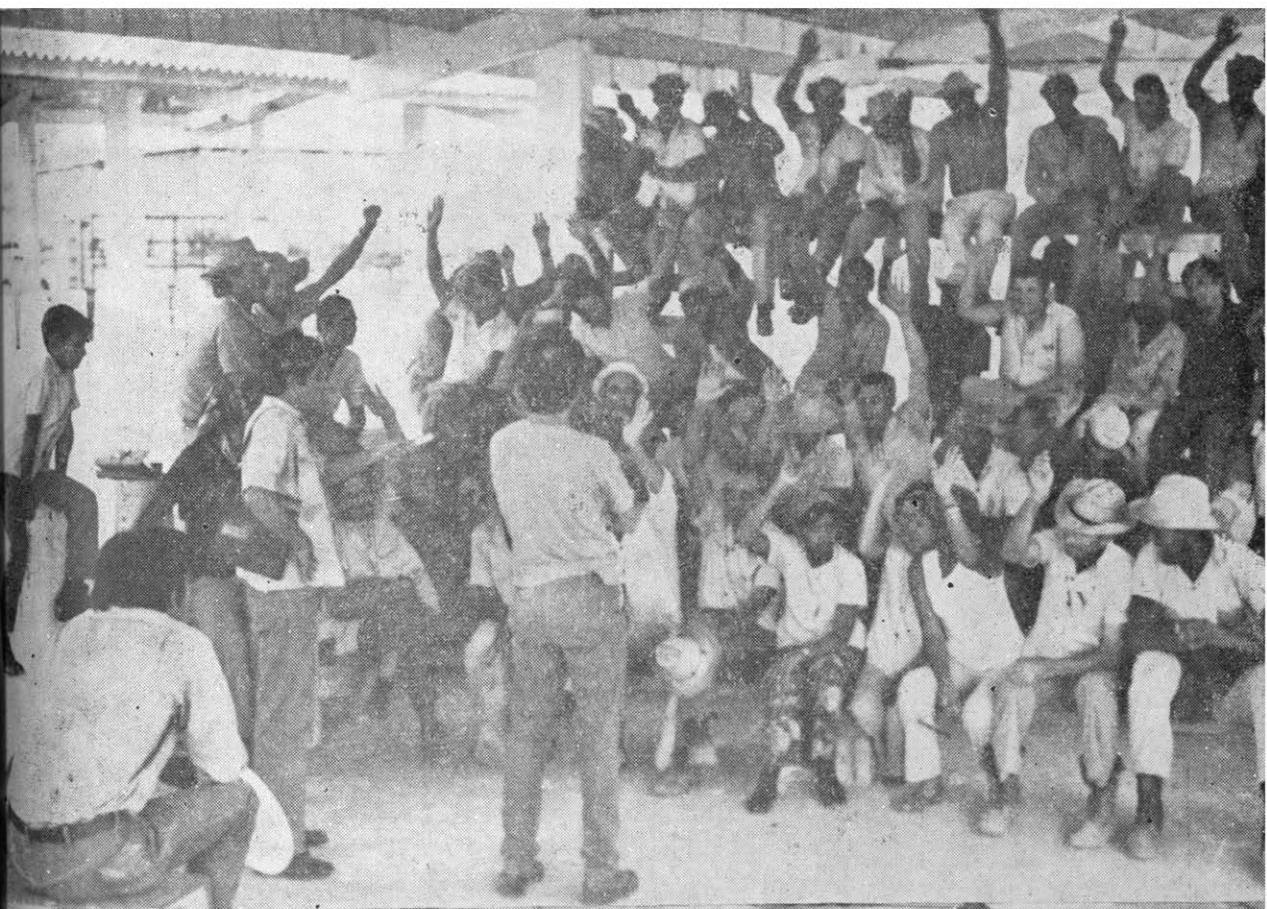
Aquí, en este lomerío y obras en construcción, frente a trabajadores y campesinos que tal vez se expresen con dificultad pero que saben la verdad de una revolución para ellos, he hallado respuestas a viejas interrogantes teatrales, he visto la solución práctica y nacional a cuestiones que preocupan a la

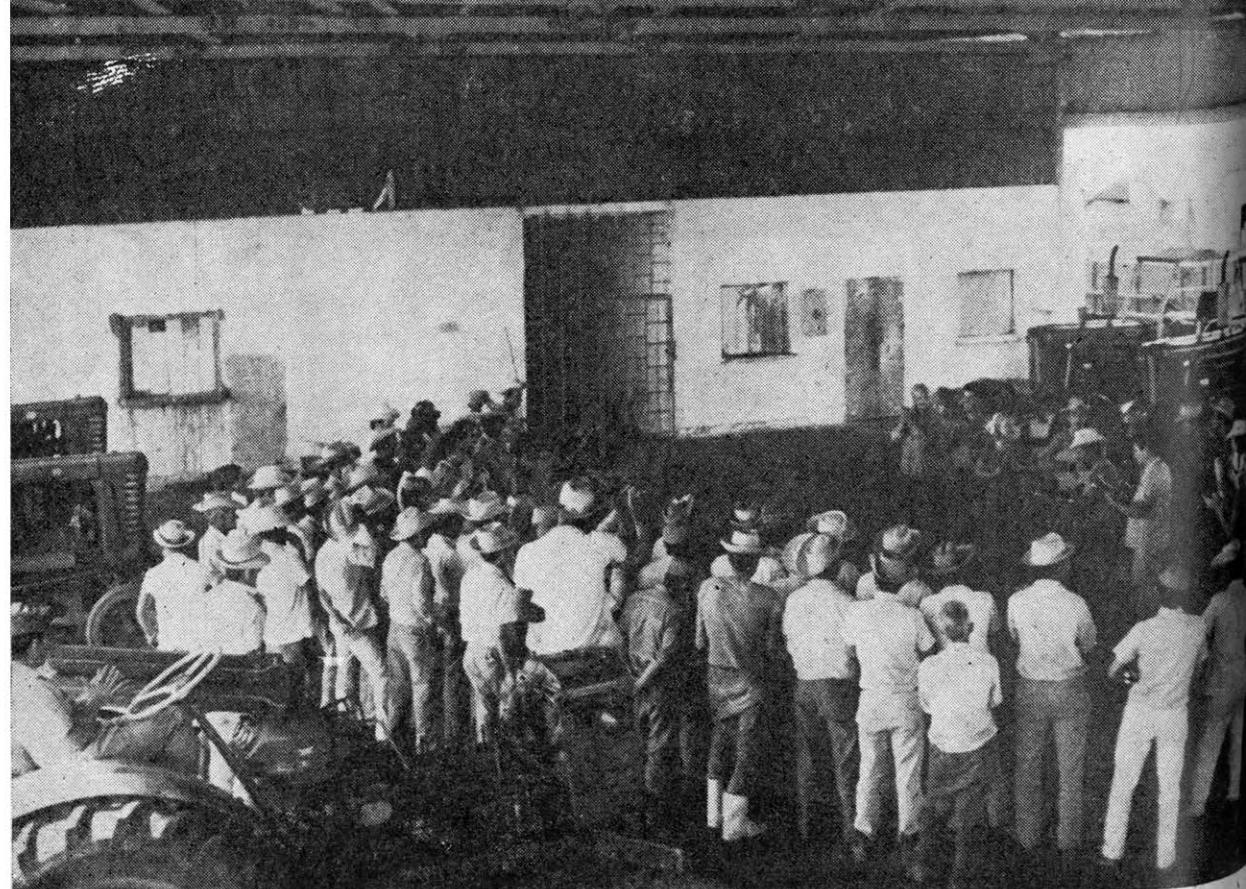
escena mundial: la comunicación, las formas nuevas, la estructura abierta, el distanciamiento, la crítica no contestaria sino de apoyo y rectificación, la participación, el evento por encima del drama literario, la utilidad del arte, su necesidad para las masas, el uso de elementos populares para lograr la identidad, la dramaturgia socialista, la unidad del creador y el trabajador, la aparición de un actor capaz de realizar todas las faenas artísticas y también escribir, el teatro como ética al mismo tiempo que estética, el tratamiento del espacio escénico de acuerdo con su realidad física. Y por encima de todo el público, generoso, alerta, pronto al debate y la participación, un público que acepta las más modernas convenciones teatrales, pero que exige ver sus problemas en la escena y discutirlos valientemente. Pienso que la apertura del teatro Escambray es la apertura del teatro cubano a los nuevos públicos, y que es vigoroso un teatro que posee *su público*.

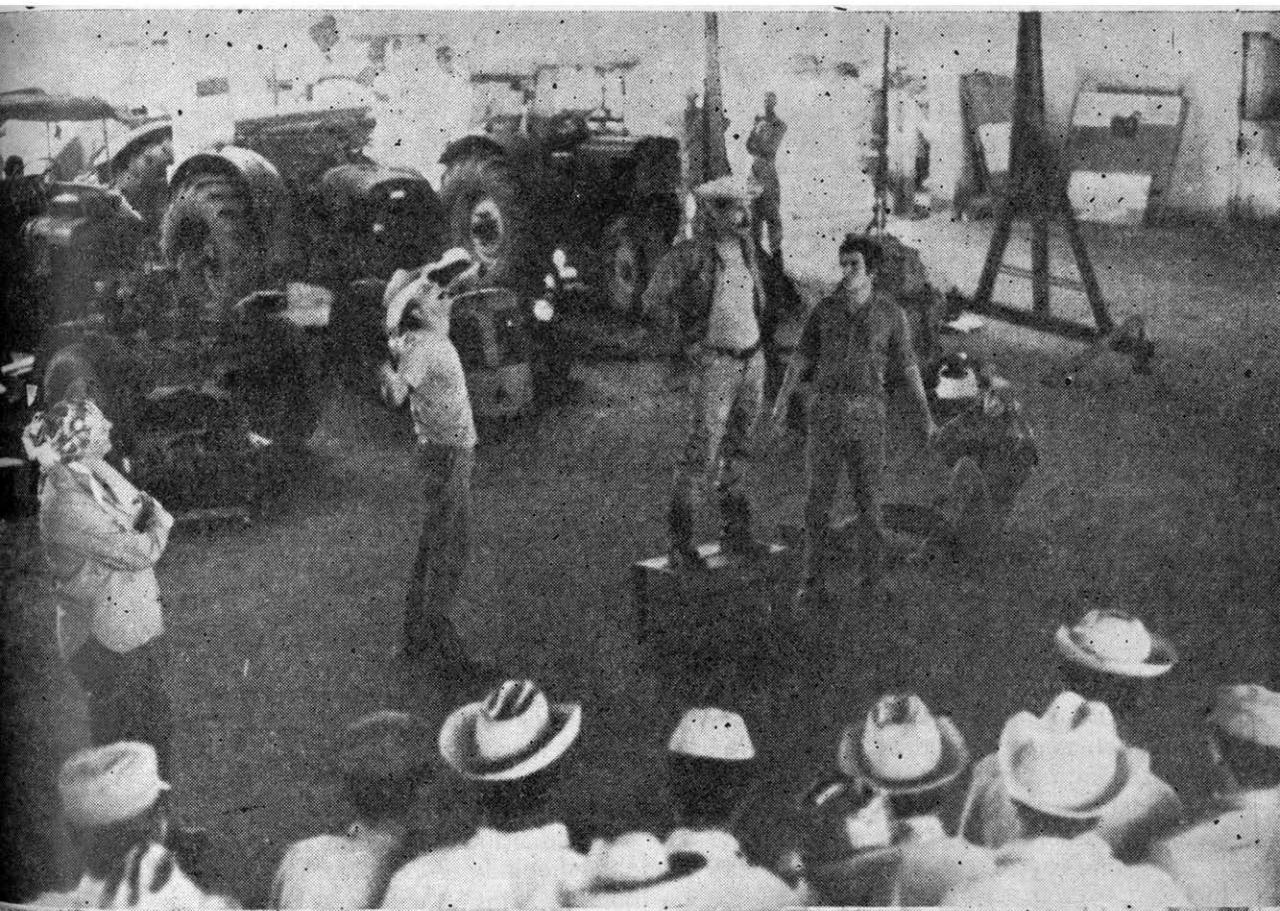












CUBA

IV encuentro de teatro para niños y jóvenes: balance de un evento

Carlos Espinosa Domínguez

"Sin duda en Cuba se realiza hoy un teatro para niños y una literatura dirigida a todos los niveles para producir el hombre nuevo".

Estas declaraciones del destacado teatrista colombiano Carlos José Reyes, Premio Casa de las Américas 1975 en literatura para niños con *Globito Manual* y *El hombre que escondió el sol y la luna*, puden servir de introducción para comenzar un balance de lo que significó el IV Encuentro de Teatro para Niños y Jóvenes, celebrado en La Habana entre el 28 de enero y el 8 de febrero de este año.

Cada año y desde 1973, los grupos de todas las provincias se reúnen para analizar y discutir el trabajo que desarrollan los colectivos teatrales en relación con los pequeños espectadores. Lo hacen en una fecha profundamente significativa: el 28 de enero se conmemora el natalicio de José Martí, no sólo uno de los más grandes próceres independentistas de Nuestra América, sino también un escritor que dedicó buena parte de sus esfuerzos a laborar para los niños. *La Edad de Oro*, la revista libro que Martí dirigió y de la cual pudo editar cuatro números, constituye un aporte valioso a la literatura para niños y jóvenes cuya importancia se puede evaluar hoy mejor que nunca. De ahí que el Encuentro se dedique a "este hombre de *La Edad de Oro*", que en cada ejemplar de la publicación infantil quiso "poner el mundo para los niños, a más de su corazón".

El Encuentro es organizado por la Dirección Nacional de Teatro para Niños y Jóvenes; y en él se recogen los resultados de un año de trabajo que se configura con miles de actividades ofrecidas en salas, campamentos de pioneros, escuelas, hospitales, bases campesinas y parques, por los veintitrés grupos profesionales existentes en las seis provincias. Si a esto se añaden los demás conjuntos de aficionados y los programas de radio y TV, se verá cuánta atención se brinda en Cuba a la única clase privilegiada de nuestro país, como ha llamado a los niños Karla Barro, directora general del Teatro Nacional de Guiñol.

Además de los grupos participantes, se presentaron como invitados otros conjuntos y artistas que desde hace años trabajan para los niños. Por ejemplo, este año actuaron los miembros del Grupo Rita Montaner, pioneros entre los grupos para adultos en las actividades de esta rama; Teresita Fernández, miembro de Los Juglares y una de nuestras trovadoras más importantes, con un amplio repertorio de canciones para niños, que buscan la esencia de lo cubano; el colectivo Menique, que dirige la compositora María Alvarez Ríos e integran pioneros de la capital; el Taller Infantil de Teatro Estudio, la Teatrova; y el Sico-Ballet.

Este año, el Encuentro adquirió una nueva característica al convertirse en un evento competitivo. Dos jurados con-

cedieron los premios entregados al final: uno de técnicos y especialistas, formado por René Potts, periodista de la revista *Romances*, escritora y crítico teatral; Alga Marina Elizagaray, especialista en literatura para niños del Departamento Juvenil de la Biblioteca Nacional José Martí; Eduardo Arrocha, especialista en diseño teatral del Consejo Nacional de Cultura; María Alvarez Ríos, compositora y directora de teatro, del Instituto de la Infancia; y Alexander Georgievich, actor y profesor de actuación de la Escuela de Arte Dramático de Cubanacán. El otro jurado lo integraban escolares de la enseñanza primaria, seleccionados en las escuelas, y su opinión se tuvo muy en cuenta. Por otro lado, dos sicólogos asesoraron el trabajo de selección, para asegurar la mayor cantidad en los fallos y reunir así todos los criterios más autorizados.

Las funciones tuvieron lugar en la sala del Teatro Nacional de Guiñol a las cinco de la tarde y a las ocho de la noche. Paralelamente, en el Parque Lenin se realizaron actividades complementarias a las diez de la mañana, que además de las actuaciones de los grupos, incluían fabricaciones de muñecos en el Taller de Cerámica, concurso de pintura, y debates con los espectadores de las obras teatrales.

Los espectáculos que se presentaron en el IV Encuentro y que por primera vez competían por los premios fueron los siguientes.

—*Tres en un zapato*. Teatro Nacional de Guiñol. Autores: Ramón Rodríguez, Karla Barro, y Teresita Rodríguez Baz. Dirección: Karla Barro.

—*Historia de una Caperucita*. Taller Infantil de Camagüey. Dirección: Mario Guerrero.

—*La cucarachita Martina*. Guiñol de 10 Octubre. Versión de Abelardo Estorino. Dirección: Jorge Martínez.

—*Las abeijitas valientes*. Guiñol de Ariguanabo. Dirección: Félix Dardo Santos.

—*Al monte iré de corazón y Los tres deseos*. Guiñol de Plaza. Autores: Se-

gundo Tarrau y Elena Fortún. Dirección: Héctor Pérez.

—*Los animalitos y los bandoleros*. Guiñol de Santa Clara. Adaptación realizada por el grupo de un cuento checoslovaco. Dirección: Olga Jiménez.

—*La nana*. Guiñol de Cienfuegos. Creación colectiva de un grupo de sicólogos. Dirección: Raúl Guerra.

—*Miel amarga*. La Edad de Oro de Piñar del Río. Autor: Manuel Galich. Dirección: Pablo Ramos.

—*El casamiento de Doña Rana*. Guiñol de Mayabeque. Autor: Javier Villafaña. Dirección: Pedro Valdés Piña.

—*Margarita en el país de las maravillas*. Grupo Experimental de Santa Clara. Dirección: Fernando Sáez.

—*El caballito y El indio y el manatí*. Guiñol de Centro Habana. Autores: Santiago Montero e Ignacio Gutiérrez. Dirección: Aníbal Araujo.

—*El perro carambolero*. Guiñol de Boyeros. Autora: Teresita Rodríguez Baz. Dirección: Roberto Fernández.

—*El gallo Ciriaco*. Guiñol de Ciego de Ávila. Dirección: Juan Saavedra.

—*Perurimá vence al miedo*. Guiñol del Parque Almendares. Dirección: Centeno.

—*Otra vez Caperucita*. Autor y director: Bistermundo Guimaraís.

—*Sinsontín mentiroso*. Guiñol de Marianao. Dirección: Jesús H. Cuéllar.

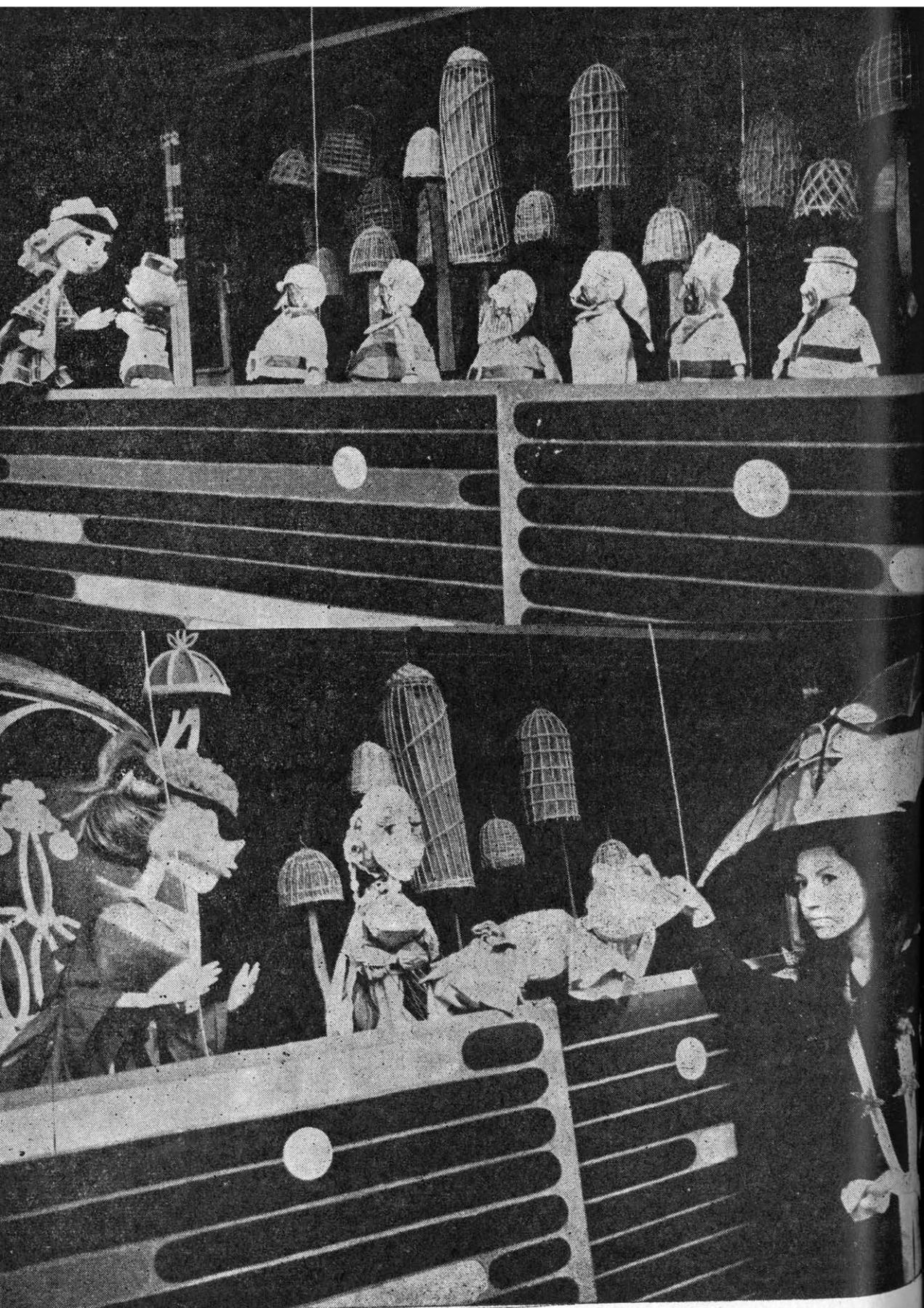
—*Papobo*. Guiñol de Santiago de Cuba. Autor y director: David García.

El domingo, ocho de febrero, por la noche, tuvo lugar la entrega de los premios. La decisión del jurado fue:

—Primer premio de diseño de muñecos: *El gallo Ciriaco*.

—Primer premio de música: *Papobo*.

—Mención en actuación de conjunto: *Al monte iré de corazón*.



—Mención en diseño escenográfico: *Los animalitos y los bandoleros*.

—Mención en mejor puesta en escena: *El casamiento de Doña Rana*.

El jurado quiso destacar, además, las actuaciones de Xiomara Palacios, en *Tres en un zapato*; de Teresa Magán, en *Los animalitos y los bandoleros*; y de Norma Bermúdez y Segundo Tarrau, en *Los tres deseos*. Igualmente, destacó los valores estéticos e ideológicos del texto de *Papobo*; los valores del punto guajiro para piano y percusión cubana del compositor Alberto Anido en *Los animalitos y los bandoleros*; y el tratamiento desmisticificador de la bruja en *La nana*. Por su parte, el jurado infantil concedió por unanimidad el premio especial a *La cuacachita Martina*.

Como muestra panorámica de lo que constituye el teatro para niños en Cuba, el IV Encuentro representa una buena oportunidad para hacer algunas consideraciones sobre sus principales logros y mayores dificultades.

Para comenzar, es justo que señalemos algunas experiencias serias e interesantes, que inician una "nueva etapa de búsquedas de mayores niveles de calidad". Es el caso del Guiñol de Cienfuegos que, a partir de la investigación y el trabajo conjunto con un equipo de sicólogos, ha creado colectivamente una pieza, *La nana*, que aborda los problemas del niño cuando va a tener un hermanito. Y nos parece importante no sólo porque amplía las temáticas que hasta ahora constituyen el repertorio de nuestros conjuntos, sino porque enfrenta al niño, desde posiciones científicas, con situaciones que afectan su mundo sentimental, y que pueden así ser analizadas y discutidas. Esta labor conjunta con pedagogos y sicólogos, también la ha adoptado el Teatro Nacional de Guiñol.

De igual modo consideramos destacable el uso cada vez más funcional de los títeres y de los elementos escénicos que hacen varios grupos. Por una parte, el retablo se ha simplificado y, en algu-

nos casos, se reduce a un paño de tela sostenido por dos actores, que lo usan con libertad e integran a la acción dramática, como en la obra presentada por el Grupo de Mayabeque. En espectáculos como *Tres en un zapato*, del Teatro Nacional de Guiñol, los títeres son estructuras geométricas muy elementales, que se apartan del modelo tradicional. Con esto se estimula la imaginación del niño y se abren nuevas posibilidades de manipulación para el actor.

En cuanto a la creación de nuevos textos, se nota cierta pobreza. Sólo en algunos casos aislados, como el de *Papobo* de David García, encontramos una obra original, de gran belleza poética y que aprovecha muchos elementos históricos y culturales de nuestro país. En buena parte de las piezas montadas se aprecia el escaso empleo del contenido poético que exige el pequeño espectador. El mundo infantil está constituido, en gran medida, por la imaginación y la fantasía. A veces, esto se olvidó y tampoco se tuvo en cuenta que ellos comprenden perfectamente el lenguaje metafórico y la buena poesía. De modo que debe trabajarse más en ese sentido.

Pero si tuviéramos que nombrar el esfuerzo más profundo, sin asomo de dudas señalariamos a la Teatrova. Este reducido grupo de artistas, un experimentado director —el argentino Adolfo Gutkin—, una actriz de asombrosas cualidades —María Eugenia García—, y un excelente trovador —Augusto Blanca—, han llevado la actividad escénica a sus formas más despojadas y simples, incorporando la música no como un elemento secundario que se agrega a última hora para llenar espacios o unir escenas, sino como una parte imprescindible de la representación. A través de una nueva visión de la narración oral, adaptándose a cualquier escenario, natural o no, la Teatrova es uno de los aportes más genuinos al teatro cubano en los últimos años.

En *Papobo*, uno de los montajes que trajeron este año, parten de un texto de

gran solidez y belleza (el Grupo de Santiago de Cuba también presentó una puesta en escena de la obra, dirigida por su autor), que aborda una historia ubicada durante la época colonial, se replantean el empleo de los muñecos, los que ponen en función del trabajo de los actores, apoyándolo y reforzándolo.

Esto, a la vez, le evoca al niño su juego con los soldaditos de plomo, con los muñecos y con los juguetes en general, por lo que se convierte en un recurso más de comunicación.

En este Encuentro estrenaron, además, su versión de *Los zapaticos de rosa*, uno de los poemas de José Martí que aparece publicado en *La Edad de Oro*. La escenificación del texto poético es un número obligado en nuestras fiestas y graduaciones escolares. Sin embargo, la carga de retórica y sensiblería con que generalmente se trataba, lo había falseado a tal punto que se había hecho casi insopportable.

La Teatrova propuso una versión desalienante y desmistificadora, que rescata toda la fuerza y hermosura del poema. A partir de un acercamiento que calificaríamos de amorosamente respetuoso, se ha extraído sólo lo que es esencial, y con dos o tres elementos —una sombrilla, una mantilla— consiguen una atmósfera poética como pocas veces vemos en el teatro.

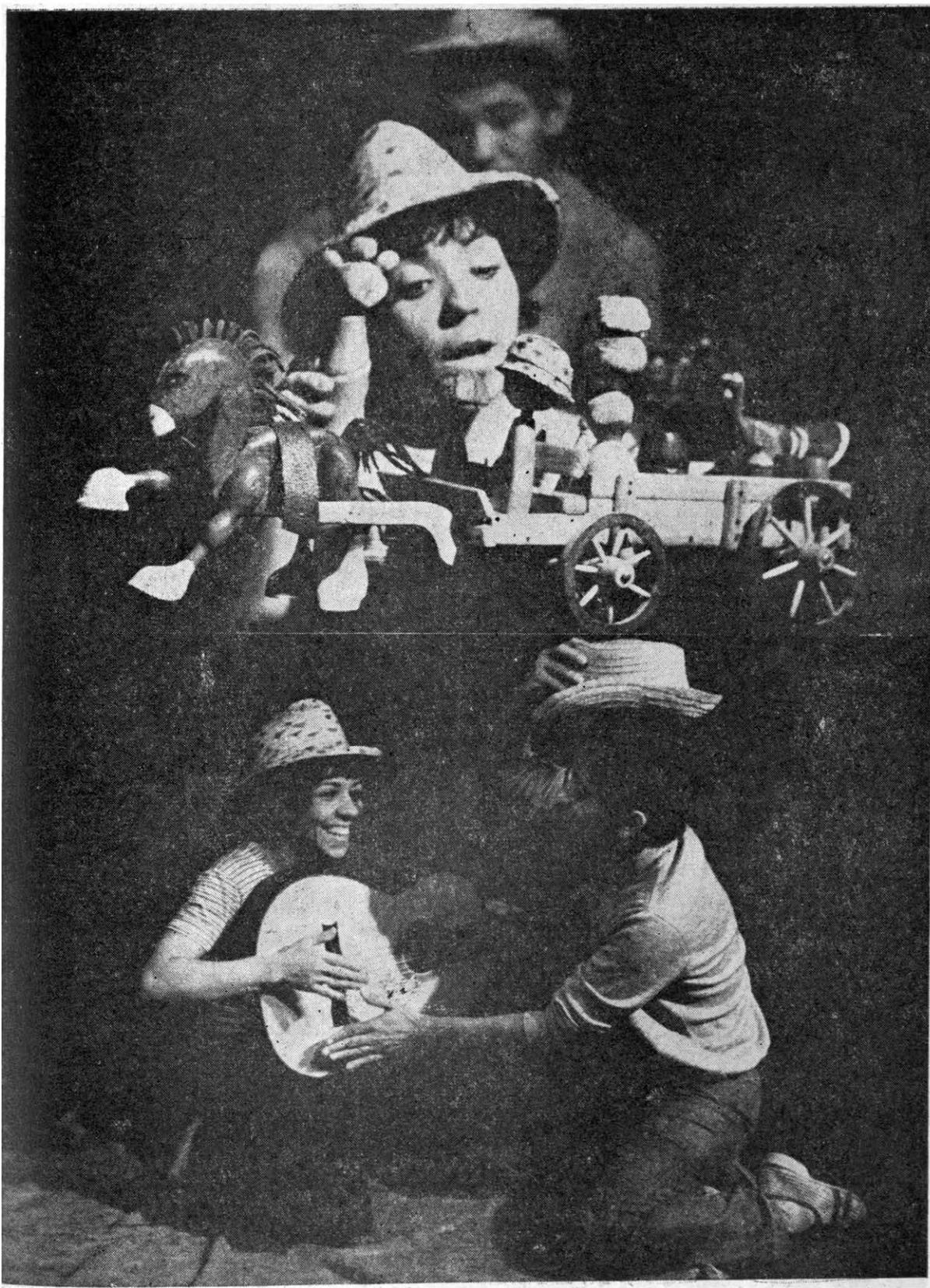
¿Defectos y deficiencias en el Encuentro? Como es lógico en esta etapa. Por ejemplo, en ocasiones los grupos usaron recursos y elementos muy bien intencionados, sí, pero que no forman parte del mundo infantil y que, por lo tanto, los niños no asimilaban. Y es que en esos casos se pensó más como adulto, y se olvidó para quien se estaba trabajando. Se trata, como decía Briantsev, uno de los fundadores del teatro infantil soviético, de que en el teatro para niños deben trabajar artistas que piensen como pedagogos y pedagogos capaces de sentir como artistas.

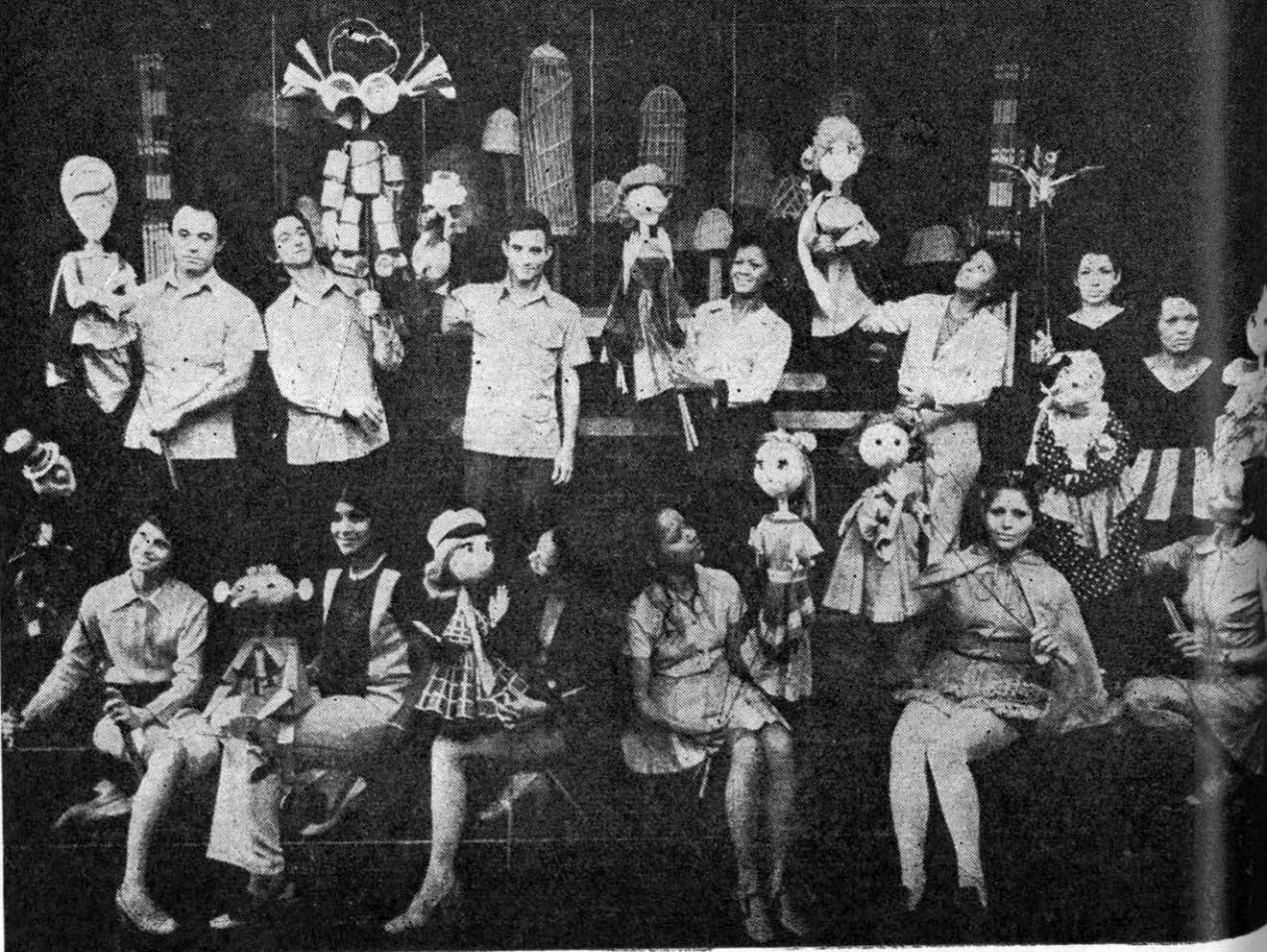
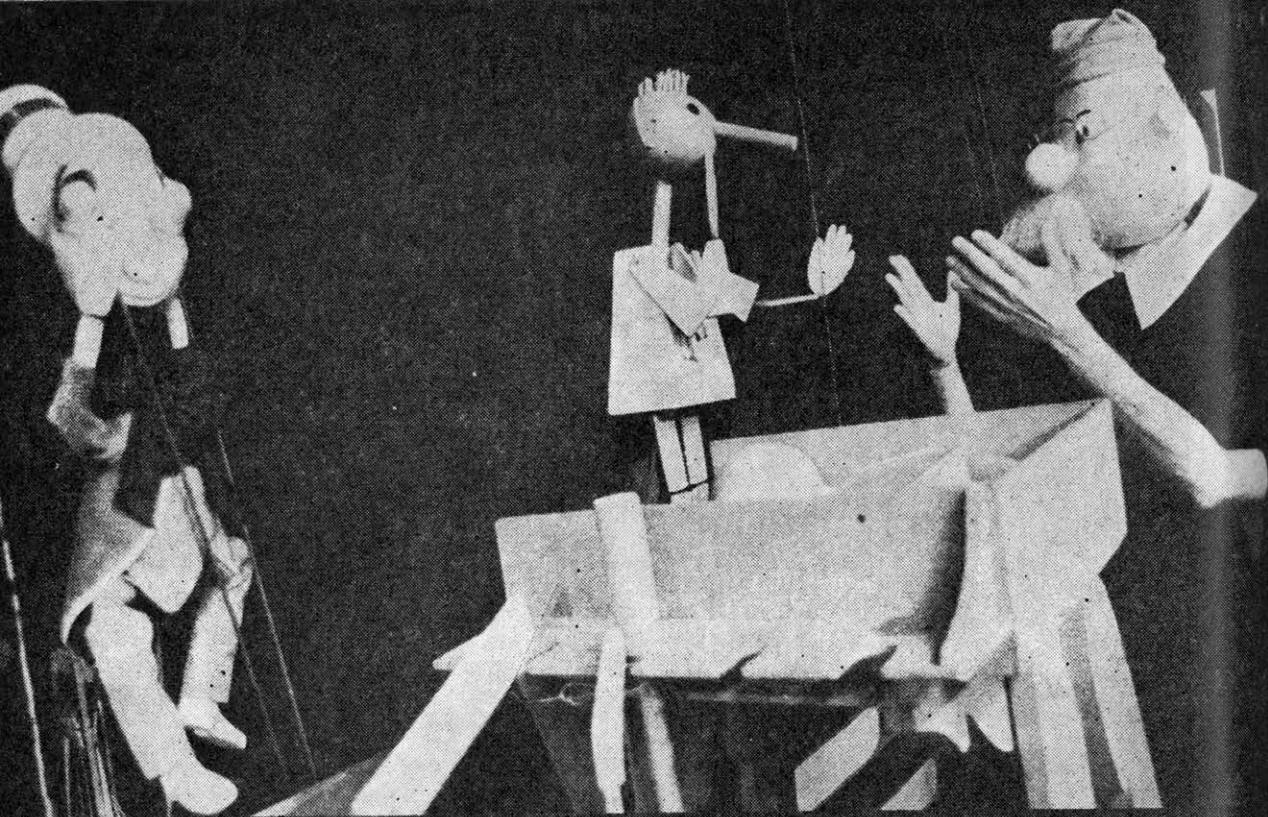
Otro aspecto que nos parece importante a superar es el desarrollo de la participación del espectador de una manera más eficaz y desalienante. Ya se han hecho algunos esfuerzos en esa línea, pero es necesario que se deje a un lado la ceremonia del teatro y se estimule al niño a que intervenga, de un modo creativo y participante en el espectáculo.

Un auténtico teatro para niños debe ser un teatro formador y educativo. El problema está en cómo lograrlo: debe educárseles, ante todo, con respeto, como a alguien que atraviesa una etapa decisiva y responsable de su vida. Al seleccionar los métodos, sin embargo, debe tenerse siempre presente que la actividad escénica es el arte de la sublime y embriagante alegría, y que es empleando tales medios como podemos llevar nuestras enseñanzas.

En algunos de los montajes del Encuentro no se supieron aprovechar estas posibilidades, y se notaba ese tono aleccionador que el niño tanto rechaza. En otros, por el contrario, la representación era un gran desfile de canciones y situaciones divertidas, sin los problemas e interrogantes que hace falta llevar a este espectador que por primera vez se los plantea. Los detalles técnicos fundamentales a resolver están en las actuaciones, así como en el manejo de los muñecos. En ocasiones, esto se convirtió en un problema grave. Es necesaria más naturalidad y, a la vez, más audacia e imaginación para actuar ante este pequeño pero exigente público.

Creemos, en resumen, que este IV Encuentro de Teatro para Niños y Jóvenes debe evaluarse tanto por lo que ha logrado, como por lo mucho que aún puede significar para esta rama del teatro en Cuba. Consideramos que debe dar inicio a una nueva etapa, en la cual se superen las dificultades afrontadas, se aprovechen las experiencias válidas y se enriquezcan con otros aportes que desarrollarán a fondo nuestro "teatro de destinación especial".





ENTREACTOS

perú 1975 hacia un teatro popular

Pese a los obstáculos enfrentados, 1975 fue en Perú un año teatral que puede calificarse como un buen paso hacia adelante en la búsqueda por un auténtico teatro popular, forjado a partir de los problemas y las luchas de las grandes mayorías. ¿Cuáles son los cambios positivos que se han producido en estos doce meses con respecto al movimiento teatral peruano? Gilberto Hume, integrante del Yuyachkani, uno de los grupos actuales más representativos, declara: "Hay dos cosas que, principalmente, deben destacarse: un público siempre creciente que acoge con cariño las obras del nuevo teatro, y, en segundo lugar, el desarrollo de una capacidad crítica en ese mismo público. Hoy, el trabajador señala con toda claridad cuándo un contenido ha sido bien reflejado artísticamente, o cuándo una obra carece de mensaje positivo." En cuanto a los actores, la situación es también alentadora. Como ha declarado Miguel Rubio, subsecretario de Cultura y Prensa del Sindicato de Actores del Perú, "somos cada vez más los que luchamos por un actor realmente inserto en su medio social y

comprometido con él". El año pasado se ha abierto un poco más el camino para lograr un nuevo teatro. "Después de diecisés años de dura competencia con la TV —manifestó Liz Ureta, secretaria de Relaciones Públicas del SAP—, la gente vuelve al teatro para ver personalmente a sus artistas. Las obras de contenido no tradicional, aumentan. Los grupos teatrales también crecen en número, y siguen haciendo ese trabajo silencioso, de base, que es tan necesario. Ahora, cuando se reencuentra con su público, el actor debe tomar plena conciencia de la importancia de su trabajo. Sólo la responsabilidad que asuma en torno a su misión, lo hará capaz de llevar a las masas un arte cabal, diferente y de veras asequible."

Importantes encuentros y festivales se celebraron durante todo el año. En los primeros meses, se celebró en Chiclayo el Festival de Teatro Popular No Competitivo, con la participación de nueve agrupaciones de diversas regiones, donde se discutieron los objetivos y propósitos del teatro para el pueblo. En julio, treinta grupos participaron en el Tercer Festival de Teatro Popular de Ayacucho, en donde se formó la Federación Nacional de Teatro Popular, con la adhesión de todos los participantes. Además, se acordó seguir profundizando esta línea de trabajo. Otra actividad importante celebrada en 1975 fue la Muestra de Teatro Peruano, efectuada en Santa Cruz, uno de los barrios de

Lima, y con la que se perseguía "retornar a los sectores de los que salimos, para recuperarnos como seres con proyección al mundo del hombre nuevo". Durante seis días, los grupos se presentaron, y al final de cada función se realizaban foros y debates con los espectadores. El grupo Yuyachkani ofreció la adaptación de cinco escenas de *La Madre*, de Brecht, así como una escena, *El periódico*, que se creó colectivamente. Los Grillos llevó *Alferez Arce*, *Teniente Arce*, *Capitán Arce*, sobre una novela inconclusa de Sebastián Salazar Bondy; el grupo Ensamble montó *El Rabdomante*, del mismo autor; y Ricchary mostró su trabajo de creación colectiva *Tungsteno*, sobre la novela homónima de César Vallejo.

Como es natural, el teatro peruano ha respondido el llamado de las plazas y calles, y por eso varios grupos tienen como escenario estos lugares públicos. Así, Neper, Amanecer Rojo y Teatro Popular de Collique aprovechan la Plaza San Martín para sus representaciones. Otro grupo que se ha destacado en este sentido es Yuyachkani, creado en 1971 cuyo nombre significa "estoy recordando". Desde sus inicios, ha llevado por todo el país obras como *Puño de cobre*, basada en una trágica huelga acaecida en Cerro de Pasco hace cuatro años.

Uno de los estrenos más importantes de la temporada fue *La noche larga*, creación colectiva de Cuatro Tablas, ensayada en el Centro Comunal de Santa Cruz. "Las preguntas

que nos planteamos en esta obra son las mismas que nos hemos hecho en las tres anteriores, pero esta vez nuestra respuesta es más profunda y, por tanto, más simple", ha declarado el colectivo. La pieza, que ellos califican como "una alegoría sobre el Hombre, la Libertad y el Poder", ha sido representada para obreros, estudiantes y espectadores de los sectores más humildes y que no son los que asisten regularmente a las salas tradicionales de Lima. Cuatro Tablas tiene entre sus planes inmediatos las actividades de difusión y extensión teatral, y se continuarán presentando en sindicatos, cooperativas y barrios obreros. De *La noche larga*, con la cual el grupo inicia una nueva etapa de replanteamiento de lo que han hecho en los últimos años, la crítica limeña escribió: "Sin lugar a dudas, el trabajo de Cuadro Tablas impacta, moviendo a la reflexión: aborda y llega a los espectadores pertenecientes a los más rezagados y humildes sectores... La emoción social que sabe transmitirnos este grupo solidario, comprometido y no menos artístico, es algo que vale la pena mirar, escuchar o sentir."

Bajo la dirección de Alicia Saco, actriz egresada del Teatro de la Universidad Católica y graduada de Dirección en Rumania, el año pasado debutó con gran éxito el grupo La Alforja, con la inquietud de "hacer un teatro móvil, portátil, para llegar a sectores mayoritarios de público". Aunque La Alforja piensa montar obras peruanas, para presentarse por primera vez escogieron *Dansen*, pieza corta de Brecht, así como algunos fragmentos de *La indagación*, de Peter Weiss. Aquí se trata de denunciar toda forma de fascismo, en cualquier tiempo y lugar, tema que la compañía consideró de gran actualidad. De esta puesta en escena, que La Alforja lleva por escuelas y organizaciones popula-

res, la crítica anotó: "La elección de ambas piezas, su criterio mostrativo de los recursos escénicos empleados, y su versatilidad, evidencian con qué madurez ideológica comienza su trayectoria La Alforja y de qué medios artísticos dispone."

Por su parte, el Teatro Universitario de San Marcos presentó, bajo la dirección de Domingo Piga, *Analfabéticas*, de Víctor Zabala, que obtuviera el primer premio en el Concurso Nacional de Obras de Corto Reparto en 1974. La puesta combina elementos de teatro brechtiano con ciertos ejercicios de improvisación, en los cuales el público, sobre todo el estudiantil, participa dinámicamente y activamente de la acción.

Es necesario destacar la labor desplegada por la Escuela Nacional de Arte Dramático, perteneciente a la Dirección de Formación Artística del Instituto Nacional de Cultura. La ENAD, que desde septiembre dirige el actor y director Ernesto Cabrejos, cuenta con un promedio de noventa alumnos, y tiene como proyectos inmediatos el conseguir una mayor proyección de la escuela hacia la comunidad, lo que se piensa lograr con un trabajo más sistemático de los grupos teatrales, así como con el asesoramiento a los colegios, sindicatos, organizaciones obreras y grupos de aficionados. Además, se han abierto cursos de iluminación y escenografía para directores teatrales de grupos juveniles, escolares y obreros, con una duración, en principio, de un mes. En resumen: un año en el cual el teatro peruano se encamina, con realizaciones seguras y alentadoras promesas, hacia un teatro auténtico, popular y revolucionario.

garcía márquez: sobre el escambray y el teatro colombiano

"Vengo de comprobar que en Cuba el teatro es la expresión más rica de la Revolución. Lo que ustedes hacen, les dije, es maravilloso, no lo he visto en ningún otro país del mundo." Así se expresa Gabriel García Márquez, el novelista de *Cien años de soledad*, a su regreso a Colombia, después de varias semanas en Cuba. García Márquez se refiere a la experiencia del Grupo Escambray, uno de los grupos cubanos que con mayor acierto emplea la creación colectiva, y que él pudo ver en esa región montañosa de Las Villas. En una charla que el destacado escritor sostuvo con Enrique Buenaventura, del TEC; Martha Sánchez y Misael Torres, de La Mama; Hernando Pizarro, de Los Comunes; Juan Monsalve, de Acto Latino; Guillermo Maldonado, del Teatro de la Universidad de Pamplona; Orlando Bonilla, del Teatro Obrero de Palmira; y Fernando Peñuela, de La Candelaria, dialogó con estos teatristas acerca del teatro en Colombia. En la conversación se analizaron algunas experiencias de teatro campesino, la censura y los problemas que deben enfrentar los teatristas colombianos, el apoyo popular al nuevo teatro y las búsquedas de la creación colectiva.

casa de teatro: un gran taller de experimentación

Con más de un año de trabajo, la Casa de Teatro de Santo Domingo viene llenando un vacío en la cultura dominicana y en un país de gran tradición y posibilidades artísticas, pero que no tiene la manera de manifestarlas. La Casa ha desarrollado una actividad cultural que comprende representaciones teatrales para adultos y niños, con obras de autores nacionales y extranjeros; recitales, encuentros entre jóvenes poetas y musicalización de la obra de poetas nacionales como Pedro Mir; exposiciones de artes plásticas; charlas sobre literatura; cursos sobre teatro, ballet y folclor; y actividades musicales tan importantes como *Siete días con el pueblo*, a la que asistieron trovadores latinoamericanos tan destacados como Mercedes Sosa, Silvio Rodríguez, los Guaraguao, Noel Nicola y Sonia Silvestre. Un elemento de gran importancia ha sido el público, que ha dado un amplio respaldo popular a la labor desarrollada por la Casa de Teatro. De acuerdo a sus planes futuros, la Casa se propone proyectar la experiencia a todo el país, "hasta abarcar todos los lugares y sacar a la luz a esos artistas y darles la ocasión de desarrollar su propia iniciativa, su propia creatividad".

un año diplomado para julio mauricio

En agosto de 1975, fueron entregados en Argentina los premios nacionales de teatro en los géneros de drama, comedia y obras musicales. En el primero, resultó elegida la pieza *La puerta*, del destacado dramaturgo Julio Mauricio. Este premio se concede no por la obra indicada exclusivamente, sino por los méritos alcanzados por el autor con toda su producción. En este caso, se trata de un escritor de grandes valores y notable eficacia dramática. Ese mismo año, resultó el mejor autor de la temporada teatral mexicana con *La depresión*. Mauricio ha obtenido otros premios por sus obras: con *Los retratos* y *Un despido corriente*, mereció mención en el Premio Casa de las Américas 1972 y 1973; y el galardón a mejor drama estrenado en Buenos Aires en 1974, con *Los retratos*. Ese mismo año, Julio Mauricio viajó a Cuba para integrar el jurado de teatro del Premio Casa de las Américas.

teatro para los niños peruanos

Una trayectoria destacada y en ascenso, tiene el teatro para niños en Perú. Como muestra de lo que se crea en el hermano país, el año pasado apareció *Teatro peruano*, libro editado por el grupo teatral Los Grillos, que recoge las obras presentadas en la Muestra de Autores Peruanos. El tomo, quinta publicación de este grupo que monta piezas para niños y adultos, contiene: *Los cercaderos y cercados*, de Grigor Díaz; *Carta de Pierrot* e *Intermedio*, de Sarina Felfgott; *Una obligación*, de Sara Yoffré; *Eva no estuvo en el paraíso*, de Estela Luna; y *Los humanoides*, de Juan Rivera. Por otra parte, el grupo Abeja, dirigido por Ismael Contreras Aliaga, ha hecho presentaciones en el teatro limeño La Cabaña, en funciones para niños, y el año pasado realizó un amplio recorrido por el norte del país. También de 1975 es la visita a Lima de la compañía francesa de Dominique Houdart, que obtuvo un rotundo éxito artístico y político. Además de las funciones infantiles, el colectivo montó una exposición de distintos tipos de títeres, su técnica y manipulación, terminando con la confección de muñecos por los propios espectadores, con los cuales se hizo una representación. Con gran entusiasmo fueron construidos muñecos que simbolizaban al Tío Sam y a América Latina, finalizando con risas y bailes típicos, y con el Imperialismo Yanqui rodando por el suelo, vencido, entre las risas generales.

de nuevo sánchez

Continuando las actividades celebradas en Cuba para conmemorar el centenario de Florencio Sánchez (ver Conjunto n. 23) en noviembre el Grupo Teatro Popular Latinoamericano, que antes había presentando *Los muertos*, estrenó en el Teatro Martí, de La Habana, *Mijo el dotor*, la comedia que consagrara definitivamente a su autor. Para esta puesta en escena, Julio Babruskinas, director talentoso y capaz, ha realizado un interesante trabajo que, eliminando todos los elementos melodramáticos que posee la pieza pero sin caer en las innovaciones y experimentos, logra destacar la actitud de Jesussa, su rechazo de toda una tradición de moral falsa e hipócrita. Los papeles principales estuvieron en manos de Omar Valdés, Magali Boix, Mirta Infante, Ramón Ramos y Hilda Oates, los que consiguieron un logrado nivel de actuación. Rosa Ileana Boudet escribió en el diario *Granma*: "Lo que hemos visto es mucho más que una función-homenaje. Permite descubrir sus valores y situarlo en su época. Ahora esperamos que el TPL estrene *Barranca abajo*, la mejor obra del dramaturgo".

para saludar el primer congreso

Como parte de las actividades culturales en saludo al Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba, celebrado en La Habana a finales de 1975, tres grupos de la capital estrenaron obras. El primero fue el Grupo Rita Montaner, que presentó *El son entero*, bajo la dirección de Rolando Ferrer. Tomando como base la poesía de Nicolás Guillén, Ferrer ha creado un espectáculo poético-musical variado, agradable y de gran unidad. *La tragedia optimista*, del dramaturgo soviético Vsiévolod Vishnievski, fue la obra que ofreció el Grupo de Teatro Político Bertolt Brecht. Para dirigir la pieza, un clásico de la dramaturgia universal viajó a La Habana, Vladimir B. Monajov, del Teatro Estatal Académico Maly, que en 1966 había visitado Cuba invitado al Festival de Teatro de la Casa de las Américas. Para los niños, el Teatro Nacional de Guiñol preparó *Tres en un zapato*, un divertido y original espectáculo compuesto por tres cuentos: *La muñeca de trapo*, de Ramón Rodríguez, premio La Edad de Oro en 1974; *Don Tic Tac*, de Karla Barro, que dirige esta puesta en escena, y *El perro carambolero*, de Teresita Rodríguez Baz. De esta forma, el teatro cubano saludó la reunión más trascendental e importante en la historia del país.

si el pueblo no va al teatro...

Jorge Acuña Paredes, el notable actor y director peruano que se ha dedicado a la pantomima, actuó para el pueblo de Bogotá en los últimos meses de 1975. Este artista se dio cuenta que en Perú, como en el resto del continente, el pueblo no iba al teatro. Por eso, resolvió sacarlo a la calle y, de paso, lo redujo a su forma más elemental y despojada: la mimica. En sus presentaciones ambulantes, que comprenden calles, plazas, universidades y las entradas de las fábricas, el artista ofrece sus pantomimas políticas, que tienen nombres tan elocuentes como *Fábula de los ricos* y cosas por el estilo. "Ya que hay cantantes callejeros, ¿por qué no un juglar?". Así se dijo Jorge Acuña, actor egresado del Instituto Nacional de Arte Dramático del Perú. Y desde 1968 se dedicó a actuar en plazas y calles, contento de que su arte sea mucho más libre que cuando actuaba en las salas y teatros "a donde no pienso volver". Víctor Zabala Cataño escribió sobre este singular teatrista: "Hay una sola afirmación que es oportuna para este caso: Jorge Acuña representa magníficamente al teatro peruano, al verdadero teatro peruano, es decir, al teatro popular del Perú."

para llegar a la selva oscura

Cuatro años de investigación y búsquedas dedicó Rine Leal, y el resultado ha sido *La selva oscura*, una completa y documentada historia del movimiento teatral cubano, cuyo primer tomo ha aparecido en los primeros meses de 1976, impreso por el Instituto Cubano del Libro, en su colección Teatro y Danza de la Editorial Arte y Literatura. Comenzando en los aretos, las fiestas del Corpus Christi y la presencia del negro y su mitología, el destacado investigador analiza exhaustivamente el teatro cubano durante la etapa colonial, cerrándose el volumen en 1868, con Joaquín Lorenzo Luaces, "la llave fundamental del siglo XIX". Además de las citas y datos históricos, Rine Leal enriquece la obra con anécdotas y detalles curiosos sobre el tema que estudia. Por eso resulta una lectura amena y subyugante, alejada del tratado académico y tedioso. El proyecto se continuará este año con la publicación del segundo tomo, así como con tres antologías de piezas, que serán un complemento muy útil del estudio crítico. Un texto, en fin, valioso y, desde ahora, indispensable.

tu son de la loma y del perú

"Emocionaba su comprensión del problema antillano, su autenticidad para ofrecer la humanidad cubana. Pero, sobre todo, sorprendía que estudiantes, técnicos, ingenieros, profesores, empleados, hubiesen dado con el modo justo de decir (en parte escenificar) la poesía del poeta cubano": así escribió en la revista *Bohemia*, Nati González Freire, con motivo de la presentación en La Habana del grupo peruano Telba, del distrito limeño de Barranco, el cual actuó en febrero, durante una semana, en la sala El Sótano. Para ofrecer al público cubano, el colectivo integrado por cuarenta aficionados, trajeron *Cuba: tu son entero*, montada el año pasado y basada en textos poéticos de Nicolás Guillén, poeta nacional cubano, presidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y miembro del Comité Central del Partido Comunista. Este es el primer viaje al extranjero del conjunto, que desde 1968 viene realizando una meritaria labor tanto para niños como para adultos.

panamá los trabajadores • del teatro celebran su congreso

En los primeros días de marzo de este año, se celebró en Panamá el Primer Congreso Nacional de Trabajadores del Teatro. El evento, que reunió a treinticinco grupos, sesionó en Ciudad de Panamá durante tres días y fue inaugurado por Jaime Ingram, director general del Instituto Nacional de Cultura. Los propósitos fundamentales del Congreso fueron los de crear una corporación panameña de teatro, y a través de ella actualizar la actividad teatral con la realidad política y revolucionaria que vive el país.

tune: teatro de esclarecimiento ideológico

Formado en 1971, el grupo TUNE (Teatro de la Universidad Nacional de Educación) viene realizando una notable labor teatral en Perú, proyectando su trabajo hacia un "esclarecimiento ideológico de las masas populares". Hasta ahora, TUNE ha montado, entre otras, las siguientes obras: *Historia de Teodoro Huamán*, de E. Navarro; *Los guardianes de la Casa Blanca*, de Cyrano, y *Confusión en la prefectura*, de Ribeyro. Con el montaje de *Milagro de Octubre 73* y de *Perú al desnudo*, el grupo se ha sumado a la creación colectiva, que en los últimos años ha sacudido profundamente al movimiento teatral

latinoamericano. Estas obras son llevadas por escuelas, sindicatos y centros de trabajo en giras que comprenden el interior del país.

teatro de francovich

El año pasado, la editorial boliviana Los Amigos del Libro, de La Paz, editó en su colección Teatro Boliviano el volumen *Teatro de Guillermo Francovich*, considerado por muchos el ensayista más importante de Bolivia, y que aquí reúne obras que estaban dispersas y en las cuales se muestra como un dramaturgo de destacados valores. La edición, en la que se incluyen doce piezas de Francovich, se completa con un Prefacio escrito por el autor y con un apéndice, en el cual aparece una nota del crítico cubano José M. Valdés Rodríguez sobre la puesta en escena de *Como los gansos en La Habana* de los años cincuenta, pieza de la cual dice: "Hay en esta obra del doctor Francovich, un inoculado acento crítico afirmativo, encarnado en la voluntad de superación de don Simón, en su inventiva e ingenio, en la facultad de rehacerse tras el descalabro, en la tenacidad para no cejar en los ideales y criterios básicos, en la fe en el hombre humilde y desposeído de nuestras tierras, en el coraje para darle el frente a los problemas y riesgos".

para los diez años de la candelaria

En junio de 1966 se creó en Bogotá la Casa de la Cultura, como forma directa de canalizar una serie de inquietudes culturales de algunos jóvenes colombianos que llevaban varios años esforzándose por crear un teatro auténticamente nacional. Aunque la institución ha desarrollado actividades de Música, Artes Plásticas y festivales de canción protesta, sus esfuerzos fundamentales se han dirigido al teatro. Dirigida por el prestigioso teatrista Santiago García, La Casa de la Cultura formó un grupo teatral que pasó a denominarse La Candelaria, nombre del barrio colonial de Bogotá donde está ubicada la sala. Desde su fundación, La Candelaria ha realizado 37 montajes que van desde obras de autores nacionales y extranjeros: *El Menú*, de Enrique Buenaventura; *Soldados* y *El padre*, de Carlos José Reyes; *El cadáver cercado* de Katev Yacine; y *La buena alma de Se-Chuan*, de Brecht; hasta obras de creación colectiva elaboradas por el propio grupo: *Nosotros los comunes* (1971), *La Ciudad Dorada* (1974), mención en el Premio Casa de las Américas de ese año, y *Guadalupe, años sin cuenta* (1975), que obtuvo ahora, en 1976, el premio de teatro en ese mismo evento. Muchas son las realizaciones de La Candelaria en estos diez años: festivales de teatro de cámara, concurso de autores colombianos, la creación de un centro nacional de canción protesta, los sábados obreros, y cientos de actividades

por todos los lugares del país, con los que sus fundadores cumplen los objetivos para los que fue creado: llevar a las masas un teatro realmente popular y nacional, que sea un arma estética e ideológica. Como ha escrito la periodista Angela Montoya: "Tan solo conociendo de forma cada vez más profunda al pueblo, mezclándose con él, es que ha conseguido La Candelaria hacer un teatro verdaderamente importante en el ámbito popular." (C.E.D.).





人W=3
26