

CONJUNTO

Teatro
Latinoamericano
Casa de
las Américas

27





CONJUNTO

CONJUNTO 27

enero-marzo de 1976, La Habana, Cuba

Director: **Manuel Galich**

Secretario de redacción: **Francisco Garzón**

Diseño y emplane: **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.

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** La Yaya: El teatro en manos del pueblo ● Carlos Espinosa Domínguez.
- 19** Los hermanos ● Flora Lauten. Creación colectiva del Teatro La Yaya.
- 39** Tambores y Banderas ● Derek Walcott. (II parte)
- 74** Ropa de teatro: Una excepcional historia de amor creada para los jóvenes ● Francisco Garzón Céspedes.
- 77** ORTAET ED APOR o Para leer al revés ● Manuel Galich.
- 94** Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo ● Esteban Carlos Bogdanich.
- 99** Premios Casa de las Américas 1975: Consideraciones acerca de Relevé 1923 y Pequeños animales abatidos ● Justo de la Cruz.
- 103** Entre actos
- 113** Colaboradores
- 114** Contents ● Sommaire ● Sumario.

la yaya

EL TEATRO EN MANOS DEL PUEBLO

Carlos Espinosa D.

Surgido a partir de la presentación del Grupo de Teatro La Yaya, dirigido por la actriz Flora Lauten en el marco del Panorama de Teatro y Danza 1975, este trabajo intenta realizar un análisis de la importancia de esta experiencia dramática que, valiéndose de los métodos de la creación colectiva y enriqueciéndolos notablemente con formulaciones nuevas y de amplias posibilidades, han venido desarrollando los campesinos y trabajadores de este plan genético de la región montañosa del Escambray durante los últimos dos años. Con el propósito de proporcionar al lector extranjero los datos históricos sobre el grupo, he agregado una entrevista con Flora Lauten, actriz profesional de nuestros grupos más destacados, y actual directora de La Yaya. De esta forma, se evitan las descripciones y detalles que darían al trabajo un tono periodístico que le restaría seriedad. Por último, se publica una de las creaciones del colectivo, y que servirá como muestra, con las limitaciones lógicas, de la calidad de La Yaya. Como una de las formas más auténticas del teatro revolucionario, el Grupo de Teatro La Yaya abre nuevos caminos para el teatro latinoamericano. De ahí la necesidad de divulgar su meritoria labor.

I
**TENEMOS LA POSIBILIDAD
DE A TODO UN PUEBLO
HACERLO CREADOR
FIDEL CASTRO**

**AQUI HABLAR DEL GRUPO
ES COMO SI SE HABLARA
DE CUALQUIER GUAJIRO**

**JESUS HERNANDEZ (Secretario
del Partido en Mataguá)**

Cuando el público habanero premiaba con una cerrada ovación de más de cinco minutos la presencia del grupo de teatro La Yaya en el Teatro Mella, como parte del Panorama Nacional de Teatro y Danza 1975; cuando el jurado del evento concedía por unanimidad un premio especial a la mejor pieza cubana puesta en escena, se estaba haciendo un justo reconocimiento a dos años y medio de trabajo laborioso y lleno de dificultades, de búsqueda de caminos nuevos para nuestro teatro, labor que ha culminado en una experiencia que constituye uno de los aportes más renovadores y de perspectivas más amplias que puede ofrecer Cuba en el campo teatral.

Con esta afirmación no pretendemos demostrar que los métodos usados por La Yaya sean *los más válidos*, ni que todo el teatro cubano del futuro *deberá seguir necesariamente* el cauce abierto por Flora Lauten y el colectivo. Tampoco negamos la seriedad e importancia de los aportes que actualmente realizan el Grupo Teatro Escambray, el Grupo de Participación Popular, el Conjunto Dramático de Oriente, el Grupo Teatro Estudio y otros conjuntos que contribuyen a conformar la imagen de lo que será nuestro teatro nacional. Esta diversidad de formas y métodos, prueba de la libertad absoluta que permite la Revolución, enriquece nuestra dramaturgia e impide que se fosilice o se encierre en esquemas estrechos. Ahora bien, este trabajo intenta analizar la línea creativa de La Yaya y destacar su importancia para el movimiento teatral de nuestro país.

Partiendo de cero en una zona en la cual la población carecía de antecedentes teatrales hasta que comenzó su trabajo el Grupo de Teatro Escambray, con un público de una sensibilidad y una óptica vírgenes, el grupo La Yaya, dirigido con seguridad por la actriz Flora Lauten, se lanzó a la conquista de ese público nuevo, valiéndose de un lenguaje teatral también nuevo. Las dificultades iniciales fueron muchas: heredamos una sociedad en la que el teatro había sido expropiado al pueblo por la burguesía. Era necesario salir al reencuentro de ese teatro, a su búsqueda y, en este caso, sencillamente a su creación.

Afrontar y resolver este problema no era fácil porque se imponía hallar una forma de expresión teatral que fuera *popular* y, a la vez, un *arma* que contribuyera a solucionar los problemas de la comunidad. Utilizo el término popular en el sentido planteado por Brecht: "Nuestro concepto *popular* se remite al pueblo, que no solamente toma parte en el desarrollo, sino que precisamente lo usurpa, lo fuerza, lo determina... Popular significa: comprensible a las masas, tomando y enriqueciendo sus formas de expresión, asumiendo, afirmando y corrigiendo sus puntos de vista..., partiendo de las tradiciones, continuándolas..."

El otro aspecto se refiere a un teatro que siguiera paso a paso nuestras transformaciones sociales, pero no como simple crónica o espejo stendhaliano, sino como un elemento participante, provocador, capaz de intervenir en la solución de los conflictos de la comunidad. Este fue el punto de partida del grupo de teatro La Yaya.

En esta pequeña comunidad del municipio de Mataguá, donde ahora viven y trabajan más de ciento treintiséis familias de pequeños agricultores que vivían aislados por la zona, surge así, como resultado de la necesidad de encontrar el medio adecuado de expresión, una categoría de teatro popular en la cual el pueblo mismo hace teatro y no se limita a recibirlo como consumidor. Es decir, *que se le devuelve el teatro al pueblo*. Los obreros agrícolas vaqueros, constructores, jubilados y amas de casa que integran el grupo y que por primera vez hacen teatro, no escenifican el monólogo de Hamlet o la conversación de Nora y Helmer: representan *sus* propias vidas, *sus* propios problemas, a través de *su* lenguaje. Sin embargo, convierte aclarar que un año antes ya Herminia Sánchez venía ensayando una experiencia más o menos parecida con los trabajadores portuarios. Pero La Yaya no es sólo su vertiente rural, sino que tiene características específicas que la distinguen del Grupo de Teatro de Participación Popular.

En las obras del grupo, el teatro se convierte en una herramienta que se pone al servicio del pueblo y que le devuelve una imagen de sí mismo. Ahora bien, el hecho teatral no se producirá sin la participación masiva del público, porque las obras se montan de forma tal que adquieren una verdadera significación al contacto con el espectador, desarrollándose con mayor o menor éxito según sea la medida en que éste participe. Y como en estas regiones rurales los campesinos nunca vieron teatro hasta 1968, cuando surge el Grupo Teatro Escambray, al participar en las representaciones se proyectan e intervienen con una espontaneidad y frescura asombrosas, de modo que se logra una comunicación plena y efectiva.

No podría ser de otra manera para este grupo que se vale de los métodos de la creación colectiva y que persigue la incorporación en masa de los espectadores a la representación. A grandes pro-

blemas colectivos, grandes soluciones colectivas: así se plantea el conjunto su teatro. El actor, por su parte, actúa como elemento incitador, detonante; plantea ideas, las explica y hasta las discute, pero nunca las impone. El público será quien diga la última palabra y quien hallará soluciones. Es por eso que las obras se van enriqueciendo notablemente y se transforman sobre la marcha y al calor del contacto con el pueblo, de tal forma que al final resultan una nueva versión del tema primitivo.

Los temas que el grupo llevará a escena se escogen previamente, de acuerdo a la importancia de los mismos y a la necesidad que la comunidad tiene de que sean tratados y resueltos. Después de elegirse el tema, vienen la investigación y el acopio de materiales, el estudio de los mismos, así como su debate y análisis por todo el colectivo, hasta que surge el primer guión que se ofrecerá al público de la zona, y que estará sujeto a los cambios ya señalados. El teatro deja de ser entonces un campo aislado de creación individual y hermética, para convertirse en una obra en cuya confección interviene toda la sociedad.

Por otro lado, el método de que se vale La Yaya, uno de los muchos que puede tomar la creación colectiva en América Latina, constituye para nuestro teatro *uno de los primeros intentos por lograr un instrumento científico de trabajo teatral*, que se apoya en el materialismo dialéctico e histórico. Partiendo del trabajo iniciado por el Grupo de Teatro Escambray, el teatro cubano se plantea por primera vez su labor: cómo, por qué y para quién se hace teatro en nuestro país. Y eso constituye un alentador despegue del teatro revolucionario cubano.

**NUESTRO TEATRO
ES EL MEJOR DE TODOS
SANTIAGO HERNANDEZ**

Y yo no sé si el teatro que realiza La Yaya es el mejor de todos, como afirma

lleno de orgullo este campesino que nunca antes pensó que pudiera ser creador del arte nuevo. Incluso, sería arriesgado calificarlo como el teatro del futuro. Pero sí creo que es uno de los caminos por el que podremos llegar a él, y una de las formas del arte que reclamaban Marx y Engels para la sociedad socialista.

Porque estos obreros y campesinos que hoy pueden dar cauce a sus aptitudes artísticas son el resultado inmediato de la Revolución, el cambio social más totalizador y serio que se ha hecho en todo el continente. Y por tanto, el arte como una simple actividad profesional, como una esfera exclusiva de la división del trabajo, va desapareciendo en nuestra sociedad, para que hayan obreros y campesinos que se dedican al arte, a sus distintas manifestaciones.

En "La ideología alemana", Marx y Engels apuntaban: "No se trata, como Sancho se figura, de que cada cual pueda trabajar sustituyendo a Rafael, sino que todo aquel que lleve dentro a un Rafael pueda desarrollarse sin trabas." Y agregaban: "En una sociedad comunista no habrá pintores, sino, a lo sumo, hombres que, entre otras cosas, se ocupan también de pintar."

Y la creación del grupo La Yaya marca un momento importante dentro de nuestra cultura, porque allí las palabras de los filósofos del comunismo científico se convierten en una auténtica realización.

**QUE LA REVOLUCION SEA TAN
GRANDE PARA HACER A GENTE
COMO NOSOTROS ARTISTAS
QUE ADEMAS DE ENTRETENER
NOS ENSEÑAN A VER LA REALIDAD**

(un espectador de la zona de Lotería)

Uno de los aciertos más notables del grupo La Yaya me parece precisamente el *haber devuelto a la comunidad el orgullo por su cultura*. Muchos años de

deformación cultural, de embrutecimiento colectivo a través de la colonización del gusto estético y del aplastamiento de la cultura nacional, hicieron que el pueblo perdiera la identificación consigo mismo, que perdiera la conciencia de saberse el creador fundamental del arte y la cultura, y sobre todo, que desvalorizara su real poder creativo.

Con la labor del grupo, se han provocado en la comunidad reacciones alentadoras y realmente positivas: se le devuelve al pueblo la fe en sí mismo, el orgullo de reconocerse artistas, y por primera vez hacen algo hermoso y nuevo para ellos. Como resultado de este trabajo de rescate de nuestras tradiciones culturales, de la interrogación del obrero de la construcción José Aguilar "¿Pero cuándo yo he sido artista?", se ha pasado a la afirmación segura de Santiago "Nuestro teatro es el mejor de todos", a la alegría casi infantil de Ramona Villavicencio: "¡Ay, mi hijita, jamás pensé que a mi edad yo pudiera servir para esto!"

**ESTE TEATRO ES UNA ESCUELA
QUE VA A LA MISMA
CASA DEL CAMPESINO**

**DELFI RODRIGUEZ (maestra de la
región de Mataguá)**

En el marco geográfico-social dentro del cual desarrolla sus actividades el grupo La Yaya —el municipio de Mataguá, perteneciente al regional Escambray, una zona rural con relieve montañoso, con su economía apoyada en los planes ganaderos, con una población dividida tradicionalmente en pequeños agricultores y obreros agrícolas—, puede decirse que el mismo cumple una labor social específica, íntimamente relacionada con la problemática que enfrenta la zona al transformarse: el arrendamiento de tierras y el cambio de vida, la incorporación de la mujer al trabajo, las peleas de gallos, el trueque de mercancías, el oscurantismo, la secta religiosa Testigos de Jehová. De esa manera, cada función

cumple el doble papel de proporcionar un espectáculo de entretenimiento con verdadera calidad, y contribuir desde el punto de vista ideológico al desarrollo y avance del proceso revolucionario en esta región campesina. Así, calidad estética y utilidad práctica se conjugan en una misma cosa, y se valoriza el teatro desde una óptica nueva y diferente.

Por otra parte, el grupo brinda una colaboración muy valiosa durante las reuniones masivas de las organizaciones políticas de la región. Casi siempre, estas actividades en las que se analizaba el trabajo realizado o se discutían planes de trabajo o bien se chequeaban los resultados de la emulación, estaban acompañados de manifestaciones artísticas que por lo general eran de pésimo gusto: un conjunto de una ciudad cercana o bien algún decimista con versos cargados de imágenes groseras y de doble sentido. Como es natural, entre una parte y otra del acto no había ninguna relación, no constituían un apoyo de la otra.

Con la creación de La Yaya, este tipo de actividad político-cultural adquirió una verdadera categoría artística de gran utilidad. Por un lado, reflejan problemas colectivos que constituyen en sí mismos la preocupación fundamental de las organizaciones de la comunidad, y además, contribuyen a resolverlos en gran medida; por otro, agilizan este tipo de reunión, llevándole un aire fresco y dinámico que ayuda a que sus objetivos se cumplan con éxito.

**NOSOTROS VAMOS A LA GENTE
QUE NUNCA HA VISTO TEATRO,
SUBIMOS LOMAS, PASAMOS RIOS,
NOS LLENAMOS DE POLVO
EN LOS CAMIONES SIN TECHO,
PARA PODER ACTUAR
JOVENES, VIEJOS, TODOS**

**SANTIAGO HERNANDEZ (jubilado,
68 años, actor del grupo La Yaya)**

Flora Lauten y el grupo de la comunidad enfrentaron un difícil reto al emprender

esta experiencia: hacer un teatro revolucionario nuevo, sin recursos, ni elementos escenográficos, ni vestuarios, ni luces, es decir con la mayor economía de medios o sencillamente con la carencia total de ellos. Y partir con condiciones tan desfavorables y lograr un trabajo de tanta calidad ha sido otro de los aciertos dignos de señalar.

Porque una cosa es, digamos, trabajar desde un escenario adecuado para trescientas personas en una sala cerrada y con todas las condiciones necesarias, y otra cosa es trabajar para un público de mil espectadores, en un espacio abierto, sin ningún tipo de ordenación entre los asistentes, donde se mezclan escolares de cinco o seis años con ancianos de ochenta, y donde el actor debe hacer un esfuerzo supremo para llamar la atención hacia lo que se escenifica, luchando contra el viento que se lleva la voz y sin más elementos escénicos que su figura y su palabra.

Ante estas limitaciones, el grupo La Yaya, al igual que otros conjuntos cubanos, se vale de una técnica escénica que no hay que rebuscar en los textos teóricos de Grotowsky o Artaud, porque ha ido surgiendo en la marcha. Una expresividad simple y directa, con amplitudes de voz y de gesto, con trazos muy económicos y elementos escenográficos funcionales y muy elementales, de manera que puedan llevarse fácilmente de una región a otra.

Estas características del teatro que realiza La Yaya nacen de las propias condiciones de conjunto no profesional y de los lugares donde se presenta. Y esta escasez de elementos materiales, este trabajo sencillo y dinámico que se adapta con asombrosa facilidad a cualquier espacio, no constituyen en modo alguno una desventaja para los actores, por el contrario, es un poderoso medio de desarrollo tanto para ellos como para el público para el cual actúan.

Este lenguaje no está terminado, constantemente está buscando su propia for-

ma. El contacto dialéctico con el pueblo y su problemática lo transforman y enriquecen con nuevas ideas y símbolos surgidos de la experiencia y del trabajo.

**ENTRE ELLOS HE APRENDIDO
MUCHAS COSAS, COMO EL HECHO
DE QUE UNA AGRUPACION
DE ESTE TIPO TIENE QUE
CARACTERIZARSE POR LA MAS
EXIGENTE DISCIPLINA EN EL TRABAJO
Y LA MAS ALTA CALIDAD
EN LOS RESULTADOS PARA
SER VERDADERAMENTE EFICAZ**
FLORA LAUTEN (directora del grupo)

Con toda honestidad, debo confesar que asistí a la presentación de *La vitrina* por el grupo La Yaya con cierto temor. ¿Llegaría al público habanero el mensaje y la esencia de este teatro realizado por y para los campesinos? ¿Resistiría la obra el escenario del Teatro Mella sin sufrir pérdidas? Este temor, compartido incluso por los propios integrantes del grupo, resultó, a la larga, infundado.

Porque a estas alturas en que el Panorama llegó a su fin, puede asegurarse que si una representación fue recibida con entusiasmo y total aceptación por el público, sin dudas fue *La vitrina*, de Albio Paz, representada por el grupo La Yaya. Esto reside, creo yo, en dos aspectos fundamentales del trabajo del colectivo: su carácter de teatro popular y sus innegables valores estéticos. Acerca del primer punto se ha tratado en otra parte de este trabajo, y dada su composición y sus objetivos, es una característica del conjunto que viene implícita con el mismo. Sobre el segundo, se podrían señalar algunos aciertos destacados de la obra y de la puesta en escena. Como texto literario, la pieza de Albio Paz emplea con acierto el rico lenguaje del campesino, su tradición oral de cuentero y poeta, sin caer en el folclorismo; las situaciones son llevadas con mano segura, sin que nunca lleguen a parecer forzadas o traídas por los pelos; los personajes resultan seres

vivos y trazados convincentemente. Una obra, en fin, que resiste la prueba de la publicación, a pesar de las condiciones y objetivos para los que fue escrita. En cuanto a la puesta, sobresalen la agilidad, el dinamismo y la originalidad que caracterizan la labor desplegada por Flora Lauten como directora. A esto es necesario agregar las interpretaciones de todo el grupo, porque si bien Flora desarrolla una magnífica labor en el papel de Ana, sin desentonar dentro del colectivo, hay que reconocer que La Yaya se distingue por su trabajo de conjunto, logrado a través de la disciplina y calidad de los actores.

Y que dos o tres taburetes y un mueble en forma de ataúd hayan servido para llenar con aires nuevos y renovadores el escenario estático y cerrado del teatro, constituyen la manera más práctica de desmentir ciertas teorías escépticas que planteaban que las implicaciones locales de las obras de La Yaya y del Grupo Teatro Escambray se perdían al trasladarse a otros escenarios, que esta manera de hacer teatro sobre problemas muy específicos de una región es muy difícil que se haga receptiva fuera de sus contextos y que en resumen, el único valor de estas obras es su contenido ideológico. Es cierto que allí donde trabajan, su labor tiene verdadera significación y cumple un papel más trascendente. Pero su calidad como arte permite que las obras sean asimiladas y plenamente disfrutadas por un público urbano.

**NO SOLO ES IMPORTANTE
LA CREACION DEL GRUPO
SINO LO QUE LAS MASAS EXPRESAN
A TRAVES DE LOS DEBATES**
JESUS HERNANDEZ

La experiencia teatral de La Yaya constituye un serio aporte a los métodos de creación colectiva que se desarrollan, como expresión del nuevo teatro, en América Latina. Estamos en una etapa en la cual muchos teatristas piensan que

la creación colectiva significa la destrucción de una serie de categorías y jerarquías del teatro tradicional, cuando la realidad es que la creación colectiva cuestiona las relaciones internas del grupo y la relación entre los espectadores y la representación dramática.

En el caso de este grupo, los métodos de creación colectiva son llevados hasta sus últimas consecuencias. Las investigaciones previas al montaje de las obras, la elección del tema a tratar, el montaje mismo *se realizan con todo el colectivo*, sin que pueda señalarse una labor individual que sobresalga del resto. En el caso de Flora, su único trabajo consiste en escribir los diálogos, pero sólo después que han sido propuestos y discutidos por los actores. Ya en el contacto con el público y al calor de los debates y discusiones, las obras se van modificando y enriqueciendo, de manera que pueda hablarse de una *creación colectiva por parte del público*. Pero esto incluso trasciende a la propia representación y, como ha señalado Flora Lauten, al otro día la comunidad discute y analiza el tema que se trató la noche anterior, y lo mismo lo hace en la bodega que en la escuela que en el centro de trabajo.

De manera que en las obras del grupo La Yaya se puede hablar de *una verdadera creación colectiva*, que se logra a plenitud tanto a nivel del colectivo como a nivel de público, o mejor dicho, de comunidad. Y ese debe ser precisamente el objetivo fundamental del teatro de creación colectiva.

ESTA ES LA REVOLUCION, Y NOSOTROS LOS ACTORES REVOLUCIONARIOS

SANTIAGO ALVAREZ
(actor del grupo)

Ha sido lugar común que en los últimos años se hable en América Latina, sin excluir nuestro país, de la crisis del teatro. En este planteamiento lo que se

pretende esconder en realidad es: la crisis de un tipo de teatro, la crisis de los moldes del teatro convencional, la crisis de algunos teatristas y, en el caso del resto del continente, la crisis del sistema capitalista.

En lo que se refiere a Cuba, las experiencias del teatro de la comunidad del grupo La Yaya, del teatro de relaciones del Conjunto Dramático de Oriente, del Grupo Teatro Escambray, del Centro Dramático de Las Villas y del Teatro de Participación Popular, constituyen la demostración más convincente de que podemos hacer un buen teatro, un teatro revolucionario. Un espectador, durante una de las presentaciones del Panorama, manifestó: "De todo lo que he visto del Panorama, los trabajos mejores me parecen el Grupo de Participación Popular de Herminia Sánchez, el grupo La Yaya y esto que presenta el Conjunto Dramático de Oriente. Sobre todo porque en ellos está el germen del teatro revolucionario." Me parece que esto que dice un obrero vale por muchos trabajos teóricos que puedan escribirse y desmiente la teoría de la pretendida crisis teatral.

Nuestro teatro ha sido, por tradición, un teatro burgués. A partir del triunfo de la Revolución, en Cuba se han realizado algunos esfuerzos encaminados a romper y escapar de los cánones teatrales burgueses que aún se mantienen por inercia, pero se han hecho con cierta falta de decisión y de audacia, a veces han sido simples sustituciones de valores. Y la Revolución, que es el acontecimiento cultural más importante para toda sociedad, constituye una transformación radical y profunda que abarca todos los órdenes. A nadie se le ocurriría, por ejemplo, desarrollar una agricultura socialista conservando las relaciones capitalistas de producción. Entonces, ¿cómo pretender un teatro revolucionario manteniendo la vieja retórica y la vieja rutina del teatro burgués, sin lanzarnos a experimentar con entusiasmo formas nuevas y revolucionarias?

La nueva sociedad engendra un hombre nuevo, y éste reclama un arte nuevo, un teatro nuevo, que refleje, analice y contribuya a construir la nueva realidad, un teatro revolucionario en la forma y en el contenido. Y a ese teatro no llegaremos, por supuesto, con cambios vacilantes. No temamos entregar al pueblo el teatro: éste es un arma de combate y es el pueblo quien debe manejarla.

El grupo La Yaya es ya una realidad de nuestro futuro teatro cubano. Si dijera que es la única o verdadera vía para llegar a él, caería en el dogmatismo más esquemático. Pero sí es cierto que ha inaugurado una nueva forma de teatro revolucionario: el teatro de la comunidad, teatro de la sociedad nueva.

II

ENTREVISTA A FLORA LAUTEN, ACTRIZ Y DIRECTORA DEL GRUPO DE TEATRO LA YAYA ¡LA YAYA ES UNA RIQUEZA!

Por problemas de índole familiar relacionados con mis dos hijos, en enero de 1973 salí del elenco del Grupo de Teatro Escambray y fui a vivir a La Yaya, un pueblo nuevo del municipio de Mataguá. Allí, además de resolver mis problemas personales, podía continuar el trabajo con el grupo de teatro infantil creado en 1971. Surge entonces la idea de hacer un grupo teatral con los adultos y montar una obra escrita por mí, como resultado de las investigaciones efectuadas en la zona. La proposición es aceptada y a los tres meses de convivir en la comunidad comienzo a trabajar con los vecinos de La Yaya.

Para comenzar el trabajo contaba con un elemento a mi favor: tenía la suerte de haber seguido su trayectoria desde el bohío de piso de tierra y techo de guano hasta la mudada para el mundo nuevo que representaban los edificios multifamiliares. De todas maneras, muchas interrogantes me llenaban de in-

quietud: ¿cómo sería esa transformación y las consecuencias en el orden revolucionario, moral y humano?, ¿de qué forma narrar esta experiencia tan múltiple y rica?, ¿cómo llevar al teatro las luchas de estos campesinos por salir del "subdesarrollo de la conciencia"?

Como ya conocía a los vecinos de La Yaya, pude detectar con facilidad a los más politizados, los más desinhibidos, los de más expresividad y los más entusiastas. En la primera selección, quedaron diecisiete, con los que comencé un trabajo técnico que se basaba en la solución de algunos problemas que confrontaban los actores: tensiones, falta de memoria, inhibiciones y escaso poder imaginativo. Las clases se iniciaban con un entrenamiento de voz y de relajación, que ha continuado hasta hoy. Es interesante señalar que los actores más viejos no tuvieron dificultades al interpretar las primeras obras, pues les resultaba muy fácil creer en situaciones del pasado, partiendo de sus vivencias y recuerdos. Y tomaron como disciplina ayudar a los actores más jóvenes, por lo general más tensos e inhibidos, convirtiéndose así en su punto de apoyo y de referencia.

El grupo tiene hoy dieciocho miembros, de los cuales la mayoría son fundadores del mismo. La composición social del grupo es fundamentalmente de pequeños agricultores que con la mudada al pueblo, pasan a ser obreros agrícolas, vaqueros, constructores, así como amas de casa y jubilados. Entre los actores contamos con un campesino de setenta y ocho años, Valentín Veitia, que es muy entusiasta. Él acompañaba a su nieta a los ensayos del grupo infantil, y contemplándolos decía emocionado: "¡Ay, quién pudiera ser niño! Si yo fuera niño me gustaría andar en esto del teatro."

Pero el teatro La Yaya no cogió tarde a nuestro viejo, que fue el primero en ingresar al grupo, y hoy se le puede ver entre todo el colectivo gritando el popular estribillo: "¡La Yaya es una riqueza!"

ENTONCES, ¿DONDE ESTA MARTHA?

Durante las primeras reuniones del grupo, yo les explico y discuto con ellos el sentido que tiene la creación de un grupo de teatro en La Yaya, les leo la obra que vamos a montar y acordamos el horario de los ensayos: de siete a ocho para los compañeros que van a clases de superación obrera, y de ocho a diez para los que no asisten a las aulas. Horario que se ha mantenido hasta el presente, pues los integrantes del conjunto trabajan por el día. Tenemos un pequeño local de ensayos, que antes fue la escuelita del lugar y que ya no se usa porque se construyó un seminternado. Es un salón no muy grande, y allí, además de ensayar, debatimos las noticias del periódico y la T.V., comentamos la calidad de las interpretaciones, la eficacia de los debates, en fin, un intercambio de ideas que resulta muy provechoso para todos.

El dos de mayo empezamos a ensayar. Como los actores más viejos no saben leer ni escribir, les cuesta mucho esfuerzo memorizar el texto. Es así que realizamos un ejercicio que, en muchos casos, todavía hoy seguimos empleando: primero, les explico la escena como si fuera un cuento; después les pido que me la cuenten ellos a mí, y en especial qué les pasó a cada uno, qué quieren conseguir, qué se lo impide, por qué dicen esto y no aquello, por qué hacen las acciones. Segundo, les marco las acciones físicas, tratando de que fijen el gesto con la palabra. Como les cuesta trabajo, antes de ensayar las escenas pido a cada actor que me diga lo que hace y dice, y se lo hago repetir varias veces. Estos ejercicios se mezclan con anécdotas y alusiones que ellos hacen de recuerdos y vivencias del pasado semejantes a la escena que están interpretando.

Teníamos montado el primer acto de la obra, producto de una investigación sobre la mujer campesina hecha en El Abra, zona aislada del municipio de Cu-

manayagua, cuando yo empiezo a detectar en la comunidad distintos problemas: por un lado, actitudes que frenaban el desarrollo del plan lechero, como eran la falta de integración de las mujeres al trabajo de las vaquerías, la idea de ciertos jóvenes que piensan que al casarse, sus esposas tienen sólo la obligación de atender la casa y el marido y la resignación de las mujeres jóvenes a cumplir este destino. Por otro lado, conductas individuales que significaban taras del pasado perjudiciales a la vida en colectivo: el curanderismo, el trueque de mercancías, casos de escándalos públicos por beber en exceso, el chisme, las peleas de gallos y otros problemas investigados por los compañeros de la Universidad de La Habana.

Me siento sumamente preocupada por no hacer nada por resolver esas dificultades que entorpecían el desarrollo de la vida y el trabajo de la comunidad. De ahí que suspendemos los ensayos de mi obra y acometemos una nueva tarea: plantear la necesidad y el deber que tienen las compañeras de incorporarse al trabajo de las vaquerías. Así surge nuestro primer espectáculo, una pieza corta titulada *¿Dónde está Martha?*

Ese día, en La Yaya aparecieron carteles por todas partes, que decían: *¿Dónde está Martha? Vaya a las 8.30 al comedor y entérese.* Antes de esa hora, el público había llenado el comedor y más de doscientas personas aguardaban impacientes. Un compañero de la Universidad entretenía a la gente y les hablaba, cuando una actriz del grupo llegó y empezó a preguntar a las demás actrices que estaban mezcladas con los espectadores si habían visto a Martha. La acción sigue cuando las demás compañeras responden que no. Entonces se van pasando y comentan sobre el pasado de Martha, una pequeña agricultora. Hablan de su vida antes de mudarse para La Yaya, de su vida ahora, de lo feliz que es no sólo con las comodidades materiales, sino por la posibilidad que tienen sus hijos de recibir una edu-

cación integral: el deporte, la cultura, el teatro. Y ella misma ha dejado de vivir en condiciones inhumanas en un rancho aislado, y puede dar a la sociedad su aporte a través del trabajo, porque se siente revolucionaria, y esto lo recalcamos. La actriz que inició la acción se dirige al público y pregunta si alguien ha visto a Martha. Nadie contesta. Al final ella se encara con los asistentes y les dice: *Bueno, compañeros, en las vaquerías hacen falta mujeres para trabajar. ¿Cuáles son los problemas?* Las actrices gritan: *Los nervios, los hijos, la presión, el miedo a las vacas... es un trabajo sucio...* Ella se enfrenta al público de nuevo y pregunta: *Entonces dónde está Martha, dónde está Martha, porque yo acabo de venir de la vaquería y Martha no estaba allí.*

La sorpresa del espectáculo, el hecho de haber sido representado por gente de la comunidad y de que tratara de forma directa y ágil un problema candente y actual, hicieron que el debate fuera bastante bueno, y sirvió como detonante: al día siguiente el comentario general se refería a Martha, que podía ser cualquiera de ellas. Para nosotros, los actores del grupo, sirvió para conocer las posibilidades y la necesidad de seguir con este tipo de representación.

Como resultado de nuestro primer trabajo teatral, varias compañeras van a ver, apenas, a Dora, la trabajadora social porque se sienten en el pellejo de Martha.

ESTIMAMOS QUE EL DEBATE ES NUESTRO TERMOMETRO PARA MEDIR LA EFICIENCIA DEL ESPECTACULO

Fue a partir de las investigaciones de estos problemas que surgió un nuevo tipo de representación: *los actos o juegos*, obras cortas en las que se plantea la anécdota teatralizada de un problema que se produce dentro de la comunidad

o en sus centros de trabajo. Se crea aquí un inconveniente: el actor podía tener el mismo conflicto que su personaje, y esto, como es natural, requería un coraje tremendo para enfrentar las opiniones públicas que surgirían en el debate, después de la actuación. Y pensé que sería una vía para el mejoramiento de su conducta social. Los resultados fueron positivos y esa hipótesis es hoy un logro del grupo. Tenemos muchos ejemplos: uno es el de una curandera y actriz que dejó de ser lo primero; otro, el de un joven tomador en exceso y que ahora bebe moderadamente; el machista que dejó atrás sus prejuicios; la vecina que se negaba a trabajar en la vaquería y que luego se incorporó al trabajo. Y así fuimos comprobando la validez de esta labor que partía de la asimilación de un problema del colectivo a través del ejemplo individual de los distintos actores.

A la semana de nuestro primer espectáculo, hicimos un nuevo intento. Esta vez el tema escogido fue el curanderismo en el pueblo, supervivencia de muchos años de atraso e ignorancia. Representamos *El secreto de la mano*, donde se narra cómo algo que parece tan inofensivo como curar un empacho puede, por falta de asistencia médica a tiempo, convertirse en una gastroenteritis y casi matar a un niño. En esta obra utilizo de curandera a una actriz que precisamente es de las que *pasa la mano* en La Yaya. Esto lo hice como una prueba, para ver qué efecto producía en ella. La presentamos en la tienda del pueblo y contamos más o menos con doscientos cincuenta espectadores. El debate lo dirigieron dos actrices del grupo, y los resultados fueron muy buenos, ya que se estableció una relación de confianza y un diálogo de tú a tú entre ellas y el público. En la discusión, alguien acusó a la actriz que hizo la curandera de serlo en la vida real; ella, apenas, no habló más. Al final, los asistentes se quejaron de lo corto que son nuestros espectáculos, y eso me dio mucha alegría porque habíamos lo-

grado que se interesaran por nuestro teatro.

Nuestra próxima obra fue *Este sinsonte tiene dueño*, que presentamos en el anfiteatro para celebrar el primer aniversario de la creación del Consejo de Comunidad. Aquí se plantea el caso de un joven que se casa con una vaquera y la quiere meter en la casa. Agregamos un elemento nuevo: la música, empleando algo parecido a las décimas, forma tradicional en nuestros campos. Esta función contó con unos mil espectadores, pues los habitantes de El Tablón habían ido a lanzar un reto emulativo. Fue una prueba dura porque debido al número tan grande de asistentes tuvimos que emplear bien la voz. El debate lo dirigió Urra, actor del grupo, y todo salió de lo mejor. Fue un triunfo.

A partir de ahí, nos cuestionamos la importancia de los debates. Estimamos que el debate es nuestro termómetro para medir la eficiencia del espectáculo. Acordamos contemplar algunas leyes: debe dirigirlos alguien que tenga muy claro el tema que se plantea y que sepa provocar, mediante preguntas claves, el debate y la discusión; no debe contestar preguntas del público ni tomar partido en lo que se dice; debe hacer la síntesis de las cuestiones de interés que se van planteando por los espectadores; al comenzar el debate, todos los actores deben hacer silencio y prestar atención, porque es la parte del trabajo donde nos enteramos si nuestro mensaje fue entendido. Si el actor que maneja el debate lo lleva mal u omite algo de importancia, cualquier compañero puede pedir la palabra y ayudarlo, pero haciéndolo con mucho cuidado para no provocar el caos o la anarquía.

En los debates, nosotros insistimos en saber si el público ha entendido las obras, pues éstas son muy sencillas y se comprenden fácilmente, sino en sus causas y efectos, es decir, ¿por qué pasan las cosas?, ¿cuáles son sus consecuencias?, ¿por qué no deben pasar?

LA YAYA SE CONVIERTE EN UN CENTRO DE INFLUENCIA CULTURAL Y POLITICA DE IMPORTANCIA

Se me ocurre entonces que resultaría importante que nuestro trabajo salga de La Yaya y empiece a ser una vitrina viva de muchas cosas. Debo aclarar que *La vitrina* se llama el plan genético al cual pertenece nuestro pueblo y la obra del mismo nombre que surgió de una investigación realizada en la zona por Albio Paz y que refleja la problemática de los arrendamientos de tierra y del cambio de vida. Cuando digo *vitrina viva* me refiero a reflejar la transformación de los actores de La Yaya capaces de representar sus problemas y debatirlos en un tiempo muy breve; decir qué cosa es La Yaya, por qué se hizo, quiénes eran ellos, quiénes son ahora, dónde vivían, por qué al principio no querían mudarse para el pueblo a vivir en colectivo, con palabras que ellos mismos dijeron, como por ejemplo, las que dijo Santiago, que decía: *esa Yaya va a ser un almacén de guajiros*; y también extender el radio de acción del grupo y recoger los problemas de otras zonas de la base.

De esa forma, la comunidad se auto-abastece con sus espectáculos y, además, ayuda a la solución de problemas de otras zonas de la región, convirtiéndose en un foco generador de obras que cumplen la doble función de entretener y ayudar al desarrollo revolucionario. Así, La Yaya se convierte en un centro de influencia cultural y política de importancia.

La idea de salir a otras zonas es aceptada con entusiasmo y decidimos salir una vez por semana. Claro, con esto se creaban nuevos problemas porque había que investigar en las zonas cercanas para tener materiales para los espectáculos. Además, la escasez de transporte para trasladarnos a esos lugares, y la falta de recursos en materia de iluminación.

Aprovecho esa misma reunión para formar un equipo de cuatro compañeros



que ayudaran en las investigaciones. Con el Partido, el MININT, y la ANAP del municipio, representados en el grupo, nos ponemos de acuerdo para que nos sitúen las zonas de interés para representar temas como el machismo, el trueque de mercancías, el curanderismo, etc.

Las giras se realizan los sábados por la noche, por ser el domingo el día libre para algunos actores y para el público. El problema del transporte del grupo lo resolvimos con la camioneta de la vaquería, único vehículo de la comunidad con capacidad para todos. Claro, nos dijeron que no podía ser a menudo porque esto afectaba la transportación de los obreros de las vaquerías. Propongo que se nos preste una vez al mes y el resto de las giras las resolvemos con el Poder Local, el DESA y otros organismos. Para elegir las localidades donde vamos a actuar, empleamos el transporte que aparece: un caballo, un jeep, una bicicleta, y si no aparece nada, caminando.

La primera gira fue Ranchuelito, donde existía un público entusiasta, caluroso y politizado. El día antes yo fui a caballo e hice el contacto con el jefe de la cooperativa. La función constaba de: *Este sinsonte tiene dueño*, *El secreto de la mano* y un estreno: *¡Ay, señora mi vecina, se me murió mi gallina!*, obra de nueva cosecha producto de la investigación realizada y cuyo tema es la responsabilidad social ante una ley —la recogida de pollos sanos y la quema de pollos enfermos— y las consecuencias que trae desobedecerla, o sea, el contrabando de pollos y el contagio de los de las granjas cercanas. El debate fue muy bueno, pues participaron alrededor de trescientos espectadores.

ES FUNDAMENTAL VISITAR LA ZONA DONDE VAMOS A TRABAJAR

Cuando se empieza a construir el seminternado de La Yaya, se pide la ayuda de todos los vecinos. El grupo decide

entonces dejar de ensayar una noche a la semana y dedicársela como aporte a la obra. Como una forma de atraer a los vecinos a esta tarea, estrenamos en nuestra comunidad *¡Ay, señora mi vecina, se me murió mi gallina!*, tomando como escenario el techo del seminternado. También presentamos una nueva obra, *Que se apaguen las chismosas*, cuyo tema: qué no se debe hacer en un pueblo nuevo, fue sugerido por una de las actrices del equipo. Las cosas indebidas que se planteaban eran: jugar al burro, a los gallos, contrabandear, dar escándalos por borracheras, chismear. En total, presenciaron la función más de ciento cincuenta vecinos de La Yaya.

Las visitas a otras zonas siguieron efectuándose una vez a la semana. Unas veces usábamos el camión de la JUCEI, otras uno del DESA y en dos ocasiones utilizamos un camión del Grupo de Teatro Escambray. Bueno, a veces teníamos carro pero no teníamos chofer; entonces manejaba un compañero del grupo que sabía hacerlo, y así, de esa manera, inventando y pidiendo ayuda a distintos organismos, íbamos cumpliendo nuestro plan de giras.

De entre las zonas que visitamos, quiero mencionar una que resultó muy aleccionadora y provechosa para el grupo, la ANAP de Mataguá nos pidió que fuéramos a trabajar a Los Azules, que resultó ser nuestra quinta salida. El público, unas doscientas personas, era en su mayoría de pequeños agricultores y granjeros. La experiencia no fue buena, al debate le faltó eficacia. Esto se debía a que no habíamos tenido contacto previo con el pueblo a quien nos dirigíamos. Tuvimos una reunión para analizar esto y llegamos a una conclusión: es fundamental visitar la zona donde vamos a trabajar y reunirnos con los compañeros del Partido para recibir la información necesaria, contarles el tema de nuestros espectáculos y ver qué puntos de semejanzas existen con ellos.

Claro, no siempre hemos encontrado un público entusiasta y que participe en los debates. Hemos trabajado para gentes que a veces se encierran en sí mismos y cuesta mucho hacerlos hablar. Otras veces los problemas surgen en el grupo: al guitarrista lo citan a una reunión urgente de la UJC; minutos antes de comenzar la función se enferma algún actor y hay que sustituirlo a la carrera, en fin, todas las dificultades que hay que afrontar con un colectivo que además de actores son obreros, amas de casa, cederistas, federadas, maestros, etc. Todo esto lo hemos solucionado logrando una movilidad y una facilidad para sustituir los personajes, porque tratamos siempre de que la calidad de lo que hacemos no sufra.

LA VANGUARDIA DE LA COMUNIDAD

Los escasos elementos escenográficos que utilizamos en nuestras representaciones forman parte esencial y viva de lo que queremos plantear en el espectáculo. El escenario ha dejado de ser también un elemento muerto para enmarcar a los actores, y a su vez está lleno de significado, convirtiéndose en un elemento estructural de la obra. Por ejemplo, si vamos a representar una obra sobre los problemas que causaban los testigos de Jehová con su negativa de sembrar tabaco, lo hacemos en una de las casas que se emplean para curar las hojas de tabaco, o bien frente a la casa de un miembro de esa secta religiosa. Es por eso que el grupo ha trabajado en el comedor de los obreros, en el techo del seminternado, en la tienda del pueblo, en la casilla de la carne, es decir, donde creemos que es más eficaz.

En esta época, comencé a pedirle al grupo un salto en cuanto a politización, pues hasta aquí nos habíamos preocupado nada más por la superación técnica. Adoptamos como requisito indispensable en el grupo leer el periódico diariamente o bien escuchar las noticias en el radio. Antes del ensayo se hace

un resumen de los acontecimientos nacionales e internacionales más importantes.

Uno de los actores del grupo, Urra, me informa de las serias dificultades que estaban causando los Testigos de Jehová al negarse a sembrar tabaco. Me pareció una sugerencia importante y decidí escribir una obra sobre el tema. El Partido me brindó toda la información que necesitaba, y así surgió *De cómo algunos hombres perdieron el paraíso*, de mayor duración que las anteriores.

Está dividida en dos partes: Historia de Cuba y Asamblea. Su montaje y dirección es, naturalmente, mucho más difícil. En ella trabajan cuatro niños del grupo de teatro infantil de La Yaya; es un experimento que quería hacer, de unirlos al grupo de adultos en una obra. En general, representó un salto de calidad del conjunto: los actores demostraron mayor dominio escénico, entendieron mejor las situaciones, aportaron en acciones, movimientos e incluso improvisando escenas. Por otra parte, los problemas de tensión y de voz han desaparecido.

Estrenamos la obra en el anfiteatro de La Yaya, con más de mil espectadores de la región. Por primera vez el público presente acusó a los Testigos, aún cuando algunos estaban entre los espectadores, y los desenmascararon y acusaron de tratar de sabotear la economía del país. Los campesinos, además, se responsabilizaron de hacer el trabajo de las tierras que los Testigos abandonaron. En este espectáculo, el público se convirtió en actor, ya que pedían permiso para intervenir en la asamblea que los actores representaban, y ofrecieron soluciones críticas relacionadas con el planteamiento.

El resultado de este trabajo fue muy bueno, y el Partido nos felicita y estimula. Con esto, el grupo se siente cada vez más responsable de su capacitación técnica y política, y muchos de ellos han ingresado en las aulas, para así al-

canzar la meta ser *la vanguardia de la comunidad*. Y yo creo sinceramente que ya lo son.

EL MIEMBRO MAS NUEVO DEL GRUPO

En la época en que la Revolución declaró ilegal la secta de los Testigos de Jehová, estábamos realizando un trabajo en las zonas de nuestra base afectadas por la secta. Entonces fue cuando conocimos a Cheo, José Paz, un rústico vaquero de un lugar llamado Biajacas.

Visitamos a Cheo porque él perteneció a los Testigos durante algunos meses, y así podíamos recoger su historia para reflejarla en una obra que nos había sugerido el MININT. Con un poco de vergüenza, nos narró el cuento de su captación, y que más o menos es así: Había una muchacha muy linda que era Jehová, y los Testigos, que son medios parientes míos, me hicieron creer que estaba metida conmigo; me escribieron papelitos de amor por parte de ella y el primer día que fui al Templo me regalaron una fotografía, pero siempre advirtiéndome que no le hablara a la muchacha, porque si su padre se enteraba me daba plan de machete. Me metí en la religión, pero no de corazón, nada más por la muchacha. Todo lo descubrí cuando me enteré que ella se estaba casando con otro.

Y ese tema es el de *Los hermanos*, comedia musical donde se ridiculiza la figura de los Testigos al meterlos dentro de este enredo amoroso. Además, se utilizan diálogos y frases sacados de sus propias Atalayas: *comunismo impio*, *comunismo engendrado por Satanás*, *por el Diablo*, etc.

Pensamos que sería importante que Cheo fuera el testimonio vivo del engaño de los Testigos y a la vez, de la fuerza de la Revolución. Lo invitamos a participar en el grupo y a interpretar, como habían hecho otros actores, *su propio drama*. Él aceptó, y hoy es el protagonista de la obra, que estrenamos en el

anfiteatro de La Yaya con más de mil espectadores.

A pesar de que es el miembro más nuevo del grupo, ya ha dado su cuota de verdad y desgarramiento, al interpretar su historia. Y como los demás miembros del grupo, se ha ganado un lugar en este teatro donde el actor tiene participación activa, creadora y remodeladora de la obra y de sí mismo.

PARA MI COMO ACTRIZ HA SIDO UN RETO

En el sentido de darles clases sobre teatro y sobre actuación, el único trabajo que hemos hecho ha sido dar clases de voz, al principio de formarse el grupo. Después me di cuenta que habían asimilado muy bien lo que les había enseñado. Además, el campesino carece de problemas con la voz, yo no sé si es porque siempre está gritándole a los bueyes o que tiene hábito de proyectar mucho su voz, pero no tienen grandes dificultades en eso. En cuanto a técnica de actuación, yo siempre traté, luego de superarse los problemas de tensiones e inhibiciones que poseían los más jóvenes, de no fijarles ningún método para actuar, sino que partí de ellos mismos, de sus vivencias, de sus asociaciones durante las escenas con problemática similar a la que ellos vivieron en el pasado; partí de los gestos que aportaban, de sus movimientos. Pero nunca les he dado lecciones teóricas de lo que es el teatro, de las distintas escuelas de actuación, etc. No sé si será o no un error, pero nunca lo he hecho. Todos han descubierto qué es el teatro y qué sentido tiene, haciendo teatro, viendo los resultados con el público. Y en estos momentos ellos sí saben muy bien por qué hacen teatro, qué sentido tiene, en qué se basa su teatro; pero no porque yo les haya fijado de antemano una explicación conceptual de esta rama del arte, ni porque les haya fijado una forma de actuar. Yo partí de ellos. Inclusive, para mí, como

actriz, ha sido un reto el hecho de aprender de ellos e incorporarlo a mi experiencia de varios años en grupos profesionales. Esto no quiere decir que uno prescindiera de lo que ha aprendido: yo utilizo la voz, el cuerpo y lo hago como actriz, e intento que ellos hagan lo mismo, pero sin forzarlos. Y eso era el reto para mí como actriz. Yo no soy del campo, y llegar a asimilar la forma típica en que se expresa un campesino, de veras que no es fácil. Y además, meterte en el conjunto con ellos y no desentonar, y que digan Flora es la actriz pero ellos no se quedan atrás, ha sido algo que he vigilado todo el tiempo y lo he tenido como un objetivo. Sin que —como dije con anterioridad— esto signifique que yo trato de ser mala actriz ni que trato de olvidarme de lo que yo sé en cuanto a técnica.

LA SEMILLITA SEMBRADA EN EL ESCAMBRAY SE HA REPRODUCIDO

En el Escambray no existen otros grupos de teatro que sigan nuestro método de trabajo teatral. En La Habana, sí. Huberto Llamas, a partir de la experiencia de La Yaya, creó algunos grupos en las comunidades de Flor de Itabo, Jibacoa y Picadura, y ahora acaba de crear uno nuevo en Santa Cruz del Norte.

Y por un problema de honestidad, me parece justo aclarar que en lo que se refiere al trabajo con actores no profesionales, después de investigar y profundizar en su problemática, yo no soy la primera que hace esta labor. Herminia Sánchez y Manolo Terraza comienzan esta experiencia un año o dos antes que yo, en este caso con trabajadores portuarios. Ahora bien, aplicando esa metodología a una comunidad rural, La Yaya sí es el primero en el país.

El grupo ha tenido contactos con los grupos de La Habana, durante la Reunión Nacional de Asentamientos Humanos, que se celebró hace unos meses en la capital. Allí se produjo un encuentro en

los Valles de Picadura, donde ellos nos mostraron su trabajo, a la vez que nosotros les enseñamos lo que habíamos hecho. Y fue muy emocionante ver que la semillita sembrada en el Escambray se ha producido en otras regiones del país.

Tuvimos un diálogo con los trabajadores portuarios del Grupo de Participación Popular, que fueron a ver *La vitrina* en la Sala Granma del DESA. Los actores de ambos grupos intercambiaron experiencias y se preguntaron mutuamente por qué hacían arte, de qué forma el teatro había enriquecido su vida, etcétera.

Entonces, para uno era motivo de alegría ver que tanto un portuario como un campesino pueden hacer teatro y saber por qué lo hacen, qué sentido tiene su labor y de qué forma pueden ayudar a la sociedad.

LA COMUNIDAD SIENTE EL TEATRO COMO ALGO SUYO

El teatro de la comunidad tiene para mí una gran importancia, porque como allí la gente vive y trabaja en forma colectiva viene a ser como una especie de isla de comunismo. Y esto ofrece una serie de características muy especiales que me parecen muy favorables para el teatro que se hace en ese lugar.

No son el director y los actores quienes participan en esta creación artística, sino que además están contemplados el agente comunal, los organismos de masas, miembros del municipal del Partido, o sea, la comunidad completa a través de sus representantes más significativos. Se ha logrado que todos tengan la convicción de que nuestro teatro es un arma que puede ayudar a solucionar los problemas, en el momento específico en que hace falta que una obra los refleje. Y esto es una batalla que hemos ganado.

Nuestro equipo lo forman varios compañeros de la comunidad, pero aparte de ellos muchos vecinos del pueblo tam-

bién se acercan a nosotros y nos dicen: ha surgido este problema, con estas causas, y está ocasionando estos efectos, hace falta plantearlo en una obra. Es decir, que la comunidad siente el teatro como algo suyo, y de esa forma nuestro trabajo adquiere una visión más amplia.

Y yo creo que este campesino y este obrero que tienen la posibilidad de representar sus problemas y debatirlos, están generando un nuevo tipo de artista mucho más importante. Porque no se trata de oponerlos a los artistas profesionales ni nada parecido, pero el verdadero protagonista de la Revolución es ese obrero, ese campesino.

En el caso mío, yo puedo vivir y trabajar en La Yaya porque allí se hizo un plan genético que sostienen los vaqueros con su trabajo abnegado. Sin ese vaquero, sin ese constructor, yo no podría hacer teatro en La Yaya. Y para mí no es un sacrificio haber dejado La Habana y mudarme para el Escambray, todo lo contrario. Mi vida se ha enriquecido con este contacto con ellos. He aprendido muchas cosas, como el hecho de que una agrupación como esa puede tener tanta disciplina como la puede poseer cualquier conjunto profesional.

LO MAS IMPORTANTE FUE LO QUE DIJO EL PUBLICO EN EL DEBATE

Para nosotros, lo más importante de nuestra presentación en el Panorama Na-

cional de Teatro 1975 fue lo que dijo el público en el debate, ver el diálogo que se produjo con los espectadores de La Habana. Al principio, todos teníamos cierto temor. Entramos la primera noche con el mismo temor de hallar aquello que luego dijo un espectador en el debate. Él dijo: *cuando yo vi entrar todos estos campesinos me pregunté, ¿qué va a ser esto?* Eso mismo nos pasaba a nosotros detrás del telón, y al subir a aquel escenario tan grande y vacío, temíamos que la experiencia no gustara, que no se entendiera, que no llegara a ese público. Nos sorprendió muchísimo, y después todos los comentarios, que a medida que la obra se desarrollaba iban llegando, la iban captando, la gente reaccionaba, integrándose al espectáculo.

Eso ha sido lo más importante, el resultado final en el debate. Yo opino que el público se expresó libremente, tanto los actores y teatristas como los obreros que asistieron al teatro. En este sentido, esta oportunidad ha sido muy fructífera porque se ha conocido el trabajo que realizamos en el Escambray. Como un primer contacto ha sido muy provechoso para el grupo, pues hemos intercambiado experiencias, e ideas con otros grupos. Incluso tuvimos un hermoso encuentro con el Colectivo Nacional de Teatro de Puerto Rico, que también emplea la creación colectiva. Y todo esto será muy útil para nuestros trabajos futuros.

los hermanos

Flora Lauten

CREACION COLECTIVA DEL TEATRO LA YAYA

Personajes:

NIÑO		
ILUMINADO	(TESTIGO CAMPESINO)	40 años
VENERANDO	(TESTIGO CAMPESINO)	50 años
SOLEDAD	(CAMPESINA)	40 años
DOLORES	(TESTIGO CAMPESINA)	45 años
DULCITA	(CAMPESINA)	60 años
CHEO	(GRANJERO)	20 años
MARGARITA	(VAQUERA)	18 años
ACTOR 1	(CAMPESINO)	60 años
ACTOR 2	(CAMPESINO)	19 años
CORO	(ARBOL, TELONEROS, ASISTENTES AL TEMPLO, GUITARRISTA.)	

VESTUARIO:

ILUMINADO Y VENERANDO:	Pantalón negro y guayabera blanca corriente y gastada.
SOLEDAD:	Un vestido corriente de color oscuro y zapatos de "andar".
DOLORES:	Vestido de buen aspecto de mangas largas negro. Zapatos de vestir y medias largas.
DULCITA:	Vestido sencillo, blanco y de mangas largas. Zapatos blancos. En el pelo lleva un ramillete de clavellinas blancas.
CHEO:	Pantalón de trabajo con pulóver de color.
MARGARITA:	Pantalón de trabajo con pulóver de color.
ACTOR 1:	Ropa de trabajo.
ACTOR 2:	Ropa de trabajo.
CORO:	Exceptuando al guitarrista que usa pantalón y camisa de trabajo, vestuario negro.
ESCENARIO:	Aire libre.

El Grupo de Teatro La Yaya llega al lugar de la representación donde ya está el público, unos de pie, otros sentados en el suelo y algunos sobre sus caballos, formando un semi-círculo frente al área escénica. Dos actores clavan en la tierra las estacas que sostendrán los faroles de kerosene que otros actores se encargan de prender y colocar en las áreas de actuación correspondientes. Un actor forma en el extremo izquierdo, centro, un círculo con lámparas de luz brillante (chismosas) que se mantienen apagadas. Todos se dedican a colocar la utilería en el extremo derecho, fondo. La actriz que interpreta a Margarita va al círculo de chismosas y se coloca en el centro de espaldas al público. Una vez terminadas estas acciones, todos los actores forman un grupo en el lugar donde se ha colocado la utilería.

Dos actores traen un pequeño telón (2½ metros cuadrados). Sosteniéndolo por ambos extremos se colocan en el centro del área escénica de frente al público.

Un niño con un pequeño tambor de juguete se coloca delante de los dos actores que sostienen el telón y mientras redobla dice:

NIÑO. ¡Estimado público de la comunidad...! (Se menciona la comunidad para la que se trabaja.) ¡Hemos venido aquí esta noche a hacerles un juego. Y ahora ante ustedes el juego...! (Cae el telón que sostienen los dos actores y se lee "Los hermanos". Dos actores que salen del grupo ocultan detrás del telón dos grandes cestas de mimbre y se esconden dentro de ellas.) ¡Presentado por el grupo de comedias de La Yaya. Esperamos que sea de su agrado y que se queden después para discutirlo con nosotros! (Los teloneros corren hacia el grupo de actores haciendo flotar el telón. El niño los sigue.)

Comienzan a oírse quejas y lamentos que salen de las cestas mientras se levantan las tapas y van apareciendo las figuras de dos actores. Traen atados al cuello con cordeles rústicos, carteles que dicen "Jehová". Venerando levanta un cartel que dice "Misioneros de la libertad".

VENERANDO. Vamos a sentarnos a descansar un poco. ¡Ave María, cómo me duelen los pies!

ILUMINADO. Hemos recorrido más de treinta kilómetros por ese lomerío.

VENERANDO. Las cosas andan muy mal, hasta la gente más atrasá se nienga a oír la prédica divina. (Pone el cartel en el suelo.) ¿Tú viste a Anacleto cómo nos saltó como una fiera cuando le dijimos que las transfusiones son sacrílegas?

Iluminado saca el pañuelo y comienza a secarse el sudor de la frente y el cuello.

ILUMINADO. ¡Por cuánto hoy pasa un caso como el de aquellos hermanitos que tenían el hijo ingresado en Santa Clara, y el doctor, como a bestias salvajes los obligó a ponerle una transfusión de sangre. (Le pasa el pañuelo a Venerando para que se seque el sudor. Más que una gentileza debe proyectarse como una orden.)

VENERANDO. (Obedeciendo la orden.) ¡Tú te refieres a los hermanos que cuando llegaron a la casa (Con una credulidad que lo lleva a la sobreactuación utiliza el pañuelo para ilustrar la imagen del niño.) degollaron a su criatura y la colgaron como un pollo hasta que le sacaron la última gota de sangre del diablo!

- ILUMINADO.** Sí.
- VENERANDO.** **(Devotamente.)** ¡Qué va, esos ejemplos de sacrificio y amor ya no se encuentran! **(Pausa.)** ¡La gente se ha vuelto loca, Iluminado, ni siquiera entienden el error de dejarse vacunar!
- ILUMINADO.** **(Con reproche.)** Es que desde que los niños nacen te los vacunan contra la polio; después la triple...
- VENERANDO.** **(Horrorizado al mencionar cada una de las enfermedades se presigna.)** ¡El tétanos, el sarampión!
- ILUMINADO.** Y si a alguien lo muerde un perro o un ratón...
- ILUMINADO Y VENERANDO.** **(Enfrentándose como dos animales rabiosos.)** ¡Te ponen la de la rabia!
- VENERANDO.** ¿Verdád que el comunismo impío ya no sabe qué inventar? **(Se arro- dilla y eleva los brazos implorante.)** ¡Para pasar por alto al creador de nuestro planeta y las leyes que él estableció!
- ILUMINADO.** **(Sentando a Venerando, en un tono bajo y comprometido.)** ¡Pero si hasta en la misma familia! Ayer mi chiquito de siete años se me planta delante y me dice que la sociedad burguesa está dividida entre explotadores y explotados, y que en Cuba tuvimos veinte mil muertos pa eliminar la explotación.
- VENERANDO.** ¡Ay, Iluminado, el caballo del yerbero no come yerba! Mi hijo de cinco años es pionero, recita en la escuela sobre la bandera y los patriotas y canta el himno a to pecho. **(Se echa a llorar.)**
- ILUMINADO.** **(Falsamente consolador dándole unas palmaditas en la espalda.)** ¡Qué idolatría!
- VENERANDO.** Yo no entiendo na, el mundo está cambiao. Si esto sigue así, ¿de dónde se van a sacar los ciento cuarenta y cuatro mil elegidos pa integrar el reino celestial?
- ILUMINADO.** **(Brusco.)** ¿Y a mí me lo preguntas? Yo tengo los pies reventaos de ampollas y la lengua seca de hablar, y ya tú viste el resultao.
- VENERANDO.** **(Perseverante.)** Por dura que sea la piedra, gota a gota se le hace un agujero. A ver, lea ahí las últimas captaciones.
- ILUMINADO.** **(Saca una libreta y lee.)** Soledá Pérez.
- VENERANDO.** ¡Ah, pero si esa captación la hizo mi mujer que es una hermana ejem- plar! Tú sabes que Soledá es costurera, y un día mi hermanita... digo, mi mujercita, le llevó un corte de tela y...

Una actriz que sale del grupo con una jaba en la mano coge el farol que ha estado ilumi- nando la escena y lo traslada hacia el área donde se desarrollará la próxima. Otra actriz coge un taburete y lo coloca bajo la luz. Se sienta.

- DOLORES.** **(Tocando una puerta imaginaria.)** ¿Se puede?
- SOLEDAD.** Pase palante. ¡Ah, Dolores! **(Extendiéndole la mano.)** Bien, ¿usté?

palante no asistas a las reuniones del Comité de Defensa; y a la de la Federación dile que estás enferma de los nervios, de la columna, de cualquier cosa.

- SOLEDAD.** ¿Y esa actitud no me perjudicará pa lo de la casa de Pinar del Río?
- DOLORES.** ¡Qué Pinar del Río ni qué niño muerto! Para todos es conocido que el comunismo fue engendrado por Satanás el diablo! El sábado, sin falta, te esperamos en el templo. **(Saca de la jaba una enorme Biblia y se la pone a Soledad en las manos.)**
- SOLEDAD.** ¡Pero lo de Pili...!
- DOLORES.** ¡Shss! ¡El sábado en el templo! **(Va a integrarse al grupo de actores. Soledad asume la actitud de una estampa bíblica y la mantiene unos segundos. Va y recoge el cartel que dice: "Misioneros de la libertad".)**
- SOLEDAD.** **(Repite sonriendo al público mecánicamente.)** ¡Yo soy la misionera de la libertad! **(Lo repite hasta que llega al lugar donde está el resto de los actores.)**
- VENERANDO.** Y la captó pa la Obra.
- ILUMINADO.** Pero en cuanto al marío le den la casa en Pinar del Río...
- VENERANDO.** Bueno, hemano, algo es algo. A ver, sigue leyendo.
- ILUMINADO.** Dulce Gutiérrez.
- VENERANDO.** Pero, hermano, si esa es la loca de la zona y to el mundo lo sabe.
- ILUMINADO.** ¡Cállate! ¡Los locos también son hijos de Dios!

Iluminado sale de la cesta y va al lugar donde se desarrolló la escena anterior. Una actriz sale del grupo de actores con una escoba de palma, se dirige al mismo lugar y comienza a barrer.

- ILUMINADO.** Buenos días, Dulcita.
- DULCITA.** **(Utilizando la escoba en acciones que van ilustrando la adivinanza.)**
Blanco fue mi nacimiento
verde fue mi mocedá
amarilla mi vejez
y negra mi mortandá. **(Tira la escoba.)**
¿Quién soy?
¡El palmiche!
- ILUMINADO.** **(Riéndose.)** ¡El palmiche! **(Cambiando el tono.)** Mire, Dulcita, yo vine porque me enteré que su hijo está en edá de Servicio y usted se pasa los días llorando.
- DULCITA.** **(Toma el taburete y comienza a utilizarlo como un arado. Se inicia una especie de persecución al Testigo mientras ara.)**
¿Quién es aquel hijo cruel
que a su madre despedaza
y ella, con su misma traza
se lo va comiendo a él?
¿Quién soy?
¡El arado!

ILUMINADO. (Riéndose.) ¡El arado! (Le quita el taburete y la sienta. Falsamente amable.) Dulcita, Dulcita, usted recita muy bonito. (Gritándole.) ¡Pero yo quisiera que me oyera! ¡Nosotros nos pronunciamos contra la violencia, el derramamiento de sangre, por eso si se mete en la Obra y mete a su hijo, aunque lo llamen pal Servicio no podrá tocar las armas! (Zarandeándola.) ¡Me entiende!

DULCITA. (Riéndose fuertemente.)
Dama blanca que no puede
su muerte lamentar,
y si llora muere
al lado del muerto.
¿Quién soy?
¡La vela!

ILUMINADO. ¡Sí, sí, la vela! ¿No le gustaría decir algunas de esas adivinanzas sobre Mateo, Moisés, Deuteronomio, o cualquier otro en el templo? ¡También tenemos un piano y un acordeón! ¡Fíjese que casualidad, hoy es domingo, así que venga conmigo que pa luego es tarde. (La arranca violentamente del taburete y se la lleva.)

DULCITA. (Debatiéndose recita lentamente.)
En el campo fui nacida,
en el campo me alimento;
donde quiera que me llevan
es para darme tormento.
¿Quién soy?
¡La leña!

Dulcita va al grupo de actores e Iluminado se dirige al lugar de las cestas: lleva el farol utilizado en la escena y lo coloca en el lugar en que estaba inicialmente.

VENERANDO. Bueno, a la verdad, que loca y to, no falta nunca a las reuniones.

ILUMINADO. ¡Cómo que yo la llevo y la traigo siempre! La última vez el hijo me cayó atrás con una estaca gritándome, abusador y otras indecencias!

VENERANDO. ¡Prueba de Jehová! Bueno, sigue leyendo.

ILUMINADO. ¡Ni una más! Y estas dos captaciones son de hace más de un año.

Se oyen los acordes de la tonada espirituana de la "Décima del gallo que fino canta".

ILUMINADO. (A Venerando y mirando a Cheo, el personaje que toca la guitarra.) ¡Se me ocurre una idea! (Le secretea algo a Venerando. Venerando sale completamente de la cesta y entre los dos trasladan las cestas hacia el lugar donde está el grupo de actores. Un actor del grupo se incorpora a esta acción llevándose el taburete por lo que queda el área escénica libre.)

CHEO. Tocando y cantando mientras con paso lento va describiendo un círculo en el área escénica.)

¡Jey! El gallo que fino canta
que venga a cantar aquí, (Se repite.)
cantará después de mí
porque no se me adelanta.

¡Jey! Porque tengo una garganta
reforzada con acero; **(Se repiten los dos últimos versos.)**
yo como gallo guerrero
canto aquí y no me desmayo.
Y no quiero que otro gallo
cante aquí en mi gallinero. ¡Jey!

ILUMINADO. **(Saliendo del grupo y encontrándose con Cheo.)** Has caído del cielo.

VENERANDO. **(Que también ha salido del grupo.)** Has caído del cielo.

CHEO. ¿Por qué?

ILUMINADO. Tenemos una misión delicada.

VENERANDO. ¡Delicadísima!

CHEO. Miren, si se van a poner a predicar... **(Va a salir.)**

ILUMINADO. ¡No, no, no, qué va! Es otra cosa. **(Cheo se detiene.)**

VENERANDO. ¡Otra cosa, otra cosa!

ILUMINADO. ¿Tú sabes quién es Margarita?

CHEO. Hombre, la muchacha más linda de las lomas!

Margarita comienza a encender las chismosas

MARGARITA. Mi padre, con cinco estrellas
no pudo ser general
y yo, con estrella y media
hago la tierra temblar. **(Mantiene en alto el mechón que ha utilizado para encender las chismosas.)**

ILUMINADO. Bueno, pues Margarita nos dio este mensaje pa ti:
Hay cosas que al parecer
parecen ser y no siendo. **(Toca con el codo a Venerando.)**

VENERANDO. Y hay cosas que se están viendo
y no se pueden creer.

CHEO. ¡Así que hay cosas que parece y no son, y otras que se ven y no se
pueden creer! ¡Ave María, se me está declarando!

Iluminado y Venerando intercambian miradas.

ILUMINADO. ¡Clarito, clarito! Se te está declarando.

VENERANDO. ¡Declarándose! ¡Declarándose!

CHEO. Mi usté, primera vez que una muchacha tan linda se me declara.

ILUMINADO. No es extraño, con tu físico, tu inteligencia, tu facilidad de palabras...
(Le da un codazo a Venerando.)

VENERANDO. Tu...

CHEO. ¡Y lo que a mí me gustaba esa muchacha!

ILUMINADO. Pues dale, mándale un recazo.

VENERANDO. Un recaó, un recaó.

Venerando e Iluminado van hacia el grupo de actores.

CHEO. (Al público.) ¡Ave María, esto que me ha pasao es algo muy grande. (Llamándola desde muy lejos.) ¡Margaritaaaaaa! (Más alto.) ¡Margaritaaaaa! ¡Qué lindo nombre tiene... nombre de flor! ¡Toda ella es una flor!

Vuelve al grupo tocando la tonada de "Amada prenda querida".

MARGARITA. (Abriendo una ventana imaginaria. Sobre los acordes.) Ay, me pareció que había oído mi nombre. Últimamente me paso la vida sobresaltá, como si fuera a pasarme algo importante. Las manos se me enfrían, me falta la respiración y el corazón me late fuerte sin motivo. ¿Será que me voy a enamorar? Bueno, déjame ponerme el pañuelo yirme pa la vaquería que ya las niñas me están esperando pa ordeñarlas. ¡De verdá que es lindo ser vaquera! Uno conoce a cada animalito por su nombre. (Como si estuviera entre las vacas.) ¡Cariñosa, Tigre, Habanera...! Y cada una se le trata según su personalidad. A las mansas se les acaricia y a las malas se les impone respeto, como a los niños malcriaos. Oye, Revoltosa, estate tranquila que te voy a amarrar la pata. Bueno, lo más importante para acabar mi cuento, es que en la vaquería de nosotros alcanzamos los mil litros de leche, y eso sí me hace sentir orgullosa. (Va hacia el grupo.)

Una actriz se adelanta al público y muestra un letrero que dice: "En casa de Margarita". Un actor va al mismo lugar e incorpora un árbol. Iluminado y Venerando salen del grupo en dirección a casa de Margarita. Montan un caballito de palo con cascabeles. Venerando va en las ancas. Llegan frente al árbol y amarran el caballo. Al volverse para entrar en la casa el árbol les saca la lengua.

ILUMINADO. (Tocando una puerta imaginaria.) ¿No hay nadie en la casa? (No obtiene respuesta.)

ILUMINADO.

Y VENERANDO. (A dúo.) ¡Nadie!

Iluminado y Venerando empujan la puerta hasta que se abre y entran.

ILUMINADO. Oye, qué limpiecita tiene Margarita la casa.

VENERANDO. Es huérfana de madre, por eso desde chiquita fue la mujer de la casa. ¡Un alma pura p aJehová! ¡Pero qué va, está integradísima!

ILUMINADO. ¡Ah, no, si es hasta miliciana y hace guardia!

VENERANDO. No te digo que el mundo está cambiao. Ahora las almas buenas se dedican a la Revolución. Y nosotros, ¿con qué tenemos que cargar?

ILUMINADO. ¿Con quién?

VENERANDO. ¡En casa del herrero cuchillo de palo! Con los colaboradores, con los que trapichean hasta el agua, con los padres que han violado a sus hijas, con los...

ILUMINADO. ¡Está bueno! ¡Está bueno! Vamos a hablar menos y a la acción, que horita llega alguien y nos agarra aquí metíos. (En sentido opuesto

empiezan a recorrer la supuesta habitación buscando algo en los supuestos muebles. Se encuentran en el centro y tropiezan de espaldas. Venerando grita.)

VENERANDO. ¡Ah, eres tú!

ILUMINADO. ¡Cállate! (Siguen registrando hasta que Venerando encuentra una foto que muestra a Iluminado.)

VENERANDO. Mira, Iluminado, ya la encontré... ¡y qué linda está!

ILUMINADO. (Le arrebatla la foto.) ¡Cállate! (Mirando la foto.) ¡Verdá que sí! Pero, dale, vámonos pronto que tengo el presentimiento de que nos van a agarrar aquí metíos.

Salen dando un portazo. Iluminado desamarra el caballo. Se montan y galopan hacia el público. A pesar del obstáculo que representa el público trantan de galopar apresuradamente lo que provoca la caída de Venerando.

VENERANDO. ¡Hermano, espérame!

ILUMINADO. (Frenando el caballo.) ¡Sooooooo! ¡Dale, viejo, monta rápido!

Siguen galopando hasta que salen del público y vuelven al centro del área escénica. Durante la acción del caballo en el público la actriz que sostenía el cartel y el actor que hacía el árbol han regresado al grupo de actores.

VENERANDO. Párate ya, que no hay peligro.

ILUMINADO. (Parando el caballo.) ¡Ay, ay, ay, qué cansancio, Jehová! Bueno, vamos a descansar un poco.

VENERANDO. A ver, ¿qué le ponemos en la dedicatoria al retrato?

ILUMINADO. Yo me sé algo que está principal. (Toma la foto y escribe.)

Se oyen unos acordes. Cheo sale del grupo y se dirige al centro del área escénica mirando al cielo y tocando la guitarra.

ILUMINADO. (Escondiendo la foto.) Mira quién viene por ahí mirando pal cielo.

VENERANDO. Caminando como si flotara.

CHEO. (Sin verlos, cantando y tocando la guitarra.)

Amada prenda querida
no puedo vivir sin verte
porque mi fin es quererte
y amarte toda la vida,
mis palabras ofrecidas
de cumplirse no están lejos,
no te lleves de consejos
que yo en nada me confundo
y si vas al fin del mundo
ni te olvido ni te dejo.

ILUMINADO. (Susurrante.) Cheoooo. (Toca a Venerando.)

VENERANDO. (Susurrante.) Cheoooo.

- CHEO.** (Volviendo a la realidad.) ¡Ay, compadre, qué sorpresa! ¿Y qué, le dieron el recado a Margarita?
- ILUMINADO.** Sí, claro. (Mira a Venerando.)
- VENERANDO.** ¡Clarísimo!
- ILUMINADO.** Bueno, dice Margarita... (Golpea a Venerando.)
- VENERANDO.** Dice que...
- ILUMINADO.** ¡Que te quiere! (Mira a Venerando.)
- VENERANDO.** Que te quiere muchísimo, pero...
- ILUMINADO.** (Melodramático.) ¡Pero hay una sombra entre los dos!
- CHEO.** ¡Una sombra! ¿Qué sombra es esa pa partirla en dos con mi guitarra? (Amenazando con la guitarra. El caballo se espanta con el gesto y da dos pasos hacia atrás.)
- ILUMINADO.** (Controlando el caballo.) Margarita dice que la única impedimenta que hay pa llegar a algo serio contigo es que ella se ha metió en la Obra y tú no.
- CHEO.** ¡En la Obra! ¿En qué Obra?
- ILUMINADO.**
Y VENERANDO. (Después de intercambiar miradas.) ¡En la del señor Jehová Dios!
- CHEO.** ¿Qué Margarita se ha metió a Testigo? ¡Eso no hay quién lo crea! Una muchacha inteligente y revolucionaria como la primera.
- ILUMINADO.** (Sacando la foto.) Pero es verdá, mira lo que te traemos de prueba.
- CHEO.** (Arrebatándole la foto.) ¡Ave María, qué linda!
- ILUMINADO.** ¡Lee!
- VENERANDO.** Lee por atrás.
- CHEO.** (Leyendo.) A mí me dicen de ti
lo que callo y no te digo
me hago el cargo que contigo
dicen lo mismo de mí.
Suya,
la hermanita Margarita.
- CHEO.** (Avanzando al público.) ¡Ave María, es verdá! ¡La hermanita Margarita! Me ha caído arriba un saco de sal. Y ahora, ¿qué hago?

Venerando se quita su cartel de "Jehová" y se lo pone a Cheo. Este último comienza a tocar los acordes del himno a Jehová. Mientras, el grupo de actores forma el coro del Salón del Reino. Dos actores le entregan a Iluminado y a Venerando dos carteles que dicen "Salón del Reino", "Misioneros de la libertad". Estos últimos personajes se colocan en los extremos de la primera fila del grupo de Testigos mostrando al público los carteles. Uno de los actores maneja sin ser visto, un espantapájaros de ocho pies de altura, todo vestido de negro y con un cartel al cuello que dice "Jehová". Este muñecón ocupa un lugar en el área escénica que define su alta jerarquía. Todos los Testigos, menos

Cheo y Dulcita, portan biblias. Cheo y Dulcita se mantienen alejados del núcleo central de Testigos. Cheo comienza a cantar el himno. Todos los Testigos sirven de coro al estribillo. El muñecón se mueve al compás de la música

CHEO. (Cantando.) Tiempo es de predicar
la palabra de Jehová
demostrando sin temor
que su reino no tiene rival.

CORO. (Con voces muy nasales.)
Babilonia la grande cayó
y los hombres tienen que saber
escapar de esa falsa mujer
que la casa les dio a escoger.

CHEO Y EL CORO. Tiempo es de fiel actividad.

CHEO. Tiempo es de demostrar
amor y felicidad
a las nuevas y demás
por ayudar a la hermandad

CORO. Por amor serviremos a Dios
diariamente amando la verdad.
Eso dijo nuestro Dios Jehová.

CHEO Y EL CORO. Tiempo es de fiel actividad.

ILUMINADO. Ahora le toca a ustée, Dulcita.

DULCITA. (Recitando.) Blanco salí de mi casa
en el campo reverdecí
y con la gracia de Dios
blanco a casa volví.
¿Quién soy?

Venerando, Iluminado y el coro la mandan a callar.

DULCITA. (Enfrantándolos provocadora.) ¡El ajo!

ILUMINADO. (Amenazante.) ¡Ya le tengo dicho que aquí no puede preguntar quién soy, ni contestar el ajo, el arete, la lombriz, las tejas, o cualquier otra respuesta de las adivinanzas!

CHEO. (A Iluminado y Venerando.) Vamos pa fuera un momento. (Los tres se dirigen a un extremo del escenario.)

VENERANDO. No se puede, todavía no se ha terminado la reunión. Ahora el hermano va a hablar... (Todos los Testigos aplauden con sus biblias.)

CHEO. (Amenazante.) ¡Les digo que salgamos pa fuera!

ILUMINADO. (Mirando a Venerando.) Bueno, salgamos.

VENERANDO. ¡Salgamos! ¡Salgamos!

Los tres caminan hasta quedar muy cerca del público.

CHEO. ¿Qué pasa que en dos semanas no he visto a la muchacha en el templo?

ILUMINADO. Bueno... ya te hemos dicho que está malísima con la gripe esa que anda por ahí, el Pinochó.

VENERANDO. ¡El Pinochó, el Pinochó!

CHEO. ¡El Pinoché!

ILUMINADO. Y te hemos dado la foto, las carticas...

VENERANDO. ¡Y los recaos!

CHEO. Sí, las fotos y las carticas están muy lindas y muy aparentes, pero yo quiero verla pa hablar con ella y con su viejo, y formalizar las relaciones.

ILUMINADO. ¡Cuidado! ¡Cuidado, con hablarle al viejo! Acuérdate que ella ya te lo ha escrito bien clarito, "Papa tiene muy mal carácter; no te atrevas a hablarme o a hablarle".

VENERANDO. Claro, bobo, ella está preparando el terreno y esperando que el momento sea oportuno.

CHEO. El problema es que el momento oportuno no acaba de llegar, y yo tengo la sangre caliente.

ILUMINADO. ¡Eso es lo que nos hace falta a nosotros! ¡Sangre caliente que purifique!

VENERANDO. Que purifique, que purifique.

CHEO. ¡Fíjense lo que les voy a decir a los dos! Yo vine a este templo pa convencer a esa mujer de lo atrasá y contrarrevolucionaria que es esta religión. **(Al público.)** Porque pa no ir tan lejos, con el pretexto de que fumar daña la salud, los Testigos vegueros trataron de hacerle un sabotaje a la economía del país negándose a sembrar el tabaco. ¡Y no es un sólo hermanito el que se ha cogió como agente de la CIA!

Todos los Testigos del coro gritan y corren hacia su lugar de origen. El actor que maneja el muñecón lo impulsa para que dé un salto espectacular y también regrese al lugar del grupo de actores. Iluminado y Venerando caen de rodillas y dándose golpes en el pecho profieren lamentaciones.

ILUMINADO. ¡Ay, Jehováaaa, Ay, Jehováaa, perdona esa lengua que te injuria! ¡Ay, Jehová!

VENERANDO. ¡Ay, Jehová! ¡Ay, Jehová!

CHEO. ¡Le dice a la hermana Margarita que perdí la paciencia y que no la espero más, que me gusta demasiaio la vida pa estar pudriéndome en este templo! ¡Y que se convenza sola si le da la gana! **(Se va hacia el grupo tocando y cantando "El gallo que fino canta".)**

Iluminado y Venerando secretean rápido y le caen atrás.

ILUMINADO. Cheo, no te vayas así. Mira, Margarita nos dijo que mañana a las seis de la mañana pases por su casa, que tiene algo importante que decirte.

VENERANDO. Sí, y que le tires tres piedrecitas en la ventana, pa ella asomarse si el viejo se fue pal trabajo.

CHEO. ¡Sí! ¡Ah, bueno, entonces la cosa cambea! **(Sigue hasta el grupo tocando los acordes del gallo.)**

ILUMINADO. **(Arrastrando a Venerando hacia el público.)**

Adán aquella mañana
cuando llegó a la floresta
si Eva no le pinta fiesta
no se come la manzana.

VENERANDO. Hermano, ¿pero quién va a ser Eva? ¿Quién le va a pintar fiesta? Si Margarita está inocente de to este enredo que hemos armao.

ILUMINADO. **(Muy serio.)** Nosotros, hermano, nosotros.

VENERANDO. ¡Nosotros!

ILUMINADO. ¡Sí! ¡Nosotros!

Iluminado y Venerando llevándose de la mano van hacia el grupo y se montan en el caballo. A Iluminado le dan una sábana que lleva debajo del brazo. Se repite la acción del actor que incorpora un árbol. La actriz que identifica la casa de Margarita repite su acción con el cartel y coloca el taburete en el centro del área escénica. Iluminado y Venerando, para dar la distancia, describen un círculo y llegan a casa de Margarita. Amarran el caballo en el árbol. Se bajan del caballo y tocan a la puerta imaginaria.

ILUMINADO. ¿No hay naide? **(Se miran.)**

ILUMINADO Y

VENERANDO. ¡Naide!

Iluminado empuja la puerta. Entran. Venerando mira al exterior a través de una ventana imaginaria mientras Iluminado despliega la sábana.

VENERANDO. **(Desde la ventana.)** Ahí viene Cheo con su primo armaos con las guitarras; parecen que van a dar una serenata.

Iluminado se cubre con la sábana dejando visible sólo los ojos y parte de la frente. Sube al taburete y se agacha. Le indica a Venerando que se agache a su lado en el suelo. Venerando obedece mientras Cheo y otro actor con guitarra salen del grupo y llegando a casa de Margarita se colocan de espaldas al público en diagonal a la ventana. Cheo tira tres piedrecitas hacia la ventana. Cada vez que se lanza una piedra el otro actor deja oír un acorde.

CHEO. **(Muy bajito.)** Margarita... Margarita...

Iluminado se va incorporando lentamente hasta quedar de pie sobre el taburete.

CHEO. **(Riéndose.)** ¿Pero, qué es eso? Una aparición o La Gritona de La Yaya?

ILUMINADO. (Imitando torpemente una voz de mujer.) Margarita.

CHEO. (Asombrado.) ¡Margarita! ¿Y por qué te cubres tanto?

ILUMINADO. Es la gripe. El médico me mandó estar el día entero envuelta en esta sábana pa sudar la fiebre. (Tose.)

CHEO. Bueno, si es así. Pero te encuentro la voz tan rara.

ILUMINADO. (fosiendo.) Cántame algo.

CHEO. (Acompañado a la guitarra por el otro actor. Punto cruzado.)
Niña, qué bonita eres,
no me canso de mirarte
pero no me atrevo ha hablarte
porque no se si me quieres.

Iluminado suspira hondamente.

CHEO. Si alguno te lo dijere,
que tú me gustas a mí,
no lo dudes que es así;
que te han dicho la verdá
que mi corazón está
preso en la cárcel por ti.

ILUMINADO. (Suspirando hondamente.)
Aunque muera de dolor
por lo que en secreto ama
jamás a un hombre, una dama,
debe declarar su amor.

CHEO. (Dicho.)
De mí no tengas cuidado
que yo solito te quiero
y sabrás que te venero
porque te tengo cariño.
Tú dirás que soy un niño.
Niño soy, pero te quiero.

ILUMINADO. (Suspirando mientras baja lentamente.) Hasta el sábado en el templo.
En el templooooo. En el templooooo.

CHEO. (Gritando.) ¡Margarita! ¡Margarita! ¡Mira que yo vine pa decirte que
yo no voy más al templo!

VENERANDO. (A Iluminado.) No afloja.

ILUMINADO. ¡Está salvaje! ¡Está decidido a no ir más al templo! (Pausa.) ¡Pues
lo voy a castigar! (Nuevamente se hace visible para Cheo.)

ILUMINADO. (Con la voz de Margarita.)
De cantores como tú
yo tengo una casa llena
y al que los quiera comprar
a medio doy la docena. (Desaparece.)

- CHEO.** **(Al público.)** ¡Ave María, que fata² y que indecente! Métele, Cirilo. **(El otro actor comienza a tocar la guitarra y cantan a dúo mientras caminan en dirección al público.)**
(Tonada espirituana.)
 ¡China Linda!
 Para qué yo habré gastado
 paciencia pluma y papel,
 para al fin venir a ser
 de tus manos despreciado.
- ¡Cuba Libre!
 Si ya no soy de tu agrado
 no es ninguna obligación,
 es tuyo tu corazón **(Se repiten los dos últimos versos.)**
 y libre será tu pecho
 pero no tienes derecho
 a hacerme una mala acción. **(Van hacia el grupo de actores.)**
- ILUMINADO.** **(Mira por la ventana.)** Dale, vámonos, que si nos cogen aquí metíos...
(Salen. Cierran la puerta. Desamarran el caballo, se montan y al darle una vuelta a la casa se encuentran con un actor que salió del grupo y viene hacia ella.)
- ACTOR 1.** Eh, ¿y ustedes qué hacen por aquí? ¿Ha pasao algo? Porque ustedes son como las tiñosas, que na más que están esperando una desgracia pa filtrarse en las casas.
- ILUMINADO.** **(Sonriente.)** ¡No, amigo, qué va! Nosotros vinimos porque sabemos que a usted le gusta improvisar y pensamos que... **(Golpea a Venerando.)**
- VENERANDO.** **(Con falsa inocencia.)** Que... podemos cantar unas decimitas con usted y dispué seguir echando.
- ACTOR 1.** **(Con malicia.)** ¿Decimitas conmigo? Yo pensaba que a ustedes la religión les prohibía cantar, fumar, bailar, tomar...
- ILUMINADO.** Sí, nos lo prohíbe, nos lo prohíbe, pero de vez en cuando Jehová nos deja coger un diez.
- ACTOR 1.** Pues échenle.
- ILUMINADO.** **(Cantando con resignación. Verso libre.)**
 Medio siglo soportando
 miserias e ingratitudes
 como si fueran aludes
 que a mi valle van llegando
- ACTOR 1.** Yo afirmo que el primer hombre
 que cercara unos terrenos
 recogiendo los más buenos
 cometió un crimen sin nombre.

VENERANDO. **(Fatalista.)**
El trabajo fue la herencia
que mis padres me dejaron
después que ellos se cansaron
de luchar por la existencia.

ACTOR 1. Al morir el siboney
no se fue al cielo su alma
ésta se quedó en la palma
que se ve desde el batey.

ILUMINADO. **(Con mucha intención.)**
Las vidas humanas son
inútiles, provechosas,
depende de muchas cosas
de distinta formación.

ACTOR 1. **(Agresivo.)** ¡Fíjense, yo he pasao las siete aguas calientes y ninguna
me ha pelao. Ustedes se están saliendo del trillo; se van a poner a
predicar!

(Cantando.)

Quiero hablar con libertad,
respeto al derecho ajeno,
y para mí, cuando menos,
exijo igual paridad.

¡Y está bueno ya de tanta canturía, que yo vine a tomar un buche de
café pa seguir trabajando! **(Va hacia el grupo.)**

Iluminado y Venerando acercándose al público.

ILUMINADO. No ponemos una. Estamos salaos hasta fuera.

VENERANDO. ¡No es carne lo que cae del cielo! ¡Qué clase de saleta!

Se van a todo galope.

Los actores que incorporaron el árbol y trajeron el cartel y el taburete vuelven al grupo llevando la utilería. Otro actor sale del grupo con una vaca de cartón de tamaño natural y la lleva, sosteniéndola por detrás, hasta donde está Margarita que se ha colocado cerca al público. Del grupo de actores salen mugidos.

MARGARITA. **(Al público mientras ordeña la vaca.)** ¿Se acuerdan que el otro día les dije que a la mejor me iba a enamorar? Pues estoy enamorá, enamorá, enamorá... Pero mal correspondía. El se llama Cheo y es granjero. Nos conocemos desde niños. Antes me saludaba con una alegría y encanto, pero ayer le digo: Bien, ¿y usted? Y en vez de contestarme, me alegre, me viró la cara. La gente dice que se ha metío a Jehová. ¿Será por eso que me maltrata? Y si es verdá que está en la religión, aunque me muera de tristeza no lo miro más. **(Canta. Tonada Carvajal.)**

Anoche cuando dormía
de cansancio fatigada
no sé que sueño adorado

vagó sobre el alma mía.
Soñaba que te veía
y tú me estabas mirando,
que yo te estaba cantando,
mi vida, triste muy triste,
que te desapareciste
y me desperté llorando.

Margarita se queda tan absorta en sus pensamientos que parece una foto fija. Cheo sale del grupo y camina hacia Margarita en línea recta pero sin tener conciencia de su presencia.

CHEO. (Cantando. Guantanamera.)

Cuba, Cuba, suelo mío,
dame de tu ardiente zona
una flor de tu corona
y una gota de rocío.
Dame una palma en un río,
dame una ceiba en un llano,
dame de tu propia mano
el cariño de tu sierra
que yo, por ninguna tierra
dejo tu suelo cubano.

Cheo tropieza con Margarita, se reconocen y permanecen unos segundos sin saber qué hacer. Por delante de ellos, sin verlos, pasan corriendo Iluminado y Venerando con un cartel que dice "Salón del Reino".

VENERANDO. ¡Ay, qué solitos nos hemos quedao!

ILUMINADO. Hoy no ha venido un solo hermano aparte de nosotros.

VENERANDO. Hasta Soledá nos ha fallao.

ILUMINADO. Te dije que en cuanto le dieran la casa de Pinar nos vendía el cajetín.

VENERANDO. ¡Jehová, tendremos que cerrar!

DULCITA. (Que ha salido del grupo entra agresiva.)

Nazco en cualquier lugar
camino y no tengo pie
nadie me ve
y a cualquiera echo a pelear.
¿Quién soy?
¡La mentira!

Se quita del cuello el cartel que dice "Jehová" y lo tira al suelo.

ILUMINADO. (Abrazándola muy contento.) ¡Dulcita, Dulcita! ¡Hermanita querida! Fíjate, Venerando, no hemos arao en el mar. Vino sola, yo hoy no la fui a buscar porque al hijo le dieron pase en el Servicio y está en la casa.

Un actor sale del grupo y entra agresivo.

ACTOR 2. ¡Así los quería coger, ciudadanos! Y a ver si ahora no se me escapan. Voy a ser claro y directo: como yo me entere que algunos de ustedes trae a mi madre a este templo a decir adivinanzas una vez más; primero le voy a romper la cara de un puñetazo al que sea, y segundo, lo voy a acusar ante los tribunales revolucionarios por abusar de una persona que no tiene su mente sana. **(Los testigos que comenzaron a dar pasitos hacia atrás, emprenden la fuga. Gritándoles.)** ¡Óiganme! ¡Óiganme! **(Todos los actores que han participado en esta escena vuelven al grupo. La acción vuelve a Margarita y Cheo.)**

MARGARITA. **(Sorprendida.)** Ay, no lo sentí venir.

CHEO. Ni yo a usted.

MARGARITA. Es que cada cual estaba en sus pensamientos.

CHEO. Sí, claro, los de usted deben ser muy elevados. Deben estar llegando al cielo, ¡hermanita!

MARGARITA. Mire, compañero, yo de usted no soy ni tía política, cuando menos, hermanita. Y si es verdá lo que la gente dice de que usted se ha metió a Testigo...

CHEO. Claro, como usted está en eso. Pero no piense que yo estaba ahí de corazón. Fui al Salón pa verla y pa convencerla de que una mujer con sus cualidades y con tanto que darle a la Revolución no debía...

MARGARITA. Espérese, espérese, déjese de faterías. ¿O es que usted está loco y no lo sabe? ¿De dónde a cuándo yo estoy en eso? ¿Cuándo usted me ha visto a mí en el Salón del Reino?

CHEO. No la he visto porque le cayó la gripe. ¿Se acuerda de la sábana que le mandó el médico pa que sudara?

MARGARITA. ¿Qué a mí me cayó la gripe? ¿Y que el médico me mandó una sábana pa que sudara? **(Al público.)** Si yo nunca he estao más sana. Además, qué supersticiones son esas de la sábana.

CHEO. ¡Supersticiones, eh, supersticiones! ¿Y usted no me mandó a decir en una de las carticas que la única sombra que había entre los dos era que yo no era Jehová? Y después el día que fui a verla a su ventana me dijo: **(Imitando el tono de iluminado.)** ¡Hasta el sábado en el temploooo!

MARGARITA. **(Al público.)** ¡Ay, mi madre, pero este hombre está perturbao! **(A Cheo.)** Si yo nunca le he escrito a usted en mi vida ni lo he visto a usted en mi casa. Y yo no creo en espíritus ni aparecíos.

CHEO. ¿Ni tampoco me regaló un retrato dedicao?

MARGARITA. **(Recordando.)** ¿Un retrato de pelo largo?

CHEO. Sí, ese mismo.

MARGARITA. No. Pero a mí se me desapareció ese retrato hace como tres semanas.

CHEO. ¡Ay, caray, ya estoy viendo claro! ¿Tú no me has mandao ningún recaó con Iluminado y Venerando? ¿Ninguno, ninguno?

MARGARITA. Yo, no, ¿por qué?

CHEO. Porque estoy viendo que hice el papel de bobo. Me hicieron creer que tú me querías y que eras Jehová pa que me metiera en la religión.

MARGARITA. ¿Y te importa mucho que yo no sea Jehová?

CHEO. Sí. Me alegra mucho.

MARGARITA. Y que lo de las carticas y lo del retrato fueran mentiras...

CHEO. Sí. Eso me pone mal. Porque yo te quiero desde que estábamos en la escuela y tenías trencitas. ¿Te acuerdas cómo te buscaba mariposas?

MARGARITA. Sí. Y también del día que le tiraste una piedra a un hurón y me diste a mí en un deo... Y yo, con tal de que no te castigaran me fui corriendo y llorando del dolor que tenía. **(Pausa. Se miran.)**

CHEO. ¿Te siguen gustando las flores?

MARGARITA. Sí. muchísimo.

Cheo: le arrebató al aire una flor imaginaria y se la entrega a Margarita. Acompaña la acción un acorde que sale de la guitarra de Cheo. A partir de este momento los personajes iniciarán un movimiento en círculo que recuerda una danza muy simple. Cheo acompaña sus parlamentos con la melodía del "Gallo que fino canta".

CHEO. ¿Quieres ser mi novia?

MARGARITA. Sí.

CHEO. ¿Y después mi mujer?

MARGARITA. Sí.

CHEO. ¿Y la madre de mis hijos?

MARGARITA. Sí.

CHEO. ¿Y mi compañera?

MARGARITA. Sí.

Del grupo y en sentido inverso a Margarita y Cheo Salen Iluminado y Venerando. Dan muestras de gran cansancio. Traen entre los dos el cartel que dice "Misioneros de la libertad". El cartel debe pesarles mucho.

VENERANDO. **(Colocando el cartel en el suelo.)** ¡Ay, Jehová, qué mundo más agitado! ¡Yo me voy a morir del corazón si seguimos en esta corredera!

ILUMINADO. No te había dicho que ese hijo de Dulcita es un salvaje.

VENERANDO. Iluminado, yo encuentro que todo es tan confuso. Lo que aprendimos en la Biblia, lo que nos enseñaron en los Evangelios, las Atalayas, el Despertar...

ILUMINADO. ¿Qué quieres decir?

VENERANDO. Quiero decir, que si no estaremos haciendo el papel del berraco, y nos estarán engañando y utilizando.

ILUMINADO. (Cogiéndolo por el cuello.) ¡Hermano, será posible que Satanás se haya posesionado de tu lengua!

Margarita y Cheo avanzan hacia Venerando e Iluminado cogidos de la mano. Estos últimos gritan y corren hacia el público, provocando un juego de mezclarse y esconderse entre éste. Cheo y Margarita les corren atrás y le piden al público que los ayude a cogerlos. Los demás actores del grupo se suman a esta acción. Cuando al fin se agarra a los Testigos y se les trae hasta el centro del área de actuación, se ven subir por sobre el público, y perderse en el espacio, Fuegos artificiales.

ILUMINADO. (Jubiloso al público.) ¡Fuegos! ¡Meteoros!

VENERANDO. (Saltando alegremente.) ¡Candela! ¡Planetas que se caen! ¡El Armagedón se acerca!

ILUMINADO Y VENERANDO. (Abrazándose. Al público.) ¡Estamos salvados!

ACTOR 1. (Dirigiéndose lentamente al público y señalando al cielo.) ¿Qué sería eso? ¿Un hombre que va pa la luna?

DEBATE

NOTAS

1. Las décimas, las adivinanzas y los refranes que se utilizan en la obra han sido recopilados por Samuel Feijóo.

2. Fata: En el campo por fatua.

tambores y banderas

Derek Walcott

II PARTE

Versión al español de Antonio Benítez Rojo

Conjunto culmina la publicación en español de **Drums and colours**, excepcional obra de **Derek Walcott**, cuya primera parte aparece en nuestro número 26 dedicado al teatro afro-anglo-caribe.

REBELION

10

Haití. La casa del General Le Clerc. M. Armand Calixte; su sobrino Anton, aparte. General Le Clerc, General de Rouvray y Madame de Rouvray. Lacayos negros. De noche. En el jardín. Se sirve vino.

EL GENERAL. No resulta tan terrible como uno imaginaba.
Este calor, quiero decir, general. En Francia he oído que Haití
era una plaga de fiebres y sofocante calor,
sin embargo su jardín es fresco y la vista es excelente.

DE ROUVRAY. Más tarde lo considerará casi invernal, en las montañas.
Ya se puede imaginar qué clase de terreno es para una rebelión.
Siento tener que traspasarle mi mando.

EL GENERAL. ¿Y usted, Madame de Rouvray?

**MADAME
DE ROUVRAY.** Usted conoce a las esposas, general Le Clerc,
esto es lo que perderé, la supervisión de mis jardines.
Espero que Madame Paulina se preocupe por estos lirios.
Monsieur Calixte, sé que usted comprenderá mi pesar, siendo usted el
modelo de los colonos.

CALIXTE. Comprendo, señora.
Comprendo totalmente su devoción por los lirios.

**MADAME
DE ROUVRAY.**

Y como Madame Pauline está ausente, general, quizás pueda contarnos la situación en París.

DE ROUVRAY.

Probablemente ella se refiera a las modas, pero mi querida Emile, el general Le Clerc es más versado en sojuzgar rebeliones que en describir la **couture** parisién y la calidad de las flores.

EL GENERAL.

Se ha alterado considerablemente desde el nacimiento de la república. Pero el sobrino de Calixte ha regresado lleno de entusiasmo. De modo que quizás Monsieur Anton, ¿es Anton, verdad Monsieur? Quizás este silencio caballero sea el que mejor responda su pregunta.

**MADAME
DE ROUVRAY.**

Haití también ha cambiado. Las cosas van terriblemente inciertas. ¿En su opinión hay algún parecido, Anton?

CALIXTE.

Cuando Anton bebe tanto vino como bebió aquí, en la comida, cae en una inmovible melancolía.

**MADAME
DE ROUVRAY.**

¿No cree que a Madame Le Clerc le puede haber ocurrido un accidente? Es peligroso recorrer sola estos caminos de noche.

EL GENERAL.

Sonríe.

Mi esposa no está sola. Pienso que debe estar segura.

DE ROUVRAY.

Usted ve, siempre hay el peligro de los esclavos huidos, también hay serpientes...

**MADAME
DE ROUVRAY.**

Y tantos otros peligros, Monsieur. En una sociedad colonial hay azares mucho más sutiles.

CALIXTE:

Ríe.

¡Colonial!... Excúseme. Me ofende esa palabra.

DE ROUVRAY.

Oh, bastantes azares, señor mío. El peligro, aunque escondido, de una aristocracia mezclada, las emboscadas que esperan por uno, bajo el resplandor de las lámparas, las serpientes en las sonrisas de los más encantadores huéspedes, flechas de pestañas y artillería de calumnias tras las barricadas de esos ondulantes abanicos...

EL GENERAL.

¿No le gusta la palabra colonial?
¿Esto, presumo entonces, es el nacimiento de una nación? Generales, que fueron esclavos, cada uno ahora un Espartaco. Usted sabe, Napoleón los llama africanos dorados.

DE ROUVRAY.

En la manera de conducir esta guerra se están volviendo bastante formales.

EL GENERAL.

Impaciente.

Esta no es una guerra, De Rouvray, es una expedición punitiva en gran escala. He sido designado para sojuzgar una provincia de Francia.

ANTON. No esté tan seguro, nunca se debe desestimar la autoridad del pueblo.

CALIXTE. Los esclavos no son pueblo, son animales con inteligencia.

MADAME DE ROUVRAY. Caballeros, por favor, no nos incomodemos.

ANTON. Madame, estoy diciendo sencillamente que esta no es una revuelta.

EL GENERAL. De modo que al fin nos volvemos elocuentes. Usted dijo la voluntad del pueblo.
Déjeme decirle, Monsieur, que esa expresión es una falacia.
Recuerde que era el pueblo quien gritaba por Barrabás.

ANTON. Aquí tenéis la filosófica corrupción del poder.

CALIXTE. Anton, eres un invitado.

EL GENERAL. Es un hecho, sin embargo, a pesar de su entusiasmo, que el pueblo siempre ha escogido su demonio particular; ha creado sus césares como ha creado su Napoleón. Pero usted ha estado leyendo a Rousseau y a Montesquieu, son románticos vencidos por el olor de la gentuza.

ANTON. **Impaciente.**
Eso es cesarismo.

DE ROUVRAY. Anton, esto es ya la discusión,

ANTON. Eso es monarquía. Y usted, un republicano.

EL GENERAL. Usted parece furioso, joven. Yo soy un cínico que adora el orden. Dudo que tales cosas, como la libertad y los matrimonios felices existan.
¿Acaso no se siente superior a los esclavos de su tío?

ANTON. **Controlándose.**
Monsieur, usted es un general y su industria es la muerte, pero hay un nuevo espíritu que camina sobre la tierra.

EL GENERAL. Ya sé. Yo fui parte de él. **Liberté, égalité, fraternité.**
¿Y en que ha ido a parar eso sino en el despotismo democrático?

CALIXTE. **Sonriendo.**
¿Entonces usted cree en la monarquía? ¿O es que está probando nuestra fidelidad?

EL GENERAL. Muéstreme un hombre bueno y le mostraré una nación buena.
¿Sabe lo que sucederá si su revolución triunfa?
No habrá libertad sino venganza.
La historia del hombre se funda en la naturaleza humana, y no podemos exorcizar la culpa del pecado original.

DE ROUVRAY. ¿Conoce el Primer Cónsul cuáles son sus opiniones, general?

EL GENERAL. ¿Qué importa? Soy un excelente general, y después soy afortunado, mi mujer es la hermana del César. Y aquí, oportunamente, ella hace su entrada con una nueva presea.

Entra Paulina Le Clerc con un joven oficial.

LA ESPOSA. No diré nada aburrido ni impropio.
Que no haya olvidado, ni recordaré
qué monótonas pueden llegar a ser las conversaciones de los
generales,
tengo una memoria caprichosa, y, así, todo está perdonado.
Este es el teniente Foujade, mi esposo el general Le Clerc,
su comandante general de Rouvray, Madame de Rouvray.
Este Monsieur Calixte. Oh, esto es tan absurdo,
y este... **(Delante de Anton.)**

CALIXTE. Mi sobrino, Madame. Monsieur Anton Calixte.

LA ESPOSA. Oh, sí, sí, ¿puedo beber con ustedes?
El teniente Foujade es una autoridad en Haití,
viajamos por algunas propiedades, incluyendo las suyas, Monsieur
Calixte.
El teniente Foujade sabe un montón de cosas acerca de los ingenios;
viajamos por los bateyes y pude husmear un poco de **parfum**
d'Afrique.

Se resiste bien. ¿Parece que ha habido problemas?

CALIXTE. Es normal, menean un poco las cadenas.

FOUJADE. Algo peor que eso, Monsieur. Algunos parecen haber escapado,

CALIXTE. Hay modos de recobrarlos.
Es una contingencia industrial. Hay perros, habrá observado.

LA ESPOSA. ¿Cómo estuvo la comida, Madame de Rouvray? Lo siento tanto,
perdóneme,

**MADAME
DE ROUVRAY.** No hay por qué.

FOUJADE. Si me excusan, messieurs, madame.
Por favor, acepte mis disculpas, señor, pero fuimos demorados.

EL GENERAL. C'est normal

Sale Foujade.

Bien, si Monsieur Calixte nos acompaña,
podemos hablar de estos problemas mientras paseamos por el
jardín,
y dejar a su elocuente sobrino charlando con las damas.
Nada resulta tan aburrido como las pequeñas conversaciones de los
soldados.
Usted decía, De Rouvray, que los generales más eficientes, a falta
de un término mejor, son Boukmann, Dessalines, y... el otro...
¿cómo se llama?

DE ROUVRAY. Christophe... Monsieur Calixte sabe de eso también,
me ha ayudado enormemente, se conoce el país a conciencia...
Detesto los países montañosos, uno nunca termina la guerra...

Salen generales y Calixte.

LA ESPOSA. ¿De modo que ya está lista para regresar a París, Madame?

MADAME DE ROUVRAY. Sí, pero me siento tan arcaica, tan **demodé**, confío que Haití no la aburra, es diferente a París. Hay poco que hacer que uno puede llamar algo civilizado. Es un país rico, pero vulgar, como bien puede haber observado.

LA ESPOSA. Oh, uno crea sus placeres para que sirvan en todos los países. ¿Pero qué es lo que uno hace de diferente? Ya estoy tan cansada de falsos duques y de la sociedad.

MADAME DE ROUVRAY. ¿Qué es lo que uno hace que no sea una imitación? Quizás Anton pueda decirnos. Los hombres tienen todas las libertades.

ANTON. ¿Busca madame algo excitante y diferente?

LA ESPOSA. Empieza a sonar excitante incluso antes de que usted lo describa.

ANTON. Entonces, debo beber otro vaso de vino antes de proseguir. Pero, siendo la esposa de un general, estoy seguro que ha visto mucho. Las contingencias industriales, como observó mi tío...

MADAME DE ROUVRAY. Anton todavía está dolido. Sólo perdió una discusión con su marido.

LA ESPOSA. No importa mi marido, es un cínico y un desapasionado, Siga, monsieur.

ANTON. Bien, reclentemente, madame, hemos visto un espectáculo de épicas proporciones (**Pausa: estudia sus caras.**) Hay un lugar en la ciudad diseñado como una arena, donde a la media sombra de la tarde, digamos de un aburrido domingo, las tardes de los domingos son siempre las mismas en cualquier parte del mundo, un espectáculo carnívoro está ganando popularidad.

MADAME DE ROUVRAY. **Agitadamente.** Anton, por favor, madame Le Clerc no se refería a eso.

ANTON. Los negros, usted sabe, son castigados en público. Son conducidos a esa arena, como si fuera un circo público, y entonces, con alguna breve ceremonia, el teatro comienza...

MADAME DE ROUVRAY. Le ruego que me excuse, tengo que terminar de hacer el equipaje, es tarde y hay otras cosas que debo hacer. Buenas noches, madame. Buenas noches, Anton.

Sale Madame de Rouvray.

LA ESPOSA. ¿Decía, monsieur?

ANTON. La escena más popular de este cómico espectáculo: se vierte pólvora en las narices, oídos y bocas, entonces se coloca a los actores en postura de farsa y se enciende la pólvora y explotan las víctimas, **(Rie.)** Por supuesto no se le permite a nadie interpretar dos veces su papel. ¿Suficiente?

LA ESPOSA. Si ha terminado.

ANTON. No pierda el hilo, hay otras diversiones, por ejemplo el ballet de meterlos en los huecos.

LA ESPOSA. ¿Huecos?

ANTON. **De grands trous, comme ça.**
Los entierran hasta el cuello en esos huecos, los embarran de miel y las hormigas los roen. Hay algunas especies de hormigas que pueden desgarrar la carne humana, además a menudo hay perros entrenados a esos propósitos. Ese es nuestro teatro, pero es demasiado redundante.

LA ESPOSA. No es peor que la guerra. ¿La ha visto?

ANTON. **Se sienta.**
Por eso es que la puedo describir, también estoy fuera de combate. Mi cabeza hace esos y me siento muy borracho. Es horrible.

LA ESPOSA. ¿Entonces por qué mira esas cosas?

ANTON. ¿Por qué, madame? Le diré.
Porque estoy hecho pedazos como ellos. Estoy dividido. Por el hecho de que soy medio africano y medio francés, debo ser a la vez espectador y víctima. Es divertido. ¿No comprende por qué le cuento estas cosas, madame? Yo no soy el sobrino de monsieur Armand Calixte, yo soy su hijo, ilegítimo, toda la sociedad lo sabe, pero no se dice, directamente.

LA ESPOSA. ¿Entonces quién es su madre?

ANTON. Fue una esclava de su casa. La poseyó en la oscuridad, en ese ámbito y en ese acto en que el color de la piel no cuenta. ¿Qué hago? Años atrás estuve tentado de admitirlo, de ser lo que era y lo que soy sin avergonzarme, un haitiano. Entonces vi a nuestros dos delegados a la Asamblea Nacional, Oge y Chavannes, humillados y rotos en la rueda pública. No sé por qué le cuento todo esto.

LA ESPOSA. Usted está mal, monsieur, venga y siéntese un rato. ¿Usted no comprende por qué me cuenta esto?

ANTON. ¿Le debo decir la verdad, madame Le Clerc?

LA ESPOSA. Sí, seguir los impulsos de uno es lo mejor para evitar herir a los otros y destruir la propia sanidad.

ANTON. Mire, somos los amos de un excelente cochero, su nombre es Toussaint, un negro que posee la más notable docilidad. Sé que ama a mi padre, y a mí me quiere como un hijo. Pero desde que esta crueldad y esta nueva libertad del hombre han hecho de Haití una crisis en la historia de estos tiempos, he visto su negra cara atormentada por la división de escoger entre el deber hacia su gente y el amor hacia nuestra familia. ¿Pero por qué pensar que soy mejor que Toussaint, que mi angustia es mayor que la suya? Comparado a él no soy nada. ¿Sabe lo que yo debiera hacer? Debiera odiar esta elegancia y sentarme entre los esclavos. Ser objeto de burlas como un mono, ser desgarrado por los perros antes de morir estrangulado entre estas sedas... **(Lucha con su cuello.)**

LA ESPOSA. Anton, por favor, por favor... **(Pausa.)**
¿Eso es lo único que desea decirme?

ANTON. Usted sabe que eso no es todo. ¿Cómo podría ser todo? **(Pausa.)** Desde la primera noche que la vi, el centro de la atención, en el deslumbrante salón de baile de Madame de Rouvray, sitiada por tenientes, y de nuevo esta noche, blanca y adorable como la luna, e igualmente remota, mi cuerpo tiembla en el instante en que usted aparece.

El General aparece en el balcón de arriba.

LA ESPOSA. Usted habla demasiado, Anton.

ANTON. Debo hablar estas cosas.

LA ESPOSA. No, déjelas ir, como hacen las mujeres, tome la vida como esta viene.

ANTON. Y si esto me destruye, trato de comprender las cosas, pero es triste, es triste, todo el asunto es triste. Es triste ver la fe impugnada por la necesidad, es triste ver a nuevos países cometer viejos errores. Uno podría esperar desde el pasado que el presente fuera más simple, pero es triste ver solo la repetición de este deseo.

LA ESPOSA. **Tomando su cabeza en su seno.**

Es como el primer año de amor, la comprensión es difícil... A ver, ahora déjeme besarlo; olvide el odio de este mundo. Aprenda a amar y su visión se endulzará.

Se besan. El General baja sin ser visto.

TOUSSAINT. Entra.
Monsieur Anton. **Ton pere te demande.**

ANTON. Este es nuestro cochero, Toussaint. ¿Qué pasa?

EL GENERAL. **Saliendo.**
 Parece que hay algún problema de nuevo en sus tierras. Los esclavos queman la caña, se puede ver el resplandor, ahí, detrás de las montañas. Seguramente está preocupado y necesita de su ayuda para la cacería. Le prestaré soldados.

ANTON. No lo puedo ayudar, señor. **Dites lui ma kai venir Toussaint.**
 No voy. Regresaré a casa caminando. **Allez.**

TOUSSAINT. Monsieur Anton...

ANTON. **Allez, allez,** no estoy para cacerías esta noche

Sale Toussaint.

No es lejos, conozco un atajo por entre los campos.

EL GENERAL. ¿Cree que está en condiciones de caminar?
 Le puedo prestar un caballo si insiste en regresar.

ANTON. No, voy solo. Gracias. Buenas noches. Buenas noches, madame. **(Sale.)**

EL GENERAL. Un joven notable, muy testarudo, muy apasionado.

LA ESPOSA. Supongo que nos viste besarnos desde el balcón.

EL GENERAL. Mantengamos nuestro acuerdo, yo soy el general de tu hermano y tú su ministro de relaciones exteriores. **(Se van.)**

RESPLANDOR DE FUEGO — TAMBORES

DESCIENDEN LAS LUCES

11

Noche. Anton, borracho en los campos de caña, caminando solo. Un resplandor en el cielo.

ANTON. Cantando.
 En la luna debe haber una moneda de plata,
 y el sol es una lámpara soberana.

Se detiene, se ríe.

La luna, la luna; fue esa ingeniosa metáfora sobre la luna lo que la sobrecogió. Anton, eres un idiota. Ella asesina hombres y su marido forma batallones... Bueno, a mí también me ha agarrado. Eres un borracho y un idiota. Pero le tengo que estar agradecido al idiota de mi padre, monsieur Armand Calixte, sino ¿cómo la hubiera conocido? Bueno, esto no es nada nuevo, solo que no voy a cazar hombres como si fueran animales. No soy un cazador de hombres. ¿Qué fue ese sonido? Parece como si el país entero estuviera en llamas. Creo que estoy perdido. Pienso que si no tuviera este color, ella y

la gorda de madame de Rouvray y su estúpido marido, se habrían divertido al verme explotar como un cohete, o morir despedazado por los perros. ¡Ja! La vida es irónica...

Durante este monólogo, tres figuras negras se arrastran junto a Anton.

VOCES. Quedamente, como el viento.

¡Anton Calixte! ¡Anton Calixte! ¡Anton Calixte!

ANTON. Alerta.

¿Quién fue ese? Sí, sí, soy Anton Calixte, ¿qué quieres?

VOZ. ¿Eres el hijo de monsieur Calixte?

ANTON. Soy su sobrino. ¡Su sobrino! Conozco estas voces,
Soy uno de ustedes, créanme. Mi madre era negra, mi madre era
negra.
Gaspar, Felicien...

VOCES. Como el viento, lo rodean.

Tú tienes la sangre de tu padre, por eso morirás
cuando la luna se esconda en una nube, por eso morirás.

ANTON. Urgente.

Déjame ver quién eres. No te he hecho nada.
¡Oh Dios, tu sangre ha caído sobre mí!

La luna se esconde en una nube. Los esclavos lo matan, uno de ellos grita su triunfo. Los tambores de la revolución empiezan.

12

**El Bois Cayman, entran tambores, esclavos corren con antorchas hacia el cuerpo. Silencio
Entra Bouckmann.**

BOUCKMANN. ¡Jour sang rivé!

ESCLAVOS. ¡Hallelujah!

BOUCKMANN. ¡Jour nègre rivé!

ESCLAVOS. ¡Hallelujah!

BOUCKMANN. ¡C'est moi Bouckmann qui dit ça!
¡Dire Hosannah!

ESCLAVOS. ¡Hosannah!

BOUCKMANN. Sosteniendo una cruz.
¡Ca c'est croix n'hommes blancs, pas croix Damballah!

ESCLAVOS. ¡Hallelujah!
¡C' est pas croix Damballah!

BOUCKMANN. Crasez croix Dieu blanc. (Rompe la cruz.)
¿Quieren saber por qué Bouckmann rompe la cruz?
Esta es la cruz del dios de los blancos, no del dios de este color.
Alors, crasez croix Dieu blanc
Hosez serpent Damballah. (Tambores.)

Una serpiente es traída.

ESCLAVOS. ¡Damballah, Damballah!

Un gallo blanco es traído por esclavas.

BOUCKMANN. Sosteniendo el gallo
Sangre roja correrá de la blanca garganta, yo lo digo.
Quema la caña, mata a los enemigos,
¡mata hoy todo lo que sea blanco en Haití!

Empieza danza ritual con antorchas.

Olvidamos nuestros dioses cuando dejamos África.
Vejamos a Shango, olvidamos a **Damballah.**
¡Brulez, brulez, brulez!

Salida, precipitada por Bouckman, con antorchas.

BATIR DE TAMBORES

El cadáver es abandonado. Toussaint, como cochero, entra y encuentra muerto a Anton.

TOUSSAINT. ¡Monsieur Anton! Anton, ¿Monsieur Anton? (Sobre el cuerpo.)
¡Monsieur Anton! Borracho de nuevo. Vamos, levez. (Toca sangre.)
¡Oh Dios! Mi otra vida ha terminado. El amor ha muerto. (Carga el cuerpo.)
Este pobre muchacho no odiaba nada, nada.

Una esclava entra, pasa junto a Toussaint.

MUJER. Llevas en tus hombros una pesada carga, hombre negro.

DESCIENDEN LAS LUCES

13

El otoño del primer año del siglo XIX. La ciudad de Les Cayes es saqueada por los ejércitos de Toussaint. Bandas de merodeadores. Lluvias torrenciales luchan con los incendios. Dessalines, empapado, observa la escena. Un cobertizo. Un Soldado pasa.

DESSALINES. ¡Eh, tú, soldat

SOLDADO. Sí, mi general.

DESSALINES. ¿Con cuál ejército estás, con el mío, con el de Christophe, hein?

SOLDADO. Con el general Toussaint, general Dessalines.

- DESSALINES.** ¿Tienes ron bajo tu capote? Tráelo acá **nègre** y dale a tu general un trago. Mira como todo se quema, mira. Recuerda esto, es el comienzo de un siglo, **nègre**. Oh, me place. Podría lavarme la cara con sus cenizas. Dime, ¿cómo va la cosa?
- SOLDADO.** Tomamos Les Cayes, **mon general**, y hemos dispersado las fuerzas del mulato Rigaud, el peor enemigo de nuestra nueva república negra.
- DESSALINES.** Debe haber como cien mil muertos ahí.
Quémate, quémate, ciudad de apestados, consúmete toda, aunque Dios te vacíe encima el mismo cielo.
Vete, déjame la botella.
Ustedes ahí, soldados, ¿en qué barrio de la ciudad se encuentra el general Christophe?
- SOLDADO.** Ahí viene, mi general.
- Entra Christophe enfangado y cansado.**
- DESSALINES.** Levanten la tienda del general para detener esta lluvia.
- Un toldo se añade a la tribuna.**
- ¡Mira, general!, una obra de arte, ¿verdad?
- CHRISTOPHE.** **Se deja caer en una banqueta.**
Pobre país. Esto no es una guerra.
- DESSALINES.** De acuerdo, no es una guerra, pero por el momento servirá. Toma, ¡Bebe!
- ¿Es cierto que tuviste un difícil asalto?
- CHRISTOPHE.** ¿Asalto?
¿Llamas a esa carnicería de mulatos un asalto?
Te vas a resfriar sentado en la lluvia.
Préstame un paño, el mío está empapado de sangre.
- DESSALINES.** Coge esta camisa, mandé a buscar botas secas y ropa blanca.
Bueno, ¿dónde está nuestro excelente comandante L'Ouverture?
- CHRISTOPHE.** Creía que estaba trabajando cerca de tí.
- DESSALINES.** No, me tocó un barrio fácil.
Una fracción cobarde del ejército mulato de Rignaud. ¡Mira!
Debe haber por lo menos cien mil muertos ahí, escucha los gritos.
- CHRISTOPHE.** Sí, huelen maravillosamente, ¿verdad?
Carne quemada, basura pisoteada, y este sudor de lluvia.
Solamente son las dos de la tarde, se diría que hay un eclipse.
- DESSALINES.** El caldero hierve en el norte, las noticias son estas:
ese maldito carnicero asesino de Sonthonax,
Bouckmann, el jamaicano, y otros regimientos rebeldes
han convertido los llanos en un matadero humeante.
- CHRISTOPHE.** Queman las cosechas, pero cuando venga la paz...
¿Y cuál de ellos ha derrotado a Le Clerc?

DESSALINES. En el norte hay dos mil blancos muertos,
la llama prende en las cañas no cosechadas.
No solo será en esta isla, sino a lo largo de las Antillas.
Hemos enviado agentes para dispersar esta violencia. Bebe. Bebe.
Aquí, doscientas propiedades destruidas. Los lobos negros
de nuestros merodeadores, envalentonados por el hambre,
han saqueado los campos de café y de índigo. Se extenderá
hasta en los territorios ingleses. En Martinica, Guadalupe.

CHRISTOPHE. Solo quisiera tener tu sentido del teatro. ¿Y Le Clerc,
qué ha ofrecido por la captura de Toussaint?

DESSALINES. Una cosa me perturba, pásame la botella, amigo.
Una cosa perturba al pobre Dessalines, somos cuatro ejércitos
y todos formados bajo distintos generales, tú, yo, Toussaint,
Maurepas. Pero de todos nosotros, Toussaint
es el que más se ha emborrachado con el poder. Tiene aspiraciones
monárquicas, lo sé.

CHRISTOPHE. Vamos a no mentirnos. Lo estamos traicionando.
Una transacción de bolsa, vamos a no ocultarlo, ¿hein?
¿Tú crees que aspira a coronarse emperador?
¿Por qué?

DESSALINES. Ríe.
Tengo una cotorra que me habla en sueños. Mira,
Napoleón piensa que el mundo es su imperio, sin embargo
ese mono lo ha derrotado, ha demostrado ser más ingenioso que sus
mejores generales,
y como Napoleón piensa en los términos de un antiguo César,
cree que ese mono, una vez enjaulado, resolverá el problema de la
guerra.
Hasta Le Clerc, que es un cínico, y, por cierto, no tonto, lo cree.
Como tú dices, esta no es una guerra. Y sin embargo, cuánto la amo.
Mira el incendio. Es más que la guerra, es la revuelta,
es una nueva época, el turno del hombre negro para matar.

CHRISTOPHE. Entonces no somos mejores, es pura venganza,
por cierto muy fatigosa. Por favor, deja algo en la botella.
Pero ¿cómo quedan los mulatos en esta situación, Dessalines?

DESSALINES. Ahí, muertos en la lluvia hedionda.

Batir de un tambor. Entra Toussaint.

Habla cotorra. 'Aquí viene la carne que nos jugamos a los dados.

TOUSSAINT. A los oficiales.

Hemos derrotado a Rignaud, pero aún tenemos enemigos,
aquí en nuestra amada tierra de Haití, Le Clerc, sus ejércitos;
aunque también tenemos aliados: la fiebre, y nuestro gran celo
por hacer a este país más grande de lo que fue. La venganza no es
nada.

La paz, la restauración de las propiedades incendiadas, la

reconstrucción de las ciudades destruidas por la guerra; la paz es más dura. Salimos en la próxima hora. Reunan a sus tropas.

Notas de corneta. Salen oficiales.

DESSALINES. Tus pulmones deben ser de hierro, pues aún tienes aliento para hablar.
¿Quieres un poco de ron?

TOUSSAINT. Tengo las ropas pegajosas de suciedad y de sangre, un asco. No; debo mantener la cabeza clara, aunque no lo hagan mis generales.

DESSALINES. ¿A cuántos mulatos mataste?

TOUSSAINT. No llevo conmigo mi libro mayor. La caballería está sableando en la llanura a las últimas tropas. No se interpone nada entre su muerte y nuestra compasión, solo un vasto pantano de barro maloliente. Está oscuro. Esta oscuridad es un portento, en este día, en este año, el del nacimiento de un nuevo siglo. ¿Qué vendrá al final de este, amigos?

CHRISTOPHE. Estamos en una nueva época nacida, como nosotros, de la sangre...

TOUSSAINT. Sí, sí, pero odio los excesos. **(Se lava las manos.)**

DESSALINES. **Se ríe a carcajadas.**

¡Jo! ¡Ja! Mata más de diez mil civiles inermes, que no le hicieron ningún daño, solo el de tener otro color, y él se encoge de hombros y dice que odia los excesos. ¡Ja, ja! ¡Cómo quiero a este hipócrita!

TOUSSAINT. **Furioso.**

No soy un hipócrita, Jean Jacques. Odio todo esto una vez acabado. Recuerdo el cuerpo del primer mulato que vi. El hijo de un colono estúpido llamado Calixte. Multiplica eso. Vengo de una expedición agotadora y encuentro a mis dos mejores generales emborrachándose como sargentos. Váyanse, reunan sus tropas, quiero pensar un poco.

Salen Christophe y Dessalines.

Dios mío, ojalá encuentre el centro de este torbellino, esas hojas muertas de cuerpos amarillos arremolinándose en el viento.

Entran dos soldados. Entre ellos Calixte, en harapos.

SOLDADO. Encontramos a este escondido en las ruinas, general. ¿Qué hacemos con él?

TOUSSAINT. No lo conozco... cómo... ¿Calixte? ¿Es Monsieur Calixte?

- CALIXTE.** **Librándose de los soldados.**
 El general Toussaint, ¿no es así?
 El conquistador de Haití... Quiero hablar contigo.
 A no ser que el gran general quiera regresar a su carnicería.
- TOUSSAINT.** Ustedes, soldados, salgan y quédense cerca de la tienda.
 ¿Qué hace usted en Le Cayes? Usted vive en el norte.
- Los soldados se retiran.**
- CALIXTE.** No hay norte. Han quemado la buena tierra.
 Deberías saberlo, eres quien guía esta guerra.
- TOUSSAINT.** **Sacando una botella.**
 Tenga, tome un trago de ron. No sé cual será su sabor.
 Usted recordará cómo se mejoraba la calidad
 con algún esclavo ocasional metido en el lagar.
- CALIXTE.** **Dejando colgar la cabeza.**
 Nunca fui cruel. Eran los tiempos, las ideas.
- TOUSSAINT.** Yo tampoco. En mi caso también son los tiempos,
 la compulsión de las opiniones. Yo no fui el primero.
- CALIXTE.** **Furioso.**
 ¿A esta matanza de niños llamas compulsión?
 ¿A esta manera cruel de borrar cualquier color?
 He caminado por los campos humeantes, por la tierra quemada
 que todos amábamos, ahora destruida; lo que una vez fue verde,
 ahora está
 asolado por la chusma, convertida en una piara de cerdos salvajes.
- TOUSSAINT.** **Gritando.**
 Son mis soldados; no son bestias, no son cerdos.
- CALIXTE.** He pasado junto a civiles acuchillados en las calles,
 cegados por una corriente de lágrimas. He caminado por el fuego,
 ¡Oh Dios del cielo, Toussaint, el infierno no es peor!
- TOUSSAINT.** La guerra no es un minuet.
- CALIXTE.** No llores a esto una guerra, hipócrita, mentiroso.
 Desde el día en que Antón murió y lo abandonaste
 en los blancos escalones de Mal Maison,
 He seguido tu gran carrera diligentemente;
 he oído cómo te unías a los ejércitos de merodeadores
 que quemaban nuestra tierra y degollaban el verde norte,
 cómo hacías méritos en los campos de batalla, cómo destrozabas a
 Maitland
 y arrojabas a los ingleses hacia el mar.
 Estás borracho de sangre desde que mataste a mi muchacho, el
 primero de tus crímenes.
- TOUSSAINT.** ¿Asesinar? ¿Al muchacho?

CALIXTE. A mi hijo, mi hijo Anton.
Lo has olvidado. Has visto tantos muertos,
que de algún modo esta carnicería autoriza. **(Saca una pistola.)**

TOUSSAINT. Guarda esa pistola Monsieur Calixte. ¿Su hijo? ¿Qué hijo?
Entonces era su sobrino. ¿Acaso se ha olvidado?
¿Acaso su ruina lo ha tornado piadoso?

CALIXTE. Dios mío, dame fuerzas para disparar contra este monstruo.

TOUSSAINT. No me hable a mí de Dios, monsieur, ahora
no puedo pensar en Dios. ¿Dónde estaba Dios en todos estos años
en que éramos azotados y obligados a comernos nuestros
excrementos,
en que éramos desollados vivos, devorados por hormigas carnívoras?
¿Adónde estaba Dios? De repente, a partir del cadáver de su sobrino
usted se ha convertido en una delicada orquídea llamada conciencia
y ahora culpa a los tiempos. He aprendido a recoger un niño exangüe
con el filo de mi espada, del mismo modo que usted levantaría un
insecto.
He tenido que aprender eso. Yo amo a esta tierra tanto como usted.
Pero cuando tratábamos de amarlo a usted, ¿adónde, oh caos, estaba
su corazón?

CALIXTE. Llorando.

Toussaint, ¿qué, qué es todo esto?
¿Qué está pasando con el mundo, con Haití?

Una corneta distante.

TOUSSAINT. Dios mío, no sé, Monsieur Calixte. No sé.
Soy empujado hacia adelante, alzado en la cresta de la ola,
que me deja sobre las ruinas mientras
una masa de hombres culpables dice, oh Toussaint, él es comprensivo,
él es bueno,
déjenlo que limpie todo esto. Escuche la corneta que anuncia la
marcha
Nos vamos...

Entran Dessalines y Christophe.

DESSALINES. ¿Quién es este blancoapestoso? ¿Un espía? **(Saca la pistola.)**

TOUSSAINT. Una vez fui su cochero. Dame la pistola, general Dessalines.

CHRISTOPHE. ¿Su cochero? ¿Acaso te está ofreciendo de nuevo el puesto?
Lo registraré a ver si lleva mensajes. Jacques, coge la pistola.

TOUSSAINT. Ya ve cómo mis generales confían en mí, monsieur.

De nuevo la corneta.

DESSALINES. En Haití ahora no existen los caballeros.

CHRISTOPHE. No lleva ningún mensaje. Vamos, es tiempo de partir.

CALIXTE. Se han convertido en perros rabiosos, ustedes tres.
¡De modo que estos son los grandes generales! ¿Es este Dessalines?

DESSALINES. **Agarrando a Calixte.**
Sí, blanco, este es Dessalines, el general
que arrancó el corazón blanco de la bandera de Francia.
Cuando bajas al infierno díles que lo viste.
Vamos, general, le estamos concediendo demasiados privilegios.

TOUSSAINT. Todavía yo soy el que mando aquí, ¡Dessalines, déjalo!

SARGENTO. **Entra.**
Las tropas están reunidas y listas para marchar.

CHRISTOPHE. Sargento, ¡espera!

DESSALINES. Bueno, ¿qué es esto? ¿Un parlamento?

CALIXTE. Oigan lo que les voy a decir, a ustedes, a todos ustedes, ¡no seré
atropellado!

DESSALINES. Él odia los excesos.

CALIXTE. ¿Mataste a mi hijo? ¡Respóndeme!

TOUSSAINT. Llévatelo, sargento.

SARGENTO. Y...

DESSALINES. Y fusílalo, cuélgalo, haz lo que quieras con él, idiota.
Tenemos a todo un ejército esperando por esta plitrafa,

SARGENTO. ¿Mi general?

TOUSSAINT. Fusílalo. Monsieur Calixte, son los tiempos.

CALIXTE. General, culpa a los hombres, no a los tiempos. Dios no te...

Sale el Sargento con Calixte.

DESSALINES. Ah, toda esta discusión por un blanco...

CHRISTOPHE. Jacques, en nombre de Dios, ¡ya es bastante!

Toussaint está llorando, se estremecen sus hombros.

Larga pausa.

La paz estará llena de recuerdos amargos.

Descarga de fusiles.

DESSALINES. Eh, qui ça, memoires. La vida es muy larga. (Pausa.)

Toussaint sale.

¿Ves? Se está desmoronando. Lo venderemos a Le Clerc.
¿Por qué me miras tan detenidamente, mi buen amigo?
En tu hombro veo a la cotorra, parece un cuervo.

CHRISTOPHE. Ya sospechas hasta de tu sombra, Jean Jacques.
Una vez que lo hayamos vendido a Le Clerc, la paz es cosa segura.
Compartiremos el poder y haremos la paz.
Ahora, vámonos de aquí, no es bueno que nos vean solos. **(Sale.)**

DESSALINES. La tienda ya está plegada. Sin embargo, si toda se supiera,
si se supiera lo que la cotorra grita junto a la oreja negra de Jacques.
Confía en los hombres tan lejos como llegue una piedra. **(Sale
llevándose una botella.)**

CORNETA. GRITOS DE MARCHA. TAMBORES.

OSCURO

Jamaica. 1830. Los tambores marciales se cambian en una alegre canción jamaicana. Un colono blanco arroja a su ama de llaves fuera de su mansión, tirándole arriba sus pertenencias.

COLONO. Tirando el bulto.
¡No te quiero ver más por aquí hasta que aprendas a no meter
las manos en mi oro y mi plata!

YETTE. Recogiendo el bulto.
¡Toda Jamaica se va a enterar, todos van a saber quién eres tú,
Calico, bandido!
¡Tú y tu honradez; les voy a decir todo, les voy a contar todo
para que se enteren, Calico, para que sepan quién eres tú!

COLONO. Vamos acábate de ir, vete a Kingston, de donde te saqué, antes
de que te eche los perros. Nunca te debí haber dado confianza. ¡Va-
mos, vete!

YETTE. Un día el precio del azúcar se va a caer, y no se te ocurra
venir a buscarme llorando. Yo no soy una esclava, no, tengo
buena sangre. No puedes quitarme eso, bandido. Tengo sangre
de negros pero por lo menos es respetable. Al menos mi padre
no vino a este país a cumplir su condena.

COLONO. Es mejor que te largues. **(Sale.)**

Yette recoge sus cosas.

MUJER. La primera de las que entran para la próxima
escena
¿Regresas? a la mala vida, mi niña?

YETTE. Limitate a no atravesarte en mi camino, ¿me oyes? **(Sale.)**

Jamaica. 1833. Reunión secreta en una misión cristiana. Dos esclavos sostienen un cartel: Viviendo juntos en unidad: Sociedad para la propagación del Evangelio en Jamaica y en las Indias. Esclavos reuniéndose. Entra el Diácono Sale.

ELIJAH. No hay moros en la costa, hermanos y hermanas.
Ven, hermano Aaron, dame una mano con el cartel.
La reunión va a empezar ahora.

- AARON.** **Ayudándolo con el cartel.**
¿No sabes nada del hermano Pompey, hermano Elijah?
Los soldados lo cogieron por repartir panfletos
a favor de la emancipación y los motines, pero no dejes que el
diácono se entere.
- ELIJAH.** ¿Tú dices Pompey, el zapatero? ¿No era un hombre pacífico?
- AARON.** Bueno, ahora está más revuelto que el Atlántico.
Pásale a los hermanos los libros de himnos.
- ELIJAH.** ¿Para qué sirve pasar los libros de himnos
si no saben leer?
- AARON.** No hables de lo que no entiendes.
- TODOS.** Buenas noches, diácono.
- DIACONO SALE.** ¿Se ha sabido del hermano Pompey, hermano Aaron?
- AARON.** **Entusiasmado.**
Está propagando el bien por todos los sitios, diácono.
Reparte panfletos como si fueran palomas blancas.
- ELIJAH.** Mejor empezamos con la reunión, diácono. Aaron, ¡cállate!
Tú sabes que ahora estamos al margen de la ley. Voy a ver si
hay algún soldado cerca.
- DIACONO SALE.** Gracias, hermano Elijah. **(Sale sube los peldaños de la tribuna.)**
Hermanos y hermanas reunidos en Cristo, les leeré el texto de
este edicto. Repítanlo después de mí y traten de recordarlo
como si hubiera quedado cosido para siempre en sus corazones.
Vivir...
- ESCLAVOS.** **Juntos.**
Vivir...
- ELIJAH.** Está hablando muy alto, diácono. Este sitio está lleno de soldados.
- DIACONO SALE.** Gracias, vigilante hermano Elijah. Juntos...
- ESCLAVOS.** **Juntos.**
Juntos...
- DIACONO SALE.** ... en unidad...
- ESCLAVOS.** **Juntos.**
Vivir juntos en unidad...
- DIACONO SALE.** **En tono de sermón.**
En este texto Moisés está ungiendo la cabeza de su hermano Aaron.
Qué dulce y qué placentero es para los hermanos vivir juntos en
unidad, es como el precioso óleo que corre de la cabeza hacia la
barba, incluso la barba de Aaron, que llega hasta el ruedo de
sus vestiduras. Oh mis pobres, desnudos, maltratados hermanos
en Cristo, en Inglaterra hay muchos que hoy oran y trabajan para
vuestra emancipación... ¿Qué fue ese lamento, hermano Elijah?

ELIJAH.

Nada, diácono. Las cañas con el viento.

DIACONO SALE.

Al igual que una mujer en el parto, hermanos, una nación concibe. A través de la sangre y la agonía es que la libertad nace. Estos pesares que nos atormentan ahora en Jamaica, son los dolores del nacimiento de un país que traerá consigo un nuevo mundo. Hay comadronas para asistir este parto, son los predicadores y los patriotas que saben que el amor y no la venganza constituyen el significado de la humanidad.

AARON.

Diácono, ¿cómo se puede amar a alguien que nos golpea?

DIACONO SALE.

El hombre que te golpea hiere sus propias carnes, hermano. Porque tú eres un pedazo de ese hombre. No lo odies. Veinte años atrás, en Haití, los esclavos se rebelaron contra sus amos, y los asesinaron. Cuando los grandes generales de la Revolución Haitiana arribaron al poder, su causa estaba minada por el odio. Hasta el gran general, Toussaint, se contagió de odio. Y aquellos que lo siguieron, Dessalines y Christophe, de esclavos libres pararon en enloquecidos emperadores. Toussaint murió en una fría torre de Francia viendo su sueño arruinado, traicionado por sus propios generales, vendido a sus enemigos. Nunca odies, hermano Aaron. Aunque te cueste comprenderlo, la venganza es más fácil que el amor. Por eso decimos que hay que orar continuamente para que Dios nos guarde del demonio de la ira. Y ahora, en honor a nuestro hermano Pompey, quien está secretamente propagando el Evangelio por Jamaica, por las montañas, por valles escondidos, cantemos el himno **Eran noventa y nueve**, empezando en...

Canta,

**Señor, desde el sitio donde estas gotas de sangre caen
y marcan el camino de la montaña.**

Esclavos cantando quedamente.

**Señor, desde el sitio donde estas gotas de sangre caen
y marcan el camino de la montaña que siguió una oveja descarriada.**

DIACONO SALE.

Oren por el hermano Pompey, distribuyendo los panfletos de la paz...

ESCLAVOS.

Cantando.

Que el pastor podrá traer a su redil.

Tiros en la distancia.

**Señor, desde aquí donde tus manos han sido rasgadas,
lastimadas por las espinas de la noche,**

Pompey se escurre rápido en la reunión.

**se escucha un trueno que conmueve la montaña,
trepando por sus rocosos vericuetos...**

Pompey se esconde entre los esclavos.

y se levanta un grito de...

Entran Sargento y soldados.

SARGENTO. ¡Silencio! Bueno, bueno, aquí estamos de nuevo, diácono. No se preocupe por mí, nada me gusta más que presenciar calladamente estas reuniones ilegales. La tonada me gusta muchísimo, pero que ninguno se atreva a moverse. Buscamos a un tipo llamado Pompey, uno que ha estado predicando el amotinamiento por los barracones. Bien, ¿por dónde andábamos, diácono? El último verso creo que era **se escucha un trueno que conmueve la montaña**. Siga a partir de ahí... Y ustedes, tengan los mosquetes amartillados... ¡Canten! **Canta.**

ESCLAVOS. Débilmente.
Se escucha un trueno que conmueve la montaña,
trepando por sus rocosos vericuetos,
y se levanta un grito desde la puerta del cielo.

Sargento descubre a Pompey.

SARGENTO. ¡Aquí está la oveja negra que buscábamos! ¡Agárrenlo!

ESCLAVOS. Más alto.
Oh regocijo, he encontrado mi oveja,
y los ángeles hacen coro alrededor del trono.
Regocijo porque el Señor ha encontrado lo que le pertenece.
Regocijo porque el Señor ha encontrado lo que le pertenece.

Pompey es agarrado, lucha, lo derriban de un garrotazo.

DIACONO SALE, Lo ha matado, Sargento. Usted sabe que hay una ley en contra de eso,

SARGENTO. Ha resistido el arresto y ha incitado a la violencia. Diácono, puedo actuar hasta por encima de la ley, ¿usted no cree? Parto de principios parecidos a los suyos. Mi deber es proteger los intereses de la justicia. Ahora, arriba todos, vamos a resolver esto ante la Corte. No quise hacerle ni la mitad del daño que se merecía.

Todos han salido casi de la escena cuando Pompey se levanta.

POMPEY. ¡Oye, tú, Sargento! ¡Mira, Pompey es un resurrecto!

SARGENTO. ¡Vamos, cójanlo!

Confusión general, silbatos, disparos.

OSCURO.

15

Jamaica. George William Gordon ensaya un discurso. Sostiene el texto.

ELIJAH.

Un sirviente, entra.

Mr. Gordon, Mr. Gordon, ya estamos listos para partir.

GORDON.

Bajo enseguida.

Su excelencia, caballeros de esta asamblea, colegas jamaicanos. En la historia de las naciones, el nacimiento de su espíritu no puede ser la batalla final. La historia del hombre es un continuo conflicto consigo mismo, con sus enemigos.

El potencial de un país está en sus reservas humanas, en la masa. Ese torrente puede ser envenenado por el errado intelecto de ambiciosos conquistadores. Suya será la culpa.

Su excelencia sugiere paciencia, contentarse con la satisfacción del progreso, con la evolución de nuestra sociedad, con la disolución de los prejuicios. Pero las verdades humanas no pueden abarcarse en una cláusula. La historia de estas islas ha sido trágica desde su nacimiento. Sus tierras han sido blanqueadas, sus pueblos olvidados, mientras las potencias de Europa luchaban por su posesión.

Cuando las riquezas han sido drenadas, nos han abandonado.

ELIJAH.

Su caballo está listo, amo Gordon.

GORDON.

Ya voy. Caballeros, no estoy satisfecho con esta Constitución. Esto puede tomarse como una burla al gobierno, incluso mis palabras podrían resultar en una rebelión. Pero estoy preparado para eso. No podemos sentirnos satisfechos. Arriesgo mi vida. Si pedimos estas libertades, lo hacemos porque vamos en busca de lo correcto, de lo natural.

ELIJAH.

Mr. Gordon, se le va a hacer tarde.

Debe haber un montón de gente alrededor del Palacio de Justicia, Y de aquí a Kingston hay un viaje largo. Mejor se apura.

GORDON.

Si la última batalla que queda por librar significa la libertad absoluta de aquellos que han sufrido, con paciencia, fe y humor, incito a librarla. Estoy obligado, con riesgo de mi cabeza, a sostener esa verdad. Decirle a este país y a estas islas lo que quiere decir libertad. Esta batalla debe librarse a cualquier costo. ¿Te suena bien, Elijah?

ELIJAH.

Suena bien, señor.

Bien para que le pongan la soga al cuello.

Vamos, señor, a Kingston.

GORDON.

Y a una segura ejecución. **(Sale.)**

16

Entra Pompey por un lado del escenario, lleva una fruta del árbol del pan y una corneta abollada. Por el otro lado entra Calico. Ambos están ceñudos.

POMPEY.

¡Qué clase de chichón me ha hecho ese Sargento! Me ha tenido huyendo durante seis días por cuanta zanja y loma hay por aquí. He tratado de encontrar el campamento rebelde que dicen está en las montañas, pero debe estar donde el diablo dio las tres voces y nadie lo oyó. Claro que desde que me abollaron el coco con ese

culatazo, no puedo entender ningún mapa. Me siento como una oveja negra, perdida y hambrienta.

CALICO. o;5m cmfwy vbgkqj cmfwyp shrdlu etaoin shrdlu cmfwyp vbgkqj
Ah Señor, ¿qué va a suceder ahora? Los precios del azúcar han caído, estoy arruinado. Todo lo que tengo arriba es este doblón español, un recuerdo de familia. Estoy liquidado. Ojalá pudiera encontrar a Yette, pero he oído decir que está con los rebeldes. Un tipo llamado Mano, o algo así, es su jefe. Mano, Mano, qué clase de nombre para un general.

POMPEY. ¿Cómo un hombre se puede llamar así? Mano. ¿Mano quién? ¿Mano qué? Mejor suelto un cornetazo. Menos mal que todavía me queda aliento. Aunque es preferible no hacerlo, este bosque está lleno de enemigos.

CALICO. Mejor es que camine por entre los árboles. Hay esclavos salvajes por estos sitios que no distinguen el color de la piel de uno.

POMPEY. **Retrocediendo hacia Calico.**
No se puede confiar en los blancos, como ese sargento del demonio, ¡Dios, mi cabeza!

CALICO. **Retrocediendo hacia Pompey.**
Estos tipos toman venganza sobre cualquiera. Lo más prudente es gritar y alzar un trapo blanco. Si Yette me perdonara. ¡Mano!

POMPEY. Lo mejor que puedo hacer es llamarlo. ¡Mano! ¡Mano!

Tropiezan, se asustan y corren hacia distintos lados.

Dios mío, es un blanco.

CALICO. Dios mío, un esclavo furioso. ¡Ayúdame! ¡Perdón!

Yette aparece con un mosquito.

YETTE. Cierren el pico los dos. Esto está lleno de soldados ingleses.

CALICO. Yette, perdóname. Estoy arruinado. Lo que tú dijiste. Se cayó el azúcar.

YETTE. ¡Muévete, hombre!

CALICO. Todo lo que tengo a mi nombre es esta moneda.

POMPEY. Él me quería matar. Yo soy un hombre pacífico. Quiero unirme a la gente del general Mano.

YETTE. Cállate, ahora mismo los llevo al puesto de mando. Adelante, reclutas.

OSCURO.

Una cocina al aire libre en el campamento de Mano. El general Yu revuelve en un caldero enorme con un cucharón de madera. Ram remienda un par de pantalones. Mano con el pecho desnudo, limpia un mosquito.

MANO. ¿Cómo va la comida, general Yu?

- YU.** Procediendo cuidadosamente, general Mano. He tenido a bien incluir ciertas yerbas en la búsqueda de un nuevo sabor: fragmentos de huesos roídos, flores, espinacas, en fin, que esta sopa es un resplandeciente y verde pantano.
- MANO.** ¿Cómo lo vas a llamar?
- YU.** **Calaloo.** Tenga paciencia, señor. Un ejército camina sobre su estómago. Aunque nos falta un ingrediente. Ah, si por aquí hubieran árboles del pan.
- MANO.** No te preocupes por eso, el Señor proveerá.
- RAM.** Le deseo la mejor suerte a estos pantalones. ¿Dónde se habrá metido Yette? Se fue por la mañana.
- MANO.** Yette tenía la guardia del mediodía.
- RAM.** Mano, esta tropa se está cayendo a pedazos como mis pantalones. Ojalá tuviéramos un ejército regular con artillería. Diablos, otra vez me pinché el dedo con la aguja. Por falta de generales la cosa anda mal, todos somos generales. Lo que nos falta es más apoyo. Toda la noche estuve pensando en algunas tácticas que pudieran paralizar a esos ingleses, pero no puedo pensar claro con el viento entrando por mis pantalones y la clase de comida que inventa el general Yu. Ahora, fíjate, el mismo Napoleón fue el que dijo...
- YU.** Lo sensato es observar la discreción de Buda. Buda señaló que uno puede conquistar millares de hombres en una batalla, pero aquel que se conquiste a sí mismo es en verdad el gran victorioso. Por favor, general, pásame el ron.
- MANO.** Me parece que he oído una corneta.
- RAM.** Te están llorando las tripas. Es la comida que estamos comiendo. ¿Cómo vamos a fabricar ron ahora? Mejor regresamos a la esclavitud. Por lo menos uno podía beber. Napoleón acostumbraba a beber antes de las batallas.
- MANO.** Napoleón dijo que Dios estaba al lado de los más grandes batallones, pero fíjate como acabó sus días. Bien, el general Emmanuel Mano dice esto: Dios está al lado de las buenas causas. El poder se consume a sí mismo, Ram. Tu religión, mi religión y la religión del general Yu nos enseña eso. Hace mucho tiempo un viejo judío le enseñó eso a mi tatarabuelo.
- RAM.** Pero, jefe, el mundo no funciona así, el poder es la ley, y no tenemos ninguno, no tenemos ejército ni artillería. ¿O tú crees que todo hombre debe llevar la muerte en sus pantalones?
- Gritos llamando a Mano.**
- MANO.** Es la voz de Yette, pero no hay que confiarse de los soldados, separémonos. Esconde el caldero, general.
- RAM.** Espera, déjame ponerme los pantalones. Esperen, esperen.

Se esconden. Entran Yette, Calico y Pompey.

YETTE. ¡Mano! Es Yette, te traigo más reclutas... Tenemos un cocinero chino, un táctico hindú y ahora un predicador y un colono arruinado. Atención, reclutas, en cinco minutos, si ustedes le gustan al jefe rebelde, pueden ser ascendidos al rango de general, así es como son las cosas aquí, lo que se llama igualdad.

Mano y los otros aparecen.

Les presento a su comandante general Emmanuel Mano, a veces conocido por Cadjoe, a veces por John Orr, a veces por Fedon y por otros alias de colorido. Este se llama Calico y lo único que le queda es una antigua moneda española que no vale mucho. Y tú ahí, pon en el suelo esa fruta y saluda.

MANO. Tu primera acción militar, compañero, es dedicar esta fruta a la olla de hoy. Pásasela al general Yu.

YU. Muy a tiempo, muy a tiempo, general.

MANO ¿Cuáles son sus nombres de bautismo y qué es lo que los hace luchar por la causa de la emancipación y el progreso constitucional?

POMPEY. ¿Nunca oyó hablar de mí?

RAM. ¿Tú eres un soldado?

POMPEY. Yo soy un calipsoldado. Toco la corneta, incito a la violencia, he hollado las ardientes tierras de Arabia. Fui un débil y tímido negro, un hombre pacífico, pero ahora...

MANO. Bien, bien, y usted, míster Calico, déle al auditor general Ram esa moneda. Yette, ¿viste algo?

CALICO. General, es un viejo recuerdo de familia, mi abuelo la encontró y murió con ella como hizo Jeremy Ford cuando buscaba la Guayana con Sir Walter Raleigh.

MANO. **Gritando impaciente.**

Bueno, ¿acaso no es un indio a quien se la vas a dar y acaso no fueron indios contra quienes ellos lucharon? Acaba de entregar la moneda antes de que te haga picadillo la cabeza.

YU. La cena está lista, les ruego tengan a bien sentarse. Yo permaneceré de pie y vigilaré.

POMPEY. Infórmame de cuáles son mis deberes y fijate en el modo en que cargaré contra el enemigo.

MANO. Vamos a comer algo primero. **(Se sientan a comer, Yu pasa los platos.)**

CALICO. General, los precios del azúcar se cayeron, pero además de ese evento económico, yo seguía tu carrera con interés. He oído que has levantado un ejército de hombres libres. Si quieres me puedes fusilar, pero desde que la mano de la ruina ha pasado por mis cosechas, la pobreza me ha enseñado el significado de la compasión.

- MANO.** Amigo Calico, nadie odia a nadie aquí. Conozco tu preocupación por la tierra, y, por lo que a mí se refiere, no veo ningún problema en cuanto a hacer valer tus derechos de propiedad basándote en que llegaste primero.
- CALICO.** Sí, pero no me preocupé por los que trabajan esa tierra.
- MANO.** Te dije que eso no importaba, a veces los tiempos son tan malos que un hombre no puede pensar con claridad. Ahora, sírvete un cucharón de sopa.
- CALICO.** No me gusta la comida china.
- MANO.** Eso es todo lo que tenemos aquí, de modo que traga tu orgullo.
- YU.** **Abalanzándose hacia Calico.**
¿No te gusta la comida china? Una cabeza estropeada trae la sabiduría.
- MANO.** No ataques al hombre, general Yu, no veo ningún mal en sus palabras. ¿Qué tú crees, Pompey?
- POMPEY.** **Enarbolando un mosquito.**
¡Guerra! ¡A la guerra! Nos tienen encadenados a la esclavitud y yo no como carne muerta con hombres mortales. Ay Dios, golpearon al pobre Pompey y lo lanzaron junto con su pueblo en un calabozo de lagartos y serpientes.
- YETTE.** Oíganlo a él. Una buena parrafada de ladrón, Pompey.
- MANO.** ¿Qué es lo que hay de nuevo por ahí, muchacha?
- YETTE.** **Comiendo.**
Colgaron a George William Gordon y las revueltas en Morant Bay están reventando como los absesos de la libertad...
- POMPEY.** Libertad, estúpida palabra, gastada palabra. He ahogado a mi abuela en una cucharada de agua, soy el atezado león de Abisinia y te digo que el camino de Dios es el de la violencia. Desafío a la policía y al parlamento, calzo el pie del diablo para que pueda hollar la greda del infierno. Oh Dios, fue un hombre blanco el que me quebró la corona, destruyan al enemigo...
- Se abalanza hacia Calico. Ram y Yette lo sujetan.**
- RAM.** Pompey, amigo, cómete tu comida y no te preocupes.
- POMPEY.** ¿No es este el hombre que engordó con mi ignorancia y se enriqueció con mi carne? ¿No es este el hombre que agotó la buena tierra? Dios del cielo, déjame meter la cabeza en la tierra, pues ya no entiendo la historia de la injusticia.
- CALICO.** Todo lo que tenía era una moneda y se la di a Ram.
- RAM.** Pompey, la historia no es un juez, no es un profeta, no es un sacerdote o un verdugo. Este hombre nunca hirió a nadie y no es más responsable del pasado que su padre. No le guardes rencor, no recuerdes, come.

CALICO. **Aparte a Yette.**
¿Cuál es tu relación con este general, si puedo preguntar?

YETTE. Soy una mujer combatiente. No tengo prejuicios.

POMPEY. ¡Prejuicio! El grito del maldito demonio en el remolino de la razón...

De nuevo carga contra Calico y de nuevo es interceptado.

MANO. Dios, qué difícil es a veces amarnos los unos a los otros. Si sigue comportándose como una bestia, habrá que atarlo de pies y manos. No voy a tolerar ninguna insurrección aquí. Se está poniendo como uno de esos haitianos rebeldes. Pero, oigan... son las cornetas de un batallón.

Amarran y amordazan a Pompey.

RAM. **Buscando.**
La hora de la batalla se acerca, ¿dónde está el mapa? ¿Dónde está el plano que dibujó con la táctica de la batalla?

YU. No toques la olla de **calaloo**.

RAM. Chino maldito, ¿qué hiciste con el plano? No sabes nada de guerras.

YU. Siempre es mejor hacer sopa que guerra.

RAM. Me pasé la noche diseñando ese plano.

YU. Muy poco papel. El plano no tenía valor táctico. Entonces lo utilicé para encender el fuego.

MANO. Yette, trae las instrucciones militares. Suelta a Pompey a ver si deja de relinchar. Muchachos, quieranlo o no vamos a unirnos para combatir a los ingleses. Llévate el caldero, general Yu.

YETTE. General Yu, ¿adónde están las instrucciones militares?

MANO. Dios mío, ¿cuándo aprenderá esta gente la disciplina? Ni pensar en el arte de hacer la guerra.

POMPEY. **Cantando.**

**Los tambores y las banderas llegan,
y los bastones marchan a la guerra.**

YETTE. Aquí está la lista, general Mano.

MANO. Ram, corre hasta la piedra y haz la señal.

RAM. Bien.

Corre.

POMPEY. **Cantando.**

**Los tambores y las banderas llegan a derrotarnos
como antes...**

- MANO.** Bueno, vamos a empezar el consejo. General Yu, continúa vigilando. Ram transmitirá a los rebeldes del otro lado del barranco que nosotros estamos listos.
- Lee**
Una camisa, dos pares de medias, un calzoncillo, dos boniatos, una ración de arroz frito... Diablos, esta es otra lista...
- POMPEY.** **Cantando y marchando.**
El conquistador que nos conduce a la guerra.
Oh el conquistador que nos conduce a la guerra.
- MANO.** Tienen a los Fusileros Reales de Gales y a los Centinelas Negros... Oye, Ram ¿quiénes son esos Centinelas Negros, gente de color?
- CALICO.** Se trata de una descripción regimental...
- MANO.** Ahora, general Yu, ¡reporta! Vamos, vamos, deja de inclinarte.
- YU.** **Inclinándose con profunda cortesía**
Como cocinero especial de los regimientos británicos desde Newcastle hasta los llanos del Norte, hemos dispuesto y sazonado los alimentos de las distintas compañías, poniendo énfasis en el menú especial de la cena china correspondiente al viernes por la noche, en cuyos vastos calderos introducimos una selección sabia de caprichosos ingredientes. Anoche, toda la tropa se quejó de desórdenes internos, no obstante algunos soldados bisoños demandaron más sopa, entrándole a patadas a este humilde servidor...
- POMPEY.** Ay Dios, esa gente viene por Pompey. Escóndanme, escóndanme...
- YETTE.** Cálmate, muchacho.
- RAM.** **Desde arriba.**
Veo el sol relucir en sus mosquetes y hay un sargento de enormes y rubios bigotes.
- POMPEY.** Ay Dios, el sargento, el sargento.
- YU.** Este pelotón debe estar considerablemente debilitado por la disentería, si nos ataca es porque lo han forzado a marchar. Recordé el consejo de Ram, aquello de que un ejército camina sobre su estómago.
- MANO.** Yette, tú vas a ir a la vanguardia y vas a desarrollar un movimiento de diversión por su flanco. Cuando pasen enfermos y desvalidos y listos para morir por el cauce seco del río, tú apareces de repente como el espejismo de una mujer sobre la tierra abrasada. Apareces sin mosquete y cantando una canción local, y entonces muestra un flanco vulnerable. Muestra la artillería.
- YETTE.** **Enseñando una pierna.**
¿Está bien?
- YU.** Naturalmente, los hombres, cansados y enfermos, se detendrán y se pondrán a silbar. El sexo es una gran república...

YETTE. Mano, fíjate que se trata de ingleses, no son soldados franceses. ¿Crees que mirarán? Están entrenados con mucha disciplina.

MANO. Están forzados a mirar.

YU. Entonces les caeremos arriba.

MANO. Ram, en algún momento propicio, tú te paras y empiezas a hacer comentarios desfachatados sobre el equipo de cricket del regimiento. Entonces, hago la señal a los nuestros y caemos sobre ellos con piedras, cucharones y hierros. Este mosquete se lo doy a Pompey para que dispare contra el sargento.

POMPEY. Agarrando el mosquete.
¡El sargento, el sargento!

RAM. Moviendo los brazos.
Muchachos, muchachos, ¡dejen libre el camino, ya vienen, ya vienen...!

POMPEY. Al fin la venganza es mía. Ven, hermano Calico.

Salen Pompey y Calico.

MANO. A Yette.
Pero déjame decirte, mujer. No te vayas a exceder en tu papel porque vas a oír música celestial en vez de tambores y cornetas...

YETTE. No me importa. ¡Vamos, vete, vete!

Yette se sienta cantando mientras el regimiento entra.

Abanícame, soldado, abanícame,
abanícame, soldado, abanícame,
abanícame, soldado, abanícame.
Ay, muchacha, tu hombre se te fue.

UN SOLDADO. Grita.
¡Te veré luego, chorizo!

El capitán toca un silbato, los soldados se detienen.

CAPITAN. ¡Alto! Que se calle el tambor.
Sargento, encuentre a quien le gritó a esa mujer
Estoy cansado de tanta indisciplina.

SARGENTO. Caminando por entre los soldados.
El joven capitán tiene mucha sed, compañeros, y le gustaría saber cuál de ustedes, llenos de sudor por la marcha del día y peleando por una causa difícil de creer en ella, fue el que gritó "Te veré luego, chorizo" o algunas inocentes palabras por el estilo, calumniando el físico de esa dama. ¿Purdy? ¿Williams? ¿Fairweather? ¿Matheison? No hay respuesta, capitán. Ninguno ha visto antes a esa mujer.

CAPITAN. ¡Eh, tú, ramera, deja de hacer monerías!

YETTE. ¿Habla conmigo, mi capitán de los ojos azules?

CAPITAN. ¿Hay algún río cerca?

YETTE. Cantando.
 Oh junto al río me dio su palabra.
 Volveré mañana, fue todo lo que oí.
 Oh ahora se ha ido y se pudre al sol...

Hay un río detrás de las cañas que están a tu derecha, capitán de los ojos azules.

POMPEY. ¿Ves cómo flirtea? **(Se levanta.)** Ríndete en el nombre del general Mano, defensor de la libertad, o una lluvia de piedras molerá tu carne.

CAPITAN. Maten a ese tipo, es un esclavo fugado.

POMPEY. Ustedes no me pueden matar.

CAPITAN. Preparen sus mosquetes.

POMPEY. No tengo ni un condenado fusil.

CAPITAN. Apunten.

POMPEY. Mejor es que se rindan.

CAPITAN. ¡Fuego!

Hieren a Pompey.

Vamos, al combate.

El ejército de Mano combate contra los soldados.

YETTE. Cantando por arriba del caos.
 Oh el soldado lleva una vida de perro,
 el soldado lleva una vida de perro,
 combate por la locura del hombre, confundido por las causas,
 y el capitán prohíbe su preferencia por...

Los soldados son derrotados.

RAM. Les dimos duro, pero podría haber sido mejor. General, no podemos seguir combatiendo así, no tiene sentido. Mira como mataron a Pompey.

YETTE. Caminando por el campo.
 Pelea por la libertad del hombre, confundido
 por una causa.
 Oh, mataron a mi capitán de los ojos azules.

MANO. ¿Cómo te sientes, Pompey?

POMPEY. Siento frío en el corazón, general. Creo que el jefe está llamando a Pompey. Ese tipo me agarró en un mal lado.

MANO. Yette, tráele un poco de agua. Creo que está mal herido.

POMPEY. La noche es la muerte, como dice en el Libro. La noche es la muerte. ¿Por qué está tan oscuro, tanto frío? ¿No es mediodía?

MANO. Arriba, Pompei, tenemos grandes cosas que hacer todavía en nombre de la libertad.

POMPEY. Estoy muerto de cansancio, Mano. No puedo pelear más. Al final perdemos siempre. Nunca llegará la libertad.

MANO. Aquí está tu amigo Calico, cabo.

POMPEY. No soy ningún cabo, Mano, un amigo mío me dio este uniforme. ¿Tú crees que vamos a ganar, Mano?

MANO. A la vista del Señor nacimos libres, y el Señor no cerrará sus ojos porque el sol se hunda. Algún día, le ruego a Dios, la libertad con que nacimos será manifiesta. Fíjate en tu amigo Calico...

POMPEY. Calico, hay gente tuya muerta ahí. Pero eran soldados. Yo eché todo a perder. El ataque por sorpresa fracasó por culpa mía. Soy idiota de nacimiento.

CALICO. Todo el mundo se equivoca.

POMPEY. Todos somos iguales en la oscuridad. Todos estamos en la misma oscuridad. No sé qué decirte, Calico.

YETTE. Pompey, toma un poco de agua.

Una corneta toca a retirada.

POMPEY. Un buen sonido, pero triste. ¿Dónde está Ram?

MANO. Ram.

RAM. Aquí estoy Pompei, contigo.

POMPEY. Qué tal querido **coolie**. ¿Qué te pasa, estás llorando?

RAM. No te dejes caer, Pompei. No te dejes caer.

POMPEY. Yette, lo que quiero no es agua. Lo que quiero es que todos ustedes permanezcan unidos, ¿me oyes? Sigan unidos y no odien a nadie por lo que es o por lo que hace. Esta tierra es toda nuestra, nuestro país, y viviremos juntos en paz. Quiero que todos se estrechen las manos cerca de mí y vivan como hermanos. Calico, no le faltes al **coolie**, Ram no le faltes a Mano, y Mano, no seas muy duro con ellos, recuerda que son tiempos confusos.

Muere. Corneta.

RAM. Esa gente está mandando un pelotón de enterradores

YETTE. ¿Adónde enterrarán a mi capitán de los ojos azules?

Más disparos.

MANO. Si no te apuras, te van a enterrar con tu capitán de ojos azules. Vamos, Ram. Después regresaremos a enterrar a Pompey.

Salen corriendo excepto Yette.

- YETTE.** Podría abrir una tienda con lo que esos soldados llevan arriba. **(Recoge una placa.)** Es solo una condecoración al valor, no le sirve a una mujer.
- SARGENTO.** Pelotón, ¡alto! ¿Todavía estás aquí?
- YETTE.** El trabajo de una mujer nunca se acaba, sargento.
- SARGENTO.** Tú sabes, deberíamos de haberte matado enseguida, cuando empezaste a perturbar el regimiento. ¿A qué esperas? Acábalos de enterrar a todos o llévate los juntos en el corazón.

Los soldados muertos se reúnen.

- YETTE.** No fui yo, sargento; fue la imaginación de ustedes la que empezó la batalla.
- SARGENTO.** Robando a los muertos, qué horrible ocupación.
- YETTE.** Y ahí está el lindo muchacho del tambor.
- SARGENTO.** Ustedes las mujeres causan todos los problemas. **(Yette se ríe.)** ¿Qué es lo que tú haces entre esa gentuza, mujer? Tú no estás con ellos, ¿no? Una muchacha como tú podría vivir en un palacio.
- YETTE.** Una vez tuve todo eso, sargento, pero no me sirvió de mucho. Tú sabes, uno llega a encontrar la honradez y, luego, a vivir conforme a ella. Dime, ¿tú oficio te hace feliz?
- SARGENTO.** No he pensado mucho acerca de eso. He visto muchos muertos en muchas partes del Imperio, pero, como tú cantabas hace un rato, la vida del soldado es dura. ¿Tú estás con ese tipo, cómo se llama?
- YETTE.** Emmanuel Mano.
Yo no estoy con nadie, sargento. El hombre es una bestia. Muévete de ahí.
- SARGENTO.** ¿Qué buscas?
- YETTE.** La encontré. Es una moneda española que pertenece a un amigo mío que está arruinado.

Soldados se acercan.

- SARGENTO.** Siga adelante con su trabajo, cabo. ¿Una moneda?
- YETTE.** **Sosteniendo la moneda.**
Ha sido gastada y borrada y maltratada hasta quedar sin brillo, como tantas buenas mujeres en el mundo. Aunque todavía serviría para una bella cadena. Oh mira al pobre Pompey, lo han abandonado en este campo de muerte. Buenas noches, desgraciado sargento.
- SARGENTO.** Ahí está el corneta. ¿Por qué desgraciado?
Pronto estaré de regreso a mi hogar, y no conquistando paganos sino defendiendo mi propio corazón. Lo único que tengo en contra de

este muchacho es mi empleo actual. Y eso es algo que no puedo cuestionar. Estoy seguro que al final ustedes ganarán. Hay muchos en Inglaterra y en todo el mundo, que desean el triunfo de ustedes. Te deseo buenas noches. ¡Marchen!

Sale la Patrulla acompañada por el batir lento de los tambores.

EPÍLOGO.

De noche: En el campo, entran Mano, Yette, Ram, Calico, general Yu, buscando el cuerpo de Pompey.

MANO. Registren bien el campo, pero tengan cuidado con los soldados. Este desgraciado Pompey, ni siquiera sabemos dónde está su cadáver. ¿Se habrá ido? ¿Alguno lo ha visto?

YETTE. Ahí está, jefe, serio como una piedra. Ram, la pala; este tiene que ser un entierro rápido y sin ruido.

RAM. De acuerdo con mi religión, un hombre debe ser enterrado sentado.

YU. **Sosteniendo el cuerpo.**

Tonterías, la costumbre ideal es quemar el cuerpo y luego aventar las cenizas para que restituyan la sal a la tierra.

RAM. Déjalo, déjalo, no toques el cadáver, chino idiota. Te digo que lo dejes...

CALICO. ¿Alguno sabe qué religión practicaba Pompey?

MANO. Pompey era todo, ahora está donde quiera. Pero hay mucha discusión, vamos a acabar de enterrarlo. ¿Será que ni muerto podrá tener descanso?

YETTE. Bien, entonces toca la corneta bajito y que Mano diga algunas palabras.

MANO. Arrodíllense cada uno a su modo. Todas las naciones del mundo se resumen en este hombre.

YETTE. No grites, hombre. Hay soldados.

Se arrodillan.

MANO. Voy a decir todo lo que pueda improvisar rápidamente en el nombre de Tamoussi, Siva, Buda, Mahoma, Abraham y la multitud de eternos nombres que lleva Dios, amén. Oh Dios, este polvo una vez fue la humanidad y no escuchará estas palabras. Estamos aquí juntos ante esos ojos para los cuales ya no hay noches, para enterrar un insignificante fragmento de esta tierra, ningún héroe, solo Pompey... El cabo Pompey, el zapatero de la cabeza caliente. Pero Pompey fue tan bueno como cualquier héroe de la historia, fue el gozne que hizo mover a las naciones. Sus ojos bizcos percibieron la salvación, que Tú dispusiste en la presencia de nuestros enemigos. Delante del rostro de todas las gentes...

RAM. Apúrate, apúrate.

MANO. Delante de la gente de Calico y de la gente del general Yu, de la estirpe de Yette y de la generación de Ram. Delante de todos ustedes.

YETTE. Recuerdo cómo me pellizcaba las nalgas y se llevaba las provisiones de la despensa.

RAM. Recuerdo cómo amaba la paz, cómo había sido obligado a ser soldado.

CALICO. Recuerdo cómo me perdonó, aunque en realidad yo no le había hecho nada.

MANO. ¿General Yu?

GENERAL YU. Recuerdo que no podía comer, tenía el corazón lleno de pesar.

RAM. ¿Qué decimos ahora?

MANO. Este polvo regresa a la tierra.

Bajan el cuerpo a la tumba.

YETTE. Entiérrenlo con la moneda de Calico.

MANO. Lánzala al infierno, a la oscuridad y al olvido, porque esa moneda es el enemigo que divide al hombre. Mira, dice "En Dios confiamos", pero lo que hay es la cara de un hombre.

Trata de quitarle a Yette la moneda.

YETTE. Mano, se trata solo de un símbolo, no del mal en sí mismo. Puede tener buenos usos si el poder no abusa de ella. Piensa, Mano, nunca nada te va a ser tan rico como el saber lo fuerte que es esta moneda.

MANO. Es que a veces no puedo soportar nuestra historia, nuestra pobreza y nuestra ira. ¿Somos parte del mundo, Yette? ¿Qué podemos hacer si no tenemos poder?

RAM. Somos pobres naciones descalzas, pequeñas, un puñado de islas con una canoa por marina, un cuervo por aviación y fiestas paternalistas por filosofía. Pero, Mano, fuimos forjados en el pasado y, ¡oh, no sé explicar lo que quiero decir! Solo Pompey podría, pero está muerto, el muy idiota. ¡Oh cómo quisiera decir lo que siento! ¿Dónde estará quien pueda explicarle esto a los hombres?

YETTE. Ustedes están tomando esto demasiado serio. Después de todo solo se trata de una obra de teatro. Vamos, Pompey, levántate de la tierra que vas a coger catarro.

RAM. No me gusta la manera que tiene de quedarse callado. ¿Le pasará algo?

YETTE. Gritale al oído que la emancipación va a venir, que las campanas van a redoblar y que empieza una nueva era. ¡Pompey! Tú estás al frente de los nuevos trabajos. **(Las campanas empiezan a tocar.)** Dios mío, se ha ganado la batalla, empieza la emancipación.

RAM. ¿Quieres decir que toda la historia de nuestro pasado va a entrar en un hombre? ¿Un pobre zapatero que ni siquiera actúa bien?

La muchedumbre entra a curiosear.

POMPEY. Salta de repente.

¿Quién diablos no sabe actuar bien y a quién llamas un pobre zapatero? ¿Y qué es eso de la emancipación? Hoy es el día de la federación. (Con sorna.) Eh, tú, sargento, no tienes derecho a pegarme tan fuerte.

Pompey corre entre la muchedumbre.

MANO. Dios, al fin, problemas de nuevo, acción de nuevo. Menos mal que este hombrecito nunca puede estar tranquilo.

Arriba aparece el Coro.

POMPEY. ¿Qué quieres decir? Este tipo por poco me aplasta la memoria. Pero ahora la siento regresar.

CORO. Concluye este tejido que la lanzadera de Colón empezó a hacer, madeja a madeja hasta tejer todas las razas, aunque también mezclando elementos del pasado para acuñar nuestra hermandad en este pequeño lugar. Y ahora, el sirviente del tiempo, la memoria, alza su maza de guerra, el fantasma de Quadrado se desvanece en los remolinos del viento. Junto con los laureles de espuma que los marinos pescaron tan profundamente.

Esos hombres marchando, esos cuernos y mares resonando que a lo largo de la noche dividen el cielo inquieto, se desvanecen en la oscura concha de un eco y el pasado vuelve a su sueño olvidado, vuelve de nuevo donde las acciones de los muertos reposan. El tiempo es alegría y penas alternadas y los muertos que he levantado nos dejan votos para cumplir. Mira, una nueva época rompe de nuevo allá, hacia el Este.

Se encienden todas las luces. Música. Máscaras bailan por los escalones y bajan a las lunetas.

POMPEY. Presidiendo el carnaval.

Oigan, hombres de todas las clases y credos, nosotros sabemos que cuando llaman las campanas, ustedes son hermanos.

El blanco baila con el negro, el negro con el indio.

Pero antes fue la rebelión.

No importa qué colores ustedes tengan, es hora de acero y tambores, de saltar juntos con los brazos abiertos.

Pero si escuchan ahora, van a ver
la felicidad de un nuevo país,
cuando sea:

MUCHEDUMBRE. Doblarles el codo es echarlos por tierra, es echarlos por tierra.
Doblarles el codo es echarlos por tierra, es echarlos por tierra.
Cuando la bayoneta carga, es el látigo en la espalda.
Gritenlo todos, cuando la bayoneta carga,
es el látigo en la espalda, ¡hasta la rebelión!

Todos se van bailando excepto Pompey.

POMPEY Mano, Ram, Yu, Yette, espérenme, espérenme,
no me dejen atrás, ¡No dejen atrás al hombre más importante de
este país!

Música de carnaval.

ROPA DE TEATRO
UNA EXCEPCIONAL
HISTORIA DE AMOR
CREADA
PARA LOS JOVENES

Francisco Garzón Céspedes

Si escribir teatro requiere enfrentarse a un hecho literario que exige no sólo como literatura, sino como espectáculo futuro, y el dramaturgo —cuando crea sin el apoyo de un grupo que le permite comprobar paso a paso las situaciones y diálogos antes de dar un texto como definitivo— debe no únicamente sentirse responsable por el contenido y el estilo de lo que escribe, sino ver eso como un esquema dramático que alcanzará su mayor magnitud y posibilidad de comunicación cuando sea montado, por lo que desde el momento en que lo escribe debe de tomar en cuenta su proyección escénica próxima. Si dentro de esas exigencias que conlleva el teatro, el teatro para niños constituye un terreno particularmente difícil porque obliga al conocimiento previo de otras disciplinas que tienen que ver con el universo infantil, al dominio de sus intereses, capacidades, marcos de referencia y posibilidades imaginativas, siendo más profunda la responsabilidad por el período formativo al que se dirige en el desarrollo de un ser humano. Si bien todo lo anterior es cierto, qué decir entonces del teatro

para jóvenes que por orientarse hacia una etapa intermedia, marcada a fondo por su carácter transicional, debe de partir tanto de los principios del teatro para adulto como de muchos de los presupuestos del teatro para niño, e inscribirse dentro de ese mundo de interrogantes, de inquietudes, de continua transformación y búsqueda que es la adolescencia y la juventud en sus primeros tiempos.

Por ello cuando ahora decimos que *Ropa de teatro* o *Para leer al revés*, del dramaturgo, ensayista e historiador guatemalteco Manuel Galich, es una excelente obra de teatro para jóvenes, lo hacemos en primer término porque consideramos que cumple en toda su estructura con los requisitos más amplios del género y con los específicos de la actividad teatral cuyo objetivo es la juventud. La obra forma parte del libro inédito *Teatrinós*, que contiene además dos piezas para niños: *Miel amarga* o *El oso colmenero*, publicada en Conjunto 24 junto a un prólogo de la directora del Teatro Nacional de Guinfol, la dramaturga cubana Karla Barro; y *El gran Gukup-Cakix o Puedelotodo vencido* que se editará próximamente. El teatro para niños de Manuel Galich se enmarca dentro de las líneas más generales de su teatro en los últimos años: lo recorre una atmósfera poética que puede llegar hasta el realismo mágico, ahonda en los conflictos desde ángulos conceptuales y precisa principios e ideas sin perder en teatralidad e imaginación y belleza, estableciendo una justa correspondencia con la escala de valores de un hombre que, como Galich, ha comprometido su vida y su obra con su pueblo, con las necesidades de los humildes y explotados de Nuestra América, con el socialismo.

Karla Barro afirma con certeras palabras en su prólogo: "Galich aporta con tres obras teatrales para niños y jóvenes nuevos valores a la formación de nuestros ciudadanos del mañana, con claro entendimiento del por qué, el para qué y el cómo de su creación, cumpliendo a plenitud el difícil objetivo de enseñar divirtiendo, o divertir enseñando, en beneficio de nuestra construcción socialista". Y precisamente, a nuestro juicio, esto caracteriza a

las tres piezas de Galich alcanzando su punto culminante en *Ropa de teatro*, su definido propósito de contribuir con optimismo y alegría a formar un hombre mejor, de más firmes y elevados sentimientos, más analítico y humano, más solidario y generoso.

Ropa de teatro es una historia de amor, que se expresa a través de los maniqués de una tienda de ropas para el teatro, simbólicamente utilizados por el autor en su juego escénico.

Por medio de un diálogo ingenioso, fresco; de originales situaciones que se suceden en armoniosa progresión cuando llegada la noche los maniqués cobran vida propia y se enfrentan a sus relaciones y conflictos, a sus anhelos; por medio de personajes a los que se ha trazado con mano segura su psicología, ofreciendo su personalidad con una riqueza de matices que salta los esquemas para dar la multiplicidad de las contradicciones y los sentimientos humanos; de un acontecer dramático que va dejando en el camino deformaciones como la envidia, el falso orgullo, la vanidad y el pesimismo, derrotándolos a la par que reafirma vigorosamente lo más noble de la vida; Manuel Galich entrega con esta obra de excepcional significación para los jóvenes, con esta historia de amor, un alto ejemplo de la más auténtica solidaridad humana.

ortaet ed apor

o para leer al revés

Vitrina de maniqués

Manuel Galich

*A la niña que me besó, llorando, la tarde
que interpretó a la Novia.*

Personajes:

Don Puro

Maniqués:

Mazorquero

Sonriente

Novia

Encaje Antiguo

Corista

Chico

El de Escalante

Voces y luces:

Empleada verde

" roja

" amarilla

" azul

DON PURO.

(Sale antes de levantarse el telón, con una silla, una pipa y un periódico, en pantuflas. Se sienta) ¡El hogar! ¡Nada más agradable, después de todo un día en la tienda! (Se despereza, suspira de satisfacción y abre el periódico) Una pipa con el café, de sobremesa, y a la cama (Lee) "Ladrones entran en la tienda de..." (Deja de leer) ¡Ladrones! Ah, esto me recuerda aquella noche... Hace ya varios años. No me robaron dinero, ni nada, en realidad, de mucho valor material. (Con cierta nostalgia) Pero se llevaron dos maniqués. El de la Novia y el que yo llamaba el Sonriente. Me servía para exhibir sombreros. Sonreía siempre con una sonrisa de ángel. Me lo hizo un imaginero, que había perdido las piernas en un accidente. Quizá por eso, el Sonriente era tan humano. Sinceramente lloré su desaparición. Los ladrones también se llevaron el poncho punzó y el gorro del Mazorquero, otro maniquí muy simpático, al que yo le había puesto bigotes del tiempo de don Juan Manuel de Rosas. Lo dejaron en camiseta, y con birrete. (Sonríe, no sin tristeza). Yo les ponía ropa interior a mis maniqués, para que parecieran reales. Calzoncillos y de todo. Fue curioso. La misma noche, los ladrones entraron a otras dos tiendas del barrio. Pero tampoco se llevaron gran cosa. De una de artículos ortopédicos, desaparecieron dos piernas

de plástico. De una sastrería, desapareció un pantalón, de un traje de los que se venden con dos. La policía no descubrió nunca nada. ¡Fue todo tan misterioso! Recuerdo que yo... **(Saca la silla y deja el periódico)** conté el dinero de la caja **(De pie, como frente a una máquina registradora. Hace como que la manipula, da vuelta al manubrio de la misma. La luz empieza a cobrar tonalidades irreales y se oye el timbre de la registradora, como de magia. Don Puro cuenta dinero de un cajón imaginario)** Las empleadas se retiraron **(Pasan las empleadas, que no son seres de carne y hueso sino luces de diversos colores. Pero hablan. Don Puro las sigue con la vista)** Je. ¡Buenas chicas!

EMPLEADA 1ª (ROJO) Adiós, don Puro

DON PURO. Adiós.

EMPLEADA 2. (VERDE) Hasta mañana, don Puro.

DON PURO. Hasta mañana

EMPLEADA 3. (AMARILLO) Que descanse, don Puro.

DON PURO. Gracias, igualmente.

EMPLEADA 4. (AZUL) Buenas noches, don Puro.

DON PURO. Buenas... **(Se oye el coro de las empleadas alejándose, mientras el telón se abre lentamente.)**

EMPLEADA VERDE. (Canta) Nosotras somos las cuatro chicas de Casa Don Puro: vendemos ropa de teatro de color claro y oscuro.

CORO DE LAS CUATRO. (Canta) Vendemos ropa de teatro, de color claro y oscuro

EMPLEADA ROJA. „ De seda y de muselina, de dril, estameña y paño, ropa de hombre y femenina, de época actual y de antaño.

CORO DE LAS CUATRO. „ Ropa de hombre y femenina, de época actual y de antaño.

EMPLEADA AMARILLA. „ Para cualquier personaje tenemos peluquería, postizos de maquillaje, atrezzo y utilería.

**CORO DE
LAS CUATRO**

" Postizos de maquillaje,
atrezo y utilería.

**EMPLEADA
AZUL.**

" Hay para artistas circenses
de pista, maroma y trapecio,
y hasta uniformes castrenses,
muy rebajados de precio.

**CORO DE
LAS CUATRO.**

" Y hasta uniformes castrenses,
muy rebajados de precio.

DON PURO.

Ya estaba encendido el anuncio luminoso de gas neón: era verde, rojo, amarillo y azul. Y luego fui a bajar la cortina de hierro. **(Haciendo mutis)** No sé quien inventó esas cortinas. **(El telón termina de abrirse. El escenario es la vitrina donde los maniqués exhiben la ropa de teatro. Al fondo corre el cristal que la separa de la calle y por atrás de él se ve a don Puro bajando una cortina de metal, de las que se usan en el comercio. En el cristal se lee al revés, para leerse desde la calle: "Casa don Puro" "Ropa de Teatro". Los maniqués están inmóviles, vueltos de espalda al público, en las más diversas y adecuadas posiciones; permanecen un momento en la misma actitud, mientras dura la penumbra. Pero luego de ese silencio e inmovilidad momentáneos, una luz suave empieza a iluminar la escena y una música igualmente suave acompaña el lento despertar de los muñecos: el Sonriente, que solo se ve de la cintura para arriba, sobre un pedestal de madera; el Mazorquero, con una lanza y un farol; la Novia, con el ajuar característico; Encaje Antiguo, con impertinentes, vestida a la moda de la belle époque, y la Corista tan ligerita de ropa como corresponde o como la dirección lo estime oportuno. De pronto, el Mazorquero golpea con su lanza en el suelo.)**

MAZORQUERO.

Es la hora, compañeros. Es de noche **(Los muñecos respiran como aliviados, se desperezan, se mueven y se vuelven hacia el público)** A vivir nuevamente, muchachos. Como todas las noches.

SONRIENTE.

Buenas noches, Novia.

NOVIA.

Buenas noches, Sonriente.

**ENCAJE
ANTIGUO.**

(Por la Novia) ¡Enamorada de un medio maniquí! Sólo a ella se le ocurre. ¡Boba!

MAZORQUERO.

Señora, no sea cruel. Aunque usted vista ahora de Encaje Antiguo, no debe lastimar así a la gente.

**ENCAJE
ANTIGUO.**

(Por el Sonriente) ¿Gente eso? ¡Bah! **(Lo vuelve a ver por sobre el hombro, a través de los impertinentes)**

CORISTA.

Está envenenada, porque la vistieron con esos trapos anticuados. ¡Cuánto diera por vestir de Corista, como yo! Se lo leo en los ojos.

**ENCAJE
ANTIGUO.**

¿Yo, corista? **(Despectiva)** He lucido vestuario de grandes personajes. Reinas, cortesanas, aristócratas. María Antonieta y Madame Butterfly, nada menos.

SONRIENTE.

No, Corista. No es veneno. Ella tiene razón. Yo no tengo derecho a que la Novia me ame, porque no tengo piernas. Solo puedo tenderle los brazos, desde mi inmovilidad.

NOVIA.

(Se acerca al Sonriente) Pero yo sí puedo venir a ti. Y amar tu sonrisa de seda, que transparenta un alma limpia y hermosa.

**ENCAJE
ANTIGUO.**

¡Zalamerías! ¡Ridiculeces!

CORISTA.

¿Por qué, señora?

**ENCAJE
ANTIGUO.**

(Amonestándola) No me digas señora.

CORISTA.

Está bien. ¿Por qué, Encaje Antiguo? El amor de ellos no es zalamería, ni ridiculez. Es algo que debería conmoverla, como me conmueve a mí.

MAZORQUERO.

Y a mí. La felicidad ajena es un espectáculo maravilloso.

CORISTA.

Daría una de mis piernas para que esa felicidad fuera completa. Para que Sonriente pudiera disfrutar esta vida nuestra de maniqués. Andar, amar, gozar, en fin, como nosotros, al caer la noche.

SONRIENTE.

Gracias, Corista. Tus palabras valen mucho más que una pierna. Sentir el calor fraterno de ustedes, me hace tan feliz como andar, correr, bailar.

MAZORQUERO.

Juro que yo también te daría una de mis piernas. Pero no te quedaría bien. **(Por las piernas de la Corista)** Una pierna con media de seda y zapato de taco alto y **(señalando su propia pierna)** la otra con bota colorada, de Mazorquero. No, no va.

SONRIENTE.

Claro que no, Mazorquero. Pero siempre se los agradezco.

CORISTA.

Todo tiene arreglo. **(Al Mazorquero)** ¿Hiciste lo que dijimos?

MAZORQUERO.

Sí, por supuesto. Les hablé antenoche y están de acuerdo. Vuelvo pronto. Cuestión de minutos. **(Se va)**

NOVIA.

¿De qué se trata?

**ENCAJE
ANTIGUO.**

(Siempre con los impertinentes frente a los ojos) ¿Qué traman?

CORISTA.

Ya lo verá. Esta noche habrá sorpresas. Alegres sorpresas.

**ENCAJE
ANTIGUO.**

¿Sorpresas a mí? Yo lo sé todo. Tengo mucho más experiencia que ustedes. ¿Qué no he sido en esta vitrina? Dama de la corte de Luis XV, Cleopatra, violetera, zandunga, campesina rusa, geisha, colla, qué se yo. Conozco esta vitrina como mis manos.

- SONRIENTE.** ¡Es admirable, Encaje Antiguo! Haber sido tantas cosas. Saberlo todo. Realmente, la envidio.
- NOVIA.** En ti no cabe la envidia, Sonriente.
- ENCAJE ANTIGUO.** ¿Y porqué no? No es el único que me envidia. Es uno entre miles.
- SONRIENTE.** La envidia, preciosa Novia, es una fea palabra. Pero puede ennoblecerse, cuando con ella se expresa la admiración a quien la merece. Un sentimiento distinto al rencor de no poseer lo que otros tienen.
- CORISTA.** Como el amor, por ejemplo.
- ENCAJE ANTIGUO.** **(A la Corista)** ¿Por qué me miras así? ¿Es una indirecta?
- CORISTA.** No, es una observación. Pero si a usted le viene...
- SONRIENTE.** Nadie dice las cosas para ofenderla, Encaje Antiguo. Al contrario. Mi envidia por su experiencia es anhelo de llegar algún día a saber algo de lo mucho que usted sabe. Es una envidia buena, que se transforma en homenaje.
- NOVIA.** Eres noble. No conoces el rencor. Sabes que con tus palabras alegras el corazón de Encaje Antiguo. No te ha amargado tu inmovilidad permanente. Por eso te amo.
- SONRIENTE.** ¿Por qué he de amargarme? Mi condición es un hecho natural. Si no fuera yo, otro tendría que cumplir este deber de la quietud y de la sonrisa, para exhibir los sombreros de teatro. Como este birrete de concripto, que ahora tengo, por ejemplo **(Sonríe en efecto.)**
- ENCAJE ANTIGUO.** Naturalmente. La culpa es de quien lo fabricó así.
- SONRIENTE.** No, Encaje Antiguo. Quien me fabricó así, lo hizo porque así se lo pidió don Puro. Gracias a aquel imaginero mutilado, tengo este espíritu limpio y esta sonrisa constante. ¿Cómo no agradecerse, cuando por eso me ama la Novia?
- NOVIA.** Te amo por tu grandeza de alma. Por tu profunda y sana sabiduría.
- CORISTA.** Muy superior, por cierto, a la jactanciosa sabihondería de otros. Que no es saber, sino vano orgullo.
- ENCAJE ANTIGUO.** ¿Vano orgullo? ¿Por ejemplo, saber leer entre analfabetos como ustedes?
- SONRIENTE.** **(Sinceramente admirado)** ¿Usted sabe leer, Encaje Antiguo? Es realmente para asombrarse. Nosotros ignoramos lo que dicen las letras. ¿Cómo ha hecho?
- ENCAJE ANTIGUO.** Me he pasado la vida viendo ese letrero de la vitrina. No te olvides que una vez me vistieron de maestra.
- SONRIENTE.** Lo recuerdo. Se veía muy linda, por cierto. ¿Puede revelarnos el secreto de esas letras?

- ENCAJE ANTIGUO.** ¿Que si puedo? **(Superior)** Es una tontería que lo preguntes.
- SONRIENTE.** **(Suplicante)** Hágalo, Encaje Antiguo. Díganos lo que dice allí.
- NOVIA.** Dígalo, Encaje Antiguo. Así le dará unos instantes de felicidad. El quiere saber. Nosotras también. ¿Verdad, Corista?
- CORISTA.** Sí, Encaje Antiguo. Le prometo no molestarla nunca más con mis alusiones, si le da a él esa alegría. Demos todos un poco de lo que tenemos. Dénos usted el ejemplo, obsequiándole algo de lo que sabe.
- ENCAJE ANTIGUO.** ¡Hum! Tengo que pensarlo.
- SONRIENTE.** Eres muy generosa, Corista. Hágalo, Encaje Antiguo. No le cuesta nada. Usted lo lee para sí misma todos los días.
- NOVIA.** Sea generosa. Será un aguinaldo para él, un momento de dicha que compartiremos todos. Y después la querremos mucho.
- ENCAJE ANTIGUO.** **(Condescendiente)** Bueno. Al fin y al cabo, todo Encaje Antiguo pertenece a alguna sociedad de señoras dedicadas a hacer caridades. Voy a hacerles esa que me piden.
- SONRIENTE.** ¡Qué gran corazón tiene, Encaje Antiguo!
- CORISTA.** Sí, Aunque cuando se hace una caridad no se anuncia. Y tampoco la palabra es esa: caridad. Suena mal.
- SONRIENTE.** Escucha, Corista. Hagamos todos silencio. Este es un momento solemne. Vamos a aprender algo nuevo. Siempre que alguien aprende algo nuevo, es como si naciera otra estrella en el cielo.
- CORISTA.** Está bien. Pero dejo constancia... ¡Caridad! No me gusta.
- NOVIA.** Yo también espero impaciente las palabras mágicas, que sacarán un sentido de esas letras. Para nosotros solo son signos raros.
- ENCAJE ANTIGUO.** Bien. No me interrumpan. **(Expectación. Silencio solemne. Redoble de tambor adentro como cuando el trapecista va a dar el triple salto mortal. Encaje Antiguo se coloca los impertinentes frente a los ojos y camina ceremoniosamente hacia la vitrina. Principia a deletrear)** O...ru...p nod... a... sac... Or...ta... et...ed...a...por...
(Se vuelve triunfal a ellos. El Sonriente, La Novia y la Corista se miran, entre sí, sorprendidos. Silencio) ¿Y...? ¿No aplauden?
- SONRIENTE.** Es que... permíteme, pero... Yo no entendí nada.
- CORISTA.** Ni yo.
- NOVIA.** Ni yo.
- SONRIENTE.** Pero Encaje Antiguo nos sabrá traducir esas palabras. Parecen en otro idioma. Eso debe ser. Ella sabrá decirnos el sentido que encierran. ¿No es cierto?

- ENCAJE ANTIGUO.** Bueno... eso quiere decir... **(Confusa)** Yo solo ofrecí leer. Yo no dije que iba a traducirles nada. ¿Para qué son tan ignorantes?
- SONRIENTE.** Sáquenos de la ignorancia, Encaje Antiguo. ¿Qué quieren decir esas palabras?
- NOVIA.** Por favor. Sáquenos de la duda. ¿Estará eso en un idioma raro?
- CORISTA.** Para mí que no es ningún idioma raro. Me parece que Encaje Antiguo solo conoce las letras. Pero no el sentido de lo que allí dice.
- ENCAJE ANTIGUO.** Es un atrevimiento. Yo lo sé todo.
- CORISTA.** Le apuesto mi disfraz de Corista. Usted siempre lo ha preferido a ese de solterona. Se lo doy si nos descifra ese letrero.
- ENCAJE ANTIGUO.** **(Atrapada)** No... si yo no quiero vestir de Corista. Yo soy honesta. Estoy muy bien de Encaje Antiguo.
- CORISTA.** ¡Honestidad de conveniencia! Como casi siempre.
- NOVIA.** Vamos, Encaje Antiguo, todos lo sabemos. Usted sueña con el disfraz de Corista. Y tiene razón. Don Puro se equivocó. Usted es demasiado bella para llevar esa ropa de vieja. Si vistiera de Corista, no habría transeúnte que no se detuviera largo rato en la vitrina, para admirarla. Como cuando vistió de bailarina de can-can, del **Moulin Rouge**. ¿No se acuerda?
- ENCAJE ANTIGUO.** **(Tocada en la vanidad)** Oh, eso sí. Es verdad. Ah, y cuando el bikini de Miss Universo, para aquella comedia musical.
- SONRIENTE.** Me acuerdo de su éxito, cuando vistió de Mata Hari. Esta vitrina parecía una kermesse.
- NOVIA.** De Corista sería colosal.
- CORISTA.** Póngase mi ropa. Deme la suya. Pero tradúzcanos el rótulo.
- ENCAJE ANTIGUO.** **(Confundida)** Bueno... sí. Confieso que me muero por vestir de Corista. No puedo negarlo. Pero es que... Conozco las letras, pero me hago un lío con las palabras. No soy tan sabia como creía.
- SONRIENTE.** Lo es, Encaje Antiguo. Usted no se ha equivocado. Pero pienso una cosa. ¿Para quien mandó a pintar don Puro esas letras? ¿Para nosotros?
- CORISTA.** No. Es claro que no fue para nosotros.
- SONRIENTE.** ¿Para quién, entonces?
- NOVIA.** Para la gente que pasa por la calle. Es la que a él le interesa. Es su clientela, la que le compra.
- SONRIENTE.** ¿Para la gente que pasa por la calle? Entonces ya caigo, Encaje Antiguo. Usted ha leído como maniquí, pero no como gente de la calle. ¿Cómo leería la gente de la calle?

- ENCAJE ANTIGUO.** Pues leería al revés, lógicamente. Al revés de nosotros.
- SONRIENTE.** ¿Por qué no nos lee al revés? ¿Como si usted estuviera en la calle?
- ENCAJE ANTIGUO.** Es un capricho tonto. ¿Pretendes darme lecciones?
- SONRIENTE.** No, no, no. De ninguna manera. Sería una osadía. ¿Pero qué le cuesta? Quien sabe leer al derecho, sabe leer al revés.
- CORISTA.** Es claro, Encaje Antiguo. Demuestre que usted lo puede todo.
- NOVIA.** Sí, Encaje Antiguo. Sea buena.
- ENCAJE ANTIGUO.** Bueno. Para que vean que es verdad. **(Se repite el juego de silencio, expectación, suspenso y redoble. Encaje Antiguo vuelve a ponerse los impertinentes y deletrea)** Ca...sa... don... Pu...ro Ro...pa.... de...te...a...tro.... **(Dice la última sílaba con mucho énfasis. El redoble remata con un golpe de platillos y de bombo. Encaje Antiguo vuelve a leer, ahora de corrido)** "Casa don Puro. Ropa de Teatro." **(Acorde triunfal adentro).**
- TODOS:** **(Con admiración y alegría)** ¡Ohhhh! **(Encaje Antiguo se vuelve a todos con una sonrisa de triunfo, radiante).**
- ENCAJE ANTIGUO.** ¡Es fantástico! **(Lee una vez más)** "Casa don Puro. Ropa de teatro" **(Casi cantando)** Casa don Puro. Ropa de teatro.
- SONRIENTE.** **(Entusiasmado)** ¿Vio? ¿Vio? ¡Albricias! Eso es: "Casa don Puro. Ropa de teatro". Lo sabemos ahora. Lo sabemos. Gracias, Encaje Antiguo. Es usted maravillosa **(Encaje Antiguo baja la cabeza, como avergonzada)** Realmente es sabia. Qué dicha inmensa ser como usted. Poder conocer lo que las letras encierran.
- ENCAJE ANTIGUO.** **(Saca un pañuelo y se lo lleva a los ojos.)** No, Sonriente.
- SONRIENTE.** ¿Pero qué le pasa? ¿Llora?
- NOVIA.** **(Va hacia ella)** ¿Qué tiene, Encaje Antiguo? Si nos ha hecho felices con su sabiduría. ¿Llora de alegría por eso?
- CORISTA.** ¿Será posible? ¿La conmueve la alegría de los demás? Oh, entonces perdóneme cuanto le he dicho. Es así como la queremos. Y mucho **(La besa).**
- ENCAJE ANTIGUO.** **(Se aparta)** Déjenme. No merezco su cariño, no los merezco a ustedes. Lloro de vergüenza. Y esto que ahora hacen es lo que más me duele. Con su amor, castigan mi orgullo.
- SONRIENTE.** ¿Por qué, Encaje Antiguo? Nosotros no hemos querido...
- ENCAJE ANTIGUO.** Sin haber querido, Sonriente, me has dado una lección. Tu solo, en tu modestia, sin creerte sabio, me has enseñado a leer. Tu inteligencia

ha descubierto la razón por la cual nunca pude entender lo que allí decía, conociendo las letras. A mí, torpe, nunca se me ocurrió lo que tu advertiste en un momento.

SONRIENTE.

¿Eso de leer como gente de la calle? ¡Bah! No tiene nada de extraordinario. Una ocurrencia como otra cualquiera. ¿De qué hubiera servido, si usted no conoce las letras?

**ENCAJE
ANTIGUO.**

Perdonen todos mi jactancia, mi vanidad.

CORISTA.

No tenemos nada que perdonar. Pero sí mucho que celebrar. Ya sabemos lo que dice allí: "Casa don Puro. Ropa de teatro". **(Con una exclamación)** ¡Pero si habré sido tonta! Por supuesto, si era lo más fácil. Ahora me acuerdo de aquella noche, cuando me escapé de la vitrina. ¿La recuerdan ustedes?

NOVIA.

Sí. Nunca quisiste decirnos a qué habías ido.

CORISTA.

Les descubro mi secreto. Yo quería ver televisión.

**ENCAJE
ANTIGUO.**

¿Televisión? ¿Cómo es?

SONRIENTE.

¿La viste?

NOVIA.

¿Dónde?

CORISTA.

En otra vitrina. Un pajarito me había dicho que esa noche quedaría sin cortina. Había un aparato y gente viendo el programa. Pasé inadvertida porque don Puro me había vestido de señorita moderna. Con minifalda y todo. La gente estaba embobada, viendo y oyendo. Porque también se oía.

NOVIA.

¿Y qué viste?

CORISTA.

Muchas cosas. Pero lo que más me gustó fue una muñequita dibujada, preciosa, que cantaba y bailaba.

**ENCAJE
ANTIGUO.**

¿Cómo podía cantar y bailar, si era dibujada?

CORISTA.

No sé. Pero lo hacía. Se movía como nosotros, que también somos muñecos.

**ENCAJE
ANTIGUO.**

Ah, pero de bulto.

SONRIENTE.

¡Asombroso! ¡Quién pudiera ver mundo!

CORISTA.

¿Y saben lo que cantaba?

TODOS:

No. ¿Qué era?

CORISTA.

Fue lo que más me sorprendió. No lo olvidaré nunca.

NOVIA.

¿No? ¿Te impresionó tanto?

**ENCAJE
ANTIGUO.**

¿Pero qué era?

CORISTA.

Una canción que decía **(Cantando y bailando como anuncio de televisión)**

La Casa don Puro,
de ropa de teatro,
le vende en un duro,
lo que vale cuatro **(Invita a los otros a corear
la canción y estos lo hacen).**

LOS OTROS.

Le vende en un duro
lo que vale cuatro.

CORISTA.

(Canta y baila)

Si usted es actriz,
si usted es actor,
don Puro, en un tris,
lo viste mejor **(El mismo juego)**

LOS OTROS.

Don Puro, en un tris,
lo viste mejor. **(Todos aplauden regocijados)**

NOVIA.

¡Maravilloso, Corista, maravilloso!

SONRIENTE.

Me siento orgulloso. Don Puro nos hace propaganda por televisión.

**ENCAJE
ANTIGUO.**

Muy bonito. Pero ¿por qué en un duro lo que vale cuatro? ¿Por qué no en un peso?

SONRIENTE.

Bueno... me imagino que porque don Puro es gallego. Y el duro es moneda española.

**ENCAJE
ANTIGUO.**

Tú sí eres verdaderamente sabio. Lo comprendes todo, te lo explicas todo. Eres nuestro maestro, Sonriente.

SONRIENTE.

No, Encaje Antiguo. Entre nosotros, nadie debe ser superior a nadie. Por lo demás... eso de los duros. No tiene nada de particular. Sé que son moneda española, porque el imaginero que me hizo coleccionaba monedas.

**ENCAJE
ANTIGUO.**

¡Era un avaro!

SONRIENTE.

No. Anticuario. Numismático, como él se decía. En su colección había duros. Por eso sé lo que son. No es ningún mérito **(Entra el Mazorquero)**

MAZORQUERO.

(Regresa cantando como Mazorquero de verdad) Mueran los salvajes, asquerosos unitarios y viva la santa federacioooooónnnnnnn! ¡Las doce en punto y serenooooooo! **(Riendo)** Ja, ja. No pierdo la costumbre de dar la hora. Como los mazorqueros de verdad, del tiempo de Rosas. Ja, ja.

CORISTA.

¿Traes noticias?

MAZORQUERO.

Y muy buenas. El plan marcha.

NOVIA.

¿Qué plan?

- MAZORQUERO.** **(Enigmático)** Ya lo verás. Ya lo verás. Tendremos visitas, dentro de un momento. Vecinos de otras vitrinas.
- SONRIENTE.** ¿Visitas? ¿Compañeros nuestros de las otras vitrinas? Eres un héroe, Mazorquero. Será algo grandioso relacionarnos con otros maniqués, como nosotros. Verlos, oírlos, hablarles. Es como si vinieran de otro planeta. ¡Maravilloso!
- ENCAJE ANTIGUO.** Saber qué piensan ellos, cómo viven, qué hacen cuando cierran las cortinas de sus tiendas. Mazorquero, déjame darte un beso. **(Lo besa. El Mazorquero se queda mudo de la sorpresa).**
- MAZORQUERO.** ¿Y esto?
- ENCAJE ANTIGUO.** **(Coqueta)** ¿No te gustó?
- MAZORQUERO.** Mucho. Pero es que la veo muy cambiada.
- ENCAJE ANTIGUO.** Pasaron muchas cosas en tu ausencia, Mazorquero. Ese beso es de arrepentimiento y reconciliación. No es un premio por ese plan tuyo de las visitas. Aunque lo mereces.
- MAZORQUERO.** Ese plan no es mío, sino de la Corista. Yo solo hice lo que ella pensó. Lo mejor falta todavía.
- CHICO.** **(Lógicamente, la entrada y salida de los maniqués y de don Puro tiene que ser hacia donde se supone se va al interior de la tienda y, luego, a la calle o sea la cuarta pared. Por ello, el juego de entradas y salidas será por platea o por el foso)** ¿Se puede?
- MAZORQUERO.** Adelante, hijo mío. Te esperábamos. **(Entra el chico. Trae dos piernas de plástico, de las que se usan en las vitrinas de artículos ortopédicos).**
- ENCAJE ANTIGUO.** ¿Tú también eres maniquí?
- CHICO.** Sí. De la vitrina de al lado.
- NOVIA.** ¿Para qué traes esas piernas?
- CHICO.** Todos mis compañeros de vitrina, por iniciativa del señor Mazorquero, las envían para un compañero de aquí, que no tiene piernas.
- SONRIENTE.** ¡Para mí! ¿Esas piernas son para mí?
- CHICO.** Sí, señor.
- NOVIA.** **(Emocionada)** ¡Para ti, Sonriente! ¡Piernas para ti! No... no puedo hablar. Tengo un nudo aquí **(Por la garganta)**
- ENCAJE ANTIGUO.** Yo también. ¡Qué generosos!
- SONRIENTE.** Gracias, gracias, Mazorquero. ¿Cómo agradecerte tu generosidad? **(Por el chico)** Y a ellos.
- MAZORQUERO.** No se me ocurrió a mí. Es idea de la Corista.

- NOVIA.** **(Besando a la Corista.)** Gracias, Corista. Por este instante.
- CORISTA.** Si yo soy la más feliz de todos. ¿Gracias de qué?
- SONRIENTE.** Son muy buenos todos. Muy solidarios. Cómo podría yo expresarles... Y a los compañeros de al lado.
- NOVIA.** ¡Podrás andar ! ¡Podremos bailar y escaparnos alguna noche, para ver televisión, como la Corista.
- SONRIENTE.** Todavía no puedo creerlo. No me acostumbro a la idea. Es mucho para mí. Así, tan de repente.
- ENCAJE ANTIGUO.** Estoy tan emocionada como ustedes. Pero... perdonen....tengo miedo de algo... **(Expectación angustiosa general)** Me da pena decirlo...No quisiera ser aguafiestas...
- NOVIA.** **(Con ansiedad)** ¿Qué es?
- ENCAJE ANTIGUO.** Tengo miedo de que no te sirvan las piernas, Sonriente.
- SONRIENTE.** ¿Por qué no? **(Todos miran a Encaje Antiguo como interrogándola)**
- ENCAJE ANTIGUO.** **(Apenada)** Son de mujer.
- MAZORQUERO.** ¡Es verdad, canejo! **(Tristeza general)**
- CORISTA.** En eso no pensamos. ¡Qué torpeza!
- NOVIA.** **(Desolada)** ¡Principiaba a soñar tantas cosas!
- SONRIENTE.** Tiene razón, Encaje Antiguo. Otra vez será. Pero no hay que ponerse así. Yo soy igualmente feliz entre ustedes. **(Iluminado)** ¡Un momento! ¿Por qué tienen que ser de mujer esas piernas?
- ENCAJE ANTIGUO.** Bueno porque sí. Porque se mira. Por la línea... sin... bueno... Esas pantorrillas de los hombres... Y porque no tienen... vaya... que están depiladas...
- SONRIENTE.** **(A la Corista)** Tú que tienes experiencias en la materia, Corista. Fíjate bien. ¿Tienen medias de nylon las piernas?
- CORISTA.** No. Tienen unas medias gruesas. **(Después de examinarlas)** Que se estiran.
- SONRIENTE.** ¡Elásticas! ¡Medias elásticas! Esto va bien. Se me ocurre una cosa. **(Al chico)** ¿Qué es lo que exhiben tus compañeros en la vitrina?
- CHICO.** Muchos aparatos, señor. Para pies planos, para piernas torcidas, para barrigones. Rodilleras. Fajas y corsés de todas clases.
- SONRIENTE.** **(Con alegría)** ¿Rodilleras también? ¡Compañeros! Esas piernas no son necesariamente de mujer. Son de las que sirven para exhibir medias elásticas. Le vienen bien a todo el mundo. Sirven hasta para los deportistas.

- ENCAJE ANTIGUO.** ¿Cómo lo sabés?
- SONRIENTE.** Lo he visto en las revistas. Cuando ustedes caminan yo las hojeo y veo las estampas y los anuncios.
- MAZORQUERO.** ¡Hurra! **(Da un salto de alegría y tira su gorro contra el suelo)** ¡Tiene razón! ¡Vengan las piernas! Yo lo ayudaré a ponérselas. **(Toma las piernas y se agacha. Los restantes lo rodean a él y al Sonriente, como curiosos, para ver la operación. En realidad es un truco del autor, para que los personajes oculten el otro truco, el de simular que el Sonriente tiene piernas postizas. En eso están, cuando aparece el de Escalante por donde se dijo. Es un maniquí típico de sastrería. Serio, sonrosado y elegante. Lleva doblado en el antebrazo un pantalón igual al traje que viste).**
- ESCALANTE.** Buenas noches, damas y caballeros. El sindicato de maniqués de Casa Escalante, donde viste el hombre elegante... Ese es nuestro lema... Informado por el señor Mazorquero de que aquí hacían falta unos pantalones, me envía para hacer entrega de ellos.
- ENCAJE ANTIGUO.** ¿Unos pantalones? ¿Y para qué?
- CORISTA.** Pensamos que Sonriente, al tener piernas, necesitaría pantalones. Como todo el mundo.
- SONRIENTE.** **(Mientras se supone que el Mazorquero le adapta las piernas)** Amigos, lo han previsto todo. Pero no sé si debo aceptar, compañero de Casa Escalante.
- ESCALANTE.** Donde viste el hombre elegante... Es nuestro lema... Sírvasse, compañero. Me escogieron a mí, precisamente, porque yo soy el traje con dos pantalones. Es un verdadero placer quedarme solo con uno, si el otro es útil a un semejante.
- MAZORQUERO.** Así se habla, Escalante.
- CORISTA.** Donde viste el hombre elegante... **(Risa general)**
- ESCALANTE.** Es nuestro lema.
- SONRIENTE.** ¿Y qué dirán los dueños de Casa Escalante, cuando se enteren de que usted ha perdido un pantalón?
- ESCALANTE.** Culparán a los ladrones, y harán otro igual. Tienen mucha tela de esta. No se preocupe. Lo importante es la felicidad de todos y cada uno de los maniqués. Sírvasse **(Se lo da)**
- SONRIENTE.** Si usted lo dice. **(Recibe el pantalón y se lo pone, ayudado por todos)**
- NOVIA.** **(Contemplándolo, arrobada)** ¡Qué hermoso!
- CORISTA.** ¡Qué esbelto!
- ENCAJE ANTIGUO.** Es verdaderamente un maniquí encantador.
- SONRIENTE.** Pero... ahora tengo miedo. **(Abre los brazos como si perdiera el equilibrio.)**

- NOVIA.** ¿De qué?
- SONRIENTE.** De no poder andar. No lo he hecho nunca. No sé como se usan las piernas.
- MAZORQUERO.** Vamos, vamos. Es muy fácil. Se pone un pie adelante. **(Lo hace como lo dice)** Después el otro... más adelante todavía... Y así, sucesivamente.
- ESCALANTE.** Animo, amigo. Con pantalones Escalante, todo el mundo va adelante. Otro lema de la casa.
- CHICO.** Sí. No tenga miedo. Las piernas que yo traje caminan solas.
- ENCAJE ANTIGUO.** **(Dándole el brazo)** Apóyate en mi brazo. Ya verás. **(A la novia)** Ayúdalo tú del otro lado. **(El sonriente se apoya en ellas y los tres caminan. Todos prorrumpen en exclamaciones de júbilo).**
- SONRIENTE.** ¡Qué fácil! Ahora soy un maniquí completo. Como todos y gracias a todos. Esto merece una fiesta. Quisiera bailar, pero no sé. Dame una muestra, Mazorquero. A ver cómo se hace.
- MAZORQUERO.** Con mucho gusto. Sólo que, como es natural, no puedo bailar, mientras esté vestido así, cualquier cosa. Debo bailar solo la Condición o el Cuando.
- ENCAJE ANTIGUO.** ¡Uf! Del tiempo de Maricastaña.
- MAZORQUERO.** No tanto. Del tiempo de Rosas.
- TODOS.** ¡Magnífico ! ¡Que baile la Condición!
- MAZORQUERO.** ¿Quién de las damas me acompaña? **(A Encaje Antiguo)** ¿Quisiera usted hacerme ese honor?
- ENCAJE ANTIGUO.** Si pudiera, me gustaría bailar contigo. Pero no sé la Condición, ni el Cuando. Son muy antiguos para mí. Báilala con la Corista. Por razón de oficio, debe bailar cualquier cosa. Yo, si acaso, un **uan-step**.
- MAZORQUERO.** **(A la Corista)** ¿Baillamos?
- CORISTA.** En obsequio a la Novia y al Sonriente y en agradecimiento a todos, bailaré la Condición.
- TODOS:** ¡Bravo! **(El Mazorquero y la Corista bailan la condición. Música adentro, suave, evocativa, como de fantasía, Aplausos al terminar ellos y exclamaciones)** ¡Qué bien! ¡Qué bonito! ¡Otro! ¿Quién baila ahora? Escalante... Escalante...
- ESCALANTE.** **(A Encaje Antiguo)** Señora, en representación de Casa Escalante, donde viste el hombre elegante, deseo sumarme a este homenaje, que se rinde a nuestros compañeros, y amigos **(Por la Novia y el Sonriente)** ¿Me hace el honor de bailar conmigo?
- ENCAJE ANTIGUO.** Con mucho gusto. Siempre que sepa lo que usted desea bailar.

- ESCALANTE.** Lo dejo a su elección. En Casa Escalante hay una sección de música, con discos modernos. Conocemos todos los bailes.
- ENCAJE ANTIGUO.** ¿Un rok-n-roll?
- ESCALANTE.** Será un verdadero placer.
- ENCAJE ANTIGUO.** **(A la Corista)** Tenme los impertinentes. No van bien con el rok-n-roll **(Bailan. Aplausos y exclamaciones como antes)**
- MAZORQUERO.** **(Golpea con su lanza en el suelo)** Amigos. Lamentablemente, la fiesta debe terminar. El día se aproxima y debemos volver a nuestra inmovilidad. Dentro de poco, don Puro levantará otra vez esa cortina y seremos de nuevo maniqués. Volverán las empleadas y...
- NOVIA.** **(Afligida)** ¿Como todos los días?
- MAZORQUERO.** Como todos los días.
- NOVIA.** ¿Qué será, entonces, de Sonriente, cuando venga don Puro y lo encuentre con piernas?
- SONRIENTE.** Es verdad. No habíamos pensado en eso. **(Preocupación en todos. Comentarios graves entre ellos)**
- CORISTA.** Verdaderamente es grave.
- ENCAJE ANTIGUO.** Tenemos que hacer algo.
- CORISTA.** Don Puro querrá tener nuevamente su medio maniquí y le quitará las piernas.
- CHICO.** Averiguarán que yo las traje. Por mí no importa, pero...
- ESCALANTE.** Eso mismo pasará con el pantalón. No es que me inquiete. Pero... por él... es una lástima.
- CORISTA.** ¡Él debe irse!
- TODOS:** Es lo mejor. ¡Que se vaya!
- SONRIENTE.** ¿Irme? ¿Abandonarlos a todos? ¡Jamás! Prefiero volver a mi inmovilidad. Mazorquero: quítame las piernas, si en eso consiste. ¿Yo, solo, en un mundo que no conozco, donde no hay maniqués, como yo? ¿Con quien hablaré? ¿A quien podré llamar amigo, compañero, hermano? Lejos de ustedes, como en el exilio. No, yo no los dejo. Anda, Mazorquero. Quítame esto y muchas gracias a todos por su intención.
- MAZORQUERO.** No, Sonriente. Piénsalo. Es preferible que te vayas.
- ENCAJE ANTIGUO.** Sí, Sonriente. Piensa que si no te vas, los esfuerzos de todos para hacerte feliz, serán inútiles. Te lo digo yo, aunque no hice nada. Pero ellos, sí.
- MAZORQUERO.** La Corista, sobre todo **(La Corista hace pucheros)**
- CORISTA.** ¿Y para qué? Si de nada sirvió... **(Voz quebrada a punto de llanto)**

- SONRIENTE.** No te pongas así. Sirvió de mucho. La lástima de ustedes fortalece mi resignación...
- CORISTA.** **(Reacciona vivamente. Deja el llanto)** Peor, mil veces, peor, Sonriente. Porque no se trata de lástima, ni de resignación. Esas son malas palabras. Yo lo hice, lo hicimos todos, precisamente para derrotar a la voluntad que te había hecho así. Cualquiera que fuera. Para demostrar que juntos, ellos **(Por el Chico y Escalante)** y nosotros, podíamos más que todos los dueños de tiendas. Andate, Sonriente. No te dejes vencer... Lucha.
- TODOS.** Sí. Lucha. Luche, compañero. Luche, amigo.
- NOVIA.** Sí, Sonriente. No permitas que fracasemos. ¡Vive! No importa que yo quede aquí, viendo fijamente, durante el día, inmóvil, tu pedestal vacío. Vendrás de noche... o no. Pero... ¡vive!
- MAZORQUERO.** Ah, no. Eso no. Nosotros queremos para ustedes felicidad completa. **(Al Sonriente, que se muestra resuelto)** Debes llevar a la Novia contigo...
- SONRIENTE.** **(Agradablemente sorprendido)** ¿Conmigo?
- MAZORQUERO.** Pues, naturalmente. ¿Soportarías no volver a verla nunca?
- SONRIENTE.** No. Entonces sería realmente desgraciado. Con piernas y todo.
- MAZORQUERO.** **(A la Novia)** ¿Y tú? ¿Qué prefieres?
- NOVIA.** Seguirlo, desde luego.
- TODOS:** **(A coro, con alegría escolar y sonsonete)** ¡Que se vayan! ¡Que se vayan!
- SONRIENTE.** Si es así, compañeros, no hay que pensarlo más. Nos iremos, aunque con nostalgia por ustedes.
- CORISTA.** Nada impide que vengan por las noches. A compartir nuestra vida de maniqués.
- SONRIENTE.** Vendremos **(Canta un gallo)**
- MAZORQUERO.** De prisa, entonces, que el día se viene encima **(Empieza a cambiar la luz.)**
- CHICO.** ¡Idea! Supongamos que yo tengo arroz en los bolsillos. Para arrojarles cuando salgan.
- ENCAJE ANTIGUO.** ¡Gran idea! Dame un puñado de fantasía **(Hace cuenco con las manos y el Chico le vierte algo imaginario)**
- CORISTA.** Dame otro a mí **(Mismo juego)**
- ESCALANTE.** Y a mí.
- MAZORQUERO.** Y a mí. Al fin y al cabo, yo también soy Mazorquero imaginario. **(A Sonriente)** Ah, pero... no puedes irte así.
- SONRIENTE.** ¿Cómo?

- MAZORQUERO.** En camiseta. Es verdad que don Puro es el único que pone ropa interior a los maniqués.
- ESCALANTE.** Debo admitir que eso es verdad. Aunque me ruborice. Yo no llevo nada bajo el traje. La Casa Escalante no anuncia calzoncillos. **(Risa de todos y rubor de Escalante)**
- MAZORQUERO.** **(A Sonriente)** Puedes resfriarte. Toma. Llévate mi poncho federal. Punzó, como quería Rosas. **(Se lo quita y se lo da al Sonriente)** Y el gorro también. Para que haga juego. Dame ese birrete.
- SONRIENTE.** **(Recibe las prendas)** Gracias **(Le da el birrete al Mazorquero)** Toma **(Se pone el poncho y abraza al Mazorquero)** Hasta pronto, incomparable compañero.
- MAZORQUERO.** Mazorquero con birrete. Nunca se vio **(Se lo pone)**
- NOVIA.** Adiós, Corista. Gracias por todo **(La besa).**
- CORISTA.** Adiós. Que sean felices.
- NOVIA.** Adiós, Encaje Antiguo.
- ENCAJE ANTIGUO.** Adiós, Novia. Que seas muy dichosa. **(La Novia y el Sonriente se despiden de los otros. Salen. Ellos les arrojan puñados imaginarios. Encaje Antiguo y la Corista se enjugan lágrimas de alegría. Música naturalmente, nupcial pero no solemne: un arreglo a tono con la obra y la situación.)**
- ESCALANTE.** Yo también me voy. Mi lugar me espera. Buenas noches.
- TODOS:** Buenas noches. O, mejor, buenos días. Y muchas gracias.
- CHICO.** Yo también. Adiós, señores.
- TODOS:** Adiós, Chico. Y gracias **(Salen Escalante y el Chico por donde llegaron)**
- MAZORQUERO.** A nuestros lugares, compañeros, que ya casi es de día. En la actitud de siempre. **(El, la Corista y Encaje Antiguo vuelven la espalda al público y adoptan la actitud y la inmovilidad del principio. Para subrayar la ausencia, luz cenital sobre el pedestal vacío del Sonriente y el sitio de la Novia.)** No sé si podré estar inmóvil. No aguanto la risa, cuando pienso en la cara de don Puro, al encontrarme en camiseta y con birrete. **(Empieza a descender la luz y a cerrarse el telón lentamente. Lejano, al principio, y luego in crescendo, como si se acercaran, el coro de las empleadas)**
- Nosotras somos las cuatro chicas de Casa de don Puro, etc.

Saint Hilda's College, Hurlingham,
Gran Buenos Aires: Primavera de 1961

LEONIDAS BARLETTA Y EL TEATRO DEL PUEBLO

Esteban Carlos Bogdanich

Como homenaje a Leónides Barletta, al cumplirse un año de su muerte, y como complemento al estudio sobre su actividad teatral publicado en Conjunto 25.

COMIENZOS Y ANTECEDENTES

El año 1929 es decisivo para América. Se produce el *crack* en la Bolsa de New York. El suceso repercute a lo largo de todo el continente por las conocidas influencias. Se acumulan quebrantos y baja desmesuradamente la exportación. Las constantes cesantías en los trabajos y la consiguiente desocupación llega a límites máximos por lo cual se acentúa el grado de miseria.

Hipólito Yrigoyen, del Partido Radical, gobernaba Argentina en ese momento con 77 años. Rodeado por interesadas presiones políticas no logra encarnar el liderazgo popular que el movimiento exige. Ante la desorientación existente no es extraño que la revolución militar del 6 de septiembre de 1930, encabezada por José Félix Uriburu, muestre en lo exterior una total adhesión coincidente con la línea política anterior. En tanto, en el trasfondo del alzamiento había figuras del pasado tradicional y oligárquico. En este clima político y social (Ley

Marcial, estado de sitio, prohibición de huelgas obreras e intervención militar de los sindicatos, deportación de los dirigentes proletarios, prohibición de huelgas estudiantiles y exclusión de profesores y alumnos disconformes) comienzan a advertirse los primeros indicios de rebeldía en la actividad artística.

En 1929 Roberto Arlt con la obra *Los siete locos*. En 1930 *Yira Yira* y *Camalache* de Discépolo. En 1931 *El hombre que está solo y espera* de Raúl Scalabrini Ortiz. Todo esto más otras publicaciones que irán apareciendo durante la década del 30 aproximan el clima de desorientación, amargura y rebeldía de la época. José Portogalo, recio poeta surgido de los barrios obreros levanta banderas de disconformismo social con *Tregua* en 1933 y *Tumulto* en el 1935.

El Teatro Profesional decae al convertirse en "empresa comercial". Pero así y todo hay quienes con capacidad y lucha se reúnen en cooperativas condenadas

por lo común a apariciones esporádicas, en verano frecuentemente. Ya entonces un anuario decía: "No es posible ya hacerse ilusiones, el Teatro Nacional, salvo muy contadas excepciones, hoy es un enorme comercio escandaloso de artículos adulterados que envenenan seria y profundamente la esencia espiritual de la argentinidad."

FUNDACION Y DESARROLLO

El Teatro del Pueblo es fundado el 30 de noviembre de 1930 por Leónidas Barletta. En aquel entonces Barletta decía: "Ir al teatro en Buenos Aires no es una fiesta del espíritu como cualquier ejercicio intelectual, es cuando mucho una fiesta de los bajos instintos."

La primera presentación del Teatro del Pueblo fue en el año 1931 en el salón de La Wagneriana con un programa de piezas breves (*Títeres de pies ligeros* de Ezequiel Martínez y *Comedieta burguesa* de Alvaro Yunque). Más tarde lanzan su Acta de Fundación. En ella todavía no se habla de Teatro Independiente esto se hará más tarde.

Tiempo después se instalaron en un local de la calle Corrientes 488, lugar céntrico de Buenos Aires, este local tenía una capacidad de 120 personas sentadas. Barletta salía a la puerta del local a invitar a la gente que pasaba, a ver el espectáculo por unas pocas monedas. Siempre tenía el teatro lleno. La primera obra que dieron en ese lugar fue *Mientras dan las seis* de Amado Villar y González Lanuza.

A lo largo de su trayectoria el Teatro del Pueblo se acercó a escritores y creó un público atento y consecuente.

Otras obras dadas en dicha sala fueron *Mutilados de Caraffa*, *Reunión de media noche* de González Tuñón, *Regreso* de Olivari, y otras.

Más tarde pasan a un local en la calle Carlos Pellegrini 340 donde la capacidad de público es de 600 personas.

Aquí hacen Cervantes, Lope de Vega, Shakespeare, Arlt, Ballesteros.

Es aquí donde surge el primer desalojo y pasan a la calle Corrientes 1741. El patio de la casona se transforma en platea y una carreta en escenario, en ella presentan la obra *Juan Moreira*.

En 1937 pudieron establecerse en una verdadera sala teatral cedida por la Municipalidad. Hasta ese momento su nombre era Teatro Nuevo que a partir de allí llamóse Teatro del Pueblo (hoy Teatro San Martín). Duraron en ese lugar unos 6 años pues en 1943 fueron desalojados para que allí funcionase el Teatro Municipal de Buenos Aires. Desde ese momento se trabajó en plazas, parques y ferias.

El Teatro del Pueblo impuso técnicas de teatro de vanguardia y trabajó por la afirmación de un Teatro Popular. Adquiere tal importancia que grandes personalidades lo visitan e investigan en sus estadías en Buenos Aires, entre ellos encontramos a Ortega y Gasset, Margarita Xirgú, Manuel de Falla, etc.

El más alto rendimiento que tuvo el Teatro del Pueblo en su actividad fue en el período 1937 a 1942. Entre las obras dadas en dicho período encontramos *El mercader de Venecia* de Shakespeare, *Los habladores* de Cervantes, algunas de Fedor Dostoievski. En lo nacional *Fosco o la dictadura prodigiosa* de Marcelo Menaschi, *La fiesta del hierro* de Roberto Arlt. En cuanto a éste último, dramaturgo argentino y autor de la escena libre, es ganado por el Teatro del Pueblo e incitado por Barletta escribe especialmente para él *300 millones*. Entre esta y *El desierto entra en la ciudad* (sin ajustar) se traza un panorama que documenta el talento dramático de Arlt. La mayoría de sus obras fueron interpretadas por el Teatro del Pueblo. Roberto Arlt nace en el año 1900 y fallece en 1942, su corto lapso de vida no hace a la cantidad y calidad de obras escritas por él. Arlt llegó a afirmar: "Mientras la obra del autor comercial mantiene el clima en absoluta conexión

con un público y un autor previamente clasificados, la obra del autor independiente hace abstracción de esos elementos."

Fue muy importante el Teatro del Pueblo en lo que respecta al lanzamiento de nuevos autores argentinos (Amado Villar, González Lanuza, Roberto Mariani, Luis Cané, Carlos Carlino).

Enzo Aloisi en colaboración con González Arrili presentó *Los afincados*, recio drama que animara el elenco del Teatro del Pueblo y el texto convenientemente adaptado permitió a Barletta y su conjunto realizar su primera experiencia cinematográfica.

El Teatro del Pueblo editó obras de autores argentinos y revistas como *Metrópoli* y *Conducta* en 1938. (En este momento se edita *Propósitos*, publicación sin fines de lucro y constante denunciante de los problemas políticos-económico-sociales de Argentina y el mundo.) También llevó a cabo importantes ciclos de conciertos y exposiciones. Dentro de la tarea cabe subrayar el "teatro polémico", o sea debate luego de la obra dirigido por Barletta con el público. Esto también se hacía con la poesía de vanguardia.

En una de sus publicaciones el Teatro del Pueblo dice: "En primer lugar somos la única compañía estable de artistas que responde a un concepto directivo permanente desde hace 10 años. En segundo lugar es la única compañía que no tiene primeras figuras."

John Erskine, escritor de E.E.UU. de vasta labor intelectual, después de visitar nuestro país escribe en el diario *Tomorrow*, de Norteamérica, un extenso artículo sobre el Teatro del Pueblo desarrollando los siguientes puntos que investigó: Habla de Barletta y del estatu, sobre el idealismo y el desinterés, sobre el gran público culto, la divulgación artística, lo más característico de la ciudad, y el arte como religión.

Todo lo que he detallado cobra una singular importancia en este momento

en mi país. Alguien dijo una vez "la historia vuelve a repetirse" y con esto así sucede. Tanto el Teatro del Pueblo como otros grupos que lo siguieron fueron y son constantemente golpeados enérgicamente por el "sistema". Habiendo logrado en ellos (casi todos) su total extinción.

Lo que sigue en este trabajo es un reportaje que le hice a Leónidas Barletta unos meses antes de su fallecimiento, en él están bastante claros los problemas que tenía para trabajar.

Antes de entrar en dicho reportaje quisiera comentar brevemente mi experiencia hablando con L. Barletta.

Descontando ya mi gran interés por dialogar con una persona a quien admiraba, encontré en él a un ser humano sensacional, en el cual el tiempo cronológico nada tenía que ver con su tiempo mental. Su claridad de conceptos y de principios y por sobre todo su gran interés por la humanidad me asombraron y me dieron nuevas fuerzas. Sucede esto cuando uno habla con gente que derrocha por los cuatro lados una fuerza vital para vivir sinceramente por algo. Ese algo para Barletta era el "teatro popular".

Entrevista a Leónidas Barletta

¿Qué fines lo llevan a crear el Teatro del Pueblo?

—Cambiar la faz cultural de Buenos Aires, extirpar la suciedad y el comercialismo artístico. Nos encontramos con una "política reaccionaria" que provenía de dos orígenes, la oficial y la empresarial.

¿Qué motivos argumentaban las autoridades para lograr los desalojos?

—Cada vez que el Teatro del Pueblo obtenía un éxito, era apagado por los reaccionarios que no les convenía. A nivel empresarial, por ejemplo, el marido de Camila Quiroga (actriz), Héctor G. Quiroga, fuerte empresario, fundó un diario (*El Porteño*) con la ayuda de otros

para combatir al Teatro del Pueblo. El primer desalojo fue argumentado con que en la compañía había 3 actores judíos y el gobierno era "nacionalista". Los demás desalojos sólo se argumentaban en la necesidad de voltear edificios para construir oficinas.

¿Ante tanto combate por los reaccionarios de turno, había quien apoyara la actividad del Teatro del Pueblo?

—Sí, había gente que lo hacía. El público por ejemplo; el diario *El Mundo*, mientras se encontraba como director Carlos Muzzio Saenz Peña, nos otorgó un apoyo uniforme. Luego de la muerte del mismo todo cambió. Cuando estábamos por estrenar una obra de O'Neill (*El emperador Jones*) el diario *La Nación* dijo que no estábamos capacitados para hacerlo. Luego del estreno, que fue un rotundo éxito, el mismo diario dijo que era una obra de cuarta categoría.

¿Cómo trabajaba internamente el Teatro del Pueblo, o sea, su método de trabajo?

—Es el grupo que comienza a trabajar sin decorados, sin apuntador. Se realiza la "primera teoría sobre experiencia teatral" (incluye un ítem sobre "Fácil acceso a la Cultura" muy parecido a lo hecho por Romain Rolland). Realizar teatro en covachas, en lugares chicos, es originario del Teatro del Pueblo. Dábamos funciones de títeres en los suburbios, en las provincias, lo mismo con funciones teatrales al aire libre en plazas, parques, etc. Nos confeccionábamos nuestro propio vestuario y escenografía, estaba prohibido alquilar. Lamentablemente el día 30 de agosto de 1953 hubo en nuestra sede de Diagonal Norte (sede actual) un incendio intencional, donde se quemó todo nuestro archivo de libros, fotos, programas, etcétera.

¿Piensa usted que evolucionó el teatro a partir de la aparición del Teatro del Pueblo?

—Evolucionó enormemente. El Teatro del Pueblo abrió caminos, le enseñó a

todos una nueva vida de teatro. Muchos actores que pasaron por el Teatro del Pueblo con el correr del tiempo se olvidaron que todo lo que aprendieron se los dio el Teatro del Pueblo.

Conociendo su cercanía con Roberto Arlt, ¿me podría decir por qué razón se lo titula de universalista y para nada regionalista en sus obras?

—Porque no encontraba en el país cosas para decir. Aunque en algunas obras, Roberto toca temas que son también realidad nuestra.

Todos sabemos a qué dedicó y dedica su vida, por ello le pido me defina: ¿qué es para usted "teatro popular"?

—Para nada quiere decir populachero. El teatro popular es "llevar las mejores notas del arte universal al pueblo". Contra esto está el teatro negocio, el precio, los empresarios.

¿Cómo conjuga usted la actividad del autor y del actor?

—Creo que el autor es más importante que el actor. Puesto que éstos deben ser servidores de la obra teatral.

¿Luego de creado el Teatro del Pueblo, qué otros grupos de semejantes características aparecen?

—A cinco años de creado el Teatro del Pueblo comienzan a aventurarse nuevos grupos independientes. El Teatro Juan B. Justo, dirigido por Agilda. Éste es espiritista, cosa que oculta, y por ello promueve ideas raras para el teatro. Los actores que no estaban de acuerdo con la dirección de Agilda crearon La Máscara, a fines de 1939, dirigido por Ricardo Passano. De La Máscara más tarde se desprendió por un lado el Teatro Fray Mocho y el Nuevo Teatro.

¿Qué sucedió entre usted y el actor Florencio Parravicini?

—Un día me acerqué a un teatro donde estaba trabajando F. Parravicini y le cri-

tiqué su teatro que estaba dirigido solamente al sexo. Le dije que para buscar sexo no era necesario buscarlo en el teatro, hay otros lugares para ello.

¿Cuál fue la razón por la que no continuaron las experiencias cinematográficas con su elenco?

—Nuestra experiencia cinematográfica nos costó 57 000 pesos, mientras que cualquier película en ese tiempo costaba alrededor de 1 000 000 de pesos. Esa era la gran rabia que les daba a los productores. Tal es así que no pudimos continuar con esa actividad porque no nos daban película para filmar.

Ya me ha dado una definición concreta de lo que es el Teatro Popular, quisiera que me dé la importancia que tiene para usted la difusión del teatro.

—En el año 1937 escribí en el *Anuario Socialista*: "El Teatro es un arte total. Y es el arte del pueblo. Su difusión constituye un problema de cultura absolutamente descuidado por el Estado. Es la única escuela de vida que tiene la mayoría de la población analfabeta. Es la única posibilidad digna de vida espiritual en el pueblo, creando, orientando y saneando sus inquietudes."

Voces como la de Barletta

Esto que nos comenta Barletta sigue siendo, lamentablemente, realidad dolorosa en la divulgación de cualquier actividad artística que se quiera llevar a cabo en Argentina. Quizás en este momento se agrave más todo, puesto que no sólo gravita el descuido de su difusión por el Estado y el interés mercantilista de los empresarios, sino que también existe una censura y represión aguda de parte de las autoridades para quien quiera acercarse al pueblo con obras denunciando de la actual situación. Todo esto presionado por problemas económicos y desvirtuando, por medio de la falsa publicidad, los reales

valores del arte. Como resultado obtenemos que el público cada día va menos al teatro y el que va se conforma con la sarta de tonterías y cosas sin sentido que se les da. Todo esto por supuesto publicitado de manera extraordinaria y centralizándolo siempre en los mismos lugares. El éxito fácil con obras sin contenido artístico, hace que unos pocos llenen sus arcas con dinero y en el público, que es el pueblo, sea un pasatiempo que embota su mente y no le permita pensar.

Esto que es una realidad que lastima profundamente el desarrollo mental de cualquier individuo que quiera expresarse libremente, me llevó a preguntarle a L. Barletta cuál creía que era el camino a seguir para bien del teatro; a eso me respondió: "A medida que el pueblo vaya limpiando su política y su camino, el teatro estará donde debe estar." Esta verdad revolucionaria que en muchos países ya es realidad, deberá ser llevada a cabo tarde o temprano en todos los rincones del mundo. Voces como la de Barletta seguirán luchando para que así sea en cualquier momento y en cualquier lugar.

PREMIOS CASA DE LAS AMERICAS 1975

CONSIDERACIONES ACERCA DE RELEVO 1923 Y PEQUEÑOS ANIMALES ABATIDOS

Justo de la Cruz

RELEVO 1923

Un hecho histórico escandaloso siempre es buena materia prima para ofrecer un plato fuerte en literatura. El teatro aprovecha sus recursos propios para brindar, dramatizada, la historia en cuestión. Goldenberg sabe hacer uso correcto de los medios expresivos del teatro. El juego con el tiempo le permite escenificar lo necesario, sin salirse de las exigencias. Aunque la acción se desenvuelve con nitidez cinematográfica, es el diálogo el que resuelve y define las posiciones ideológicas de los personajes. La acción directa en escena sólo corrobora la ideología de cada uno. Se enmarca a cada hombre en su contexto sociopolítico exacto; la veracidad del medio en que se desenvuelven en la obra apoya la actitud y las palabras de los hombres en las tablas. La psicología de estos personajes corresponde vivamente a su formación ética. Esto se descubre a lo largo de los diálogos sostenidos entre ellos. Cada hombre responde por su

clase o grupo social; es un ejemplo entre muchos de ellos. Como son personajes reales no cabe la menor duda que sus enfrentamientos dialogados pudieron haber sido más o menos así. Los personajes justos no aparecen con voces artificiales, sino que vemos su existencia real a través de sus contradicciones. No se pinta un héroe inmortal sin matices morales, sin vectores contrapuestos; son hombres que llevan el heroísmo en el bolsillo y lo sacan a la luz pública después de convencerse ellos mismos que no queda otro camino. Por otro lado no son sanguinarios, vampiros ávidos de sangre, cualquiera que sea. Wilckens aplazó el atentado para no herir a los hijos de su enemigo. ¡Cuán diferente de los carniceros fascistas que utilizan los hijos de los revolucionarios para ablandar su decisión de lucha! Una decisión se toma en la situación límite, pero está condicionada por la vida que se ha llevado, es el resultado de una serie de actitudes anteriores, de la vida que se ha vivido. Este es uno de los

valores de la obra. Los personajes no son falsos, son consecuentes. Wilckens decide tomar la justicia por sus manos, pero no es un acto suicida, individual; es la consecuencia de una vida de luchas contra la injusticia. Varela decide masacrar a los huelguistas, no está obligado a ello oficialmente, pero su posición lo lleva a actuar de esa manera y no de otra. El ser social, condicionando la conciencia social. No hay nada falso en los diálogos; corresponden a la ideología que cada personaje recibe de su modo de vida. Es ridícula la invocación que Varela hace de sus hijos. ¿Y los hijos de los masacrados? Esto reafirma la posición burguesa del asesino que sólo cree en los valores que le han inculcado siempre. Goldenberg indudablemente tiene un oficio que domina. Revive un hecho lejano en el tiempo y nos convence de que la historia es la misma en la lucha entre opresores y oprimidos, sea ésta de principios de siglo, o sea la más reciente entre nosotros los latinoamericanos. Creo que su mensaje no está velado, es diáfano: conviene refrescar la memoria y desempolvar el pasado para constatar, una vez más, que la historia se repite al carbón, y que sólo el tiempo y el lugar cambian; la lucha es la misma de siempre: oprimidos contra opresores. Los primeros luchando por un mundo más justo; los segundos tratando de conservar el que ellos conocen y alimentan. No hay claudicación posible, ni paños tibios. O de un lado o del otro.

PEQUEÑOS ANIMALES ABATIDOS

Pequeños animales abatidos, del chileno Alejandro Sieveking, mereció uno de los premios Casa de las Américas 1975. Comenzando con el sueño de uno de los intérpretes, el autor teje su trama y nos ofrece la realidad chilena pregolpe fascista. Interpretación del sueño: el pequeño burgués, desde su aislado individualismo, divisa al obrero organizado, en grupo; lo cree su enemigo, sin

penetrar a fondo el problema social y la actitud de ellos; los elimina con su pose cómoda de "no hacer nada"; es el trampolín inconsciente, el brazo indirecto de la ultrarreacción, que aprovechando el egocentrismo de su "hermano menor", lo predispone contra los obreros. Sólo después de la masacre fascista despierta y ve horrorizado que equivocó el camino; se percata de que el obrero sólo quería salvar la sociedad, que vista con ojos pequeño-burgueses antes del fatal desenlace, es exponente de riquezas y lujos que él añora, pero no posee; la fastuosidad banal lo deslumbra y "tiene" que cuidarla aun sin ser de él, sólo por el hecho de que está ahí, puede verla, hasta tocarla y quizá algún día poseerla. Cuida de lo que desea y no tiene. Esa es la esencia del pensamiento pequeño-burgués, y así sirve a los intereses más reaccionarios. Al descubrir, ya tarde, la verdad (el obrero trata de salvar la sociedad construyendo su base nueva) es que puede el pequeño-burgués halarle los pelos porque sabe que cometió "una lamentable equivocación". El hombre cree que el obrero va a perjudicarlo "entrometerse" en su trabajo (el teatro), desconfía, y sin analizar, dispara y mata, que en este caso lo hizo con su apatía. Despierta, pero ya no puede hacer nada: la burguesía se lleva lo suyo (el lujo) y dejan al pequeño burgués anonadado, víctima de su propia ceguera clasista.

Cada personaje de la obra representa un campo bien definido de la sociedad chilena e incluye en ella al extranjero residente.

Felipe: Protagonista del sueño que da sentido premonitorio a la actualidad de Chile pertenece a una clase que ha tenido papel primordial a través de la historia socio-política chilena. Es la pequeña burguesía indecisa, individualista, aferrada a los valores encasillados y acuñados por la burguesía y que no se atreve a dejar su "libertad individual" porque piensa que el sistema socialista no es la solución. Apoya con pasividad a la Unidad Popular, pero no hay mili-

tancia ni presencia ideológica para combatir denodadamente. Es una clase importante, que por su esencia misma jugó un rol tristemente principal en la preparación psicológica para el golpe de su "hermana mayor", la burguesía proimperialista. Su ojo perdido, inútil, es el símbolo que representa a la clase media chilena en su posición ante la realidad del Chile popular. Es la oscuridad política en que está sumida una clase, que por miedo a perder aquello que la motiva en la vida, sin juzgar profundamente que el cambio esencial conlleva supresión de valores anticuados y nacimiento de una ética nueva, producto de la nueva estructura, comete el error sin regreso de hacerle de segunda a la clase interesada en conservar lo caduco y que le priva de saborear el triunfo de la verdadera libertad individual: la del hombre que posee todas las salidas para desarrollarse multifacéticamente, sin egoísmos vanos, ni quimeras filosóficas. Cuando descubre su equivocación ya el caso no tiene remedio y perece junto a la clase de vanguardia. Su mediocridad política la sitúa en un plano intermedio, que no por equidistante deja de ser perjudicial al proceso político progresista.

Nancy: Incorporada a la lucha ideológica de un pueblo participa de ella sin percatarse realmente del peligro que se cierne sobre él. Optimista hasta el error, no puede descubrir al enemigo que se le presenta como aliado; comparte con un sector (en este caso Nancy no representa toda la vanguardia, sino pequeños sectores) de la burguesía, que si bien no toma parte en la instrumentación del golpe fascista, tampoco hace nada por evitarlo. Esta tolerancia la lleva a pagar cara su posición.

Pelusa: Representante de la burguesía que, aunque no participa en la traición directamente, ayuda con su silencio cómplice al brazo imperialista, coquetea con él impudicamente. Liberal en esencia no tiene escrúpulos en convivir con el instrumento fascista, de entregárselo de manera irresponsable, sin

pensar en las consecuencias. Si llegó a pensar en lo que hacía, el fatalismo propio de gente de su clase la neutralizó. Es francamente asquerosa su prostitución corporal y animica. Sabe, conoce al enemigo, lo descubre (es la única que está viendo la realidad), interpreta su pensamiento, y no mueve una neurona para evitar su desarrollo y traición. Desea el derrocamiento de la Unidad Popular, y sin participar activamente como contrario, permanece nula ante la catástrofe que se avecina; esto es tomar partido poco peligrosamente para ella. Se autodeclara abstemia en política, pero no lo es de hecho al permitir la entrada en su casa del enemigo de sus "amigos". En forma inútil siente la futura destrucción de sus colegas y opta, con una falsedad rara, por consolarlos con sueños de gloria sabiendo que ellos tienen absoluta confianza en ella. Si esto no es traición entonces no entendí el personaje.

Willy: Agente sagaz del imperialismo penetra disfrazado entre las filas de la vanguardia y la "izquierda liberal" aprovecha la inocente tolerancia política de éstos para convivir con su aliada tácita, la burguesía "abstemia". Esta unión simbólica entre Pelusa y Willy expone y demarca los campos en lucha. El enemigo se hace simpático, pero su esencia se le descubre en la manera irrespetuosa y grosera con que habla. Sabe, que la burguesía no activa en la contrarrevolución, no lo denunciará, aún más, se le entregará mansamente para disfrutar de su prostituida moral.

Los abuelos: Esencias de la burguesía chilena que sueña con quimeras individualistas y a la vez piensa en su satisfacción material inmediata. Van unidos en matrimonio porque uno complementa al otro. Su locura y ambición son el germen del desenlace fascista del futuro. Piensa en la notoriedad social sin preocuparse de la realidad política que les rodea.

Sieveking juega, a través de la magia, con el tiempo socio-político de Chile.

Así nos descubre todos los personajes de la escena chilena, desde su inicio y formación hasta los que preludian el golpe brutal. La acción es mínima, todo el interés recae en la fuerza del diálogo, pieza esencial en la obra. La palabra nos descubre el pensamiento de los personajes; la pequeña burguesía (Felipe) de izquierda teme al futuro sistema, el socialismo; la burguesía "apolítica" (Pelusa) no hace nada ni lucha por nada que no sea su satisfacción individual; la vanguardia revolucionaria (Nancy) mantiene la lucha ideológica en su nivel; la burguesía-germen de Chile (los abuelos) sueñan y lucha por sus realizaciones quiméricas e inmediatas; el imperialis-

mo (Willy) penetra y usa a su aliada como cómplice tácito. El autor nos ofrece una postal de la época pre-golpe. Como una lección a seguir Sieveking nos enseña que no importa cuán equidistante se esté en el equilibrio revolucionario; el fascismo destruye todo lo que huele a izquierda, con partido político o sin él. Considero que este es el mensaje que el autor nos envía: hay que tomar partido activamente; no se puede contemporizar con el enemigo de clase; de nada vale la "libertad individual" cuando ésta conlleva no participación, y por tanto, complicidad con el enemigo. La moraleja está vigente en nuestra América.

ENTRE ACTOS

Carlos Espinosa

SER O NO SER EL PRIMERO

Comentarios controvertidos ha provocado este año en Lima el montaje de *Hamlet* de William Shakespeare, por el Teatro Nacional Popular, dirigida por Alonso Alegría, que participara como jurado de teatro en el Premio Casa de las Américas de 1975. Es la primera vez que la más popular de las tragedias de Shakespeare se representa en Perú con un elenco de actores nacionales. "Es una obra elitista", "es comprensible sólo por sectores minoritarios": son algunos de los juicios de la crítica limeña. Alegría, por su parte, ha declarado: "No, *Hamlet* no es una obra elitista, ni Shakespeare un autor de élite. *Hamlet* es comprensible para cualquier persona. Lo que sucede es que la traducción ha hecho que se considere a la pieza como elitista: la han convertido en elitista." Tal vez por esas razones, el dramaturgo y director peruano que en 1969 ganara el Premio Casa de las Américas con su pieza *El cruce sobre el Niágara*, ha realizado su propia traducción para el montaje, presentando la obra en castellano moderno para peruanos modernos. "Nosotros tratamos de presentar a *Hamlet* no como un héroe a quien hay que emular, sino como un antihéroe a quien

hay que cuestionar", declaró Alegría. Después del estreno, el TNP continúa ensayando, cosa que no se acostumbra en el medio teatral, porque "un montaje comienza a evolucionar en el contacto con el público. Sólo con la reacción del público a cada momento de la representación podemos saber lo que se entiende y lo que no se entiende. Hasta el momento del estreno estamos trabajando sobre conjeturas". Mientras tanto, el público asiste a las funciones en el teatro La Cabaña y lo hace en cifras que pueden calificarse de considerables.

UNA ORGIA RECOMENDABLE

La obra *La orgia*, del dramaturgo y director colombiano Enrique Buenaventura, fue presentada en Madrid este año por el grupo Esperpento, de Vigo, dentro del Ciclo de Teatro Independiente que desarrolla el teatro Arlequín. "Teatro imaginativo que no confunde el compromiso político con la actitud didáctica", ha escrito la prensa madrileña, y agrega: "Pese a su enraizamiento en la inmediatez colombiana, la reflexión de Buenaventura sirve para cualquier sociedad capitalista de nuestros días." La pieza analiza la guerra de los mil días en donde se enfrentaron liberales y conservadores así como la posición oportunista de la Iglesia en el conflicto.

CORRIDOS MEXICANOS EN MADRID

También de la capital española llegan noticias de los exitosos recitales de los mexicanos Ignacio López Tarso y Betty Missiego, que con el título de *Corridos de la Revolución* se presentaron en una sala de Madrid. Dirigido por Álvaro Custodio y estructurado en dos partes, el recital-espectáculo sirvió para descubrir al público español la raíz de una expresión generalmente trivializada en tantas películas y folclor para el consumo. Para contraponer el concepto castellano de la muerte que revelan los mexicanos en sus corridos, se incluyeron versos del Arcipreste de Hita y de Jorge Manrique. Emiliano Zapata y Pancho Villa fueron los personajes más abordados por los corridos, y se cerraba la primera parte con una exaltación de Lázaro Cárdenas. Acerca de las actuaciones de López Tarso, la crítica señaló: "Hay que volver a escribir que no sólo es un excelente actor, sino una persona dotada de encanto escénico y de la comunicabilidad que exige un trabajo como éste." En cuanto a Betty Missiego, escribió: "Fue una gratísima sorpresa para el público. No sólo cantó bien y supo estar en el escenario, sino que resultó un equilibrado contrapunto del extrovertido López Tarso. Donde el actor derrochó una comunicación barroca, desenfadada, Betty Missiego fue la contención igualmente expresiva y necesaria."

DE Y SOBRE CUBA EN COLOMBIA

En la reciente temporada teatral colombiana y dentro de las distintas muestras regionales que se celebraron como paso previo al recién finalizado Festival Nacional del Nuevo Teatro, se destacan algunas obras de autores cubanos o piezas colombianas que reflejan problemas relacionados con la Revolución. De la escritora Dora Alonso, el Grupo de Teatro El Muñeco Constructor presentó *El espantajo y los pájaros*, dirigida por Luis Fernando Villalobos. Partiendo de una realidad concreta, la pieza convierte el tema del campesino latinoamericano en un producto artístico y lleno de fantasía, ofreciendo al público infantil una verdadera lección de historia y política, todo esto con gran agilidad y madurez literaria. El Grupo Teatro Estudio Gimnasio Bolívar montó en Barranquilla *La definición*, del joven autor Carlos Torres P., que ganara el Premio David de Teatro en 1970 con esta obra. Dirigida por Roberto Ríos, refleja las actitudes de una pareja que, al triunfo del proceso revolucionario era parte de la alta burguesía y que ahora tiene que decidir definitivamente su forma de vida en medio de la Revolución. Por último, en la muestra regional de Cali, el Grupo Esquina Latina llevó a escena *Ven siendo*, creación colectiva que tiene como tema aspectos de la Revolución y la contrarrevolución en Cuba durante 1961, fundamental-

mente. El espectáculo constituye el trabajo de mayor magnitud del conjunto, que lo estructuró en una paciente labor de equipo de tipo teórico y práctico. Esto posibilitó la versión definitiva, realizada por Danilo Tenorio, que también la dirigió.

RESUCITAN LOS MUERTOS

Como parte de las actividades realizadas en Cuba para celebrar en 1975 el centenario del nacimiento de Florencio Sánchez, el Grupo Teatro Popular Latinoamericano llevó a la escena del Teatro Martí la obra del dramaturgo uruguayo *Los muertos*, bajo la dirección de Julio Gómez y con Idalia Anreus y Omar Valdés en los papeles principales. Es la tercera vez que la obra es representada en escenarios cubanos; en el Teatro Payret la estrenó la compañía de Camila Quiroga, a finales de 1928, mientras que su reposición se produjo en 1941 por la compañía de Paulina Singerman, que la montó en el Teatro La Comedia con el título de *Un marido burlado*, que resultaba más comercial. Ambas representaciones tuvieron un clamoroso éxito de público. A propósito de la puesta en escena de *Los muertos* por el GTPL, Nati González Freire escribió: "Hay que volver al teatro completo del uruguayo para asegurarnos de su existencia permanente entre nuestros vivos más representativos." En las notas

al programa, el GTPL plantea: "Podría pensarse, desde nuestra sociedad socialista, que *Los muertos* pertenece a un pasado sólo vivo en el recuerdo de los viejos o en la literatura de su tiempo. Pero basta asomarse a la intimidad de las grandes urbes del mundo capitalista o a los suburbios de los países subdesarrollados y explotados por aquel capitalismo, para reencontrar los mismos elementos que constituyen el drama de los personajes de esta obra".

AMIGUITO, JUGUEMOS AL TEATRO DE TITERES

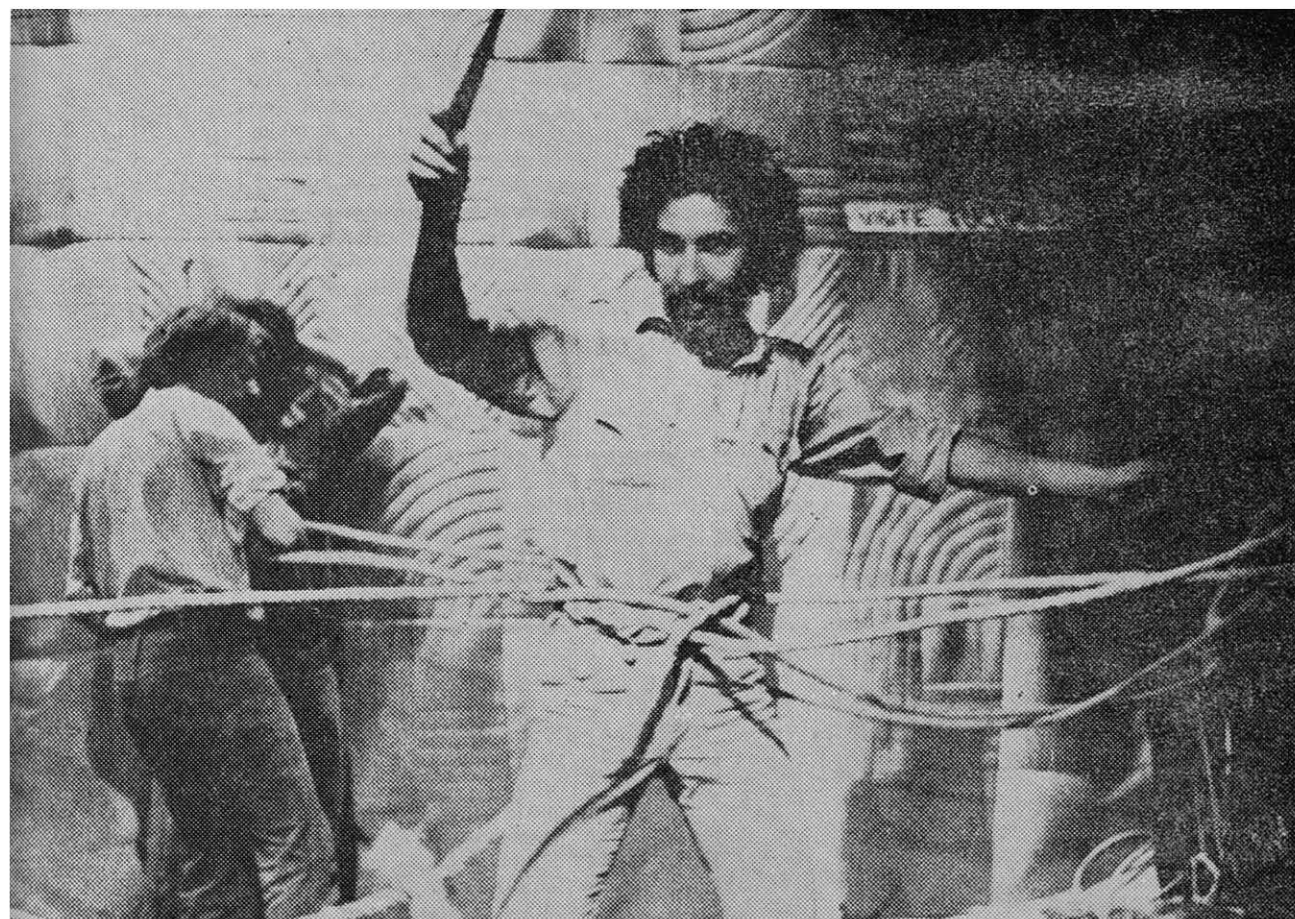
Durante los primeros meses de este año se celebró en Caracas la Primera Jornada Metropolitana del Títere, patrocinada por la Dirección Nacional de Artes Escénicas del INCIBA. En este evento titiritero de carácter popular, participaron las siguientes obras: *Los Monigotes*, de José León; *Porque un día salga el sol sin nubes que lo oscurezcan*, de Germán Ramos; *El papagallo*, de José Elcure; *El hueco del anillo*, de José Rodríguez y *Las Marionetas* de Fabián de León. Se escogieron teatros y plazas públicas en distintos lugares de la capital venezolana y semanalmente eran visitados por todos los grupos, que se fueron turnando en las presentaciones, hasta la culminación del encuentro en el Palacio de las Industrias. Al final de esta jornada, el trabajo se convirtió en una lección de autenticidad, pues si se pensaba ir a los barrios a ofrecer una función, un público infantil ávido, sincero y receptivo demostró la importancia de la labor para los niños y lo exigente que resultan.

GIRA VENEZOLANA DEL LTL

Con funciones en el Colegio de Profesores, el Instituto Pedagógico, el Colegio Universitario Los Teques y el Ateneo de Caracas, se presentó en Venezuela el grupo argentino Libre Teatro Libre, dirigido por la actriz y profesora María Escudero, que viajara a Cuba para integrar el jurado de teatro del Premio Casa 1975. Entre las obras que el grupo llevó en su gira, se destacan *Alao por el estilo*, creación colectiva donde el humor divierte no sólo al público, sino también a los propios actores; *Contratanto*, obra que el colectivo creó a partir de un trabajo de investigación con la Unión de Educadores de la Provincia de Córdoba, relacionado con los problemas de la educación y la cultura; y *El fin del camino*, otra de las creaciones colectivas del LTL, que se basa en el estudio realizado durante tres meses sobre el cultivo y la producción de azúcar en Tucumán, y que próximamente publicará la Casa de las Américas en su serie La Honda, en selección de Francisco Garzón Céspedes. La aceptación por parte de los espectadores caraqueños muy alentadora para el grupo, y los debates que se realizaron al final de cada función sirvieron para demostrar que los temas tratados en las obras interesan a un público más amplio. Creado en 1969 por un grupo de estudiantes del Departamento de Teatro de la Escuela de Arte de la Universidad de Córdoba (la edad promedio de sus diez integrantes no

llega a los veinte años), que después de un año de estudios se dieron cuenta que lo que buscaban no estaba allí, el LTL tiene como uno de sus primeros postulados "la necesidad primaria de investigar las formas teatrales". Es así como su trabajo los llevó desde las primeras experiencias a lo que es, sin dudas, su aporte más valioso al movimiento teatral latinoamericano: las obras de creación colectiva basadas en las investigaciones de la realidad social. Además de estas piezas, el grupo realiza teatro para niños. En este sentido, su primer trabajo fue *Glup, Zas, Pum, Crach*, a la que siguió *La mayonesa se bate en retirada*. Ambas tienen como objetivo hacer participar a los niños de una manera creativa y no alienante, desmitificando paralelamente a los héroes convencionales. Una de las creaciones colectivas del LTL, *El asesinato de X*, obtuvo mención en el Premio Casa de las Américas 1972, y apareció publicada en el volumen *Tres obras de teatro*. Desde entonces, ha pasado a formar parte del repertorio de numerosos grupos del continente, y en las muestras regionales de Bogotá y Barranquilla aparecía entre las creaciones presentadas.





SEMINARIO TEATRAL EN LA CANDELARIA

Como parte de las actividades preparatorias al Festival Nacional del Nuevo Teatro, en el local del Teatro La Candelaria se impartió en agosto un seminario para los grupos de la región del Centro de Colombia, para contribuir de esa forma a la superación y al intercambio entre los diferentes conjuntos. Debido al gran número de grupos inscritos y al poco espacio disponible para los ejercicios, fue necesario limitar parte del seminario a dos integrantes por colectivo. Los temas tratados fueron: *La historia del teatro a través de los espacios escénicos*, *Contribución al estudio del teatro en la calle*, *Aporte del artista colombiano*, y *Expresión corporal*, y entre los participantes estuvieron Carlos José Reyes, Santiago García, Jorge Herrera y Misael Torres.

¿TEATRO NACIONAL DE INSPIRACION ISABELINA?

Siguiendo con Shakespeare y las versiones modernas de sus tragedias que realizan los grupos latinoamericanos, el Teatro Nacional, de Caracas, presentó en 1975 una versión de *Romeo y Julieta* que prepararon Miguel Otero Silva y Álvaro de Rosson. En la nueva visión de la tragedia, Caracas es Verona, los Montescos son adecos y los Capuletos, copeyanos, o viceversa. Romeo no quiere seguir siendo copeyano, Julieta no quiere seguir siendo adeca. Rosson, pretendiendo continuar la línea emprendida con *Testamento del perro*, ha aprovechado el humor descarnado y la sátira política del novelista de *Cuando quiero llorar no lloro*, para hacer esta gran humorada sobre las luchas familiares en Venezuela. Luchas, que, como ha dicho el propio Rosson, son "terribles, tanto más que la de los Capuletos y los Montescos". Aquí los protagonistas no mueren al final, porque "no queremos que la gente se vaya triste. Nosotros no somos un país triste. Todo lo planteamos con un gran humor. Y nos nos cuesta nada dejarlos vivos". Entonces cabe preguntarse: ¿qué queda de Shakespeare en esta versión? El propio Álvaro es quien responde: "Mucho. Y muy bien hecho. Queda todo Shakespeare. Hay textos que se cambian, textos que están añadidos, pero esencialmente es *Romeo y Julieta*. A lo mejor las groserías no son las mismas de la

Inglaterra shakespereana, pero tienen el mismo sentido. Yo creo, además, que esta versión está inscrita en lo mejor del teatro nuestro, con todo ese pasado auténtico."

¿QUE POCO SABEMOS DE COSTA RICA!

Así ha confesado la prensa mexicana a raíz de la visita de la Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica, que viajó este año al país azteca en retribución a la gira artística que organizada por México se presentara en varios países del continente. *Puerto Limón* fue la obra que escogieran para sus funciones en México. La misma es una adaptación que realizara Alfredo Catania, que también la dirige, de la novela homónima del escritor costarricense Joaquín Gutiérrez, que fuera galardonada con el Premio Nacional de Literatura en su país. En la pieza se cuenta la primera huelga ocurrida en el lugar que le da título en 1943, contra la nefasta United Fruit y las bananeras locales. Teatralización de un hecho histórico que debe contribuir a la concientización de las masas populares. Acerca de la puesta en escena, *El Gallo Ilustrado* escribió: "Como teatro de masas, teatro popular bien entendido (es decir, dirigido a los estratos desfavorecidos) logra indiscutiblemente su cometido. Como teatro político, es una digna y valiente muestra de los amigos costarricenses". La CNTCR se formó en 1971, respondiendo a la necesidad de contar con un grupo de tea-

tro profesional que llevara el teatro a todo el país. Su labor va dirigida a un público popular, campesino y obrero, y su repertorio incluye clásicos internacionales, obras contemporáneas y de autores costarricenses. A partir de 1974, el grupo es dirigido por Oscar Castillo, que ha organizado un programa para comunidades, colegios y fábricas, así como actividades de teatro infantil.

OBRA TRIUNFADORA

La pieza *Pilo Tamarino* Luca, del joven autor mexicano Wilebaldo López, fue estrenada en el Teatro Hidalgo, del Instituto Mexicano del Seguro Social, con la asistencia de María Esther Zuno, esposa del Licenciado Luis Echevarría, presidente de México. La obra triunfó entre 76 piezas que fueron enviadas al II Concurso Nacional de Obras sobre el tema Hombres de México y del Mundo, que convocara el IMSS. Wilebaldo había obtenido también el premio correspondiente al primer concurso en 1972, con *Yo soy Juárez*. La nueva obra del dramaturgo plantea diversos aspectos de la vida de los indios curas y de la forma en que están siendo incorporados al sistema económico y social del país. La interpretación de la misma se encomendó a un grupo de estudiantes de arte dramático de los diversos Centros de Seguridad Social. No son actores profesionales, sino obreros, estudiantes y amas de casa con auténtica vocación.

NUEVOS EXITOS DEL TEC.

El Teatro Experimental de Cali, llevó a Bogotá la cuarta versión de *A la diestra de Dios Padre*, creación colectiva sobre la pieza de Enrique Buenaventura, que a su vez parte de un cuento de Tomás Carrasquilla que le valiera tardíamente el Premio Nacional de Literatura en 1936. El espectáculo, algo así como la columna vertebral del TEC, se dio con llenos entusiastas en la Plaza de Bolívar, el teatro del Parque Nacional, La Candelaria y la Universidad. Este éxito constituye una prueba de la calidad y madurez lograda a través de veinte años de trabajo por uno de los grupos más serios y estables de América Latina. La obra antepone, con picaresca ironía y con la frescura multicolor de la mojiganga, lo humano contra una legalidad y visión del mundo que engaña y empequeñece al hombre. Peralta es un anti-Fausto, no el héroe desgarrado por la ambición burguesa de dinero y felicidad eterna; es el antihéroe marginado y superexplotado del Tercer Mundo que logra sobrevivir con ingenio en un sistema de miseria y absurdo. La primera versión fue estrenada en Manizales en 1958, y luego se presentó en uno de los festivales de teatro en Bogotá, donde ganó el primer premio. En 1960, fue invitada al Festival Mundial del Teatro de las Naciones, donde obtiene un

nuevo premio. Esta fue la segunda versión de la obra. La tercera se estrenó en Quito, en 1962. En la cuarta, se ha hecho un nuevo análisis del cuento, desde el punto de vista de su significación actual, buscando su relación con los problemas sociales de nuestros días. A propósito de este montaje, el TEC ha manifestado: "La tarea de ayudar a construir un teatro nacional y latinoamericano destinado a un público popular, un teatro que crea imágenes útiles y bellas de nuestra vida, la conciencia de un pueblo dueño de su propio destino, esa tarea que es nuestra razón de ser, y se está cumpliendo. Hemos cumplido una tarea, otras aún más arduas y difíciles nos esperan."

YA ES HORA PARA EL TEATRO SALVADOREÑO

Entre los grupos salvadoreños que en los últimos tres años han dado un considerable impulso al teatro de ese país centroamericano, la influencia de la creación colectiva, a través de los trabajos de Buenaventura y Boal, principalmente, se ha hecho sentir con fuerza. En marzo de 1975, trece integrantes formaron el grupo *Nemena*, cuyo nombre en nahuatl significa *Ya es hora*. De acuerdo al grupo, esto significa: "ya es hora de luchar, de concientizarnos, de que despertemos y miremos la realidad en que vivimos". Aprovechando la técnica Stanislavski y partiendo de los métodos de creación colectiva, el grupo se propone realizar una labor cuyos objetivos son concientizar po-

liticamente al pueblo, a través de obras de contenido social. El grupo experimental *Tecolote*, fundado en 1972, es otro conjunto que realiza creaciones colectivas en El Salvador. Actualmente, *Tecolote*, se encuentra en una etapa de replanteamiento del grupo y de su trabajo.

EXITOS DE UNA OBRA CUBANA EN MOSCU

Con gran éxito de público, se ha estrenado en Moscú la obra del dramaturgo cubano Héctor Quintero *El premio flaco*, que subió a la escena del teatro Mossoviet. Durante tres años se había venido estudiando el montaje de la pieza, que ha sido dirigida por Yuri Scherling para conmemorar el XVI Aniversario de la Revolución Cubana. Las localidades se agotaron un mes antes del estreno, y al final de cada función el público, puesto de pie, tributaba calurosos aplausos a los artistas.

CREACION COLECTIVA EN PARAGUAY

En las últimas Muestras Paraguayas de Teatro celebradas en Asunción, la creación colectiva ha estado representada con la presencia de varios

grupos. Uno de ellos es el Grupo Ara, que presentó *Ara Pytu*, una creación colectiva sobre textos de Barret y Roa Bastos, entre otros. Con un trabajo que le valió al grupo ser invitado al Festival Internacional de Teatro de Venezuela, la obra es un ejemplo de auténtico teatro paraguayo, que cala profundamente en la problemática social. Con algunas modificaciones que rompen la ubicación de la pieza en el pasado, los mensúes se pasearon dolorosos por la patria actual, invadiendo y comprometiendo la sala. El Grupo Anguekoi presentó la creación colectiva *López*, una recreación histórica sobre la Guerra del 70 y las circunstancias que originaron esta contienda. *López* refleja la intervención de los imperialismos británico y brasileño en la guerra, y es un rescate histórico y estético del hecho. Tiempoovillo, grupo fundado en 1969 por estudiantes de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de Concepción, ha sido el conjunto más famoso de los que emplean en Paraguay los métodos de creación colectiva. Al principio, montaban textos de algunos dramaturgos contemporáneos. Tomando *El extraño caballero*, de Ghelderode, realizaron un trabajo de creaciones e improvisaciones, que presentaron bajo el nombre de *Curriculum Vitae*. Como ellos han declarado, "tomar una obra y ponerla tal cual no tiene sentido. Tiene que responder a nuestra realidad. Cuando trabajamos con obras de autores, las tomamos y las desmenuzamos, viendo qué relación tienen con nuestro medio, en qué se adaptan. Entonces, las reelaboramos por analogías. "Pero no era suficiente, y el grupo decidió crear sus propias obras. Para esto hicieron algunos estudios con antropólogos, y vivieron durante cierto tiempo en tres comunidades indias, lo que les dio un conocimiento profundo y rico de los mitos de esas tribus. Así surgió una obra sobre el

exterminio de los indios: *De lo que se avergüenzan las víboras*. Pero además, la pieza presenta escenas del Paraguay contemporáneo, pasando por la Guerra del Chaco. El espectáculo se divide en tres partes: el génesis de la cultura indígena, el enfrentamiento con los blancos y la destrucción o el mito de la huida de éstos. Acerca de su método de trabajo, Tiempoovillo ha declarado: "No tenemos director, trabajamos en equipo. A nivel de organización tenemos coordinadores. Primero unificamos el concepto de lo que queremos hacer y entonces a partir de eso, artísticamente todos podemos opinarle."

COLECTIVO NACIONAL DE TEATRO: POR UN PUERTO RICO LIBRE

Con motivo de celebrarse en Cuba la Jornada de Solidaridad con la Independencia de Puerto Rico, se presentó en septiembre pasado en el Teatro Martí, de La Habana, el Colectivo Nacional de Teatro de Puerto Rico, organizado a principios de 1975 al fusionarse los grupos Anamú y Morivivi. En sus representaciones habaneras, el CNT representó dos obras de creación colectiva: *Basta*, sobre la problemática del vivir cotidiano en un país colonizado, y *Los migrantes*, sobre los puertorriqueños que, presionados por el desempleo y las necesidades económicas, marchan a Estados Unidos. El grupo sostuvo un intercambio de experiencias y

opiniones con La Yaya, el grupo campesino de esa comunidad, que viajó a La Habana para presentarse en el Panorama Nacional de Teatro y Danza 1975. El CNT se ha definido como un conjunto teatral popular y comprometido, y su labor contribuye en la batalla por un Puerto Rico Libre.

TEATRO LATINOAMERICANO EN RUSO

"El repertorio de los teatros de América Latina impresiona agradablemente por la variedad y, en algunos casos, por su razonamiento seriamente pensado", escribe N. Tomashvsky en su trabajo "Ayer y hoy del teatro latinoamericano", que sirve de epílogo a la antología *Obras del teatro de América Latina*, que ha sido editada en Moscú por la editorial moscovita Iskustvo (Arte). La antología constituye una muestra del teatro latinoamericano actual. El lector soviético puede leer, entre otras, *Tupac Amaru*, del argentino Osvaldo Dragún, *La carreta*, del puertorriqueño René Marqués, *Las ranas*, del uruguayo Mauricio Rosencof y *Don Juan*, del brasileño Guilherme Figueiredo.

Dos obras premiadas en diferentes años por el jurado de teatro del Premio Casa de las Américas aparecen seleccionadas: *El pescado indigesto*, del guatemalteco Manuel Galich, y *El atentado*, del mexicano Jorge Ibargüengoitia.

CUALQUIER SEMEJANZA CON LA REALIDAD, NO ES PURA COINCIDENCIA

No es casual que un teatro como el latinoamericano que comienza a buscar su propio lenguaje, proponga como temática la historia de su propio país. Es el caso de *I took Panamá*, creación colectiva del Teatro Popular de Bogotá, que responde a la necesidad de preguntarse sobre uno de los momentos más ejemplarizantes de la historia en las relaciones de Colombia con los Estados Unidos. Recientemente, el TPB llevó la obra a Ciudad de Panamá, donde se presentó en tres ocasiones en el Teatro Nacional con la asistencia de 3 600 espectadores. El Departamento de Expresiones Artísticas de la Universidad de Panamá había cursado una invitación al conjunto, lo que despertó una encendida polémica en toda la nación. Nuestra colaboradora Ángela Montoya, de Colombia, entrevistó a Jorge Ali Triana, director del TPB, para *Conjunto*, a su regreso de la gira del grupo. Acerca de la campaña desatada por la derecha y el imperialismo contra la obra, Ali Triana declaró: "La prensa más conservadora y reaccionaria preparó a la opinión pública en contra de la obra y de su presentación, con los argumentos de que era una pieza colombianista, que quería despertar viejos rencores y que despreciaba a los próceres de la independencia de 1903. De

esta forma, colocaba a *I took Panamá* en la dimensión de un conflicto colombo-panameño y planteaban la obra como un insulto a la soberanía panameña. "Durante más de quince días, la polémica ocupó las principales columnas de los diarios panameños, hasta que el gobierno de ese país, por intermedio del Ministerio de Educación, convocó públicamente a una mesa redonda, en la sede de la Academia Panameña de Historia, con la participación de historiadores, escritores e intelectuales en general, para decidir si la obra sería llevada o no. La conclusión fue: *I took Panamá* debía presentarse, por ser altamente positiva para el momento de lucha anticolonialista que vive el país; porque ataca directamente el intervencionismo yanqui; y porque la pieza no sólo revisa exhaustivamente la historia, sino que inicia el estudio de la realidad actual llevándola al teatro. Y continúa diciendo Jorge Ali Triana: "Llegamos a Panamá rodeados de un aparato de seguridad realmente impresionante, puesto por el gobierno para impedir cualquier acto de sabotaje. Nosotros sosteníamos la tesis de que *I took Panamá* se defendería sola, que el mismo trabajo teatral desmontaría la idea que de ella se tenía en algunos sectores de la población. Una de las funciones ofrecidas para la clase obrera y el campesinado, con la asistencia de todos los dirigentes sindicales y de la Guardia Nacional, nos hizo comprender que nuestro trabajo sí había llegado para el pueblo a quien estaba dirigido. A medida que la obra se desarrollaba, el entusiasmo del público crecía, desbordando nuestras posibilidades y dificultando nuestra labor por la emoción que sentíamos, hasta convertirse aquello en una verdadera apoteosis, muy difícil de olvidar." Los trabajadores de la cultura de Panamá emitieron un manifiesto, recomendándola. Después el TPB se ha presentado con mucho

éxito en la Muestra Mundial de Teatro de Puerto Rico y en el Festival Nacional del Nuevo Teatro de Colombia. *I took Panamá*, aparecerá publicada por la Casa de las Américas, en la colección La Honda, junto a *El fin del camino* del Libre Teatro Libre de Córdoba.

ALIANZA: POLITIZAR LA ESTÉTICA

Lo que afirmábamos anteriormente acerca de un teatro latinoamericano de indagación histórica se puede aplicar a *Puerto White, 1907. Historia de una pueblada*, creación colectiva del grupo argentino Alianza que se ha venido presentando en barrios, universidades, calles y sindicatos obreros de todo el país. La pieza recrea una huelga portuaria ocurrida en julio de 1907, que fue reprimida salvajemente por la Subprefectura, con un resultado de dos muertos y cincuenta heridos. La respuesta de los obreros fue un paro general de 48 horas en toda la nación. Los miembros de Alianza recolectaron datos, investigaron en los diarios de la época, analizaron el informe al Parlamento de Alfredo Palacios, y así surgió la pieza. En escenarios improvisados, sin el aparato escenográfico tradicional, el colectivo realiza sus funciones populares, y al final, entabla con el público un diálogo que termina en discusiones vitales y animadas. Formado en 1967, Alianza ha ido evolucionando de un teatro de autores europeos hacia un teatro más comprometido, con un repertorio elaborado por el grupo mismo. Organizado por el colectivo, se celebró en Bahía Blanca el Festival de la Libertad, en defensa de los presos políticos del país. El evento sirvió para unir y definir los objetivos de los problemas y las luchas, así como para descartar sicologismos y falsos caminos. El grupo Alianza ha declarado. "Ya no debemos dudar: nuestro compromiso tiene que ser definido

rigurosamente. Pretendemos recuperar una historia que siempre nos fue negada, dirigiéndonos finalmente a nuestro interlocutor principal: la clase obrera. Nuestro objetivo preciso es politizar la estética."

Colaboradores

ESTEBAN CARLOS BOGDANICH: Periodista y crítico teatral argentino. Ha realizado investigaciones sobre el Teatro del Pueblo y la obra de Leónidas Barletta.

JUSTO DE LA CRUZ: Crítico literario cubano.

CARLOS ESPINOSA DOMINGUEZ: Crítico teatral cubano. Atiende la crítica de teatro en el periódico Juventud Rebelde. Próximamente aparecerá por el Instituto Cubano del Libro una antología de entremeses españoles que compiló y prologó.

MANUEL GALICH: Dramaturgo, historiador y profesor guatemalteco. Entre sus últimas obras publicadas se encuentran: *El último cargo* —para adultos—, y *Miel amarga* —para niños—. Director del Departamento de Teatro de la Casa de las Américas.

FRANCISCO GARZON CESPEDES: Poeta, periodista y crítico teatral cubano. Jefe de Divulgación de la Casa de las Américas.

FLORA LAUTEN: Actriz, directora y dramaturga cubana. Ha pertenecido a algunos de los más prestigiosos colectivos teatrales cubanos: Teatro Estudio y Teatro Escambray. Dirige en la actualidad el Teatro de La Yaya.

DEREK WALCOTT: Poeta periodista y dramaturgo, nacido en 1930, en Castries, una ciudad de la isla de Santa Lucía. Fundador del reconocido Trinidad Theatre Workshop, es una de las figuras más representativas de las letras afro-anglo-caribes.

CONTENTS: 2 ● La Yaya: Theatre in people's hands. Carlos Espinosa Domínguez. 19 ● The brothers. Flora Lauten. Collective creation of the La Yaya Theatre. 39 ● Drums and colours. Derek Walcott (part II). 74 ● Theatre clothing: an exceptional love story for the youth. Francisco Garzón Céspedes. 77 ● GNIHTOLC ERTAHT or To be read backwards. Manuel Galich. 94 ● Leónidas Barletta and The Theatre of the People. Esteban Carlos Bogdanich. 99 1975 Casa de las Américas prizes: Relay 1923 and Sand little animals. Justo de la Cruz. 103 ● Between Acts. ● Contributors.

SOMMAIRE 2 ● Le théâtre en main du peuple. Carlos Espinosa Domínguez. 19 ● Les frères. Flora Lauten. Création collective du théâtre La Yaya. 39 ● Des tambours et drapeaux. Derek Walcott. (II part) 74 ● Vêtement de théâtre: Une histoire exceptionnelle d'amour crée pour les jeunes. Francisco Garzón Céspedes. 77 ● ERTAHT ED TNEMETEV ou Pour lire à l'invers. Manuel Galich. 94 ● Leónidas Barletta et le Théâtre du Peuple. Esteban Carlos Bogdanich. 99 ● Prix Casa de las Américas 1975: Des considérations sur les pièces Relève 1923 y Des petits animaux abattus. Justo de la Cruz. 103 ● Entr'actes. Carlos Espinosa. ● Collaborateurs.

SUMARIO: 2 ● "La Yaya": O teatro nas mãos do povo. Carlos Espinosa Domínguez. 19 ● Os irmãos. Flora Lauten. Creação colectiva do Teatro "La Yaya". 39 ● Tambores e bandeiras. Derek Walcott (IIa. parte). 74 ● Roupas de teatro: Uma excepcional história de amor criada para jovens. Francisco Garzón Céspedes. 77 ● Roupas de teatro ou para ler ao contrario. Manuel Galich 94 ● Leónidas Barletta e o Teatro do Povo. Esteban Carlos Bogdanich. 99 ● Prêmios Casa de las Américas 1975: Considerações acerca de Relêvo 1923 e Pequenos animais abatidos. Justo de la Cruz. 103 ● Intervalos ● Colaboradores.



BAN
SAN
JOS
PR

PAR
LA
A

