typ031

antología de teatro latinoamericano (1950-2007)

tomo 10

ANTOLOGÍA DE TEATRO LATINOAMERICANO

(1950 - 2007) - TOMO 10 - Paraguay y Perú

Compiladores: Lola Proaño Gómez - Gustavo Geirola

Todos los derechos reservados.
Buenos Aires. 2016

CELCIT. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral
Buenos Aires. Argentina. www.celcit.org.ar. e-mail: correo@celcit.org.ar

Índice

Pag4. prólogo por Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola

PARAGUAY

Pag7. Dramaturgia paraguaya: segunda mitad del siglo XX e inicios del siglo XXI por Teresa González Meyer
Pag14. Agustín Núñez por Teresa González Meyer
Pag18. Ángeles
Pag22. Tana Schémbori por Teresa González Meyer
Pag25. Kurusú (proceso de creación)

PERÚ

Pag28. Teatro Peruano. Introducción histórico-cultural por Luis A. Ramos-García
Pag41. Eduardo Adrianzén por Luis A. Ramos-García
Pag45. El nido de las palomas
Pag89. César De María por Luis A. Ramos-García
Pag93. Del bolsillo ajeno
Pag136. Sara Joffré por Luis A. Ramos-García
Pag140. En el jardín de Mónica
Pag165. Aldo Miyashiro por Luis A. Ramos-García
Pag168. Función velorio
Pag198. César Vega Herrera por Luis A. Ramos-García
Pag202. El cuenteo
Pag224. María Teresa Zúñiga Norero por Luis A. Ramos-García
Pag228. Mades Medus

Prólogo

La meta de esta *Antología de Teatro Latinoamericano en un acto (1950-2007)* –originalmente auspiciada por una beca del **National Endowment for the Humanities (NEH)** en Estados Unidos y recibida con entusiasmo para su publicación por el **Instituto Nacional del Teatro** de la República Argentina **(INT)**– es presentar obras breves producidas durante ese tiempo en la región, acompañándolas de introducciones histórico-culturales de cada país en el período considerado y de biografías de cada uno de los autores. A los efectos de incorporar el componente audiovisual, cada uno de los tres tomos de la *Antología* incluye un DVD con fotos y clips de videos de algunas puestas en escena de las obras.

El trabajo que hemos realizado ha sido lento y difícil dado que la mayoría de textos no son accesibles en las bibliotecas de Estados Unidos. Nuestra primera dificultad fue la necesidad de seleccionar autores y cerciorarnos de que tuvieran obras breves. Al respecto, la posibilidad de leer obras en formato electrónico, provistas por los autores o instituciones que tienen portales dedicados a ello, fue de gran ayuda. Otra dificultad a sortear fue que no todos los autores que queríamos incorporar tenían obras breves que calzaran dentro del criterio de la *Antología* que pone el énfasis en la relación de la producción dramática con el contexto histórico de los países. Por eso, algunos autores más jóvenes que no tenían obras en un acto o cuya producción no se ajustaba al criterio de la antología, no pudieron ser incluidos y algunos autores ya canonizados aparecen representados con obras más recientes.

Además, nuestro interés fue, en lo posible, poner textos no publicados, lo que dio cabida a otras sugerencias. No se nos escapa que toda antología es, en cierto modo, parte de un proceso de formación de canon, lo cual nos ha obligado a ser muy cuidadosos en la selección de autores y textos. Tuvimos, pues, que realizar un balance muy difícil entre textos que nos parecían infaltables en una *Antología* de este tipo y la tentación de incluir obras no canonizadas o no publicadas hasta el momento. Finalmente, también decidimos incorporar textos escritos por autores más recientes –no necesariamente de la última generación– cuya producción no se localizaba en los centros capitalinos.

La diversidad cultural de casi todos los países que conocemos como formando parte de ese territorio que designamos como América Latina es tan amplia y compleja que, en cierto modo, nos obligó a ceder frente a muchos de nuestros propios principios políticos y culturales. En primer lugar, no fue posible incorporar todos los países; este fue el caso especialmente de Centroamérica y el Caribe. En segundo lugar, no pudimos evitar centrarnos en la figura del autor dramático, de modo que mucho material teatral de creación colectiva (de sala, popular o comunitario), así como algunos géneros y subgéneros (teatro infantil, musical, teatro de títeres, etc.) tuvo que ser descartado. En tercer lugar, aunque temáticamente hemos tratado de incluir obras con la representación del mundo indígena o afro, nos fue imposible incorporar obras en diversas lenguas o en lenguas indígenas. Brasil aparece representado con dos obras,

una de ellas en portugués.

El lector difícilmente podrá hacerse una idea de las dificultades que tuvimos que sortear, no solo para conseguir las obras, sino también para localizar a los autores a fin de solicitarles los materiales audiovisuales y, eventualmente, su permiso de publicación.

Nuestra concepción del teatro como un hecho no solamente verbal, nos imponía dar algún testimonio de un teatro no basado en el texto dramático. Es así que, por ejemplo, el lector encontrará en el DVD una obra de Paraguay, dirigida por Tana Schémbori, premio nacional de su país, que no tiene texto verbal, por ello, en el libro, Schémbori cuenta el proceso de creación de dicha obra. Algo similar ocurrió con Ricardo Bartís, ante nuestro deseo de respetar su no suscripción al texto dramático impreso. La incorporación de materiales audiovisuales incrementó el trabajo y el desafío. Cuando contamos con imágenes, no siempre nos fue posible localizar a los responsables de la filmación o la ficha técnica de la puesta que nos diera datos sobre el elenco, el espacio, el director, etc. Sin embargo, creemos que los materiales audiovisuales incorporados a nuestro proyecto son una contribución fundamental para promover en América Latina la conciencia sobre la necesidad de conservar archivos organizados, cosa que ocurre en muy pocos países de la región.

Nuestros colaboradores, la mayoría de ellos trabajando en sus respectivos países –muy pocos son los que residen en Estados Unidos– y que tuvieron a cargo los panoramas histórico-culturales y las biografías de los autores, han realizado un trabajo estupendo, no solo en la difícil tarea de detallar en pocas páginas los rasgos más sobresalientes de la historia reciente de sus países, sino en la recolección de todo lo que se ofrece en DVD en este proyecto. A ellos, todo nuestro agradecimiento.

En lo posible, hemos tratado de incluir obras y montajes que demostraran el amplio espectro de temas y cuestiones, estilos y propuestas estéticas que convergen en la dramaturgia latinoamericana actual. Como se comprende fácilmente, no se podía incluir ni la enorme cantidad de autores que hay en cada país ni tampoco la gran variedad de obras de alta calidad. Una antología es, justamente, un desgarrante proceso de exclusión e inclusión en el que intervienen muchos factores, a veces azarosos e imprevisibles, otros determinantes.

Finalmente, una reflexión técnica, a manera de advertencia. A medida que nos acercamos al final del siglo XX y principio del siglo XXI, vemos que para muchos dramaturgos –que también, en general, son los que dirigen sus propias obras– el formato más clásico o tradicional de escritura dramática no parece ya ser suficiente para expresar su visión estética. Es así que el lector se enfrentará a textos que no pueden leerse como se acostumbraba en la dramaturgia más convencional. Hemos así procedido a uniformar la presentación de las obras en la medida de lo posible, pero en muchos casos –aún arriesgando un poco la consistencia de la *Antología*– respetamos la diagramación realizada por el autor.

Hemos de agradecer muy enfáticamente al **NEH,** al **INT,** y a todos aquellos amigos, amantes del teatro, investigadores, directores, actores y autores que con su generosidad hi-

cieron posible esta recolección. Lamentamos la imposibilidad de nombrarlos a todos y cada uno, pues la lista sería interminable. A ellos, sin cuyo tiempo, interés y dedicación esta idea no hubiera podido convertirse en realidad, muchas gracias.

Esperamos que esta *Antología* sirva para dar a conocer la riqueza y variedad del teatro latinoamericano desde la mitad del siglo XX hasta hoy y no solo para el lector interesado, ni tampoco exclusivamente para los profesores e investigadores enfocados en dicho teatro, sino incluso para promover un conocimiento y a la vez un diálogo secreto entre los autores y teatristas de cada país, quienes muchas veces se desconocen entre sí. Esperamos también que la *Antología* promueva el deseo del lector –y de los teatristas en general– de explorar más detenidamente un país o una serie de autores, o de montar en su país la obra de un colega alejado de su región. Si esto ocurre alguna vez, nuestro esfuerzo se verá ampliamente recompensado.

Lola Proaño Gómez
Pasadena City College

Gustavo Geirola
Whittier College

DRAMATURGIA PARAGUAYA: SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX E INICIOS DEL XXI

TERESA GONZÁLEZ MEYER
Directora de la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD) Municipalidad de Asunción. Con la colaboración de Line Bareiro-CDE

Herencia del contexto y de una rica producción

1950 encuentra al Paraguay golpeado profundamente por la reciente guerra del Chaco (1932-1935), por las consecutivas guerras civiles conocidas como revoluciones. La última, desarrollada entre marzo y octubre de 1947, no solo fue larga y cruenta, sino que dejó durante medio siglo la herencia de la alianza de la ANR (Partido Colorado) con unas fuerzas armadas politizadas, que respondieron al partido. Casi un cuarto de la población tuvo que abandonar el país hacia los países vecinos, principalmente hacia la Argentina y hubo un régimen de partido único entre ese año y 1963. Luego de sucesivos gobiernos colorados, derrocados por sus propios correligionarios, se pacificó el país mediante la exitosa imposición de la dictadura militar-colorada del general Alfredo Stroessner que gobernó el país entre 1954 y 1989. En los años cuarenta hubo una importante producción literaria, en narrativa y dramaturgia, sin que estas llegasen a trascender las fronteras, según señala Teresa Mendez-Faith[1] El contexto en el que se desarrollaron esas expresiones fue también dictatorial a excepción de la corta primavera democrática de 1946.

En el Paraguay –país bilingüe– el guaraní fue la lengua viva, sin ser idioma oficial. Lengua pocas veces escrita en la que se comunicaba –y comunica– la mayor parte de la sociedad paraguaya. Las canciones, la poesía y el teatro se expresaron en la lengua indígena-mestizada. Entre 1930 y 1950 se inició lo que se dio en llamar "teatro popular en guaraní". Su más destacado autor fue Julio Correa, quien suma al teatro costumbrista el contenido social y la temática de la guerra. Como bien señala Néstor Romero Valdovinos[2] "el teatro de Correa es por sobre todas las cosas un exitoso intento de interpretación del hombre paraguayo". Estudiosos y críticos ubican a Correa como el padre de las generaciones posteriores que toman la lengua nativa como medio de expresión.

Los/as autores/as destacan otras vertientes teatrales en esos años[3]. Se describía así la década anterior al período priorizado en esta antología: "en el ambiente de los años cuarenta había dos grupos claramente distinguidos. Por un lado, se situaba la corriente de José Arturo Alsina, partidario de un teatro universal, que sin huir de lo particular no cayera en el

1 Teresa Méndez-Faith: *Breve diccionario de la literatura paraguaya,* Editorial El Lector, Paraguay, 1994.
2 Romero Valdovinos, Nestor, "Un exitoso intento de interpretación del hombre paraguayo", en CORREA, *Karu Pokâ,* Asunción, Teatro Estudio Libre / Misión de Amistad (Cuaderno *de literatura popular no 2),* 1981, p. 5.
3 Peiró Barco, José Vicente, *Literatura paraguaya actual: poesía y teatro.* América sin nombre, n. 4, diciembre 2002. P. 78.

folclorismo"[4], quien con la Compañía del Ateneo Paraguayo desarrolló una importante labor, con directores como Roque Centurión Miranda, Fernando Oca del Valle, (español radicado en Paraguay), que intentan renovar la escena nacional. Josefina Plá, (1903-1999) española que en 1927 llega al país, para quedarse; investigadora, dramaturga, poeta, ceramista, historiadora, ha sido probablemente la principal animadora cultural de la época. Ella cuenta en su haber más de cuarenta obras de teatro y no solo dirigió talleres sino que, conjuntamente con Roque Centurión Miranda, impulsó la creación de la Escuela de Arte Escénico, concretada en 1948. No duró mucho esa primera apertura aunque una vez reabierta en 1950 ha continuado hasta nuestros días. Algunas de las obras de Plá son: *Fiesta en el río, La cocina de las sobras, El visitante inesperado, Los ocho sobre el mar* e *Historia de un número.* Esta última fue montada también en México, Argentina y Uruguay, y forma parte de dos antologías españolas del Teatro Corto Hispanoamericano (Escelicer y Aguilar)[5].

La década del cincuenta

La larga dictadura stronista (1954-1989) marcó a fuego todos los ámbitos de la república y de la vida de paraguayos y paraguayas. Ninguna forma de producción simbólica escapó a esta situación. La dictadura definió rumbos, estilos y creó dramaturgias de la resistencia, del exilio, del lenguaje no directo para burlar la mirada aviesa de la censura. En el exilio se produjeron obras de autores como Carlos Garcete, Herib Campos Cervera y Néstor Romero Valdovinos, quien según Peiró Barco[6], es el principal exponente de la comedia social, que desde Buenos Aires supo captar la esencia del sufrimiento del hombre paraguayo. Su obra *Mbokayá ha'eño* (Cocotero solitario), de profundo contenido social, tuvo gran éxito en los años ochenta, y recorrió el país de la mano de Rudi Torga y el Teatro Estudio Libre (TEL).

Pero no solo hubo una dramaturgia opositora a la dictadura. En los años cincuenta se inicia en dramaturgia Mario Halley Mora, prolífico escritor de comedias y dramas, cuya primera obra de teatro data de 1956 *En busca de María.* Tiene en su haber entre cincuenta y sesenta obras, entre las que destacan *Magdalena Servín, Un traje para Jesús, El Impala, El último caudillo, La noticia, Testigo falso, Interrogante, Un rostro para Ana, La madama, La mano del hombre,* y piezas en guaraní como *El comisario de Valle Lorito* y *Plata Yvyvy rekavo.* Fue director de difusión radial de la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia durante la dictadura stronista y jefe de redacción del diario *Patria,* **órgano oficial del partido Colorado (oficialista), lo que le valió la crítica de sus colegas. Su posición dentro del stronismo le permitió ser el autor por excelencia de las obras estrenadas durante tres décadas en el Teatro Municipal. Muchos grupos y autores/as teatrales no han tenido acceso en ese tiempo a ese espacio. Sin embargo hay que destacar,** como bien señala Jorge Aiguade[7] "Halley Mora manifiesta un dominio absoluto de la técnica teatral (...) Su dominio del diálogo, su poder de síntesis, su sentido del humor burlón e irónico, su capacidad de penetración en los tipos humanos que crea, le permitieron plasmar una obra que respira casi la misma vitalidad y naturalidad del teatro de Correa".

4 Idem, p. 79.
5 De los Ríos, Edda, Seminario Internacional sobre "Mujer, Teatro y Sociedad", Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, Valencia, España, diciembre de 1992.
6 Peiró Barco, José Vicente, Idem, p. 79.
7 Aiguade, Jorge, *Antología básica del teatro paraguayo,* Editorial El Lector, 1997, p. 35.

Josefina Plá sigue siendo una de las animadoras incansables del teatro nacional, escribiendo, analizando, realizando talleres. Precisamente de un taller de dramaturgia, en casa de esta –que posteriormente se constituye en un grupo de acción cultural– sale lo que la propia Josefina define como la primera obra de teatro del absurdo en Paraguay, de la mano de Carlos Colombino, con *Momento para los tres* (1959) quien posteriormente nos brinda *La parábola del sitio más perfecto* (1989), sin que hasta la fecha haya reincidido. Se estrena la primera Zarzuela paraguaya: *La tejedora de ñandutí* de Manuel Frutos Pane y Moreno González en 1956, lo que fue recibido con absoluta complacencia por parte del público, ya que este género era conocido –y del gusto del público– por las numerosas compañías extranjeras que llegaban al país. Ya finalizando la década, en 1958, surge en Paraguay el primer grupo de Teatro Independiente, bajo la conducción de Tito Jara Román, que da el empuje para lo que posteriormente se constituiría en un pujante movimiento que revoluciona el teatro en nuestro país, con exponentes importantes, que hasta hoy siguen siendo animadores de la escena nacional.

La renovación de los años sesenta

La dictadura se afianzó a finales de la década del cincuenta, poniéndose fin a la lucha de fracciones militares y coloradas. En los años sesenta hay una cierta modernización del país, legalizándose a algunos partidos políticos hasta entonces proscriptos como el Partido Liberal y el Partido Revolucionario Febrerista. La dictadura se permite incluso una constituyente con cuatro partidos políticos, aunque los comunistas continuaron proscriptos y la mayoría colorada de 2/3 en la constituyente y en el Congreso Nacional, hacían de la presencia opositora una manera de legitimación del gobierno de Stroessner.

Cada vez más, el teatro encuentra su lenguaje en símbolos, y ello lo renueva.

Así surge la dramaturgia de Ovidio Benítez Pereira[8]. Esta se inicia con *Como la voz de muchas aguas,* pieza que en 1964 obtuvo el Primer Premio del Concurso Teatral de Radio Cáritas. Posteriormente escribió varias otras piezas, entre las que se incluyen algunas de alto contenido filosófico y simbólico: *El ojo de la luz, ¿Dónde está tu hermano?, El hueco, El loco* y *Morituri.* También es autor de *Papelíos* (1981). Y desde el exilio llegan obras, en esta misma dirección de Carlos Garcete –teatro de denuncia, *La caja de fósforo*– y Herib Campos Cervera. Otro hecho importante de esta década es el surgimiento de grupos independientes de teatro siguiendo las corrientes abiertas en el Río de la Plata. Estos grupos llegaron a adherir a las técnicas de creación colectiva, de Augusto Boal (Brasil), María Escudero (Argentina) y Enrique Buenaventura (Colombia), como el TPV, Teatro Popular de Vanguardia –Rudy Torga, Erenia López y Antonio Pecci– con un montaje sobre poemas de Herib Camnpos Cervera "Un puñado de

8 Méndez Faith, Teresa: *Diccionario de la literatura en Paraguay,* Editorial El Lector, 1994.

tierra" con el que asiste al festival de Manizales, Colombia, 1970. Así asoman nuevas técnicas y tendencias, acordes a las del teatro rioplatense; llegan directores y dramaturgos, con las primeras rupturas espaciales, escénicas.

Jose María Rivarola Matto, con *Encrucijada del Espíritu Santo* (1966), obra historicista que reflexiona sobre las Misiones Jesuíticas en el Paraguay y su expulsión, es uno de los pocos montajes que llegó a realizar en el Teatro Municipal un grupo independiente. El autor "critica al poder y al despotismo, desde la reflexión y la sensibilidad, en obras como *El fin de chipí González* y *Su señoría tiene miedo*[9].

La primera mitad de los setenta fue de crítica al sistema y de reflexión sobre la realidad. El teatro experimenta, reflexiona, busca nuevos lenguajes, incursiona en el teatro documento, teatro invisible, teatro gestual, teatro de denuncia, teatro testimonial, teatro contestatario; soplan aires de renovación y trasgresión. Teatro comprometido en tiempos difíciles y peligrosos, el ubicarse en la línea de enfrente a la dictadura puede significar hasta la vida, sin embargo, los grupos de teatro encuentran su lenguaje para expresar la realidad, para pensar su historia, para dejar su "mensaje". Es un tiempo rico en propuestas y búsqueda de nuevos caminos. Los grupos independientes se acercan entre sí, confluyen en la Muestra Paraguaya de Teatro y siguen llegando las últimas tendencias rioplatenses –que a su vez están profundamente influenciados por las tendencias imperantes en Europa y Estados Unidos– y el teatro paraguayo se nutre de ellas. Así, el Teatro Independiente, trae radicales cambios en la teatralidad: nuevas formas y nuevos contenidos. Se revoluciona el espacio escénico, transformándolo en circular; el teatro popular irrumpe y ocupa nuevos espacios, la plaza, las parroquias, el barrio, el sindicato, busca formas que rompan con la estética costumbrista del tradicional teatro popular. Incorpora técnicas de la creación colectiva para sus producciones, muy en boga en esos años en el continente. Tiempoovillo, grupo que incursiona en las técnicas grotowskianas, en 1973 –Agustín Núñez, Ricardo Migliorisi, Nucky Walter, Teresa González Meyer entre otros– realiza un trabajo de creación colectiva, de investigación sobre la situación del indígena en Paraguay, y presenta dos versiones, la primera *Historia de una muerte más,* con una visión antropológica del tema, y posteriormente *De lo que se avergüenzan la víboras,* reestructuración de la primera, ya con un lenguaje más teatral, sobre mitos y leyendas indígenas. Con esta obra el grupo realiza una gira por América Latina, asistiendo a importantes festivales de la época, como Manizales, Colombia, Festival de Caracas (Venezuela), festival de los Teatros Chicanos en México (México) y otros.

Aty Ñe'e, con Raquel Rojas, Antonio Carmona y Arturo Pereira, trabaja sobre lo que fueron las *Veladas* –obras conocidas, o fragmento de ellas, que con música poemas y canciones, completan un repertorio, y que pueden ser presentadas en espacios alternativos como patios, parroquias, etc.– y retoman una importante y rica tradición. Además, trabajan en el interior, recuperando historias de tradición oral para llevarla a las tablas. Otras experiencias de creación colectiva son las propuestas de numerosos grupos, dentro de un importante mo-

9 Peiró Barco, José Vicente, Idem, p. 80.

vimiento estudiantil en los setenta, en la ciudad y el campo. Pero también aparecen nuevos dramaturgos: Alcibíades González del Valle, Néstor Romero Valdovinos, José Luis Appleyard, Ramiro Domínguez, Moncho Azuaga y otros. El primero, hurga en la historia en *Procesados del 70* (1970), *Elisa* y *San Fernando,* para reflexionar sobre el poder y la visión del héroe y, buscando el contacto de lo tradicional local con lo universal en *El grito del luisón* (1972), según señala Josefina Plá.

Finales de siglo: emergencia de las mujeres en la dramaturgia

Después de muchos años, pues con exclusividad la dramaturgia por excelencia, fue patrimonio de hombres –con excepción de Josefina Plá– aparecen mujeres en la escena, enriqueciendo con su aporte: otra mirada y otra temática, la mujer en su cotidianidad, en sus preocupaciones y en nuestro lenguaje; dramaturgas como Edda de los Ríos, Lucy Spinzi; esta última nombrada explota su vena autoral y gana un premio con su primera obra: *Los desarraigados.* Edda de los Ríos, trae por primera vez a escena fragmentos de la vida despreocupada y hueca de una clase media en situación económica ascendente, propia de la edad oropelesca de Itaipú, importante represa hidroeléctrica, cuya faraónica construcción se suma a los grandes negociados, al inicio del narcotráfico y a la corruptela de un grupo privilegiado de gente de gobierno, inyectando a la dirigencia política y social del momento un repunte económico considerable, con ***¿Qué hacemos esta noche?*** y *Esta noche nos quedamos en casa*[10], sin que posteriormente reincida en la escritura. En aquella misma línea, Sara Karlik, Erenia López, brindan obras y Pepa Kostianovsky, conocida periodista, incursiona en la dramaturgia con dos piezas: el unipersonal *Queridas monstruos,* basado en varios relatos propios, y *Que nos queremos tanto.* Caso similar al anterior, también a pesar del éxito de ambas piezas estrenadas: la autora no reincide en el género dramático hasta la fecha[11]. También es de destacar la labor de Erenia López, directora de teatro que incursiona en dramaturgia, con piezas para niños y adultos.

Las décadas de los años ochenta y noventa, prácticamente estuvo copada por dos dramaturgos que sistemáticamente fueron brindándonos obras, dos vertientes del teatro popular: el ya citado Mario Halley Mora y Moncho Azuaga. Este último, muy prolífico, con más de cuarenta obras, la mayoría de ellas estrenadas, con obras premiadas en nuestro país y el exterior, introduce nuevos lenguajes en la dramaturgia nacional, incursiona en la escritura teatral para calle, y decididamente utiliza el yopará (lengua de contacto urbano, mezcla del guaraní y el español). Teatro comprometido con su historia, en donde es recurrente la crítica al sistema capitalista y neoliberal, en obras como *Los niños de la calle, Prohibido en la calle los niños y los perros, Caballo loco, Criaditas, Salven a Matilde, El tigre azul, Babilonia Sur, Sagrada Familia, El día que los animales asaltaron la ciudad, Mira quién paga, Ña Demo.* En sus obras, hay un dejo de nostalgia, con leyendas, dichos populares, tonadas de antaño, ritos

10 De los Ríos, Edda, Seminario Internacional sobre "Mujer, teatro y sociedad", Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, Valencia, España, diciembre de 1992.

11 De los Ríos, Edda, Idem.

indígenas, ñe'engá, devolviéndonos nuestro imaginario colectivo. En teatro de calle, busca la relación del hecho teatral con los espacios urbanos, espacios públicos, cerrados o abiertos, buscando la teatralización de la ciudad.

Iniciando los noventa, Gloria Muñoz, incursiona en dramaturgia, con la adaptación de *Yo el Supremo,* novela de Augusto Roa Bastos, cuyo montaje realiza Agustín Núñez, con mucho éxito. Gloria Muñoz ha fundamentado su producción dramática en la adaptación de relatos y novelas de otros autores, como la ya mencionada *Yo el Supremo* o *La prohibición de la niña Francia* (1994), inspirada en el cuento "El Romance de la Niña Francia" de Concepción Leyes de Cháves[12]. Raquel Rojas, realiza una investigación que le sirve de base para la obra *Mujeres que robaron el fuego,* Premio "Arturo Alsina" 2006 a mejor autor nacional. Esta obra describe la sobrevivencia de Ayoreos silvícolas del Chaco Paraguayo, estrenada y dirigida por ella. Hacia mediados de los noventa surge el director-autor, con énfasis en la figura del director. Esto cambia la poética teatral, porque el director construye su estética a partir de su texto dramático-escénico, a veces sin texto literario. Entre estos encontramos a Miguel Gómez, Tito Chamorro, Agustín Núñez, Raquel Rojas, Teresa González Meyer, Mario Santander.

Tito Chamorro incursiona en el teatro popular, redefiniendo el lenguaje y actualizando obras, que podrían insertarse en un teatro costumbrista, realista, pero sacude el polvo, dándoles un lenguaje formal, escénico, de avanzada. Miguel Gómez, en las obras escritas y dirigidas por él, incursiona en una suerte de expresionismo, absurdo, símbolo, son algunos elementos recurrentes en su dramaturgia. Dentro del proceso de "intimidación" de la escena paraguaya, Agustín Núñez[13] penetra en los conflictos humanos y ámbitos sociales y familiares, como en *Domingo de fútbol* o *Arroz con leche,* aunque también es conocido por sus adaptaciones escénicas de *Hijo de Hombre* de Roa Bastos, *Pedro Páramo* de Rulfo y *Un señor muy viejo con unas alas enormes* de García Márquez, todas estrenadas. Mario Santander, este último, según Peiró Barco, con un teatro de problemática urbana, enfoca inquietudes que parten de la vida cotidiana para reflejar el desconcierto actual[14].

La nueva dramaturgia en el nuevo milenio

El derrocamiento de Alfredo Stroessner por sus propios colaboradores en 1989, permitió una apertura política y la vigencia de libertades públicas que llevaron hacia una lenta construcción de un sistema político democrático. Al inicio de la incipiente democracia, en los noventa, asoman temas que comienzan a cobrar fuerza: reconstruir la identidad, el tejido social y cultural, el individuo y sus problemas cotidianos; por mucho tiempo estos estuvieron ausentes en la temática de los dramaturgos de los sesenta, setenta y ochenta –quienes direccionaron su preocupación hacia un teatro crítico, político, ideológico. Así surgen textos, de lo que se podría llamar la nueva dramaturgia: textos fragmentados, en tiempo y espacio, en

12 Peiró Barco, José Vicente, *Reflexiones y actualizaciones del mundo colonial en la literatura paraguaya actual,* América sin nombre, n. 5-6, p. 58.
13 Peiró Barco, José Vicente, América sin nombre, n. 4, diciembre, 2002, p. 80.
14 Ídem.

contenido y forma, rompiendo géneros y estilos. El desconcierto está presente.

Aparece el teatro de objetos, el actor inmerso en la escena, parte de objetos que expresan el conflicto, resignificando todo: el actor, los objetos, ruidos, sonidos, luces. El teatro fue evolucionando hacia formas más atrevidas, en una dramaturgia, más que de texto dramático literario –propiamente dicho– de texto escénico. Los nuevos dramaturgos están interesados en una acción, un pensamiento, que no requiere del desarrollo clásico de las obras dramáticas literarias, y no tienen que ver con regla alguna, se construye a partir de una idea, una situación, un divague; simbolismo, absurdo, acción, por la acción misma. Es en este tiempo, que una joven creadora, Tana Schémbori, emerge con propuestas atrevidas, desarrollando gran parte de su trabajo en la EMAD, quien retoma una suerte de trabajo colectivo, investigando con jóvenes y realizando propuestas como *Kurusú* (Cruz, en guaraní), que recibe el premio Arturo Alsina, a la mejor obra teatral del año (2003). Atravesando todas estas propuestas hay énfasis en lo social. En este sentido, es llamativa la utilización del idioma guaraní o del yopará en la mayoría de los nuevos creadores, revalorizando esta lengua por mucho tiempo excluida de la literatura. Pareciera que el teatro paraguayo encuentra su lenguaje. Entre los nuevos dramaturgos que surgen podríamos mencionar a Hector Micó, Beto Ayala, Hugo Robles, Carlos Piñanez, Mirtha Villalba, Elida Favole, entre otros.

Otro hecho significativo es el auge de talleres de dramaturgia, donde jóvenes acuden a adquirir técnicas para iniciarse en el arte de escribir, quizá otro signo de este tiempo.

AGUSTÍN NUÑEZ

TERESA GONZÁLEZ MEYER
Directora de la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD) Municipalidad de Asunción

Es arquitecto, actor, director y guionista de teatro y televisión, escenógrafo, director de arte en cine y fotógrafo. Nació en Paraguay, en Villarrica del Espíritu Santo, el 5 de mayo de 1947. Desde muy niño vivió en Asunción. A los siete años incursionó en el teatro de títeres, labor de la cual fue pionero en el país. A los veinte años es cofundador del grupo de teatro universitario en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional. Inmediatamente es invitado a formar parte de la Compañía de Teatro Víctor Prandi, con la cual debuta profesionalmente con la obra *Este cura* de Alfonso Paso. En el año 1969 viaja a Río de Janeiro (Brasil) en donde toma clases en el Conservatorio de Teatro de la misma ciudad. Allí conoce a Marcio Sgreccia, joven director de teatro que pasa a convertirse en su asesor teatral por mucho tiempo. Por influencia de él y en asociación con Ricardo Migliorisi, Nucky Walter, Teresa González y Gloria Muñoz fundan el grupo de teatro Tiempoovillo, que irrumpe de manera particular rompiendo el espacio escénico tradicional, con propuestas influenciadas por Artaud y Grotowsky. Con este mismo grupo realiza, entre otras obras, un trabajo sobre mitología, costumbres y rituales indígenas de Paraguay. Con el mismo recorre gran parte de América del Sur y Centroamérica, por espacio de año y medio. Posteriormente se radica en Colombia en donde funda la primera escuela de actuación privada, el Centro de Expresión Teatral (1975-1989), que funciona además como sala alternativa de teatro. Regresa al Paraguay en 1989, luego de la caída de la dictadura del Presidente Stroessner. Crea el Centro de Investigación y Divulgación Teatral, con Gloria Muñoz y Ricardo Migliorisi, con la asesoría de Augusto Roa Bastos. Parte del mismo es El Estudio, escuela de actuación y dirección de teatro (la primera en el país) en compañía de Carlos Piñánez.

Tiene en su haber la dirección de más de ciento sesenta obras de teatro. Su rol de director ha hecho que estrenara la mayoría de sus obras. No obstante, recuerda con sumo respeto las puestas hechas por Laurent Vacher (Francia). En Colombia formó parte de cuarenta proyectos de televisión, protagonizando veinticinco de ellos, entre telenovelas, series y programas especiales. Es responsable del estreno mundial de *Yo el Supremo* (el mayor éxito de teatro del país de todos los tiempos) e *Hijo de Hombre,* ambas de Augusto Roa Bastos. En cine, entre otros proyectos, hizo la asesoría de libreto y dirección de arte de *El portón de los sueños,* único material existente sobre la vida y obra de Augusto Roa Bastos (dirección de Hugo Gamarra). Fue por diez años director de la Escuela Municipal de Arte Dramático, y cinco años del Instituto Municipal de Arte, ambas de Asunción.

Fue merecedor de los siguientes premios: Mola de Oro (Panama, 1974, con el grupo Tiempoovillo), Zipa de oro y Colombino de Oro (ambos de Colombia), Premio Molière (de la Alianza Francesa de Paraguay), los Doce del Año (Paraguay), Premio Radio Curupaity (Mejor

director en dos oportunidades, Paraguay), Premio cartelera (Mejor director y mejor escenografía, compartido con Ricardo Migliorisi), El Hornerito (Rotary Club), nombrado Miembro Honorario por el Círculo Colombiano de Artistas, entre otros. Actualmente (2008) es director del Centro de Investigación y Divulgación Teatral. Es el primer director paraguayo que dirigió en Estados Unidos. Sus obras han sido representadas en Paraguay, España, Francia, Alemania, Argentina y Eslovenia. Ha incursionado en varios tipos de géneros literarios así que se lo podría definir como un dramaturgo ecléctico. Declara tener gran admiración por los escritores latinoamericanos, los cuales han influenciado de una forma u otra en sus escritos.

Como constante de sus obras está la recuperación del ser humano, la lucha por la no discriminación y el desarrollo de la tolerancia. Le gusta escribir comedia, aunque su fuerte, según él considera, es el drama. En televisión su poducción está más bien enmarcada dentro del melodrama.

En 1989 se produce el golpe de gobierno con el cual cae la dictadura de Alfredo Stroessner, esta es la causa de un cambio a todo nivel dentro de las artes. En el caso de Núñez, él incursiona en temas de gran carga política como es *108* y *un quemado,* que trata sobre un aterrador crimen no resuelto; a partir de ese momento, sus obras tienen cierta influencia de Brecht, sobre todo en lo que al didactismo se refiere.

Tiene escritas más de cuarenta obras de teatro, entre las de larga duración, medianas y breves. Varias de ellas fueron incluidas en los programas académicos de los colegios locales. En Colombia incursionó en libretismo para televisión. Hizo adaptaciones de obras de teatro para el programa Teatro Universal, dirigido por Mario Sastre. Fue coordinador del equipo de dramaturgos responsable del programa dramatizado para jóvenes, *Burbujas* (veinte capítulos-Colombia) y varios episodios del programa Musidramas, bajo la dirección de Roberto Reyes.

De regreso al Paraguay (1990) escribió y dirigió el primer dramatizado para televisión de cuatro capítulos: *La disputa.* Asesoró en libreto a Hugo Gamarra en el único audiovisual sobre vida y obra de Roa Bastos: *El portón de los sueños.* Desde el 2003 hasta la fecha (2008) se ha preocupado en dictar talleres sobre re-escritura teatral a jóvenes talentos, incursionado en temas de carácter social, más bien tendiendo a tocar los problemas de las poblaciones marginadas. Es así que nace *Brillo de luna,* obra en la cual se incursiona en la vida de aquellos personajes que modifican su conducta a partir de la puesta del sol (travestis, prostitutas, taxi-boys, streepers entre otros). Luego, los personajes callejeros se vuelven protagonistas en *¡Por sin no sabés!* (vendedores ambulantes, prostitutas, asaltantes, vendedores de periódicos entre otros). En ambos casos, tanto en el proceso de escritura como de puesta en escena participaron en tarea común actores, protagonistas reales y dramaturgos en una experiencia de carácter muy particular. En el 2007 trabajó con las reclusas de la cárcel de mujeres del Buen Pastor. Lo escrito en ese taller se recopiló en un libro con el título de *Ilusiones.* Actualmente (2008), se está haciendo con ellas un trabajo para radioteatro aprovechando una extensión de una emisora de carácter comunitario (¡Radio Viva!). Los jóvenes dramaturgos, asesorados por

Núñez, escriben sobre las diferentes historias de las reclusas, tratando de rescatar los valores humanos que estas poseen. En la emisión al aire actúan las reclusas acompañadas de actores y actrices profesionales. El resultado final será recopilado en un libro y en un material discográfico, que se distribuirá en más de sesenta emisoras de todo el territorio nacional.

Obras:

¡Y...se me dio la gana! Textos para collage teatral. Estrenada en Bogotá, Colombia en el año 1975.
Gracias por tu ausencia, Textos para collage teatral. Estrenada en Bogotá, Colombia en 1977.
¡Que viva el circo! Teatro para niños (Títeres y actores). Estrenada en 1978 Bogotá, Colombia.
Loco-Comic Textos para café-concert. Estrenada en Bogotá, Colombia en 1984.
María Teresa y Danilo Musidrama No. 100, Televisión, Bogotá, Colombia, 1984.
Háblame del mar, marinero Musidrama, Televisión, Bogotá, Colombia, 1985. *Cualquiera puede ganar* Video film, Bogotá, Colombia, 1985.
Más allá del infierno Estrenada en Bogotá, Colombia en 1986. *Burbujas* Serie dramatizada familiar para televisión (20 capítulos), Bogotá, Colombia, 1986.
Pedro Páramo Versión para teatro basada en la novela de Juan Rulfo. Estrenada en Bogotá, Colombia en 1987.
La disputa Especial para televisiòn (4 capítulos de 1 hora) Realizada en Asunción, Paraguay en 1999.
Amargo Guión para teatro, Estrenada en Asunción, Paraguay en 1997.
Sobre el río y otras historias Selección de textos de varios autores. Los que pertenecen a A. Núñez son: “Ángeles”, “Pablo”, “Sueños”, “El trato”. Coordinación de dramaturgia: Remí De Vos. Estrenada en Asunción en 1998, Editorial Arandurã.
Golpe de luna llena Conjuntamente con Mario Santander. Estrenada en Asunción en el año 1999, Editorial Arandurã.
La confesión Asesoría dramática. Estrenada en Asunción en el 2000, Editorial Arandurã.
El Tereré Estrenada en Asunción en 2001 (Hombres).
Marcos Estrenada en Asunción en 2001 (Hombres).
Domingo de fútbol Estrenada en Asunción en 2001 (Hombres).
Delfina Estrenada en Asunción en 2001 (Mujeres).
La comedia é finita Estrenada en el 2002 por el grupo Ancestral Teatro (Premio Mejor Obra de “Teatro leído y algo más”, Asunción.
108 y un quemado Estrenada en Asunción en Septiembre de 2002, Editorial Arandurã.
Salón Flamingo Coordinación de dramaturgia. Estrenada en Asunción en junio de 2003.
La audición Trabajo de dramaturgia conjunta con los alumnos de último año de la Escuela Municipal de Arte Dramático de Asunción Estrenada en diciembre de 2003, Editoria Arandurã.
Juego macabro, Versión libre de *El extraño jinete* de M. de Ghelderode. Estrenada en diciembre de 2006.
Cañas y barro, versión teatral de la obra homónima de Vicente Blasco Ibáñez. *Cualquiera*

puede ganar, Versiónpara teatro. Estrenada en 1986.
Eso que llaman amor, estrenada en diciembre de 2007.

Publicaciones:

Sobre el río y otras historias Trabajo conjunto con otros autores, Editorial Arandurã.
Pasión de teatro Los primeros veinticinco años de vida profesional, Editorial Arandurã.
Apuntes de dirección teatral Técnica de dirección teatral, Editorial Arandurã.
Golpe de luna llena Conjuntamente con Mario Santander, Editorial Arandurã.
108 y un quemado Texto dramático, 2001, Editorial Arandurã.
Ocho confesiones y una audición Trabajo integrado de Agustín Núñez y alumnos de Arte Dramático, 2003,- Editorial Arandurã.
Teatro breve Coordinación y recopilación de textos del Taller de Dramaturgia I. Centro Cultural de España Juan de Salazar, Asunción, Paraguay, 2003, Editorial Servilibro.
Escribiendo teatro Recopilación y coordinación de textos dramáticos. Taller de Dramaturgia II, Centro Cultural de España Juan de Salazar, 2004, Editorial Servilibro.
Brillo de luna Recopilación y coordinación de textos dramáticos. Taller del Centro Cultural de España Juan de Salazar, 2005, AG Impresiones.
¡Por si no sabés! Coordinación de Taller de Dramaturgia Colectiva del Centro Cultural de España Juan de Salazar, 2006, AG Impresiones.
Teatro independiente en el Paraguay Primer trabajo de investigación sobre el tema, Asunción, Paraguay, 2007, AG Impresiones.
Ilusiones Coordinación Dramática del taller con las reclusas del Buen Pastor, Asunción, Paraguay, 2007, AG Impresiones.

ÁNGELES

AGUSTÍN NÚÑEZ

PERSONAJES: M (0) / F (2):
NORA
ROSA

CUARTO HUMILDE EN EL CUAL VIVEN DOS MUJERES. ROSA, FRENTE AL ESPEJO, EN ROPA DE ENTRECASA Y SIN MAQUILLAJE INICIA EL RITO DE CADA NOCHE. SU PROCESO DE VESTIRSE Y MAQUILLARSE SERÁ UNA METAMORFOSIS QUE CONCLUYE AL FINAL DE LA OBRA. ENTRA NORA.

NORA
(Dándole un beso con desgano) Hola.

ROSA
Hola, querida. *(Pausa)* ¿Qué te pasa? ¿Por qué estás tan callada?

NORA
¿Qué quieres que te diga? Estoy cansada.

ROSA
Sé que cuidar enfermos no es cosa fácil, pero tampoco es tanto como para que enmudezcas o tengas que renunciar. Sepárame el vestido verde. El de flores grandes.

NORA
¿Sabes? Hoy lo hice.

ROSA
¿Qué, mi hijita? ¿Qué hiciste?

NORA
Terminar con la cosa.

ROSA
¿Cómo? ¿A qué cosa te referís?

NORA
No podía resistir un día más.

ROSA
Pero, por favor, habla claro. Desde que comenzaste a asistir al curso de enfermería hablas cada vez más raro. ¿Qué carajos pasa?

NORA
Se trata de Alfredo.

ROSA
Sí. Sí. Ya me lo contaste mil veces. Alfredo. Alfredito. El paciente que ahora te toca cuidar. Sé que es un muchacho al cual quieres mucho y que tiene un mal incurable. ¿Y?

NORA
Y que no volveré. ¡Ya no más!

ROSA
¡No! ¡No me lo digas! No creo que hayas sido tan inconsciente en renunciar a ese trabajo tan bueno. Bien sabes que con lo que yo gano no puedo cubrirte los gastos de estudio.

NORA
Sí. ¡Sé! ¡Sé! De eso hablamos mil veces. Eso lo tengo muy claro.

ROSA
¡Y lo seguirás teniendo! ¡Que no se te olvide nunca, me entiendes! *(Pausa)* Discúlpame, pero realmente no estaba preparada para recibir una noticia así. Me parece una locura. El trabajo para mí está cada vez más escaso. Ya no tengo veinte años y hay mucha competencia.

NORA
¡Lo sé! Eso lo tengo muy claro. ¿Pero qué podía hacer?

ROSA
Aguantarse un poco y seguir trabajando, como lo hago yo.

NORA
Si, eso pensé muchas veces... Aguantarme y seguir. Pero esta tarde ya no pude más.

ROSA
¿Y?

NORA
No pude más y lo hice.

ROSA

Dios del cielo, ¿qué hiciste, criatura querida?

NORA
Esta tarde entré a su habitación. Por la rendija de las cortinas entraba una luz especial. Me acerqué a Alfredo y lo vi dormido, es decir, creí que estaba dormido. Pero enseguida descubrí que le habían inyectado calmantes en grandes cantidades. Era extraño. Desde hace días esos calmantes ya no le hacían efecto.

ROSA
¿Pero qué pasó?

NORA
Me senté a su lado. Su rostro, aunque demacrado, parecía el de un ángel caído. Mirándolo bien percibía en sus manos un extraño temblor. Al rato, comenzó a sudarle la frente. Tomé un paño húmedo y comencé a secarlo. De pronto él abrió los ojos y me sonrió. Después de mirarme fijo un rato me dijo: “Hazlo. Creo que llegó el momento”.

ROSA
¿Y entonces?

NORA
Entonces detuve el gotero del suero y muy despacito cerré la llave del oxígeno. Tomé una jeringa grande y le inyecté lentamente aire en las venas.

ROSA
¿No me dirás que lo...?

NORA
No. No lo maté. Hice lo que habíamos acordado unos meses antes. Él quería una muerte digna.

ROSA
¿Y qué pasó luego?

NORA
Le terminé de secar el sudor con mucha suavidad. Le eché el perfume que le regaló el amigo. Él guardaba para estrenarlo en una ocasión especial. Le extraje con mis labios muy suavemente el último suspiro. Luego, abrí nuevamente el tubo de oxígeno, hice funcionar el gotero del suero y telefoneé a su médico... y volví a casa.

ROSA
¿Y no te pesa? ¿Fue eso lo que yo te inculqué desde niña? Nora... Nora... ¿Qué hiciste?

NORA
Puse a volar a un ángel herido. Eso nada más.

ROSA
¡Ay! Me fundiste la noche. Me lo hubieras contado después.

NORA
No pensaba hacerlo. Tú me lo preguntaste.

ROSA
(Después de un silencio) Y bueno... Valor. Mucho valor para los que aún sobrevivimos. *(Saliendo, se cruza al frente del espejo y se detiene)* Chau, ¡diosa divina! *(Se detiene en el umbral)* ¡Y ojalá me lluevan clientes para pagar tu mes de estudios! *(Sale)*.

Nora queda pensativa.

FIN

TANA SCHÉMBORI

TERESA GONZÁLEZ MEYER
Directora de la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD) Municipalidad de Asunción

Tana Schémbori, (14 de febrero de 1970), es actriz, directora, docente y productora teatral, televisiva y cinematográfica. Licenciada en Ciencias de la Comunicación de la Universidad Católica, desde 1988 se formó en la escuela de Arlequín Teatro; tomó talleres con distintos directores: Alain Gautre (Francia), Nicolas Carter (Estados Unidos), Carlos Aguilera (Uruguay) y Agustín Núñez (Paraguay). Participó en varios festivales internacionales.

En 1991 hace la asistencia de dirección de Agustín Núñez en la obra *Yo el Supremo,* de Augusto Roa Bastos, con la que participa en el FIT de Cádiz. Ha sido profesora de actuación de la Escuela Municipal de Arte Dramático del Instituto Municipal de Arte (IMA). En el 2003 su obra *Kurusú* recibió el premio Arturo Alsina a la mejor obra teatral del año. Ese mismo año es seleccionada Joven Sobresaliente por la Cámara Junior de Asunción. Es directora audiovisual junto al director de cine Juan Carlos Maneglia.

Todas las obras creadas por Tana, fueron dirigidas por ella misma. No se siente una escritora, sino más bien una directora y, en general, sus obras tienen poco o ningún texto.

Obras teatrales:
1993 *Tutti Frutti Express,* espectáculo de café concert, 3 actores en escena, parodia a personajes de la farándula.
1995 *Salón de baile,* puesta corta de 20 minutos, basada en un libro de autoayuda contra la obesidad. Monólogo. Una protagonista. 12 actores en escena.
1997 *Debajo del cielo, 6 acciones y un eclipse,* obra de una hora de duración, uso mínimo del texto. La obra constaba de 6 acciones, con no más de 4 actores por escena. Estrenada con los 24 alumnos de la Emad.
1998 *No me abandones,* obra breve, estrenada en un lugar no convencional, El Estudio, lugar de enseñanza teatral. Tenía la peculiaridad de estar montada en un baño. 3 Actores en escena. No tenía texto. Solo podían tener acceso entre 25 a 30 personas por el tamaño del lugar.
1998 *El regalo,* obra breve, donde dos hombres se transforman en bailarinas clásicas. Sin texto. Música de Delibes: *Lakmé.*
1998 *El beso,* obra de 60 mintuos, realizada con estudiantes del primer año de la Emad. El eje era el Beso. Esta obra tenía texto.
1999 *Julieta,* obra breve, coreografía. Cinco actores en escena.
1999 *Pequeña nube en el cielo,* obra breve, coreografía. Con alumnos de la Emad.
1999 *Chacarita,* obra de 60 minutos. Distintas acciones que tienen como marco el barrio marginal de la Chacarita. Obra con texto. Realizada con estudiantes del primer año de la Emad.
2000 *Kurusú,* 60 minutos, sin texto. Basada en observaciones hechas en el Neurosiquiátrico de Asunción. 25 actores en escena. Realizada con estudiantes del primer año de la Emad.

2002 *Historias Lunáticas,* 45 minutos. Obra con texto. Historias de la noche que tenía como marco la luna llena. Realizada con estudiantes del primer año de la Emad.
2003 *Kurusú,* reposición, premio Arturo Alsina al mejor espectáculo teatral del año.

Filmografía (dirección y creación):
2006 *La Chuchi,* serie de televisión, 24 capítulos de 45 minutos cada uno, emitidos en horario central por Canal 13. Co-escritas con Tito Chamorro y Juan Carlos Maneglia.
2005 *González vs. Bonetti,* serie de televisión, 26 capítulos de 45 minutos cada uno, emitidos en horario central por Telefuturo, Canal 4. Co-escritas con Tito Chamorro y Juan Carlos Maneglia.
2003 *Cándida,* unitario de ficción, producido por PSI Promesa, 60 minutos. Co- escrita con Tito Chamorro.
2002 *Horno ardiente,* cortometraje en 35 mm, 11 minutos. Co-escrita con Juan Carlos Maneglia.
2001 *Tercer timbre,* video experimental, 3 minutos. Co escrita con Juan Carlos Maneglia.
2000 *Villa Ko'Eyu,* unitario de ficción, producido por PSI Promesa, 45 minutos. Co-escri- ta con Tito Chamorro y Juan Carlos Maneglia.
2000 *La decisión de Nora,* unitario de ficción, producido por PSI Promesa, 30 minutos. Co-escrita con Tito Chamorro.
2000 *Amor-basura,* cortometraje en 35 mm, 10 minutos. Guión de Juan Carlos Maneglia.
1999 *Ejercicios de estilo,* 2 cortos en 16 mm, producido y realizado en la New York Film Academy.
1999 *La Lupe,* Cortometraje 16 mm, 5 minutos, producido y realizado en la New York Film Academy.
1999 *Extraños vecinos,* cortometraje 16 mm, 7 minutos, producido y realizado en New York Film Academy.
1998 *Verde que te quiero verde,* video Danza bajo el agua, realizado con el grupo de danza contemporánea Cuerpo Presente. Co-Escrita con Juan Carlos Maneglia.
1997 *Juan Carlos Maneglia retrospectiva,* Video Documental, 40 minutos. 1996 *Semana Santa Concepción,* corto, 1 minuto. 1995 *Cada vez,* video clip, del cantante Peter West. 1995 *Artefacto de primera necesidad,* corto, video, 8 minutos. Guion de Juan Carlos Maneglia. 1992 *Ley de punto final,* corto documental, 7 minutos.

Otros guiones:
1993 *La santa,* guión para largometraje, escrito con Juan Carlos Maneglia. 1995 *La garganta del diablo,* guión para largometraje para La Grundy World, escrito con Juan Carlos Maneglia. 1996 *El peregrino,* tratamientos de guión para largometraje elaborado por Robin Wood.
Asimismo, ha creado los programas periodísticos para televisión: *Vía Libre* en 1993, *El proceso* en 1994 y *El ojo* en 2002.

Premios y logros:
1995 Primer premio en el rubro Ficción del Tercer Festival Internacional de Rosario con el

corto *Artefacto de primera necesidad*.
1995 Representa al Paraguay en el Input del Rio-Cine Festival. 1996 Selected Work en el rubro Ficción del 18th Tokyo Video Festival con el corto
Artefacto de primera necesidad.
1996 Representa al Paraguay en el Mercosus Cultural en el rubro de audiovisual organizado por la Municipalidad de Sao Paulo junto con representantes de Uruguay, Argentina y Brasil.
1996 Primer premio en el rubro Ficción del 35 Golden Knight Internacional Cine y Video Festival de Malta con el corto *Artefacto de primera necesidad*.
1997 Mejor corto experimental en el International Film and Drama Fest of Oklahoma, Estados Unidos, con el corto *Artefacto de primera necesidad*.
1999 *Extraños vecinos*, cortometraje en 16mm es estrenada en la prestigiosa New York Film Academy.
2000 *Extraños vecinos* recibe el Primer Premio en la categoría Ficción en el Festival de Cine La Boca del Lobo de Madrid, España.
2000 Premio El Hornero del Rotary Club, distinción en la categoría Arte y Espectáculos.
2001 Es estrenado el corto *Amor-basura* en salas comerciales de Asunción.
2001 La distribuidora norteamericana Ana Atom Films firma contrato para la distribución mundial de los cortos *Say yes* y *Amor-basura* por un período de siete años.
2001 *Horno ardiente* recibe el Primer Premio en la categoría profesional en el Asunción-Cine 2001.
2002 Representa al Paraguay en el 24° Festival de Film de Femmes de Creteil (Francia) con sus cortos *Artefacto de primera necesidad, Amor-basura* y *Extraños vecinos*.
2002 Su proyecto de largometraje *La santa* es seleccionado para el Festival de Tres Continentes, representando al Paraguay en el Taller de Productores y guionistas realiza- do en Nantes-París, Francia
2003 Recibe el Premio de Joven Sobresaliente, seleccionada por la Cámara Junior de Asunción.
2003 *Kurusú* recibe el Premio Artura Alsina a la mejor obra teatral del año. 2006 *González vs. Bonetti* recibe los Premios en la categoría de mejor producción general y mejor programa de ficción en los Premios Paraná.

KURUSÚ

TANA SCHÉMBORI

Nuestra propia existencia
Mi proceso de creación

En agosto del 2000, recuerdo que era un lunes.

Llegué a mi clase de actuación con una pesada cruz de madera de unos dos metros.

Mis alumnos me miraban sin entender nada. Una veintena de personalidades totalmente diferentes en edad, en formas de pensar, en estratos sociales, hombres, mujeres, chicos jóvenes y no tanto, me miraban.

No sabían qué significaba esa cruz... yo en el fondo tampoco.

El IMA (Instituto Municipal de Arte) tenía esa magia.

Las clases de teatro, de cuatro años de duración, se impartían de lunes a viernes de 19 a 22 hs.

Movimiento, Historia del teatro, Voz, Dicción, Escenografia, Vestuario, Danza, completaban las clases de actuación.

Yo impartía clases de actuación a los de primer año, tarea que venía haciendo desde 1997.

Deposité la cruz en el medio de la clase.

Iniciamos nuestro ritual.

Relajación, caminata, ejercicios de contacto visual.

Ya la memoria emotiva y la memoria sensorial de Stanislavsky estaban instaladas entre los estudiantes.

Terminada esta primera parte, hicimos una ronda y le pregunté a cada uno cuál era la cruz que cargaban en la vida.

Todos me miraron.

Como nadie habló, yo empecé.

“Mi cruz es mi sobrepeso”, dije, “la cargo desde que tengo 10 años”.

Me cuesta. Parece que siempre la voy a poder depositar en algún consultorio de algún dietólogo de moda. Pero nunca se queda en ningún lado. Sigue aquí conmigo. Y acá estoy yo con mi cruz frente a ustedes”.

Luego en lenta letanía, cada uno se fue abriendo, y me fue diciendo sus cruces.

Algunos con lágrimas, otros con ironía, pero todos con honestidad.

Fuimos compartiendo algo sagrado.

Un vínculo que nos unió hasta el final de la obra: nuestro propio sufrimiento que no era otra cosa que nuestra propia existencia.

De ahí en más, nunca más se habló.

Segunda etapa.

Les propuse contar de ahora en más todo con la expresión que nos permitiera el cuer-

po, el movimiento y el rostro. Vale decir utilizar el cuerpo como único instrumento.

Durante 3 semanas hicimos ejercicios corporales.

Cargamos esa dura cruz de madera, de todas las formas posibles.

Sobre nuestro pecho, en nuestras espaldas, a nuestro costado. Arrastrando, corriendo, gritando.

La repetición se hizo un aliado. Mi aliado.

Y ahí fijé los primeros movimientos que dieron vida a la última parte de la obra.

A la cuarta semana, pasé a **la tercera etapa.**

Les di la tarea, tal vez, más importante.

Dejamos la cruz a un lado.

Les pedí que salieran en grupos de 4 a observar lugares donde el sufrimiento estaba instalado: la noche, el asilo de ancianos, la cárcel y el hospital psiquiátrico de Asunción.

Tenían dos semanas.

A la vuelta, les pedí que me mostrasen corporalmente aquello que más les hubiera tocado de lo que habían observado.

Corporalmente es muy difícil, me dijo un alumno.

Siempre es mejor hablar.

Yo le respondí: Pero no siempre la gente que sufre tiene esa posibilidad.

La segunda etapa se estaba gestando.

Una vez cumplido el tiempo, me mostraron lo que vieron.

De todos los grupos, aquellos que se fueron al neurosiquiátrico, me conmovieron de una manera sin igual. Cuatro chicos recorrían la sala, desorientados, buscando a alguien que los sacara de ahí.

Una chica con un pequeño bolsón rojo, se paraba cada tanto, miraba hacia delante, esperando que alguien la buscara. Para mí como directora y creadora estaba todo dicho.

Cuarta etapa.

De todos los lugares recorridos, nos centramos en el hospital psiquiátrico. Esta vez todos los grupos volvieron ahí, tomando de sus observaciones anteriores aquellas cosas o detalles: formas de caminar, miradas, historias que pudieran sumar a sus personajes.

Quinta etapa.

El trabajo en el lugar de ensayo. Juntando ya todas las piezas.

Las observaciones habían terminado.

Sobre todo lo que observamos escribí las partes.

Reemplacé por maletas las cruces.

Las acciones se iban formando entre la gente.

Repitiendo, corriendo, deteniendo, esperando, buscando y volviendo a repetir.

Una y otra vez.

Fue un recorrido duro.

Los chicos estaban confundidos, no entendían hacia dónde iba, pero sentían más que nunca la angustia, el abandono, la locura. Sentían.

Cuando terminé de montar la obra, un mes antes del estreno, un alumno se me acercó y me dijo: nunca sufrí tanto, pero nunca fui tan feliz.

Kurusú se estrenó en diciembre de 2000, en únicas cuatro funciones. Como un final de año de una escuela de arte dramático.

Volvimos de manera profesional en el 2003, con una puesta más redonda, más elaborada pero eso sí, con el mismo sentimiento y entrega que la primera.

TEATRO PERUANO
INTRODUCCIÓN HISTÓRICO-CULTURAL

LUIS A. RAMOS-GARCÍA
University of Minnesota

Ocasional e inicuamente azarosa, presa entre dos dictaduras –la del 'Ochenio' militar del General Manuel Odría (1948-1956), y la disoluta 'dictadura civil' del gobierno de Alberto Fujimori (1990-2000), aparte de la empírica dictadura militar de izquierda del General Juan Velasco Alvarado (1968-1975) y la autocracia militar de derecha del General Francisco Morales Bermúdez (1975-1980)– la evolución teatral en el Perú ha sido registrada y fundamentada en sus contrasentidos y logros desde un nivel de conciencia generado por un lenguaje y un texto dramático, influido no solo por una cultura hegemónica/europeizante (Stanislavski, Meyerhold, Maiakovski, y Antonin Artaud), sino también por la asidua presencia de una tradición popular criollo-andina (Juan Ríos, Enrique Solari Swayne, Bernardo Roca Rey, Sebastián Salazar Bondy), asociada demográfica y culturalmente con el trastorno del espacio urbano invadido, la apropiación de un discurso de concientización política modelado por el Castrismo cubano, y con el debilitamiento de la alta burguesía nacional.

Desde ese primer estado de inercia aparente de los años cincuenta, a la euforia, rebelión y desconcierto de los años sesenta y setenta, críticos e investigadores, tales como Alfonso La Torre, Domingo Piga, Miguel Rubio, Hugo Salazar del Alcázar, Malgorzata Oleszkiewicz, Luis Ramos-García, Beatriz Rizk y Aida Balta[15], se han referido, hablando simultáneamente del teatro limeño y del provinciano, a algunos eventos señalados en la construcción institucional del teatro nacional contemporáneo; entre ellos: la fundación del Club de Teatro de Lima (Reynaldo D'Amore, 1953); de Histrión, Teatro de Arte (1957); del Teatro Nacional (Armando Robles Godoy, 1958); de la Compañía ambulante para montajes interdepartamentales (1958); del Teatro Universitario de San Marcos (Guillermo Ugarte Chamorro, 1958); y entre 1957-59, los montajes de obras peruanas y extranjeras por la Escuela Nacional de Arte Escénico (Ayar *Manco,* de Juan Ríos; *Collacocha,* de Solari Swayne, y *Prometeo encadenado,* de Esquilo). Por otra parte, adherida aún al canon occidental de mediados de siglo, esta nueva generación de dramaturgos (Ríos, Solari, Roca, Bondy), se encaraba a la que pronto sería la inquietud existencial del teatro; es decir, la de pasar del carácter ecuménico del mensaje teatral al discurso cotidiano y populista de la nacionalidad, convirtiendo a los peruanos en protagonistas de sus propias circunstancias socio-políticas.

15 Véanse Hugo Salazar del Alcázar ("La memoria teatral de los 80," en Textos, 1995); Domingo Piga ("Panorama reflexivo sobre el teatro de grupo en el Perú en la década de los 80," LATR, 1992); Miguel Rubio (Notas *sobre teatro.* Lima-Minneapolis: Ediciones del Grupo Cultural Yuyachkani, 2001); Beatriz Rizk (El *nuevo teatro latinoamericano: una lectura histórica.* Minneapolis: Prisma Institute, 1987); Malgorzata Oleszkiewicz (Teatro *popular peruano,* 1995), Luis Ramos-García (Voces *del interior: nueva dramaturgia peruana,* 2001), y Aida Balta (Historia *general del teatro en el Perú,* 2001). También se harían indispensables los libros de Carmela Sotomayor (Panorama *y tendencias del teatro peruano,* 1989) y de Sara Joffré (Teatro *hecho en el Perú,* 2003).

Los años sesenta se caracterizan por una marcada agitación mundial, continental y regional debido a factores tales como la pugna política, ideológica, económica, tecnológica, militar e informativa entre los bloques capitalistas y los comunistas (Guerra fría: 1948-1985); la guerra del Vietnam (1959-1975); la toma de conciencia esgrimida por la Revolución cubana (1959); la lucha por los Derechos Civiles en los Estados Unidos (1955-1968); las barricadas y huelgas obreras en Francia (Mayo, 1968); la 'Matanza de Tlatelolco' en México (octubre, 1968); y la Revolución cultural en la China de Mao Tse-Tung (1966-1969). En toda Latinoamérica y en especial en el Perú, las guerras ideológicas este-oeste y/o norte-sur –exacerbadas según la crítica especializada por la Revolución cubana– dieron lugar a una *Intelligentsia* o clase social de gente ligada a una compleja y creativa tarea dirigida al desarrollo y diseminación de la cultura, el teatro y las artes. En Artaud, Grotowski, Beckett, Piscator, Brecht y Weiss, los teatristas peruanos de los sesenta hallarían sus paradigmas y sus cuestionamientos. Aunque ya para entonces los movimientos políticos de la época habían hecho de la cotidianidad peruana un argumento esencial en la escritura y puesta teatrales –aparte de resquebrajar la frágil democracia civil– por su lado, grupos como Histrión Teatro de arte, Homero Teatro de Grillos, Grupo Alba, Club de teatro, el Teatro de la Universidad Católica, el Teatro de la Universidad de San Marcos, y dramaturgos como Hernando Cortés (1928), Julio Ramón Ribeyro (1929-1994), Juan Rivera Saavedra (1930), Gregor Díaz (Cajamarca,1933-2001), Sara Joffré (1935), César Vega Herrera (1936), y Alonso Alegría (1940), ya habían provisto a sus obras de una compleja propensión a alcanzar el llano de un discurso universalista, sin desatender de su imaginario nacional, todo aquello que sirviera para afirmar sus valoraciones y criterios contestatarios, en franca rebeldía contra un mundo impersonal y mecanicista que anunciaba la llegada del Globalismo en todas sus facetas. En cuanto a la fábrica de la representación escénica, tanto actores como directores –inmersos en un inédito contexto experimental– habían ejercitado sus primeros pasos hacia la creación de un nuevo lenguaje teatral en el que por encima del discurso oral y el de texto, se daba prioridad a la expresión corporal, se propiciaba la integración del recinto teatral: derribando la cuarta pared imaginaria, y se hacía de la decorativa música un verdadero protagonista.

Hacia mediados de octubre de 1968, año del golpe de Estado del general Juan Velasco, el inventario teatral peruano revelaba que en Lima existían unos quince grupos que funcionaban con cierta regularidad y un número de artistas afiliados a una excelente generación de actores y directores; entre ellos, Luis Álvarez, Hudson Valdivia, Ricardo Blume, Delfina Paredes, Aurora Colina, Edgar Guillén, Ernesto Ráez y Jorge Acuña (fundador del Teatro de la calle y el de mimo). Auspiciadas normalmente por universidades y diversas asociaciones culturales, la década de los sesenta vio el asiduo montaje de varias piezas peruanas entre ellas *El jardín de Mónica,* de Sara Joffré estrenada por el Club de Teatro y por el Grupo Alba en 1962; *Ipacankure,* de César Vega Herrera, montada en 1968 y ganadora del Premio Casa de las Américas; y varias obras de Enrique Solari, Daniel Valcárcel, Juan Rivera Saavedra, Felipe

Buendía y José Bravo. Paralela a esa intensa actividad teatral e inaugurando la tradicional línea de montajes de primer orden, el Teatro de la Universidad Católica [TUC], dirigido por Ricardo Blume, se había dedicado a extender su repertorio y a profesionalizar sus elencos y cuerpo técnico. De esa ardua labor del TUC provienen *Tristán e Isolda,* de León Felipe (1961); *La tinaja,* de Luigi Pirandello (1961); *La Siega,* de Lope de Vega (1962); *El servidor de dos amos,* de Carlos Goldoni (1964); *La señorita Canario,* de Sarina Helfgott (1967); *Historias para ser contadas,* de Osvaldo Dragún (1967); y *El centroforward murió al amanecer,* de Agustín Cuzzani (1968). Con ese mismo ahínco y calidad habría que estimar los aportes del Histrión Teatro de Arte y del Homero Teatro de Grillos de Sara Joffré, cuya reformulación de las técnicas en el teatro de niños hiciera que obras como *La flauta mágica,* de Sara Joffré y Aurora Colina, y la *Fiesta de los colores,* de Estela Luna, anticiparan intuitivamente las capacidades dialécticas de la interacción entre los actores y el público infantil.

Aunque esta década podría calificarse como una laboriosa época de transición, en vísperas de los significativos cambios que ya se presagiaban en el futuro teatral, sería oportuno notar que la ausencia de teatros itinerantes peruanos, tanto como la carencia de obras individuales y antologías, podrían ser consideradas como factores probables del escaso conocimiento que se tenía sobre el teatro peruano en los países del primer mundo e incluso entre los vecinos latinoamericanos. Mientras que la itinerancia teatral no se resolvería satisfactoriamente hasta entrados los años ochenta y noventa, la insuficiencia editorial sería enmendada por la Editorial Aguilar que daría a luz una colección llamada Teatro peruano (Madrid, 1960), en la que se imprimirían piezas de Gibson, Ríos, Roca Rey, Solari y Salazar Bondy: tendrían que pasar casi cuarenta años hasta que se volvieran a publicar en el extranjero antologías con obras mayores del teatro peruano[16].

Marcados por el influjo de vastas transformaciones sociales sobre el teatro, los años setenta propiciaron un cambio de guardia demográfico en el que el protagonismo se desplazó sin aspavientos a las masas migratorias andinas y a las poblaciones mestizas pauperizadas. La política se hizo parte del teatro, saliendo de sus recintos camino a las plazas, calles, poblados, barrios marginales y a los llamados conos marginales (sur y norte). Influidos por Boal, Brecht, Barba, Grotowski y Santiago García, grupos como Yuyachkani y Cuatrotablas, fundados ambos en 1971, fijarían el rumbo de la creación colectiva, insertando en el teatro colectivo una metodología multidisciplinaria que privilegiaba el debate esteticista e ideológico convirtiendo cada una de sus obras en un estudio que se nutría de una antropología teatral barbeana. La presencia de Augusto Boal y Atahualpa del Cioppo, entre otros, aparte del periplo metodológico

16 Nos referimos a las antologías publicadas en el extranjero por Luis A. Ramos-Garcia y Ruth Escudero (Voces *del interior: nueva dramaturgia peruana,* Minneapolis, 2001); y a la de José Castro Urioste y Roberto Ángeles (Dramaturgia *peruana.* Berkeley, 1999). En el Perú destacan las ediciones del Teatro Nacional (Siete *obras de dramaturgia peruana.* Lima, 1999), y las pequeñas colecciones de *Teatro peruano.* Vols. 1-10. (Lima, 1974-1985) editadas por Sara Joffré. La misma Joffré empezó recientemente la serie "Muestra: Revista de los autores de teatro peruanos" (Lima, 2000) que en sus tres números ha públicado "Camille Claudel," de Joffré; "Cristo Light," de Eduardo Adrianzén; y "Carne quemada," de Jaime Nieto.

europeo de Mario Delgado, Miguel Rubio y Ruth Escudero pusieron al Perú en el recorrido de los grandes maestros del teatro que veían en la fusión andino-mestiza el primer paso hacia la 'recuperación de la memoria' ancestral distorsionada por el neocolonialismo de las clases dominantes. En cuanto a la trayectoria del teatro peruano hacia las últimas décadas del siglo XX, habría que enfocarse por ahora en la edificación corporativa de un teatro peruano que podría rastrearse en orden cronológico a diversas etapas yuxtapuestas y colindantes, entre ellas, la fundación del Teatro campesino; la creación del Teatro Nacional Popular o TNP; las Muestras de Teatro Peruano; el Movimiento de Teatro Independiente y su refundición en MOTIN-PERÚ; y finalmente los Encuentros Nacionales de Teatro, auspiciados por el Teatro Nacional.

Para Víctor Zavala Cataño, fundador del Teatro campesino (1970-1976), la política de interpretación y aguda correlación entre la ideología y la práctica teatral, ilustra *incontinenti* un empeño por apoderarse del arte escénico, para desde allí ejercer su propia sensibilidad social sobre el teatro que la burguesía –opresora y deformadora de la historia nacional– canonizaba y divulgaba entre sus prosélitos. Zavala apuntaba hacia la renovación artística y metodológica de un sistema de teatro convencional, retomando del pasado quechua sus formas tradicionales: relatos, canciones, mitos, danzas y ritos, devolviéndolas mediatizadas y funcionales para luego transmitir implícitamente sus demandas políticas hacia el compromiso con la sociedad civil. El tratamiento heroico de sus personajes y del drama campesino en el escenario –como la introducción de la música, la danza, las máscaras y la sobreactuación mímica en el lenguaje y la acción teatrales–encontró eco en una política lingüística dirigida a proscribir las barreras semánticas, étnicas y raciales que se habían erigido desde el siglo XVI, otorgando un discurso humano, inteligible y adecuado a las nuevas circunstancias épicas de sus personajes populares, desterrando del imaginario nacional y del escenario, el escarnio y la subestima acostumbrados hasta hacía poco. Obras tales como *Allpa Rayku* (Yuyachkani), *Allá en el Alto Piura* (Octubri Qanchis), *Atusparia* (Setiembre), *Karadoshu,* de Aureo Sotelo y *Fiebre de Oro* (Taller Escena Contemporánea) dieron cuenta que la corriente campesina era lo más representativo del teatro popular y que como tal, se encontraba en pleno proceso de maduración en su contenido y en sus formas expresivas. El alegato de que estas obras se escribían pensando en su representación efectiva quedó demostrado por los cientos de espectáculos realizados por elencos de diferentes sectores sociales y culturales en numerosos y alejados lugares del país.

La creación del Teatro Nacional Popular (1971-1979) bajo la dirección de Alonso Alegría, constituyó en realidad una de las contradicciones histórico- culturales más transcendentales del gobierno de Velasco Alvarado (1968-1975). Lo fundamental de aquellas circunstancias era la imposición de una dictadura militar 'revolucionaria' sobre un substrato político de reacción civil que esperaba su turno para tomar el poder y que coincidiría en la década siguiente con la inflación económica, la subversión armada, el descalabro de las instituciones andinas, la migración hacia los barrios marginales y la guerra interna propiciada por Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Tupac Amaru. Por otra parte, si era verdad que en estos espacios

culturales existía una activa y determinada reserva de discursos litigantes y hasta subversivos, también era cierto que al ensancharse significativamente el espacio de su influencia estético-teatral, Alegría y el TNP introdujeron en su ámbito colectividades externas –el pueblo y lo popular– desde donde se adivinaba, no solo un auge semiótico-cultural dentro y fuera de la metrópoli, sino también un cúmulo de líderes culturales y en resumidas cuentas un corpus de calidad manifiesta muy similar a lo mejor de los teatros de la burguesía. Esto se cumplió diligentemente, con el patrocinio del Instituto Nacional de Cultura, en los montajes de *La muerte de un viajante,* de Arthur Miller (1971); *Fuenteovejuna,* de Lope de Vega (1974); *Hamlet,* de Shakespeare (1975); *La tragedia del fin de Atau Wallpa,* (1976); y *Edipo Rey,* de Sófocles (1977); y en el adiestramiento de actores, dramaturgos y directores cuyos aportes artísticos perduraron en el teatro peruano hasta fines del siglo XX, entre ellos, Luis Peirano, Edgard Guillén, Edgar Saba, Mario Delgado, Carlos Gassols, Hernando Cortés, Delfina Paredes, Walter Zambrano, Luis Felipe Ormeño, y Alfonso Santistevan. Sin embargo, el desarrollo del TNP no se dio en un vacío teórico-práctico, puesto que en realidad, llegó a coincidir con una febril actividad teatral en la que grupos como Yego, Yuyachkani y Cuatrotablas, y dramaturgos como Grégor Díaz, César Vega Herrera, Sara Joffré, Juan Rivera Saavedra y Sarina Helfgot, iban redefiniendo y revolucionando las múltiples nociones de arte, drama, texto, representatividad y subjetividad que habían heredado de la década anterior. Lo que más interesaba por entonces era el "diálogo de voces" dentro, entre y fuera de los textos, un diálogo que privaba a la hegemonía de toda voz única –especialmente si provenía del Estado– y que descubría enunciados, discusiones y evaluaciones en una pluralidad donde se mezclaban los lenguajes populares, los profanos, los de la tradición oral y los textos canonizados.

El carácter "cerrado" de la práctica teatral, a principios de los años setenta, dejaba ver que esta no se conectaba dialécticamente con la dramaturgia que se producía fuera de su circuito, ni con los textos teatralizados que se difundían en las provincias y en los asentamientos humanos de la capital. Era indispensable insertarlos y confrontarlos con los textos de la oficialidad y la plutocracia teatral, haciendo que coincidieran en los mismos espacios, para que de esa disonancia surgiera un nuevo discurso capaz de desplazar o modificar sustancialmente las anquilosadas subestructuras culturales de las clases dominantes. Dentro de esa armazón teórica se ubicaron las primeras diecinueve Muestras de Teatro Peruano (Lima 1974-Arequipa 2000), fruto de una seminal iniciativa de Sara Joffré[17], en concierto con intelectuales tales como Leoncio Bueno, Jorge Guerra y Ernesto Ráez. Se trataba, según María Reyna en *El libro de la Muestra de Teatro Peruano* (1997) de que las 'Muestras' sirvieran de hilo conductor por el que sus protagonistas hallaran conductos de interrelación y argumentación dirigidos hacia la fundación del Movimiento de Teatro Independiente. Si bien es verdad que las primeras muestras (Callao-Lima, 1974-1978), hicieron ostensible el talón de Aquiles del teatro nacional

17 Véase María Reyna, *El libro de la Muestra de Teatro Peruano.* Lima: Ediciones Homero Teatro de Grillos/ Lluvia Editores, 1997. Todas las citas que figuran en la sección "Muestras de Teatro Peruano," provienen de este libro.

–su centralización capitalina– también es cierto que la creación de este espacio posibilitó el arribo de trabajos de autor (Grégor Díaz, Juan Rivera Saavedra, Sara Joffré, César De María, Alonso Alegría), y de grupo (Yawar, Yuyachkani, Cuatrotablas, Abeja); abriendo sus escenarios al montaje de obras extranjeras (Bertolt Brecht y Peter Weiss) y al de las provincias olvidadas del Ande (Taller Arte Dramático Ollanta, Cajamarca y el Teatro de la Universidad Daniel A. Carrión, Cerro de Pasco).

Desde el "Cajamarca 79" hasta el "Arequipa 2000", las muestras fueron desatando los nudos gordianos del teatro nacional, colocando las bases de una política integracionista dedicada a estimular la descentralización teatral, a dar respuesta a las demandas pedagógicas del teatro de provincias y el de las zonas marginales, a instituir un frente común ante la amenaza del terrorismo y la represión policial (1980-2000), y a resolver con entereza las exigencias de alineamiento político sugeridos por la subversión o por la complacencia gubernamental. Las muestras recorrieron todo el país apadrinando nuevos e incipientes movimientos teatrales, dirigiendo sus esfuerzos inmediatos a la formación actoral, a la articulación de los principios de la creación colectiva, a la relación teatristas-público, y al cometido organizativo de las futuras muestras regionales. Con la ayuda de la Comisión Organizadora de la Asamblea Constitutiva de las Muestras (1982), transfirió al conjunto de grupos activos el poder de decisión que haría posible la fundación del Movimiento de Teatro Independiente en 1985 y a su refundición como MOTIN-PERÚ en 1990. Por sus atareados talleres de capacitación y de aprendizaje técnico, desfilarían Juan Rivera Saavedra, Víctor Zavala, Rafael Hernández, Tomás Temoche, Hugo Salazar del Alcázar, Miguel Rubio, Mario Delgado, Fernando Ramos, Bruno Ortiz, César Vega Herrera y Ana Correa, entre muchos más. En sus escenarios se escenificarían, no solo obras que engrosarían la memoria colectiva sobre el campesinado, la violencia ancestral, la defensa de las costumbres y la historiografía andino- amazónica, sino que además estos se convertirían en centros de instrucción donde se refinarían estrategias de representación metateatral que sirvieran al teatro de provincias y al de los barrios marginales para escapar de los estragos de la guerra interna. Al hacer que estos talleres de formación teatral y clases maestras pasaran a ser parte orgánica en su programación, las muestras llegaron a regular de forma ordenada y eficaz sus objetivos pedagógicos, dedicados a la dramaturgia como tema, a la dirección entre el actor y el director en el proceso de creación, y al tema del personaje. Entre los años ochenta y los noventas, las muestras devolverían su importancia, no solo a la labor de dirección artística, dimensionándola acertadamente como una suerte de mediación entre la autoría y la creación de grupo, sino que además, propondría el restablecimiento de un saludable balance entre las obras de autor y las de los colectivos teatrales, elevando la calidad de sus propuestas, y consolidando definitivamente el nexo de la poética teatral con los temas de la actualidad. De esta forma, las muestras privilegiaron una nueva poética teatral que se remontaba por encima del maniqueo discurso social en obras como *Mades Medus,* de María Teresa Zúñiga; *Contraelviento,* de Yuyachkani, *Voz de tierra que llama,* de Eduardo Valentín; *Ande por las calles,* de Willy

Pinto; y *A ver un aplauso,* de César De María.

Se puede decir que hacia fines del siglo, en Comas 1999 y Arequipa 2000, las muestras terminaron por completar dos de sus objetivos primordiales: primero, la integración de una diversidad de expresiones culturales procedentes del Ande, la Amazonía y las zonas marginales costeñas, viabilizando con ello la recuperación de experiencias y memorias útiles para el simbólico ajuste de cuentas de la Comisión de la verdad y reconciliación (2003); y en segundo lugar, el evidente mejoramiento del teatro provinciano, el cual había realzado sus técnicas de representación en la excelencia de grupos como Ilusiones (Arequipa), Aviñón (Arequipa), Audaces (Arequipa), Expresión (Huancayo) y Barricada (Huancayo). A treinta y cuatro años de su fundación, las Muestras de Teatro Peruano han entrado a ser parte de la conciencia nacional, ejercitando su tendencia a obrar como conjunto, a involucrar a la comunidad donde se asienta, y a aceptar en su confección orgánica, múltiples visiones y voluntades de participación y pertenencia que, precisamente, le otorgan su legitimidad y permanencia.

Las actas de fundación del Movimiento de Teatro Independiente (1985-1990), registraban, como razón de su existencia legal, la necesidad de fundar una entidad que aglutinara a los grupos del teatro independiente y que los representara frente a problemas derivados de la discriminación, tanto en la difusión masiva de su trabajo teatral, como en el otorgamiento de la subvención estatal. Se buscaba así, el fortalecimiento de los vínculos de solidaridad, cooperación e intercambio de experiencias entre sus miembros, fomentando una política de permanente investigación técnico-teórica que permitiera incorporar a sus estructuras ontológicas, sistemas y metodologías extraídas de las ciencias sociales, de las 'Bellas Artes', de la experiencia directa con las regiones teatrales y del contacto directo con las diversas etnografías nacionales. Al margen de los arrebatos políticos y militares que plagaban la época, el MOTIN evitó la balcanización de su gremio, estableciendo nexos con numerosos organismos teatrales nacionales e internacionales, y proponiendo lineamientos que orientarían al Gobierno a promulgar una política teatral y una distribución racional de presupuestos y apoyo logístico. Encargado oficial de las Muestras de Teatro desde 1985, el MOTIN hizo de sus asambleas plenarias el corolario a sus actividades organizadoras, dividiendo al país en regiones teatrales, decretando la celebración de las Muestras cada dos años y la de las Muestras Regionales cada seis meses.

En 1990, el Congreso Nacional de Organización del Movimiento Teatral Peruano llegó a consolidarse orgánicamente, asumiendo el nombre de MOTIN- PERÚ (1990-2008), y repartiéndose administrativamente en seis coordinadoras regionales, las que pasarían a representar más de doscientos grupos nacionales hasta el año 2000. Los nuevos retos del MOTIN-PERÚ radican en aspectos ajenos al teatro, entre ellos el renovado flujo migratorio a las capitales, los procesos de urbanización acelerada y movilidad social, la privatización de las empresas estatales, la aparente derrota de la subversión, la repoblación de las zonas devastadas por la guerra interna, la corrupción del gobierno de Alberto Fujimori (1990-2000), y el protagonismo

de un vasto contingente marginal, ocupado en deconstruir los simbólicos productos culturales de una hegemonía criollo-neocolonial por medio de la "informalidad", la "cultura chicha", y la "cholificación" sociológica.

Sin pretender aparecer como una alternativa al MOTIN-PERÚ, el Teatro Nacional bajo la dirección de Ruth Escudero (1995-2000) se definió desde el primer instante como una célula gubernamental y de carácter colegial, cuya nomenclatura y patrocinio le diferenciaba específicamente de las Muestras de Teatro, asumiendo la obligación de convertirse en un promotor teatral nacional y en un agente oficial del proyecto de descentralización del teatro peruano. Esta definición le permitió implantar rigurosamente un criterio cualitativo de selección para sus cinco Encuentros de Teatro, a diferencia de otros festivales, en los que solían participar grupos de diverso nivel artístico, seleccionados algunas veces por razones ajenas a los principios calificadores de sus muestras regionales. Escudero no solo lanzó su ambicioso proyecto de 'Descentralización', sino que al generar sus Encuentros de Teatro Nacional, patrocinó el establecimiento de nuevos paradigmas teatrales, fomentando la actividad teatral dentro y fuera del país y, sobre todo, mostrando un gran interés en generar espacios pedagógicos y de integración orgánica por medio de talleres, conferencias maestras, concursos, montajes, intercambios internacionales, publicaciones y otros menesteres.

Los Encuentros de Teatro (1995-2000) dieron prioridad espectacular a los colectivos del interior peruano y al trabajo de dirección artística[18]. Huerequeque (Chiclayo); la compañía Olmo Teatro (Trujillo); y el grupo Llactaymanta (Huancayo) formaron hipótesis de trabajo que debatieron la arbitrariedad de la adaptación intertextual, la comunicación e inclusión de códigos 'extra-teatrales', la teatralización de lo cotidiano, y la transcendencia de una estética provinciana dentro y fuera de los centros de poder. Otro tanto ocurrió en 1996 cuando los directores de Trama (Trujillo); Barricada (Huancayo); Yatiri (Puno); y Aviñón (Arequipa) exigieron no solo rigor y transparencia en el proceso de evaluación crítica de los grupos del interior, sino que además se dieron a la busca de una respuesta adecuada al proceso de descentralización y a una coherente y pragmática definición de lo que se entendía por "teatro nacional." En el III Encuentro (Cusco, 1996) fue el grupo Expresión y María Teresa Zúñiga los que sorprendieran

18 Sin ser exhaustivos, los años noventa y los primero años del 2000, fueron prolijos tanto en el trabajo de dirección como en el de recuperación de la dramaturgia individual (nacional y extranjera). Se adjunta una lista parcial de directores: Alberto Isola con *Dreyfus,* de Jean Claude Grumberg (1994), y *Quíntuples,* de Luis Rafael Sánchez (1995); Gianfranco Brero dirigiría a Isola en el estreno de *Simón* de Isaac Chocrón en 1994. En el haber de Roberto Ángeles figuran *Viejos tiempos,* de Harold Pinter (1990); *Metamorfosis,* de Franz Kafka (1993); *Sexo, mentiras y video tape* (1993); la trilogía *Recordando con ira,* de John Osborne; *La noche de los asesinos,* de José Triana, y *Principia Scriptoriae* (1993); la reposición de *¿Quieres estar conmigo?,* de Augusto Cabada y Ángeles (1994). Por su parte, Ruth Escudero montó *Escorpiones mirando el cielo,* de César De María (1993); y *Santiago el pajarero,* de Julio Ramón Ribeyro (1995), mientras Luis Peirano dirigía *El perro del hortelano* (1992), y *Ojos bonitos cuadros feos,* de Mario Vargas Llosa; y Edgar Saba lo hacía con *Bodas de sangre,* de García Lorca (1994). La década atrajo también una inusitada labor teatral y autoral en la que descollaron César De María *Escorpiones mirando al cielo* y *Kamikaze o la historia del cobarde japonés,* Alonso Alegría *Encuentro con Fausto,* Delfina Paredes *Qoyllor Ritti,* Rafael Dumett *Números reales,* Edgard Guillén *Sin paradero oficial* y *Solo Guillén solo,* Alfonso Santistevan, *Vladimir* y María Teresa Zúñiga *Mades Medus.*

a todos al mostrar sin fisuras la absorción de nuevas técnicas en el trabajo actoral, y en la distribución de los espacios escénicos y en su relación con el público.

Entre las distinciones terminológicas y conceptuales efectuadas por el discurso oficial del Teatro Nacional y el de Ruth Escudero, habría que preguntarse en verdad si es que el dilema entre la omnipresencia gubernamental y los principios constitutivos de sus células independientes se ha venido resolviendo satisfactoriamente en el nuevo siglo. Aunque el Teatro Nacional organizó por lo menos un Encuentro más antes de finalizar el año 2000, y auspició un número apreciable de talleres teatrales, se podría afirmar retrospectivamente que en todos ellos se aspiró a consolidar metas pragmáticas y urgentes que, no solo incentivaron la búsqueda estética, sino que además estimularon la creación dramática de las provincias peruanas testimoniándolas, y escenificándolas tanto en los circuitos tradicionales limeños, como en sus montajes itinerantes en el interior.

El teatro que aquí se representa muestra una vocación anticolonial y antiglobal, en cuanto estas contemporáneas –pero arcaicas– formas de ver el mundo continúen sus políticas culturales de apropiación intelectual y en cuanto contribuyan a perpetuar los errores históricos del pasado. Representa por otra lado, el fortalecimiento de una "nueva conciencia" teatral que se nutre vorazmente de sus propias reservas culturales, de su memoria histórica colectiva e individual, y de la capacidad regenerativa y experimental de sus dramaturgos, directores y teatristas en general. En su tarea oficiosa de desmitificar y deconstruir superestructuras ajenas al imaginario nacional, este teatro peruano adquiere para sí las calidades innegables de una poética universal que lo pone en igualdad de condiciones con las mejores expresiones del movimiento teatral latinoamericano.

Las obras en esta Antología

Arguyendo que la escritura teatral puede configurarse en una estrategia de recuperación del lenguaje poético-teatral, capaz de prescribir y desmitificar el significado ideológico de los politizados colectivos teatrales y el voluble discurso de la globalización, la presente selección pone en evidencia un *continuum* teatral, cuyos modos de condicionamiento y validación, mantienen perenne su ubicuidad dentro del siempre confuso debate sobre la identidad nacional. Y aunque se trata de discursos compuestos en periodos distintos –lo cual pone de relieve inquietudes y temas diferentes– lo cierto es que dentro de su heterogénea composición, existe una voluntad de ruptura con lo tradicional y un deseo consciente de ser parte formal y dinámica de un conglomerado teatral latinoamericano que se va definiendo. Esta distinción arbitraria se justifica, no solo en cuanto la escritura teatral peruana, a partir de los años sesenta, refleja un vaivén cualitativo muy afín a los históricos cambios sociopolíticos de la época, sino también, porque a través de este *continuum* artístico, se mantiene una filigrana poética que objeta incólume la enajenación y la incoherencia del mundo, tal y como se ejemplifica en la dramaturgia de Sara Joffré (El *jardín de Mónica,* 1961); de María Teresa Zúñiga (Mades *Medus,* 1999); y de César Vega Herrera (El *cuenteo,1988).* Marcada y paralelamente, durante

esta fase de esmerada concretización textual y espectacular, también se podría conjeturar que, en César De María (Del *bolsillo ajeno,* 1978); Eduardo Adrianzén (El *nido de las palomas,* 2000); y en Aldo Miyashiro (Función *velorio,* 2000), se articulan otras formas de problematizar el fenómeno teatral, adeptas más bien a las exigencias de una raigambre popular empeñada en teorizar lo cotidiano y lo familiar, como resguardándose en su escritura de la vacuidad de un discurso anodino y circunstancial proveniente de las hegemonías culturales.

Dentro de la coherencia de esa línea teatral, y recurriendo tal vez a un proyecto de periodización, se podría presumir que en esta selección, existen pares artísticos que guardan entre sí cierta afinidad cronológica (fecha de nacimiento), y en los que se condensan los grandes temas propuestos por sus respectivas épocas, a saber, la recuperación de la memoria, el mito y el ritual, el teatro y la política, el culto a las ideologías, y la construcción de una metodología hacia una nueva praxis teatral. Bajo esta hipótesis, Joffré (1935) y Vega Herrera (1936) –urgidos por los cambios de dirección sociopolíticos de los años sesenta y setenta– formarían la primera pareja en manifiesto distingo con su generación anterior; mientras que por su parte, De María (1960) y Zúñiga (1962) –cuyo ciclo vivencial y de producción artística correspondería a una época de depresión económica, de regreso a la democracia y de barbarie terrorista (1980-1992)– formarían la segunda dupla dramatúrgica. Finalmente, y aunque se pudiera discutir la diferencia de edades entre Adrianzén (1963) y Miyashiro (1976), ambos formarían una tercera pareja situada, eso sí, en las puntas extremas de un ciclo vivencial de fin de siglo, cuyas preferencias y filiaciones tendrían mucho que ver con los inusitados avances tecnológicos de los medios de comunicación: la televisión, la telenovela y el cine en particular.

Se afirma a menudo que la irrupción/ decadencia de las ideologías, no solo generó un ostensible sentido de protagonismo individual y una crisis de valores que debilitó la creación colectiva peruana, sino que además permitió que sus nuevos intérpretes –en especial Zúñiga, Adrianzén y Miyashiro– se subieran al carro de la Posmodernidad acopiándose prolijamente de una cultura audiovisual, productora de imágenes y realidades virtuales difíciles de desentrañar. Lo cierto es que, no sin cierta ironía, la escritura teatral peruana ha sido de todo menos iconoclasta, en cuanto sus dramaturgos han sabido armonizar y deslindar lo subjetivo de su poética teatral, de sus austeros reparos a la arbitrariedad/ violencia de su tiempo, e incluso de la irrupción de la multimedia representada por la televisión, por la red cibernética y por la globalización de los medios de comunicación.

Dicho todo esto y antes de pasar a la presentación de las obras, sostengamos que en esta pequeña muestra, se trata de presenciar el establecimiento de una nueva forma de escribir, dramatizar o actualizar una historia siguiendo un estilo de manera propia, adhiriéndose ideológica y estéticamente a una reflexión sobre lo nuestro, adquiriendo para sí las calidades probadas de un teatro colocado en ecuánime contienda con las mejores expresiones del movimiento teatral latinoamericano.

Bibliografía básica sobre el teatro peruano:

Alegría, Alonso. *Encuentro con Fausto.* Lima: Petro-Perú, 1999. Entrevista. "Teatro nacional popular: ¿Un teatro popular o la popularización del teatro?"
Bruno Podestá. *Latin American Theatre Review* 7(1) (1973): 33-41. Ángeles, Roberto. *Dramaturgia Peruana II.* Diez obras de autores peruanos. Lima, 2001.
Barreto, Mabel y Juan Carlos Vicente. "Yuyachkani o cómo inventar teatro para el Perú." *Visión peruana,* (8 de junio, 1986): 22-23.
Beyersdorff, Margot. "La 'puesta en texto' del primer drama indohispano en los Andes." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 37 (1993): 195-221.
Cajiao Salas, Teresa. "Balance del año teatral 1972 en Lima." *Latin American Theatre Review* 8 (Fall 1974): 67-73.
Calvo, Beatriz C. "Reencuentro Ayacucho '99. Octavo encuentro internacional de teatro de grupos." *Latin American Theatre Review,* 23(2) (Spring 1990): 129-33.
Carrió, Raquel. *Recuperar la memoria del fuego.* Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 1992. Castro Urioste, José y Roberto Ángeles. *Dramaturgia peruana.* Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores, 1999.
Chang-Rodríguez, Raquel. *Representation and Resistance in Andean Colonial Drama.* Lewisburg: Bucknell University Press, 1999.
Chiarella Krüger, Jorge. "Perú: Ráez y la Dirección Nacional de Teatro. Impulso teatral en marcha." *Diógenes* (1986): 127-30.
Cruz-Luis, Adolfo. "Cuatrotablas: teatro popular y enfrentamiento." *Recopilación de tex- tos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva.* La Habana: Casa de las Américas, 1978.
Delgado, Mario. *La nave de la memoria: Cuatrotablas, treinta años de teatro peruano.* Edición crítica y anotada de Luis A. Ramos-García. Lima-Minnesota: Cuatrotablas, Asociación para la investigación actoral y University of Minnesota, 2004.
Díaz, Grégor. "El teatro en Lima: Lima es el Perú." *Latin American Theatre Review,* 19(2) (Fall 1985): 73-76.
Eidelberg, Nora. "Los procedimientos de ruptura en *El cruce sobre el Niágara* de Alonso Alegría." *Revista de crítica literaria latinoamericana,* 7(13) (1981): 113-20.
Escudero, Ruth. *Siete obras de dramaturgia peruana.* Lima: Teatro Nacional, Instituto Nacional de Cultura, 1999.
Forgues, Roland. *Palabra viva.* Tomo III. Dramaturgos. Lima: Studium, 1988. Geirola, Gustavo. *Arte y oficio del director teatral en América Latina: México y Perú.* Buenos Aires: Atuel, 2004.
Guillén, Edgard. *Los viejos papeles: A Konstantin Stanislavsky con amor.* Lima: Lluvia Editores, 1988.
Hernández, Rafael. *Aproximaciones a la dramaturgia de Víctor Zavala Cataño: influencias en la estructura dramática del Teatro Campesino.* Lima: Centro de Estudios del Teatro Peruano, 1986.
Itier, César. *El teatro quechua en el Cuzco. Dramas y comedias de Nemesio Zúñiga Cazorla.* Lima: Institut Français d'Etudes Andines / Centro "Bartolomé de las Casas," 1995.
Jiménez Dianderas, Carlos Rolando. *Acoustical model testing of a multi-purpose*

auditorium: the case of the theater of Lima in Lima, Peru. Disertación. University of Florida, 1993.
Joffré, Sara. *Teatro peruano.* Vols. 1-10. Lima: Ediciones Homero Teatro de Grillos, 1974-1985.
La Torre, Alfonso. "La muestra de teatro peruano. Enmascarar o desenmascarar: he ahí la cuestión." *Quehacer* 53 (1988): 96-99.
Larco, Juan. "Panorama del teatro peruano en los 80: El proceso político y las corrientes del teatro político y popular." Lima: Archivo de Hugo Salazar del Alcázar.
Luchting, Wolfgang A. "César Vega Herrera: A Poetic Dramatist." *Latin American Theatre Review,* 1(2) (Spring 1984): 49-54.
Mego, Alberto. *El teatro popular y de aficionados en Lima (1970-1980): características y perspectivas.* Cuadernos de teatro No. 7. Lima: n.p., 1982.
Meneses, Teodoro. *Teatro Quechua Colonial.* Antología. Lima: Ediciones Edubanco, 1993.
Millones, Luis. *Actores de altura. Ensayos sobre el teatro popular andino.* Lima: Editorial Horizonte, 1992.
Morris, Robert J. *The Contemporary Peruvian Theatre.* Lubbock: Texas Tech Press, 1977.
Movimiento Manuela Ramos. *Obras de teatro sobre mujer.* Lima, 1986.
Natella, Arthur A. *The New Theatre of Peru.* New York: Senda Nueva de Ediciones, 1982.
Nolte, Arturo M. "Cronología de los montajes de obras brechtianas en Perú." *Conjunto* 21 (1979): 12-19.
Oleszkiewicz, Malgorzata. *Teatro popular peruano: del precolombino al siglo XX.* Varsovia: Universidad de Varsovia, 1995.
Ortiz, Bruno y Gastón Herrera Cagigao. *Aquí está mi corazón.* Edición de Mary Soto. Lima: Brugas Producciones, 2007.
Podestá, Guido. *César Vallejo: su estética teatral.* Minneapolis: Ideologies and Literature, 1985.
Ráez Mendiola, Ernesto. "Teatro peruano: descentralización y unificación." *Diógenes.* Girol Books, 1986. 113-22.
Ramos, Fernando. "El teatro callejero peruano en el período 1970-1990. Lima Metropolitana." *Teatro callejero.* Lima: Erwin Piscator, 1990.
Ramos-García, Luis A. *Voces del interior: Nueva dramaturgia peruana.* Lima-Minneapolis: Teatro Nacional del Perú y University of Minnesota, 2001.
Ramos-García, Luis A. y Beatriz Rizk, eds. *Panorama de las artes escénicas ibérico y latinoamericanas: Homenaje al Festival Iberoamericano de Cádiz.* Minneapolis-Cádiz: University of Minnesota y FIT de Cádiz, 2007.
"Teatro Nacional. *Siete obras de dramaturgia peruana." Gestos* 30, Noviembre 2000.
Hugo Salazar del Alcázar Peruvian Theater Video Collection: University of Minnesota, Minneapolis, 1999.
"El teatro callejero peruano: proceso de cholificación." *Gestos* 25 (1998): 105-16. Rivera Saavedra, Juan. *Apuntes para una historia del teatro peruano.* Lima: Universidad Alas Peruanas, 2007.
Rizk, Beatriz J. *Postmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI.* Edición de Luis A. Ramos-García y Nelsy Echávez-Solano. Lima-

Minneapolis: Universidad de San Marcos y University of Minnesota, 2007.
Rojas, Liliana. "Teatro infantil." *Temporada de teatro y espectáculos de arte* 1(1) (1984): 12-15. Rubio, Miguel. *Notas sobre teatro*. Edición crítica y anotada de Luis A. Ramos-García.
Lima-Minneapolis: University of Minnesota, 2001.
Saavedra, Juan Rivera. *Técnica para escribir una pieza de teatro*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú, Fondo Editorial, 1998.
Salazar del Alcázar, Hugo. *Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80'*. Lima: Centro de documentación y vídeo teatral / Jaime Campodónico Editor, 1990.
Sevilla, Benjamín. "El teatro toma la calle." *Escenario de dos mundos: inventario teatral de Iberoamérica*. Vol. III. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988. 333-35.
Slawson, Richard J. "The Teatro Nacional Popular and Peruvian Cultural Policy (1973-1978)." *Latin American Theatre Review,* 25(1) (Fall 1991): 89-95.
Soberón, Santiago. "Perú: ¿Soñando con la subvención?" Marina Pianca (ed.), *Diógenes*. Albany: Girol Books, 1986. 123-26.
Sotelo, Aureo. *Teatro escolar popular. 23 obras de teatro*. Lima: Editorial Inkari, 1979.
Soto, Mary y Ortiz, Bruno. *Textos de teatro peruano*. Seis volúmenes. Lima: Instituto Nacional de Cultura, Brugas Producciones, et. al. 1992-2008.
Sotomayor Roggero, Carmela. *Panorama y tendencias del teatro peruano*. Lima: G. Herrera Editores, 1990.
Teatro peruano contemporáneo. Madrid: Editorial Aguilar, 1959. *Teatro peruano contemporáneo*. Prólogo de Aurelio Miró Quesada Sosa. Lima: Editorial Huascarán, 1948. *Teatro peruano contemporáneo*. Prólogo de José Hesse Murga. Madrid: Editorial Aguilar, 1963.

EDUARDO ADRIANZÉN

LUIS A. RAMOS-GARCÍA
University of Minnesota

Nació en Lima en 1963. Dramaturgo, actor, libretista y productor, graduado en la Escuela de Leyes de la Universidad Nacional de San Marcos, Adrianzén es frecuentemente asociado con el mundo de la televisión en el que hace su ingreso en 1985. Ese mismo año fue elegido por el cineasta peruano Francisco Lombardi para actuar en *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa. Ha sido guionista y productor de éxitos televisivos como *La Perricholi, Tatán, Los de arriba y los de abajo, Demasiada belleza,* y otras veinticinco telenovelas y mini-series de gran arraigo popular. Como dramaturgo tiene en su haber diez obras que van desde *De repente un beso* (1995) hasta *Demonios en la piel* (2007). *El día de la luna,* la más conocida de sus obras, recibió el premio Dramaturgia del Teatro Nacional en 1996, siendo compilada en *Dramaturgia peruana contemporánea* (Lima-Berkeley, 1999), y llevada al escenario en Bulgaria (1998) por Ruth Escudero y en Austin, Texas (2003) por el Proyecto Teatro. También sus obras han sido recopiladas en la *Revista teatral Muestra* (Lima, 2000) y en el segundo tomo de la antología *Dramaturgia peruana contemporánea* (Lima, 2001).

En un esfuerzo por criticar las argollas artísticas y a las élites peruanas, Adrianzén declara en una entrevista para *El Comercio* (Lima, 2005) que, "[Todas] las argollas están para ser rotas, para entrar en ellas, para cambiar o expandirse, y existen en todas partes, en el magisterio, en el periodismo, en las iglesias. No creo que la argolla *per se* sea mala, acá hay una de gente extraordinaria que hace el mejor teatro que yo veo, concretamente la de la [Universidad] Católica, de un rigor impresionante. Son gente que se ha sacado la mugre más de veinte años para pertenecer a un patronato. La otra argolla saltimbanqui de Comas hace bien su chamba con zancos, máscaras y contenido político. Lo que friega es la gente que lo hace mal".

El nido de las palomas

Al aquilatar aquellos intervalos escénicos en los que se trata de develar inusitadas prácticas maternales, Nora Glickman se acoge con frecuencia a los usos del 'monodrama' –subgénero de su invención– en cuyo desarrollo, sus interlocutores femeninos discurren en voz alta, y/o exponen sus abstracciones e inquietudes al público, librándose de caer en lo afectado del discurso melodramático, o en los retuertos de la telenovela o el 'culebrón' populares. De esta manera, no solo el monodrama se prestaría para darle sima a la obra, sino que además –condicionado por una sofocante tradición socio-patriarcal–, este podría servir para mostrar el endeble estado psiquiátrico de mujeres encintadas cuya respuesta podría convertir a las futuras madres en figuras malévolas y calculadoras.

Allí se alojaría la propuesta teatral que Aguafuerte Teatro, bajo la dirección de Eduardo Carrillo, favoreció en su escenificación de *El nido de las palomas* (2000), y en su reposición durante la VIII Muestra Regional de Teatro (Lima, 2002). Tanto el programa de mano como su

crítico anónimo afirmaban entonces que el argumento de la obra se centraba en la indagación de si valdría o no la pena "fructificar en el Perú, utilizando la metáfora de dos mujeres embarazadas [de siete meses] muy próximas al parto. La primera [que] quiere migrar para tener a su hijo fuera del Perú, mientras que la otra vuelve del exilio (sic) en los Estados Unidos, para tenerlo en el Perú. La obra versa sobre la decisión de irse o no del país de origen."

Sin olvidar las palomas –que ajenas al melodrama del interior, también esperan de principio a fin el nacimiento de sus crías en la hornacina de una ventana– se debería considerar además la sutil confección de un retrato familiar y social, delineado por las desavenencias y estados emocionales de una familia de clase media (Mónica y Raúl), en cuyo núcleo juegan papel primordial primero, la vuelta inesperada y nada verosímil de una mujer embarazada (Patricia), y luego la representación lúdica de un histórico conflicto doméstico y sentimental en cuya construcción se revelan hondos desacuerdos, viejos silencios e ingenuas asunciones.

Próximos a viajar a España –donde esperan quedarse ilegalmente– Raúl y Mónica se enfrascan en un absurdo diálogo (comedia urbana) en el que la mujer no muestra ningún entusiasmo en emigrar y/o en dar a luz en el extranjero. Su apatía y rechazo al nuevo contexto emanan tal vez de una 'solución' que nunca fue tomada en su momento (quizás un aborto), pero que ahora –siete meses después– sigue inquietando el futuro y su relación afectiva con su esposo Raúl. La abrupta entrada de Patricia, cuyo pasado se conecta poética y veladamente a la juventud universitaria de Raúl y a un viejo romance trunco, hace que las cosas tomen un vuelco inesperado en la decisión de Mónica que ahora está dispuesta a hacer el viaje. A través de una serie de monólogos y soliloquios en los que se deja ver la mano de un poeta extraño a la obra (Juan Carlos de la Fuente), Raúl descubre su vocación de escritor frustrado, mientras que Patricia se revela cínicamente como integrante de una clase social que –a pesar de su aparente rebeldía, practicalidad y desfachatez– sigue gobernada fielmente por numerosos prejuicios raciales, étnicos y sociales, emparejados a las ideas de Mónica, ingenua favorecedora de las jerarquías tradicionales y de un orden social elitista.

Si es verdad que Adrianzén habla del amor, la vida y sus eventualidades, también es cierto que sus no muy carismáticos personajes van ilustrando sistemáticamente la desmembración del núcleo familiar, la añoranza de un pasado visto como mejor y la edificación de un universo ilusorio en el que los tres protagonistas se transforman en emblemáticos antihéroes incapaces de rendirse ante lo evidente de sus fracasos. Solo de esta manera, se podría entender cómo el amor al insertarse en la obra, pierde sus aspectos de ternura, para transmutarse en un laberinto espacial y temporal en el que las parejas se extravían en busca de soluciones utópicas. A pesar de sus múltiples diferencias, tanto en su forma de ver el mundo como en el de entender el amor, Mónica y Patricia son las caras de una misma moneda, puesto que sus afectos andan a la deriva y sus hombres/ esposos han desaparecido o están en proceso de desaparecer. Por esa razón Steve, cineasta norteamericano y esposo de Patricia, en vez de asistir al inminente parto de su esposa, se halla filmando un presunto documental sobre los

mormones en Utah; y por esa misma razón, Raúl planea descaradamente viajar a España por su riesgo y cuenta, desatendiendo a Mónica que ya siente en el vientre la presencia física del bebé. Sintomáticamente, la escena en la que Raúl besa apasionadamente a Patricia instándole a tener una relación extramarital, sugiere explícitamente que en el extranjero este continuará siendo voluble e infiel.

Ahora bien, aunque Patricia menciona el 'síndrome de Abascal' para describir la hipocresía y la adulación peruanas, por otra parte ella misma es víctima de otro síndrome popular que bien podría asociarse con lo que los estudios culturales señalan como los 'mitos urbanos' o como los 'mitos de la migración'. De este modo, al referirse a la fluctuación migratoria latinoamericana, característica de las últimas décadas del siglo XX, Patricia generaliza y reprocha el estado de autocompasión de sus compatriotas en los Estados Unidos, en específico su exorbitante nostalgia por sus prácticas culturales (comida, folklore, religión), su imposibilidad de establecer amistades sólidas, y su falta de voluntad para superarse en medio de los grandes retos del primer mundo. Irónicamente, los supuestos negativos de Patricia, no solo examinan la fábrica de la identidad nacional tanto dentro como fuera del país, sino que también sirven para deshilachar su discurso triunfalista, convirtiéndolo en el 'discurso de la triple derrota', a saber: sus fracasos sentimentales con Raúl y Steve, y su extemporánea vuelta de los Estados Unidos.

Influido tal vez por culebrones tales como "El derecho de nacer," de Félix B. Caignet, Adrianzén siembra la duda en el público lector al dejar literalmente en el aire la paternidad del futuro bebé de Patricia. En un melodramático y enigmático mensaje de despedida, Patricia dejará dicho en la contestadora de Steve, no solo que su hijo nacerá y "respirará este aire gris y húmedo que nunca más podrá sacarse de los pulmones así vaya al fin del mundo", sino que además le confesará más tarde que "su padre fue el último conchito de la probeta más triste del banco de semen más pobre de la nación más subdesarrollada del mundo". No nos queda más que pensar que esa posibilidad coincidiría con la relación amorosa entre ella y Raúl y con el posterior embarazo de Patricia que vuelve al Perú porque cree que al hijo le corresponde ser peruano como sus padres. En cuanto al viaje de Raúl y Mónica, el final de la obra señala una última eventualidad durante la cual, las agudas contracciones de Mónica, podrían indicar el comienzo de un parto sietemecino y la cancelación de cualquier proyecto viajero.

Obras y año de estreno (en Lima, salvo indicación):
De repente, un beso (1995).
El día de la luna (1996).
Cristo Light (1997).
El día de la luna (1998 en Bulgaria, dirigida por Ruth Escudero).
Tres amores postmodernos (1998).
La tercera edad de la juventud (1999).
El nido de las palomas (2000).

Espinas (2001).
Azul resplandor (2005).
Demonios en la piel (2007).

Otras obras:
Telenovelas: cómo son y cómo se escriben. Lima: Universidad Católica del Perú, 2001.

EL NIDO DE LAS PALOMAS (OBRA DE CÁMARA EN UN ACTO)

EDUARDO ADRIANZÉN CON POEMAS DE JUAN CARLOS DE LA FUENTE

Especialmente escrita para Gabriela,
Natalia y sus contenidos

PERSONAJES: M (1) / F (2):
PATRICIA, con avanzado embarazo
MÓNICA, su amiga, igual
RAÚL, esposo de Mónica

LOS TRES SON DE CLASE MEDIA Y ANDAN POR LOS 30 AÑOS. LA ACCIÓN: EN LIMA, ÉPOCA ACTUAL EN EL LAPSO DE UNA SEMANA APROXIMADAMENTE. LA OBRA ESTÁ PENSADA PARA UN ESPACIO PEQUEÑO. NO HAY ESCENOGRAFÍA Y LOS ELEMENTOS DE UTILERÍA SON MÍNIMOS. SOLO LOS ACTORES, UNAS POCAS LUCES Y LA MÚSICA.

Escena 1

Música. Se abren luces. Patricia, Mónica y Raúl están ubicados en diferentes lugares del escenario de cara al público.

PATRICIA
"Mi cuerpo es mi viaje/ mi forma de partir o de quedarme/ detenida en una huella que tal vez crecerá hasta alcanzarte en el fondo del mar/ o en la ciudad sin fondo en que te pierdes"

MÓNICA
"Mi forma está presente como un eco/ espejo de una voz antigua que se mira y te recuerda/ sonrisa abrazada a la tristeza/ sonrisa hermana de los puentes/ Tú eres mi puerta entreabierta/ mi ventana a la noche/ desde ella te miro y me veo alejar"

RAÚL
"Te ofrezco mis pisadas en la hierba/ las flores de un jardín que sembraré mañana entre las piedras/ Una mujer estará a mi lado/ y un hijo crecerá conmigo"

Sube música. Bajan luces. Oscuro.

Escena 2

En casa de Mónica y Raúl. Él llega.

RAÚL
Me dieron la visa.

MÓNICA
(Como si no escuchara) Hoy fui a mi chequeo.

RAÚL
Por ocho semanas. Suficiente.

MÓNICA
Hasta ahora sigue en buena posición. Teóricamente no tiene por qué haber cesárea.

RAÚL
Todo el mundo entra con visa de turista y luego se las ingenia para quedarse. Es lo habitual.

MÓNICA
Me dijo que coma un poco más de hierro. ¿Acaso me ves pálida o desnutrida?

RÁUL
Mónica...

MÓNICA
Lo malo es que el hígado me da asco y es lo que tiene más hierro. La culpa la tiene mi mamá que me obligaba a tomar sustancia de hígado cuando era chica.

RAÚL
Te dije que me la dieron.

MÓNICA
El mundo se divide entre los que les gusta y no les gusta el hígado. A ti te gusta. Nunca me gustó que te guste.

RÁUL
Por eso te vengarás de mí no pidiéndola.

MÓNICA
¿Qué?

RÁUL

Me escuchaste muy bien. La visa. ¿Por fin vas a pedir la visa?

MÓNICA
¡Raúl...!

RAÚL
No. ¿Verdad?

MÓNICA
Te estaba contando de mi chequeo.

RAÚL
No la pedirás.

MÓNICA
Faltan definir cosas.

RAÚL
Mis ocho semanas empiezan a correr desde mañana.

MÓNICA
Es lo de menos. Si ya te la dieron y se pasa el tiempo, puedes pedir una prórroga.

RAÚL
Tú no puedes darte ese lujo, Mónica.

MÓNICA
¡Raúl, sabes que yo no puedo decidir nada si me presionas!

RAÚL
Hace un año y medio que lo estamos hablando.

MÓNICA
El tiempo es lo de menos. Es una decisión demasiado importante.

RÁUL
Una prórroga. ¿Qué esperas? ¿Que nazca en el avión?

MÓNICA
¿Por qué no? No necesito cesárea, la posibilidad de complicaciones en el parto es casi nula. Si el bebé nace en medio del espacio aéreo: ¿cuál sería su nacionalidad?

RAÚL

Cada día que pasa te crece más. Ya es bastante difícil que te den visa de turista. Tendrás que mentir.

MÓNICA
Diré que tengo cinco meses. ¿Te acuerdas la barriga de Pierina? A los tres meses la tenía hinchada, en punta. Como una papaya.

RAÚL
(Vencido) Es inútil.

MÓNICA
No entiendo. Estamos discutiendo el tema. ¿No es lo que quieres?

RAÚL
Igual que hace más de un año.

MÓNICA
Hace más de un año yo no estaba así.

RAÚL
Solo dime con todas sus letras que no piensas viajar conmigo y después de darme veinte cabezazos contra la pared trataré de entenderlo.

MÓNICA
¡Raúl, no me presiones!

RAÚL
Ten el valor de decirme no.

MÓNICA
(Por su barriga) Esto no lo hice sola.

RAÚL
¿Es un reproche o una afirmación?

MÓNICA
Si tanto te obsesionaba el viaje, lo hubiéramos hablado apenas pasó. Pero ya tengo más de siete meses. Demasiado tarde para otra clase de solución.

RAÚL
¿Qué "solución", si cuando me diste la noticia estabas brincando de felicidad?

MÓNICA

Tú también te alegraste.

RAÚL
Los dos nos alegramos. Había que alegrarse.

MÓNICA
Solo falta que digas que yo te obligué.

RAÚL
El viaje estaba hablado, pero no tanto. El hijo estaba hablado, pero no tanto. Hasta que sucedió. Ahora el viaje también está a punto de suceder. Acepta que lo sucedido es nuestra única forma de tomar decisiones.

MÓNICA
No tienes derecho a ponerme entre la espada y la pared cuando voy a entrar al octavo mes.

RAÚL
OK, Mónica. Viajo solo y punto.

MÓNICA
¿Es lo que quieres?

RAÚL
Te quedarás. También es lo que quieres.

MÓNICA
Tú sabes lo que yo quería.

RAÚL
Y se nos pasó el tren para eso. Hace tiempo. Si dependiera de ti, ahora que se nos pase el avión.

MÓNICA
¡No me hables como si te estuviera boicoteando!

RAÚL
(Le muestra su pasaporte) Mira este sellito. Este maldito sello estúpido. Es la primera vez en mucho tiempo que no estamos sumergidos en pajas especulativas. La primera vez en años que nuestros deseos –si es que son nuestros– no suenan a imposibles. La primera vez que doy un primer paso. Al fin.

MÓNICA
Mañana no puedo ir a la embajada, ni hablar. No he avisado en la oficina, tampoco es fácil

tomarme el día entero libre. Solo hacer la cola para dejar los documentos toma todo el día, y con esta barriga caminar una cuadra me agota. ¡Para ti es muy sencillo quedarte horas esperando parado, pero para mí y con este sol...!

RAÚL
(De pronto en otra) Estoy cansado y sudado.

MÓNICA
Raúl...

RAÚL
¿La therma está prendida? Voy a darme un baño.

MÓNICA
No quieres escucharme.

RAÚL
Sí. No. No sé.

MÓNICA
Raúl...

RAÚL
Hace mucho que no como hígado. Como tú nunca lo preparas creo que ya no me gusta. No sé.

MÓNICA
Dijiste por siete semanas. Todavía...

RAÚL
Therma para qué, es verano. Hierro. ¿Sabes que las espinacas también tienen mucho hierro? A ti te gustan.

MÓNICA
Todavía hay tiempo. Raúl...

RAÚL
OK. Hablemos.

De pronto Mónica siente una contracción.

¡Mónica! ¡Siéntate!

MÓNICA
No... no es fuerte, no... ya. Ya... ya pasó.

RAÚL
Tranquila. No hables, no digas nada. Nada todavía.

Raúl suspira acariciando la cabeza de Mónica. Oscuro.

Escena 3

El mismo lugar, unas horas después. Patricia y Mónica.

PATRICIA
Mi parto está programado para el veinte de abril a las tres de la tarde en la habitación número 325 de la clínica Santa Úrsula. El ginecólogo será el doctor Figari, la pediatra la doctora Hinojosa y las enfermeras las señoritas Rocío y María Laura, a quienes ya conozco y solo me falta averiguar sus apellidos. La cesárea debe durar entre una hora y una hora y veinticinco minutos. Luego dormiré unas cinco horas y aproximadamente a las diez de la noche me traerán a mi bebito para darle pecho. La enfermera –que puede que sea la misma Rocío o María Laura– me pedirá que no le quite el pañal ni lo desate, pero naturalmente yo no le haré caso y lo desnudaré todito para confirmar que todas sus partes están donde deben estar, como ya la ecografía reveló. Luego de revisarlo, lo empaquetaré de nuevo con su pañalito, llamaré a la enfermera –que en este caso, seguro será la misma que la trajo– ella se lo llevará y yo dormiré hasta el día siguiente, salvo que algo no salga como se debe. Aunque es prácticamente imposible. Las cosas nunca pueden salir mal cuando una es práctica y ha tomado en cuenta todos los detalles.

MÓNICA
No entiendo qué haces aquí.

PATRICIA
Te lo he repetido ocho veces: un parto en New York cuesta una fortuna. Aquí es barato y están mis padres, mis amigos, el doctor Figari. Hasta las enfermeras que hasta ahora no sé cómo apellidan. En este caso, lo doméstico y artesanal tiene sus ventajas.

MÓNICA
¿Y el padre qué? ¿Y los amigos que hiciste allá qué?

PATRICIA
Steve está en Utah filmando un documental sobre los mormones. Mis amigos trabajan

dieciséis horas diarias y una empleada te cuesta once dólares la hora. Por donde lo mires, venir a dar a luz al Perú sale muy económico.

MÓNICA
¿Los mormones de Steve no podían esperar?

PATRICIA
Ay, Mónica. Trata por un momento de pensar como una americana, de evaluar el tiempo y el dinero como una americana

MÓNICA
Soy americana. Hasta donde yo sé, el Perú queda en América.

PATRICIA
Increíble. ¿No? Debería estar en África.

MÓNICA
Es cierto que allá no tienen nada de humanidad.

PATRICIA
La "humanidad" es el bolero que inventaron los tercermundistas para consolarse del subdesarrollo: seremos pobres, ¡pero nosotros sí tenemos sentimientos! ¡Tenemos humanidad!

MÓNICA
Los boleros son bonitos.

PATRICIA
Y a ti el embarazo te pone sentimental. *(Espanta una mosca)* Qué raro que tengas moscas en un quinto piso.

MÓNICA
Es por el nido de las palomas. Han hecho uno afuera, en la hornacina junto a la ventana.

Raúl sale de interiores. Mira a Patricia.

RAÚL
Hasta ahora no entiendo qué haces aquí.

PATRICIA
¡Otra vez!

MÓNICA

Insiste en que parir en el tercer mundo sale barato.

RAÚL
Cuando los gringos noten que solo volviste para dar a luz y luego pretendes llevarte al bebé allá...

PATRICIA
Tengo visa por diez años. Diez años en los que puedo entrar y salir del territorio americano las veces que quiera.

RAÚL
Estás en territorio americano. América del Sur, *back zone*. ¿Cómo se dice patio trasero en inglés?

PATRICIA
Back yard.

RAÚL
Entrar y salir tú. ¿Y el bebé?

PATRICIA
No creas que porque a ti te fue tan difícil sacar una simple visa para ocho semanas en Europa, para todos es lo mismo

RAÚL
Touché. O sea: me cagaste, en francés.
MÓNICA
Patricia debe saber. Vive allá.

RAÚL
Claro.

PATRICIA
Oye, no quise hacerte sentir mal.

RAÚL
No, ya sé.

PATRICIA
Disculpa, Raúl. Es la falta de costumbre. Allá nadie se ofende cuando uno dice las cosas objetivamente, como son. Aquí hay que tener mucho cuidado de hablar bonito, de disimular, de mentir, de decir siempre lo que no se piensa. ¿Saben cómo se llama eso? El síndrome de Abascal. Abascal fue un virrey. De los últimos.

RAÚL
Ah, yo creí que era un jugador de fútbol.

PATRICIA
Seguimos juntos varios cursos de historia en la universidad.

MÓNICA
¿Les provoca un jugo?

PATRICIA
El síndrome de Abascal se refiere a la cultura cortesana. Las adulaciones, las sonrisitas hipócritas, las nucas inclinadas. Todo lo que sea para caer bien al virrey. Al poderoso.

RAÚL
Yo no soy poderoso

PATRICIA
Lo fuiste. ¡Por favor, el presidente de la federación de estudiantes!

MÓNICA
El más churro.

PATRICIA
Sí eras poderoso. Los profesores le tenían ley.

RAÚL
Felizmente en esa época nadie imaginaba que alguna vez pediría un certificado de trabajo falso para conseguir una miserable visa a Europa por ocho semanas.

PATRICIA
¿Qué sigue? ¿El show de miren-qué-lástima-es-mi-vida? Mucho peor que el síndrome de Abascal es la autocompasión.

RAÚL
Ya, Patricia. Ya sé que eso tampoco se usa.

PATRICIA
Lo digo por tu bien. Lo peor que puedes hacer si pretendes vivir en el extranjero, es poner tu cara de latinoamericano víctima. Salvo que tu objetivo sea tocar quena en el metro disfrazado con poncho. Dicho sea de paso, el poncho te queda horrible.

MÓNICA

¿Podemos cambiar de tema aunque sea cinco minutos?

PATRICIA
Ustedes son mis amigos, los quiero. Y nada me dolería más que saber que acabarán iguales a esa tira de llorones que viven en New York extrañando su estúpido cebichito, cantando La Flor de la Canela cada vez que se reúnen a chupar y sacando en andas al Señor de los Milagros interrumpiendo el tráfico, cuando acá en Lima en su puta vida fueron a una procesión.

MÓNICA
Patty. Ya.

PATRICIA
Yo no conozco a ningún peruano que realmente haya triunfado allá que se junte con esos. Es más, ningún peruano que quiera triunfar fuera jamás busca a otros peruanos, porque sabe perfectamente que entre ellos se matan. Suena duro, sí. Pero es la realidad. Y cuando emigras, lo único que vives la veinticuatro horas del día es la cruda realidad.

RAÚL
Cuando te quedas aquí, también.

MÓNICA
(Por cambiar de tema) ¿Te enseño los ropones del bebé?

PATRICIA
Tendrás que dejarlos. Cuando te abran el equipaje y vean ropones, se darán cuenta que esperas dar a luz ahí y te regresarán a Lima en el avión de vuelta.

MÓNICA
Cierto.

RAÚL
Quizás Mónica no viaje.

MÓNICA
¿Por qué lo dices?

PATRICIA
¿Cómo que no?

MÓNICA
Ya te dije que mañana no puedo, pero que pasado pediré la visa.

PATRICIA
¿Recién?

RAÚL
Ver para creer.

MÓNICA
Salvo que tú ya no quieras que te acompañe.

RAÚL
(Cambia de tema) Nos ofreciste un jugo.

MÓNICA
Porque si de eso se trata...

Raúl y Mónica van a decir algo a la vez, pero se callan antes de abrir la boca. Breve pausa.

RAÚL
¿Y qué está filmando Steve?

PATRICIA
(Desprevenida) Ah. Un comercial.

MÓNICA
¿No era un documental sobre los mormones?

PATRICIA
También. Un documental que puede editarse y así de paso sale un comercial. Allá son muy prácticos. Resuelven todo de una sola vez. Lástima que ustedes no estén para el veinte de abril. Es el día en que he programado mi cesárea. A las tres de la tarde. Aries. Buen signo para un varón. ¡Hey! Si ya tengo hora del parto, puedo averiguar el ascendente. ¿Cómo se me pudo escapar ese detalle?

Oscuro.

Escena 4

Raúl solo.

RAÚL
Yo antes escribía. Sí, ya sé que todo el mundo escribe. Quiero decir, que yo escribía en serio. Bueno, más o menos en serio. Incluso me han publicado dos veces. La primera

en una revista de literatura y la segunda cuando quedé finalista en el cuento de las mil palabras. Me acuerdo que pasé una noche contando las palabras, para no pasarme y que me descalifiquen. Tenía novecientas ochenta y tres. Luego me enteré que los miembros del jurado no contaban las palabras de los cuentos. Que las calculaban en más o menos en tres páginas. Yo tenía veintitrés años y era muy inocente. Siempre lo he sido, hasta hace poco. Creo que ahora ya no soy inocente. Uno no puede ser padre e inocente al mismo tiempo. Claro que después del cuento de las mil palabras seguí escribiendo, por lo menos todos los fines de semana. Un domingo sí, un domingo no, un domingo sí, un domingo no, un domingo no, un sábado tampoco. Cada vez menos. Había que trabajar, y un cuento me tardaba tanto que cuando lo terminaba a los seis meses, ya no me gustaba el principio y tenía que empezar todo de nuevo. Fue ahí que comencé a escribir poesía. Sí, ya sé que tooodo el mundo también escribe poesía, incluso mucho más que cuentos. Pero cuando es chiquillo. Cuando uno está saliendo a la vida, no entiende nada y siente miedo, generalmente por la época que entra a la universidad. En cambio yo empecé mayor. Cuando uno ya está inmerso en la vida, no entiende nada y siente pánico. No le he mostrado mis poemas a nadie. Solo a Mónica una vez, para enamorarla. Casi se puso a llorar. No, no por malos. Dijo que se conmovió. Eso espero. No me comentó nada nunca más. Es rara Mónica. Quizás los poemas también. Tengo la fantasía de que cuando esté en España, me será muy fácil escribir. Que el exilio y la distancia son buenos para un escritor. Ojalá sea posible. Mónica me asusta diciendo que habrá que trabajar veinticinco horas diarias para poder vivir y encima escapándose de que te pesquen con la visa vencida. Aunque también puede que tantas emociones me estimulen a escribir. Es curioso. Ahora tengo tiempo, hace meses que no puedo escribir ni una línea aparte del trabajo. Por eso quiero irme. Siento que aquí ya no puedo ser poeta, ni novelista, ni nada. Me quedo mirando la pantalla en blanco y vacía horas de horas, hasta que me da vergüenza y pongo un juego para no sentir que la prendí por gusto. Durante esas horas, pienso que lo único real que he creado está dentro de Mónica. ¿Será así? (Lee *un papel que saca de su bolsillo)* "Hay algo que ha crecido al margen de nosotros/ la música, la tarde, la cocina/ al abrir mis ojos, apareces/ al abrir mis ojos, ya no estás/ la ausencia es este mar que aprendera a quedarse". *(Pausa)* No. No eran raros los poemas. Quizás Mónica lloró por otra razón.

Oscuro.

Escena 5

Mónica visiblemente nerviosilla en alguna actividad. Patricia con ella.

MÓNICA
A Paco. Y Cecilia. Y Edith.

PATRICIA
¿Más gente?

MÓNICA
Por favor, Mónica. Todos ellos van a ir a saludarte a la clínica cuando nazca el bebé. Ahí les dices, qué te cuesta.

PATRICIA
Mejor apunto.

MÓNICA
Más fácil, amigo común que veas, despídete en mi nombre. Pero bonito, que suene como algo personal.

PATRICIA
¿Qué tanto te importa despedirte? Mejor desaparecer de pronto, sin dar explicaciones. Ya cuando pregunten por ustedes alguien les dirá.

MÓNICA
¿Y si no volvemos en muchos años? Además los amigos te mandan buena vibra.

PATRICIA
Sobre todo si esperan que los recibas en tu casa cuando sean ellos los que decidan emigrar. Siempre es bueno tener un hueco donde aterrizar en Madrid.

MÓNICA
¿Y si hacemos una fiesta? Chiquita, solo para los íntimos. Entre los amigos de Raúl y los míos, serán unos cuarenta.

PATRICIA
Nadie tiene cuarenta amigos íntimos. Casi nadie tiene un amigo.

MÓNICA
¡Sí, una fiesta es mejor!

Raúl llega de la calle. Escuchó esto último.

RAÚL
¿Fiesta de qué?

MÓNICA
De despedida. De qué va a ser.

RAÚL
Pero tú...

MÓNICA
Estuve en la embajada. Ya dejé los documentos. Tengo que regresar pasado mañana para la entrevista y listo. Ya está.

RAÚL
No. No “está”.

MÓNICA
¿No te alegra?

RAÚL
No. Sí me alegro. Al fin. Pero...

PATRICIA
¿Ven? Solo era cosa de decidirse a dar el salto. Como en el atletismo.

RAÚL
O como saltar al precipicio.

MÓNICA
¿Qué?

RAÚL
Te animaste. Qué bien.

MÓNICA
Dentro de 48 horas estaremos listos para viajar. Es más, de una vez vayamos confirmando la fecha en la agencia de viajes. Llámalos. Ahorita resulta que ya no hay cupo en los aviones hasta Dios sabe cuándo y la canción.

RAÚL
Podemos hacerlo apenas te den todo. Es temporada baja, no te preocupes.

MÓNICA
¡Ahora! Cada día que pasa se pierde un día de tus ocho semanas y me crece más la barriga. Llama.

RAÚL
(Espantando) ¡Malditas moscas!

PATRICIA
Llama.

Raúl marca un número telefónico casi obligado.

RAÚL
Ocupado

MÓNICA
¡Insiste!

RAÚL
¿Puedes calmar un poco tu ansiedad?

MÓNICA
No es ansiedad. Es realismo.

RAÚL
¿Realismo? Si todavía no tienes la visa...

MÓNICA
Me recibieron los papeles, normal. Ni se fijaron en mi barriga. Raúl, no te entiendo.

RAÚL
Solo digo que esperemos hasta pasado mañana.

PATRICIA
Perdonen que me meta. Mónica tiene razón. Lo único que faltaba era que ella decida.

RAÚL
Volveré a llamar, el teléfono está ocupado

MÓNICA
(Aparentemente feliz) ¡Qué maravilla! ¡La próxima semana, en Madrid!

PATRICIA
Steve conoce. Dice que es precioso.

MÓNICA
(Recuerda) ¡Carmen! Hay que avisarle a mi tía Carmen. Que vaya preparándose para recibirnos.

RAÚL
¿Tanto demora en alistarse tu tía Carmen?

MÓNICA
Le diré que estamos llegando cualquier día de la próxima semana.

RAÚL
Cualquier día de cualquier próxima semana a cualquier hora en cualquier aeropuerto. Mónica: basta.

MÓNICA
¿Te molesta que lo dé por hecho?

RAÚL
Es que... he pensado que mejor esperes.

MÓNICA
¿Esperar qué?

RAÚL
Una vez que me haya instalado te vienes con el bebé. Sería cosa de unos meses. Antes de fin de año.

MÓNICA
Quieres viajar solo.

RAÚL
No es que quiera. Piensa un poco: si yo voy primero y consigo un departamento y algún trabajo, tú y el bebe pueden llegar ya con seguridad, en vez de ponernos a buscar con tu barriga. Es más práctico.

PATRICIA
Como el chanchito.

Los dos la miran desconcertados.

Práctico, el chancho del cuento que hizo su casa de ladrillo para que sus hermanos tarados se aprovechen de él. *(Incómoda)*. Si quieren me voy.

MÓNICA
¡Dile que está diciendo una estupidez!

RAÚL
Todo lo contrario. Lo estoy analizando con la cabeza fría

MÓNICA

Demasiado tarde, imposible que me quede. ¡Hoy me empecé a despedir!

RAÚL
¿De quién?

MÓNICA
¡Del señor del kiosco! Le dije que ya no me guarde la revista que me gusta. ¿Cómo voy a decirle ahora que no? ¡Una vez que se empieza algo, trae mala suerte dar marcha atrás! Si dije que me voy, me voy. Yo no pienso hacer el ridículo.

RAÚL
Bien difícil que te den la visa.

MÓNICA
¡Me la darán!

PATRICIA
(Suspira) En vista que empezaron con su deporte favorito, me voy. Ustedes especulan y especulan. Cuando estén en su lecho de muerte, especularán si el infierno es de fuego o de hielo.

RAÚL
Eso mismo debe ser el infierno.

MÓNICA
Patty. No te vayas.

PATRICIA
Ya me fui hace años. Yo solo estoy de paso.

Patricia se va. Raúl y Mónica ya no tienen valor de seguir hablando. Oscuro.

Escena 6

Patricia sola.

PATRICIA
Cuando estaba en el colegio, la profesora dijo que si echábamos el mapa del Perú, veríamos que tiene la forma de un zapato. Lo dijo como algo gracioso, pero a mí me dio pena. Efectivamente, parece un zapato tipo botín en punta. Pero un zapato deshilachado, lleno de quiñes, de los que usaría un duende viejo o un payaso pobre. Los zapatos siempre están en el suelo. Abajo, sucios, soportando el peso de su propio dueño. El Perú pudo tener

la forma de un sombrero, de un ave, de una lanza o de nada, qué importa. No: tenía que ser la de un zapato. Por eso cuando me preguntan si fue muy difícil decidir empezar una nueva vida lejos, digo que no, en absoluto. Decidirlo fue muy sencillo. Por el contrario, sientes un gran alivio al reparar en que tu única perspectiva se reduce a largarte. Te llena de paz saber que ya no tendrás que pasarte la vida entera buscando ganarte esos premios consuelos, esas migajas de nada que aquí se llaman “logros”. O sea, trabajos eventuales que te tienen muy ocupada uno, dos, tres, cuatro meses, donde te matas esclavizada como una burra, con la esperanza de que te vuelvan a llamar cuando otra vez necesiten una burra dentro de cinco años. Conseguir algo así es un “logro”. Significa que “estás en algo”. Y si por una gran casualidad te pagan razonablemente bien, entonces te conviertes en “una profesional de éxito”, cuando aquí da exactamente lo mismo ser profesional o aficionada, y el fracaso y el éxito son tan parecidos entre sí como esas máscaras que simbolizan el teatro: tienes que acercarte bien para distinguir cuál es la mueca y cuál es la sonrisa. Además claro, no es políticamente correcto ser tan negativo. Hay que agradecer el no morirse de hambre y tener la infinita dicha de ser capaz de pagar un alquiler. Comer lo necesario para evitar la anemia y vivir en un departamento con bastante espacio para poner un helecho, aquí se llama “logro”. La hormiga vio un frijol y dijo: “¡oh, un tanque!” De no tener forma de zapato, la forma correcta de este país sería la de un espiral, porque vivimos en un espiral. Es nuestro símbolo patrio, nuestra esencia: nuestro devenir es un espiral. Damos y damos vueltas en círculo sobre lo mismo, podemos pasarnos la vida entera sin variar de órbita con la ilusión de estar en movimiento, cuando es solo el flujo del espiral. No una escalera, no una montaña, no algo que llegue a una cúspide o a ninguna parte. No. Apenas un eterno espiral. Hasta que un día decides amanecer en cualquier otro lugar, menos aquí. Y ya no te queda más remedio que saltar de la órbita, voltear el mapa, sacudirte el zapato y no llevarte un solo grano de polvo de esta tierra triste.

Oscuro.

Escena 7

En la sala. Mónica y Patricia tomando vino, ya alegres y escuchando un tema de Mocedades.

PATRICIA
De chica mi papá me tenía podrida con ese disco y ahora me encanta.

MÓNICA
Uno acaba pareciéndose a sus padres.

PATRICIA
Uno acaba envejeciendo. ¿Envejecer será peor que morirse? No sé qué me da más miedo.

MÓNICA
Antes no tenía miedo de morir. *(Se toca el vientre)* Ahora en cambio me da pánico pensar que él se quedaría solito.

PATRICIA
Justificar los instintos de conservación sin sentir culpa es otra de las ventajas de ser madre. *(Sirve vino)* Toma nomás. El vino es muy bueno para la circulación.

MÓNICA
Y tiene hierro. *(Beben)* ¡Pila! ¡Me hago la pila!

Mónica sale apurada.

PATRICIA
Cuando me enteré de cómo nacen los niños, me dio una rabieta que ni te imaginas. Era humillante imaginar que uno nace prácticamente orinado.

MÓNICA
(Desde dentro) Qué risa.

PATRICIA
Me sentía tan mal que mi mamá tuvo que engañarme durante años diciendo que ella me había tenido por cesárea. Una operación sí era una forma digna de nacer y ya me quedé tranquila. Pero era mentira. Me orinaron, como a la mayoría de la gente en este mundo. *(Más para sí misma)*. En realidad por eso odio la idea del parto natural. Aunque diga que es para evitarme el dolor.

Mónica vuelve.

MÓNICA
Pues mi cuerpo está entrenando solito, porque hago pila ochenta veces al día.

PATRICIA
Chupa, hermana *(Beben)*. ¿A ratos no sientes que por fin estás asumiendo el rol que te toca en la vida?

PATRICIA
"Rol". Eso suena a obra de teatro.

MÓNICA
En cierto modo así es la vida.

PATRICIA

Entonces la vida tiene un pésimo productor. Mira el mundo: la mayoría de sus castings son una caca. Rechazo tajantemente mi "rol".

MÓNICA
Sin embargo mírate.

PATRICIA
No es destino. Pura biología.

MÓNICA
¿Y la ilusión de ser mamá? ¿De que él esté ahí?

PATRICIA
Es bonito, sí. Pero difícil saber qué tanto es un sentimiento real y qué tanto es literatura.

MÓNICA
También es verdad.

PATRICIA
Los que endiosaron la maternidad son los hombres. Imagínate a los cavernícolas apestosos saliendo en grupo a cazar un mamut. Sus mujeres tienen que darles ánimos y palmaditas en la cabeza, aunque sepan que muchos no volverán vivos. Ellos se van a cazar y ellas se quedan inventando la cerámica, las ciudades y la agricultura. Luego de tres o cuatro días y unos diez muertos –la mayoría por lentos, miopes y huevones según Darwin– los cazadores regresan a la cueva justo en el momento que la mujer abre las piernas para que salga un hombrecito nuevo. Y lo hace ella solita, mientras que el pobre pitecántropo con las justas ha podido traer una docena de conejos, y entre varios. Conclusión: si una mujer podía dar vida tan fácilmente, también podía quitarla. Eso les dio pánico. Entonces no les quedó más remedio que volvernos diosas. Y al volvernos diosas nos agarraron de cojudas, ya que nada le gusta más a un hombre que tomarle el pelo a su dios.

MÓNICA
Salud por eso.

PATRICIA
Por nuestras abuelas del neolítico.

MÓNICA
Por el don de dar la vida.

PATRICIA
Porque la piel se te pone más bonita.

MÓNICA
Por la sagrada misión de traer hijos al mundo.

PATRICIA
Porque cada vez es más barata la cesárea.

MÓNICA
Por tu vientre bendito.

PATRICIA
Por librarnos de la regla de mierda aunque sea unos meses.

MÓNICA
Porque ser madres nos redime del pecado.

PATRICIA
Por la santísima virgen María, que desde que se levantó al ángel de la anunciación se salvó de seguir acostándose con el horrible San José.

MÓNICA
Por las noches que ya no dormiremos.

PATRICIA
Por las tetas que se nos caerán.

MÓNICA
Por el tiempo que le robarán a nuestra vida.

PATRICIA
Por lo caro que cuesta una nana.

MÓNICA
Por el miedo.

PATRICIA
Salud por eso.

MÓNICA
¿Tú también sientes que te carcome?

PATRICIA
¿Qué?

MÓNICA
Adentro. Las entrañas. A veces siento que me chupa toda. Que me está haciendo un hueco por dentro. Como un zancudo gigante alimentándose de mi sangre.

PATRICIA
Como Alien.

MÓNICA
¿También lo sientes?

PATRICIA
Todo el tiempo.

MÓNICA
¿Y no te mata la culpa?

PATRICIA
¿Por odiarlo? No.

MÓNICA
Amísí.

PATRICIA
Te acostumbras.

MÓNICA
Aunque también pienso: si muchas veces me odio a mí misma, cómo no voy a odiarlo si él también soy yo.

PATRICIA
¿Sabes que las mujeres desnutridas dan a luz bebés prácticamente normales? Él le absorbe todo, hasta la última gota. Vive aunque mate a su madre y no se siente culpable en absoluto.

MÓNICA
Yo pude matarlo.

PATRICIA
Si pensabas viajar...

MÓNICA
Como una de tantas fantasías.

PATRICIA
Claro que aún te queda darlo en adopción.

MÓNICA
(Entra al juego) Y buscarlo dentro de veinte años...

PATRICIA
...cuando sea un chico regio, con un cuerpazo de deportista. Entonces apenas lo veas ya no querrás decirle que eres su madre, sino que él te diga “mamacita”.

MÓNICA
(Riendo) ¡¡Loca!!

PATRICIA
Y él se sentirá atraído por ti, muy atraído. No sabe por qué, no entiende, pero algo muy fuerte lo obliga a buscarte. Además como sus hormonas andan alborotadas, lo confundirá con el deseo.

MÓNICA
¡No sigas!

PATRICIA
Yocasta se ahorcó solo porque Sófocles era hombre. Si Edipo lo hubiera escrito una mujer, te apuesto que tendría otro final.

MÓNICA
(Con ternura) Yocasta abrazándolo y diciéndole: igual te amo. Nada más que de otra manera.

PATRICIA
Tirar y estar embarazada son las dos únicas formas de tener a un hombre dentro de una.

MÓNICA
Basta de perversiones.

PATRICIA
Ya mamá. Saca tu crochet.

MÓNICA
Desde que salí embarazada tengo un sexto sentido que me dice cuáles mujeres son madres y cuáles no.

PATRICIA

La cara de mala noche, seguro.

MÓNICA
Es algo en los ojos. Es un brillo y a la vez un punto opaco en la mirada. Una mezcla de energía y desgaste. La expresión que te queda después de haber llorado mucho, o de haber esperado por horas que te saquen a bailar, o de haber comido tu plato favorito. O de escuchar un poema escrito por el hombre que amas.

PATRICIA
Como Raúl te conquistó.

MÓNICA
¿Cómo sabes?

PATRICIA
Me contaron.

MÓNICA
No. Yo nunca.

PATRICIA
Claro, Mónica.

MÓNICA
En ese tiempo no éramos tan amigas.

PATRICIA
No sería en el momento. Me lo contarías después.

MÓNICA
O Raúl te lo contó.

PATRICIA
Ay, ya no me acuerdo.

MÓNICA
Nosotras recién nos hicimos realmente amigas después que empecé con Raúl.

PATRICIA
Qué memoria.

MÓNICA
Tú jamás te olvidas de esos detalles.

PATRICIA
¿Qué importancia tiene?

MÓNICA
(Como confundida) Ninguna.

PATRICIA
(Finge recordar) Sí. Sí, Raúl me contó.

MÓNICA
¿Dónde? Digo, ¿cómo así?

PATRICIA
En la cama después de... *(Sonríe)* Es una broma.

MÓNICA
(Sonríe) Yo sé.

PATRICIA
No dejes que Raúl se vaya solo. Imagínatelo solo en España. Un hombre solo en cualquier parte del mundo es demasiado riesgo.

MÓNICA
Tampoco puedo pensar así. Tengo que confiar en él.

PATRICIA
¿Hace cuánto que no...? *(Gesto de tirar)*.

MÓNICA
¿Cómo sabes que no?

PATRICIA
(Por la barriga) ¿Con eso, Mónica?

MÓNICA
Dice que no le importa.

PATRICIA
No le importa, pero no tiran.

MÓNICA
Recién.

PATRICIA
Y encima Raúl.

MÓNICA
¿Por qué dices encima?

PATRICIA
Raúl nunca ha tenido fama de tranquilito.

MÓNICA
Puede haber cambiado.

PATRICIA
¿Perdió la libido estando casado? Eso hablaría muy mal de ti.

MÓNICA
Tampoco era un sátiro.

PATRICIA
Es un hombre normal. O sea, siempre en celo. Olfateando con el pito alerta.

MÓNICA
Pero ya no anda buscando perras. ¿Sabes?

PATRICIA
Obvio. Se casó contigo.

MÓNICA
Antes sí. Se acostaba con cualquiera.

PATRICIA
Poeta, pues.

MÓNICA
Aprovechaba su libertad. Usaba y punto. Si había tipas a mano que se conformaban con un polvo, por qué no.

PATRICIA
Conformarse y gozar son palabras distintas.

MÓNICA
Ya sé que en Estados Unidos es más simple. Bueno, por eso te fuiste y allá te sientes tan a

gusto.

PATRICIA
Muy a gusto.

MÓNICA
Salud por eso.

PATRICIA
Por las mujeres decentes.

MÓNICA
Por mi Raúl.

PATRICIA
Por las madres que no tienen el valor de matar al Alien que les come las entrañas.

MÓNICA
Por Yocasta sin soga.

PATRICIA
Por no atreverse a ser como ella.

MÓNICA
Por no orinar a los hijos.

PATRICIA
Por el maldito e indispensable cromosoma Y.

MÓNICA
Por el hombre que nunca dejaré.

PATRICIA
Que nunca dejarás que te deje.

MÓNICA
Felizmente a mí nunca un hombre me habló de otra mujer estando conmigo en la cama. *(Sonríe)* No digo que a ti te haya pasado. Es una broma.

PATRICIA
Claro. Yo sé.

Se quedan mirando. Oscuro.

Escena 8

Raúl recibe a Patricia.

RAÚL
Mónica ahorita regresa.

PATRICIA
¿Dónde fue?

RAÚL
Fue a recoger el pasaporte supuestamente con la... te apuesto que no se la dan.

PATRICIA
Parece que visa se ha vuelto una palabra tabú. *(Pausa)* ¿Te interrumpí?

RAÚL
Al contrario. Me salvas aunque sea un rato de tener que seguir.

PATRICIA
¿Escribiendo a mano?

RAÚL
Hace un tiempo que le he agarrado fobia a la computadora. Es mi cachuelo de la temporada.

PATRICIA
A ver.

RAÚL
(Lee) “El placer de fumar ha trascendido al hecho de que el exceso en el consumo de cigarrillos tenga ciertas advertencias. La sensualidad que emana del humo de un buen tabaco, unido a un sabor fuerte y un delicioso aroma, hacen del elegante fumador todo un ícono de nuestros tiempos”.

PATRICIA
Solo te falta decir que el cigarro tiene vitaminas.

RAÚL
Espera que llegue a ese capítulo.

PATRICIA
¿Es un artículo para la revista del club Amigos del Enfisema?

RAÚL
El libro institucional por los cien años de una tabacalera. Soy un negro. Negro literario, es la definición. Un desconocido que escribe para que un famoso firme. Mañana puede ser el libro de una cervecería o una fábrica de galletas, pero los formatos son parecidos. Ya tengo mis plantillas y las cambio. Creo que por ahí andan varios libros con párrafos llenos de adjetivos idénticos.

PATRICIA
Qué explotación.

RAÚL
Al menos no figuras como el responsable.

PATRICIA
¿Quién se supone que es el autor?

RAÚL
Siempre son poetas o escritores famosos. Todos publican libros, enseñan en la universidad, tienen premios.

PATRICIA
Me imagino. Que “están en algo” y seguro hasta se alegran de haberlo conseguido.

RAÚL
Paul Auster fue negro literario. No creas que es solo un trabajo para subdesarrollados.

PATRICIA
No te pongas a la defensiva.

RAÚL
Ya párala con el resentimiento, Patricia.

PATRICIA
Me sale sin pensar.

RAÚL
Las uñas no crecen porque todo el día muestres las garras.

Pausa. Ella sonríe.

PATRICIA
¿Qué hay de tus poemas?

RAÚL
Cuando llegue a Madrid los tiraré al Manzanares

PATRICIA
¡Exagerado!

RAÚL
Una vez que me haya librado de ellos, escribiré otros mucho mejores. Me sentiré liviano. Ligero.

PATRICIA
No tienes que irte hasta España para eso.

RAÚL
Tirarlos al río Rímac no tiene el mismo efecto. Si los tiras al Manzanares, puedes sentir como fondo musical un soundtrack con fagots o violines mientras se hunden en las aguas debajo del puente. En cambio aquí corres el riesgo de oír una tecnocumbia y que acaben cayendo encima de un montón de cáscaras de plátano podrido.

PATRICIA
Te encanta sentirte un personaje de película.

RAÚL
Me divierto mirándome de lejos. Soy mi pequeño dios y mi pequeña criatura al mismo tiempo.

PATRICIA
No cambias.

RAÚL
Significa que tampoco mejoré.

PATRICIA
Léeme algo.

RAÚL
Me da...

PATRICIA
Vergonzoso siempre fuiste.

RAÚL
Mejor no.

PATRICIA
Hasta en la playa te daba cosa que te vean en ropa de baño. *(Sonrisa nostágica)* Y esa vez te tapaste para que no te viera desnudo.

RAÚL
Solo uno.

PATRICIA
Contigo siempre es uno.

Raúl busca entre sus papeles y lee un poema.

RAÚL
"Escribirás algas en mis pasos/ palabras de agua, escaleras de vientos/ y yo, desnudo y sin memoria/ llegaré a ti como los árboles de los acantilados que se arrojan por las noches al mar/ Entonces leerás mi vida de aire y arena entre mi cuerpo/ escribirás mi nombre cansado/ me llamarás como a un río/ me abrazarás/ Entre el mar y el desierto hay un amor imposible".

PATRICIA
En eso mejoraste mucho.

RAÚL
¿Cómo sabes? Es la primera vez que te leo algo.

PATRICIA
¿Te acuerdas ese conjunto de poemas que ibas a publicar en una revista el 92? Poco antes que me fuera a Estados Unidos.

RAÚL
No te los enseñé.

PATRICIA
Robé una copia. Estaba segura que no ibas a atreverte a publicarlos y los romperías.

RAÚL
¿Tú los tienes?

PATRICIA

Los salvé de ti mismo. Ni me pidas que te los devuelva. Ahora son míos.

RAÚL
Los quemé. Tu copia es la única que queda.

PATRICIA
¿Ves? Única. Como siempre contigo.

Él la mira desconcertado.

Los leo a veces.

RAÚL
¿Para qué te sirven? La poesía no es práctica.

PATRICIA
Todo lo contrario. Un poema es un envase que contiene el alma de su autor. Si tienes su alma, lo puedes revivir en cualquier momento. Dime si existe algo más práctico que una conserva de humanidad.

Se miran casi conmovidos. Llega Mónica de la calle.

MÓNICA
(Inexpresiva) La tengo. La visa. Por seis meses.

RAÚL
¿Ahh?

MÓNICA
Me dieron la visa por seis meses. El tipo que me atendió estaba de buen humor, acababa de recibir una buena noticia, no sé. Ni siquiera me miró. Simplemente me devolvió el pasaporte y listo. Ahora sí, no hay salida. Nos vamos.

Oscuro.

Escena 9

Mónica sola

MÓNICA
Mi nombre completo es María Mónica, pero siempre odié el María. Cuando era chica quería patear a todos los que me decían "Mery, Mary, Marita", y a partir de los siete años decidí

que solo le contestaría el saludo a quienes me llamen Mónica. Fue peor. Quedé como una niña malcriada y todos me decían Marita con más ganas. Hasta que mi mamá me dio un consejo. “Grita que odias llamarte Mónica” me dijo. “Dile a todos que Mónica es el nombre más feo que existe y que por desgracia es el tuyo”. Funcionó. A los pocos meses ya nadie me decía Mery o Marita. Fui Mónica para siempre y comprendí que cuando no quieres que algo pase, hay que pregonar y decir a los cuatro vientos que para ti es lo más importante en este mundo. Mientras más digas que ambicionas algo, no sucederá. No sé si lo dijo Murphy o un sabio chino, pero a mí me funciona. *(Piensa en la visa)* Aunque de vez en cuando las cosas complotan para que tengas suerte. Por eso siempre admiré a la gente que tiene sus deseos bien claros –aparte de ser una Mónica– y también por eso me enamoré de Raúl cuando me leyó sus poemas. Creí que él sí estaba seguro de su objetivo: ser un gran escritor, y me emocioné tanto que hasta me puse a llorar. No, tampoco es que ahora me sienta desilusionada de él, no es un reproche. Solo que su deseo empezó a volverse un sueño lejano. A difuminarse en la neblina, a disolverse en los días igual que azúcar en un vaso de agua. Claro, es injusto culparlo. Los dos trabajamos mucho para salir adelante, y aunque de vez en cuando sentimos que tenemos mala suerte, hay gente que siendo mucho mayor está peor que nosotros. Ahora él se aferra al viaje y tiene razón. *(Falsamente feliz)* Será volver a empezar. Nuestra hija nacerá en España, empezaremos una nueva vida y seremos muy felices: ¡al diablo las dudas! ¡Nuestra partida es lo más importante de este mundo! *(Cambia)* Últimamente tengo el mismo sueño. Estoy frente a la ventana y veo un árbol creciendo sobre una azotea. Yo estoy colgando mis sueños en un cordel. A mis pies hay un perro olfateando los últimos restos de la noche. Frente a los dos, hay otra ventana. Desde allí nos mira Raúl. Pero Raúl es un hombre cuya mirada ya se ha extraviado entre tantos árboles, azoteas y perros. Los sueños siguen ahí, colgados de ese cordel, y Raúl sigue con esa mirada extraviada que los busca y no los busca al mismo tiempo. Entonces, cuando al fin sus ojos tropiezan con los míos, yo me convierto en ese árbol plantado en la azotea. Ahora soy un árbol y mis brazos son ramas cargadas de frutos, y a la vez son cordeles y a la vez son sueños. Mientras el perro ladra, Raúl empieza a sollozar. Pero ya no me importa. No me importa nada. Y me quedo tranquila, muy tranquila. Simplemente me quedo esperando que entre por la ventana el primer perfume de la noche.

Oscuro.

Escena 10

Se abren luces. Patricia marcando un número. No contesta. Paralelamente, Raúl escoge entre una docena de libros antes de meterlos a una maleta grande y Mónica entra y sale, siempre como autómata y sin hacer nada concreto.

PATRICIA
Hello. ¿Steve?

MÓNICA
(Por los libros) ¿Tantos?

RAÚL
No puedo dejarlos.

MÓNICA
¡Pesan!

PATRICIA
¿Steve?

RAÚL
Es imposible escoger

MÓNICA
Entonces déjalos todos

PATRICIA
Steve. Habla Patricia.

RAÚL
¿Cómo va tu maleta?

MÓNICA
¿Qué tan frío será el frío de Madrid?

PATRICIA
Odio tu contestadora de mensajes. La odio tanto que voy a dejarte todo este mensaje en castellano para que no entiendas nada. Aunque ni siquiera te importa

MÓNICA
¿Hay nieve en Madrid?

RAÚL
(Con un libro muy gordo) Nada más este. Es el más pesado, pero solo uno.

PATRICIA
No te importa en absoluto y por lo mismo te lo digo. Tu hijo nacerá aquí, Steve. En este país cuyo nombre apenas sabes pronunciar, y lo primero que respirará será este aire con olor a melaza quemada.

MÓNICA

Es peor que llevar un ladrillo. ¿Para qué quieres libros? Allá los venden todos.

RAÚL
¿Con qué plata, Mónica?

PATRICIA
Respirará este aire gris y húmedo que nunca más podrá sacarse de los pulmones así vaya hasta el fin del mundo. Pero lo peor vendrá después, cuando tenga edad de asomarse por la ventana y vea los techos de la ciudad. Planos, llenos de plásticos, basura y tendales con ropa cagada por los pájaros.

De pronto Mónica se queda paralizada al recordar algo.

MÓNICA
¿Qué pasará con el nido de las palomas?

RAÚL
(Dejando el libro) Ya no importa.

MÓNICA
¿Y si el próximo inquilino lo destruye? ¡Sí! ¡Lo destruirá cuando vea que por su culpa el departamento tiene moscas!

Raúl hace un rollo con todos los papeles que contienen sus poemas.

RAÚL
¿Qué?

MÓNICA
Habla con la dueña. ¡Hay que dejar dicho que quien venga no lo toque! Por lo menos hasta que nazcan los pichoncitos.

PATRICIA
¿Sabes, Steve? Cuando no puedo dormir en las noches, tengo la fantasía de que muero en el parto. Que doy mi vida para que él pueda nacer, igual que en esas telenovelas donde el médico dice: “la madre o el niño”, y por supuesto los imbéciles siempre escogen al niño. Qué maravilla. La idea de sacrificarme por él es un placer tan, tan grande. Mil veces mejor que el mejor orgasmo que tuve contigo.

MÓNICA
(Aterrada) Lo van a destrozar. ¡Seguro que lo van a destrozar a escobazos! Reventarán los huevos creyendo que son apenas clara y yema, pero no. Los pichoncitos ya están casi formados. ¿Cómo se sentirá la pareja de palomos cuando vean sus huevitos convertidos en

una masa sangrienta?

RAÚL
No pienses en eso.

MÓNICA
¡Hay que trasladar el nido!

RAÚL
¿Cómo?

MÓNICA
Yo te amarro la cintura con una soga. Sacando medio cuerpo por la ventana lo alcanzas. Pones todo en una caja con mucho cuidado y lo llevamos a un lugar seguro.

RAÚL
¿Y los palomos?

MÓNICA
¡Nos seguirán! Cuando vean que solo nos estamos llevando su nido sin hacerle ningún daño, nos seguirán hasta donde lo pongamos y continuarán empollando.

RAÚL
Le perderán el rastro. Ya hicieron su nido en ese sitio. Ya no pueden moverse hasta que nazcan las crías.

MÓNICA
No siempre es así.

PATRICIA
Pero como no voy a morir, no me quedará más remedio que criarlo. Y decirle que su padre fue el último conchito de la probeta más triste del banco de semen más pobre de la nación más subdesarrollada del mundo. Adiós para siempre, Steve. Tu hijo nunca festejará el día de acción de gracias, ni se alimentará con los cereales de ninguna de las ocho ciudades llamadas Springfield que hay en tu país de mierda *(Cuelga el teléfono)*.

RAÚL
Termina de hacer tu maleta. Ya regreso.

Raúl llega hasta donde Patricia.

PATRICIA
Pensaba pasar un ratito a despedirme.

RAÚL
(Dándole los poemas) Guárdalos todos.

PATRICIA
¿Y la lanzada al Manzanares?

RÁUL
No estoy llevando discos y sin fondo musical no vale la pena.

PATRICIA
Gracias.

RAÚL
Si me muero podrías ser mi Max Brod. El amigo de Kafka que le publicó todo.

PATRICIA
No tengo que esperar a que te mueras. Puedo publicarlos con mi nombre y te aseguro que no tendrías el valor de reclamar.

RAÚL
No vuelvas a Estados Unidos

PATRICIA
Quién sabe. De repente me animo a empezar de nuevo la vuelta del espiral.

RAÚL
Hazlo por él.

PATRICIA
Lo haría si el padre fueras tú.

RAÚL
Yo me estoy yendo.

PATRICIA
Justamente por eso. *(Pausa)* Mejor que hayas venido, me ahorraste ir a despedirme de ustedes. Dile a Mónica que le mando un beso. No. Mentira, no le mando nada. Suerte.

RAÚL
(Sonríe) Voy a escribir.

PATRICIA

¡Ja! Eso lo veremos.

Se acercan y se dan un largo y apasionado beso en la boca. La pasión es estorbada por la barriga.

El erotismo pre-natal es un poco incómodo.

RAÚL
No pasa nada si es por una sola vez.

Otro beso. Esta vez ella lo aparta.

PATRICIA
Dos no.

RAÚL
Es por...

PATRICIA
Shht. Mejor no digas nada.

RAÚL
Tú sí los entiendes. En cambio Mónica...

PATRICIA
Raúl, si fueras plomero le sacarías la vuelta a Mónica porque no entiende de cañerías. Ser escritor y sentirte incomprendido no te autoriza moralmente a ser infiel, en absoluto. Lo tuyo no es ni sensibilidad ni espíritu. Solo una mezcla de pendejada con testosterona.

Él la mira desarmado. Ella le hace un cariño.

Pero felizmente tus maravillosos poemas nunca tuvieron nada que ver con eso. Chau.

RAÚL
Adiós.

PATRICIA
Y no es cierto que Mónica no los entienda. Por algo está embarazada de ti.

Raúl se va. Patricia queda sentida. Lee uno de los poemas.

“Cuando te vayas/ te mostraré la tarde/ y será tarde tu regreso/ Te mostraré la noche/ en que te pude ver/ con estas manos”.

Oscuro.

Escena 11

Mónica y Raúl ya listos para irse con las maletas. Ella con notoria ansiedad.

RAÚL
Dejaré abierta todas las ventanas. Ya qué importa que la casa se llene de moscas.

MÓNICA
Me quedó espacio para unos libros.

RAÚL
Olvídate.

MÓNICA
Le hice caso a Patricia y no llevo ningún ropón. Se los dejé.

RAÚL
Hiciste bien.

MÓNICA
Además los necesita. Todos nos hemos dado cuenta que Steve no existe, aunque ella crea que nos puede engañar.

RAÚL
Patricia siempre cree que le creen.

MÓNICA
¿En serio no quieres llevarte algunos libros?

RAÚL
Siéntate. Apenas escuchemos el claxon, bajamos.

MÓNICA
Claro, sí. Tu papá es muy puntual, eso no me preocupa. Hay tiempo.

RAÚL
De sobra. Faltan tres horas para que salga el avión. Estamos más que listos. Relájate.

Pausa. Ella trata de dominar su nerviosismo.

MÓNICA
¿Te acuerdas de nuestro primer día en este departamento?

RAÚL
Me acuerdo. Nuestro espacio “provisional”.

MÓNICA
Cada vez que quería cambiar el color de las paredes me decías que para qué, que ya íbamos a mudarnos. Así se nos pasaron seis años. ¿Madrid también será así?

RAÚL
¿Así cómo?

MÓNICA
Provisional.

En su espacio, Patricia sigue leyendo los poemas.

PATRICIA
“No estuve aquí/ no estuve en otra parte/ el mundo recorría mis pasos/ como cuando llego, como cuando no/ Fui el oro y el intento/ otro moría por mí”.

MÓNICA
Nosotros también. Estar juntos es provisional, yo sé. Puede durar cuarenta, cincuenta años, pero la sensación siempre es así. Provisional, inseguro. Precario.

RAÚL
Mónica...

MÓNICA
En cambio él no lo es. Los hijos sí son para siempre. Puede haber mil ex maridos, pero jamás hay ex hijos. Es la única certeza que tengo. Al menos en teoría.

RAÚL
Eso y el miedo

MÓNICA
¿A qué?

RAÚL
Siempre hay miedo. Antes de tener esperanzas, uno tiene miedo. Antes de tener ilusiones, también tiene miedo. Al principio y al final, siempre está ahí. Desde que te declaras a la

chica que te gusta hasta cuando estás a punto de subir a un avión para emigrar. *(Sonríe triste)* El miedo es el amigo más fiel que tiene un hombre en toda su vida. *(La nota a punto de llorar)* ¿Qué pasa?

MÓNICA
Solo promete que no olvidaremos el camino de retorno.

RAÚL
No nos hemos ido y ya piensas en volver.

MÓNICA
Es que el mundo se ha vuelto muy chico y me asusta. Basta que tomes un teléfono o entres a internet para que todo te parezca demasiado cerca.

RAÚL
¿Y eso no te tranquiliza?

MÓNICA
Al contrario, me aterra. La luna sí está lejos de verdad porque es imposible comunicarse con ella. En cambio es mucho más fácil perderse cuando ya no sabes cómo medir las distancias.

PATRICIA
"Sobre mis ríos no cabían mis puentes/ herido por el verbo/ supe del dolor y no me acuerdo/ adentro todo estuvo lleno y afuera el vacío".

MÓNICA
(Se le ocurre algo) A menos que... *Mónica coge un papel y un lapicero.*

RAÚL
¿Qué haces?

MÓNICA
Un mapa. Estos somos nosotros empezando de aquí. Haz un dibujo. Por favor. Empieza de aquí. Para saber, Raúl. Para saber exactamente de dónde partimos y así encontrar un día el camino de regreso.

RAÚL
¿Y la ruta qué?

MÓNICA
No importa si sabemos dónde comenzó el viaje. Hagamos señales. Elige un árbol, algo que tenga raíces. *(Mira por la ventana)* ¡Ese, ese de allí! Es grande, fuerte, antiguo.

RAÚL
Lo tumbarán cuando empiecen a destruir la vereda.

MÓNICA
¡Entonces la casa de junto!

RAÚL
La demolerán para construir un edificio.

MÓNICA
¡El kiosco! ¡Está hace años!

RAÚL
A punto de quebrar.

MÓNICA
(Vencida) ¡Raúl, tiene que haber un punto de partida! *Raúl le acaricia el rostro calmándola con ternura.*

RAÚL
Si existiera, no tendríamos que partir.

PATRICIA
"Los ropajes que vestiré mañana/ ¿Los vestirá el tiempo?/ Mi corazón duerme ahora en otro corazón/ en otros corazones/ no sé cuál es el mío".

Se escucha el sonido de un claxon.

RAÚL
¿Lista?

MÓNICA
Sí.

Ambos toman maletas y de pronto Mónica siente una fuerte contracción.

RAÚL
¡Mónica!!

MÓNICA
Es... está fuerte!

RAÚL
¡Siéntate! ¡Respira hondo, tranquilízate!

MÓNICA
Raúl... ¡me duele!

RAÚL
¿Ya? ¡Pero todavía no es tiempo!

MÓNICA
¡Me duele...!

RAÚL
¿Es solo una contracción... o qué?

MÓNICA
¡No sé... espera... espera un poco!

RAÚL
¿Tienes fuerzas para llegar hasta el aeropuerto y emprender el viaje? Si no puedes dilo ahora, Mónica. Es nuestra última chance. Si salimos por esa puerta, ya no hay marcha atrás.

MÓNICA
No sé. No sé.

PATRICIA
"¿Con qué ojos/ despertaré mañana?"

Los personajes se quedan inmóviles como ocupando su lugar en el cuadro. Sube música, bajan luces.

FIN

CÉSAR DE MARÍA

LUIS A. RAMOS-GARCÍA
University of Minnesota

Nació en Lima en 1960. Emprende su carrera como autor y director en el grupo Homero, teatro de grillos en 1976, trabajando posteriormente con Telba, KusiKusi, Olmo y Quinta Rueda. En 1978 obtuvo el Premio Nacional de Obras de Corto Reparto, convocado por el Teatro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y el CELCIT Perú. Sus comprometidas, astutas, y algunas veces acerbas obras han recibido la anuencia de la crítica especializada y el beneplácito general del público, colocándolo a la vanguardia de la dramaturgia nacional. Ha recibido diversos premios, entre ellos, un accésit en el "Tirso de Molina" (Madrid, 1992) por su obra *La caja negra,* y el primer premio del concurso internacional "Hermanos Machado" (Sevilla, 1993). En 1995 publicó *Teatro* (Lluvia Editores, Lima), colección que contiene "¡A ver, un aplauso!", "Escorpiones mirando al cielo" y "La caja negra". Ha sido invitado a numerosos encuentros y festivales teatrales tales como el Festival Internacional de Teatro de Caracas (1996), y el Encuentro Internacional de Teatro Contemporáneo (Madrid, 1998). Su colección *Salidas de emergencia* (Solar, 2007), incluye "El último barco", escenificada por el TUC (2004), y "Superpopper", ganadora del Festival de Teatro Peruano ICPNA 2006.

En el blog cibernético Tu vida es puro teatro, De María confirma su profunda relación afectiva-profesional con el Perú: "Los artistas nunca pararemos de crear y representar un país que amamos y que tiene también cosas odiosas. Al Estado le toca apoyar al arte para que este represente no solo lo malo, lo deprimente o lo irresoluble, sino que también sea un rostro de orgullo y crecimiento, entusiasmo y ganas de seguir".

Del bolsillo ajeno

El segundo volumen de *Teatro peruano* (Lima, 1978), editado por Sara Joffré, incluye cuatro obras de César De María, entre los que figura la supuestamente controversial "Del bolsillo ajeno," escrito teatral que según Richard Allen en *Teatro hispanoamericano: una bibliografía anotada* (Boston, 1987), pertenecía obviamente (sic) a una modalidad de 'propaganda' y cuyo "valor dramático radica[ba] en el cariz social que ha[bía] tomado el teatro en los tiempos recientes." (445) Aunque Allen no elabora lo que él llama 'propaganda', ni tampoco establece los rasgos esenciales del 'cariz social' del nuevo teatro peruano, se podría inferir que cuando el crítico decía que la obra "presenta[ba] el aspecto de la falta de dinero y de las necesidades que pasa[ba]n, y a lo que [tenían] que recurrir aquellos que no [estaban] de acuerdo con el régimen," (445) en realidad a lo que se refería era a personajes de un teatro político que por lo demás no figuraban en su función cuestionadora, tal y como los concebía el crítico teatral.

Registrado este no tan leve error de interpretación, se puede afirmar que los sucesos descritos en primera instancia, se sitúan indistintamente en diversos espacios del bajo mundo del hampa limeña –un mercadillo de objetos robados, un barrio marginal, un lupanar, las calles

peligrosas de una a-lo-Sebastián Salazar Bondi 'Lima la horrible' –en los que Jaime (18 años y medio) y Walter (18 años), mantienen una vida de delincuencia, robo, asesinato y de adicción a las drogas, que pone en riesgo, no solo a los que ellos consideran como rivales, sino también a los miembros de sus propias familias. Tanto Jaime como Walter son personajes lumpen, truhanes y pendencieros, de bajos instintos, perversos en el actuar, con un lenguaje burdo, y asociados a una red de criminales, prostitutas, cafichos y diversos tipos de facinerosos.

En permanente estado de sopor, Jaime guarda consigo una colección de pócimas y venenos, heredados de un padre desnaturalizado y nunca presente, que junto con su consumo diario de drogas le sirven como estímulos para hilvanar complejos discursos existenciales dirigidos brutalmente hacia una diatriba de las grandes categorías humanas, como por ejemplo el amor, la familia, la sociedad, la enajenación, la soledad existencial, o la vida y la muerte. Sin embargo, es de menester indicar que a través del texto dramático, monólogos y soliloquios, Jaime (altar-ego de De María) hace uso, en parte, de un lenguaje sofisticado que no corresponde ni a su educación, ni a su condición social, pero que bien podría relacionarse con el habla automática de los psicópatas y/o de los drogadictos. Por su parte Walter –transparente en su lenguaje, ignorancia, mala vida, violencia e instintos homicidas– sustenta una relación parasitaria y casi incestuosa con Mamo/ Mami, la cuarentona proxeneta que siente como su deber el pasarle dinero y protegerlo, a pesar de la conducta insolente del joven malhechor.

En ese ambiente de atropello perenne, Jaime y Walter salen a buscarse por los vericuetos limeños para proseguir con sus fechorías y agenciarse de drogas y de dinero. Separadamente, ambos se encuentran en el burdel de Mamo con el requisitoriado matador de policías, el forajido Montoyita, con quien intercambian groseros insultos y sostienen feroces grescas y del cual, irónicamente, Walter extrae información detallada que los llevará a un latrocinio más –en esta ocasión la propia casa-laboratorio de Montoya– y a la postre, al fatídico clímax del drama. También por el camino ambos se encuentran con un ciego indígena con el que Walter pierde accidentalmente un billete de mil soles y Jaime, supuesto criollo blanco, mantiene un episodio de maltrato racial y clasista, temática que seguía y sigue inquietando hondamente a los dramaturgos, escritores e investigadores sociales del Perú.

Luego de robar la casa de Montoya y hallar únicamente una bolsa de mariguana, armados de sendas pistolas, los jóvenes criminales dirigen su atención, primero hacia una estación de gasolina en la que Walter ultima a un dependiente a sangre fría, y después, hacia una fila de autos estacionados en un parque, donde luego de robar una grabadora, se enredan en un tiroteo con un joven policía (Luis), y que acaba con la muerte del policía y su enamorada, acribillados a mansalva por el desalmado Walter. Remedando quizá los infaustos laberintos del drama griego, en el momento del atraco al auto del policía, Jaime cree percibir fugazmente el rostro de su hermana Gloria en medio de la oscuridad; y aunque insta a su secuaz a huir luego de efectuado el robo, ante su desconcierto, su compinche Walter vacía su pistola sobre los infortunados jóvenes.

En lo que podría ser uno de los mejores acercamientos teatrales al discernimiento psicópata del sujeto lumpen, De María recrea un estado de abstracción en Jaime en el que se combinan enigmáticamente el efecto de las drogas, la venganza y su siempre presente anhelo de suicidio. Sin inmutarse por la muerte de su hermana y aferrado al estribillo de una canción popular ("La vida es una tómbola) –tarareada por el común de la gente para explicar lo absurdo y cambiante de la existencia– Jaime toma un trago del veneno que siempre lleva en el bolsillo e invita un sorbo al desprevenido Walter cuyo ofuscamiento hace que este no se percate del contenido del frasco. La obra termina sin que sepamos si todo ha sido una revancha de Jaime, si los jóvenes asesinos se han envenenado para expiar sus culpas, o si ambos han cumplido egoístamente con un pacto suicida, sugerido al principio de la obra por los fragmentados monólogos de Jaime.

"Del bolsillo ajeno", transcurre en una época en que la creación colectiva, las discusiones estéticas e ideológicas sobre el teatro, el ánimo político contestatario, y la adhesión incondicional a las pautas del teatro épico de Brecht, se habían convertido en las características más importantes del nuevo teatro nacional, según algunos, a expensas de la dramaturgia de autor. Sin embargo, las primeras obras de César De María manifiestan concretamente una predilección por este tipo de dramaturgia, y un espíritu controvertido que dotado de un crudo realismo y un hábil manejo de recursos espacio temporales, puede ingresar y salir con verosimilitud de cualquiera de los restringidos ambientes recreados por su autor. En este sentido habría que observar algunas declaraciones claves en De María, por ejemplo, cuando el autor afirma en un blog cibernético (2007) que "los dramaturgos son los retratistas de sus países, sus médicos forenses, sus confesores infidentes... sus espejos de feria... los que pasamos el camello de la realidad por el pequeño ojo de aguja que es la representación teatral. [...los que] capturamos una realidad como la peruana que muchos ven única en lo general pero que se desglosa, además, en vivencias particularmente humanas, que por serlo, son universales".

Indudablemente se puede especular que, cuando De María se refiere a la realidad objetiva, también estaría considerando aquella otra 'realidad invisible' o a aquel 'subterfugio' imposible de detectar a primera vista o a lo que la psiquiatría denomina 'lo subjetivo'. Bajo estas premisas podríamos entender cómo su penetrante inmersión en los infiernos de la violencia y la pasión humanas –su visita dantesca a los antros donde se racionalizan y justifican multitud de transgresiones– adquiriría una relevancia cognoscitiva orientada a explorar metateatralmente las disonancias y manipulaciones de lo imperceptible, planteando muy sutilmente la creación de un tipo de protagonista, cuya premeditación, alevosía y ventaja evocaría, guardando su distancia, las complejas maquinaciones de otros afligidos asesinos tales como Raskolnikov (Dostoievski) o Emma Zunz (Borges).

Como ya se ha mencionado, la estructura de la obra radica en la hiperbólica, pero fidedigna, construcción de personajes que sin duda alguna encuentran significado cotidiano y hasta utilitario en la dualidad vida-muerte. De cómo estas criaturas resuelven esta dicotomía

en su compleja subjetividad, es de donde se puede extraer tal vez su profundo desprecio hacia la muerte, la autoridad, y las vicisitudes de sus precarias existencias. Sueltos en ese mundo al revés o de cabeza, sus actos groseros y esperpénticos cobran validez y vigencia, tal vez porque la otra medida –la del mundo sistematizado y transparente– ha dejado de tener valor ecuménico, sea por sus traumas sociales, o por la injusticia de su ordenamiento legal, o incluso por la manera cómo continúan edificándose las castas sociales y raciales en el Perú.

Cerrando esta apreciación observemos que, a pesar de que el argumento dramatiza la vida delictuosa de una dupla asesina, intrínsicamente la postura crítica de De María se desvía adrede hacia otros temas, para reprochar, por medio del encuentro casual de Jaime y el mendigo ciego, un presunto anacronismo que para el Perú contemporáneo, todavía quedaba por resolverse: la discriminación racial hacia el sujeto indígena, en particular hacia 'el otro' y hacia 'la otredad'. Que un sujeto de baja estofa tal como Jaime, se vea a sí mismo como heredero histórico de viejos paradigmas coloniales de superioridad racial y étnica –atreviéndose a insultar y maltratar a un indígena descapacitado– es síntoma de una sociedad en endémico estado de disgregación, tal como si la posmodernidad diera paso momentáneo a un revisionismo histórico de ultranza. Nada de esto pasa desapercibido al ojo avizor de un dramaturgo como De María.

Obras y año de estreno (en Lima, salvo indicación):
La celda (1978).
Del bolsillo ajeno (1978).
Miedo (1979).
Johnny (1979).
¡A ver, un aplauso! (1989).
Blusas de maternidad (1989).
Escorpiones mirando al cielo (1993).
Dos contra dos (1993).
Varieté latina (1994).
La sirena sobre el iceberg (1995).
La caja negra (1996).
Dime que tenemos tiempo (1997).
El poeta, la mujer y la maleta (1997).
Laberinto de monstruos (1998).
La noche antes del combate (1998).
¡Kamikaze! o la historia del cobarde japonés (1999).
El cielo está vacío (2000).
Dos para el camino (2002).
El último barco (2004).
Superpopper (2006).

DEL BOLSILLO AJENO

CÉSAR DE MARÍA

PERSONAJES: M (2) / F (1):
TIPO 1
TIPO 2
WALTER
HERMANA

DOS TIPOS CUALQUIERA EN ESCENA. ESTÁN MIRANDO LAS COSAS QUE, REGADAS EN EL PISO, VENDEN LOS REDUCIDORES DE OBJETOS ROBADOS.

TIPO 1
¡Mira, hay de todo!

TIPO 2
Claro, si son unos tremendos rateros... qué cosas no habrá por aquí... mira...

Aparece Walter, joven, 18 años, y se acerca poco a poco al Tipo 1. Entra Jaime y disimula mirando por detrás del Tipo 2.

WALTER
(Distrae al Tipo 1) Señor, no quiere comprar... *(Hace como que le muestra algo en la palma de la mano)*

Jaime mete la mano en el bolsillo del otro tipo. Le saca el dinero y corre.

TIPO 2
¡Ladrón, ladrón! ¡Agárrenlo!

TIPO 1
¡Atrapen a ese ladrón! ¡Agarren al ladrón!

TIPO 2
¡Al ladrón!

Salen corriendo detrás de Jaime mientras Walter los ve irse a lo lejos. Sonríe. Al perderse sus voces habla con el público.

WALTER
Parece increíble: En esta época de computadoras y hombres en el espacio, todavía hay

gente que vive del bolsillo ajeno.

Cambio de escena. Ahora es la casa de Jaime. El escenario está dividido en dos: la primera parte es la sala-comedor, donde en una mesita Gloria, hermana de Jaime, arregla un florero con flores de plástico viejas y sucias.

¿Quién dijo que las flores de plástico no se marchitan?

El segundo plano es el cuarto de Jaime, donde destacan el escritorio, su silla, la cama y un cajón contra la pared, usado de armario y lleno de frasquitos, botellas y bolsas que contienen raras pociones y polvos. Mientras Gloria arregla llega Jaime mareado, enojado. Ha consumido drogas.

JAIME
(Tambaleante y furioso) ¡Mierda, a mí me tiene que pasar todo! *(A su Hermana)* ¿Sabes qué es esto? *(Le muestra una llave).*

Ella finge no oírlo.

¡Oye! ¿Sabes qué cosa es? *(Se la tira)* ¡Es mi llave! ¡Mi llave! ¡Se me partió la llave, hay que botar la chapa a la basura y la puerta también hay que botarla a la basura! ¡Todo a la basura, contigo adentro, idiota! ¡No me mires tanto!

HERMANA
(Riñéndelo) ¿Otra vez borracho?

JAIME
No, borracho no. ¡Volado! ¡Huele, huele antes que llegue mi papá!
¡Bien que te mueres porque te dé hierba!

HERMANA
Ajjj... Apestas. Has estado fumando marihuana.

JAIME
Marihuana y cocaína, por si acaso Clorhidrato puro de cocaína, una cantidad que mataría a un caballo. ¡A mí no me hace nada!

HERMANA
Algún día te vas a morir en la calle, fumando porquerías...

JAIME
¡Tú también te vas a morir algún día, y lo peor es que ni siquiera te vas a dar el gusto de saber lo que se siente!

HERMANA
Yo no hago cochinadas.

JAIME
¡Todos hacemos cochinadas! ¡Quién sabe las cochinadas que harás tú cuando sales con tu novio!

HERMANA
(Le pega) ¡Insolente!

JAIME
Seré insolente pero hago lo que me da la gana, y tú nada me vas a decir... toda mi familia es una sarta de tarados, de brutos... cómo es posible que me hagan esto, a mí, un ser tan grandioso, haberme... dejado corromper...

HERMANA
Nadie te dejó, tú te escapaste, a ti te gusta la corrupción esa que hablas, no te hagas el desengañado.

JAIME
¡Calla, cojuda! ¡A ti también te gustaría si estuvieras en lo mismo!

HEMANA
No, porque yo estoy sana.

JAIME
¡Sana, tu abuela! ¡Tú estás enferma porque nunca has hecho lo que te ha dado la gana!

HERMANA
No es eso lo que busco.

JAIME
(Se excita) ¡No me discutas! ¿No ves que estoy drogado? ¡Te puedo ahorcar! *(Va para su cuarto).*

Su hermana se queda quieta, asustada. Mirando la mesita y las flores. Jaime entra a su cuarto y va hacia el cajón de los frascos mirándolo con odio.

¡Y cuántas veces le voy a tener que decir a tu padre que no deje los venenos en mi cuarto! ¡Aunque estén bien tapados, algún día me voy a morir con esta pestilencia! *(Se sienta al escritorio)* Algún día... me moriré en la calle, y nadie va a querer enterrarme, y me voy a podrir como los perros en las avenidas y en las carreteras... algún día me moriré pensando

que no hice nada y que tenía una vida por delante... una vida... ¿Y para qué una vida? ¡Para no hacer nada, para no vivir, para frustrarme! ¡Un mundo para no vivir, un mundo para morirse, mundo maldito! ¡Ni siquiera... yo no sé... un consuelo... una ruta, tantas veces la he buscado... nunca me sentí más inútil que cuando hacía algo, y lo hacía sin tener razones; y nunca tuve una razón... ¡he vivido por gusto! ¿Qué diferencia hay entre morir y vivir, entre ser piedra y ser hombre, sino tal vez el sufrimiento, eso que distingue al hombre de los animales... el sufrimiento... y los pájaros, pobrecitos, ellos quisieran quedarse en el cielo paraditos y no pueden... se caen, ellos no saben de la fuerza de gravedad como yo no sé de Dios... ese señor de barba blanca con dos deditos levantados y con cara de tener mucho, mucho sueño... me gusta la idea de pensar que se ha dormido, y le ha dejado sus cosas encargadas no a otro como él, pura nada y nubecitas... Se ha dormido y le ha dejado sus cosas al hombre... y yo aquí, como un imbécil hablando solo, y más imbécil todavía porque estoy hablando de Dios ahora que estoy muriéndome por un poco de pasta, o de yerba... y mi hermana afuera cortando flores de plástico... *(Pausa)* ¡Qué difícil debe ser vivir cien años. Y como recompensa por tus actos, buenos o malos, igual te jodes! A los sesenta te quedas sordo... a los setenta ya estás medio ciego... pasando los ochenta ya no puedes hablar, y luego te vas poniendo tieso y no te mueves... yo quisiera morirme ahora, total, es lo mismo... ¿A quién voy a esperar? *(Llora apoyado en el escritorio)* Morirme podría ser la salvación... *(Se incorpora. Mira el escritorio)* Y si quisiera morirme, todas estas cosas... me sobrarían. *(Con un brazo tira todo al piso: adornos, papeles. Todo)* Tendría que hacer una carta para desfogarme. *(La escribe en cualquier papel y mientras lo hace lee ceremoniosamente)* "Papá, mamá, familia en pleno: Hoy me he suicidado porque ustedes no me comprenden. He meditado profundamente antes de tomar esta decisión, y he comprendido que todo es culpa de ustedes. Adiós. Con cariño, Jaime". *(La relee en silencio. Sonríe)* Ahora dejo la cartita aquí encima, y me suicido, ja, completamente tranquilo.

Entra la Hermana preocupada.

HERMANA
¿Tú hiciste todo eso?

JAIME
¿Para qué has venido?

HERMANA
Escuché el ruido.

JAIME
¿Oyendo tras la puerta, de seguro, no?

HERMANA
Ya comenzaste.

JAIME
¿Todas esas son muestras de veneno?

HERMANA
(Recogiendo cosas) Sí... pero dice papá que no te preocupes... todas están bien cerradas.

JAIME
¿Cuántos años tengo?

HERMANA
18 años y 8 meses.

JAIME
Imagínate, a mi edad.

HERMANA
¿A tu edad qué?

JAIME
¿Nunca has pensado qué difícil es vivir?

HERMANA
¿Por qué difícil?

JAIME
Porque no necesitas tener un camino, por eso. Si no tienes camino, te mueres de inútil.

HERMANA
Para eso hay que pensar, hay que ser positivo.

JAIME
¡No, ya empezaste con tus sermones! ¡Sal de mi cuarto, por favor!

HERMANA
¡Voy a arreglar esto, porque...

JAIME
¡Que te vayas he dicho!

Ella sale enojada.

¿Y a ver yo, cuál me tomaré? *(Coge un frasco de tamaño mediano)* Este parece bien

efectivo... con un traguito deben morir diez... *(Lo abre, se lo acerca a la boca)* Un traguito y... *(Trata de beber pero no puede. Tapa la botella, se la guarda en el bolsillo. Se para)* ¡Pero falta la despedida! ¡La despedida! *(Se deprime)* La despedida, basura, lo único que quieres es droga... droga y droga ...Walter debe tener un poco. ¿Dónde estará Walter? *(Se para y sale del cuarto).*

Su Hermana le pregunta en la sala.

HERMANA
¿Dónde vas?

JAIME
¡A buscar a Walter! *(Sale).*

Cambio de escena: ahora es un bar. Hay dos mesitas y un mostrador al fondo. Es un bar a la salida de un burel. Una mujer bebe en una mesa: es la dueña –"La Mami"– del prostíbulo. Vieja pintada a más no poder: no hay cantinero. Bebe sola, cuando llega un tipo de unos treinta años, matón pero elegante –hasta donde puede serlo un matón.

MAMI
¡Oye, guapo, después de tanto!

MONTOYA
¡Vieja, cómo estás! ¡Tú siempre tan conservada!

MAMI
¿Y qué cuentas, mafioso?

MONTOYA
Apenas supe que estabas de "madame" en este burdel, me vine como por un tubo.

MAMI
Te vas a dar un chasco porque yo no puedo dar pases a nadie...

MONTOYA
Acaso yo, ¿qué, tengo cara de sirvengüenza? ¡Cómo es posible que mi "peor es nada" dude tan escandalosamente de mi integridad!

MAMI
Tu integridad pasó a la historia.

MONTOYA
Cómo dices eso, muñecota. He venido para visitarte, y me sales botando y diciéndome toda

clase de insultos. ¡Ni siquiera me has dejado felicitarte!

MAMI
¡Felicitarme! ¡Qué gracioso! ¿Me saqué la lotería?

MONTOYA
No, por eso no pero me han dicho que este burdel no apesta nada en comparación con el anterior.

MAMI
¡Cojudo!

MONTOYA
¡Por supuesto, el anterior olía a qué sé yo, no te voy a hablar porquerías en un café, a propósito, este café sí está bonito y bien ubicado... a la entradita del negocio. Pero no hay nadie...

MAMI
Estamos miércoles y no son ni las ocho.

MONTOYA
Qué desperdicio, un café tan bonito y ni una sola persona. ¿Cuánto entra al día?

MAMI
Eso no te lo contesto porque después tú y tus compinches me asaltan el negocio y...

MONTOYA
¡Cállate, tú eres la mujer más bocona del mundo! *(Confidencial)* ¿No sabes que me andan buscando?

MAMI
¡Desde que naciste, por ladrón!

MONTOYA
¡Calla, es en serio! ¡Me he bajado tres policías a balazos!

MAMI
¡Tres, qué cojudo! ¡Tú aquí tan campante!

MONTOYA
Pero no tengo problemas porque no me han identificado todavía.

MAMI

Hay soplones. ¡Y tienes ficha!

MONTOYA
¡Pagué para que me la quemen! ¡Tú no sabes lo que se puede hacer con dinero!

MAMI
Yo sé lo que no se puede hacer sin dinero.

MONTOYA
¡Siempre tan simpática mi prostipú!

MAMI
¡Aléjate, maleante!

MONTOYA
No me trates así.

MAMI
Sí, mejor que te vayas porque si te siguen por asesino no tardan en venir los policías y si te agarran acá me hacen un lío tremendo.

MONTOYA
¡A mí me botas como a un perro, no? ¡A tu ahijado no le dices nada, le das plato! ¡De repente ya se acostó contigo!

MAMI
¡No hables idioteces, es un chico!

MONTOYA
¿Pero se ha acostado contigo, no?

MAMI
¡Cuánto quisiera yo!

MONTOYA
¡Ja, ya estás hecha un fósil!

MAMI
¡Qué celoso! *(Ríe)* ¡Seguro que le disparaste a los guardias porque hablaban con tu mujer!

MONTOYA
(Serio) No seas tan bocona, cállate cualquiera te escucha *(Se queda en silencio, molesto)*.

MAMI
¿Qué te pasa?

MONTOYA
...

MAMI
¿Qué te pasa? ¿Estás celoso de mi ahijado? ¡Pobrecito, mi muñequito, ven para acá! *(Lo acaricia)*.

Montoya aprovecha para tratar de desvestirla.

MONTOYA
Vamos para mi casa.

MAMI
¡Oye, qué te pasa! ¡Ya te dije la semana pasada que si vienes a joder al trabajo. Mejor no vengas!

MONTOYA
Afuera tengo el carro

MAMI
¡No!... Adentro hay bastantes mujeres.

MONTOYA
¡Sí!, ¡pero no saben lo que sabes tú!

MAMI
¡Son especialistas!

MONTOYA
Pero tú eres una maestra.

MAMI
(Va cediendo) No, por favor si cae por aquí el patrón me friegas.

MONTOYA
En mi casa tengo yerba.

MAMI
Estoy trabajando...

Mientras se abrazan y besan entra Jaime dando tumbos. Ellos paran el juego y se sientan a conversar. Jaime se les acerca halando una silla.

¡Hola, Jaimito!

JAIME
(Está drogado aún) Buenas, tia, qué tal, señor, buenas noches.

MONTOYA
Jaime, qué buen olor a pasta...

JAIME
Y a mariguana, preguntón.

MAMI
¡Jaime, es Montoya! JAIME: "Montoyita" alias "Cara de oso" se ve que este antro está lleno de maleantes y drogadictos. *(Mirando a Montoya)* Y de putas *(Ríe)*.

MONTOYA
Muñeca, todos los amigos de tu ahijado son medio atreviditos, ¿no?

MAMI
¡Déjalo, ha fumado como loco, algún día te va a pasar algo por vicioso!

JAIME
¡Silencio, carajo! ¡Ustedes son peores! ¿Han visto a Walter?

MAMI
No, no ha venido.

MONTOYA
Solo viene a pedir plata.

JAIME
¿Y qué quieres que le pida? ¿Chapitas de Coca-Cola?

MONTOYA
¡Mierda! *(Se le tira encima)*.

Mami lo tranquiliza.

JAIME
¿Ustedes no tienen sentido en la vida, verdad? Eso es un problema nacional, creo... en toda

la historia uno encuentra eso... ¿ustedes no? ¡Sí, ustedes son guano!

MAMI
Ya, ya, estás peor que borracho.

JAIME
¡Por Dios que son unas basuras! ¡A ti te persiguen por asesino y no pongas esa cara de mongoloide pelotudo porque ya todo el barrio se ha enterado... y tú eras una puta arrepentida que no llegaba a nada ni con una escoba... díganme si no son basura...

MAMI
(Sin inmutarse) Y como tú eres un angelito de Dios.

MONTOYA
(Burlón, a la Mami) ¡Mira, la sartén nos dice a las ollas! *(Ríen)*.

JAIME
¡Qué mierdas, ustedes ni siquiera me hacen caso, ni eso! ¿Saben por qué todos los jóvenes estamos así? ¡Porque no hay un hijo de perra que nos dé un minuto para nosotros! ¡Todos son egoístas! Carajo, basura... ¡Ustedes son basura, esto es lo que necesitan! *(Saca su botella de veneno y les sirve a los dos)* Tomen, tomen, es veneno, para que se les afloje el estómago... tomen y muéranse, mierdas... lo peor es que la gente como ustedes y como nosotros no se muere sino cuando ya está podrida... y los corruptos no nos morimos sino hasta corromper a otro más y así es la cadena... es una vaina... *(Se guarda su frasco)*.

MONTOYA
¡Veneno! *(Huele)*.

MAMI
¿De dónde has sacado eso, criatura?

JAIME
¡Y a ti qué mierda te importa? ¡Me voy!

MONTOYA
Oye, vas a tratar con respeto a esta señora.

JAIME
Tú te vas con ella y si quieres te doy para el pasaje.
MONTOYA
¡Mal parido!... *(Lo tira al mostrador con furia. Lo golpea y zarandea)*.

JAIME

¡Mal parido tú, y tu padre y toda tu familia! *(Se busca en el pecho)* ¡Casi me rompes la botella de veneno!... se me iba a romper... *(Llora)* Abusivo, maldito. ¡Vas a ver cuando se me pase el mareo!... mi frasco, casi lo rompes! *(Se para, se limpia. Sale tambaleándose)* ¡Cuando se me pase te liquido, atrevido!

MAMI
Muchacho, ya cálmate... vete a tu casa, es mejor, si sales así te pueden asaltar, o de repente te llevan, no tienes ni documentos... andar así es peligroso... vete a tu casa.

MONTOYA
¡Sí, mejor vete! y vete rápido porque a mí me molestan los chiquillos insolentes. ¡A mí venirme con idioteces!

MAMI
Walter debe estar en su casa, búscalo allá... o mejor vete a tu casa y si viene le digo que vaya a verte.

JAIME
Lo voy a buscar, quiero que me dé un poco de lo que compró anoche.

MAMI
Mejor vete a tu casa.

JAIME
Ya, me voy. Chau. Si lo ven, que me busque.

MAMI
Sí, está bien.

JAIME
¡Que me busque!

MAMI
¡Está bien! ¡Vete no más!

Sale Jaime.

MONTOYA
Este muchacho se va a ver algún día en problemas como siga igual de jodido.

MAMI
Siempre ha sido escandaloso.

MONTOYA
¡No sé cómo aguantas a ese y al otro vividor!

MAMI
(Pausa. Cambia de tema) ¿Sabes que la Nena quedó encinta?

MONTOYA
¿De un cliente?

MAMI
Sí, pero agarró marido, tú sabes, le hizo creer a su primo que era suyo. Lo bautizaron el sábado y yo fui la madrina.

MONTOYA
Siempre que a tu gente le hacen un hijo, tú eres la madrina.

MAMI
Es lo más que puedo hacer por ellas, pobres no tienen en qué trabajar.

MONTOYA
¡Por eso todos tus ahijados son unos hijos de puta!

Entra Walter ha llegado a oír la última frase y se abalanza sobre Montoya. Se pelean hasta el salvajismo. Walter ha dejado en el suelo un paquete que traía, pequeño, pero pesado.

MAMI
¡Escucha, Walter, déjalo! ¡Es Montoya!

Walter se queda estupefacto. Se arregla tratando de olvidar la pelea, Montoya reprime su furia y se sienta.

¿Qué quieres?

WALTER
Madrina, yo quisiera, tú sabes, yo me gasto rápido la plata.

MAMI
¿Cómo? ¡Pídele a tu papá, que te dé un centavo al menos! ¡El muy miserable!

WALTER
¡Me ha botado de la casa! Dice que no me quiere ver, que soy un mal hijo.

MAMI

Pobre tu viejito, tan bueno.

WALTER
Es un canalla.

MAMI
Pero es el canalla más bueno que conozco. ¿Cuánto te doy?

MONTOYA
¡No le des nada, que trabaje!

MAMI
¡No me molestes, a ti no te he preguntado!

MONTOYA
¡Vago, no sabe lo que es trabajar! ¡Que estudie para que no termine de...!

MAMI
¿De qué? ¿De ratero?

MONTOYA
¡Sí, ya! ¡De ratero!

WALTER
Demasiado tarde, Montosita *(Sonríe disimulado)*.

MAMI
¿Cuánto te doy?

WALTER
Deme unos mil soles.

MONTOYA
¿Mil soles te saca este desgraciado? ¡Cómo puedes engreírlo tanto!

MAMI
Ya te dije que no me molestes. *(A Walter)* Toma, gasta. Pero modérate un poco, hijo. Hazlo por tu bolsillo y por tu salud. Tienes una cara de enfermo que cualquiera te reconoce... te van a llevar preso algún día... seguro que vas a comprar eso, ¿no?

WALTER
Ya pues, tía, no me avergüence... deme la plata calladita.

MAMI
¡Insolente, te doy un consejo y te pones atrevido! ¡Malagradecido, degenerado! ¡Ahora no te doy nada! ¡Eso me pasa por malcriar vagos y por mantenerlos! ¡No me vuelvas a pedir ni un solo centavo, acuérdate! ¡Ni un solo centavo!

MONTOYA
Por fin te diste cuenta, a este y a su amiguito Jaime hace tiempo que debiste despacharlos, te han estando sangrando desde que se te ocurrió prestarles plata esa vez.

MAMI
¡No, ya no! ¡Que se olviden ahora de mí! ¡No me vuelvas a pedir, ya te dije! ¡Malagradecidos!

MONTOYA
¿Para qué quieres la plata?

MAMI
No le preguntes, hombre. Para droga, ¿para qué más? No te digo que en la cara se le ve. ¡Anda, pídele a tu amigo Jaime, él debe tener plata!

WALTER
Madrina, no se amargue, tranquila, madrinita.

MAMI
¡Hummm, tranquila! *(Pausa)*.

MONTOYA
¿Por qué no te consigues un trabajo?

WALTER
¿Y tú porqué no te vas a la...?

Montoya lo agrede. Pelean, Mami los separa.

MAMI
¿Todos están agresivos esta noche, verdad? ¡Tú y tu hermano de droga han venido para armar lío!

WALTER
¿Ha venido Jaime?

MAMI

Sí y también vino a molestar, los dos son iguales!

WALTER
¿Se fue a su casa?

MAMI
¡Qué va, si llega drogado a su casa lo mata su padre!

WALTER
¿Se habrá ido a vagar?

MONTOYA
Y tú, a trabajar, hombre, búscate una especialidad. Faros de auto, asaltos... bolsiquea a los pasajeros microbús. ¡Trabaja!

WALTER
¿Tú crees que soy una paloma, no?

MONTOYA
Paloma es el inocente que no tiene plata para lo que quiere. Muchacho lento. ¡Por supuesto que eres paloma!

WALTER
¡Se ve que no me has visto en acción!

MONTOYA
Qué acción ni qué ocho cuartos. Tú eres el que no me ha visto a mí. ¿Sabes que ya tengo mi laboratorio?

WALTER
(Se interesa) ¿Qué? ¡No! ¡Cuenta!

MONTOYA
Ya. ¿Te acuerdas de la casita que tenía en Jesús María?

WALTER
¡Sí!

MONTOYA
Le metí aparatos, estuve fabricando pasta básica.

WALTER
Estuve... Me voy a la sierra.

MAMI
Lo están buscando por asesino.

MONTOYA
No hables tanto, chismosa.

MAMI
Perdón.

WALTER
Sigue contando.

MONTOYA
Bueno, resulta que comencé a trabajar en eso con un amigo que sabía de química. Además estuve de jefe de varios asaltos.

WALTER
Activo como siempre.

MONTOYA
¡Ajá! Pero me voy a la sierra por motivos de “fuerza mayor”.

MAMI
Y de persecución implacable.

WALTER
Ahh ¿y no tienes un poquito de tú ya sabes, una “muestra gratis”?

MONTOYA
No, ya todo lo repartí. Tengo allá en Jesús María una bolsa de este tamaño llena de yerba colombiana que me regalaron.

MAMI
¡Yerba Luisa!

MONTOYA
¡Qué graciosa!

WALTER
¿En serio, una bolsa llena? ¿Y es pura?

MONTOYA

¡Cómo no, quién me va a querer engañar a mí!

MAMI
¡Fanfarrón, no engañes al muchacho! ¿De dónde la has sacado?

MONTOYA
¡Claro que tengo la bolsota! ¡Es una bolsa plástica blanca! Está en la casa que tengo en Jesús María, aquí cerquita... Me pagaron con yerba.

WALTER
¿Aquí por el parque? ¡Caray, qué suerte la tuya de tener un negocio tan brutal!

MONTOYA
Eso se obtiene trabajando, ya te he dicho... trabajando se prospera...

WALTER
¡Vaya y en esa casita de Jesús María! ¡Eres un coco, Montoyita!

MONTOYA
Gracias, muchachón.

WALTER
Tía. *(Ruega)* ¿Me vas a dar la platita?

MAMI
Toma. ¡Y no me molestes más!

WALTER
¡Gracias, tía! ¡Eres la madrina más chévere del mundo! ¡Gracias! ¿Adónde dicen que fue Jaime?

MAMI
Se habrá ido por ahí... no hace mucho salió de acá, estaba de mal humor, ten cuidado. Anda al tope de droga.

WALTER
No, conmigo no se amarga.

MONTOYA
¿Ya sabes cuál es el consejo, muchacho?

WALTER
¡Por supuesto! ¡Adiós! *(Coge su paquete pesado que dejó al entrar).*

MONTOYA
¡Adiós, compadre, y no fumes mucho que te va a dar cáncer!

MAMI
A mí tus vicios me van a dar cáncer... ¡al bolsillo!

WALTER
No se preocupe, madrina, ahorita me degenero sin gastar... me zampo en su negocio.

MAMI
¡Largo! ¡Mis muchachas no se acuestan con mafiosos! *(Ríe).*

Walter se despide.

WALTER
(Saliendo) ¡Muchas gracias! ¡Chau! (Sale).

MONTOYA
Ese muchacho tiene pinta de... no sé... uno tiene ojos cuando ve a alguien de clase.

MAMI
Sí, hombre. Sobre todo tú debes tener ese ojo. ¡Como eres de tanta clase!

MONTOYA
Hoy día estás mordaz. Será por la peluca ridícula que te has puesto.

MAMI
No es peluca, es un nuevo peinado.

MONTOYA
¡Es peluca, a mí no me vas a hacer tonto! (Le hala el cabello. No es peluca).

MAMI
¡Suelta!

MONTOYA
¿Por qué te voy a soltar?

MAMI
(Saca una cuchilla) Porque si no te dejo ciego.

MONTOYA
(Le quita sin problemas la cuchilla. La abraza) ¿Tú no sabes que me tienes loco? ¿No te lo he dicho tantas veces? ¿Qué estás esperando? ¿Plata?

MAMI
No espero de ti ni que recojas mi basura.

MONTOYA
Es que no es tu basura lo que quiero.

MAMI
Yo solo me acuesto con los que me gustan. Parece que tú no comprendes eso.

MONTOYA
Pero ya estás cochocha, mami, te vas a quedar sin macho cualquier día de estos.

MAMI
Ese día te llamaré entonces.

MONTOYA
Te gusta despreciarme.

MAMI
Y a ti te gusta que te desprecien.

MONTOYA
Claro que me gusta... esto también me gusta. *(Comienza a acariciarla)*. Estate quieta.

MAMI
Por favor...

MONTOYA
Sí, a tu edad te estoy haciendo un favor. Yo también te lo hago. No tienes más remedio.

MAMI
Claro que tengo. ¿Qué son doce años de diferencia?

MONTOYA
No hables cojudeces.

MAMI
¿Qué son, tú sabes acaso?

MONTOYA
Son, bueno, un muchachito de doce años, más o menos de esta estatura *(Señala)*.

MAMI
¿Y qué más?

MONTOYA
Doce años es bastante... la segunda Guerra Mundial duró seis años.

MAMI
Dos guerras mundiales, hmmmm. ¡Qué hombre tan culto!

MONTOYA
Para ti deben ser bastante esos doce años... yo treinta y tú cuarentidós. Ya estás vieja, mami.

MAMI
(Le duele) ¡Vieja tu abuela! *(Trata de soltarse)*.

MONTOYA
¡Quieta, viejita!

MAMI
¡Deja de decirme vieja, animal!

MONTOYA
Yo soy un tipo muy franco.

MAMI
¡Tú eres un imbécil!

MONTOYA
¿Sí?

MAMI
¡Sí!

MONTOYA
Sigue hablándome así, me gustan las mujeres atrevidas.

MAMI
¡Ah, sí?

Ella le da un rodillazo. Él la suelta adolorido. Ella ríe.

¡No conoces muchas mujeres atrevidas! ¡Y tú que pareces tan vivo!

MONTOYA
Perra, ¡ya verás!

MAMI
¿Ya veré cuándo, qué? ¿Me vas a hacer algo?

MONTOYA
No creas que esto te lo perdono.

MAMI
No, pero yo sí te perdono a ti.

MONTOYA
(La vuelve a abrazar) ¿Por qué no me dejas aunque sea un ratito... mira que tengo que irme ya o que me pueden agarrar y me fusilan...

MAMI
No, por favor.

MONTOYA
Ven... *(Trata de quitarle la ropa).*

Ella lo golpea y sale corriendo.

MAMI
(Saliendo) Cuando yo digo que no, ¡no! ¡Tienes muchísimo que aprender!

MONTOYA
¡Puta! ¡Vas a ver, yo te agarro...! *(Sale detrás de Ella). Cambio de escena. Se apagan las luces. Es la calle: un Mendigo con una cítara y una tacita. Duerme entumecido. Entra Jaime.*

JAIME
(Canta) Yo soy de los hombres
que duermen y no sueñan
yo soy de los hombres
que sólo sienten penas. *(Repara en el Mendigo. Se le acerca. Le habla en tono superior)* ¡Oye! ¡Oye, ya es tarde! ¡Ya es tarde, es de noche! ¡Levántate y vete a tu casa! ¡Oye, qué tienes! ¿Estás muerto? ¡Contesta! ¿Acaso es verdad que la gente se muere en las calles?

¡Párate, farsante!

MENDIGO
(Canturrea cualquier cosa).

JAIME
¡Calla, responde! *(Lo coge y lo suelta).*

El Mendigo sigue cantando. Jaime se mira las manos.
¡Serrano cochino, está lleno de sebo y de sudor... cholo! ¿Por qué sudas tanto? Ese sudor es tuyo, ¿no te lo mandarán tus hijos? ¿No será de una chacra? ¡Cholo zonzo, ¿no será el sudor de tus padres? ¿Eres ciego, no? *(Pausa).*

El Mendigo trata de volverse a dormir.

Sí, eres ciego... ¿Quieres que te dé un sol? Si me dices tu nombre te doy diez soles... diez soles es bastante.

MENDIGO
(Lo atiende) Justo, señor Justo Casas.

JAIME
¿De dónde eres?

MENDIGO
De Ancash, señor.

JAIME
Y seguramente has venido a Lima para hacerte millonario, ¿no?

MENDIGO
No señor...

JAIME
¿Cómo te quedaste ciego?

MENDIGO
(No responde).

JAIME
¿Cómo te quedaste ciego? ¡Responde!

MENDIGO

Accidente, señor.

JAIME
¿Borrachera?

MENDIGO
No, trabajo en minas, señor. Piedra menuda suelta revienta los ojos.

JAIME
¿Y tú, tu familia no puede mantenerte?

MENDIGO
Yo los mantengo a ellos.

JAIME
¿Tocando en las calles?

MENDIGO
Sí.

JAIME
A ver, toca.

MENDIGO
Estoy cansado. Ya es tarde, estoy muy cansado.

JAIME
(Lo patea) ¡Toca o te mato a golpes! ¿Tú no sabes que soy más blanco que tú? ¿No se nota?

MENDIGO
Soy ciego, señor.

JAIME
Bueno, te perdono. Pero aprende, cholo idiota! ¡Cuando te hablen en este tono superior y culto, es un blanco! ¡Y un ser superior! ¿Ya lo sabes?

MENDIGO
Sí, señor.

JAIME
A ver, ¿quién soy?

MENDIGO

Un ser superior, señor,

JAIME
Bien, ahora toca.

MENDIGO
Mañana mejor.

JAIME
¡Toca!

MENDIGO
(Saca la cítara y toca) Ya toqué, señor.

JAIME
(Conmovido, casi lloroso) Toca de nuevo... de nuevo.

MENDIGO
(Repite) Ya...

JAIME
(Llorando anormalmente) ¡Basta, basta! *(Saca billetes)* Toma, agárratelos, pero con una condición.

MENDIGO
¿Cuál es? ¿Cuál?

JAIME
Yo iré caminando hacia la pista y me tiraré bajo las llantas del primer carro que pase... y quiero que tu música suene hasta que me hayan machucado y yo esté muerto. ¿Comprendes?

MENDIGO
Pero yo no veo, señorito. No importa, tendrás que ver. No se puede, no se puede.

JAIME
¡Podrás, idiota! ¡No pareces de esta tierra! ¡Primero te dejan ciego y luego te obligan a que veas y hay que ver! ¿Entiendes? ¡Hay que ver, con los ojos, con la nariz, con los dedos... hay que ver, hay que superarse para comer! ¿O acaso te tiras aquí para pedir perdón por tu ceguera? ¡Quiero que toques hasta que yo muera y que tu música me siga más allá!

MENDIGO
(Triste) No hay más allá... no se mate, señor... no hay más allá...

JAIME
¿Cómo? ¡Cómo no va a haber! ¿Y dónde está la dicha aquí? ¿Dónde?
¿Dónde?

MENDIGO
Eso hay que buscarlo, señor, por allí andará, pues...

JAIME
Por allí, ¡pobre imbécil! ¡Tú crees en el perdón por el hombre!

MENDIGO
¿Y mi plata, señor?

JAIME
¡Toma, bestia! *(Le tira el billete)* ¡Y muérete creyendo en la felicidad, ¡bah! *(Se aleja)*.

MENDIGO
(Grita) ¡Hay que buscarla, señor! ¡Hay que buscarla! *(Toca frenético y lloriquea)* ¡Me hace llorar, hay que reír! ¡La felicidad hay que buscarla juntos! *(Toca de nuevo, entusiasta. Sonríe)*.

Luz solo para Jaime que vaga solo por la calle. Mendigo sale. Jaime canta atontado por la droga.

JAIME
Sácale los ojos a tu llanto y hazte cosquillas para ser feliz de niño a patadas, me enseñaron a reír... *(Se va calmando. Algo como sueño lo invade: le va pasando el efecto de la droga: silba, luego canta)*.
Yo soy de los hombres
que duermen y no sueñan
Yo soy de los hombres
que sólo sienten penas.
(Silba su tonada. Respira hondo. Ya está calmado. Continúa su silbido y oye que alguien lo acompaña a lo lejos. Se vuelve y sonríe) ¡Walter!

WALTER
(Entrando) ¡Jaimito, hermanón! *(Deja su paquete y abraza a Jaime)*. ¿Tienes?...

JAIME
¿Hierba? ¡Nada! ¡Para eso te estaba buscando!

WALTER

Dice mi tía que estás amargo.

JAIME
Así me pongo, tú sabes... ya me pasó. ¿Te viste con el Montoya?

WALTER
Sí...

JAIME
Ese tipo me cae espeso. A mí también. ¡Le armé bronca!

JAIME
¡Yo también!

WALTER
¿Sí? ¡Con razón estaba tan furioso!

JAIME
Casi me mata.

WALTER
Aja y a mí. Es una bestia tremenda.

JAIME
¡Es un perro! ¿Está afanando a tu madrina?

WALTER
Sí, creo. ¿Tú también estás celoso?

JAIME
Tú y yo, ¿no? Sabemos que es mala influencia para la madrina.

WALTER
¡Es linda la tía! ¡Qué haríamos sin ella!

JAIME
¡No hagas preguntas idiotas! ¿Tienes plata?

WALTER
Le saqué a las malas.

JAIME
¿Compramos droga?

WALTER
Vamos a vagar un rato hoy día estoy tranquilo, al menos hasta ahora.

JAIME
Yo no. Quiero un poco.

WALTER
¡Espérate!

JAIME
¡No puedo, quiero ahora!

WALTER
Ya... ¿dime dónde la compramos?

JAIME
Estamos cerca de la casa del chino... vamos... ¿cuánto te dio la madrina?

WALTER
(Se busca) Me dio mil soles, en un solo billete... espera *(Se asusta)* ¡No está! *(Se busca más angustiado. No lo encuentra)* ¡Tenía que ser tan piña! ¡Se me cayó la plata!

JAIME
¡Dónde!

WALTER
No sé... salí del burdel y me fui para allá, estaba buscándote por aquí.

JAIME
Ya la fregaste.

WALTER
La fregaste tú que si te hubieras quedado allí esperándome tranquilo no me hubieras hecho caminar.

JAIME
¿Ahora te pones bravo? ¡Hay que buscar!

WALTER
¡Hay que buscar! ¡Ya no estará!

JAIME

Hay que hacer la prueba... *(Buscan en el piso)* Oye, ¿no pasarías junto a un ciego que hay por allí?

WALTER
¿Cuál? JAIME: Un mendigo.

WALTER
Pasé y me pidió diez soles. Se los di.

JAIME
¿Y de dónde sacaste diez soles?

WALTER
De... De... *(Duda)* Yo tenía. *(Saca billetes de diez soles)* ¡Yo tenía!

JAIME
¡Se los agarró! ¡Se los agarró! ¡Los mil soles!

WALTER
¿No dices que es ciego? JAIME: ¡Se los diste, animal! ¡Vamos a buscarlo!

Buscan. Regresan sobre sus pasos.

¡¿No está?! ¿Se fue?

WALTER
¡No hay nadie! ¡Mil soles son mil soles, la gente se tira de cabeza! ¿Quién te los va a devolver? ¡Todo el mundo necesita plata! ¡Carajjj! *(Se calla)*.

JAIME
¡Caramba, qué zonzo eres! ¡Tenías que equivocarte!

WALTER
Mala suerte, hermanón.

JAIME
Fregaste la noche.

Paran la búsqueda. Ahora vagan despreocupados entre esa tristeza con enojo del que pierde algo. Pausa. De pronto Jaime repara en el paquete que lleva Walter tan pesadamente.

¿Qué llevas allí?

WALTER
¿Acá? ¡Ah, casi me olvido! ¡Mira! *(Va rompiendo envoltura)* ¡Pistolas!
(Saca un revólver y se lo da a Jaime).

JAIME
Son revólveres. Las pistolas son de caserina.

WALTER
No importa, da lo mismo... toma, una para ti, la otra para mí.

JAIME
¿Con qué plata los compraste?

WALTER
Me los tiré de un carro, en la guantera. Dejaron la luna abierta yo ni sabía que podían ser armas.

JAIME
(Las revisa) Las dos están cargadas.

WALTER
¿Son calibre 38?

JAIME
Parece, sí... son 38... Creo que con esto nos doblamos, la noche está salvada. ¡Vamos a tener buena plata!

WALTER
¿Nos salvamos?

JAIME
¡Sí, y nos vamos a divertir como locos! *(Limpia el arma)* ¡Como locos!

Ríen. Pausa entre pasitos cortos y paradas para revisar las armas. Son niños con un juguete nuevo.

¿A dónde ahora?

WALTER
Tengo otra sorpresa... ¿Hablaste tú con Montoya?

JAIME

No. Quería matarlo.

WALTER
¿Sabes que tiene su laboratorio y que se lo lleva de aquí?

JAIME
¿Laboratorio? Yo solo sabía que se iba...

WALTER
Sí, lo buscan porque ha matado a varios.

JAIME
¡Y lo identificaron! ¡Buen bruto, caray!

WALTER
¿Y no sabes lo que me contó?

JAIME
¿Qué?

WALTER
Dice que su laboratorio es la casa donde vivía antes; a seis cuadras de aquí.

JAIME
Yo ya sabía eso *(Trata de recordar)*.

WALTER
¡Y allí tiene yerba!

JAIME
¿Yerba en un laboratorio? ¿No será pasta de coca?

WALTER
No, yerba... dice que le pagaron no sé qué deuda con una bolsa así *(Señala)* de yerba y que la tiene guardada... ¿No te tienta?

JAIME
En su casa es fácil entrar, pero si nos agarra morimos, ¡y bien muertos! Pero es bonito correr el riesgo, ¿vamos?

WALTER
¡Vamos! *(Caminan hacia la casa)* Ya estamos cerca... es a dos cuadras de aquí...

JAIME
¡Ojalá que no esté!

WALTER
No, se quedó en el burdel tratando de convencer a la madrina.

JAIME
¿Para que lo deje entrar?

WALTER
¡No seas bobo, para acostarse con ella!

JAIME
¿La está trabajando?

WALTER
Sí.

JAIME
Nones... no nos conviene. Si se juntan mucho puede convencerla de que ya no nos dé propinas... ¡Sonamos!

WALTER
¡Qué tanto problema, si no nos da plata, robaremos!

JAIME
(Jugando) ¿Y si nos pillan?

WALTER
¡Correremos!

Ríen. Llegan a la casa.

Quieto, aquí es.

JAIME
Ya me acuerdo, yo he venido antes aquí con Alejandro, para comprar pasta.

WALTER
¿Por dónde entramos?

JAIME
La gente fina entra por la puerta. *(Saca ganchito y trata de abrir)* No se puede.

WALTER
Debe tener algún truco.

JAIME
Puedo abrir pero la puerta no cede, será mejor si tú empujas mientras yo abro.

Lo hacen. Abren. Entran.

WALTER
¡Busca, busca! JAIME: No veo nada.

WALTER
¡La encontré! ¡Esta es!

Se acercan. Walter abre la bolsa.

¡Huele!

JAIME
¡Uy! ¡Que rico! ¿No hay pasta por allí?

WALTER
Con esto es suficiente. ¡Vámonos que llega el monstruo!

Salen de la casa. Walter está embobado.

¡Cuánto hay! ¿Tienes papel?

JAIME
Sí. *(Saca papel de fumar).*

WALTER
Dame.

Prepara un pequeño cigarro. Jaime se prepara uno exageradamente grande.

¡No seas puta, no exageres!

JAIME
¿No dices que hay un montón?

WALTER

Pero no es para desperdiciarla ¡Está carísima!

JAIME
¡Bah!

Caminan. Fuman en silencio. Se sientan. Hacen cualquier cosa. De pronto –como acostumbra– Jaime se para.

¡Viva la vida!

WALTER
(Sin ningún entusiasmo) Viva *(Está triste).*

JAIME
¡Párate para decir viva!

WALTER
(Se para y habla sin ganas) Viva.

JAIME
(Despreciativo) ¡Ya te entró la llorona! ¡No tardas en ponerte a chillar!

WALTER
Pero es para llorar... ¿Qué?

WALTER
Montoya no tiene ni cuarenta y ha matado a varios y ahora debe estar con un pánico terrible... y hay que huir. ¿No te das cuenta? ¡Hay que huir para no encontrar colores ajenos al paisaje, verde!

JAIME
¿Qué?

WALTER
¡Policías!

JAIME
¡Hablas como loco!

WALTER
Pobre Montoya. Y dicen que tiene su mujer en el puerto y ella tiene un hijito y él le manda plata todos los meses para la comida...

JAIME
A todo el mundo le inventan historias.

WALTER
Nosotros también vamos a terminar escondiéndonos.

JAIME
No hables huevadas. ¡Ríete del mundo!

WALTER
(Desabrido) ¡Ja, ja!

JAIME
¡Zonzo! *(Pausa)* ¿Tienes plata?

WALTER
¿No te digo que se me perdió?

JAIME
Hay que conseguirnos algo.

WALTER
¿Cómo?

Jaime le muestra el arma.

¡Okey! ¡Vamos al grifo!

JAIME
¿A cuál grifo?

WALTER
Al de la esquina.

JAIME
Con un balazo salimos despedazados.

WALTER
No te preocupes, vamos al grifo.

JAIME
¿Tendrá plata? ¡

WALTER
En todos los grifos hay plata!

JAIME
¡Vamos!

Corren hacia un lado. Oscuro total. Se oyen solo voces.

VOZ DE WALTER
¡Arriba las manos! ¡Jaime, búscale!

VOZ DE JAIME
No te puedes mover, cholo, esto es un asalto ¿Dónde está la plata?

VOZ DE GRIFERO
En la oficina... allí está todo. Adentro.

VOZ DE WALTER
Por supuesto, en la oficina tienes la plata y también debes tener una pistola y el teléfono para llamar a la policía.

VOZ DE JAIME
Ajá y su compadre para que lo ayude.

VOZ DE WALTER
¡Suelta la plata!

VOZ DE GRIFERO
Es que solo tengo... nada más que esto... esto... Tome... agarre...

VOZ DE WALTER
¡Gracias! ¡Viva la Patria!

VOZ DE JAIME
¡Chau!

Corren y el Grifero grita pidiendo auxilio.

¡No, vamos a reventar! ¡No dispares, Walter!

Walter dispara.

VOZ DE WALTER

¡Calla!

Se oye que el hombre cae muerto. Walter y Jaime corren. Luz. Solo están ellos en la calle. Se esconden. Pausa.

JAIME
Casi... íbamos a reventar en el grifo. ¿Cómo se te ocurre disparar?

WALTER
No pasó nada, tuvimos suerte.

JAIME
Vaya si fue suerte. ¿Cuánto te dio?

WALTER
A ver. *(Cuenta)* Hay seiscientos.

JAIME
Mi parte.

WALTER
Te doy solo doscientos, yo he puesto las pistolas y dije dónde encontrar la yerba.

JAIME
Dame doscientos y te mato a balazos. Mal amigo, ¡mi parte!

WALTER
Toma trescientos. Mitad.

JAIME
Muy bien, gracias. ¿Y ahora?

WALTER
Toma. *(Le da papel y un poco de yerba. Jaime se hace un cigarro y fuma)* Verdad que trescientos soles no son nada.

JAIME
Tú lloras por cualquier cosa.

WALTER
¿Sabes dónde se consigue más plata? Acá al frente, ¿ves esos carros estacionados?

JAIME

Están llenos de parejas.

WALTER
Algunos están vacíos. Las parejas se meten al parque... podemos tirarnos el carro.

JAIME
Hoy día estás travieso. ¿Quién manejaría?

WALTER
Tú.

JAIME
No. Yo estoy cansado.

WALTER
Entonces yo.

JAIME
Tú estás peor. Mejor no nos tiramos ningún carro.

WALTER
Este bolsón de marihuana fastidia.

JAIME
Ponle nombre.

WALTER
¿El mío? ¡Estás loco! le pongo el tuyo *(Saca plumón)*.

JAIME
Si se lo pones me la llevo.

WALTER
Entonces el de Montoya. ¿Cómo se llama?

JAIME
Ernesto Montoya.

WALTER
(Escribe) Ya. ¿La dirección?

JAIME
Calle Peralta 221. Jesús María. No podemos robar carros, nadie puede manejar. Nos tiramos

un radio, o los faros.

WALTER
Ya, si vas a insistir tanto, vamos.

Se levantan. Cruzan al otro lado y salen del escenario; luz verde, parque a oscuras. Una pareja besándose y acariciándose: la hermana de Jaime con su novio policía.

ELLA
¿Qué hora es?

ÉL
No te preocupes.

Continúan. Se oye conversación fuera de escena.

JAIME
¡Apúrate, loco!

WALTER
¡Calla, no me atolondres!

JAIME
¡Apúrate!

WALTER
Caramba, está empotrado.

JAIME
¿Es radio o grabadora?

WALTER
¡Grabadora! ¡Agarra la bolsa de marihuana!

JAIME
¡Tenla tú!

WALTER
¡Es mucho bulto!

JAIME
¡Déjala allí!

ELLA
(Mirando hacia donde salen las voces) ¿Luis, no hay alguien en tu carro?

ÉL
Sí, parece... hey, ¿quién está allí?

JAIME
(De fuera) ¡Nos vieron!

WALTER
¡Anda, cállalos! JAIME: *(Entrando)* Chist, silencio.

Los apunta. Fuma el cigarrillo hecho por él mismo. No distingue a su hermana ni ella a él en la oscuridad.

¡Apúrate!

WALTER
¡Ya salió! ¡Vamos!

JAIME
¿Puedes correr?

WALTER
(Entra sin bolsa de yerba pero con grabadora y pistola en mano) ¡No pesa nada, vamos!

En el descuido del diálogo el acompañante de la Hermana saca una pistola.

ÉL
¡Policía, alto o disparo!

Los amigos reaccionan más rápido y disparan. Ella es herida en una pierna. Él la empuja hacia atrás, se esconden en la penumbra. Tiroteo. Jaime termina sus balas y corre.

JAIME
¡Corre!

Walter no hace caso. Los busca y al divisar algo que se mueve dispara vaciando su arma contra ellos. Luego corre tras Jaime. Luz tenue por un instante. Ambos caminan luego despreocupados, huecos. Walter lleva la grabadora entre las manos. Las pistolas guardadas, ellos cansados.

¿La bolsa?

WALTER
¡Qué bruto, la dejé en el carro!

JAIME
¡En el carro del policía! ¡Pobre Montoya! ¡Tenía su nombre y su dirección!

WALTER
Manco el pobrecito...

JAIME
No parecía un policía, no tenía pinta.

WALTER
¡Ya olvídate, los reventé a los dos...

JAIME
¿A los dos?

WALTER
Sí.

Jaime se desconcierta, preocupado. Mira a Walter y se encoge de hombros. Sigue andando.

¿Qué tienes?

JAIME
Los mataste... yo estaba empezando a creer que la chiquilla era mi hermana. ¿Se parecía no?

WALTER
Un poco... todas las feas son iguales.

JAIME
Yo creo que era mi hermana.

WALTER
De repente...

JAIME
(Despreocupado) Sí, pues, de repente has matado a mi hermana.

WALTER

Los matamos entre los dos, ¡no te hagas la víctima!

JAIME
¡No importa!

Siguen andando despreocupados. Jaime ríe de improviso a gritos.

WALTER
¿Y ahora qué te pasa?

JAIME
Imagínate, ¡qué tal suerte! ¡Las cosas que a uno le pasan!

Walter ríe con él.

¡Todo lo que nos ha pasado hoy día!

WALTER
(Entre carcajadas) ¡Así es la vida, cuñadito, así es la vida!

JAIME
¡Así es la vida! ¡Imagínate!

WALTER
¿Es una vaina, no?

JAIME
¡Por supuesto, hermanón, la vida la vida es una tómbola!

Cantan "La vida es una tómbola" y mientras cantan Jaime saca su botella de veneno y la abre.

¡Salud! *(Toma un trago y le da la botella a Walter)* ¡Toma, veneno! ¡Muérete!

WALTER
¡Gracias, hermanón! ¡Salud! ¡Rico tu veneno!

JAIME
¡Salud!

Toman ambos de la botella. Están eufóricos. Bailan y cantan drogados).

¡Te di veneno, mierda! *(Ríe)* ¡La vida es una tómbola!

WALTER
(Repite solemne) Señoras y señores. La vida es ¡una tómbola!

Grandes carcajadas. Felicidad artificial. Telón.

FIN

SARA JOFFRÉ

LUIS A. RAMOS-GARCÍA
University of Minnesota

Nació en el Callao en 1935. Dramaturga, actriz y directora artística, empieza su trabajo como autora teatral en 1961 con *En el jardín de Mónica* y *Cuento alrededor de un círculo de espuma,* montadas por el grupo Alba en el Club de Teatro de Lima. En 1963 funda el Homero, teatro de grillos, grupo de teatro infantil para el que ella adapta y escribe múltiples piezas. A través de 47 años de actividad continua, Joffré ha sido clave en la génesis de un movimiento teatral peruano cuyos logros se podrían condensar en 22 versiones de la Muestra de Teatro Peruano (Callao, 1974- Cajamarca, 2007); en la fundación del Movimiento de teatro independiente (MOTIN, 1985), y del MOTIN-PERÚ (1990); y en la publicación de obras propias y ajenas, dedicadas a la escritura dramática. Incondicional de Bertolt Brecht, ha dictado talleres y conferencias sobre el creador del 'teatro épico' y ha dirigido varias de sus obras, habiendo sido laureada por el Instituto Internacional de Teatro (ITI- Perú), y por el British Council (1960). Editora teatral, ha hecho críticas en *El Comercio,* y es gestora de la revista teatral *Muestra.* Su producción más reciente ha sido recogida en dos ediciones: *Obras para la escena,* Lima: Universidad de San Marcos, 2003; y *Siete obras de teatro,* Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega, 2006.

Al responder a *Conjunto* (Cuba, 1995) sobre el estado de la dramaturgia peruana, Joffré señala que "el regreso al texto y el colapso del grupo, la crisis del autor dramático peruano y la aparición de ciertos rasgos de madurez, [más] los aportes artísticos de la creación colectiva y su visión crítica y mordaz, [crean] la necesidad de un basamento ideológico [para enfrentar] la decadencia de las ideologías ortodoxas, y la complejidad de una realidad social extremadamente difícil que marca al teatro y a un público [que desconoce] el teatro del interior del país, la precariedad del autor y su divorcio de los mecanismos de producción y el predominio de la vertiente comercial".

En el jardín de Mónica (1961)

Compuesta en 1961 y escenificada por el Grupo Alba en 1962, esta pieza de un solo acto y tres breves escenas, transcurre enteramente dentro de un sucio y desolado espacio urbano, en el cual una niña de edad indeterminada –"podría tener hasta ochenta años," según su autora– cree percibir un jardín de fantasía, habitado por un solo árbol agonizante, dalias, mariposas, avecillas y otras alimañas con los que la niña-anciana sostiene muy familiarmente conversaciones apócrifas. En ese espacio fabricado, Mónica relata a aquel corrillo heterogéneo sus pesares cotidianos, dialogando con las yerbas, los pájaros y las hormigas, hablando de un amante inexistente, de un príncipe y de una misteriosa mujer (tal vez la imperiosa voz que la llama hacia el final de la obra) la cual "se venga en la gente que tiene cerca tal como si la tristeza de los demás pudiera engendrar belleza para que ella la absorba."

Mientras que desde la primera escena, la niña toma posesión material de un jardín posiblemente ajeno, poblándolo de visiones tan extravagantes como sublimes, entre la segunda y tercera escenas su espacio privado se ve invadido abruptamente por la presencia de otra niña –bautizada por la protagonista como 'Ratita' –cuya incredulidad se hace manifiesta casi hasta el final, y luego por la llegada de un displicente niño– vislumbrado como el 'amante esperado' desde la primera escena –cuyo interés en presenciar el jolgorio/ baile de las niñas, se trastoca en un inconfundible deseo por permanecer en el lúgubre contorno, anhelante de que cobren vida las maravillas imaginadas por la sensibilidad de Mónica.

Y sin embargo, hasta ese mundo bucólico e intimista llegan las voces de la realidad, primero a comienzos de la tercera escena cuando Mónica es exhortada a dejar su enclave por una voz autoritaria que destruye su ficción y que la hace huir de prisa y corriendo del lúdico recinto de su imaginación y, en segundo lugar, por la aparición de un hombre-guardián cuya severidad aniquila temporalmente toda posibilidad mimética en el niño-amante, al extraerlo a la fuerza, proscribiéndolo de ese vergel (Edén) ilusorio en el cual Mónica había construido su quimera. Al caer de la noche, vueltas ya a casa Mónica y la 'niña-Ratita', la obra llega a su fin, no sin antes inferir un nuevo estado emocional en el niño-amante cuyos ruegos y lloriqueos –"¡Déjeme! ¡Déjeme! Debo quedarme, quiero oír cantar al pájaro muerto, quiero ver el jardín de dalias, tendremos un fiesta y vendrá el príncipe... ¡Mónica, Ratita... no importa, yo vendré a oír cantar al pájaro muerto... Mónica...!"– simbolizan el inicio de una metamorfosis y una nueva propuesta en las que la libertad de espíritu y de creatividad artística habrán de jugar un rol preponderante en las futuras generaciones.

Dotada de una exquisita complejidad psicológica y de una voluntad por explorar la subjetividad femenina en su concurrencia con lo solidario y efímero del grupo, Joffré hace posible un proyecto de expectativas y de renovación dirigido a atenuar un futuro que, entrados los años sesenta, se avizora como arbitrario y violento. Hacia este objetivo, su lenguaje teatral sin precedentes –la pieza se acerca más a la lírica del monólogo y/o del unipersonal– propone una ingeniosa alternativa que no solo abre caminos a una legítima correspondencia de género, sino que además funciona como un interlocutor que desafía la arrogada racionalidad de la correspondencia humana, tanto en la esfera pública como en la privada. Para ello, Joffré recurre a un exuberante manejo de pulidas imágenes líricas, en cuyo centro se desarrolla un dispositivo lúdico afín al juego de niños, lo cual le permite dejar ver una existencia complicada y de exaltación sensorial sin caer en la tentación de sugerir paradigmas o modelos de conducta fija.

Por otra parte, las inferencias hechas de los monólogos y de los intercambios lingüísticos de los personajes, evidencian sin duda una porfía por iluminar nuevos significados, generando marcadores de diferencia cultural en los que la protagonista habrá de descubrir tácitamente su diferencia y alteridad. Al articular y vocalizar su 'otredad' silenciada, Mónica –el alter ego de Joffré– entrará a guardar para sí un cometido de subversión capaz de transformar sus horizontes culturales y personales. Como resultado, y a partir de ahora, su modo de

entender el mundo –condicionado por la tradición, por sus coyunturas socio-históricas y por su deseo de ingresar a la continuidad de la historia– tendrá que sujetarse a un intenso proceso de negociación armado de una dinámica revisionista de la historia personal y colectiva que habrá de buscar y descubrir su identidad interrogando y recreando paradigmas que rehúsen ser construidos alrededor del fingimiento.

Para terminar esta breve reseña, valdría la pena citar un acontecimiento que no muy sutilmente podría contradecir la creencia general de la crítica especializada y que, de alguna manera, pondría en el tapete la ambigüedad encarnada en la "niñez" de Mónica. A cuarenta y dos años de su primer montaje, bajo la dirección de Ernesto Cabrejos, el grupo Tercera llamada repuso en el limeño auditorio de la Alianza Francesa, *En el jardín de Mónica*. Tanto en el programa de mano como en sus citas en una página Web del 2007, al referirse a la niñez de Mónica sus redactores propusieron de plano que, "[en realidad se] trata[ba] de una vieja esquizofrénica que [vivía] en un basural [y] que [era] atormentada por sus padres." Si es verdad que a Ciro Alegría, en una crónica hecha para el diario *Expreso* (1962), le pareciera que la inserción del hombre-guardián en *El jardín de Mónica,* no había sido tan acertada, "[Puesto que] [empobrecía] el mensaje fundamental de la obra y [era] un típico anticlímax," también podría objetarse por la misma razón que la certeza con la que aquí se establece en definitiva la edad de la protagonista va contra corriente a los múltiples significados que Joffré ha querido insertar en la psique de sus espectadores. En este sentido, al hacer de la niña Mónica una 'vieja esquizofrénica' se sustraería de ella una innata capacidad de sorpresa, ingenuidad y vulnerabilidad infantil, fuera de que su lenguaje poético parecería más bien una incoherente respuesta psiquiátrica a los estímulos provenientes del exterior. Carente ya de la fuerza de sus imágenes virtuales y de su poética minimalista, esta interpretación también 'empobrecería' en definitiva a sus personajes, restringiendo sus pautas lúdicas y haciendo de ellos caricaturas sin sentido. Sin duda alguna, *El jardín de Mónica,* siendo controversial y enigmática, continúa su vigencia para bien de nuestro teatro.

Obras y año de estreno (en Lima, salvo indicación):
Cuento alrededor de un círculo de espuma (1961).
En el jardín de Mónica (1961).
Se administra justicia (1967).
Pre-texto (1969).
Una obligación (1974).
Los tocadores de tambor (1976).
Se consigue madera (Brasil, 1981).
Una guerra que no se pelea (1979).
La hija de Lope (1994).
La madre (Estados Unidos, 1997).
Camille Claudel (1999).

Otras publicaciones:
En el jardín de Mónica. Lima: Editorial Pabellón D, 2008.
El Callao. Lima: Tranvía editores, 2007. Poemario de cuarenta páginas.
Siete obras de teatro. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega, 2006. Contenido: "Se administra justicia", "Se consigue Madera", "Pre-texto", "Los tocadores de tambor", "Pañuelos, bandera y nubes", "El Lazarillo", y un monólogo teatral.
Pinocho. Lima: Editorial Bracamoros, 2005. Adaptación del original de Carlo Collodi.
Teatro hecho en el Perú. Lima: Biblioteca Nacional, 2003. Reseñas teatrales (1991-1998).
Boletín *Tu hoja teatral, telón de boca.* Año 1, N° 2. Lima, 2003. Órgano informativo de la actividad teatral universitaria, Hasta el 2006 han sido publicados seis boletines.
Obras para la escena. Lima: Editorial UNMSM, 2002. Contenido: "En el jardín de Mónica", "Cuento alrededor de un círculo de espuma," "Una obligación," "Una guerra que no se pelea," "La hija de Lope," "Niña Florita", "La Madre", "Camille Claudel" y "Camino de una sola vía" (inédita, 2000).
Bertolt Brecht en el Perú. Teatro. Lima: Biblioteca Nacional, 2001.
Muestra, Revista de Autores de Teatro Peruano. Muestra Año 1, N° 1. Lima, Enero 2000. Joffré inició la edición de los diez primeros números de esta revista.
Cuentos de teatro para niños. Lima: Editorial BCR, 1998.
El libro de la Muestra de teatro peruano. Co-edición Yadi Collazos, Sara Joffré, Ricardo Morante y María Reyna. Lima: Lluvia Editores, Lima 1997.
Críticos, comentaristas y divulgadores. Lima: Lluvia Editores, 1993.
Teatro para la escuela. 4 piezas de un solo juego. Lima: Ediciones Homero, teatro de Grillos, 1984. Contiene: "Cosecha, cosecha", "La leyenda del pájaro flauta", "Los Wari" y "La mamá Raiguana".
Teatro Peruano. Lima: Ediciones Homero, teatro de grillos, 1974-1980. Colección de diez volúmenes.
Vamos al teatro con los Grillos. Vol. II. Seis piezas de teatro para niños. Lima: Ediciones Homero, teatro de grillos, 1967.
En el jardín de Mónica - Cuento alrededor de un círculo de espuma. Lima: Tipografía SESATOR, 1962.
Educación por el teatro. De Carlos M. de Araujo. Traducido por Sara Joffré. (Sin fecha)
El niño en el teatro. De Roger Deldime. Traducido por Sara Joffré. (Sin fecha)

EN EL JARDÍN DE MÓNICA

SARA JOFFRÉ

PERSONAJES: M (0) / F (0):
MÓNICA
LA NIÑA

ESCENARIO: EL JARDÍN SUCIO, LLENO DE HIERBAS, DESORDENADO, CON UN SOLO ÁRBOL MORIBUNDO. ESTE JARDÍN LE PERTENECE A MÓNICA, NADIE SABE SI ES EL JARDÍN DE SU CASA O UN JARDÍN PERDIDO DEL CUAL ELLA SE APROPIÓ. TODOS ESTÁN DE ACUERDO EN QUE SE PERTENECEN Y NADIE HA PREGUNTADO NUNCA MÁS SOBRE ELLOS. SE HAN ACOSTUMBRADO A AMBOS. AL FONDO DEL JARDÍN HAY UN MURO, NO MÁS ALTO QUE UN HOMBRE, QUE NO EMPIEZA NI TERMINA DENTRO DE LA ESCENA. MÓNICA ES UNA NIÑA QUE PODRÍA TENER HASTA OCHENTA AÑOS, QUE ES LA MÁXIMA EDAD QUE PUEDE TENERSE. ELLA NO SABRÍA DECIRNOS TAMPOCO CUÁNTOS AÑOS HACE QUE ESTÁ AQUÍ. ES ÁGIL. DELGADITA. NERVIOSA. CON UNA LAMPARITA ENCENDIDA DENTRO DE CADA OJO. AHORA ESTÁ JUGANDO. JUEGA INCANSABLEMENTE. NO SE DETIENE NUNCA. NO PUEDE DETENERSE. AH, PERO ES LA VOZ DE MÓNICA LO IMPORTANTE. ESO ES LO QUE REALMENTE ES MÓNICA: UNA VOZ. ENVEJECE. CRECE. SE HACE PEQUEÑITA. ES AGRIA Y CORTANTE. ES DULCE. ES AMARGA. RETIENE. ALEJA. NOS ACOMPAÑA, O NOS DEJA TERRIBLEMENTE SOLOS. Y LUEGO ESTÁN SUS MANOS Y SU RISA: LA RISA DE MÓNICA NO PUEDE ESCUCHARSE SIN QUE PRODUZCA DESAZÓN, DESCONSUELO O EL SENTIMIENTO DE SENTIRNOS ABANDONADOS EN UN LUGAR DONDE TODOS HABLAN UN IDIOMA QUE NO ENTENDEMOS Y NOS RODEAN MIRADAS HOSTILES, IMPÚDICAS; LAS MANOS DE MÓNICA NO PUEDEN OLVIDARSE SI SE LAS HA VISTO MINTIENDO ALGUNA VEZ. NADA MÁS.

Escena 1

MÓNICA
Y ahora, óiganme, hierbas: no quiero que me vuelvan a decir que las han visto por allí, casquivanas, locas, coqueteando con las hormigas. *(Se ríe largamente)* **¡Y tú, árbol viejo, sucio, estúpido, no te permitas volver a arañar las rodillas de mi amante... sería yo capaz de arrancarte ese nido que cuidas tanto y les retorcería el cuello pelado a esos tontos pájaros que viven en él! ¡Ah! Quiero que les digas que se callen. Todo el día andan haciendo bulla.** Ellos creen que cantan muy bien ¿no?... ¡Pues están muy equivocados! *(Pausa)* equivocados... *(Su voz es ahora desprevenida e infantil)* **¿Equivocados? ¡Uy! ¿Qué quiere decir esa palabra?... equivocados... Yo tenía una muñeca, ¿dónde la he metido?** *(Empieza a buscar la muñeca ridículamente, sin buscarla, en realidad ella sabe que la muñeca no está allí, que no estuvo nunca. El tono de su voz es falso, sus manos están inseguras pero tratan de aparentar que ella también cree en lo*

que dice) Esa muñeca rubia, tan linda. ¡Oh! Pero qué testaruda era. ¿Acaso tomaba la sopa? No. Era capaz de escupírmela en la cara y sacar la lengua enseguida. ¡Ah! Debo encontrarla para darme el gusto de molestarla con la sopa... Pero, yo la quería, sí, la quería mucho, nada me costó más que separarme de ella. Era... *(Se detiene, se da cuenta de que está admitiendo que la muñeca no está allí)* **¡Ah! Ahora que recuerdo, ella se metió en el agujero de las hormigas...** *(Sonríe)* y todo por una tonta discusión... ¡Ah! Era tan tonta... *(Olvida lo que ha estado hablando)* Aquí irán las campanillas... más adelante veremos qué se puede hacer con usted, señor tulipán, cada día se muestra más raquítico y enfermizo... yo le advierto siempre que cuando vea el sol abra usted los pulmones y sonría... pero nada. Se empeña en esconderse, claro, si el sol no lo conoce ¿cómo podrá usted vivir? *(Se tiende en el suelo)* **¡Ay! Qué cansada estoy, todo el día haciendo las cosas... corriendo de arriba para abajo.** *(Se para de un salto y empieza a imitar todo lo que va diciendo)* **¡Mónica! ¡Suba usted este baúl al cuarto piso! ¡Sí, súbalo!... no... no importa lo que pase, para eso como todos los días un plato de sopa. Sí, de mi sopa Mónica. Sépalo bien, usted se come mi trabajo. Yo me esfuerzo, ¿entiende? ¡Me esfuerzo! ¡He trabajado durante toda mi vida, sigo trabajando, envejezco, envejezco cada día más! ¡Cada día me pongo más fea, más miserable; mientras que usted, señorita Mónica, con su cabeza llena de fantasmas, se pasea, baila, se ríe, coquetea, se embellece y llora! Sí, llora. Le gusta demasiado el llorar. Se enamora del sabor de sus lágrimas. Y como nunca falta gente estúpida le han mentido que llora muy bonito. Y usted que se cree todos los elogios por absurdos que sean, llora, llora y llora. ¡Pues bien, eso se acabó! ¡Ahora está sola conmigo! ¡Ya sé que piensa que soy una bruja, pero no puede irse, ¿verdad?! Bien, entonces va a llevar ese baúl sobre los hombros... ¿Qué dice? ¿Qué se le va a doblar la espalda? ¡Mejor! Así no irá mostrándoles las caderas a las gentes. Será una manera de evitar su contoneo descarado. ¡Vamos, arriba ese baúl!** *(Mónica queda un momento en silencio. Agobiada. Luego empieza a reírse. La risa le estremece todo el cuerpecito)* Pero yo no pude llevar el baúl sin romperme la espina dorsal, lo llevé hasta el cuarto piso y hubiera subido más todavía por el gusto de verla rabiar. ¡Es fea! Y se venga en la gente que tiene cerca tal como si la tristeza de los demás pudiera engendrar belleza para que ella la absorba... ¡No! Esa sí que es una mentira... Su fealdad no tiene remedio. Se morirá al fin... Lo peor es que ella lo sabe. ¡Me persigue! Se mezcla en mis pensamientos; hay veces en que encuentro su lengua moviéndose dentro de mi boca y escucho estrellarse sus palabras amargas en los oídos asombrados de mis amigos... yo no... Yo nunca digo cosas crueles... *(Pausa. Está aterrada)*. **¿Pero, qué quieren que haga si la he escuchado ir y venir por mis orejas durante tanto tiempo?... Siempre se ha burlado de mí y quería hacerme creer que era horrible... soy hermosa...** *(Se pasea contoneándose coquetamente. Está muy bonita. Empieza a cantar sin ninguna entonación)*. "Mi amante me ha dicho que estaré siempre bella si tengo la boca dispuesta a reír y besar... el caballo vestido de negro entró al pajar... la, la, li, la, la, la". *(Pausa)*. **¡Señora Mariposa! ¿Cómo le va? ¿Siempre tan holgazán su hijo número 2000?... Yo se lo había dicho: no le dé nunca píldoras para dormir porque luego se acostumbra. ¿Tal vez creyó que le decía eso con otra intención?... ¿Por qué se está siempre dudando de lo que se oye? ¡Dígamelo! ¿O acaso fue porque yo me olvidé de ponerme unos lentes y el bigote?**

Y sobre todo, seguramente usted no me creyó porque *(Se sonríe)* porque me olvidé de pasarle la cuenta. *(Imita a un doctor serio y con bigote).* **¡Señora Mariposa! ejem..., ejem..., ejem... me debe tres kilos de polen amarillo... ¿Se desmaya? ¡No por favor! Tendría que aumentar mis honorarios por curarla y entonces tal vez se muera usted, y no habrá quien pague la cuenta. ¿Pero es que no quiere a su hijo? ¡Ah! ¿Para qué ha tenido hijos, señora Mariposa; yo no se lo pedí? Vamos a ver, ¿quién se lo pidió? Vamos, quéjese usted encima... Ahora está mejor... así... así... el saquito para mí... los hijos para usted... quédese con Dios, señora Mariposa... Quédese, quédese... con Dios... y con los hijos... yo...**

Mónica se detiene y se lleva la mano a la frente, se olvida de todo lo que ha estado hablando y se sienta en el suelo a jugar con la hojas caídas que hay allí; hace un montoncito, juega tranquilamente, luego empieza a ponerse nerviosa y a reír, tira las hojas al aire y hace como si fuera a cubrirse con ellas. Se para violentamente y empieza gritar saltando, como tratando de evitar algo que corre por debajo de sus pies.

¡La rata! ¡La rata! *(Se recoge el vestido).* **¡Levántese los vestidos, señorita Mónica, o la rata trepará por ellos!... ¡Está usted sola, señorita Mónica, completamente sola con la rata! ¡Mírela, está paradita allí mirándola con sus ojitos burlones y brillantes! ¡Mírela, mírela a los ojos!** *(Ahora su voz es amigable)* Los cazadores de fieras hacen eso, las hipnotizan con la mirada. Pero no se asuste así, la rata es una buena amiga suya, ha venido a... a tomar el té. Usted debe perdonarle que sea una rata. Ella no tiene la culpa. Si pudiera ser... veamos... si la rata pudiera ser... un príncipe... sí, un príncipe... ella lo sería, pero la pobre no es otra cosa que una gran rata gris con bigotes y ojos burlones. ¡Pero es que son así, no hay burla posible, no puede evitar mirar de ese modo sucio como lo hace...! *(Se interrumpe, ahora es la voz de mando)* **¡Basta, Mónica! ¡Dele la mano a la rata! ¡Vamos! ¡Désela!... ¡No! ¡No admito réplicas...!**

Estira la mano con mucho asco y miedo, cierra los ojos, toca casi la imaginaria mano de la rata y su cara se descompone por la repugnancia.

Escena 2

Aparece una niña, sus trenzas acabadas de peinar y sus grandes lazos señalan las manos de la madre amorosa sobre su cabeza; todo su aspecto indica el cuidado con que la tratan, aunque dista mucho de estar vestida con elegancia. Sus ojos son tranquilos y su aire confiado. Se acerca a Mónica que espera con la mano tendida el contacto con la rata, y ella, con cierto temor, estira también la mano hasta ponerla en la de Mónica. Esta se sorprende mucho al sentir el contacto nuevo, inesperado, tibio. No quiere abrir los ojos porque teme que al hacerlo no sienta ya más esa mano entre la suya. Aprieta la mano, primero con suavidad y desconfianza, poco a poco va aumentando la presión hasta que por fin clava sus pequeñas uñas y La Niña grita. Mónica abre los ojos, contempla a La Niña

sin soltarle la mano, se aleja de ella para mirarla mejor y empieza a reír. La niña la mira atónita, por fin la risa de Mónica la va poniendo nerviosa, no sabe qué hacer. Se tapa las orejas con las manos y observa a Mónica con desagrado. Como Mónica no para de reír corre hacia ella y le cubre la boca con las manos. Mónica la muerde. La Niña corre gritando y se refugia tras el árbol.

LA NIÑA
¡Mala, mala, eres muy mala! ¡Me has mordido la mano!

MÓNICA
(No puede soportar que la llamen mala, la palabra la descompone, la enferma) **¡Cállate! ¡Cállate!**

Hay algo en la voz de Mónica que hace callar a La Niña de inmediato. Silencio. Ahora Mónica puede pensar. Está arrepentida de haberle hecho daño a La Niña. Pero eso no la consuela, en realidad más bien la divierte. Mira hacia el frente y sonríe con picardía. Está inventando una mentira. Va al lugar donde está La Niña y le alarga una mano. Muy dulcemente, con una dulzura imposible de eludir como su voz de mando, Mónica llama a La Niña.

¡Ratita! Tengo un carrete en el bolsillo de mi delantal, ratita. Sal y te lo regalo para ti. *(Espera)* **¡Mira, si quieres voy a poner mi mano detrás del árbol y tú la muerdes, ¿quieres?!** *(Pone la mano, cierra los ojos, tiene en realidad mucho miedo de que La Niña se vengue).*

LA NIÑA
(Saltando para asustarla) **¡Boooo!**

MÓNICA
¿Por qué no me mordiste la mano?

LA NIÑA
Porque no quise. A ver el carrete.

MÓNICA
(Que no tuvo nunca el carrete, lo busca seriamente en el bolsillo del sucio delantal con grandes muestras de preocupación) **¡Oh, mi carrete! ¡Mi hermoso carrete rojo y amarillo!**

LA NIÑA
¿Rojo y amarillo?

MÓNICA
¡Sí! ¡Era muy bonito! ¡Fíjate si se ha caído detrás del árbol!

Mientras La Niña busca, Mónica hace un agujero en el bolsillo del mandil.

¿Lo has encontrado?

LA NIÑA
(Yendo hacia Mónica) No. No hay nada.

MÓNICA
¡Fíjate tú misma para que veas que no miento, busca, busca en este bolsillo!
(Mete su mano en el bolsillo de Mónica) No, aquí no hay ningún carrete.

MÓNICA
¡Oh! Eso ya lo sé, pero ¿qué hay allí?

LA NIÑA
Nada.

MÓNICA
¿Estás segura?

LA NIÑA
¡Sí!

MÓNICA
(Tomando la mano de La Niña y poniéndola dentro del agujero) **¿Nada?**

LA NIÑA
Nada.

MÓNICA
(Con cólera) **¿Y el agujero?**

LA NIÑA
Ah, sí, pero yo no buscaba un agujero sino un carrete.

MÓNICA
Es que por ahí debe haberse caído el carrete.

LA NIÑA
No. El hueco es muy pequeño.

MÓNICA

(No quiere discutir, le desagrada. Camina por todos lados dándose importancia y busca algo para maravillar a La Niña. Opta por hacer como si saludara a alguien que pasa) **¡Hola, señor cartero! ¿Lleva usted muchas cartas? Espero que las mías las haya dejado en el salón principal; sabe usted muy bien que las cartas que recibo son muy importantes, tienen dentro muchas figuras de pájaros y además traen estampillas.**

LA NIÑA
(Busca a la persona con quien habla Mónica) **¿Te escriben a ti?**

MÓNICA
(Muy alegre de conseguir lo que quería) **¡Claro que sí!**

LA NIÑA
¿Muchas cartas?

MÓNICA
¡Muchas!

LA NIÑA
¡Qué raro!

MÓNICA
¿Qué es raro?

LA NIÑA
Nunca supe que hubiera niñas que recibieran muchas cartas.

MÓNICA
(Sonríe) Eso les pasará a las niñas tontas. No a mí. Las gentes importantes recibimos muchas cartas...

LA NIÑA
¿Me las enseñarás?

MÓNICA
¡Oh, no lo sé!

LA NIÑA
Yo nunca recibí una, ¿sabes? Mis padres me compran muñecas, ositos, cosas que venden en las tiendas...

MÓNICA
(Esas palabras incomodan a Mónica. No quiere oírlas) **¡Oh! ¡Es la hora del té de las**

hormigas!

LA NIÑA
¿El té de las hormigas?

MÓNICA
Sí. Sí. ¿Es que no entiendes lo que se te dice? ¡Ven, ayúdame! Vamos a prepararlo. *(Mónica la toma de la mano y la lleva a un rincón, allí hace como que tomara un balde por el asa)* **¡Agarra tú también el asa! ¡Vamos a llevarlo al medio del jardín!**

La Niña imita el movimiento de Mónica y toma la imaginaria asa del balde, avanzan las dos. De pronto Mónica suelta el balde y empieza a gritar con voz dura.

¡Oh! ¡Qué torpe eres! ¡Has tropezado y te has mojado el lindo vestido! ¡Te pido que no sueñes siquiera que iré a comprarte otro! ¡No! ¡Así te quedarás! ¡No te revuelques en el polvo! ¡Oh, mira como te has puesto! ¡Eres una sucia! ¡Y además eres fea! ¡Sí, muy fea! ¡Y muy holgazana!

La niña la mira con miedo y mucha sorpresa. Mónica calla. El silencio de La Niña la avergüenza. La Niña empieza a caminar para irse. Lentamente va retrocediendo. Luego da la espalda a Mónica y se queda parada.

¡Ratita!

La niña quieta, espera.

MÓNICA
¡Ratita!

La desesperación de Mónica es ineludible también. La Niña voltea y la mira. Mónica está llorando. Sin sollozos. Sin movimiento. Abundantemente. Las lágrimas le mojan la cara y ella no hace nada por detenerlas. Llorar parece ser un asunto particular de sus ojos, su carita no se descompone.

LA NIÑA
¡Oye, yo no me llamo ratita!

MÓNICA
(Para inmediatamente de llorar) **¿Has tenido alguna vez un pájaro para ti sola?**

LA NIÑA
¡No, nunca!

MÓNICA
¡Yo te regalaré uno!

LA NIÑA
¿Verdad?

MÓNICA
¡Verdad!

LA NIÑA
¿Ahora mismo?

MÓNICA
¡Sí! ¡Espérate allí! *(Va hacia el árbol y mete la mano en un hueco que haya en él, saca un pequeño envoltorio que pone en el suelo, retira un pajarito muerto que ya está en las plumas y los huesos. Cierra el paquete, lo guarda nuevamente y avanza hacia La Niña con el pajarito)* **¡Cierra los ojos y estira las manos!**

La niña ríe muy contenta y hace como le ha dicho Mónica.

MÓNICA
(Se acerca despacio, triunfante, está muy alegre de su buena acción. Pone en las manos de La Niña el esqueleto del pájaro) **¡Abre los ojos!**

LA NIÑA
(Mira asustada lo que tiene en las manos y lo tira) **¿Qué es esto?**

MÓNICA
¿Por qué lo tiras? ¿No lo quieres?

LA NIÑA
(Sobriamente) **¡Es un pájaro muerto, sucio, huele mal!**

MÓNICA
(No puede creer lo que oye, va y recoge el pajarito, lo acaricia) **¡Pobrecito mío! ¡La ratita es muy tonta! ¿Te rompió algún hueso?** *(Se acerca a La Niña)*. **¡Tómalo, te lo regalo!**

LA NIÑA
(Retrocediendo) **¡No lo quiero! ¡Quiero irme a mi casa!**

MÓNICA
¿Por qué? *(Toma de la mano a La Niña)* Es un pájaro muy lindo, míralo bien, tiene las plumas azules, el pechito rojo, además sabe abrir su piquito y cantar. *(Escucha)*. **¿No oyes?**

¿Cómo puedes ser tan cruel con él si está cantando tan bonito para que tú oigas?

LA NIÑA
¿Tú crees de verdad que él está cantando?

MÓNICA
¡Sí! ¿No lo oyes tú?

LA NIÑA
(Duda y trata de escuchar) Yo...

MÓNICA
(Tiembla. Suelta la mano de La Niña y corre con el pájaro en la mano)
Mira ¡Yo corro más ligero que tú!

La niña se ha quedado pensando. No escucha ni ve a Mónica que corre de un lado a otro tratando de llamar la atención. Abre la bolsita que lleva y saca un plátano y un pan. Empieza a pelar el plátano lentamente. Mónica la ve. Deja olvidado el pájaro en el suelo. Mónica tiene hambre. Se ha olvidado de correr también. Se acerca a La Niña. La Niña se sienta. Mónica la imita. La Niña da la espalda a Mónica. Quedan en silencio.

(Se lleva un dedo a la boca) **¡Uy! ¡Cómo me duele! ¡Me quemé!**

La niña hace lo posible para no voltear.

¡Qué ampolla grandota tengo! *(Silencio)* **¡Me la reventaré y se infectará!** *(Silencio)* **¡Moriré y me llevarán a enterrar en un cajoncito blanco!** *(Piensa en eso y llora).*

La niña voltea al no oír más a Mónica. La ve llorando. Piensa. Le da un pedazo de plátano y otro de pan. Mónica deja de llorar inmediatamente y empieza a comer. La Niña la mira. Mónica ensaya una sonrisa. La Niña se anima a sonreír. En un momento más las dos están riendo de muy buena gana. Es la única vez que la risa de Mónica es apenas soportable, tal vez porque no la alarga demasiado, tal vez porque ahora no se ríe sola. Paran de reír.

Oye, ¿tú tienes hermanos?

(No le gusta la pregunta) **¡Soy muy amiga de una araña!**

LA NIÑA
(Desconfía) **¿Dónde está?**

MÓNICA
¿Sabes que eres muy curiosa? Quieres ver todo lo que una te cuenta.

LA NIÑA
Es que yo no he sido nunca amiga de una araña. ¿No te pica?

MÓNICA
¿Para qué me va a picar?

LA NIÑA
¡Ah, yo no sé, pero mamá dice que uno no debe acercarse a las arañas porque son peligrosas!

MÓNICA
(Simplemente) **¡Tu mamá es una mentirosa!**

LA NIÑA
¡Eso no se dice!

MÓNICA
¿Y por qué no?

LA NIÑA
Porque no hay que hablar así de la mamá. Es buena siempre.

MÓNICA
Cuando yo estoy sola digo muchas cosas que no deben decirse. Son las que más me gustan.

LA NIÑA
Cállate. Eso que dices no está bien.

MÓNICA
¿Y por qué no está bien? ¿Cómo sabes tú?

LA NIÑA
Porque cuando uno hace algo que no está bien se asusta mucho y le da miedo.

MÓNICA
(Saltando y aplaudiendo) **¡Ah, qué lindo, entonces yo nunca he hecho nada malo!**

LA NIÑA
¿Nunca?

MÓNICA
No.

LA NIÑA
¿Y cómo lo sabes?

MÓNICA
Porque yo no tengo miedo.

LA NIÑA
¿Jamás?

MÓNICA
No. Yo solo tengo rabia. Es lindo tener rabia, ¿no?

LA NIÑA
Mamá dice que las niñas que tienen rabia se vuelven muy feas.

MÓNICA
(Empieza a correr gritando con voz que empieza tranquila y sigue hasta convertirse en gritos desesperados) Mamá... mamá... mamá... mamaaaaaá... Ya deberías callarte. ¿Es la única palabra que conoces?

LA NIÑA
¿Qué?

MÓNICA
¡Que eres una boba, te la pasas hablando tonterías, no sabes jugar a nada y me fastidias! ¿Sabes? Me fastidias muchísimo. Eres tonta. Y debes haber tenido mucha rabia porque eres fea, muy fea... ¡A barrer! ¡Vamos, no se haga la tonta! *(Se detiene sorprendida y escucha lo que está diciendo).*

LA NIÑA
¡Ya me voy!

MÓNICA
¿Por qué?... Se está tan bien aquí... es un jardín muy lindo. Nadie tiene otro igual. *(Señala el rincón donde está amontonada la basura)* Mira qué lindas dalias rojas hay allí. Seguramente tú querrás un ramo, ¿no? Un ramo de dalias para llevarle a tu mamacita ¿verdad? ¿Sabes? Creo que eres una niña muy buena. Muy limpiecita. Pienso que tu mamá es una señora muy agradable. Ahora mismo haré un ramo para ella. *(Va hacia el montón de basura y empieza a buscar. Saca flores secas, palitos, cosas sucias. Las acomoda haciendo un ramito).*

Mientras La Niña mira y espera.

¡Ay, cómo molestan estas tijeras para cortar las dalias! El afilador es un hombre muy descarado, cobró mucho dinero para afilarlas y mira tú... mejor será que termine mi trabajo con las manos. ¡Oh! ¡Qué bella es esta dalia, difícilmente se podrá volver a ver otra más linda! No me da pena cortarla porque es para tu mamá. Pero prométeme que le dirás que se las mando yo... Ella querrá venir a agradecerme trayéndome tortas... *(Piensa y se detiene. Voltea hacia La Niña)* **¿Sabe hacer tortas tu mamá?**

LA NIÑA
Sí. Hace unas tortas muy ricas. Nos las da cuando nos portamos bien...

MÓNICA
(Con rabia tira el ramo que estaba haciendo y lo pisotea en el suelo)
¡Portarse bien!... Siempre me he portado bien y nunca he comido otra cosa que sopa, sopa negra, negra y aguada que ella cocina. Y naturalmente debo estar alegre. Muy alegre. Claro que estoy alegre. Me río mucho. ¿Quieres que me ría? *(Empieza a reírse).*

LA NIÑA
(Grita desesperadamente para que se calle) **¡Oye, no te rías así!**

Mónica sigue. La Niña se acerca a ella sacando un pastel de su bolsita.

¡Toma!

MÓNICA
(Se detiene y mira el pastel) **¿Para mí?**

LA NIÑA
¡Cómetelo!

MÓNICA
(Recibiéndolo y dudando) **¿Por qué me lo das?**

LA NIÑA
No sé.

MÓNICA
(Triste) Ya sé lo que te pasa... No te gusta como me río, ¿no? *(Se come el pastel).*

LA NIÑA
Mis hermanitas no se ríen tan fuerte.

MÓNICA

(Vanidosa) Sí. ¡No hay nadie que pueda reírse como yo!

LA NIÑA
¡Oye!

MÓNICA
¿Qué?

LA NIÑA
¿Es verdad que tú oías cantar al pájaro?

MÓNICA
Sí. Cantaba muy bonito, ¿no?

LA NIÑA
(Tratando de recordar porque ya no está muy segura si oyó o no al pájaro. Prefiere creer que lo oyó) Sí, cantaba muy bonito... ¿Dónde está?

MÓNICA
¿Quién?

LA NIÑA
¿Dónde está el pájaro?

MÓNICA
¡Ah, se voló!

LA NIÑA
¿Voló?

MÓNICA
¿No lo viste tú salir volando por encima del árbol?

LA NIÑA
No. No lo vi.

MÓNICA
(Simplemente) Por eso es mejor retorcerles el cuello.

LA NIÑA
¿A quiénes?

MÓNICA

¡A los pájaros!

LA NIÑA
¿Por qué?

MÓNICA
¡Vaya si eres tonta! ¡Para que no se vuelen, así podrás tener un montón y los dejarás donde quieras!

Callan las dos.

LA NIÑA
Oye, ¿tú tienes mamá?

MÓNICA
(No le gusta la pregunta) **¿Qué?**

LA NIÑA
Te pregunté si tienes mamá.

MÓNICA
(Se sonríe) No se entiende lo que dices. ¿Qué rara manera de hablar tienes?

LA NIÑA
¿Rara?

MÓNICA
Sí. Haces cosas muy graciosas con la boca. Mira, así: *(Hace juegos con la boca realmente divertidos, mueve por fin la nariz, los ojos)*.

La Niña se ríe de buena gana.

LA NIÑA
¿Tú tienes amigos?

MÓNICA
¡Oh, claro que sí! ¡Un montón! ¡Tantos, son muchos!

LA NIÑA
¿Y donde están?

MÓNICA
¡Ah, cómo eres, siempre queriendo verlo todo! Tengo muchos amigos: Me has

preguntado eso, ¿no?

LA NIÑA
Es que quería conocerlos. A nosotros mamá no nos deja tener amigos. Jugamos siempre solos. Mi hermanito mayor tiene muchos carritos y soldados, hay veces que jugamos a las visitas...

MÓNICA
¡Oh! Hace ya mucho tiempo que dejé de jugar eso. Son juegos de niñitos.

LA NIÑA
Entonces tú, ¿a qué juegas?

MÓNICA
A muchas cosas. Cuando tú llegaste estaba jugando a la rata.

LA NIÑA
¿A la rata?

MÓNICA
Sí.

LA NIÑA
¿Por eso me dices ratita?

MÓNICA
Claro. Tú eres una ratita que vino porque yo la estaba llamando.

LA NIÑA
No. Yo no soy una rata.

MÓNICA
¡Tú no lo sabes, pero es así! ¡Fíjate, yo estiré la mano para dársela a la rata y te encontré a ti. Tú dejaste tu mano. Era tu mano, ¿no?

LA NIÑA
Sí. Pero yo no soy la rata.

MÓNICA
Eso no depende de ti.

LA NIÑA
Eres mentirosa.

MÓNICA
(Muy ofendida) **¿Qué es lo que dices? Ya estás haciendo juegos con la boca nuevamente. Es imposible hablar contigo así.**

LA NIÑA
¿No entiendes lo que digo?

MÓNICA
Tengo un vestido azul, un azul tan hermoso como el de las hojas de ese árbol.

LA NIÑA
(Mirando el árbol que apenas si tiene unas cuantas hojas amarillentas)
¡Oye, pero si ese árbol...!

MÓNICA
Ya sé, tú vas a decir que el árbol no tiene hojas.

LA NIÑA
Ya ves como tú también lo sabes.

MÓNICA
¡Oh, pero ni que fuera tonta! En este momento las hojas azules no están allí. Han ido a dar un paseo *(Silencio)*.

LA NIÑA
Me voy.

MÓNICA
Me he olvidado de contarte una cosa. Es un gran secreto.

LA NIÑA
No quiero oírlo.

MÓNICA
¡Ven!

LA NIÑA
Ya me cansé de que me digas que no entiendes lo que hablo.

MÓNICA
(Sonríe) Entonces no hagas más juegos con la boca y yo no te lo diré.

LA NIÑA
(En duda) **¿Es verdad que yo hago juegos con la boca?**

MÓNICA
(Divertida) Pero sí. ¿Nunca lo notaste? Oh, eres muy graciosa, podrías trabajar en un circo. Mueves la boca de aquí para allá en una forma tan hermosa...

LANIÑA
Mi mamá no me dijo nunca eso... siempre entiende todo lo que hablo.

MÓNICA
¿Ya empiezas otra vez a jugar?

LA NIÑA
¿Qué?

MÓNICA
Ven. Siéntate junto a mí para contarte el secreto que nadie sabe.

LA NIÑA
(Vacilando acepta la mano de Mónica que tira de ella y se sientan juntas)
¿Qué secreto?

MÓNICA
¿Sabes lo que es un amante?

LA NIÑA
(Sorprendida) **¿Un qué?**

MÓNICA
Un amante.

LA NIÑA
Oí una vez hablar de eso, pero mi mamá...

MÓNICA
¿Vas a empezar de nuevo?

LA NIÑA
Un amante es...

MÓNICA
...alguien que te quiere mucho, te visita, te trae flores, regalos y te da pasteles. *(Busca*

alrededor mirando que no haya nadie) **¿Sabes cómo lo sé?**

LA NIÑA
No.

MÓNICA
¡Tengo uno!

LA NIÑA
¿Tienes qué?

MÓNICA
¡Tengo un amante!

LA NIÑA
¿Dónde está?

MÓNICA
Pero ya te he dicho que no puedes verlo todo en un solo día.

LA NIÑA
(Parándose) **¡Me voy!**

MÓNICA
¿Entonces no quieres que te lo enseñe?

LA NIÑA
(Duda) Sí quiero. Pero tú dijiste...

MÓNICA
(Se para de un salto y dice muy alegre) **¡Yo llamé a la ratita y vino por fin!**

LA NIÑA
Si dices otra vez que soy la ratita me iré.

MÓNICA
(Burlona) **¡No puedes!**

LA NIÑA
Sí puedo. ¿Por qué no voy a poder?

MÓNICA
(Igual) Porque eres la ratita.

La niña empieza a caminar para irse.

MÓNICA
(La retiene de un brazo) **¿Quieres ver a mi amante?**

La niña se para.

MÓNICA
(Como si se sobresaltara porque ve llegar a alguien) **¡Oh, ya no puedes irte. Allí viene!** *(Toma de la mano a La Niña y la lleva tras el árbol)* **¡Quédate quieta y cierra bien los ojos, después yo te convidaré los pasteles que él traiga.**

La Niña queda detrás del árbol arrodillada. Tiene los ojos cerrados, pero va abriéndolos poco a poco, a medida que Mónica habla. Mónica se coloca lo más lejos posible del árbol y habla adoptando el tono de una persona mayor.

¡Oh, amante! ¿Cómo estás? ¡Cuántos pasteles me has traído hoy! Tú sabes que yo no quiero comer tanto. Me gusta mucho más la sopa negra. ¡Qué hermosa capa amarilla tienes y qué bonito sombrero con plumas!... Hoy no has traído tu caballo blanco... ¡Tenemos que dar una fiesta!... A lo mejor hasta invitaremos a la rata... pero habría que pensarlo muy bien... tú sabes que tiene la horrible costumbre de hacer muecas con la boca y no se le entiende nada de lo que dice... Además no conoce ningún juego... No sabe bailar como nosotros... ¡Bailemos!

Escena 3

Se adelanta bailando con los ojos cerrados. La Niña se ha parado para irse. Pero se detiene; encima del muro se ve sentado a un muchacho que tiene una cometa. Él está allí hace un buen rato mirándolas jugar. Se tira del muro y cae en el jardín sin hacer ruido. Sigue a Mónica en su baile, curioso, por fin la toma de la mano cuando ella dice:

MÓNICA
¡Pero qué bien bailas, amante! *(Se detiene sorprendida sin abrir los ojos. Cree que es La Niña quien le da la mano y grita)* **¡Por qué tenías que salir!** *(Abre los ojos contempla incrédula al niño, retira su mano de la de él y le toca suavemente, casi sin llegar a hacer contacto, la cara. Por fin dice:)* **¡Amante!**

EL NIÑO
Yo no me llamo así.

MÓNICA

(La alegría inunda a Mónica) **¡Ratita! ¡Ratita! ¡Ven!**

LA NIÑA
(Saliendo) **¡Hola!**

MÓNICA
¡Ratita, por haberte portado bien, te dejaré jugar con nosotros!

EL NIÑO
¿Ratita?

MÓNICA
(Ya no necesita mentir, por fin) **¡Oh ella es una amiga mía, una de mis muchas amigas! Su nombre no es ratita, pero ¿no es verdad que suena muy bonito? ¿Y a ti no te gusta el nombre que te di? ¡Amante!**

EL NIÑO
No sé. Yo estoy buscando trapo para la cola de mi cometa *(Mira a su alrededor)* pero veo que aquí no hay, tendré que irlo a buscar a otra parte.

MÓNICA
¡Oh, no! ¡Espera un momento! *(Va detrás del árbol y rompe su delantal en tiras).*

Mientras ella hace esto, El Niño conversa bajito con La Niña.

EL NIÑO
¿Es verdad que te dice ratita?

LA NIÑA
Sí.

EL NIÑO
¿Eres tú su amiga?

LA NIÑA
A mi mamá no le gusta que tengamos amigos. Ya me voy a ir.

EL NIÑO
¿Por qué está tan sucio todo esto?

LA NIÑA
(Mirándolo todo) **¿Sucio?**

EL NIÑO
¿No ves la basura?

LA NIÑA
¡Oh, no, allí no hay basura! *(Muy sorprendido)* **¿No? ¿Qué hay entonces?**

MÓNICA
(Desde donde está) **¿Qué dices?** *(Avanza rápidamente hacia ellos).*

EL NIÑO
(A Mónica) **¿Dónde conseguiste eso?**

MÓNICA
¿Las tiras de trapo?

EL NIÑO
¡Sí!

MÓNICA
(Pausa. Haber roto el mandil es feo) **¡Ah! Me las dieron los conejos.**

EL NIÑO
¿Quiénes?

MÓNICA
¡Los conejos! Los conejos que viven debajo del árbol... *(Lo toma de la mano y lo hace sentar)* Ahora vas a sentarte allí quieto y la ratita y yo te daremos pasteles. Tenemos muchos. ¿Verdad, ratita? Los hemos escondido. Los escondimos porque hoy mismo vendrá a visitarnos *(Oye un pequeño ruido que la sobresalta y se detiene. No, no hay nada)* a visitarnos un príncipe y le convidaremos pasteles, pero como también a los ratones les gustan mucho... *(La carita de Mónica cambia, algo la toma del cuello, algo frío que la paraliza. Se oye un grito. Un grito autoritario. Terrible. Es un remedo exagerado de la voz que Mónica adoptaba para insultar o imitar).*

LA VOZ
¡Mónica!
Mónica se ha olvidado de los niños. Busca algo en el aire. Se cuelga las tiras del mandil al cuello desesperadamente y las extiende como para que alguien pueda imaginar que eso es un mandil. Y así, corre desolada al llamado. Los niños la ven alejarse y no se les ocurre detenerla ni preguntarle nada. Se quedan en silencio un largo rato.

EL NIÑO
¿A qué jugaban cuando llegué yo?

LA NIÑA
Ella dijo que tú vendrías trayendo pasteles y estaba bailando contigo. **¿Trajiste los pasteles?**

EL NIÑO
¿Ella sabía que yo iba a venir?

LA NIÑA
Sí, lo sabía. Y me gustó mucho, de todas las cosas que dijo eres la única que yo vi realmente.

EL NIÑO
No te entiendo.

LA NIÑA
Ella sabe jugar muy bonito. Nunca había jugado antes así.

EL NIÑO
¿No podrías enseñarme como jugaba?

LA NIÑA
Por ejemplo ella dijo que allí *(Señala el montón de basura)* había un hermoso jardín con dalias rojas. ¿Tú lo ves?

EL NIÑO
(Mira con atención) **¡No! Solo veo basura.**

LA NIÑA
(Desconsolada) Si ella estuviera aquí verías las dalias. Ella haría un ramo para tu madre y tú las llevarías. Estaba haciendo uno para mí, pero yo dije algo que la enojó mucho y lo deshizo... También oímos cantar a un pájaro muerto... *(Busca por el jardín)* Aquí está... *(Lo toma ahora sin que le repugne y se lo alcanza al niño).*

EL NIÑO
(Retrocediendo) **¡Ese animal tiene mal olor!** *(Abriendo mucho los ojos).* **¿Dices tú que cantó...? ¿Eso?**

LA NIÑA
(Dudando) Ahora no estoy tan segura... pero... Mónica dijo que yo era cruel, me dio mucha pena haberlo tirado... y cuando ella habló con tanta pena, yo diría... sí, yo creo que cantó...

EL NIÑO
(Asustado) Tu historia no me gusta. Da miedo.

LA NIÑA
Mónica nunca tuvo miedo. Solo rabia. Tú eres un chico, los muchachos nunca deben tener miedo. Eso siempre dice siempre mamá...

EL NIÑO
¿Y ahora adónde ha ido?

LA NIÑA
¿Mónica?

EL NIÑO
¡Sí!

LA NIÑA
¿No oíste que la llamaron?

EL NIÑO
¿Quién la llamó?

LA NIÑA
No lo sé... si ella estuviera aquí, se enojaría contigo porque haces preguntas. A ella no le gustan las preguntas, solo contar cosas.

EL NIÑO
¿Y cuándo volverá?

LA NIÑA
No lo sé.

EL NIÑO
¿Y nosotros que hacemos?

LA NIÑA
No lo sé.

EL NIÑO
¡Yo quisiera que regresara ahora mismo!... *(Señala el pájaro)* Me gustaría oírlo cantar... *(Señala el montón de basura)* Y ver el jardín de dalias. *(Desconfiado)* **¡Oye, y eso que dijo del príncipe!... ¿lo crees tú?**

LA NIÑA
¡Oh, sí, sí, ella se hubiera quedado, habría venido el príncipe y hubiéramos tenido una gran fiesta!

EL NIÑO
¿Y si la esperamos?

LA NIÑA
Yo no puedo. Hace mucho que estoy aquí. Pero quédate tú, quédate tú y pídele que llore, sabe llorar sin hacer bulla y parar cuando quiere...

EL NIÑO
¿Verdad?

LA NIÑA
¡Sí!

EL NIÑO

(Se decide) **¡Yo me quedaré para oír cantar al pájaro y ver al príncipe! Es lo que más me gustará.**

LA NIÑA
Mamá me regañará por haberme demorado.

EL NIÑO
Si le cuentas todo lo que viste ya no estará tan enojada.

LA NIÑA
Seguro. *(Señalando la cometa mientras sale)* **¡Mi hermano también tiene una cometa como la tuya!...**

El niño da vueltas por el jardín. Mira desde lejos con curiosidad al pájaro. Empieza a silbar mientras saca hilo de su bolsillo y se pone a arreglar la cometa para volarla. Es el crepúsculo, las sombras van invadiendo el jardín. El Niño termina de arreglar la cometa y se sienta al pie del árbol siempre vigilando al pájaro que está en el suelo. Se queda dormido. El escenario está a oscuras. La luz de una linterna alumbra la cara del niño. Este despierta sobresaltado y temeroso. Un hombre vestido de negro, y por ello invisible en la oscuridad alarga su mano libre y toma rudamente al Niño por un hombro. Lo sacude. Lo levanta en el aire y las piernas del Niño se agitan desesperadamente por tocar el suelo y escapar a la presión de esa mano.

EL NIÑO

(Gritando) **¡Déjeme! ¡Déjeme!**

EL HOMBRE
¡Vamos!

EL NIÑO
(Se retuerce para escapar pero no lo consigue) **¡No puedo irme, debo quedarme!**

EL HOMBRE
¡Vamos!

EL NIÑO
(Suplicante) **¡Estoy esperando a Mónica, no puedo irme! ¡Vamos!**
(Desesperado) **¡Déjeme! ¡Déjeme! Debo quedarme, quiero oír cantar al pájaro muerto, quiero ver el jardín de dalias... Tendremos una fiesta y vendrá el príncipe... yo he llegado aquí de casualidad y será muy difícil regresar...**

EL HOMBRE
¡Vamos!

EL NIÑO
(Llorando) **¡No, no quiero, no quiero...!**

El hombre lo arrastra mientras el niño grita.

¡Mónica, Ratita... no importa, yo vendré a oír cantar al pájaro muerto...! ¡Mónica...!

TELÓN

ALDO MIYASHIRO RIBEIRO

LUIS A. RAMOS-GARCÍA
University of Minnesota

Nació en Lima en 1976. Ex-estudiante de literatura en la Universidad Católica, cursó estudios de Derecho, Periodismo, Literatura y actuación en la Escuela Nacional de Arte Dramático y en el Taller teatral del destacado director Roberto Ángeles. En su faceta televisiva, el actor, guionista y dramaturgo se hizo popular gracias a sus aclamadas miniseries –Misterio (2005), *Lobos de mar* (2005), *La gran sangre* (2006), *La gran sangre contra las diosas malditas* (2006), *La gran sangre 3: El encuentro final* (2006), *Golpe a golpe* (2007) y *La gran sangre 4* (2007)– incursionando además en la conducción de programas tales como "Enemigos íntimos" (2008), acompañado por Beto Ortiz. Miyashiro entró de lleno en el cine nacional al actuar y escribir su primer guión cinematográfico, *La gran sangre: la película* (2007) dirigida por Jorge Carmona.

Director y profesor de teatro, Miyashiro escribió *Función velorio, cuatro actores mueren en escena* (2001), obra que le hizo merecedor del Premio Nacional de Dramaturgia (2001). Entrevistado por José Martín, Miyashiro describe en sus propias palabras lo que significaba para él (y sus colegas) el hacer teatro: "Lo primero que escuchas en la familia es que [el teatro] es una profesión para adictos y homosexuales, es lo primero que escuchas, por suerte nos soy adicto ni homosexual, o sea que no [acertaron por] ahí. No están de acuerdo pues, [porque] creen que te vas a morir de hambre y todo eso. Y sí, de hecho, claro, por supuesto que la pasé mal, [hasta] dormí en [la banca de] un parque, yo he pasado por todo; [y entonces decidí] irme de mi casa donde hubiera podido vivir cómodo toda mi vida. Luego por las constantes peleas por el teatro me puse a vivir en cuartitos, en cositas (sic), yo solo, haciendo teatro que me alcanzaba a las justas para hacer mis pagos. [Por cierto, el teatro] es una carrera bien sacrificada".

Función velorio: cuatro actores mueren en escena

Los escritos y expresiones escénicas de los dramaturgos peruanos a partir de la década del 2000, entre ellos los de Aldo Miyashiro, van revelando una atrevida contextualización que implica el tratamiento crítico de una realidad que, por lo general, prefiere navegar entre las revueltas aguas de lo anecdótico, lo cotidiano y la hipérbole: tal sería el caso de "Función velorio," y de otras obras escritas por este joven dramaturgo. Por otra parte, y contrariamente a lo percibido por los especialistas, esta nueva perspectiva daría lugar a la escritura de una temática comprometida, azarosa y en algunos casos tortuosa, que se apoyaría descomedidamente en un referente histórico-teatral problematizador y que por lo usual se podría confundir con el desarrollo de una fábula y/o un juego absurdo, características de una escritura ajena a los rasgos esenciales de la llamada 'dramaturgia comprometida'.

Y sin embargo, bajo este modo de pensar, el aceptar el disímil rol de un antihistórico

dramaturgo –demiurgo impenetrable y absoluto– supondría la capacidad de indagar paradójicamente, dentro y fuera de la historia, el rol demitificador del teatro, explorando la psicología del actor y del público, investigando las infinitas posibilidades de representación, denunciando los excesos del poder, y apropiándose de múltiples discursos considerados anteriormente como patrimonio de la ficción cinematográfica practicados por un director como Quentin Tarantino. Todo esto parece motivar a Leonardo (Miyashiro) a inventar una flamante forma de representación que guardaría línea directa con los clásicos coliseos romanos y con aquellos 'gladiadores' o mártires listos a sacrificar la vida para entretener al emperador y al público espectador que espera pan y circo. Al presentar un montaje de inusitado realismo en el cual cuatro actores deben morir en escena, Leonardo-Miyashiro se da explícitamente la libertad de examinar ciertas convenciones estético-teatrales que, según su criterio, han ido modelando la historia y conducta de aquellos involucrados en el arte de las tablas.

Contratados por Leonardo-Miyashiro para morir de varias formas en un escenario público, un viejo actor (Rodolfo), una gorda y fea actriz de reparto (Amanda), y un frustrado actor de color (Simón) aceptan entregar la vida a cambio de la gloria eterna –derivada de la singularidad de su representación– y de una suma de dinero que será recogida por los herederos que ellos nombren. La inclusión de un actor aficionado, en realidad un retardado mental (Luchito), pone en cuestionamiento el carácter de demiurgo con que el director se protege, haciendo que la obra cobre un aspecto lúgubre y mortificante en cuanto el actor no sabe en verdad que tendrá que morir durante la función. Añadida la cuarta víctima propiciatoria, Leonardo-Miyashiro infringe de manera anticlimática la ritualidad e intimidad del inhumano espectáculo, para en su lugar, fabricar un ambiente en el que la hipérbole comercial de los anuncios, la televisión y los periódicos al copar la opinión pública, desata la condena moral e hipócrita de un sector cuyo 'voyeurismo' rampante es emulado por el grueso de un público morboso que el día de la función llena el recinto teatral.

Dirigidos por Leonardo-Miyashiro los actores insertan un espectáculo metateatral dentro de otro, por medio del cual Rodolfo y Amanda juegan a ser los padres del retardado Luchito y en el que Simón, el viejo criado, sostiene una trágica relación amorosa con Amanda que al final le costará la vida a los dos. Cuando todo está listo para la función del día siguiente, Luchito se estrangula accidentalmente privando a la obra de una cuarta muerte en el escenario y haciendo que Leonardo se haga de su rol, sin anticipar este último que, siguiendo las reglamentaciones del contrato legal, él tendrá que morir para satisfacer al público. Muertos Amanda y Simón, Rodolfo titubea en ejecutar a Leonardo-Luchito, generando un final doble y confuso en el que Clara, la esposa de Leonardo, interviene para supuestamente ultimar primero a Leonardo-Luchito y luego, cerrando la escena, matar de un balazo a Rodolfo.

Si bien es cierto que el argumento contiene numerosas referencias teatrales –que podrían confundir al espectador promedio mas no al iniciado– entre los pasajes siniestros de esta comedia negra, se van cristalizando los múltiples temores de una audiencia muy familiarizada

con los temas de la época, con la injusticia, la miseria, la discriminación, el olvido, la pérdida de valores, y la muerte repentina. Ante la indiferencia y crueldad del paso del tiempo, los personajes-actores se van convirtiendo en una réplica de los otros personajes de carne y hueso que están sentados al otro lado de la cuarta pared. Esa parece ser la intención de Leonardo-Miyashiro, demiurgo juguetón y cruel, regidor y crítico de un teatro que se le antoja sujeto a reglas estéticas anticuadas y en los que la calidad artística pasa a ser suplantada por artificios y prejuicios raciales que separan y dividen, no solo a los que practican el teatro, sino también a los que lo observan.

Obras y año de estreno (en Lima, salvo indicación):
No amarás (2000).
Función velorio (2000).
Los hijos de los perros no tienen padre (2002).
Un misterio, una pasión (2003).
Unicornios (2004).
Los parias (2004).
Promoción (2006).

FUNCIÓN VELORIO

ALDO MIYASHIRO

PERSONAJES: M (4) / F (2):
LEONARDO
CLARA
RODOLFO
AMANDA
LUCHITO
SIMÓN
CORIFEO O CORO

LEONARDO
Una obra para cuatro actores. Una sola función.

CORO
Una sola función.
Los aplausos al mayor.
Las manos quebradas, pasión,
el escenario emana tu olor
como quien clava en el pecho un crucifijo:
la sangre salta y salpica dolor.
Todo consumado al sacrificio.
No hay llanto, no hay miedo, no hay ser
jugando a la muerte santa
del creador y su precipicio,
solo queda tiempo para el placer...
La carne ha quedado esparcida y muerta,
nuestra nostalgia acusa retiro.
Tu talento, ¡oh ganador de la reyerta!,
es la hembra ansiosa sin marido
que reclama orgásmicos aplausos,
mil letanías, mil infiernos,
aplausos oscuros, secos, perpetuos, tiernos.

LEONARDO
La última función de nuestras vidas. Queda un solo hombre vivo. Uno solo.

CORO
Uno solo. Sonríe. Besa. Olvida. Grita.
Reparte flores a los deudos.

Cuatro ridículas muertes.
No tienen sangre. No tienen entrañas.
¿Alguien se acuerda? ¿Alguien reclama? ¿No es ridícula la muerte, si nadie te extraña?

LEONARDO
Una sola función. Una historia que ha nacido para mis cuatro héroes. El próximo año quizás... la función debe... comenzar. *(Se organiza un espacio donde Leonardo está escribiendo a máquina. Se le nota cansado)* Tengo sed... ¡Oh tristeza que todo lo corrompes! ¿Por qué no puedo recordar mis textos? ¡Saber que soy otro hombre que come dentro de mí!... No me gusta. ¡Tengo sed!

Ingresa Clara, exageradamente maquillada, con sueño.

CLARA
¿Terminaste?

LEONARDO
No... tengo sed.

CLARA
Tienes miedo. Hace días que al miedo le llamas sed.

LEONARDO
Desde cuando... piensas.

CLARA
Miedo, miedo porque sabes muy bien que no es justo, porque a pesar de todo eres un hombre bueno, porque tu hijo te escucha cada noche... Ven, mira cómo repite los textos de la obra, se balancea lentamente y agarra con fuerza su cordón umbilical en los momentos tensos. Él también tiene miedo... Yo tengo miedo, es normal, es humano... Todavía puedes renunciar

LEONARDO
Clara... ya hablamos de eso.

CLARA
Sí, pero es cruel.

LEONARDO
El teatro es cruel. Es cruel para el actor que vive por dos horas una vida mejor que la suya y regresa a casa a repetir sus miserias. Es cruel para el público: los espectadores son burlados por un hombre que ingeniosamente los insulta. Al espectador le quedan dos alternativas: ser sumamente bruto y no darse cuenta, o ser sumamente inteligente y

simular que no se da cuenta. Estos cuatro actores que he escogido no tienen mejor opción de vida que actuar en mi obra. Sus vidas como hombres son tan flacas, deslucidas... que se verán mejor fuera de ellas. Y como actores nadie los va a llamar... No existen.

CLARA
Y por eso... ¿merecen morir?

LEONARDO
Ellos no me regalan su muerte. Yo pago por ellas y pago con creces. Fama, dinero y gloria: quedarán como héroes. Como cuatro mártires del teatro mundial. Cuatro hombres que tuvieron el placer voluntario de morir en escena, de regalar su sangre para el aplauso, de no escuchar ese aplauso... pero imaginarlo toda la noche anterior, despiertos, aterrados, repitiendo sus textos para la última función de sus vidas. ¿Hay algo más hermoso? ¿Existe realmente?

CLARA
Tú hijo está llorando. No está de acuerdo.

LEONARDO
Clara... por favor, él va a disfrutar de todo lo que viene después. Va a tener todo... va a vivir de mi éxito. Todos hemos querido matar a alguien... Solo algunos somos capaces. Matar es la única forma de ser más que Dios, es la única forma que encontré para triunfar y no renunciaré a ella. ¿Estás conmigo hasta el final?

CLARA
No.

LEONARDO
¿Por qué?

CLARA
Porque tú serías capaz de matarme.

LEONARDO
No, no sería capaz. No te das cuenta que todo lo hago por nosotros. Yo también soy humano, Clara, yo también sufro. Yo tampoco puedo dormir... Las entradas se agotaron en la primera semana. He dejado de ser anónimo, la gente me ama y me odia: es lo que siempre busqué. Si todos te aman, algo anda mal, ¿no?

CLARA
Me asustas y asustas al bebé. Me voy a dormir... Piénsalo.

LEONARDO

Clara... tengo sed.

CLARA
Yo también.

LEONARDO
Cierra los ojos.

CLARA
¿Para qué?

LEONARDO
Ciérralos. *(Clara obedece)* **¿Qué ves?**

CLARA
Nada...

LEONARDO
Mentira. Concéntrate... Cuando cerramos los ojos, vemos colores que nunca hemos visto. Son puntos que se mueven traviesos hasta formar líneas, líneas que reclaman formas. Cuando la línea ha madurado, se convierte en lo que siempre quiso ser... un caballo celeste, una estrella con sexo y piernas, un niño alargado hasta los dedos y esos dedos llegan al cielo... Dime, ¿qué estás viendo?

CLARA
Una línea lila va inventando una mujer con los cabellos que no se cortó nunca. Tiene cara de virgen, pero hace el amor a diario con un koala que solo sabe decir palabras dulces... El koala es otra línea y su color no importa. Nunca importó.

LEONARDO
¿Por qué?

CLARA
Porque ella lo ama; pero las líneas se comienzan a deformar. El lindo koala se aleja y su mujer ya no es lila, ya no es línea. Ahora está embarazada y su barriga es blanca. Ahora el koala ha dejado de ser dulce, ahora es un mamífero grotesco y ahora sí tiene color, muchos colores, demasiados colores...

LEONARDO
(Cierra los ojos) Pero a la mujer lila nunca le importó el color. Ella ni siquiera sabe diferenciar los colores porque la línea se ha vuelto gris, redonda y ladra. Por eso ha cambiado. Los perros, aunque son fieles y cariñosos, solo ven en blanco y negro. Cuando eres punto, llega el momento de buscar ser línea. Yo quiero más... Quiero color y forma.

El único medio de conseguirlo es cerrar los ojos. Cuando tenga que pasar lo que va a pasar, cerraremos los ojos, fuerte... Y toda la sangre la veremos verde, crema, celeste. No será roja... ¿Te das cuenta?

CLARA
No... Yo solo miro en blanco y negro.

LEONARDO
Clara... Cierra los ojos y bésame.

CLARA
Te amo.

Se quedan mirando, se besan.

CORO
(Bufonesco) La obra está terminada. El público espera impaciente. Todos compraron entradas. Señor actor, señora actriz, ¿cuánto cuesta su muerte? Hoy soy público, hoy no actúo. Hoy ha ganado mi suerte. Más viejo, gorda, negro, retardado, ¿no es barata la muerte? ¿En qué obra podría actuar un viejo acabado sin memoria? ¿La gorda podría ser Julieta sin que se malogre la historia? ¿No es para un actor negro una treta querer alcanzar la gloria? ¿Un falso aplauso para un retardado no es aumentar mierda a la escoria? Señor actor, señora actriz, ¿cuánto cuesta su muerte? ¿No es acaso su morir la razón de mi suerte?

RODOLFO
¿Me quieres pagar por matarme?

LEONARDO
No exactamente. Usted muere, es cierto; pero no le pago por eso. Le pago por actuar en mi obra... que requiere una muerte real en escena.

RODOLFO
Tú eres... imbécil. El dinero que me pagarías... ¿para qué serviría?

LEONARDO
En principio, para un funeral digno y para que usted lo reparta como quiera... a sus hijos, su esposa... Su carrera de actor quedaría consagrada como un sacrificio a su pasión por el arte.

RODOLFO
¿Tú sabes quién soy yo? ¿Tú sabes dónde he actuado?

LEONARDO

Sí, lo sé. Por eso vine a buscarlo, porque usted fue un gran actor. Ya no lo es más. Nadie lo llama. Todos comentan que se apunta los textos en las manos para poder decirlos. Además, comentan que el alcohol ha acabado con su talento. La propuesta es clara, yo lo saco del olvido, disfruta unos últimos meses de reconocimiento, una gloria póstuma y una muy buena suma de dinero. Es mejor que esperar la muerte sentado, con el fracaso como único testigo.

RODOLFO
¿Quién crees que eres tú para decirme todo esto? Yo soy Rodolfo Velarde, el mejor actor de carácter del país. He representado todo... Mil monstruos han vivido dentro de mí. Cuando no había dinero, me comía los aplausos. Cada vez que escucho un aplauso, siento que me están llamando... que están diciendo mi nombre... Y quieres que muera, quieres que yo muera... Yo te voy a enseñar a respetar a tus mayores, yo te voy a quitar las ganas de matar...

Rodolfo intenta agredirlo, cae al suelo.

LEONARDO
Le dejo el libreto. Solo espero su respuesta hasta mañana.

AMANDA
Te voy a responder hoy. No te preocupes.

LEONARDO
Gracias... Bueno, ¿cuál es tu respuesta?

AMANDA
Todavía no. Quiero saber qué pasa por tu cabeza: quizás que soy una gorda horrible a quien nadie ha llamado para ningún montaje... que soy talentosa, pero mi físico, poco estético, no sirve y que por eso estoy dispuesta a morir por...

LEONARDO
No, no pienso eso.

AMANDA
No mientas, es exactamente lo que piensas y no dejas de tener razón. Pero, sabes... soy gorda, sería necio negarlo... pero no soy horrible. Es irónico. Mi país es el único en el que la raza matriz es sinónimo de fealdad. Yo me siento bella. Soy bella. Cada centímetro de mi cuerpo es carne hecha para santos y ángeles. Pero voy a aceptar, ¿sabes por qué?

LEONARDO
No.

AMANDA
Sí... Tú crees saber. Crees que acepto por frustración, porque tu obra me parece preciosa. *(Ríe)* No, no acepto por eso. Acepto por dos razones: porque no le tengo miedo a la muerte. Los diferentes esperamos la muerte. Creemos que, a lo mejor, nos da otra vida: más honda, menos inútil que esta. De la muerte soy amiga desde pequeñita. Nací y era como un pescado flaco, flaquísimo. No te rías. Mi madre lloraba, mi padre vagaba. Engordé para no morir, y de tanto engordar sentí que la muerte no era invencible. Esa es la razón por la que acepto.

LEONARDO
Dijiste que eran dos razones.

AMANDA
Sí. La otra es que me gustas. Mucho. Si quieres que acepte estar en tu obra... tienes que hacerme el amor sin ningún tipo de respeto. Vejarme, agredirme. Y luego besarme en la boca pronunciando algún parlamento hermoso, porque tú también eres actor. Todo dramaturgo o director es un actor. Un actor hipócrita que todo lo sabe, que todo lo resuelve; pero que no tiene el valor necesario para contar en vivo su propia historia. ¿Aceptas?

LEONARDO
Creo que lo que te he ofrecido es suficiente.

AMANDA
Entonces, toma tu libreto.

LEONARDO
Está bien. ¿Cuándo?

AMANDA
La noche antes del estreno. Después de haber acabado el ensayo general. Si es posible, con luces. Dos cuerpos en calor haciendo el amor, sabiendo que voy a morir. Es excitante. Voy a contar los días. Nunca he hecho el amor con un asesino.

LEONARDO
No soy un asesino.

El Coro o el corifeo asume el papel del padre de Luchito, retardado mental, negociando su ingreso al elenco.

CORO
Por supuesto que no. Usted es un artista, pero debe comprender lo doloroso que es para mí perder un hijo. Creo que luego tendré que rehacer mi vida y la de mi esposa. Después

de Luchito, no quisimos tener hijos. Teníamos miedo, ¿me entiende?... Podría ser la oportunidad para adoptar uno y hacer que Luchito viva otra vida... Como en el teatro, usted lo sabe mejor que yo. Un hijo más podría calmar el dolor.

LUCHITO
Un hermanito.

CORO
Sí, hijo... un hermanito. Ya hablé con mi esposa y está de acuerdo, siempre y cuando la cifra sea razonable... No es por una cuestión económica... ¿me comprende?... Sino que tendríamos que irnos lejos, evadir las preguntas: la única manera que nos quedaría para ser felices sería ser anónimos.

LEONARDO
Exactamente lo contrario a la mía. Luchito, ¿has actuado antes?

LUCHITO
Sí... en el colegio había un grupo. Yo hice de galán. Todas las chicas se enamoraban de mí. Luego venían los aplausos... ¿Van a haber aplausos ahora?

LEONARDO
Sí.

LUCHITO
Cuando actúo, siento que me quieren más, que soy normal. Mucha gente te abraza el día que actúas. Yo no quería irme del colegio ese día: dormir en el teatro y soñar con los abrazos y los besos. Quería ser más tiempo el galán... Perfecto... Hermoso. Y que todos me miren y se enamoren. Porque en las calles la gente me mira... pero es diferente. Gracias, papá, otra vez voy a escuchar aplausos.

CORO
Me siento un poco mal. Siento remordimientos, señor Leonardo.

LUCHITO
No te preocupes, papito... Ser actor no es malo... No... No todos los actores son maricones y drogadictos... No... Hay bastantes, sí... Pero no son todos. No sientas remordimiento, yo voy a ser feliz... Oiga... ¿qué papel me va a tocar?

LEONARDO
De hijo.

LUCHITO
Ese ya me lo sé. He sido Hijo desde que nací.

LEONARDO
Le parece bien esto.

CORO
Más que suficiente. Hijo, tienes que portarte bien, hacer caso a todo lo que diga el señor Leonardo... Él es muy buena persona y mamá le va a preguntar si te estás portando bien... Y como nos está pagando para que actúes, es como si fuera un trabajo, ¿me entiendes?

LUCHITO
¿Qué?... Todavía pagan por actuar... ¡Qué lindo!... deberían pagar también entonces por besar a mamá o hacer pis o sonreír. Por todo lo lindo deberían pagar.

LEONARDO
Sí... Los ensayos comienzan mañana.

SIMÓN
¿Mañana?... ¿Qué le voy a decir a mi hijo mañana?

LEONARDO
No tienes que decirle nada. Solo tú sabrás lo que es mejor para él. Que va a tener una buena educación en un gran colegio... Que hasta podría tener tu nombre... Además no se queda solo. Tiene a su madre... A pesar de que ustedes son separados, claro... Al final, por más amor que exista, el padre es solo una referencia y, en su caso, será un ejemplo a seguir. No se queda solo tu hijo, Simón. Tiene a su madre.

SIMÓN
Pero su madre es blanca.

LEONARDO
Ah... ¿qué quieres decir con eso?

SIMÓN
Fue un chiste. Hay que ser negro para hacer chistes cuando te vas a morir. Mi abuelo me contaba que su abuelo, cuando era azotado, pensaba en algo gracioso para no sentir dolor. Los latigazos partían su espalda uno tras otro y él reía enfermizamente, con su dentadura blanca de caballo y los ojos llenos de lágrimas... Reía, reía, balbuceaba palabras inexistentes; pero él las entendía en su llanto, en su risa, en su suerte. Hay que ser negro para saber que el teatro es cruel. Hay que ser negro para reírse de todos y soñar con ser Hamlet, con tu dentadura blanca de caballo, sostener sus diálogos y reír, mientras tu risa enardece más al puño que agarra el látigo. ¿Quién sabe de mí? ¿Quién sabe si no tengo todo para ser el Hamlet más perfecto? Para recitar cada verso y arrancarme en cada escena lonjas de carne negra y ser danés, se necesita ser blanco y danés, blanco y de cualquier

país, mestizo incluso –nunca negro–... para ser Hamlet. En un momento, pensé que le había ganado a eso. Hice teatro como loco, montaje tras montaje. Teatro en todo el país. Teatro negro. Pero te das cuenta de que no es justo, te das cuenta que el teatro debe evadir una raza: debe asumirlas todas. Los dramaturgos no deben poner tipo físico a sus personajes. Esos dramaturgos son unos cobardes. Cualquier hombre puede ser cualquier personaje. Yo no quise ser un actor negro. Quise ser simplemente un actor. No pude y, a lo mejor, mañana estoy en tu primer ensayo. Lo más gracioso es que voy a actuar de negro, del criado negro. Porque tú para escribir eres un cobarde, siempre fuiste un cobarde.

La escena queda vacía.

CLARA
Mis pies son cobardes. Nunca se atrevieron a ser bellos. Un pie bello tiene las uñas claras y armónicas. La planta es suave al tacto y nunca tiene sudor. El empeine es pleno y en su estiramiento tiene cierta distinción. Un pie, para ser bello, tiene que ser virgen, no puede haber sufrido, no puede tener heridas, sus cicatrices no deben verse a diez centímetros de distancia. Yo soy como mi pie. Pequeña, deforme, asimétrica, sufrida. Mis uñas son parte de mí: sin voluntad, sin carácter, con intenciones perdidas, con matices amarillentos de tanto no luchar por algo, como mis sueños: toscos y mal delineados. Mis dedos se han dejado llevar por la inercia como mis impulsos más primarios. Los dedos de un pie bello apuntan a una misma dirección, los huesillos corren fluidos y serenos en una suave línea recta, quebrada apenas por la emoción que le otorga la postura final. Mis dedos, en cambio, apuntan siempre hacia abajo, derrotados. Soy un pie feo que quiere ser madre de un pie bello para darle de lactar, lactar, nada más. Mis pies son mi vida, ¿o acaso no es cierto?... Yo te sufro, Leonardo. Tu sudor, tu olor, tu cuerpo restregándose... Todo, todo, es sucio, absurdo, ¿o acaso no es cierto, Clarita? Sí, sí es cierto. Nunca sentí placer. Me invade un señor patético, incluso cuando no quiero. ¿Cuándo he querido? Yo no he querido. Nunca te he extrañado. Soy un pie, un pie es imposible que ame al zapato, por más bello que este sea. Un pie no debería caminar nunca. Solo debería ser admirado. Deberíamos gatear. Las rodillas son más feas: que se gasten ellas. Imagino. Es más grande el placer a solas. Ser egoísta es amarse más de lo que alguien te podría amar. Yo me amo. Sonrío, me amo a solas y nadie te hace daño, Clarita, nadie. Te conquista ferozmente, eres un pie acariciado lentamente y sientes cosquillas por todo el cuerpo, ratones grises que caminan por tu cráneo y te hacen gritar, gritar, gritar, ¡gritar!... No, no vengas. Este momento es mío, deja que los ratones le corten el cerebro a mordiscos. Cuando no estás, no pienso. ¿Hay algo más grande que el placer negando la posibilidad de pensar? ¡Vete!... Hoy mis pies van a comenzar a ser bellos, hoy encuentran su forma, hoy te amo; pero no te quiero cerca. Hoy soy un pie nuevo, sano, bello.

CORO
Falta muy poco para el estreno. La prensa ha cubierto el evento. Todos hablan de pasión, de sentimiento. Todos abrigan a los actores en su seno. Matemos el llanto y la espera, matemos esta espera tensa. Morirán cuatro actores en escena. Hoy es la conferencia de

prensa.

LEONARDO
Gracias por asistir a esta conferencia de prensa. Estamos dispuestos a contestar cualquier pregunta que deseen. Pero antes quiero pedir un aplauso para estos grandes actores que ofrendan su vida por el teatro. Cosa que cualquiera de los que estamos en esto quisiera hacer

CORO
¿Cómo se llama la obra?

LEONARDO
"Función velorio". Esta es la historia de un viejo actor, casado al final de sus días con una mujer gorda que lo ama de una manera desmesurada. Han tenido un hijo que es retardado y ambos, secretamente, se echan la culpa. Tienen un criado negro, fiel y discreto, que genera un conflicto amoroso que desencadena la tragedia propiamente dicha: las cuatro muertes.

CORO
¿Todos morirán realmente?

LEONARDO
Sí.

CORO
¿Y están de acuerdo? ¿Cuál ha sido el trato?

LEONARDO
Todos están de acuerdo. El trato, como ustedes comprenderán, es privado... Por razones obvias. Ahora los invito a hacer preguntas a los actores.

CORO
Don Rodolfo, cuando aceptó la propuesta de "Función velorio", ¿estaba ebrio?

RODOLFO
No, yo acepto por mi propio amor al teatro, porque es una experiencia diferente y en mi trabajo como actor siempre he asumido riesgos. Y, en este caso particular, la creación de mi personaje ha sido un proceso arduo donde mis sensaciones me han llevado a buscar colores y formas que, al encontrarlas, me han sorprendido. Yo soy un actor integral, yo huelo a mis personajes, sé cómo sabe su piel, cómo mueven sus pestañas, cómo respiran, cómo palpita su corazón. Necesito procesos largos para encontrar mis sensaciones...

CORO

Gracias, Don Rodolfo. ¿Cómo se llama la actriz gorda?

LEONARDO
Amanda Rodríguez.

CORO
Amanda... Dos preguntas... ¿Qué se siente actuar en una temporada de un día? Y, ¿por qué eres tan gorda?

AMANDA
No siento nada. Un poco de miedo quizás... Soy actriz, voy a morir siendo actriz. Y soy tan gorda, porque tú eres tan idiota.

CORO
Gracias, Amanda. Don Simón... ¿No aburre hacer de negro siempre?

SIMÓN
No. Estoy orgulloso de ser negro. Soy negro a mucha honra y eso no ha significado ninguna dificultad en mi trabajo. Al revés, me ha abierto muchas puertas. Como esta... por ejemplo.

RODOLFO
Claro... El teatro es así. Te da muchas oportunidades por...

CORO
Gracias, Don Rodolfo... Una pregunta para el director... ¿No cree usted que matar a un retardado en el teatro debería ser un acto que se dé más a menudo?

LEONARDO
No entiendo.

CORO
Claro... Selección natural.

LUCHITO
Yo tampoco entiendo... Para yo poder actuar, ¿tengo que morir?

CORO
No me diga que Luchito no sabe... Eso sería cobarde.

LEONARDO
No más preguntas, señores.

CORO
No ha contestado la pregunta.

LUCHITO
Yo todavía quiero morir después de hacer otras obras.

LEONARDO
La conferencia de prensa ha terminado... Tenemos hoy ensayo general. Les rogamos abandonar la sala.

Tumulto, preguntas, flashes fotográficos. Leonardo pierde los papeles y golpea a un periodista. Desorden general, bulla.

CORO
Una foto del elenco y el director.

Posan ridículamente. Patético intento de figuración de Rodolfo. Leonardo intenta escapar.

Así culmina la accidentada conferencia de prensa de "Función velorio", obra escrita y dirigida por Leonardo Oviedo. El director se negó a contestar las preguntas de los colegas periodistas y agredió a un hombre de prensa. Mañana es la función única donde morirán cuatro actores, entre ellos el conocido actor Rodolfo Velarde. Las localidades están agotadas y nos informan que se revenden a precios exorbitantes. Seguiremos informando sobre este acontecimiento artístico que viola los derechos humanos fundamentales. El Presidente de la República ha comprado entradas preferenciales y considera que es un acto artístico y cultural sin precedentes, el cual demuestra el ingenio y talento de los compatriotas. Es decir, piensa igual que nosotros. Ha trascendido que el gobierno asumirá la producción del montaje el próximo año y que quedará establecida una fecha anual para repetir el espectáculo hasta el final del presente mandato presidencial. Siempre y cuando –acotó el presidente– no llamen a su hijo que quiere ser actor. "Función velorio" será transmitida por señal cerrada bajo el sistema "pay per view". Para los coleccionistas, se venderá la sangre derramada a precios populares. Si ha hecho reservaciones, llame ahora, llame ya, y ganará un abrazo con los actores y una fotografía instantánea autografiada. El libro se venderá en las afueras del teatro. No compre piratas, exija un original. Se aconseja llegar temprano al teatro para evitar aglomeraciones. Las autoridades policiales lo han considerado como un espectáculo de alto riesgo, por lo que tres mil efectivos policiales velarán por la seguridad de los espectadores. Por tal objetivo, se ha suspendido el clásico del fútbol nacional. Además, los jugadores de ambos cuadros fugaron de la concentración a comprar sus entradas para "Función velorio". El sociólogo Martín Arredondo afirma que se ha generado una histeria colectiva por el acontecimiento, porque es la primera vez que en el país la gente va al teatro pagando. Normalmente –dice Arredondo– en los estrenos todos son invitados. Este hecho podría generar un conflicto de parte de un gran grupo de actores que creen que por ser actores tienen que entrar gratis. Pedimos un minuto de silencio por

la muerte del administrador del teatro, quien falleció de un infarto provocado por la fuerte impresión de ver por primera vez en su vida una taquilla tan cuantiosa. Pero como en televisión el tiempo es oro, que sean cinco segundos. Seguiremos informando. Jorge Vértiz, CTV noticias.

El Coro o Corifeo se rearma.

Un ensayo general,
un último ensayo.
¿Acaso es real?
¿Se puede realmente mentir
cuando se trata de morir?
¿Es posible amar?
¿al que nos va a matar?

LEONARDO
Este es nuestro último ensayo. Deberíamos ir ya a casa. Todos estamos cansados... Clara, tengo sed.

CLARA
Sí. *(Va a salir)* **¿Ustedes también?**

TODOS
Sí.

LEONARDO
Vamos a repetir la última escena. Ya han muerto la Gorda, el Retardado y el Negro. El Viejo avanza a primer plano *(Ingresa Clara)* y mira al público. Luego, el texto.

RODOLFO
¡Oh tristeza que todo lo corrompes! ¿Por qué no puedo recordar mis textos? Saber que soy otro hombre que come dentro de mí... Has muerto, mujer, y contigo la nada. El hijo que nunca amé es un péndulo irónico que niega con serenidad a los hipócritas que dicen que la vida es movimiento. Yo no soy vuestras muertes, yo no soy el negro que endiabladamente me mira; porque me miras queriendo matarme. Tu cortesía era una de las formas más antiguas del odio. Cuando un actor muere, arrastra a su tumba mil hombres. Nace otro actor y les regala vida. Entonces, ¿realmente muere? ¿O importa su muerte? Me voy contigo repitiendo tus textos, príncipe demente, te cuelgas en mí errante filósofo de los pobres... No muero entonces, solo miento, solo finjo, solo burlo... Cuando la bala reviente mi cráneo, no habré muerto... Los actores nunca mueren...

LEONARDO
Muy bien, Rodolfo. Te he cortado, porque no te vayas a disparar... Nos quedamos sin

función... Tomen, creo que todos tenemos sed.

LUCHITO
Yo, cuando sea grande, quiero actuar como usted.

SIMÓN
Nunca vas a ser grande.

LUCHITO
¿Por qué?

SIMÓN
No entiendes, no entiendes nada... ¿Qué mierda hay en esa cabeza?... Mañana vamos a morir, imbécil. Después de tu texto de la felicidad vas a terminar morado, casi negro como yo... No vas a tener tiempo para ser grande... No te va a alcanzar el tiempo ni el cerebro para ser grande.

CLARA
Cálmese, Simón, no tiene por qué ser cruel.

SIMÓN
¿Tú me vas a hablar de crueldad? En esta historia tú eres la buena. Solo en esta historia. Regálame la mitad del color de tu piel, yo te regalo la mitad de mi cerebro. Nos bastaría, nos bastaría para que tú dejes a Leonardo y yo sea el mejor actor del país ¿Nos bastaría también Luchito? ¿Nos bastaría? Contéstame, engendro, voltea tu estúpida cara y contesta, no me escuchas, te estoy hablando... No me miren así. Él ha vivido siempre protegido, siempre en una gran caja de regalo... Él nunca ha sufrido... No tiene la capacidad necesaria para sufrir. Hoy todos tenemos miedo y él no, no se da cuenta... Es más fuerte que nosotros... Su discreta idiotez no me enternece... Me abruma... ¿Alguna vez tuviste hambre?... No... No tienes ningún talento y te deben estar pagando más que a mí... ¡Acaso eres infeliz!... Tú no sufres, te sufrimos nosotros... Pero quiero que esto sea lo más justo posible... Si vamos a morir mañana los cuatro, también tienes que sufrir... Voltea y contéstame... ¿Sabes que la muerte duele?

AMANDA
Ya basta. El ensayo ha terminado; así que no actúes tu dolor, Simón, es indigno. Leonardo... nos quedamos a dormir en el teatro, ¿cierto? ¿O ya confías en nosotros?

LEONARDO
Nos quedamos. Clara, anda a descansar... Los cheques ya los giré a las cuentas que me dieron. Solo falta la tuya, Rodolfo... ¿Rodolfo?

RODOLFO

Paga mi funeral y quédate con el dinero.

LEONARDO
¿Cómo? ¿Y tus hijos?

RODOLFO
En otro país no se acuerdan de mí. Por qué tendría que acordarme yo de ellos. Recuerdo sus caras vagamente, los veo con cuerpos grandes y prefiero ponerles las caras de cuando eran niños. Son raros. No vienen a visitarme porque dicen que tienen que trabajar, que progresar. Yo les di tiempo y progresaron. Hace dos años casi muero en un hospital que olía a llanto y orina... Yo era el célebre del pabellón. Todos los demás eran gente muy pobre y yo era el actor... Seguro que entre esas treinta camas había ocho analfabetos; pero ninguno de ellos... necesitó escribir una carta a sus hijos para que vengan... Siempre estaban acompañados. Yo sé escribir. Escribí cientos de cartas pidiendo, rogando a mis hijos que vinieran... Me volví analfabeto a medias, porque escribía y escribía, pero nunca pude leer una carta de mis hijos. Desde ese día no leo bien y no puedo memorizar mis textos. Quédate con el dinero, Leonardo. Te lo regalo.

AMANDA
O repártelo entre todos, ¿no?

LEONARDO
¿No tienes un mínimo de respeto al dolor ajeno? Vamos a dormir. Clara, anda a descansar.

CLARA
Sí, solo quiero dejar todo en orden.

AMANDA
¿Va a ser hombre o mujer?

CLARA
Hombre.

AMANDA
Ojalá no nazca muerto. Es una broma. Antes de que te vayas quiero decirte que no me llamo Amanda, sino que realmente me llamo Clara. Solo que es un nombre muy corriente para una actriz.

CLARA
Gracias. Luchito, ven, te voy a llevar a tu cama. Me pidieron que te arrope y que te haga dormir.

LUCHITO
Y cantaré mi canción. Y repetiré mi libreto.

LEONARDO
No, ya es muy tarde. Vamos. Rodolfo, Simón... sus camas están por allá. Duerman bien.

LUCHITO
Yo quiero seguir ensayando. No, anda a dormir

Todos salen.

Tengo sed. Lo he intentado todo, en serio, no hubiera querido llegar tan lejos... Pero tengo sed... Tengo miedo al fracaso... Ahora todavía soy un fracasado... La culpa es del público. Los espectadores comunes ven la obra y se van... Los espectadores no comunes, que son los intelectualoides y los actores, vienen al teatro a dar su opinión... Aplauden y cuando acaba de terminar la función, ponen su cara número dieciséis para mirar al vecino... porque es lo que han esperado desde que llegaron al teatro... El momento más importante para ellos es cuando todo se termina y van a hablar sobre la obra... Critican, exponen, discuten sobre la puesta en escena. No saben que hay que tener grandeza para admirar a un contemporáneo. Es gracioso. Siempre encuentran algo negativo. Hay algunos que son tan hipócritas que te abrazan, te besan, te acarician... Y luego, entre su "ilustrado" grupo, te insultan. Lo peor de todo es que muchos de ellos actúan una semana o un mes después... y son desastrosos, realmente malos. Insultarte es su ridícula victoria: la hazaña creativa de su vida... Si el dramaturgo no abundó en lo que ellos hubieran querido, es deficiente, pobre, lamentable... Pero ellos solo han aprendido a escribir sus nombres en los recibos y con mala ortografía. Sin embargo, esos fantoches te pueden llevar al fracaso. Yo les voy a ganar... No sé qué va a pasar después de la función, como me sentiré, si podré dormir tranquilo en adelante... No lo sé. No sé siquiera si voy a poder dormir hoy.

Entra Amanda.

AMANDA
No, no vas a dormir hoy.

LEONARDO
Amanda... por favor, anda a descansar.

AMANDA
No... ¿No te acuerdas del trato que hicimos? Soy gorda. Es por eso que te olvidas, pero soy rotunda y vas a sentir lo que nunca te imaginaste. Tengo un cuerpo hambriento, listo para complacerte, para quitarte las ganas de tener sexo por años. Tócame, soy una mujer. Mírame bien, soy una mujer. Aunque no lo creas, soy una mujer. Varios años de mi vida pensé que no lo era, pensé que el hecho de tener senos y vagina era algo accidental. Un

hecho fortuito que no me hacía mujer, sino algo parecido. Cuando ni un solo hombre te mira... empiezas a negarte. Es tan triste depender de un hombre para ser mujer... Ahora ya no lo siento, ahora simplemente soy y yo te he escogido. Repite el texto del retardado cuando está a punto de suicidarse.

LEONARDO
Amanda, por favor...

AMANDA
Repítelo he dicho.

LEONARDO
Pareciera que la casa esta vacía. Sin gente, sin voces, sin muebles, sin alma.

AMANDA
Sigue, mi amor. Sigue, Leonardo, mi vida.

LEONARDO
Debe ser porque nadie me mira. A lo mejor me he ido volviendo invisible. Sí, incluso cuando lloro, ya no me mojo... A lo mejor, he perdido la cara... porque la gente al pasar nunca se detiene a mirarme... Solo aguanta un rato y me mira acá, en la frente. Nunca a los ojos. Mis ojos se están gastando de tanto que no los miran. Mi corazón se está muriendo de tanto que no lo aman. Por eso, morir debe ser divertido, porque dejas de ser invisible. Porque a tu carne de nuevo la miran. Porque hay lágrimas que te mojan. ¡Vamos!... ¡Vamos a morir y, mientras caiga, soñaré con todos los ojos que me estarán mirando!

Se escucha un portazo.

LUCHITO
¿Por qué nunca mamá me mira?

Luchito entra a escena corriendo, toma la horca de la escenografía, grita el texto violentamente.

Pareciera que el teatro está vacío, sin gente, sin voces, sin focos, sin alma. Debe ser porque nadie me mira. A lo mejor, soy un actor invisible... En escena lloro y no me mojo la cara... A lo mejor, la he perdido y no me he dado cuenta... porque el público nunca se detiene a mirarme... Solo aguanta un rato y me mira acá en la frente... Nunca a los ojos. Mis ojos se están gastando de tanto que no los miran. Mi corazón se está muriendo de tanto que no lo aman. Mi boca quiere seguir lactando y no hay pezón gratuito a mano. Por eso, morir debe ser divertido, porque dejas de ser invisible. Porque a tu carne de nuevo la miran. Porque hay lágrimas que te mojan... ¡Vamos!... ¡Vamos, papá, anda corriendo con el dinero! ¡Vamos, mamá, niégame antes que canten los gallos! ¡Niégame tres veces para

poder morir tranquilo! ¡Vamos a morir y, mientras caiga, soñaré con todos los ojos que me estarán mirando!

Se ahorca y grita ferozmente. Todos los actores han entrado a escena.

LEONARDO
Tendré que actuar yo.

Apagón.

CORO
La función ya comenzó.
Pero el público no mira.
Espera.
El espectador también es homicida.
Y las muertes que ha pagado
aún no llegan.
Leonardo actúa.
Ha cambiado la melodía de su canción.
El retardado ya no muere:
escapa, vuela;
sino, ¿quién recibe la ovación?
Ver toda la obra no es necesario:
usted ha pagado por un velorio.
¡Que caigan los cuerpos sangrando!
¡Papel de regalo mortuorio!
¡Estos hombres murieron amando!
¡El público aplaude llorando!

RODOLFO
¿Me ha llamado alguien?

AMANDA
No.

RODOLFO
¿Por qué no dices lo que sientes?... Nadie te va a llamar, eres un actor acabado, ni siquiera puedes orinar por tu cuenta... No te puedes aprender dos líneas de memoria, ¿cómo quieres que te llamen, viejo fracasado? Has dejado de ser actor, has dejado de ser hombre... Mírame... ¿Por qué no lo dices?

AMANDA
Ya no te tortures más, por favor. Eres el mejor actor... de todos, de todos los que hay... Tú

vives; tú no actúas, tú eres.

RODOLFO
Vete.

AMANDA
Mi amor, no me trates mal, por favor. Ya no sé qué hacer para alegrarte.

RODOLFO
No hay forma de alegrarme. Voy a morir triste, amargado. Todo el dolor que siento me carcome, me pudre... Voy al teatro y todas las obras que veo me parecen detestables, todos los actores son pésimos, la dirección siempre es elemental, pobre... Sin embargo, a los que insulto, a los que agredo... no les importa... Ellos actúan, ellos viven... Yo soy una bola de envidia... Me he frustrado a punta de arrugas y muerte de mi memoria. Yo ya he muerto.

AMANDA
No has muerto. Sigues tan bello como en tus primeros montajes, con la misma presencia y energía, con el garbo y el talento...

Rodolfo la golpea.

RODOLFO
No mientas. No sigas mintiendo. No quiero escucharte.

SIMÓN
¿Pasa algo, señor? ¿Se siente mal?

RODOLFO
Yo ya no siento. Por favor, ayúdame a orinar.

SIMÓN
Como no, señor.

RODOLFO
Levántate, el golpe no fue tan fuerte.

AMANDA
¿Por qué? Solo dime por qué.

RODOLFO
Por darme un hijo como el que me has dado. ¡Hijo, ven!

Leonardo entra a escena.

Algún día podrás hablar como un hombre. ¿Qué eres? ¿Quién te inventó?

AMANDA
No sigas, por favor.

RODOLFO
No merezco algo así, no merezco tenerlos. Ni siquiera un viejo acabado merece morir junto a una gorda repugnante y un infeliz retardado.

LEONARDO
Yo no soy retardado. Soy diferente.

RODOLFO
No merezco estar echado en mi cama, casi inválido y escuchar los gemidos de mi mujer ahogados por la mano de mi negro y fiel criado. No merezco nada de eso. ¿Creen que no me he dado cuenta? Es gracioso, todavía puedo escuchar. Pero soy tan atento que no digo nada. Me trago mi orgullo. Al comienzo, los lloraba. Ahora intento dormir. Llévame a mi cuarto, fiel amante de mi mujer, y no digas nada, ni una sola palabra... porque te mato. ¡Te mato!... ¿Me entiendes?

SIMÓN
Sí, señor.

RODOLFO
¡He dicho que no digas nada!... Te parto a balazos... Todos los negros son traidores y todas las gordas son unas enfermas. Todos y todas. Llévame.

Salen Rodolfo y Simón.

LEONRADO
¿Por qué está molesto papá? ¿Por mí? ¿Porque soy así?

AMANDA
Sí. Sí. Sí. Sí. Sí. Porque somos así. Porque lo hago llorar todos los miércoles y sábados. Porque mi amor... es grande, hijo... pero no supo perdonar las ausencias. Las forzadas ausencias. Porque ya nada tiene sentido. Nada. Porque soy horrible, hijo. Horrible.

LEONRADO
Mamá, tú eres bien bonita... La más bonita de todas... ¿Quieres jugar conmigo?

AMANDA

Sí... Anda al cuarto de papá y trae su pistola. Jugaremos a los policías y ladrones.

LEONARDO
Ya... pero yo quiero ser ladrón.

AMANDA
¿Por qué?

LEONARDO
A mí me gusta ser de los buenos...

AMANDA
No, la voy a traer yo. Tú espérame aquí.

Sale Amanda.

LEONARDO
Pareciera que la casa está vacía, sin gente, sin voces, sin muebles, sin alma. Debe ser porque nadie me mira. A lo mejor, me he ido volviendo invisible... Sí, incluso cuando lloro, ya no me mojo... A lo mejor... he perdido la cara. Porque la gente, al pasar, nunca se detiene a mirarme... Solo aguanta un rato y me mira acá, en la frente. Mis ojos se están gastando de tanto que no los miran. Mi corazón se está muriendo de tanto que no lo aman. Por eso, morir debe ser divertido, porque dejas de ser invisible. Porque a tu carne de nuevo la miran. Porque hay lágrimas que te mojan. Pero soy cobarde y no puedo morir. No lo voy a hacer. Mi vida es tan pobre, tan miserable, que a lo mejor soy inmortal. Sí, mi único castigo es ser inmortal.

Se siente un vacío escénico. Amanda se demora en entrar.

AMANDA
Hijo... anda a tu cuarto. Leonardo, me tiemblan las manos, no puedo llamarlo, no puedo llamarlo.

LEONARDO
Hazlo, mamá. Tienes que hacerlo.

AMANDA
Por favor... por favor, apaguen las luces, váyanse todos, esto ha terminado... ¡Apaguen las luces!

LEONARDO
No! ¡No apaguen nada!

AMANDA
Tengo sed, tengo sed... Mira cómo me tiemblan las manos. Mira cómo flaquean mis piernas.

Entran Simón y Rodolfo.

LEONARDO
Mamá... tienes que seguir jugando. Tienes que acabar el juego. Papá ya vino.

AMANDA
No ves... ¡Me tiemblan las manos!

LEONARDO
El público nunca mira las manos. Solo las caras. Les interesa saber si es que el actor pudo llorar, si es que es capaz de hacerlos reír. Necesitan medir su inteligencia con la de los actores. Por eso vienen al teatro ¡El público nunca mira las manos! La escena continúa, les bastó mirar tu cara, mamá. La escena continúa porque no hay nadie tan sensible que vaya al teatro para mirar las manos. ¡Ni siquiera nosotros las miramos! Ahora cálmate y sigue... ¡Sigue!... Pon en tu cara dolor y bastará, te juro que bastará... ¡Nadie las ha mirado!... Tendría que cortarte la mano, solo así la mirarían, con cierto morbo, para examinar la gravedad de la mutilación y poder sentir superioridad... ¿No miramos así a los mancos?... Los saludamos y tratamos que no se den cuenta de que les miramos su mano a pesar de que nos da asco y pena. Y, conscientes de lo que sentimos, les sonreímos... Tratamos de ser naturales, pero nuestra mirada siempre escapa hacia su mano... porque una mano igual no la miramos, no sirve, nos da miedo... Esa mano puede ser más perfecta que la nuestra... El público es tan imbécil que nunca mira las manos. Te puedo asegurar que hasta este momento ningún espectador lo hizo. No pagan por eso. Ahora continúa, vamos, tranquila... "He traído tu arma..."

AMANDA
He traído tu arma porque nuestra vida ya no existe. Te la voy a dar... te la voy a dar... pero si no me matas, te juro que te mato. Delante de nuestro hijo y de nuestro fiel criado negro. Toma *(Le entrega el arma a Rodolfo)* y acabemos con toda esta ficción inventada por un imbécil... pero apúrate, si no te arranco el arma y te mato.

Amanda entra en shock. Rodolfo la apunta. No puede hacerlo. Leonardo lo mira.

Por favor, no lo hagas, te lo ruego, Rodolfo, no lo hagas. Tengo miedo, mucho miedo. No me mates, no me mates.

Rodolfo duda. Amanda grita e intenta quitarle el arma. Rodolfo retrocede y dispara.

Duele... Llévame al hospital, por favor, alguien lléveme. ¡Por favor, yo no quiero morir! ¡Nunca quise morir!

Amanda muere desbordada por el miedo y el llanto. Leonardo la abraza.

RODOLFO
Ahora falta decidir... *(Está visiblemente impresionado)* **¿A quién le toca, fiel criado? Tú, hijo, anda a dormir.**

LEONARDO
No quiero.

RODOLFO
Anda.

Leonardo sale.

SIMÓN
No se preocupe, señor. Voy a morir delante de usted. La traición no es traición hasta que se descubre y usted la descubrió. No merezco seguir viviendo. Pero el ruido de la bala me asusta. Tomaré un jugo que he preparado, un jugo que me hará morir rápidamente. No se preocupe.

RODOLFO
Hazlo.

SIMÓN
(Sale y vuelve con un vaso) Los negros no cambiamos mucho con la muerte... *(Se calla)* Todos los espectadores me van a disculpar. No voy a decir el texto que escribió Leonardo. Además, no importa, para esta función eso no importa. Renzo... hijo, tú estás orgulloso de que tu padre sea actor... ¿verdad? Estás ahí, sentadito en la platea sin entender nada todavía, porque solo esperas el momento para aplaudir. Y vas a poder hacerlo. Tu mamá va a aplaudir por primera vez. Solo quiero que terminada la función, te vayas rápido. Papá va a demorarse en volver, papá hoy día no tiene ganas de pararse a recibir los aplausos. Esta función que quede como secreto entre nosotros. Si no te voy a ver, no te preocupes, yo te quiero. Solo que el teatro... los ensayos y las funciones me quitan mucho tiempo, hijito. Te vas rápido, ¿sí? Ya me callo, Renzo, tengo que seguir trabajando.

Simón toma lentamente el veneno. Muere sentado, mientras mira al público y llora serenamente.

RODOLFO
Ahora estoy solo... Ahora solo falto yo. ¡Oh, tristeza que todo lo corrompes! ¡Ay, mísero de mí, infeliz! ¿Por qué no puedo recordar mis textos? Soy mil hombres... Saber que otro hombre come dentro de mí... Has muerto, mujer... Mi Ofelia, mi dulce Ofelia sin

Laertes que la defienda... La belleza es la peor enemiga de la prudencia... Anda a un convento, Amanda, anda a un convento, Ofelia... Estás aquí... oh lecho nupcial, oh morada subterránea... Mi hijo... Mi hijo ya no ha muerto... Mi reino por mi memoria... El negro... El fiel criado negro... Mi fiel y celoso Otelo muerto... Me mira endiabladamente... Tu cortesía era una de las formas más antiguas del odio... Cuando un actor muere... arrastra a su tumba a mil hombres, nace otro actor y les regala vida. Entonces, ¿realmente voy a morir? ¿O importa mi muerte? Me voy contigo repitiendo tus textos, príncipe demente, te cuelgas de mí errante filósofo de los pobres... No muero entonces. Rodolfo Velarde no muere, solo miente, solo finge, solo burla... Cuando la bala reviente mi cráneo... no habré muerto... Los actores nunca mueren...

Intenta dispararse. No puede. Transita por el escenario.

RODOLFO
El actor vive más vidas que Dios... ¿Cuántas vidas hay en este teatro? Rodolfo Velarde no se muere solo.

Sale y regresa con Leonardo, al cual lo tiene sujeto del cuello mientras lo apunta con el arma.

El público ha pagado por cuatro muertes. Hay que darles lo que quieren.

LEONARDO
Por favor, te lo ruego, Rodolfo. Que todo termine como habíamos planeado... Por favor.

RODOLFO
El público ha pagado por cuatro muertes. Dejarte ir sería robarles. El teatro y sus miserias... Vas a morir en tu propio camal... Ten el suficiente respeto por el público para morir como un hombre. Ten el suficiente valor para ser parte de tu historia.

LEONARDO
Hazlo por mi hijo... Te lo ruego. Si quieres, tú tampoco mueres... Ya hemos hecho historia.

Rodolfo dispara, se sienta, balbucea suavemente, incomprensiblemente. Ingresa Clara.

CLARA
Rodrigo... Él es papá... Es actor... Tú llevas su sangre. Tú ya actúas sus historias. Dile... Hola, papá, hola... ¿Cómo estás?... Leonardo, tu hijo te está hablando, dice que de grande quiere ser como tú... Dice que eres el jefe. Eres el amado jefe... Papá, estoy esperando salir, quiero actuar contigo... Papá, Leonardo, papá, Leonardo... Te dejo dormir, sí, papá... Señor actor, falta una muerte... Venga... Cualquiera de los dos, quien sea.

Rodolfo se agacha. Se apuntan mutuamente. Se apagan las luces y se oye un fuerte

disparo. Los actores se paran a recibir los aplausos del público y recrean lo que llamaremos un falso final. El Coro o corifeo rompe los aplausos.

CORO
Ustedes ya aplaudieron, ya acabaron. Se paran, se van, se ríen y tienen razón: la función ha terminado.
Pero no ha terminado.
Les explico:
en el teatro solo vemos lo mostrado,
nunca lo que está detrás.
¿Qué pasa cuando Leonardo sale de escena cuando el viejo lo ha largado?

Se rearma la escena.

RODOLFO
Ahora falta decidir. ¿A quién le toca, fiel criado? Tú, hijo, anda a dormir.

LEONARDO
No quiero.

RODOLFO
Anda.

Leonardo sale. En ese momento, la voz de Rodolfo y Simón, aunque siguen accionando, se apagan y se ilumina la pierna donde estaba escondido Leonardo.

CLARA
Todo está saliendo como tú querías.

LEONARDO
Solo faltan ellos... Hay que rezar

CLARA
Sí. *(Rezan y ven la escena)* Mira, está pateando, dice que vamos a ser muy felices.

LEONARDO
Sí... hijito, tú vas a ser actor... Vas a ser mejor que yo... No vas a tener que hacer esto... Te quiero, hijo, te quiero.

CLARA
Leonardo cierra los ojos. Los puntos ya no son puntos. Las líneas son aplausos. Hombres rojos de pie llenando el teatro de aplausos... Primero amarillos, luego violetas... Interminables... Ahora abro los ojos... El koala y la mujer con cara de virgen corren: son

del mismo color y son felices. El final no ha llegado, todo comienza ahora porque los otros, los que pagan por verlas, son pequeños puntitos. Ninguno es línea y ninguno tendrá color jamás... Ahora ella grita y sus gritos son dulces, con color de caramelos... Son para el primer koalita con cara de virgencita... Un bebé blanco que se come los 1000 caramelos... Se abrazan los tres: padre, madre e hijo. Y todos los demás puntos pierden forma para poder convertirse en aplausos. Leonardo, te amo. Te amo hasta la muerte.

LEONARDO
Yo no.

La luz baja. Todos vuelven a sus posiciones.

CORO
Solo falta una.
¿Usted se la habrá preguntado?
¿Por qué se mató Luchito,
si estaba tan ilusionado?

Se ilumina el escenario.

LUCHITO
Y cantarme mi canción. Y repetir mi libreto.

CLARA
No, ya es muy tarde... Vamos.

LEONRADO
Rodolfo, Simón... Sus camas están por allá... Duerman bien.

LUCHITO
Yo quiero seguir ensayando.

LEONARDO
No, anda a dormir...

La voz de Leonardo se apaga, pero sigue accionando. Se ilumina la pierna por donde Luchito y Clara salieron.

CLARA
Ya, a dormir.

LUCHITO
No, no puedo.

CLARA
¿Por qué?

LUCHITO
Yo no quiero dormir. Ustedes no me engañan. Esa cosa con la que me tengo que ahorcar no es de mentira. Ustedes quieren que yo muera de verdad y yo no quiero.

CLARA
No es así, Luchito... ¿Quieres que te abrace?

LUCHITO
Sí, mi mamá nunca me abraza cuando me enfermo. Creo que le doy asco... Sí, debo darle asco... porque mi mamá nunca me dio de lactar... A lo mejor, por eso me volví así, ¿no?... Oye, tú eres más linda que mi mamá... ¿No quieres ser?

CLARA
No quiero ser qué.

LUCHITO
Mi mamá. Mi otra mamá. Así nos escapamos y nadie me mata. Mañana venimos temprano y nos llevamos a Rodolfo, Amanda y Simón. Ellos tampoco quieren morir.

CLARA
No puedo hacer eso. Pero puedo ser tu mamá por un momento. Te puedo dar de lactar... pero me tienes que prometer que te quedarás y actuarás mañana... ¿Es un trato?

LUCHITO
Es un trato.

Clara le da de lactar.

CLARA
Eres un buen chico, Luchito. Eres un hijito grande, pero hijito. Sigue, hijo, sigue. ¿De qué color es el placer? ¿De qué color la fantasía? ¿Tiene color la muerte?... Sigue, mi nuevo hijo, sigue... Por favor, sigue...

LUCHITO
No, hay que escaparnos.

CLARA
Hemos hecho un trato... ¿No te acuerdas?

LUCHITO
No... Es que... Yo no quiero morir... A mí no me gusta mucho morir... A nadie le gusta mucho... Tú eres mi otra mamá... Las mamás nunca quieren que los hijos se mueran... Yo me voy.

Intenta escapar.

CLARA
Tú te quedas acá. Yo no soy tu mamá, no puedo serlo. Y tú no vas a arruinar nuestra vida. Yo amo a Leonardo, ¿entiendes? Y si tengo que matarte ahora mismo por él, lo voy a hacer. Lo voy a hacer sin que me tiemble la mano. Vas a actuar, vas a morir y nosotros vamos a seguir viviendo. Tu muerte no importa, a nadie le importa... Mi vida, la vida de Leonardo y la de mi hijo sí, ¿entiendes?

LUCHITO
¿Por qué no me miras a los ojos?

CLARA
Porque me asquea mirarte. Ahora me voy y te vas a quedar encerrado y tranquilo. No quiero castigarte. Adiós.

LUCHITO
No tengo mamá.
No, no tienes. No lo hagas por ti ni por mí. Hazlo por Leonardo.

Se escucha el portazo.

LUCHITO
¿Por qué nunca mamá me mira?

Se escucha el grito y el primer movimiento de Luchito en la escena del suicidio.

CORO
Eso era lo que faltaba:
un pedazo de historia ocultada
para que su entrada
justifique los centavos.
Vayamos a la escena final
para saber que la función ha terminado.

Rodolfo y Clara arrodillados apuntándose.

CLARA

Señor actor, falta una muerte... Venga... Cualquiera de los dos... Quien sea.

Se apagan las luces Clara toma la pistola y lentamente apunta a Rodolfo, mientras este, con los ojos perdidos, repite suavemente su texto final. Clara dispara. Se voltea hacia el público.

Y yo no he muerto.

Clara hace una lenta venia y, entre su llanto, se escucha una dulce melodía. Apagón progresivo y final.

FIN

CÉSAR VEGA HERRERA

LUIS A. RAMOS-GARCÍA
University of Minnesota

Nació en Arequipa en 1936. Dramaturgo, narrador y periodista, este autor es celebrado por *Ipacankure,* obra con la que ganara una mención honrosa en el Premio Casa de las Américas (Cuba, 1969). Galardonado con el Premio Nacional de Fomento de la Cultura (1969) y el Premio Entre Nous de Lima (1974), el Instituto de Cooperación Iberoamericano en España le concedió el prestigioso Premio Internacional de Teatro Tirso de Molina (1976), por su obra *¿Qué sucedió en Pasos?* Por su parte, el Teatro Universitario de San Marcos de Lima le confirió dos premios de carácter nacional (1977 y 1979), mientras que el Instituto Nacional de Cultura (INC) le otorgó la Beca Nacional de creación dramática (1987), y el Premio Nacional de Dramaturgia (1989). En 1988, su cuento *Crónica para el rey,* se hizo acreedor al Premio Centromín Perú y poco después, el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología publicaría su antología teatral, *Soñar sí cuesta mucho* (Lima, 1988). En 1999 y el 2000 participaría en el Concurso Enrique Solari Swayne, convocado por el INC, obteniendo el tercer y el segundo lugar respectivamente con *Las noches de luna* y *La cabeza de Lope de Aguirre.* Ambas obras serían incluidas por el TN en *Siete obras de dramaturgia peruana* (Lima, 1999) y *Dramaturgia nacional* (Lima, 2000). Al año siguiente, la Universidad de Minnesota y el TN publicarían su "Al diablo los cambios", en *Voces del interior: Nueva dramaturgia peruana* (Lima-Minneapolis, 2001).

Dotado de una gran sensibilidad hacia la intermitente tragedia diaria de sus coterráneos –migrantes provincianos– el Estado, la UNESCO y la FAO publicarían y divulgarían sus textos pedagógicos (1982-1984). En el 2008, anticipándose a la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, el Centro Cultural de España le rindió homenaje, escenificando varias piezas suyas y ofreciendo un ciclo de charlas sobre su obra. En el blog de César Reyes (2006), al referirse a su propia dramaturgia, Vega afirma: "Mis personajes en general –los meto en situaciones difíciles aunque su vida sea de lo más natural– absorben aún y a regañadientes la problemática de su ambiente. Y eso les complica la existencia. En unos casos surge la filosofía de la indiferencia. En otros la desesperación o el desconcierto. En otros la ironía como arma de doble filo. En otros la intensidad de la búsqueda. El común denominador, así sean muchos los negativos, es que en el fondo abogan por la vida, con sus desgracias, equivocaciones y certezas. Puede parecer que propongo la evasión. Mi afán por la contradicción, la absoluta creencia de que somos un sí y un no constantemente; mi fe en la capacidad del hombre consciente de sus deberes y obligaciones humanos, guían mi vocación".

El cuenteo (o la mejor forma de cruzar el lodazal) (1988)

Concebida originalmente en la década de los años setenta y actualizada (Lima- Ayacucho, 1986-1987) en la antología *Soñar sí cuesta mucho* (1988) de César Vega Herrera, esta obra de un único acto se sitúa en las callejuelas desérticas de un tétrico poblado serrano cuyo nombre quechua (Ayacucho) podría interpretarse muy apropiadamente, no solo como "el rincón de los muertos", sino también "como el lugar de la sangre vertida". De esta manera, conforme a los hechos de su historia centenaria y a los que transcurren dentro de la pieza teatral, tendríamos la impresión que estos seudónimos ayacuchanos pudieran guardar una correspondencia histórico-social que ciertamente los vincularía a graves periodos de agitación colectiva y de violencia individual.

Lo aparente de este mosaico de semblanzas casi míticas, desenreda el ovillo de una historia en la que los lazos afectivos de una criada indígena y su ama blanca, se tornan agrios a medida que el padre de Lucía y patrón de la hacienda (el doctor Monteagudo) va logrando que la sirvienta se convierta en su correveidile y en la apañadora de su perversa conducta: estos serían aspectos que jamás olvidaría Lucía en su futuro. No obstante, cuando Remigia se convierte en testigo ocular de un episodio homosexual del cual forma parte activa Monteagudo, este se deshace de ella acusándola falsamente de haber asesinado a su propia hija y logrando que la sirvienta purgue una larga condena en una prisión estatal. Sin embargo, no es Remigia la única en desaparecer repentinamente, puesto que Lucía-Rosalía, luego de ser vejada por su padre y dejada por muerta (según lo cuenta Remigia más tarde), se desvanece del recinto patriarcal abortando a un niño concebido por uno de los pongos indígenas del caserón familiar. A treinta y tantos años de esos acontecimientos, las dos mujeres se vuelven a encontrar en el fantasmagórico pueblo ayacuchano para deslindar responsabilidades, jugar lúdicamente con los confusos recuerdos que las atormentan y, para de alguna manera, cumplir un pospuesto rito de sangre que involucraría la postrera muerte de Remigia a manos de Lucía-Rosalía.

Profesando las consabidas fórmulas de la novela negra contemporánea, y a través de una sucesión de fragmentadas evocaciones y atinados supuestos, las protagonistas llegan a la conclusión que el doctor Monteagudo, primero había asesinado a la pequeña hija de Remigia y que posteriormente había intentado eliminar físicamente a su propia hija Lucía. Exhibiendo las mismas técnicas de detección, las dos mujeres comprueban, sin sorpresa, que tanto las autoridades civiles como las eclesiásticas habían sido cómplices y hasta copartícipes de las actividades delictivas del doctor Monteagudo. Sugestivamente le tocará al último residente del pueblo (el Andrajoso), reproducir emblemáticamente la historia de Sodoma y Gomorra, "cuenteando" la historia de un pueblo que del jolgorio (¿las escandalosas fiestas de Monteagudo?), pasa a ser borrado de la historia, al desaparecer consumido por sus propias culpas y por la desmesurada intervención de incontrolables fuerzas ajenas. En unas pocas líneas, el Andrajoso dirá, "Nosotros éramos hartos como las hormigas, y después de las fiestas y comilonas del doctor Monteagudo, las moscas grandes, gordas, volaban como pájaros de malagüero ... [Éramos] ¡quince mil pues!," para luego dirigirse a Lucía conminándola a marcharse de ese miserable lugar porque, "[Podrían] venir los republicanos, o [podrían] venir los guerrilleros," exactamente tal como ocurrió durante la guerra interna (1980-1992) donde la Guardia Republicana, la Marina de guerra y las milicias senderistas hicieron desaparecer pueblos completos.

Más allá de los aspectos temáticos propuestos por la pareja protagonista –la sirvienta Remigia-Remi y la antigua patrona Lucía-Rosalía– en su renovado intercambio de memorias alteradas y de amagos de amnesia selectiva, se hace imprescindible subrayar en el desarrollo del nudo dramático una propensión a hurgar en las imprevistas contradicciones de sus personajes, en busca de un arcaico y artísticamente poco utilizado subgénero literario-teatral que Vega Herrera recobra del colectivo andino bajo la designación de "cuenteo." A las claras, este término es una variación del vocablo y del acto del contar (narrar) que no figura en el diccionario, pero que al ser facultado por el saber de su entorno histórico-cultural, transfiere al imaginario popular, su concepción del mundo, su razón de ser o su sinrazón, y sus objeciones y complacencias.

Obviamente, al dramaturgo no le bastaba el inventariar –formal y remisamente– la estrecha relación de antiguo afecto entre la patrona y su sirvienta, o relatar desde bastidores la criminal y disipada conducta sexual del doctor Monteagudo, un omnipotente gamonal serrano en cuyos trances a-lo-Pedro-Páramo se podría rastrear el germen de la catástrofe general. Lo que a Vega Herrera le interesaba en resumen era generar un rosario de "cuenteos" o de evocaciones subjetivas y volubles en los que Remigia y Lucía pudieran recrear, a través del tiempo y el espacio, el *modus vivendi* (real o imaginado) de sus habitantes, líderes seculares y figuras religiosas, causantes todos de la miseria moral y material de ese "rincón de los muertos". Bajo esa licencia preformativa –derribada ya la cuarta pared del escenario– las dos protagonistas aprovechan esa coyuntura para dirigirse al público y "cuentear" desde el presente las brutales incidencias del pasado, del cual hacen una interpretación inicua y acomodaticia que busca paradójicamente una verdad catártica e inalcanzable. En consecuencia, ninguno de los contradictorios cuenteos puede describir con solidez los sucedido en el pretérito, ni sostener la veracidad en el diálogo final de las mujeres, ni siquiera asegurar la existencia real de los personajes, ni la de sus nombres, como si la existencia de este lugar fantasmal fuera producto de un segmento de la imaginación enfermiza de sus interlocutores.

Cambiando de tema, se hace imperativo considerar aquí lo que en el teatro nacional –el andino y el amazónico en particular– se ha llegado a identificar como el "síndrome del retorno", característica especial por la cual el sujeto provinciano de vuelta a la "patria chica", entra en una crisis de imaginarios sociopáticos que acaban por desvirtuar sus formas de pensar y de actuar dentro de su lugar de nacimiento. Por ejemplo, la "bella y dulce" Rosalía-Lucía no vuelve a Ayacucho solamente para recoger sus pasos, sino también para vengarse y ajustar cuentas con los notables del pueblo, siguiendo un plan premeditado: su insistencia por ubicar (y castigar) a estas autoridades se convierte en una obsesión que corre por toda la obra. De igual forma, la alcahueta pero ramplona Remigia regresa de la cárcel citadina convertida ahora en una ladrona capaz de acuchillar a su antigua patrona para robarle sus joyas, sin remordimiento alguno. Esa era la misma sirvienta que años atrás llevaba a su patrona a cuestas para "mejor cruzar el lodazal". Lógicamente, se podría afirmar que Vega Herrera, no solo insinúa

que de los grandes centros urbanos emanan modelos de corrupción política y de conducta socio-cultural, sino que además cree distinguir una malsana propensión provinciana a imitar estas estructuras de poder, caldo de cultivo, no solo de gobiernos feudales, sino también de movimientos de desobediencia civil y de rebeliones armadas populares.

Ya para terminar esta breve reseña, se podría afirmar que en este ejercicio de exploración estético-política, el desenlace del texto dramático en *El cuenteo,* queda inconcluso y abierto a un sin fin de posibilidades; más que nada porque las condiciones que habían exacerbado y hecho posible el retorno de los enajenados personajes al mentado pueblo ayacuchano, pierden su relevancia y sentido al comprobarse la sistemática desaparición del pueblo y sus habitantes.

Obras y año de estreno (en Lima, salvo indicación):
Ipacankure (1968).
El día de las gracias (1969).
Un muchacho llamado Tim (1970).
El Diablo (1970).
El pozo de la dicha (1970).
El tren (1970).
Gabriel (1973).
El ascensor (1973).
La chusma está de moda (1974).
La muerte de Juan Pérez (1974).
¿Qué sucedió en Pasos? (1975).
Pasakón (1976).
El padrino (1977).
Por la patria (1979).
Un genio en la quebrada (1985).
Soñar sí cuesta mucho (1988) (Contenido: "Ipacankure", "El cielo alcanza para todos", "El cuenteo (o la mejor forma de cruzar el lodazal)", "El ascensor", "El padrino", "¿Conoces el cuento de Robinson Crusoe?" y "Soñar sí cuesta mucho").
Crónica para el rey (1988).
Arí, Arí, Guagua mundo (1989).
Las noches de Luna (1999).
Al diablo los cambios (2001).
La cabeza de Lope de Aguirre (2001).
El secreto de la papa (2005).

Otras publicaciones:
Muerte del ángel (1968) Cuentos.
La noche de los Sprunkos (1969) Cuentos.
El soldadito de molle y otros cuentos (1974) Cuento.
La riqueza del cerro Tullu (1988) Cuento.
Por qué los perros se huelen las colas (2006) Cuento.

EL CUENTEO

CÉSAR VEGA HERRERA

PERSONAJES: M (1) / F (2):
REMIGIA
LUCÍA
UN ANDRAJOSO

ÉPOCA ACTUAL. ESQUINA ABANDONADA DE UN PUEBLO SERRANO. BALAZOS, RUIDOS Y GRITOS DE GUERRA. ENTRA LUCÍA. OBSERVA ESMERÁNDOSE EN RECONOCER EL LUGAR. LLEVA UN PAÑUELÓN EN LA CABEZA. LENTES AHUMADOS. UN BOLSO DE VIAJE. SUSPIRA. SE QUITA EL PAÑUELÓN Y LOS LENTES. SIGUE EN ACTITUD, EXPECTANTE. POR EL LADO OPUESTO ENTRA REMIGIA, LA AGUAITA.

REMIGIA
(A modo de saludo) ¿Cómo estás, ah? ¿Cómo estás? ¿Cómo pues, ah?

LUCÍA
¿A mí me hablas? No te conozco.

REMIGIA
¿No me conoces? ¿Tan ingrata eres? ¿Es que el mundo es tan grande y el corazón tan chiquito?

LUCÍA
(Sonríe) ¿Quién eres?

REMIGIA
¿Todavía me lo preguntas? En verdad da vergüenza estar delante de ti, como pordiosera, pidiendo que al menos tus ojos me reconozcan... ¿O es que estoy más vieja y fea quede costumbre? *(Suspira fuerte)* Así es la vida pues *(Hace como que se va resignada)*.

LUCÍA
Espera. Creo que me estás confundiendo con otra persona.

REMIGIA
Tú eres quien me confunde con cualquier desconocida. ¿No es triste ser siempre una desconocida?

LUCÍA
Bueno, bueno, no te pongas trágica.

REMIGIA
(Aprovechando) ¿Ves, ves, ya vas siendo la de siempre, sí? ¡Mi gran patroncita Rosalía!

LUCÍA
Yo me llamo Lucía.

REMIGIA
¿Te cambiaste de nombre? ¿Por qué, ah? Ahh ya sé. A ti siempre te aburrieron las mismas cosas. Pero qué importa, es lo de menos pues. Yo soy la misma Remigia. ¿Te acuerdas cuando jugábamos a la bella y al mounstruo?

LUCÍA
¿Yo era la bella?

REMIGIA
¡Y yo el mounstruo! ¡Lindo mounstruo! modestia aparte...

LUCÍA
(Ríe) Vaya, qué especial eres tú.

REMIGIA
También jugábamos a los policías y ladrones, con la venia del señor subprefecto. Yo hacía de muchos ladrones, más de veinte. ¡Harto sudaba para que tú me atraparas en todos los robos del mundo!

LUCÍA
Humm, también yo debí haber sudado para poder atraparte en todos los robos del mundo. *(Mira a todo lado)* ¿A qué más jugábamos?

REMIGIA
A la patrona y a la sirvienta pues.

LUCÍA
(Sigue mirando) Yo era la patrona.

REMIGIA
Era el juego que más te gustaba. Y te gustaba tanto que hartas veces me decías que no era un juego. *(Suspira)* En verdad mandabas, me pegabas, me pateaste, “¡eres pura mierda!” decías, y te ponías a llorar. Entonces yo me humillaba con las fuerzas, comprendía que ya no era gracioso seguir jugando, y de tanta humillación me convertía en un tomate podrido, bien podrido, y te decía arrepentida, acariciándote: “mi niña, mi patroncita, es verdad, es verdad este juego que estamos jugando, ¡es verdad, niña!”.

LUCÍA
Caramba, tienes talento *(Da unos pasos, sigue mirando)*.

REMIGIA
¿Talento? ¿Qué es eso? ¿Será un juego como el de la bacinica pum
pum, ah?

LUCÍA
Olvídalo. *(Renuncia a reconocer el lugar)* ¿Yo he vivido por aquí? ¿Cómo dijiste que me llamaba?

REMIGIA
Rosalía pues. Eras la niña más blanca, más bonita que hubo y que habrá en este pueblo de quince mil almas.

LUCÍA
¿Sí? ¿Algo más?

REMIGIA
Tu papá, el doctor Monteagudo, que en paz descanse, ganaba en bondad y en justicia. Así mandaba repetir. Grande, grandote era el corazón del doctor Monteagudo.

LUCÍA
No me apellido Monteagudo. Mi padre es un viejo amargado que solo espera jubilarse. Oye, en realidad, ¿qué es lo que tú quieres?

REMIGIA
¿No te acuerdas cuando yo te llevaba los libros y tu comida y cuando en el camino, después de las lluvias, había tanto barro que teníamos que jugar al burro y a la señorita?

LUCÍA
¿Yo era la señorita?

REMIGIA
Y te daba rabia que yo no aprendiera a rebuznar. ¿Te acuerdas de esa vez que te hice caer en el lodazal? *(Ríe)* ¿Y te acuerdas cuando te metí la olla de locro en la cabeza? *(Ríe)*.

LUCÍA
Ya, ya pues, chistosa. ¿Me dijiste tu nombre?

REMIGIA
(Muy seria) Remigia, siempre a tus órdenes. Y así no quieras que te sirva, aunque sea a la

fuerza te serviré nomás.

LUCÍA
Conmovedor. ¿Seré la reina más blanca y bonita de este pueblo fantasma? ¿Dónde diablos anda la gente? Soy una Monteagudo, ¿verdad?

REMIGIA
No podrías dejar de serlo pues, aunque después de la muerte del doctor Monteagudo, tu plata y tu fortuna se hicieron humo, ¿cómo iba a quererlo así tu padre, ah? *(Confidencial)*. ¿Sabes?, yo creo que el administrador de hacienda hizo su amarre con el subprefecto, ¡así se robaron tus tierras, tus animalitos!

LUCÍA
(Silba) Bueno, Remigia, ¿te parece que juguemos a otra cosa que me lleve a conocer a una docena de los quince mil habitantes? ¡Te parece!

REMIGIA
¡Claro pues Rosalía! ¡Después de 35 años! ¡Qué lindo será volver a jugar como la chola y su patroncita! *(Más emocionada)* Pero tú, ¿después me cuentearás qué cosas hiciste en ese tiempo? ¿Me cuentearás, verdad?

LUCÍA
No hice nada. Ni siquiera un hijo. Qué te voy a *cuentear*...

REMIGIA
Para esta cosecha de papas seré abuela. Aunque mi hija no cumple los catorce años. Dijo que estaba jugando detrás de la sementera cuando en eso la agarraron de verdad. *(Molesta)* Y ahí está pues, jugaba tanto de a mentiras que ahora ni sabe quién será el padre. Habrá que ver a quién se parece la criatura, ¿verdad?

LUCÍA
(Al público) Fue así, en aquella esquina perdida me encontré con mi vieja Remigia. Claro, nada estaba previsto, o tal vez lo estuvo completo. ¿Cuánto duró nuestro encuentro, o desencuentro? ¿Una hora, dos, treinta minutos? No sé, nunca lo sabré. Solo bastó la hora necesaria, exactamente, para que se me quedara en la memoria para siempre. Hay noches en que de pronto despierto sacudida. Surge un recuerdo que no puedo precisar. Entonces desando el tiempo, vuelvo a escuchar la voz de Remigia, *cuenteándome* alguna de sus tantas historias, alguna de sus invenciones. Y por más que me tapo los oídos, el corazón y hasta el alma, ahí sigue su voz relumbrando en la oscuridad. Y el frío cercano de la calle, de la noche y del mundo, parecen burlarse como queriendo apoderarse de este cuarto inútilmente abrigado. Me siento sola, mientras en la calle, en el frío cercano de la noche y el mundo, la sirvienta Remi no acaba de morir. No acaba nunca. ¡Diablos, qué menopausia, y yo que fui tan práctica y cerebral! *(Una mueca)* ¿O solo fui soñadora, y desleal? *(Se vuelve*

y llama) "¡Remigia, Remigia, dónde mierda te metiste, dónde! ¿No te ordené que volvieras pronto para que me hagas cruzar el lodazal? ¡Remigia, india Remigia!"

REMIGIA
Habrá que ver a quién se parece la criatura, ¿verdad?

LUCÍA
Humm, si fue con susto, será fea.

REMIGIA
Más bien adivino que fue con gusto. ¿Imaginas que la chica quería quedarse a vivir detrás de la sementera?

LUCÍA
Bien...

REMIGIA
¿Sigo nomás?

LUCÍA
(Se frota las manos con cierta impaciencia) Mañana habrá tiempo para que me *cuentees* cuanto se te ocurra, ¿ya? Acabo de llegar, eso lo nota cualquiera.

REMIGIA
Cualquiera no pues.

LUCÍA
(Tajante) Me interesa saber quiénes son los notables del pueblo. Aparte del cura, por supuesto.

REMIGIA
Este es un pueblo grande...

LUCÍA
Con quince mil habitantes, aunque solo te veo a ti. Habla.

REMIGIA
El cura es el mismo pues, Rosalía. Siempre le decimos "padrecito Mismo". Uff, cómo nos conocerá que ya se sabe de memoria toditos los pecados de la provincia. Además, su sordera es completa pues. ¡Hace un año, año y medio que nos confesamos por escrito! ¡Ya que de tanto gritar en el confesionario hasta el diablo venía a reclamar la absolución! Y esto sin cuentear los líos que se armaban cuando los vecinos oían sus nombres y apellidos entreverados en los pecados que tantos gritábamos nomás...

LUCÍA
Dejemos al cura, Remigia.

REMIGIA
Si quieres, ojalá que quieras, puedes volver a llamarme "Remi". ¿Yo puedo volver a llamarte "Ros"? ¿Ya, Ros?

LUCÍA
Me llamo Lucía. Basta. Por favor, dejemos tus *cuenteos*.

REMIGIA
¡No son puros cuenteos pues!

LUCÍA
(Lo piensa, mueve la cabeza) Okey. Yo soy Ros y tú eres Remi. No respondo. Conste que esta no fue mi intención. He vuelto después de 35 años.

REMIGIA
¡Y parece mentira!

LUCÍA
Parece verdad, caramba.

REMIGIA
¿He cambiado mucho, Ros?

LUCÍA
Casi nada, hijita. Ahora, en primer término, dame informaciones de los notables del pueblo. Rápido, Remi. ¿Entendiste?

REMIGIA
Rápido no entiendo pues.

LUCÍA
¡Te ordeno que entiendas!

REMIGIA
Yo nada más sé que el padre Mismo, el subprefecto, el doctorcito, y todos los que son hermosos y tienen peones y empleados son los más importantes, notables pues...

LUCÍA
Continúa.

REMIGIA
¿De dónde voy a sacar a tanta gente importante? Ahh, ya, Ros, también hay sinvergüenzas que son muy importantes, rateros, abusivos. Y también hay importantes y notables que ni roban, ni trabajan, ¿qué cosa harán? Y eso sí, Ros, cuatro cornudos, muy importantes. Un maricón, no, son dos maricones, uno que viene de visita y el otro que es del pueblo pues.

LUCÍA
¡Continúa!

REMIGIA
Putas también, ¿cuántas? Un misterio nomás. Ni yo lo sé. Y el jefe del puesto policial que también es ingeniero, agrónomo dice, y dentista cuando se pone a interrogar a los presos... ¡Creo que me estoy amargando, Ros! ¡En este pueblo de miércoles Dios no está crucificado!

LUCÍA
(Sonríe) ¿Sí? ¿Está sentado, echado, comiendo papas sancochadas?

REMIGIA
No, Ros, está repartido *(Se persigna)*.

LUCÍA
¿Repartido?

REMIGIA
Las espinas, los clavos y la cruz para los pobres. La gloria y lo demás para los notables pues.

LUCÍA
Ya, todo eso está bien, o está mal, carámbanos sé lo que digo. Nombres y apellidos, Remi.

REMIGIA
¿Nombres y apellidos? ¡Los de siempre, Ros! ¿Acaso este pueblo no es mágico? ¿Pero, tú no te acuerdas quiénes son? 35 años no es mucho para las niñas como tú, Ros...

LUCÍA
No me acuerdo, y acabo de llegar del otro mundo, Remi.

REMIGIA
Así será. Comenzaré por el principio. Tu padre, el doctor Monteagudo, que en paz descanse, y dicho sea de paso nunca se supo en qué era doctor, fue el más importante de todos los notables. ¿No te acuerdas de las elecciones, cómo se encerraban en la oficina del doctor Monteagudo? De ahí salía el gobernador, el juez, ¡todos más inteligentes! ¿No te dije

que este pueblo es mágico? El mismo doctor Monteagudo, que en paz descanse, si es que puede, salió hecho un gran diputado...

LUCÍA
Sí, sí.

REMIGIA
Y tú, Ros, cosa que jamás discutiría, tres veces al año salías elegida Reina de la Primavera, del Carnaval y de las Fiestas Patrias, ¡y hasta de San Juancito Calato!

LUCÍA
¡Nombres y apellidos! ¡Dónde están ahora!

REMIGIA
Ya, ya, Ros, ya sé que tienes tu genio, ¿acaso he olvidado esa vez que incendiaste la escuela porque la maestra te dijo que eras una niña engreída? ¡Cómo no voy a recordarlo si la que hizo el fuego fui yo! Ahh, pero solo cumplí
órdenes, ¿no, no Ros?

LUCÍA
Perfecto. Ni porque te estoy siguiendo la cuerda voy a sacar algo limpio de ti. Adiós.

REMIGIA
Espera...

LUCÍA
¿Más todavía?

REMIGIA
Falta lo mejor pues, o sea mi más grande humillación. También es parte del cuenteo, Ros, créeme...

LUCÍA
No entiendo.

REMIGIA
Yo tampoco, pero así es, y hay que vivir.

LUCÍA
¿Qué es lo que hay que vivir?, según tú.

REMIGIA
No sé, disculpa. *(De golpe)* Y tú, ¿quién eres?

LUCÍA
¿Yo?

REMIGIA
Sí, tú, te lo estoy preguntando pues.

LUCÍA
Yo... Yo soy Rosalía. *(Trata de reír)* ¿No te acuerdas que jugábamos a la bacinica pum pum?

REMIGIA
Dejémonos de cuenteos...

LUCÍA
¿Cómo? ¿Y diremos que no ha pasado nada? ¡No puede ser, Remi! ¡Yo soy Rosalía!

REMIGIA
Quién pudiera creerte. ¿No te dijeron que en estas ruinas penan los niños buenos y malos? Yo soy un fantasma nomás.

LUCÍA
¡Yo soy Ros!

REMIGIA
¿La hija del doctor Monteagudo? Bah...

LUCÍA
Óyeme, chola bruta, han pasado 35 años y es casi lógico que venga a visitar este maldito lugar, ¿está claro?

REMIGIA
Ya nada está claro, ni siquiera el amanecer, ni siquiera el agua del arroyo.

LUCÍA
(Manos en jarra) ¡Qué cosa! *(Fuerte)* ¿Tuviste el descaro de olvidar al cura sordo que pedía las confesiones por escrito y luego te demoraba corrigiéndote la ortografía? ¡Remigia, a ti te estoy hablando! ¡No te atrevas a dar un solo paso! ¡Remigia!

REMIGIA
Ni sirvienta soy, ni siquiera Remi, nada.

LUCÍA
(Desconcertada) Carajo, en dónde diablos he caído.

REMIGIA
Pues has caído en un pueblo donde todo es normal, donde tú y yo podemos desaparecer con normalidad ¡todo acá es normal, y todito lo que te he cuenteado es todavía más normal... Acá se rompe la verdad como trapo, y hasta las mentiras son más verdad... Todo es verdad porque es normal, ¿entiendes? Los 15 mil habitantes son verdaderos y normales pues, y yo, la india Remigia, la bruja Remigia, la que soportó las patadas, no soy verdadera ni normal. ¿Loquita nomás seré? Mentira necesaria soy pues, tacho basurero para arrojar lo que no sirve, lo que no vale... Yo, gracias a que me hinco ante cualquier verdad extraña, ante toditas las normalidades, yo que me doblo ante muy importantes doctores Monteagudo, yo no sé cuánto tiempo aguantaré jodida, hasta las patas nomás *(Cae sentada)*.

LUCÍA
¿Entonces... no soy la hija del doctor Monteagudo?

REMIGIA
Eres una desconocida, peor que una que nunca llega. Por eso me acerqué a ti. Por esito nomás.

LUCÍA
(Rompe a reír) ¡Qué tal ensarte! ¡Yo que pensé poder aprovecharte de lo lindo! *(Sigue riendo)*.

REMIGIA
Ah, ahh, las dos pensamos lo mismo, ¿las dos nos engañamos? *(Ríe)*. Pero hubiera salido bien si una de las dos fuera la verdadera, ¿no? *(Ríe)*. ¡Qué va haber notables, qué va haber importantes! ¡Pendejos nomás! ¡Todos, una tira de pendejos pues!

LUCÍA
(La corta de golpe) ¡Pendeja serás tú, india! ¡Cuál es tu cochino nombre! ¿Tienes nombre? ¿Tienes?

REMIGIA
(Retrocede) ¿Mi nombre? ¿Para qué ha de servir? ¿A quién le puede importar? Temblando estoy, voy a llorar como perra, ¿permitirás que llore? *(Se encoge)*.

LUCÍA
(Con pesadumbre) Remi...

REMIGIA
¿Me vas a castigar? Mejor aquí, en mi lomo tengo una herida todavía fresca...

LUCÍA
Tonta, tú y yo no tenemos nada que perder.

REMIGIA
Ni nada que ganar, ¿verdad?

LUCÍA
Acércate. *(Un giro)* ¿Quieres que juguemos?

REMIGIA
(Se aviva) ¿Cómo jugaron hace 35 años una niña blanca y su sirvienta horrible pero bien obediente?

LUCÍA
(Sonríe) Igualito, quizá mejor.

REMIGIA
Pero la vida no se repite pues. Más mejor disimulemos. Hagamos de cuenta que siempre fuimos felices, ¿ya?

LUCÍA
(La coge de las manos. Juegan a la ronda).
Juguemos a la burra
en el poto de la sierra
a la suerte y a la sal
para cruzar el lodazal.

Lucía sube sobre Remigia, la cabalga. Remigia corretea hasta que cae jadeante y divertida. Lucía se sacude el polvo, se arregla. Remigia se levanta suspirando.

REMIGIA
Ay, vida que te has de acabar...

LUCÍA
Remigia, necesito tu ayuda... En verdad, Remigia.

REMIGIA
(Al público) Yo la vi bajar de un ómnibus perdido donde meten bala los sinchis y los terrucos matando más a los campesinos, la vi y ahí mismo diciéndome: "esa es, no puede ser otra ¡es ella!" la seguí nomás calladita. Sabía que no tendría que corretearla mucho. *(Sonríe)*. En verdad nunca estuvo lejos de mí, o acaso yo nunca estuve tan cerca de ella. Sí pues, ¿quién no iba a darse cuenta que esos lentes quemados, ese pañuelón como un árbol en su cabeza y toda esa ropa de payasa me traían una esperanza? Era única en el mundo,

preparada para mí, lista para que le ofrezca mis modestos servicios pues. ¡Cómo estaba mi patroncita Rosalía, vuelta y vuelta en la misma esquina con su bonita importancia! ¡A ver quién la encontraba, a ver quién la reconocía! ¡A ver si alguien como yo podía serle útil pues! *(Seria)*. Pero estaba extraña. Solo las piedras no cambian en 35 años. Felizmente que en reconocer extrañas yo nunca me equivoco, señoras y señores. Y así, esta Remi, esta cholita Remi pues, nadita se demoró en pensar lo que su boca tendría que decir. ¡Cuántas cosas le iba a cuentear! *(Abriendo los brazos)* ¡Asisito no más! ¡Y nada de a mentiras! *(Baja cabeza)* ¿Acaso soy Remigia, acaso?
¿Quién seré, ah?

LUCÍA
Remigia, dejémonos de juegos, ¡necesito tu ayuda!

REMIGIA
¿Ayudarte, yo?

LUCÍA
Sinceramente... es perentorio, ¿entiendes?... Tienes que decirme quiénes son los notables... Es urgente que me ayudes a recordar.

REMIGIA
¿Y para qué has vivido entonces si no recuerdas nada, ah? ¿Es que hay personas capaces de olvidarse de sí mismas?

LUCÍA
Remigia, carajo...

REMIGIA
(Al público) De todos los cuenteos que yo había hecho en mi vida este era el único verdadero, y de repente no sabía cómo salir del entrevero. Me dije: "Más mejor le confieso todito y así las cosas saldrán más fáciles pues". Pero eso mismo me resultaba lo más difícil. *(A Lucía)*. Mira, Ros, no friegues, ¿ya? Eso que me preguntas lo vio hasta el ciego José María. ¿Hay que repetirlo? Cada rato no caga el gato.

LUCÍA
Sí, Remi, hay que repetirlo...

REMIGIA
¡Pero si ya te lo dije, Ros!

LUCÍA
¡Estabas *cuenteándome! (La coge)* ¡Dímelo en serio, dímelo!

REMIGIA
(Se suelta) ¿En serio? *(Escupe)* ¿Desde cuándo la chola Remigia va hablar en serio? En serio solo habla la gente pues... *(Al público)*. Bien que ya sabía sus planes. Era normal obedecerla así como de costumbre, como si nada pudiera cambiar las cosas y una chola como yo tenía que obedecer igual que los cuyes que teníamos en la cocina.

LUCÍA
Te doy diez segundos...

REMIGIA
Virgen de Choclococha, me obligas a cambiar de planes, Ros.

LUCÍA
(Al público) Como si no la conociera, india ladina. Era cuestión de no perder la iniciativa, y otra vez de nuevo, siempre de nuevo estaría a mi disposición. ¿No les ha sucedido que en algún pueblo de miércoles a menudo se encuentra una persona, o una indígena que se sabe la historia de cada vecino? Remigia era una de esas. Tenía que serlo. No en vano me iba a parar hecha una tonta con estos lentes ahumados, mi pañuelón de payasa, haciendo teatro en una esquina por donde no pasaban ni las moscas. Por supuesto, yo la vi antes que ella me viera a mí. Era lógico. Hubiera sido absurdo que ella me viera primero. Pero el tiempo parecía crecer o multiplicarse, ya no me quedaba paciencia. ¿Es que no volvería a utilizarla a la perfección y después salir volando pura y sin mancha? *(A Remigia)* Remi, vamos a conversar como seres humanos, como civilizados, como cristianos, como lo que sea, ¿ya? pero vamos a conversar, ¿de acuerdo?

REMIGIA
De ti depende pues.

LUCÍA
(La mano a la cartera) No tengo mucho efectivo. ¿Aceptas un cheque? ¡No vas a desconfiar, hijita! ¿O quieres mi reloj?

REMIGIA
¿Es de oro?

LUCÍA
Mira tú misma. Mi padre, el doctor Monteagudo, casi presidente de la República, no hubiera podido obsequiarme uno mejor.

REMIGIA
¿Te lo regaló el presidente de la República?

LUCÍA

Mira esta medalla, es de la milagrosa Virgen del Carmen.

REMIGIA
¿Más bonita que la luna?

LUCÍA
Obsequio del cardenal.

REMIGIA
¿Y esa cadenita, obsequio del Papa?

LUCÍA
Humm, digamos que solo es de oro, Remi.

REMIGIA
¿Y esa pulseriata?

LUCÍA
¿Pulseriata?

REMIGIA
Bueno pues, digo así por cariño, Ros.

LUCÍA
Esta pulsera es de 109 kilates.

REMIGIA
¿109 kilómetros?

LUCÍA
(Al público) Por fin la tuve entre mis manos. Pobre Remigia. Me habría gustado que fuera otra persona. Pero ya no podía echarme atrás.

REMIGIA
¿Eres millonaria? ¿Tienes más plata que antes?

Lucía silba complacida.

¿Tienes más plata que la verdadera Rosalía?

LUCÍA
Mucho más que 37 Rosalías. Ten en cuenta que a mi padre no le quitó las tierras ningún subprefecto. Y de verdad fue senador de la República.

REMIGIA
Listo.

LUCÍA
¿Listo? ¿Listo, qué?

REMIGIA
Quien quiera que seas, disculparás que te falte el respeto, pero me vas a entregar esas cositas *(Saca un cuchillo)*.

LUCÍA
Ay, ya, me vas a robar. Magnífico.

REMIGIA
Vaya pues, alegra saber que no te resistes. A ratos eres más real que la misma niña Rosalía. *(Sonríe)* En el fondo yo soy buena gente, es la vida la que me jode pues.

LUCÍA
Te comprendo, hija. ¿Te acuerdas cuando me hablabas de la sicología y de todas las cochinadas de los amigos de mi padre?

REMIGIA
(Salta contenta) ¡Y todo era nomás juego!

LUCÍA
¡Eso mismo!

REMIGIA
(Haciéndose a un lado) Pero más mejor, primero dame tus joyas. Este cuchillo puede ser más verdadero que nosotras dos, ¿no?

LUCÍA
Sí, claro, eres la mejor ladrona que he visto en mi vida.

REMIGIA
Pon aquí tus cositas, a la disimulada, no vaya a venir algún curioso...

LUCÍA
Toma, toma, hija, toma...

REMIGIA
Ay qué lindo, madrecita, parece un juego, parece que hubiera sucedido siempre. Dios te lo

pague.

LUCÍA
Espera, toma más. Aquí, bajo la blusa tengo dólares, toma...

REMIGIA
(Asustada) Perdona, por principio no acepto moneda extranjera.
(Manipula los dólares) Oye, Ros... ¿estos no son papelitos de juguete?

LUCÍA
Tonta, cada dólar ha dado la vuelta al mundo, ha visto y sabe más que tú. Guárdalos mejor que tu vida, estúpida. Ahora vamos a dar un paseo por el pueblo, bastará con que señales y me digas los nombres. Vamos.

REMIGIA
Hay un problema. Ya no hay ni moscas, Ros.

LUCÍA
¡Yo te mato!

REMIGIA
(La contiene con la punta del cuchillo) Estuve lejos, presa, algo así como veinte años. Me acusaron de matar a mi hijita...

LUCÍA
(Trata de reír) ¿Tuviste una hijita, con esa cara?

REMIGIA
Este cuenteo sí es de verdad, señora... Me soltaron la semana pasada... Tengo pena, recién me vengo a dar cuenta de que siempre estuve sola, solo mi hijita llegó a darme compañía, a darme amor, a endulzar mis dolores... Tengo mucha pena...

LUCÍA
Y, ¿qué has hecho desde entonces? ¿Cómo es que estás viva?

REMIGIA
Lo primero que hice fue buscar este chuchillito pues, ¿cómo podría vivir una pobre india siendo forastera en su propia tierra? ¡Pero yo no maté a mi hijita! ¡Quién sería capaz de matarse el alma, quién!

LUCÍA
Remigia, tuviste un juicio, legalmente...

REMIGIA
Madrecita, ¿cómo iba matar lo único que era mío? ¿Acaso mi hijita no era lo mejor de la vida que me quedaba, todo cuanto me faltó, acaso, acaso? ¡Cómo podía haberle aplastado su cabecita con una piedra en el río! ¡Cómo, cómo pues Dios santo!

LUCÍA
Maldición... ya no distingo si es otro *cuenteo*... ¿Eso significa que estás perdida igual o casi igual que yo?

REMIGIA
¿Tú, tú también mataste a tu hijita?

LUCÍA
Bruta, india bestia, pregunto si también acabas de llegar.

REMIGIA
Agarra tus joyas.

LUCÍA
Oye, ¿no me dirás que ahora eres millonaria, no? *(Se aparta)*.

REMIGIA
¿Así con esta facha, podré hacer negocios nomás? ¿Y con estas cojudeces? Pura baratija de mercachifle caído pues. No soy tan bestia, señora.

LUCÍA
¿Tampoco eres una vulgar ladrona?

REMIGIA
Ladrona sí, vulgar no... Tú más bien, con perdón de la palabra, pareces una puta. Por principio tampoco robo a putas.

LUCÍA
Perfecto. He perdido mi tiempo. Deberé tomar el siguiente ómnibus. Dame mis joyas. La medallita sí es de oro.

REMIGIA
Entonces me quedo con ella. La niña Rosalía me la habría dejado de recuerdo. *(Suspira)*. Y seguro que ahorita, si no hubiera reventado abortando, se parecería a ti, señora desconocida... Pobre patroncita Rosalía, tantos caballeros que invitaba el doctor Monteagudo. Ya adivinaba que en una de esas fiestas la iban a preferir a ella...

LUCÍA

¿Qué, el doctor Monteagudo era maricón?

REMIGIA
(Frenándola con la punta del cuchillo). El doctor Monteagudo se puso furioso, jamás lo había visto tan furioso, ladraba, ni cuando la Comunidad del Pedregal se atrevió a desobedecerle. “¡Eres la deshonra de mi casa!” le gritó dándole con el fuete. “¡Has mancillado mi honor!” y empezó a patearla, “¡a la puna irás a parir a ese bastardo!”... Pero mi niña ya estaba inconciente, no le oía pues... Yo hice lo que pude...

LUCÍA
(Estalla) ¡Chola de mierda, ya me cansaste del todo! *(Rápida, la desarma de un golpe)* ¡Dónde hay una buena piedra! ¡Dónde! ¡Así como mataste a tu hija, yo te voy a chancar la cabeza!

REMIGIA
¡Cállate, no grites eso, yo no la maté, no la maté!

LUCÍA
(La rechaza con otro golpe) ¡Sí, sí, bruja asesina, mataste a tu hijita, te tomaste su sangre! ¡El doctor Monteagudo te vio!

REMIGIA
(Aterrada) No... no...

LUCÍA
¡Se te ocurre que alguien iba a dudar de la palabra del doctor Monteagudo! ¡Tú la mataste! ¡Él te vio!

REMIGIA
No...

LUCÍA
¡Yo no reventé, estúpida! ¡Aborté peor que un animal! Ahh, cómo escapé pudriéndome de a pocos. ¿Sabes cómo es de fuerte cuando una se aferra a la vida? ¡Yo viví, sí, viví! ¡Viví contra el mandato de Dios y del mismo diablo! *(Suspira. Se limpia el sudor)*. Ya no habría deshonor para el hogar del grande y del buen doctor Monteagudo...

REMIGIA
(Pasmada) Eres tú, Ros... ¿eres tú?

LUCÍA
Ros, Ros, la hermosa y mimada Rosalía. La reina del pueblo. La hija del dignísimo y sabiondo doctor Monteagudo... La hija del poderoso y temido doctor Monteagudo que

reunía en su casa a los caballeros más guapos de Lima y de todo el mundo... *(Cansada)* La hija, en fin, que ha vuelto después de 35 años inútiles...

REMIGIA
No puede ser pues... Yo te dejé muerta, besé tus manitas frías... No me hagas este cuenteo, no... no, patroncita...

LUCÍA
Preferirías que fuera un fantasma, ¿no, Remi, no?

REMIGIA
Yo... yo solo cumplí las órdenes del doctor Monteagudo... Él me hubiera matado pues...

LUCÍA
(Ríe) Qué te iba a matar, ¿acaso no eras su fiel alcahueta? Pero cometiste la brutalidad de aguaitarlo haciendo sus cochinadas con los caballeros de aquella noche. *(Ríe)* ¿Quieres otro *cuenteo?*

REMIGIA
Yo pagué, niña, ya pagué... Mi hijita murió... Me la mataron, y sobre la pena de su almita, de sus ojitos que jamás me verían lavando su ropita ¡a mí me echaron la culpa! *(Llora fuerte)* ¡Me echaron tan horrible culpa, madrecita!

LUCÍA
No, hija, tú la mataste porque eres una india ignorante, promiscua, ladina. ¿Serías capaz de llamar mentiroso al doctor Monteagudo? ¿Te atreverías? *(Coge el cuchillo)* Yo no era la hija del doctor Monteagudo. Simplemente fui la pantalla de un hombre honorable, respetable, con mucha influencia. *(Grita)* ¡Yo no era ni soy la hija de ningún maricón!

REMIGIA
Ros, Ros, pueden escucharte, tú eres una señorita, Ros...

LUCÍA
¿Escucharme? ¿Quién? ¿Los quince mil habitantes que arrojó la sequía? ¿Los quince mil que sepultaron sus cantos? ¿Quiénes? ¿Los pobres diablos que murieron de hambre? ¿Los quince mil que fueron despojados hasta su última generación, hasta su última gota de sangre? ¿Acaso escuchan los muertos, acaso escuchan los desaparecidos? Por Dios, Remi, vuelve a la realidad y ponle flores a tu maldito doctor Monteagudo. ¿Adivinas a qué he venido? ¿Imaginas que formo parte de estas ruinas que no son ni covachas, que soy otro fantasma de esta soledad en que tú vegetas? Vuelve a tu tumba, Remigia. Ya vi, exactamente, todo cuanto quería ver. Vuelve a tu tumba, acaba de pudrirte como una perra a los pies del poderoso doctor Monteagudo... No me fuiste necesaria cuando estabas viva, menos lo eres ahora que estás muerta... ¡Lárgate, sirvienta inmunda, lárgate carajo! *(Le da las espaldas).*

Remigia lanza un chillido, ataca. Lucía se vuelve. Hay un forcejeo.

REMIGIA
¡Ay, mi niña Ros! ¡Mi niña, ayy! (Se *tambalea. Cae. Al público)* Qué bruta soy, caí de poto con el cuchillito en mi barriga...

LUCÍA
Idiota, idiota... yo no vine a vengarme de ti... idiota.

REMIGIA
Haz de cuenta que ya te vengaste en todos... ¿para qué más puede servir una chola?... Yo no maté a mi hijita ¡no la maté!

Empieza a soplar el viento.

LUCÍA
Dios mío... *(La abraza)* Mi pequeña bestia... de todas maneras has pagado por todos... menos por mí... Ahora esto es lo más cierto, pobre, pobre...

REMIGIA
Gracias, Ros, no sabes cuánto bien me hace tu compasión.

LUCÍA
(Con dolor) Pero si te quise de verdad, mamita...

REMIGIA
Eres una santa, un angelito pues... Pero vete, anda nomás, mi niña, no vayan a echarte la culpa, ¿ves? estoy apretando mis huellas en mi panza, el cuchillito dirá que por sonsa me maté, por ignorante, porque andaba metida con los terrucos y había matado no sé a cuántos sinchis y muchos pobres campesinos...

LUCÍA
Qué cosas dices, Remi... Este es un pueblo abandonado, un pueblo donde no hay ni moscas como tú dijiste. *(Sonríe con amargura)* ¿Y si las dos fuéramos fantasmas? ¿Sabías que nos encontraríamos 35 años después y todavía en este maldito mundo? *(Le golpea la mejilla)* Remigia... ¡Remigia! *(La sacude)* ¡Contéstame mierda! *(Adolorida)* Ya no soy tu niña linda y temible... soy una cualquiera... Remi, Remi, escúchame... ¡Te ordeno que vivas! ¡Te ordeno que no te mueras! *(La suelta)*. Tú, la pisoteada, la mentida, la más negada, tú sí me quisiste de verdad... ¿Debías ponerte brava cuando justamente teníamos la oportunidad de volver a encontrarnos? Pobrecita mi chola, solo alcanzó a perfeccionar su torpeza, sus animaladas... Solo vivió para servir al doctor Monteagudo aún más allá de su cochina muerte...

No, Remi, no, él no podía ser mi padre... No, Remigia, no podía ser... ¡No podía! *(Vencida)* Pero lo era, lo era... *(Se va alejando)* Era mi padre...

El viento es fuerte.

ANDRAJOSO
Patroncita, ¿yo puedo servirle pues?

LUCÍA
(Sin volverse) No, nadie puede servirme... *(Se vuelve)* ¿Eres el último del pueblo?

ANDRAJOSO
¿También puedo ser el primero, no? ¿Usted vino a saber lo que pasó? En este lugar la vida fue como en cualquier parte nomás... Nosotros éramos hartos como las hormigas, y después de las fiestas y las comilonas del doctor Monteagudo, las moscas grandes, gordas, ¡volaban como pájaros de malagüero...! ¡A nadie se le ocurrió que vendría la guerra para matar más campesinos! ¡Nunca seríamos tantos, patroncita!

LUCÍA
(Con desgano) ¿Quince mil habitantes?

ANDRAJOSO
¡Quince mil pues! Ahh, pero más mejor, ándate patroncita, ya sé quién eres, ¡pueden venir los republicanos o sean los sinchis que dicen que son los buenos, pueden venir los terrucos!

LUCÍA
Sí, los buenos y los malos. Estoy aburrida.

ANDRAJOSO
¿A ti no te harán nada?

LUCÍA
Nada tengo que ver con ninguna guerra.

ANDRAJOSO
¿No tienes miedo?

LUCÍA
Aparte de ser un andrajoso, ¿quién eres?

ANDRAJOSO
Soy un espantapájaros que acá no se conoce, mamita, ni yo puedo salvarme pues. ¡Escucho sus pasos, el mugido de sus fusiles, de sus corazones! ¡Quiénes serán! ¡Vete, carajo!

LUCÍA
Sí, sí, con cualquiera que venga estoy frita, ¿no? *(Se aleja).*

ANDRAJOSO
¡Patroncita, tu trapo de payasa se te cayó! *(No se atreve a guardarse el pañnuelón. Sale asustado).*

LUCÍA
Volví los ojos para mirar como si poco o nada hubiera pasado, pero ahí estaba con su cuchillo en la panza. Pobre muerta. La sin igual y perfecta Remigia sabía mucho de los demás pero apenas algo de sí misma... ¿Qué no hizo la infeliz para serme graciosa hasta en el momento en que la maté? Todo, todo incluyendo ser la Remi que yo olvidé. ¿No resultaba más fácil jugar de a mentiras como hace 35 años? No, ya no era la india por quien tantas veces me enfrenté al mismo doctor Monteagudo... La humillación y el miedo le enseñaron a transformarse en cualquier bulto, cualquier cosa. *(Una mueca)* ¿Para esto realicé un viaje tan largo? ¿Para descubrir solo escombros? ¿Para saber, en vano, lo poco que valió nuestro pasado? ¿Para añadir algo y sentirme feliz de haber vuelto a visitar mis antiguos lares? *(Suspira)* ¡Santo Cielo! ¡Cómo me dejé llevar por sus *cuenteos!* ¡Yo jamás pensé encontrarla! *(Cruza los brazos de frío)* Dicen que aquí se oye el murmullo de los muertos, que le llaman el Rincón de los muertos, que los muertos tienen la magia que soñaron cuando estaban vivos... ¡Maldición, y yo que llegué entre gritos y balazos salvando mi pellejo, aquí, trayendo mi propio cadáver! *(Un salto)* ¡Remigia! ¿Tenías que ser tú la primera en toparse conmigo? ¿No son quince mil ánimas las que andan merodeando entre los despojos? Ahh, tengo que volverme loca, es urgente que me vuelva loca. *(Respira fuerte)* Voy a tornar el ómnibus, y luego el siguiente, y el siguiente, y el siguiente... *(Los brazos al cielo)* Dios mío, si solo sirvieras para reformar el pasado... *(Deja caer los brazos, agotada)* Ni siquiera hay un fantoche, una perra que se llame Remigia. ¿Hay alguien capaz de *cuentearme* su historia, que pueda decirme que en estos pueblos mágicos los duendes se divierten haciendo asustar a los viajeros...? *(A los costados)* "¡Remi, Remi! ¡Tonta, ven! ¡Tenemos que cruzar el lodazal! ¿Ves, Remigia, cholita bruta? ¿Ves qué fácil es jugar cruzando el lodazal? ¡Arre, arre mula, arre carajo, arre! *(Ríe)* ¡Bonito es el juego de cruzar el lodazal! ¡Arre mula, arre bestia Remigia, arre!" *(Se contiene de pronto, pasmada se tapa la boca. Sale).*

Lima, Ayacucho,
1987-1988

MARÍA TERESA ZÚÑIGA NORERO

LUIS A. RAMOS-GARCÍA
University of Minnesota

Nació en Huancayo en 1962. Explora en sus obras un metateatro poético en el que los sucesos generados en sus nudos teatrales crecen en una matriz existencial cargada de filosofía, arte y fuerza espiritual. Educada en Huancayo, estudió Sociología en la Universidad Nacional del Centro, empezando sus tareas teatrales con el Grupo Máscaras de Huancayo (1977) y luego con La muralla (1980). En 1986 funda Expresión, uno de los más notables colectivos teatrales del Perú. Poeta de vocación –publicó Tiempos (1979)– inició su carrera como dramaturga en 1982, escribiendo tanto obras infantiles como obras para adultos.

Entre sus adaptaciones teatrales destacan *Paco Yunque* de César Vallejo (1993), *Los gallinazos sin plumas* de Julio Ramón Ribeyro (1994), *El celoso extremeño* de Miguel de Cervantes (1994) y *El sastrecillo valiente* (1995) de Jakob Grimm. *Mades Medus* fue estrenada por el Grupo Expresión en el IV Festival de Teatro Peruano Norteamericano, organizado por el Teatro Nacional (Lima, 1999). En el Encuentro Nacional de Teatro (1994), recibió los laureles como Mejor autor teatral, por sus obras y adaptaciones, montadas todas y reseñadas elogiosamente por la crítica nacional. En el 2004, la Universidad de Minnesota publicó *Teatro, memoria y herencia,* edición crítica y anotada de nueve de sus mejores obras. En el blog Breviarios (2007) –asumiendo su propio compromiso politico– Zúñiga declara: "He sido militante, tengo ideas y compromisos con mi pueblo. Si muchos han traicionado, es problema de ellos [ya que] no han sido coherentes ni han tenido principios: yo sí tengo principios. Y si no se pudiera hablar de las mismas ideas de Marx, sí se [podría] discutir sobre las condiciones que hicieron surgir a un Marx. Muchos creían que yo hacía teatro subversivo, y hasta hablaban de mí como si fuera una subversiva. Tenía que plantear la distancia, y demostrar que mi obra era crítica, pero creativa. Planteaba el problema, y dejaba que el problema estallara en la conciencia de los espectadores. Salazar del Alcázar planteaba que el teatro popular y de provincias era puro panfleto, [en realidad, ese no ha sido el caso conmigo]".

Mades Medus (1999)

Hacia finales del siglo XX, el incremento lineal de la creatividad teatral nacional y su difusión dependía, no solo de una reforma socio-histórica a nivel de ideologías e inventivas estéticas, sino también de una legítima tarea por descentralizar metafórica y concretamente lo que se percibía como cultura nacional. Los frutos de aquella magna propuesta dieron como resultado un primer gran ciclo de Encuentros Nacionales de Teatro (1995-2001), organizado por Ruth Escudero, donde se fueron incorporando selectos grupos teatrales de las provincias peruanas, hecho que hizo factible un seminal encuentro de directores y dramaturgos de todas las regiones, entre los cuales figuraba María Teresa Zúñiga, directora del grupo Expresión de Huancayo. En el circuito del IV Festival de Teatro Peruano- Norteamericano (Lima, 1999), el

grupo Expresión hizo su primer montaje limeño de *Mades Medus,* obra que sería distinguida por la Universidad de Minnesota y el Teatro Nacional para formar parte de *Voces del interior: nueva dramaturgia peruana* (Lima-Minneapolis, 2001), libro clave de la llamada "Trilogía teatral de fin de siglo" que, con Roberto Ángeles, José Castro-Urioste, Luis Ramos-García y Ruth Escudero, entregaría al Perú lo mejor de la nueva dramaturgia de autor hasta ese entonces. Posteriormente, la Universidad de Minnesota publicaría *Teatro, memoria y herencia* (Minneapolis, 2004), edición crítica y anotada de diez de las mejores obras de la dramaturga huancaína, entre las cuales volvería a figurar *Mades Medus*.

Inspirada tal vez en *Esperando a Godot* (1952) de Samuel Beckett, la trama de *Mades Medus,* se desarrolla en un solo acto durante el cual dos arlequines, Mades (50 años) y Medus (19 años), se sientan a esperar la llegada de un público que a última hora nunca llega a la función preparada. Desde el burdo escenario de su carpa teatral y afligidos por el tedio de la espera y por la tos tuberculosa de Medus, ambos personajes se enfrascan en un diálogo filosófico en el que se van verificando estadios emocionales que irrumpen existencialmente, sobre un imaginario personal afectado por el compromiso teatral, la fugacidad de la vida, los designios divinos, la violencia, los referentes artísticos, la libertad y el triunfo de la vida sobre la muerte. A medida que la espera y los diálogos se van alargando, Medus, fustigado una y otra vez por su enfermedad, muere en el medio de la carpa, dejando a su compañero y maestro que, contrito repite una y otra vez las últimas cavilaciones del discípulo, "Nunca fuimos los protagonistas de ninguna historia, nuestro arte y nuestras vidas son para aquellos que aún no han llegado, aquellos que recién van a nacer..." La obra se cierra con un Mades aletargado y silencioso que resignadamente ya no espera más a su público.

Compuesta entre lapsos de sedición senderista e intimidación gubernamental, la escritura de Zúñiga pone de relieve el manejo de un refinado lenguaje que, a pesar de su corte clásico y hermenéutica posmodernista, exterioriza esencialmente una condición de protesta socio-política, y una afinidad espectacular con las fuentes populares de la tradición andina y la occidental. Previsoramente, en *Mades Medus,* se genera un discurso poético-humanista que se transfiere a la representación escénica, convirtiendo escuetas reflexiones existenciales en genuinos manifiestos contra la violencia y la deshumanización, y suscitando en última instancia una toma de conciencia y especificidad sobre el espacio y el compromiso artístico como poco se había teorizado en el teatro anterior.

Al examinar la conjetura dramática de *Mades Medus,* se observa un rasgo imprevisible desde el cual ambos personajes objetan lo absurdo y lo incoherente del mundo, y desde donde, transfigurada en su rol de directora artística, la dramaturga puede imaginarse una puesta escénica llena de colorido y pompa teatral que contrasta paradójicamente con el destino trágico de sus solitarios personajes, tal como ocurre con el payaso Medus. Así pues, ante la disminuida retórica del teatro posmodernista –desarticulado y fracturado en sus ejes de continuidad– los alter ego de Zúñiga proponen una manera más efectiva de pensar lúdica y

críticamente sobre la naturaleza del acto teatral, planteando, no solo un método pragmático de investigación afín a las necesidades propias, sino también a un plan humanista que evoca la memoria histórica para de alguna forma restañar la conciencia nacional. Cumplidas estas funciones se logra inferir de esta poética constructiva, una voluntad en mejorar los múltiples aspectos artísticos de la puesta teatral, no solo en la manufactura de complejos nudos argumentativos, sino también en la manera cómo, dejando atrás lo vulgar y lo corriente, se puede estimular y hasta despertar en el juicio sensorial y cognoscitivo del espectador cómplice, una apreciación que se había reservado para otros géneros artísticos.

Al dotar a sus personajes de una inmensa facultad para preservar lo mejor del pasado, e inventar utopías futuras, la obra de Zúñiga adquiere el ímpetu necesario como para establecer sistemas de apropiación cultural vinculados a los más grandes temas y aspiraciones del género humano, hecho que al parecer de la crítica especializada no era de esperarse en una obra regional andina. No obstante, Zúñiga transciende efectivamente estos criterios valorativos, al hacer que el subjetivo "discurso del interior," regulador en el discurso de Mades y Medus, exteriorice una conducta ética sujeta a un incesante proceso de introspección y mutación de principios, arraigado por lo general a un proceso político de "concientización" y/o del "darse cuenta de sí mismo y de su contorno", instrumentos más que útiles para fijar pies en tierra y conectarse de facto con el discurso del hombre común.

En defensa de esta postura filosófico-teatral, convendría hacer notar que la "intencionalidad poética" en *Mades Medus,* no solo sirve para hacer del lenguaje castellano un entelequia estética y provocadora, sino que además guarda la capacidad de producir imágenes visuales de igual belleza lírica, legitimando su creatividad e imponiéndose al sin sentido y al absurdo existencial en su colisión con la realidad cotidiana. Finalmente, habría que decir que las sorprendentes puestas de *Mades Medus,* algunas de ellas en el exigente circuito capitalino de teatros peruano- norteamericanos, interpretan con sobriedad estos modelos ideológicos, permitiendo que sus supuestamente inasibles sentencias se transformen en banquetes visuales que, sin abandonar la fuerza del lenguaje, se parecen más y más a una yuxtaposición de pinturas en la que sus actores se convierten en modelos pensantes.

Obras y año de estreno (en Huancayo, salvo indicación):
Los perros (1982).
El niño y el espantapájaros (1987).
Corazón de fuego (1989).
Elvira (1989).
Santiago (1991).
El organillero (1991).
En busca de la tierra del juego (1992).
El mago (1993).
Perico en el reino de Tritiblás (1993).
El rescate del Wawa (Lima, 1994).

Parada de burros (1994).
Había una vez un niño (1994).
Zoelia y Gronelio (1995).
Atila, el lirio negro de la esperanza (Lima, 1996).
El zapatero remendón (1998).
Metamorfosis (1998)
El último viaje (1998)
Torito (1999)
El emperador de las tinieblas (Lima, 1999)
Mades Medus (Lima, 1999)
Atrapados (2000)
El pueblo alegre de melancolía (2000)
Azote, tinto y carbón (2001)
Laberinto (2001)
Alas de mariposa (2002)
Danzando en las tinieblas (2003)

MADES MEDUS

MARÍA TERESA ZÚÑIGA

PERSONAJES: M (2) / F (0):
MADES
MEDUS

Acto único

LA ACCIÓN SE REALIZA EN UN CIRCO. ENSERES ANTIGUOS Y MUY DETERIORADOS. MADES DE 50 AÑOS Y MEDUS DE 19 AÑOS, AMBOS ESTÁN VESTIDOS DE ARLEQUINES. SE ESCUCHA UNA MELODÍA CIRCENSE.

MADES
Ubica el tiempo y deja girar tus manos. Ubica el alma y deja el hambre para los pobres de espíritu. Ubica tus ojos y el sol navegará en tu galaxia.

MEDUS
(Haciendo lo mismo que Mades) Ubica el intestino sobre tu corazón. Ubica el tiempo en la dicha y verás que no existe. Ubica los pulmones sobre la lengua y hablarás mejor.

MADES
Ubica tu espalda sobre el yugo. Ubica el silencio interior de tu pasado. Ubica las calles desgañitadas sobre la masa, gritando, gritaandooo...

MEDUS
Perderás el ángulo vocal...

MADES
Hace tiempo.

MEDUS: No hay tiempo cuando se trabaja la voz...

MADES
Y cuando se trabaja el cuerpo no se habla.

Silencio.

MEDUS
Es suficiente.

MADES
Sí.

MEDUS
Pronto llegará.

MADES
¿Quién?

MEDUS
La gente.

MADES
Sí.

Silencio.

MEDUS
Anoche no terminaste de contarme lo de...

MADES
Nunca termina. Siempre cuento lo mismo y nunca termina.

MEDUS
Eres como Isabel.

MADES
¿Quién es ella?

MEDUS
Eso no importa, eres como ella. *(Tose levemente)* La amé, la amé en silencio... cada día sus ojos fueron los míos, cada día su corazón latía por mí. La imaginé por el mar con sus grandes velas de papel y yo el viento soplando su pulso y cuando menos lo esperé, nuestros cuerpos fueron parte del huracán, y al volver el rostro ya no estaba, no había la más mínima huella de ella, se fue sin terminar nada, se fue, se fue...

MADES
Se fue, se fue, se fue... Nada había empezado, solo era tu imaginación.

MEDUS
Eso no tiene nada que ver. La amé y así fuera solo mi imaginación debió responderme.

MADES

Pero la amaste en silencio. ¿Qué querías que te responda?

MEDUS
El amor no necesita palabras... ella jamás me amó.

Mades finge dormir.

(Reponiéndose) El silencio es la pérdida del lenguaje.

MADES
(Despertando) El lenguaje nos distancia, nos hace perder la identidad.

MEDUS
(Como Arlequín) ¡No se distancie señor, levántese y llévese su yo! Que en los trenes la cosa está que arde, el que no tiene su yo en la cartera, pierde la razón.

MADES
(También en Arlequín) ¡Dirá usted la identidad!

MEDUS
Nuestra razón nada tiene que ver con la identidad. La razón es la existencia y tú existes así tengas identidad o no.

MADES
¡Eso me parece una buena razón!

MEDUS
Y eso que usted no es muy razonable.

MADES
Vea usted, en los tiempos de mi padre, cuando la gente no hablaba de revolución, el hambre ya existía.

MEDUS
Así es, tiene usted razón.

MADES
Eso concluye que el hambre nada tiene que ver con la revolución.

MEDUS
(Molesto y como Medus) Así concluyes siempre tú, pero no la historia.

Mades lo mira dejando de ser Arlequín.

MADES
No me saques los pergaminos, no me digas más, además este es un texto pasado, nada tiene que ver con el espectáculo de hoy.

MEDUS
Un texto que tú sacaste del espectáculo, que es diferente.

MADES
Todo ha cambiado. A nadie le interesa escuchar esas cosas.

MEDUS
No puedes decir eso. Tú no eres el público. Hablando de eso, la gente debe estar por llegar. Y aún no nos hemos preparado.

MADES
(Meditando) Limpia tu casa de la peste, limpia esta noche. Que vendrán tiempos con tormenta de aceite. Limpia tu casa de la peste, limpia esta noche y no habrá hoyo que te niegue el paso. Limpia tu casa de la peste y el viento vendrá por ti.

MEDUS
Eso es de... Calderón de la Barca.

MADES
No.

MEDUS
¿Tirso de Molina?

MADES
No.

MEDUS
Mateo o Juan, o...

MADES
No, no. Es mío.

MEDUS: *(Sorprendido)* ¿Tuyo? Pues... me gustó... es bueno... es presagiador... Escucha. *(Silencio)* Anoche caminé con los muertos y ya los conocía. Todos tosían como yo, todos doblaban la espalda. Los corredores estaban llenos de restos cavernosos, algunos lavaban sus pulmones y otros lloraban sobre sus heridas.

MADES
¡Basta, no quiero que vuelvas a decir esas cosas!

MEDUS
El texto no es mío. Es de mi padre. Lo dijo tantas veces que se me grabó. Él tosía como yo.

MADES
Tú toses por el frío y nada más.

MEDUS
Si tú lo dices.

MADES
Medus, escucha: no quiero que vuelvas a decir esas cosas, mi estómago no lo soporta.

MEDUS
(Como Arlequín) ¡Yo tampoco, señor, puedo soportar ciertas cosas! Que suene el teléfono a media mañana, por ejemplo, se interrumpe el desayuno y no sabe usted lo que sufre el duodeno o el píloro, dejan de hablar, dejan de caminar y solo piensan en el suicidio. ¡Dios! ¿Quién puso sobre la tierra las cosas, sin pensar en el píloro? ¡Es criminal!

MADES
(Ríe complacido) ¡Bien, bien!

MEDUS
(Como él) ¿Son los textos que te gustan, verdad?

MADES
Sí.

MEDUS
¿Te ayudan a olvidar, verdad?

MADES
(Disimulando) Prepara las botellas y el aceite...

MEDUS
Las botellas de aceite, sí señor.

MADES
Los fósforos y los periódicos...

MEDUS

Sí, sobre todo esos que hablaban de la huelga.

MADES
Los aros, los anillos, las maletas.

MEDUS
(Irónico) Sí, tus maletas, las que se perdieron en el movimiento...

MADES
(Reaccionando) ¡No se perdieron, las escondí yo, porque quise, porque podía hacer lo que me venga en gana! Los periódicos solo dicen porquerías, pero la verdad, la verdad se encuentra en las calles. Cuando las masas salían, salía el hambre, la injusticia, el dolor y cuando regresabas, el hambre, seguía ahí. Las calles solo se tragaban los gritos, la esperanza. ¡Escucha, es el rumor, se acercan! ¡Vienen por nosotros!

MEDUS
¡Sí, son ellos!

MADES
(Reaccionando) ¿Qué? Sí... sí.

Ambos observan por ventanas imaginarias.

MEDUS
¡Nada! ¡Maldición, son tus malditos fantasmas!

MADES
Y eres tú quien los despierta. Ellos duermen dentro mío, no los despiertes más.

MEDUS
¡Claro, si todo el día duermes!

MADES
Sueño, que es diferente. *(Ambos hablan sin mirarse)*. No vienen, creo que nos hemos instalado muy lejos.

MEDUS
Un día soñé que la gente salía a las calles sin saber por qué y yo me iba detrás de ellos. La gente gritaba y yo gritaba. Levantaban los brazos y yo con ellos, después todos marchaban a sus casas en silencio y al cerrar las puertas nada quedaba.

MADES
La gente ya no sale de sus casas, la gente no quiere venir a vernos, la gente está perdiendo

visión, todo es una porquería.

MEDUS
Yo me quedé mirando todas las puertas cerradas y me asusté, entonces regresé al lugar en donde habíamos estado gritando, las flores estaban muertas, solo el musgo se esparcía y después solo vino la tos.

MADES
(Reaccionando) ¿Vino quién?

MEDUS
(Gritando) ¡La tos, la maldita tos que no me deja nunca! ¡Son mis pulmones que se derriten como cera y no conforme con ello se esparce por todo mi pecho y me arde, como si el infierno se hubiera metido en mi alma...!

MADES
¡Cállate, no quiero que sigas hablando!

MEDUS
¡No me interrumpas, déjame cargar mi cruz en público, a gritos con los brazos en alto, hasta que mueran las flores y me invada el musgo!

MADES
(Recordando con nostalgia) Solo diez años, diez años, diez años... el tiempo pasa como la existencia de una mariposa –me decían eso y mucho más– mientras yo me hundía en el musgo. Diez años por nada. Tres mil seiscientos cincuenta días, pero sin contar los domingos que son quinientos, solo te quedan tres mil ciento cincuenta días –me decían estúpidamente–. Y si descuentas los días de la requisa te queda nada. Y eso es verdad, te queda nada, solo las alas secas de las mariposas.

MEDUS
(Incorporándose) ¡Se cayó el cielo! *(Ríe)* ¡Por fin, por fin! ¡Lo dijiste todo de un solo grito!

MADES
¿Qué sabes tú de eso? *(Comienza a coser unas telas viejas)*.

MEDUS
(Tímido) Nada, solo decía... *(Sigue riendo)*.

MADES
Entonces cállate y ayúdame a coser esto, que si esta noche corre el viento como ayer, nos quedaremos sin carpa...

MEDUS
(Aún riendo) Imagínate que nos quedemos sin carpa... Sería como quedarse en calzoncillos... Sería como... como quedar desnudo en medio de la calle... con tus calzoncillos parchados y tus heridas de guerra, te apuesto a que todo el mundo vendría a vernos.

MADES
(Riendo) Sí... sí... sí. Seríamos famosos.

MEDUS
(Serio) ¿Famosos?

MADES
(Deja de reír) ¡Claro! Ahora la gente es famosa por cualquier tontería. Cuanto más disparates digas, serás más famoso.

MEDUS
Eso quiere decir que nosotros no decimos disparates...

MADES
(Molesto) ¿Qué disparate es ese?

MEDUS
No sé, tú lo acabas de decir.

MADES
Yo no dije ningún disparate.

MEDUS
Bueno, dejemos eso, pero dime; ¿conoces a alguien que se hizo famoso haciendo algún disparate?

MADES
Bueno, no sé...

MEDUS
Algo, di algo... lo que sea. Juguemos un poco.

MADES
¡Vender armas de guerra!

MEDUS

Eso me parece lógico.

MADES
No, si estás perdiendo.

Ríen.

MEDUS
Escucha esto, ¡hablar despierto!

Progresivamente vuelven a ser los arlequines.

MADES
Para mí... para mí, señor, escúchelo bien, no tiene nada de disparatado hablar despierto.

MEDUS
No, si está dormido, señor.

MADES
¿Quiere que me ría por eso?

MEDUS
No me opongo.

MADES
¿Pero quiere que me ría?

MEDUS
Si usted lo desea.

MADES
¿Pero usted quiere que me ría?

MEDUS
(Molesto) Sí, sí. Quiero que se ría, señor.

MADES
¿Ah, quiere que me ría, verdad, señor? ¿Que me ría de esa estupidez? Por eso estamos como estamos, metidos en aceite hasta los zapatos.

MEDUS
¡No se meta con mis zapatos, señor!

MADES
Sus zapatos no me interesan.

MEDUS
¿Ah, le interesan mis medias?

MADES
Ni sus medias ni sus zapatos, señor.

MEDUS
¡Ah, ahora caigo, lo que le interesan son mis pies!

MADES
(Sorprendido) ¿Sus pies?

MEDUS
Y no disimule, que la cara no le ayuda.

MADES
¿Qué tiene mi cara, señor?

MEDUS
(En secreto) ¿Es usted un ex convicto verdad?

Mades asiente.

Lo ve. Por lo tanto es culpable. Usted jamás se fijó en mis zapatos, mucho menos en mis medias, usted quería mis pies. ¿Para qué? No lo sé, pero usted tramó todo esto con premeditación... *(Vuelve a ser el mismo)* A propósito, ¿uno nace premeditadamente? *(Coge el candelabro).*

MADES
(Volviendo a ser él) ¿Cómo?

MEDUS
¿Digo que si uno viene premeditadamente al mundo?

MADES
¿Y a qué viene eso?

MEDUS
Porque no creo que yo haya venido premeditadamente. Hubiese preparado mejor las cosas.

MADES
(Recibiendo el candelabro) Lo dudo.

MEDUS
¿Por qué?

MADES
Porque tú nunca planificas nada, ni las cosas más sencillas; así que menos vas a planificar tu nacimiento o tu vida *(Deja el candelabro)*.

MEDUS
Es verdad *(Largo silencio)*.

MADES
(Dándole la tela que estaba cosiendo) Coge las puntas... eso es... dobla los extremos, digo los extremos, ahora coge fuerte y sacude. Uno, dos, tres. ¡Con fuerza!

Medus deja caer la tela.

¡Te digo con fuerza! Ahora sí, vamos.

Medus empieza a toser.

Coge fuerte. ¡Tira, tira!

Medus sigue tosiendo sin cesar.

Está bien, lo haré solo. *(Mades finge no darle importancia a Medus, pero se va impacientando)* ¡Jamás podré hacer nada bien, cosí las telas al revés! *(Arroja las telas y coge nuevamente el candelabro)* ¡Mira! El mundo se divide en cuatro: ¡norte, sur, este y oeste! ¡Inténtalo!

MEDUS
(Que ha dejado de toser) No puedo...

MADES
Lo intentaré una vez más... Antisuyo, Collasuyo, Chinchaysuyo,
Con... ¿cómo se llama el otro? Con... MEDUS: *(Maldiciendo)* Conche tu madre...

MADES
No, no era ese, era...

MEDUS

Padre, Hijo y Espíritu Santo. Ya.

MADES
¿Cómo que ya? Te falta uno.

MEDUS
Pero ya dije los cuatro.

MADES
Solo dijiste tres *(Deja el candelabro)*.

MEDUS
Por favor, Mades, no me contradigas, esta vez perdí casi todo el aire...

MADES
No es por contradecirte, Medus, pero el Padre uno, el Hijo dos y el Espíritu Santo tres. Solo tres.

MEDUS
Pues entonces el mundo se divide en tres.

MADES
(Impaciente) ¿Quieres pelear, verdad?

MEDUS
No.

MADES
¿Estás triste?

MEDUS
Sí.

MADES
¿Por qué?

MEDUS
Desde antes de nacer ya hice las cosas mal.

MADES
(Molesto) ¿Otra vez con eso?

MEDUS

Sí, tengo diecinueve años, no quiero irme aún.

MADES
Nadie se va a ir...

MEDUS
Todos nos iremos alguna vez.

MADES
¿Y qué quieres que te diga?

MEDUS
No quiero que me digas nada, solo no quiero irme aún.

MADES
No puedes irte, pronto vendrán.

MEDUS
¿Tú crees?

MADES
Bueno, si se trata de creer...

MEDUS
¿Por qué nunca me cuentas tus cosas, por qué nunca me cuentas qué te pasó?

MADES
(Cortante) Porque no hay nada que contar.

MEDUS
Siempre hay cosas que contar, Mades, siempre. Tú no las cuentas
porque te duelen.

MADES
Solo me preocupa la gente. La gente no llega. O no salen de sus casas, o no tiene dinero...
o...

MEDUS
...O ya no les gusta lo que hacemos. Tal vez la gente no es el problema, tal vez somos
nosotros. ¿Se nota?

MADES
¿Qué?

MEDUS
No me digas que no se nota.

MADES
¿Pero qué?

MEDUS
Que soy tuberculoso.

MADES
¡Vaya pregunta!

MEDUS
¿Se nota o no?

MADES
¡No!

MEDUS
Pues a ti sí se te nota.

MADES
¿A mí?

MEDUS
Sí, se nota tu edad, tus años, tus penas, tus ojos, tus besos; tus manos, tu aliento, tus
pasos, tus noches sin luna...

A medida que Medus va hablando Mades significa el relato.

...tu estómago reducido, tus flechas sin arco, tu sangre sin venas, tu lengua atada a un palo
muerto, tus iris girando fuera de las córneas.

MADES
(Como arlequín) ¡Me sorprende, señor! ¿Acaso es usted médico, quizá clarividente, quizás
es mi madre que todo lo sabe? Es cierto que tengo edad y tengo muchos años, las penas
se quedaron atrás de mis ojos y mis manos jamás pudieron hacer nada. Mi aliento se
incrustaba en las rejas de mi encierro, mientras mis pasos dormían sobre la luna enlutada,
viuda y parca como mi estómago. Sin embargo, mis flechas se perdieron, jamás disparé una
de ellas, porque se perdieron. ¡Y no me mire así que nada le oculto! Vea el iris de mis ojos,
¿qué ve? ¿Nada, verdad? Estoy limpio como las sábanas de los hospitales, como los ojos
desaparecidos de los muertos. *(Vuelve a ser él)* Como mi tristeza, como mis años perdidos,

como las pálidas letras de los libros. ¿Quién soy? Sino, nada. Mi agenda solo habla de fechas pasadas, todo está en blanco, todo. Menos mi mente, mis recuerdos están ahí. No es bueno tener recuerdos. *(Recordando)* ¡Las salas estaban llenas, la gente se derramaba hasta por las ventanas...!

Medus entra al juego de Mades.

¡Las butacas no eran suficientes! ¡Todos venían al espectáculo!

MEDUS
¡El mundo se vino a la función! ¡Saca los trajes de gala! ¡Usa todo el maquillaje!

MADES
¡Tranquilos, hay espacio para todos!

MEDUS
¡Eh, aguarda, están entrando sin pagar!

MADES
¡Eso no importa, la gente viene por el espectáculo!

MEDUS
Pero necesitamos el dinero.

MADES
El artista es del pueblo.

MEDUS
¿Qué?

MADES
¡Las masas se acercan!

MEDUS
(Sale del juego) ¿De qué masas me estás hablando?

MADES
¡De la historia!

MEDUS
¿Y qué de nuestra historia? ¡Moriremos y eso no es humano!

MADES

El verdadero humanista será el hombre universalizado.

MEDUS
¡Yo sólo soy un hombre!

MADES
(Saliendo del juego). Solo somos dos. De nada sirvió correr tanto. El sueño es la velocidad concreta que nos llevará hacia la desazón del mundo.

MEDUS
Si no hubieras dejado de correr, no me hubieses visto. *(Se miran largamente y se abrazan)*. ¡Soy un hijo del camino!

MADES
¡Mi aire nuevo!

Pausa. Ambos se incorporan lentamente. Caminan en direcciones opuestas. Al compás de una melodía danzan. Medus cae exhausto en brazos de Mades. Representan la imagen de la "Piedad". Conversan entrecortadamente.

MEDUS
Tengo la esperanza...

MADES
No quiero que mueras...

MEDUS
Soy joven aún...

MADES
Quisiera...

MEDUS
Llegar a tu edad...

MADES
Mi edad no es buena...

MEDUS
Tu experiencia...

MADES
Mi experiencia es solo costumbre...

MEDUS
¿Por qué?

MADES
La experiencia no transformó nada...

MEDUS
Solo pienso en mí. ¡Y eso es malo!

MADES
Humanizarse es pensar en uno mismo...

MEDUS
Hablas como yo...

MADES
Me contagio...

MEDUS
Me muero...

MADES
No...

MEDUS
Sí...

MADES
Ay...

MEDUS
Uuhhh.

Mades toca el acordeón. Medus comienza a toser. Las acciones se entrelazan: música y tos, avanzan a un mismo ritmo hasta quedar exhaustos.

MADES
¡Ayyy!

MEDUS
Primero la acción y luego la palabra.

MADES
Primero la vida, luego la muerte.

MEDUS
Primero el dolor, luego el silencio.

MADES
Primero el hambre, luego la úlcera.

MEDUS
Primero tú, luego yo.

MADES
Primero el placer y...

MEDUS
Después el placer.

MADES
¡Todo es una suerte de cábala!

MEDUS
Nunca pensé que dirías eso.

MADES
¿Sabes, Medus? A tu edad yo tenía miedo por otras cosas. Tú y yo somos tan diferentes.

MEDUS
No lo creo. Ambos estamos aquí, esperando; tú con tu pasado y yo sin futuro.

MADES
Todos tenemos un futuro.

MEDUS
Es verdad. Pero hay algo que es cierto. Tú y yo aquí, varados en el mismo lugar; con todas nuestras diferencias, varados. *(Corre hacia la ventana imaginaria)* Desde aquí no se ve nada. Alguien decía que las ventanas guardan el mundo. Pero desde aquí no veo nada.

MADES
(Desalentado) Creo que ya no hay nada que ver.

MEDUS
¿Qué te hicieron, por qué te quitaron todo? Hace años que la muerte se alojó en mi cuerpo

como un simple inquilino, hoy siento que el inquilino soy yo, y si no pago las deudas a tiempo, perderé la vida. Pero a pesar de eso no dejo de ver el mundo. ¡Ven, acércate! *(Comienza a toser)*.

MADES
¡Sal de ahí, el frío te afecta! *(Lo retira de la ventana)*.

MEDUS
Todo me afecta desde niño: el hambre, la angustia de mi madre, los golpes de mi padre, los brebajes y hasta el aire... *(Ríe y tose sin parar)*.

MADES
Te haces daño. Ven, te abrigaré un poco *(Lo abraza)*.

MEDUS
¿Sabes rezar?

MADES
No.

MEDUS
Entonces, has perdido.

MADES
He perdido muchas cosas, no solo por no saber rezar.

MEDUS
Entonces, háblame, di cualquier cosa, pero no dejes de hablar.

MADES
(Asustado) ¿Te sientes mal?

MEDUS
Lo suficiente para querer vivir.

MADES
Siempre hablé a cientos de personas al mismo tiempo, no sé cómo se habla a una sola persona.

MEDUS
También eres un actor, convénceme...

MADES

No duermas aún, tú eres como las mariposas que vuelan sobre el huracán; floreces en la piedra y anidas en el árbol seco.

MEDUS
¿Tú crees que soy malo?

MADES
¿Sabías que cuando un hombre sufre confunde el bien y el mal? Lo mejor es cargar la alforja que te corresponda sin esperar nada de nadie y avanzar, así el sufrimiento se hará más ligero. Al final del camino te invadirá una carcajada. ¡Tengo tantas ganas de reír!

MEDUS
(Desalentado) Pues hagámoslo. *(Haciendo un gran esfuerzo)* ¡Levántate, Mades, aún hay mucho en qué creer!

Ambos salen y reingresan como arlequines ancianos.

MADES
Es cierto, señor... Es cierto, señor. Jamás me había fijado en sus grandes ojeras.

MEDUS
Dirá orejas, señor. Las heredé de mi madre, que aunque no me parió, me daba tal jalón que se estiraron hasta que ella se murió.

MADES
¡Qué tal jalón!

MEDUS
¿Y usted sufre de algún desperfecto?

MADES
Aparte del hambre, solo el estreñimiento.

MEDUS
Todo eso es muy natural. Sepa usted que comer es tan innatural que si lo hace más de una vez al día, muere de cáncer.

MADES
¡No me asuste! Anoche me atraganté comiendo las sobras de un lechón que murió del corazón.

MEDUS
Ah, no se preocupe, morir del corazón es algo tan habitual, que ya no se puede decir que

sea una enfermedad. ¿Pero estaba usted con el estómago vacío? ¿No sintió ningún hastío?

MADES
Se me aflojó el cordón...
MEDUS
¿El cordón umbilical?

MADES
No, el cordón del pantalón. ¡Adelgacé de la emoción! ¡Comer lechón, señor, no es nada simplón!

MEDUS
Ah, entonces usted me da la razón, comer no es la solución.

MADES
De acuerdo estoy, pero entonces, ¿para qué vine al mundo yo?

MEDUS
Ah, señor, esas cosas escapan a la razón. Y hablando de otros temas; esta sala está muy vacía, no hay huellas de que hubo aquí función.

MADES
Pues eso es algo normal. La gente prefiere masticar el televisor y morir de muerte natural.

MEDUS
¿Y cómo son los funerales?

MADES
Como decía Gronelio: “La gente ya no entierra a sus muertos, simplemente los olvida”.

MEDUS
O como decía Molière...

MEDUS
Siempre. *(Corre hacia la ventana)* ¡Ahí va! Con todos sus personajes
y su compañía, arrastrándose bajo las patas de los caballos.

MADES
¿Recuerda a Orgón o a Tartufo? Siempre quise morir sobre un escenario.

MEDUS
No hay necesidad de ser Molière para ello, los actores mueren de tristeza sobre las tablas de sus sueños.

MADES
El público nunca llega *(Dejando de ser Arlequín)*.

MEDUS
Molière se llevó gran parte de él.

MADES
¿Pero el resto dónde está?

MEDUS
Ya lo dijiste, tragándose los televisores.

MADES
¡Aléjate de esa ventana!

MEDUS
No puedo, Molière me saluda.

MADES
Deja de jugar.

MEDUS
¿Y qué piensas de Edipo?

MADES
(Con ironía) Pregúntale a Molière.

MEDUS
No puedo preguntarle esas cosas.

MADES
¿Y por qué no?

MEDUS
Porque debe saberlo, porque es un gran tipo, porque se llevó gran parte del público.
Porque mi pregunta lo puede hacer sentir culpable.

MADES
¡Entonces bájate de esa ventana!

MEDUS
(Gritando) ¡Molière! ¿Qué me puedes decir de Edipo?

MADES
¡Cállate, que la gente puede pensar que estamos locos!

MEDUS
Pero si no hay una sola alma allá afuera.

MADES
¡Entonces, cállate simplemente!

MEDUS
(Como Medus) Tú me pediste que se lo preguntara. Edipo, Edipo murió por buscar su identidad.

MADES
Pues sí, pero no tiene sentido. Ahora ya nadie busca, ni quiere nada.

MEDUS
¿Te hubiese gustado ser como Molière?

MADES
O como Sófocles, o Ghandi, o Juana de Arco, o Luis XVI, o Napoleón, o Hitler, o Marx, o Romeo, o Pirandello, o cualquier otro, total, da lo mismo.

MEDUS
A mí simplemente me hubiese gustado ser Medus.

MADES
Pero eres Medus.

MEDUS
No totalmente, pronto he de morir.

MADES
Si no llega el público, no solo tú morirás.

MEDUS
Yo no dependo del público.

MADES
Yo no dije eso.

MEDUS

Pero lo pensaste.

MADES
(Molesto) ¡Medus, basta de palabrerías! El público no viene, y ese sí es un problema. No solo por el dinero, sino porque somos actores y no podmos actuar solo para nosotros mismos. Es posible que nos hayamos instalado muy lejos...

MEDUS
Es posible.

MADES
¡No me interrumpas! Tal vez estamos cobrando demasiado...

MEDUS
Tal vez...

MADES
¡No me interrumpas, Medus! Tal vez nuestra propaganda no ha sido suficiente, o tal vez llegó alguien más importante que nosotros y...

MEDUS
¿Y?

MADES
¿Llevaste toda la propaganda, verdad?

MEDUS
(Irónico) ¡No, me la comí!

MADES
¡Déjate de sarcasmos y contéstame bien!

MEDUS
¡Te contesto como me da la gana!

MADES
(Grita) ¿Y con qué derecho me contestas así?

MEDUS
(Molesto) Con el derecho que me confiere la vida. Yo hice la propaganda y la repartí. ¿Qué hiciste tú?

MADES

Cargué todo el equipaje hasta llegar aquí, porque tú, con esa maldita enfermedad, apenas si puedes caminar. Y no me mires así que es la verdad. ¡Y quién sabe que no repartiste la propaganda para evitar el cansancio!

MEDUS
¡Pues si tenías tus dudas, hubieras salido conmigo a repartirlas!

MADES
(Resignado) ¡Maldición, ya no sé lo que digo!

MEDUS
(Calmado) Dices lo que sientes, lo malo es que lo sacas en el momento equivocado. Debe ser la guerra que te tiene así.

MADES
¿Qué? ¡Maldición, esa es otra de tus manías, sacar cosas que no debes! La guerra ya pasó, ya dejó sus muertos y sus heridos. Ya se hicieron todos los velatorios, rezos y responsos. Las calles están llenas de monumentos erigidos en su nombre, todo eso ya pasó, ¿qué demonios tiene que ver eso con que el público no venga a vernos?

MEDUS
Yo no me refiero a esa guerra. ¡Claro, tú nunca lees los periódicos! Hay una guerra al otro lado del mar.

MADES
¿Una guerra?

MEDUS
Empezó con un estornudo, ahora el mundo está pendiente de ella.

MADES
¿Y cuáles serán las consecuencias?

MEDUS
(Ilustrativo) Habrá trabajo en las fábricas de armamentos, miles de obreros; miles darán gracias a la luz de la explosión, se inventarán nuevos juguetes de guerra para no matar la creatividad del niño. La televisión transmitirá el poderío de las armas; el mundo hará apuestas a favor de este o aquel y el dolor será sacrificado bajo la tierra de los camposantos. Y nadie vendrá a vernos, porque...

MADES
¡No! No es tan simple. El mundo está cambiando tanto que ya no se puede decir que la tierra sea redonda.

MEDUS
(Como Arlequín militar) ¡No me parece correcta su apreciación, cabo Mades! Su interpretación no solo puede hacer retroceder al mundo, ¡sino, acabar con los adelantos de la ciencia! ¡Y eso sí que sería el fin! ¿Se imagina una guerra científica? ¡Acabaría con el conocimiento humano! ¡Eso le pasa por andar leyendo esas obras de ciencia ficción: esas de Julio Verne!

MADES
(Como Arlequín militar) Esta, es de un autor desconocido, señor: “Zoelia y Gronelio después de la explosión”.

MEDUS
(Molesto) ¿Se da cuenta? Hasta el título es una estupidez. ¡Le prohíbo leer eso!

MADES
(Asustado) Sí, señor.

MEDUS
Esta es una guerra difícil, todo el mundo quiere intervenir. La gente habla del juicio final. Las biblias se venden como pan caliente en todos los idiomas y en todos los estilos; hay ediciones resumidas a siete páginas. Todo está muy movido. ¡No sé cómo diablos voy a hacer para cumplir con las festividades del nuevo milenio! Además...

MADES
(Interrumpiendo) ¡Arrojaron otra bomba, señor!

MEDUS
Indíqueme la posición.

MADES
(Con precisión) Son las ocho menos cinco, el proyectil fue lanzado a las ocho menos cuatro, su velocidad es superior a la de la luz y tiene como sello la cara del presidente.

MEDUS
¡No se burle, cabo!

MADES
Es la verdad, señor. ¡Lo siento, llega el informe de los soldados muertos!

MEDUS
(Inocente) ¿Y no hay un informe de los soldados vivos?

MADES
Nunca lo hay, señor. ¡No se haga el cojudo! ¡Un momento! ¡Nos informan que en la nueva zona de ataque se encuentra su hijo!

MEDUS
(Nervioso) ¡Envíenle un fax inmediatamente, que se retire de ahí!

MADES
¡Lo siento, el fax no entra, hay fallas en la vía satélite!

MEDUS
(Triste) Entonces envíenle un ramo de flores.

MADES
¡Aún podemos cambiar el curso del proyectil, pero son espacios humanos!

MEDUS
¡Pues, hágalo!

MADES
El proyectil se dirige a su objetivo, caerá sobre una carpa con dos tipos adentro: uno es viejo y el otro está muy enfermo...

MEDUS
¡Deténgalo, estúpido, somos nosotros!

Representan el juego de la explosión, parte del escenario cae sobre ellos.

MADES
(Como Mades) ¿No tenías el control remoto, idiota?

MEDUS
(Como Medus) ¡Lo hicimos, resultó la escena del petardo!

MADES
Sí... pero perdimos parte del escenario.

MEDUS
Ya no importa, sabemos que el público no vendrá.

MADES
(Triste) Tira el ancla, compañero, ya no hay viento, nuestra barca jamás navegará.

Silencio. Mades se sienta con el público y observa a Medus que ha quedado en el escenario.

MEDUS
¿Te pasaste a la otra orilla?

MADES
Hace tiempo.

MEDUS
¿No te da vergüenza?

MADES
No.

Medus actúa para Mades, quien aplaude constantemente.

MEDUS
(Canta).
Yo nací en una barca de papel,
con cimientos de flores.
Yo nací mirando el sol,
con un corazón por estómago.
La barca creció conmigo,
sus azulados espejos alumbraron mis ojos,
mi tristeza arrulló su alegría
y sus maderos de tinta fina,
dibujaron mis prematuras arrugas.
Barca del pescador,
¡qué vacía estás!

MADES
¡Aún estás fuerte, quizá podamos partir!

MEDUS
¿Hacia dónde?

MADES
Hacia cualquier lugar, menos por donde hemos venido.

MEDUS
¿Olvidarlo todo y avanzar?

MADES

Sí.

MEDUS
¿Por qué?

MADES
Escucha: Había un hombre ciego, que avanzaba y avanzaba, sin saber que retrocedía. No tenía espíritu futurista. Su ceguera lo dividió en dos: estaba convencido de que avanzaba hacia el futuro; esa era su realidad espiritual y se alejaba del mundo; de la realidad material. Pero no era cierto. Cada día se individualizaba más. A ti y a mí no nos pasará eso, porque somos dos, cada uno de nosotros carga el sello opuesto. ¡Somos una unidad!

MEDUS
¿Y cuando yo ya no esté?

MADES
No sé, debemos buscar la manera de mantener esa unidad.

MEDUS
Si tú sabes cómo, dímelo.

MADES
Aún no sé.

MEDUS
¿Estos guantes son tuyos?

MADES
Son para ti.

MEDUS
Necesito guantes en los pulmones y no en las manos.

MADES
Lo sé.

MEDUS
Yo soy un soñador.

MADES
Yo ya no creo en esas cosas, la frustración
es más fuerte que los sueños.

MEDUS
Mis pulmones desaparecen, eso no es un sueño, es la realidad pero sueño poder vencer algún día; terminar hablando de esto en el pasado.

MADES
Me preocupa tu situación. *(Reanimando a Medus)* ¿Crees que debemos practicar nuevamente el diálogo de los refranes y trabalenguas?

MEDUS
Está bien.

MADES
No pareces animado.

MEDUS
Lo estoy, comencemos.

MADES
Bien. Me voy derecho al campo porque no quiero ir a la ciudad.

MEDUS
La luna se tiró al mar y como no sabía nadar se ahogó.

MADES
Mades mira el viento, Medus corre tras él, atraviesa montañas y valles pero nunca da con él. Medus vuelve con las manos vacías, mientras Mades viene cargado de viento en los ojos.

MEDUS
Ni refranes, ni trabalenguas, es la herida que sangra por la lengua. ¡Basta, dejemos de decir tonterías! Además no quiero irme. Estamos aquí esperando. No debemos darnos por vencidos. Iremos mañana a repartir nueva propaganda, estamos en estado de sobrevivencia.

MADES
No me hagas reír, que ganas no tengo. Un actor siempre se encuentra en estado de sobrevivencia.

MEDUS
(Desde la ventana) Molière dice que tienes razón.

MADES
¿Otra vez con eso? *(Sale)*.

MEDUS
Siempre es bueno remitirse a las fuentes.

Mades regresa como Arlequín médico.

MADES
¡Ah, caballero, lo veo despierto aún, son los gallos o los grillos los que se desgañitan afuera!

MEDUS
(Como Arlequín) Es el viento, me sorprende no saber la diferencia, siendo usted mi músico.

MADES
Tengo atrofiado el oído y el alma también. Soy médico y vengo a verle.

MEDUS
¿A mí, para qué? Yo no soy el problema, mis pulmones son los que están agobiados.

MADES
Es el aire, lo que le hace daño.

MEDUS
Ya lo sé. Pero mi enfermedad no está en mis pulmones, señor.

MADES
¿Dónde, entonces?

MEDUS
Está en el alma.

MADES
¿No me diga que es usted médico?

MEDUS
No, pero no necesito serlo para saber lo que tengo.

MADES
Entonces, ¿por qué no se trata usted mismo?

MEDUS
No puedo.

MADES

¿Por qué?

MEDUS
Porque tengo el alma muy delgada y no soportaría el más ligero tratamiento. ¿Se imagina usted, hacer un corte de bisturí y equivocar la medida exacta? Mi alma se desangraría. Y no existen transfusiones para un alma desangrada.

MADES
Y entonces qué debe hacer.

MEDUS
Engrosar el alma.

MADES
Pues qué espera, coma, beba, trague si es necesario, pero no se descuide.

MEDUS
¡Pero qué bruto es usted, señor! Así no se engrosa el alma.

MADES
¿Cómo, entonces?

MEDUS
A fuerza de golpes, de subir por las ilusiones así se venga una avalancha de decepciones.

MADES
¡Está usted loco! Sabía a lo que me exponía. Pero lo dejo, muera usted con sus creencias y vuelva yo a mi ciencia.

MEDUS
(Como Medus) ¿A qué vino todo eso?

MADES
(Como Mades) Fue una buena improvisación ¿No te parece?

MEDUS
Mades, acércate. Sabes que me estoy muriendo. Sabes que el hilo delgado de mi alma se desvanece, escucha, no dejes la carpa: Si yo muero, los sueños seguirán, los sueños nunca fueron propiedad de uno solo; los sueños son colectivos.

MADES
Eres mi pasado, pequeño Medus, eres mi pasado.

MEDUS
No. Soy tu presente.

Silencio. Medus se dirige a la ventana. Mades lo observa en silencio.

MADES
¡Ten cuidado!

MEDUS
(Emocionado) ¡Mades, Mades, la gente viene hacia acá!

MADES
(Sorprendido) ¿Qué dices?

MEDUS
Es la gente que viene, son muchos, prepara todo, Mades, prepara todo.

MADES
El escenario está destruido, todo es un desorden. ¿Estás seguro que vienen hacia acá?

MEDUS
¿Dudas de mí?

MADES
No, ya no, jamás.

MEDUS
¡Entonces, a trabajar! Los haremos esperar un poco afuera. Acomoda todo, Mades.

MADES
No encuentro los fósforos.

MEDUS
Después los encontraremos, ven, ayúdame a vestir.

MADES
(Lo ayuda) ¿Te vas a poner todo esto?

MEDUS
Sí, es un día glorioso, jamás había visto a tanta gente.

MADES
Es necesario que ensayemos la última escena.

MEDUS
Sí, ayúdame.

MADES
Te ves mal. ¿Estás seguro que puedes dar la función? Porque podemos explicarles que el frío te afectó y...

MEDUS
No, no, ya me conoces, siempre estoy enfermo de algo, pero a medida que demos la función, todo se pondrá en su lugar. Y ahora dime, ¿no está muy recargado el maquillaje?

MADES
(Sin mirarlo) No, estás bien.

MEDUS
Ni me has mirado.

MADES
Lo siento, es que estoy nervioso. Tenemos que calentar. *(Le toca las manos)* Parecemos cadáveres. Vamos.

MEDUS
(Camina un poco y se sienta casi al centro del escenario) Así estoy bien.

MADES
Es raro que la gente no llegue aún.

MEDUS
Ten paciencia.

MADES
¿Y si toda esa gente no venía para acá? Tal vez solo cruzaron.

MEDUS
Ese es tu problema, no crees, no tienes esperanzas, no sueñas.

MADES
(Va hacia la ventana) Sí creo.

MEDUS
Entonces, no vayas hacia la ventana.

MADES
(Deteniéndose) Está bien.

MEDUS
Ensayemos la parte final.

Mades saca el acordeón y toca.

La noche amenaza la claridad,
el viento corta las risas
y este hombre que se atiza,
canta dormido y sin prisas.
La mariposa que se estrelló
en el agua dulce de mis sueños,
aletea firme y sin sosiego
los largos intestinos
de una espera hambrienta.
Y usted que hasta aquí llegó,
váyase sin voltear
con los zapatos dormidos
y una estrella a cuestas.
Mades, la gente llega, extiéndeles las manos, no los dejes afuera *(Tose)*.

MADES
Es Medus que sigue soñando, es su voz heredada de los disparos, es la contradicción viva de los tiempos adversos.

MEDUS
(Reaccionando) Han venido todos, Mades, recíbelos, sin rencores *(Agoniza)*.

MADES
No te vayas, Medus, tu hueso delgado es mi cimiento, mi energía, no dejes al público en las butacas. No dejes a Molière con toda su compañía estacionado a la intemperie. ¡Regresa, Medus, este es tu lugar!

MEDUS
(Muy débil) ¡Aquí estoy, sobre el hilo delgado de mis fuerzas, contigo! *(Muere)*.

MADES
(Como Arlequín) ¿Caballero, qué manías son esas, no viene conmigo al balcón?

Medus en silencio.

¿Se acuerda de la revolución?

Medus en silencio.

Señor, ¿dónde está que no me contesta?

Medus en silencio.

Olvidó sus guantes...

Medus en silencio.

(Se acerca a Medus) ¡Está frío, se puede resfriar, señor! *Medus en silencio.*

(Como Mades) Aún respiras, no te asustes.

Medus en silencio.

(Va hacia la ventana) ¡No hay nadie, tú dijiste que... ahora entiendo!

Pausa. Mades se dirige lentamente hacia Medus y horrorizado comprueba su muerte. Pausa.

(Fingiendo indiferencia) Te dije que éramos una unidad, a pesar de todo, pero no sé cómo seguiremos unidos si ya no estás. *(Está sentado mirando al vacío)* El público no vino, Medus, ni tú tampoco, he quedado solo. Por un momento creí en tus sueños y ahora estás muerto *(Repite recordando algunos textos de Medus)*. Anoche caminé con los muertos y ya los conocía, todos tosían como yo. Un día soñé que la gente salía a las calles. Son mis pulmones que se derriten como cera. Déjame, déjame cargar mi cruz en público, a gritos con los brazos en alto, hasta que mueran las flores y me invada el musgo. ¿Uno viene premeditadamente al mundo? Tú naciste en una barca de papel con tus prematuras arrugas. *(Coge el candelabro)* ¡Es cierto, el mundo se divide en tres! No hablemos más, la herida sangra por la lengua. Medus, hijo del camino, mi aire nuevo. Nunca fuimos los protagonistas de ninguna historia, nuestro arte y nuestras vidas son para aquellos que aún no han llegado, aquellos que recién van a nacer en sus multicolores barcas, aquellos que nacerán en forma premeditada, aquellos que recogerán nuestras córneas y engrosarán nuestras delgadas almas. *(Saliendo)* ¡Vamos, Medus, vamos, Molière nos espera!

Mades sale. Solo un cenital queda sobre Medus. Se escucha una melodía. Apagón total.

FIN