

textual

Revista de Artes y letras ■ Instituto Nacional de Cultura. Lima, Perú

número dos SETIEMBRE 1971

leonidas cevallos

tulio mora

alonso alegría, eduardo

gonzález viaña, pablo guevara

leslie lee,

julio ortega, José miguel oviedo,

jesús ruiz durand, stefano varese

felipe degregori

claudie dieterich

jesús ruiz durand

instituto nacional de cultura

jr. ancash 390 casilla 5247 lima

precio del ejemplar: 30 soles

suscripciones en el Perú: 120 soles

suscripciones en el extranjero: 5 dólares

cada trabajo expresa la opinión

de su autor, no se devuelven las

colaboraciones no solicitadas

DIRECTOR

SECRETARIO DE REDACCION

CONSEJO DE REDACCION

COORDINACION

CARATULA

DISEÑO GRAFICO

REDACCION Y

ADMINISTRACION

VENTA Y

SUSCRIPCIONES

3 ALONSO ALEGRIA / El teatro es una infección

6 ALONSO ALEGRIA / El terno blanco

17 JULIO ORTEGA / El autor en los pasillos

20 JULIO ORTEGA / Mesa Pelada - Cuatro ensayos

31 TRES IMAGENES TEATRALES

31 LUIS PEIRANO / ¿En qué consiste el teatro experimental?

35 SARA JOFFRE / El que pierde, paga

39 JORGE ACUÑA / En la calle, más libertad que en cualquier parte

42 HEBERTO PADILLA / Oír a Lezama

44 JOSE LEZAMA LIMA / Poemas

47 CARLOS BARRAL / Poema

48 ABELARDO SANCHEZ LEON / Poemas

50 TULIO MORA / Poema

51 SALVADOR GARMENDIA / Un angel de alas sucias

53 ARIEL DORFMAN / El fugitivo

57 PREGUNTAS A MAX FRISCH / Julio Ortega y Cecilia Bustamante

60 ALFREDO BRYCE : UN MUNDO PARA JULIUS / Luis Alberto Ratto

61 EL CINE QUE NO VEMOS / Juan M. Bullitta

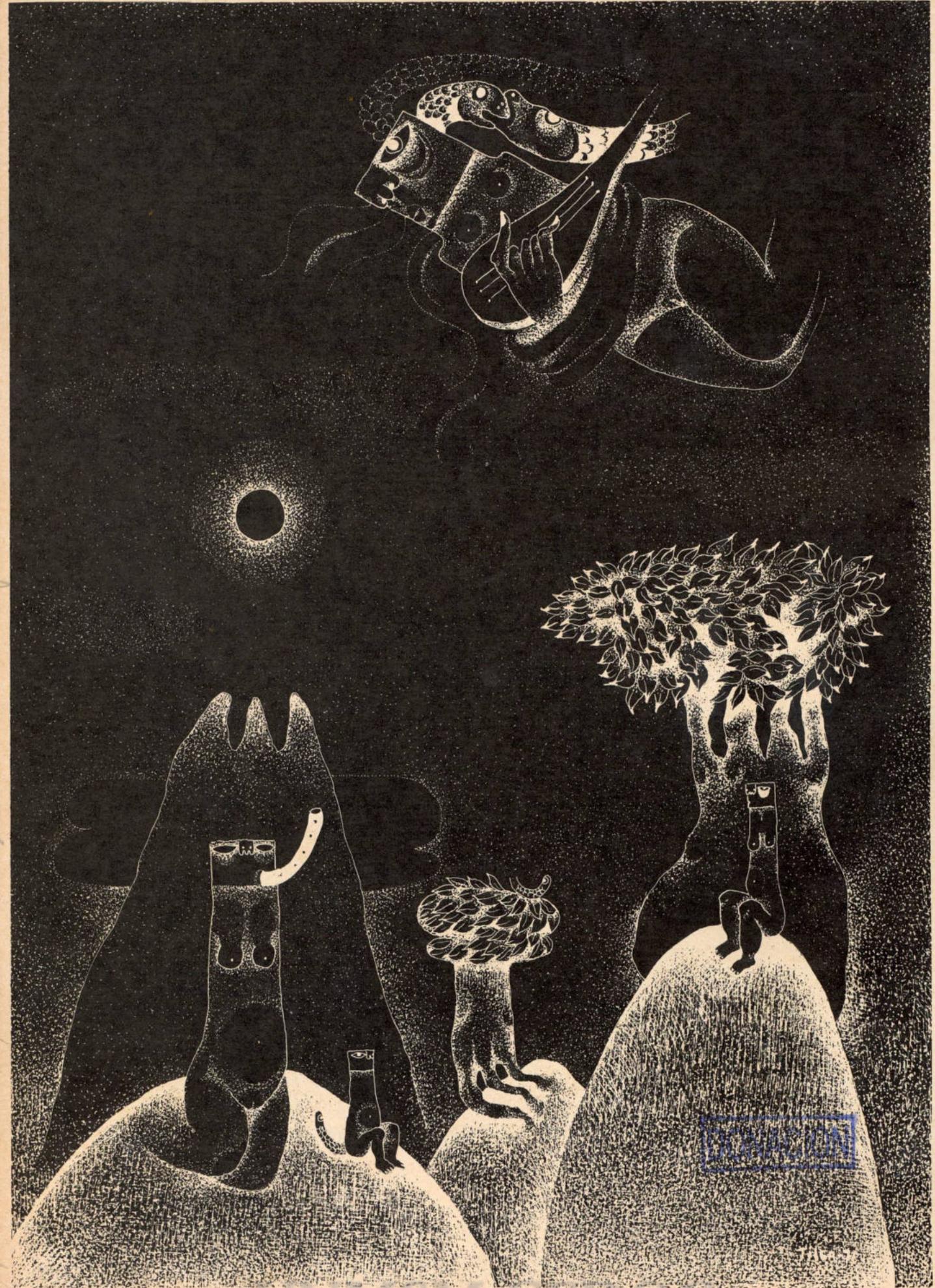
63 DESCUBRIMIENTO DE SUDAMERICA A TRAVES DEL YAGE / Tulio Mora

64 NOTAS AL MARGEN

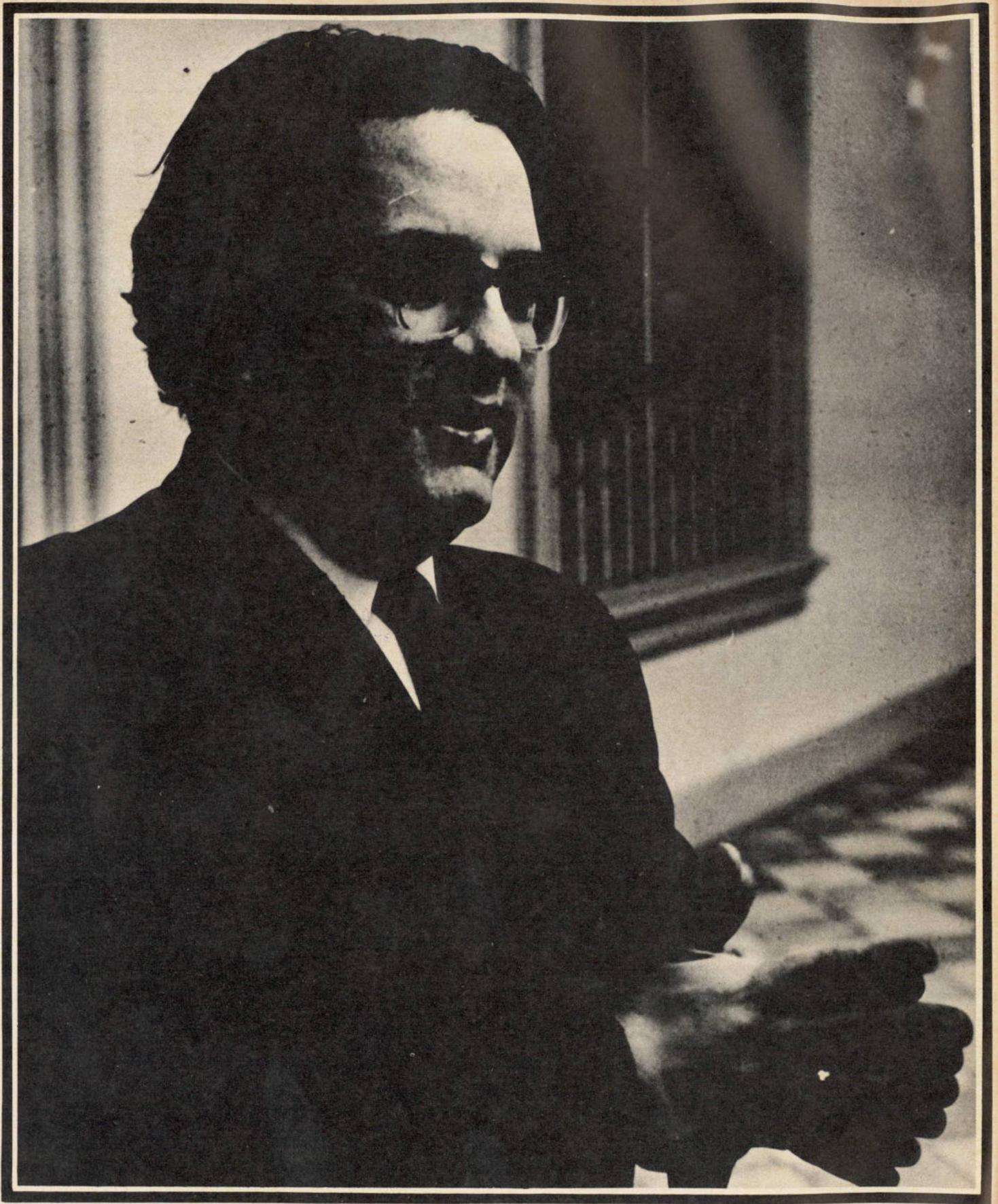
70 AUTORES

12/02/14 Cate spm 03/06/14 Dom: Maria Guany Rosa

1.100



UNMSM CEBOL



Carlos Ruiz



mpecé, como muchísimos, a interesarme en el teatro por deporte. Yo había estudiado (durante la media) de todo un poco: música, pintura, escultura, idiomas, y me pareció que, para ser "well-rounded", haría bien en enterarme cómo era el teatro. Me inscribí en los cursos del Club de Tea-

tro, en el sótano de la Colmena (mucho ambiente de algo un poquito prohibido, con eso de bajar las escaleras y yo con 19 años) y tuve la suerte de estudiar con Reynaldo D'Amore. Ahora hay una cosa, y es que no existe quién haya estudiado con D'Amore que no haya quedado comprometido con el teatro de por vida de una forma u otra. D'Amore es el más grande infectado y el más infeccioso de los hombres de teatro de aquí. En fin, me metí por deporte, y un compañero de las clases de teatro me preguntó una noche si yo pensaba dedicarme al teatro y yo, con toda suficiencia y no poca indignación le contesté que de ninguna forma, que yo estaba estudiando Arquitectura y que eso era solamente un pasatiempo. Ahora seguimos ambos en el teatro, y han pasado doce años, esto era el 59. El 60 abandoné la arquitectura. Ya estaba en tercer año, y todo el mundo me dijo que podría y debía hacer las dos cosas: "por lo menos saca tu título de arquitecto, como una defensa en la lucha por la vida, después te dedicas al teatro, si quieres, o haces las dos cosas". Pero me daba cuenta que no era feliz en la arquitectura y sí lo era, y muchísimo, haciendo teatro. Estábamos ensayando *Ratones y Hombres*, una adaptación mía de John Steinbeck, con un grupo de buenos amigos que formamos el Grupo Alba, y estudiábamos y trabajábamos al mismo tiempo con el teatro de San Marcos, con don Lucho Alvarez. Y un buen día, a mediados de año, ya no fui más a la Facultad de Arquitectura, y ahí quedaron los estudios.

Lo malo es que ni siquiera habíamos estrenado *Ratones y Hombres*, o sea que no había ninguna garantía de que yo podría servir mejor en el teatro que en la arquitectura. Pero por suerte nos fue bien, un éxito de crítica enorme y la cosa quedó definida. Pude, en fin, justificar el cambio que en realidad, en el momento en que lo hice, fue una locura, un acto básicamente irresponsable, caprichoso, pero del cual no me arrepiento, por supuesto. En resumen, el paso inicial fue puro diletantismo, para irse convirtiendo poco a poco mi actividad en una obsesión contra viento y marea y más tarde en un compromiso vital completo, en la total profesionalización, con estudios en el extranjero, títulos académicos y todo. Pero el mío (esto es lo malo) es un caso quizás único, que esperamos no siga siéndolo mucho tiempo. No todos los que tienen talento y vocación teatral tienen la oportunidad de irse becados para estudiar en un medio avanzado. Acá tenemos el Instituto de Arte Dramático pero que no forma directores ni dramaturgos. ¿Qué puede hacer el joven teatrero que quiere dirigir, o escribir teatro? Improvisar e improvisarse, logrando, tras muchos años de esfuerzo, el mismo nivel que podría haber logrado estudiando en una academia un par de años. En una buena academia, con buenos profesores, uno puede quemar etapas muy provechosamente. De eso se trata, en una academia, no de inocular talento. En fin, no hay forma de dejar el teatro, si uno es propenso al contagio. El teatro es un

Alonso Alegría El Teatro es una infección



ALONSO ALEGRIA

Nació en Santiago de Chile, en 1940. Estudios en el Colegio Markham y en la Facultad de Arquitectura (U.N.I.) En 1960 comienza a hacer teatro y a dirigir, formando el Grupo Alba, con el que monta cuatro piezas (entre ellas el estreno en Lima de Esperando a Godot) antes de partir a los Estados Unidos en 1962. Recibe el título de Bachiller de la Universidad de Yale en 1964, y el de Magister en dramaturgia y literatura dramática en 1966. En 1967 hace estudios especiales de dirección y trabaja profesionalmente en Nueva York. Desde 1960 ha realizado, tanto en Lima como en los Estados Unidos, más de 30 trabajos de dirección. En Lima se recuerdan Los Invasores, El cuento del zoológico, El Misántropo, Comedia Negra y, más recientemente, Los cachorros, su propia adaptación de la novela corta de Mario Vargas Llosa.

Como dramaturgo, ha ganado el Premio Nacional de Teatro (1965), por la pieza Remigio el huaquero, y los premios del Teatro Universitario de San Marcos (1968) y de la Casa de Las Américas de La Habana (1969) por la pieza El cruce sobre el Niágara, que montada por el TUSM con su propia dirección, logró llegar a las 101 representaciones consecutivas en 1969. Esta obra, en traducción de Wolfgang Luchting, está siendo preparada para un próximo montaje por el Teatro del Estado de Bonn, Alemania Occidental, así como montajes en Estocolmo y Amsterdam, posteriormente. Alegría reside en Lima y es actualmente director del Teatro Nacional del Perú.

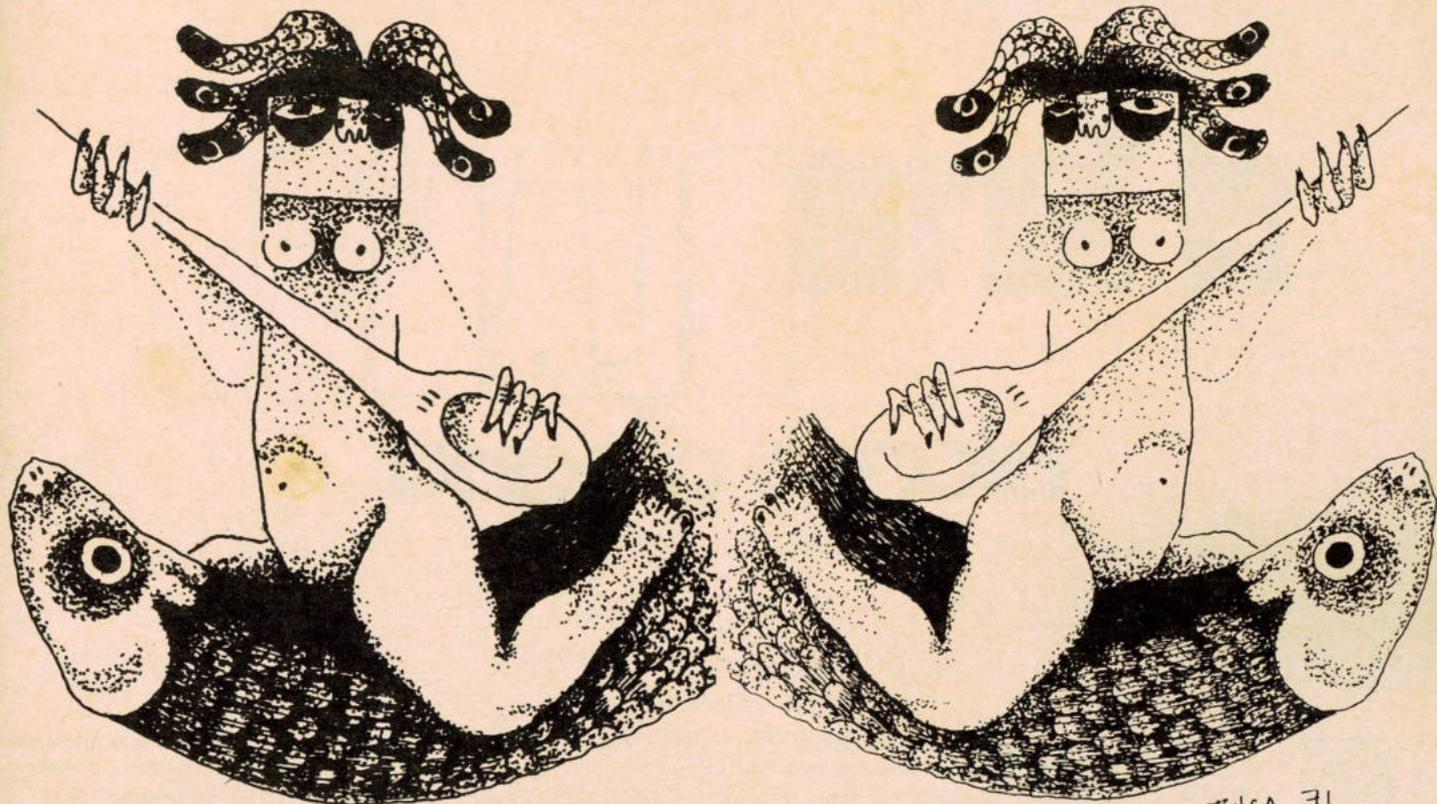
DONACION

bicho, una infección que se hace crónica y que ya no lo deja a uno nunca. No todo ser humano es propenso a contraerla, pero ay del que se acerque al teatro como jugando sin saber a lo que se expone, y sin saber si tiene una propensión congénita. Porque no es fácil dedicarse al teatro, ni en el Perú ni en ninguna parte. Los obstáculos por vencer son muchos, y comienzan en el hogar. La familia de todos modos se va a oponer, poco o mucho pero se va a oponer a una vocación teatral. Y con razón, por lo menos en parte, porque los riesgos son grandes. Pero los goces son también muy grandes, y sobre todo el joven que se dedica al teatro lo hace verdaderamente porque le gusta, no por ganar dinero ni lograr poder. Porque vive plenamente haciendo teatro, en el ensayo, en la función. Porque se *realiza* íntimamente. Y este desinterés y esta íntima satisfacción por cumplir una labor *desinteresadamente* es una experiencia invaluable para una persona. Eso es lo lindo del teatro, para el que lo ama: que el hacerlo, bien o mal, lleva en sí su propia recompensa. El aplauso, el eventual éxito económico son yapas agradables, pero uno vive para ensayar, para hacer funciones, para maquillarse, para entrar y salir de los camarines, para una serie de satisfacciones un poco absurdas para el común de las gentes pero que para la gente de teatro tienen un significado muy especial completamente insustituible. Hablo, por supuesto, de los que aman el teatro, no de los que aprovechan de él. Hablo de los jóvenes actores del teatro de arte, y no de los que ambicionan la peliulina del papelito en la telenovela y de las hordas de buscadores de autógrafos a la salida del canal. A esos echarles la cruz, porque no son ni artistas ni actores ni nada. Para la persona de teatro, el teatro es su propia recompensa, y no la popularidad, ni el dinero, ni la buena crítica, aunque todo esto tiene su lugar, y es, indiscutiblemente, agradable, y no se lo puede desestimar. Es cuestión de prioridades, y cuando lo adjetivo se convierte en la meta principal, hay problemas. ¿Más obstáculos? Pues el simple hecho de que el artista es un ser un poco marginado (si no totalmente) y que cuando a uno le piden que diga su profesión para llenar alguna ficha oficial no hay forma de decir "director de teatro" o "dramaturgo" sin algo de desconfianza. Cuánto más fácil debe ser declararse "contador público" o "ingeniero", y ser contador público o ingeniero. Pero no hay caso, uno nació para el teatro, y en el teatro está su realización y no en otra cosa, y ya a estas alturas no hay vuelta que darle.



o comencé como director. Nunca pensé seriamente en ser actor, quizás por mi físico un tanto *sui generis*, quizás por mi voz, idem. Don Lucho Alvarez me dijo (y en ese momento me sorprendió) que yo podría servir más como director que como actor. Quizás él me metió la idea, o por lo menos me la confirmó. E hicimos, pues, cuatro montajes con el Grupo Alba, antes de partir yo para Yale. No pensaba, en ese momento, seguir dramaturgia, pero me dieron una beca para dramaturgia y en el fondo todo el mundo quiere ser escritor. Es decir, en el teatro, la más efímera de las artes, quién no quisiera dejar puestas en una página unas ideas que perduren más allá de la última función. Y poco a poco me ha ido gustando más y más escribir, has-

ta que ahora llego a considerarme tanto dramaturgo como director. Me han preguntado qué es lo que prefiero y no sé responder. Me he podido pasar sin escribir dos años, pero cuando dejo de dirigir extraño muchísimo, extraño los ensayos, el trabajo, las funciones. No hay nada más lindo, de todos modos, que ver las palabras de uno dichas por otros sobre un escenario, y sentir que el público reacciona tal y como uno ha anticipado al componer el texto. Esta comunicación directa con el público que únicamente la da la dramaturgia me parece fundamental. Por eso escribir novela o poesía debe ser un poco solitario; cómo soportan los novelistas o poetas la curiosidad de verle la cara al público, es algo que no comprendo. ¿No quisieran ellos enterarse en carne propia lo que el lector va sintiendo con cada línea que lee? Eso es lo que hay, en el teatro, con los espectadores que escuchan lo que uno les ha escrito. Les ha escrito, ha escrito para ellos, dije bien, porque uno escribe *para* el público, no hay vuelta que darle. Y enténdaseme ese *para* como que denota un acto de entrega, como si fuera una dedicatoria. Por algún lado he dicho que yo siento al público como un amigo. ¿Para quién se escribe? No es para uno mismo, de ninguna forma, ese es un criterio espantosamente egoísta. Y no es para ningún "público en general", ni para una "elite", sino para un público que yo quiero ver como un gran conjunto de amigos, gente con la cual me entiendo, con la cual quiero y puedo comunicarme. Estamos en una época en que la incomunicación está de moda, pero por suerte éste es un problema que yo no siento. Yo creo que sí puedo comunicarme (hay quién dirá que a un nivel demasiado elemental) con mis amigos, con mi mujer, con mi hijito de un año. En fin, creo en las ideas, en las palabras, en la expresión de ideas mediante palabras sobre un escenario, y en una serie de criterios fuera de moda en este mundo teatral de hoy día en el que logran notoriedad los alaridos, la violencia y la desnudez corporal y también (según yo) intelectual... y todo se lo achacan al pobrecito Artaud, y al no menos malentendido Grotowski. No se trata de sentir solamente, ni de contentarse con efectos sobre el escenario. Eso que dije antes de la comunicación inmediata con el público es fundamental para mí. No debe haber nada dentro de un montaje que no sirva para aclarar la idea, para hacerla llegar al público más directamente. Simplificar, a todo trance y en todo momento; buscar las formas de transmitir una idea, y escoger siempre la forma más sencilla, la más fácil de entender. Esto requiere mucha disciplina, pero el teatro es así, un arte disciplinado en el que la abundancia es un peligro. Volviendo a lo que vemos en el teatro hoy día (en otros países más que en Lima, por suerte): yo considero que el público es mi amigo, y está en mi casa. Y considero que la única forma de tratar al público es como si estuviera en mi casa. Por ende, no es legítimo insultarlo, porque uno no lo haría con un amigo en su propia casa, ni avergonzarlo, ni escandalizarlo, ni agredirlo físicamente. No creo que haya un solo director o actor de este tipo de vanguardia que trate a sus amigos como trata al público de un teatro. Por lo menos yo no conozco ninguno. Y no es legítimo poner en escena a un hombre defecando escandalosamente cuando uno, en su casa, no se atrevería ni siquiera a eructar en presencia de amigos. No



es que yo esté por un teatro de "buenas maneras" ni cosa por el estilo. Es que considero que las reglas de la comunicación entre los seres humanos son las mismas en cualquier circunstancia, o por lo menos deben serlo. Una digresión: ¿por qué, si uno se tropieza con una persona en la vereda inmediatamente pide disculpas, tenga o no la culpa, y luego, al subir a un automóvil, no es capaz de reconocer *jamás* que ha cometido un error manejando? ¿Sino que, por el contrario, grita insultos por la ventana que jamás emitiría a pie firme? Este tipo de comportamiento me parece muy incorrecto, así como me parece incorrecto inventar cosas para ser puestas en un escenario que no se atrevería uno a contar o hacer en su propia casa. Uno habla, en el escenario o en el hogar, y uno o muchos amigos escuchan, en ambos lugares. Y puede uno hablar de cualquier tema, pero siempre respetando las reglas humanas del buen gusto, de la amabilidad, de la cordialidad, del respeto a la sensibilidad ajena. Y no es cosa de no tratar ciertos temas, por supuesto. En el hogar, entre adultos, se puede tratar *cualquier* tema, de eso no hay duda. Se trata únicamente de hablar al público y a los amigos con el mismo cariño, y el mismo respeto. Ya entrando en el terreno del mensaje, esta idea funciona igual. El teatro "moderno" se especializa en mensajes negativos. Hay quienes hacen gala de decirle al público que está irremediabilmente fregado. Pero a un amigo, en nuestra

casa, ¿le diríamos ésto sin darle una salida, o una esperanza? A un amigo que tiene un problema, ¿le diríamos que nunca lo va a solucionar, y que mejor se conforme con su situación? A un enfermo grave, y la humanidad es un enfermo grave, ¿le diríamos acaso que se va a morir de todos modos? ¿Qué renuncie a la esperanza? Supongo que muchos dirán que no, y yo estoy con ellos. Pues igual en el teatro. No hay derecho que lo obliguen a uno a sentarse en una platea a ser testigo de su propia degradación, a ser escarnecido y agredido y ridiculizado. Eso no se lo aguantamos a ningún ser humano, y tampoco se lo aguantamos, como es lógico, a ningún espectáculo. (Y después se quejan de que el público no va al teatro... Es igual que quejarse de que los amigos ya no vienen a visitarlo a uno después de haberlos tratado mal un día). En fin, tratar al público como a un amigo, en todo sentido, y cuando se trata de hacerlo buscar su propio bien, *convencerlo* de que cambie de proceder, pero como a amigo.

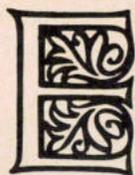
Con resondros, quizás, pero sin insultos. Con gritos y hasta con lisuras, si se quiere, porque a veces se pierde el buen humor, pero por debajo un gran cariño, un gran deseo de comunicarse y de convencer. Por debajo de todo, responsabilidad por lo que se dice, y por la forma de decirlo: la más simple y la más honesta para poder convencer directamente, que es lo que ambicionamos hacer con el teatro.

el Terno BLANCO

alonso alegría

INTRODUCCION CON TRAMPA

1. INTRODUCCION



L TERNO BLANCO, pieza en tres actos, con nueve escenas y nueve interludios, de la cual forma parte el siguiente fragmento, arranca presentando, uno por uno, a los seis personajes principales: Julián, Alberto, Blas, Milton, Joaquín y César, llamado Chicho, quienes se interesan y se han interesado siempre por un terno blanco maravilloso, de shark-skin inglés, que ha estado parado en una vitrina durante ocho años a un precio imposible. Una buena mañana el terno amanece en realización a seiscientos soles, pero ninguno de los seis tiene la plata, tampoco. Se reúnen frente a la tienda del sastre de la localidad (una caleta costera entre balneario y puerto de pescadores) y de pronto a César se le

ocurre que podrían comprarse el terno entre todos, diez libras cada uno, y usarlo por turnos. Después de mucho debatirlo éste es lo que hacen, para lograr, cada uno, lo que quiere mediante el terno. Y he aquí, como verá quien lea el fragmento presente, que lo logran, y de la manera más sorprendentemente fácil.

2. TRAMPA

La trampa está en que aquellos que terminen de leer este fragmento se habrán de quedar no más con la curiosidad de saber cómo continúa, ya que ni muerto daría yo a conocer el resto de la obra en una forma que no fuera completa. Mis disculpas, entonces, por la decepción (si la hay) y la promesa de hacer lo posible por que la obra se edite o se monte.

TERCER INTERLUDIO

(Primer Reglamento del Terno Blanco)

Este interludio puede ser el final del Primer Acto o el principio del Segundo, o cubrirá el cambio de escenografía si el Director decide cambiar de ubicación el intermedio.

A telón cerrado, con algo de luz en la sala, se oye la voz de Alberto que lee el Reglamento del Terno Blanco. El público puede seguir el texto impreso en el programa de mano, o, si se puede, se proyectaran diapositivas sucesivas, para que el público vaya leyendo lo que Alberto dice.

VOZ DE ALBERTO

(LENTA Y CUIDADOSAMENTE, CASI CON SOLEMNIDAD)

Reglamento de la Sociedad Secreta del Terno Blanco

(TIEMPO)

Constitución y fines. Artículo Primero.

(TIEMPO)

Los siete señores abajo firmantes, seis residentes del puerto de Chambalén y un conocido sastre de esta localidad, son Miembros Natos y Miembro Honorario, respectivamente, de la Sociedad Secreta del Terno Blanco.

(TIEMPO)

Artículo Segundo: Los seis Miembros Natos se comprometen a cumplir el presente Reglamento, para el mejor uso y usufructo de dicho terno.

(TIEMPO)

De la Propiedad del Terno Blanco. Artículo Tercero: El Terno Blanco es propiedad de todos los Miembros Natos; ningún Miembro podrá vender, alquilar, o transferir en ninguna forma sus derechos, ni tampoco dejarlos en herencia.

(TIEMPO)

Artículo Cuarto: La propiedad comunitaria del Terno Blanco es secreta. Ningún Miembro divulgará el Secreto manteniendo siempre la creencia de que cada miembro posee un terno propio.

(TIEMPO)

Del uso del Terno Blanco. Artículo Quinto: Cuando estén haciendo uso del Terno Blanco, los Miembros se abstendrán de las siguientes actividades: cualquier trabajo físico; cualquier ejercicio agotador; fumar cualquier tipo de tabaco en cualquier forma; tomar cualquier bebida que no sea agua, tales como café, chocolate o sopas; comer cualquier comida que no sea sólida y no jugosa; caminar cerca del mar o salir al mar en cualquier tipo de lancha o barco.

(TIEMPO)

Artículo Sexto: Los Miembros se impondrán la más estricta higiene personal cuando les toque usar el terno blanco, y deben llevar, de ser posible, ropa interior apropiada y camisa de cuello alto y de manga larga, con puños.

(TIEMPO)

Artículo Séptimo: Cuando estén haciendo uso del Terno, los Miembros siempre irán acompañados por otro Miembro, en todo

momento que esto sea factible, quien vigilará que el Terno sea usado de acuerdo al presente Reglamento.

(TIEMPO)

De los Turnos para el uso del Terno Blanco, y de su Mantenimiento. Artículo Octavo: Los Miembros podrán usar el Terno Blanco durante cuatro horas consecutivas, durante un día de la semana cada uno, por sorteo, de lunes a sábado.

(TIEMPO)

Artículo Noveno: El día domingo el terno blanco descansará, o será preparado para ser llevado a la lavandería en Lima, cada cuatro semanas, por cuenta de todos los socios.

(TIEMPO)

Artículo Décimo: cualquier miembro podrá canjear su turno con cualquier otro miembro, por mutua conveniencia, una vez realizado el sorteo.

(TIEMPO)

De las Sanciones. Artículo Once: Un miembro pagará su parte del precio del Terno a cada Miembro restante cuando cause un daño irreparable al Terno Blanco, tal como una mancha indeleble, una quemadura o un rasgón en un lugar visible del Terno. El Miembro Honorario determinará lo que constituye un "daño irreparable". Su dictamen es inapelable.

(TIEMPO)

Artículo Doce: Un miembro pagará su parte del precio del Terno y un monto igual como indemnización a cada uno de los Miembros restantes cuando divulgue o permita que se descubra el Secreto del Terno Blanco.

(TIEMPO)

De la Disolución de la Sociedad y del Destino Final del Terno Blanco. Artículo Trece: se disolverá la Sociedad Secreta por las siguientes causas: por mutuo acuerdo de todos los miembros, en cuyo caso el Terno será vendido en secreto en Lima o cualquier otra localidad alejada; cuando el Terno sufra un daño irreparable, como se describe en el artículo anterior; cuando el Terno Blanco esté demasiado deteriorado para seguirlo usando; cuando se divulgue, voluntaria o accidentalmente, el Secreto del Terno Blanco.

(TIEMPO)

Artículo Catorce: Salvo que el terno sea vendido, el Terno Blanco será quemado en secreto, para así dar fin a la Sociedad sin divulgar su existencia, ni el Secreto del Terno Blanco; las cenizas serán arrojadas al mar.

Dado y firmado en el puerto de Chambalén, el día domingo doce de junio, a las seis y media de la tarde. Firman: Alberto Esquerre, Milton García, Blas León, Julián Macías, Joaquín Mendiola y César Suárez. Lucas Mejía, Miembro Honorario. Un sello.

ACTO SEGUNDO

escena uno

(El salón del Hotel Blanco.

Mesas cuadradas de madera cubiertas con hules alrededor de una pequeña pista de baile delante de un tabaldillo para la orquesta.

A un costado, un bar también de madera delante de algunas repisas con pocas botellas de licor. Todo esto separado de la vereda por una simple y baja baranda de madera entre los pilotes que sostienen la galería del segundo piso, que da a los cuartos del hotel.

Las siguientes escenas se pueden hacer delante o casi dentro de este ambiente, usando las luces para dar la impresión del "Raconto", entrando luego de lleno al tiempo presente.

El texto entre parentésis va dicho directo al público, pero en un tono muy familiar, como si el público fuera de los otros amigos.)

JOAQUIN

(ENTRANDO)

(Aquí está el terno, hermanitos, completito, limpiecito, pero escuchen, qué maravilla, quien bien me fue, este ternito blanco es un milagro. ¡Con una demostración a la semana, un viajecito a la semana y vendo una aspiradora y estoy armado !

(TIEMPO)

Chicho, me ayudaba con la aspiradora, y yo estaba tranquilo, conversando, pero cuando me acuerdo de que me daba cuatro, cinco vueltas a la manzana, comiéndome las uñas, temblando no más, pensando y temblando y caminando por no pararme junto a la puerta y tocar el timbre y esperar, hermanos, esperar a que abran; me compraba una gaseosa, para el calor, un capitán para el frío, vuelta y vuelta a la manzana queriendo poner cara de dueño de la aspiradora o de que estaba entregando un regalo.

(TIEMPO)

¡Qué empleo más bravo, hermanitos, qué empleo más fregado! ¡Pero el ternito es la salvación! Porque fui, tranquilo, como nunca, toqué el timbre a la primera, Chicho estaba muerto de risa, salió la dueña de casa, no la empleada.

(APARECE POR FORO LA DUEÑA DE CASA, GORDITA Y SIMPATICA y le dije) Señora Paredes:

AMA DE CASA

¿Sí señor, qué desea?

JOAQUIN

(Cuando siempre ha sido ¡Oiga, qué quiere! ¡No hay nadie! ¡No vamos a comprar nada! (TIEMPO) Sí señor... qué desea...)

(TIEMPO) (RAPIDO) Soy Joaquín Mendiola, señora Paredes, re-

presentante de relaciones públicas de la Compañía Superpull International y quiero participarle que—

AMA DE CASA

Pase usted, señor...
(TIEMPO)

JOAQUIN

Este... muchas gracias, señora.

AMA DE CASA

Permítame que le ayude.

JOAQUIN

No se moleste, señora.

(HACE EL MIMO DE MOVER LA ASPIRADORA)

AMA DE CASA

(ACERCANDOLE UNA SILLA)

Tome, asiento, por favor.

JOAQUIN

(¡Tome asiento! y yo que nunca, hermanitos, que nunca llegué a sentarme, les juro, pero ni una vez llegué a sentarme en la casa de nadie, en el sillón de nadie)

AMA DE CASA

En qué le puedo servir, señor.

JOAQUIN

Quiero participarle, estimada señora Paredes (así le decía, igual como les repito, con la lengua suelta, oigan, ¡yo que nunca!) participarle que ha sido usted elegida entre todas las amas de casa de este distrito, ya que usted goza del más alto nivel intelectual y social, para tomar parte y servir de juez en una serie de demostraciones completamente gratis de la novísima aspiradora de doble potencia Superpull, con parada automática y colchón de aire.

AMA DE CASA

¿Ah sí? Y qué tengo que hacer, señor.

JOAQUIN

Sencillamente observar cuidadosamente la siguiente demostración. ¿Me permite que enchufe este maravilloso producto de la ciencia moderna? (y eso ni está en la demostración, eso de la ciencia, lo invente ahí mismito)

AMA DE CASA

¿No desea quitarse el saco?

JOAQUIN

(Ni hablar) No señora, así nomás.

AMA DE CASA

Como guste, está usted en su casa.

JOAQUIN

(Y yo enchufé la cuestión, y le aspiré la alfombra, hermanitos, paradito, por encimita, sin perder la pinta, luciendo bien el terno blanco, y la aspiradora funcionando a la perfección, como nunca, porque siempre se me planta, se me malogra, la gente se me duerme en plena demostración, después me dicen que ya tienen que hacer, que vaya a componerla a la calle, ¡pero esta vez no!)

AMA DE CASA

Oiga usted, señor, qué buena es su aspiradora. ¿A cuánto está?

JOAQUIN

Señora, por favor, no he venido a venderle nada (¿se dan cuenta?) Me interesa su opinión, primero que todo.

AMA DE CASA

Porque casualmente estábamos pensando comprar una aspiradora, señor Mendieta, y—

JOAQUIN

Mendiola, Joaquín Mendiola, señora, para servirla (como si nada, corrigiéndola)

AMA DE CASA

Disculpe, señor Mendiola, casualmente estábamos pensando comprar una aspiradora, y—

JOAQUIN

Son tres mil quinientos soles, señora, pero la puede comprar en cuotas de—

AMA DE CASA

No hace falta, señor Mendiola, porque casualmente hoy mi marido acabar de recibir,

JOAQUIN

(no lo van a creer)

AMA DE CASA

una herencia de un tío abuelo,

JOAQUIN

(una herencia, ¿se dan cuenta? ¿justo ese día?)

AMA DE CASA

y podemos disponer de ese dinero para un artefacto tan bueno y que tanto necesitamos.

(SACA DINERO DE UN BOLSILLO)

¿Tres mil quinientos dijo usted?

(CUENTA EL DINERO)

JOAQUIN

(¡Trescientos cincuenta libras al contado! ¡Y al contado es DOBLE COMISION hermanitos! ¡Setenta libras!)

AMA DE CASA

Aquí tiene.

(LE DA EL DINERO)

JOAQUIN

Gracias...

(MUTIS AMA DE CASA)

(Setenta libras de comisión, hermanitos, para este pobre vendedor de aspiradoras y de peines y de platos y de naipes y de anteojos y de jebes, hermanitos... hasta jebes he vendido, escuchen, por querer largarme de este pueblo para no volver más. (TIEMPO) Pero volví, hermanitos, y este ternito va a ser mi salvación, porque no se me malogró la aspiradora ¿se dan cuenta? y ella había recibido herencia, ¡herencia! ¿se dan cuenta? Setenta libras por apenas un minuto de demostración ¿no se dan cuenta hermanitos? ¡Es el terno blanco! Les suplico, hay que tenerle respeto, mucho respeto al terno blanco, hermanitos, por favor... y cariño, mucho cariño, ¡porque está bendito!) (JOAQUIN DESAPARECE MIENTRAS ENTRA JULIAN)

JULIAN

(Pues cómo me iba a ir, hermanitos, sino bestial ¿no es cierto Blas? Con este terno no hay pierde. Ternito trome, ternito lechero. Ahí está Blas para que les diga si no, nos fuimos por todo el malecón, volteando cabezas por todos lados ¿cierto o no? (CAMINA) ¡Qué hay cholo! ¡Cómo estás, mamacita! ¡Aquí lo tienes, hermanitos! ¡Muchas gracias, cholito! caminando por todo el malecón, yéndonos para el Hotel Blanco, y de repente, hermanitos, no, ¡si este ternito blanco es un cañón! de repente ¿no es cierto Blas?

DON PORFIRIO

(APARECIENDO POR EL FORO, POR EL HOTEL)

¡Julián!

JULIAN

(me grita don Porfirio, me vio pasar y me grita)

DON PORFIRIO

¡Julián! ¡ven para acá!

JULIAN

Buenos días, don Porfirio, cómo ha amanecido.

DON PORFIRIO

Así que te compraste el terno blanco de verdad.

JULIAN

Aquí lo tiene, don Porfirio. Charsqui inglés.

DON PORFIRIO

Oye Julián, a lo mejor te convendría trabajar aquí en el hotel.

JULIAN

(Así como lo oyen, ¡de entrada! Pero yo, haciéndome el zonzo) ¿De cocinero?

DON PORFIRIO

No, Julián. De Jefe de mozos.

JULIAN

De metre.

DON PORFIRIO

¿Cómo?

JULIAN

Metre. El jefe de mozos se llama metre en los restaurantes de categoría.

DON PORFIRIO

¡Estas bien sabidazo!

JULIAN

El roce y el don de gentes, don Porfirio (me sobraba, me sobraba como nunca)

DON PORFIRIO

Pues eso es lo que necesito, Julián, porque tengo que ver la forma de levantar el negocio, me he dado cuenta. ¿Aceptas?

JULIAN

Pero con el terno no, don Porfirio (le dije sobre el pucho, porque hay que ver, una descorchada de champán y adiós ternito.

DON PORFIRIO

Pero si con el terno es la cosa, Julián, para que les des categoría al show que hacen los muchachos.

JULIAN

No don Porfirio (le digo) ni hablar (le digo, como si lo estuviera empleando a él) usted pone el esmóquin para el show, y la categoría va por dentro: el terno ni la pone ni la quita.

DON PORFIRIO

¿Y entonces?

JULIAN

Si quiere hacemos una cosa, don Porfirio (le digo, fijense lo que le propongo) Primero: me pongo el terno solamente para el show, no para atender, y Segundo: me lo pongo una sola vez a la semana. Qué tal.

DON PORFIRIO

¿Un día por semana?

JULIAN

Para qué más, don Porfirio (fijense en esta) así la gente se pasa la voz, la primera vez que aparece el terno, y se crea la expectativa: ¿aparece o no aparece el terno blanco? y así nunca se pasa la novedad, y la gente se viene todos los días desde Lima por si acaso le toca la suerte esa noche, y hoy charsqüi blanco todas las semanas, pero un día distinto, un día cualquiera cada semana, ¡no tiene pierde! (TIEMPO) ¿De acuerdo? (le digo, y él se me ríe, caracho, se me ríe y me dice)

DON PORFIRIO

Bueno pues, Julián. Serás el nuevo metre.

JULIAN

Y cuánto hay, don Porfirio.

DON PORFIRIO

Veinte libras por semana, para comenzar.

JULIAN

(¿Veinte libras?)

DON PORFIRIO

Y si la cosa camina, porcentaje del consumo durante el show.

JULIAN

(Y me dice Comienzas mañana, pues, chau, y yo le digo ¡A sus órdenes don Porfirio, como siempre...! y él se va, ñato de risa con el nuevo metre del Gran Hotel Blanco, Julián Macías, para servir a ustedes con su nuevo terno de charsqüi blanco, de charsqüi blanco del puro inglés, que se ha estado ocho años parado en la vitrina y ahora se ha puesto a mataperrear, y me ha metido veinte libras por semana en el bolsillo y las propinas y el porcentaje, ¡Y que siga mataperreando este ternito, caracho, que siga mataperreando toda la vida!

(MUTIS MIENTRAS ENTRA ALBERTO)

ALBERTO

(ENTRANDO)

(Son cosas personales... ¿a todos no les ha ido bien, acaso?... Ya sé, ya sé, Milton la vió salir corriendo, pero me fue bien, no pasó nada, sino que... fue distinto, yo no sé, muy distinto que otras veces, más... como si ella hubiera cambiado. Puede ser que la impresioné con el terno blanco, pero no sólo eso, porque sin voltearse, creo que me sintió llegar, sin mirarme me dijo)

SOFIA

(DE ESPALDAS A ALBERTO, SENTADA)

¿Alberto?

ALBERTO

Cómo estás, Sofía.

SOFIA

Estaba pensando en tí.

ALBERTO

(Sin voltear dijo eso, mirando la puesta del sol)

SOFIA

He estado pensando en tí.

ALBERTO

(Rarísimo me pareció. ¿Tu la viste voltear acaso? No fue el terno)

SOFIA

¿Y tu terno blanco?

ALBERTO

¿Ah?

SOFIA

(VOLTEANDO A MIRARLO)

Ah, lo tienes puesto. (TIEMPO) Te queda bien.

ALBERTO

¿Bonito, no? (Y no se paró para irse, como siempre hace cuando llevo, sino que me dijo)

SOFIA

(SEÑALANDO A SU LADO)

Siéntate, oye.

ALBERTO

Aquí no más.

SOFIA

No, mira.

(SE QUITA LA CHOMPA, QUEDA EN BLUSITA DE MANGA CORTA)

Siéntate.

(PONE LA CHOMPA PARA QUE ALBERTO SE SIENTE)

ALBERTO

Vas a tener frío.

SOFIA

No importa.

(ALBERTO SE SIENTA SIN MIRARLA, SACA UN CIGARRO)

ALBERTO

Esta mañana no estabas en la playa.

SOFIA

¿Cómo sabes?

ALBERTO

Yo siempre me fijo.

SOFIA

¿Ah sí? (TIEMPO) Yo también.

ALBERTO

¿Tu también?

SOFIA

Sí, pues.

ALBERTO

(No fue el terno, hermanitos, les juro. (TIEMPO) ¡Qué quieren que les cuente, hermanitos! Esas son cosas personales, ¡no se cuentan! (TIEMPO) Sofía dejaba su mano encima de la banca, ¿se fijan? Dejaba su mano y me hablaba como nunca me ha hablado, no sé, como si le gustara, ¿se dan cuenta? ¡como si yo le gustara de repente!)

(TIEMPO)

(MIRA A SOFIA A LOS OJOS, LUEGO SU MANO, LUEGO AL PUBLICO)

(Entonces yo le agarré la mano, pues... (TIEMPO) Me dejé... (TIEMPO) Seguimos conversando, pues... A ella un poco le temblaba la voz...)

SOFIA

(ESTAN TOMADOS DE LA MANO)

(BAJITO)

Tú que dices, Alberto.

(PAUSA, MIRANDOSE A LOS OJOS)

ALBERTO

(DE PRONTO, AL PUBLICO)

(¡Pero qué más quieren que les cuente, pues, hermanitos!)

(TIEMPO) (SOFIA LO MIRA)

(Me miraba, me miraba fijo, y yo casi... este... cuando yo ya le... cuando ya le iba a mandar un beso, ella)

SOFIA

(PARANDOSE, SONRIENDO)

¡Hasta mañana, Albertito! ¡Hasta mañana!

(MUTIS CORRIENDO, CASI BRINCANDO, HACIENDO ADIOS CON LA MANO)

ALBERTO

(Se paró y se fue corriendo, pero contenta, hermanitos, no caiente. ¡Contenta! Por eso es que Milton la vio pasar corriendo, pero ya somos enamorados, pues, y no fue por el terno blanco... miren, cuando llegué ya desde que me habló, sin mirarme, ya la noté cambiada... ella siempre se largaba el minuto que me veía... pero esta vez me hizo sentar a su lado, ¿se dan cuenta? No sé cómo pasó, pero no es por el terno blanco, hermanitos. ¡No fue por el terno blanco!)

(MUTIS LLEVANDOSE LA CHOMPA DE SOFIA MIENTRAS ENTRA BLAS)

BLAS

(ENTRANDO)

(¿Qué cosa? ¿No me vieron en el Despegue? ¡La que se perdieron, cholitos! Ya te lo dije, Alberto, ¡instrucción secundaria y concha! No gané, al principio no gané, todo el mundo silbándome, pocotón de gente en ese diz que estudio se llama, pero nadie estudia, pues, todos silban no más, y gritan como chiquillos de primaria, para que lo boten a uno sin terminar siquiera su número, y me tocaron la corneta, igualito que en los toros, y hasta tirándome papeles, el único que aplaudía como loco era Joaquín, él solito al fondo, pobrecito, le querían pegar a él también, y entraron unos payasotes tamaños, vestidos de policías)

(ENTRAN DOS, CON GRANDES GARROTES)

y ya me iban a sacar en vilo, cuando un señor que estaba en la platea, de repente se para y grita)

ESPECTADOR

(DENTRO DEL PUBLICO. FUERTE)

¡Que toque el cajón!

BLAS

(¿No es cierto, Joaquín? Y don Salvador, que se estaba matando de risa, buena gente el zambito, no: ¡zambaso! porque es asisote de grande el zambo, se le acerca y le pregunta)

DON SALVADOR

(TERNO OSTENTOSO Y CORBATA HUACHAFA, RIE CONSTANTEMENTE)

¿Cómo dices papacito?

ESPECTADOR

(FUERTE)

¡Qué toque el cajón! ¡Para qué lo hacen cantar! ¡Ese es Blas León el mejor cajoneador de todo el sur!

BLAS

(¡Mi salvación, hermanitos!)

DON SALVADOR

Cómo sabes

ESPECTADOR

(SUAVE)

Yo lo he escuchado, en Chambalén.

DON SALVADOR

Ah ya... (GIRANDO HACIA BLAS) Así que sabes cajonear, hijito. Lo que pasa es que con esa telada que te mandastes cualquiera cree que eres melódico. Estas ricotón, ¡zambito currupanteoso!

BLAS

De zambitos mejor no hablamos, ¿no? (Todo conchudo yo, bien tranquilo)

Don Salvador

¡Ayayay! Se me puso liso el negrito. Oye, mira a la cámara pues hijito. Cómo te llamas, motita.

BLAS

Blas León, para servirte, cuando quieras (de tú, ¿se dan cuenta?)

DON SALVADOR

¡Ay chispas! Y de dónde eres, hijito.

BLAS

De Chambalén, papito.

DON SALVADOR.

¡Ajá! Oye Leoncito, ¡el señor dice que sabes tocar el cajón...!

BLAS

Sí toco.

DON SALVADOR

Ah... tocas...

BLAS

Con tu barriga, si quieres, toco, zambito, (¿vieron?)

DON SALVADOR

(RIENDOSE A CARCAJADAS)

¡Más respeto, negro igualado! (RIE) Y ese terno cuánto te costo, hijito, de dónde lo sacastes...

BLAS

Dos mil soles (mentira, pero qué le iba a decir)

DON SALVADOR

¿Tanta plata te da la pesca?

BLAS

Me puse a ahorrar un año.

DON SALVADOR

¿Para comprartelo?

BLAS

Sí, pues, papito, para venir a cantarte Arribiderchi Roma, pues... pero perdí.

ESPECTADOR

¡Qué toque el cajón!

DON SALVADOR

Oye hijito, ¿ese señor es tu punto?

BLAS

No sé quién será, papito (Joaquín tampoco)

DON SALVADOR

Ah, ya... yo creía que era tu punto. (AL PUBLICO) ¿Quieren que toque el cajón?

ESPECTADOR

¡Que toque un tondero!

BLAS

¡Cuidado que te gano el premio!

DON SALVADOR

Mira hijito, como te vinistes tan elegante, vas a concursar de vuelta con el cajón, ¿no Chabuquita? ¿Ah? ¿Te gusta?

CHABUQUITA

(MICROFALDA DE LENTEJUELAS, HUACHAFISIMA PERO GUAPA)

Claro...

DON SALVADOR

Si tocas bonito, esa gila guapetona te va a dar un chupete, zambito.

CHABUQUITA

¡Ay Salvador, que liso estás!

DON SALVADOR

(CECEANDO, CON VOZ TRIPLE, DESARTICULANDO LA MUÑECA)

¡Puez con eze terno, hazta yo...! (SE RIE ESTREPITOSAMENTE) ¡A ver, a ver, un cajón para Blas León!

(UN POLICIA LE ALCANZA UN CAJON)

(AL PUBLICO)

Y de esta forma el señor del público ¡queda servido! Y para ustedes mis queridos amigos telespectadores, una sorpresa más en este Despegue al Futuro con Tonimalta: Blas León, ¡el cajonista estrella campeón de todo el Sur! Qué te vas a mandar, zambito...

BLAS

Una improvisación, con bordoneo de tondero... (AL ESPECTADOR) ¡Va para usted, señor!

DON SALVADOR

¡Una improvisación! ¡Palmas muchachos! (APLAUDE Y SE HACE A UN LADO)

BLAS

(Y me puse a tocar como nunca, hermanitos, les hice de todo, con los codos, con la rodilla y la cabeza casi, y aplaudieron como locos, y don Salvador de repente se puso serio y dijo no sé qué cosas de la vida y de la patria...)

DON SALVADOR

(LENTAMENTE, VOZ MUY GRAVE, MUY CAMBIADO)

Hay momentos emocionantes, queridos amigos, que le hinchan a uno el corazón, y es cuando descubrimos, por casualidad, un gran talento escondido en un muchacho tan humilde, pero que no ha escatimado esfuerzos de todo tipo para venir a presentarse en nuestro programa, llevado por la misma fe con que otros, igual que él con su cajón, otros con sus pinceles, sus picos y palas, con sus estudios y con sus oraciones, están abriendo un surco muy ancho y muy profundo por donde corre la sangre y el alma de la heroica tradición de este nuestro Perú, para ir a levantarle un monumento imperecedero al alma viva de la tradición criolla!

BLAS

(Y no sé qué más dijo, pero me dieron cincuenta libras de premio, y tres camisas, y un tarrito de no sé qué cosa, y un pomo de champú, y una semana de Tonimalta gratis, y un aplauso que para qué les cuento, y a la salida la gente me miraba y aplaudía, y ahorita también, cuando tomamos el colectivo, la gente me miraba, ¿no es cierto, Joaquincito? aunque ya no estaba con el terno, claro, pero me miraban, y un muchacho me gritó)

VOZ FUERA DE ESCENA

¿Y el terno blanco?

BLAS

(No me contrataron, porque lo habían truqueado a Joaquín, no lo contratan a uno ahí mismito, tienes que volver otras veces, para que te miren bien los del ambiente, ¡pero no importa! El que se paró en la platea me conocía, y la secretaria me dijo que vuelva cuando quiera, y me dijo que cuidara el terno blanco, porque fotografiaba muy bien, eso me dijo. Y cómo no lo vamos a cuidar, hermanitos, si este terno es lo mejor que hay en la vida ¿no es cierto? Y lo que dice Joaquín, que está bendito, ¡sí está bendito, Alberto! Porque si no, ¿por qué nos pasan a todos de repente tantas cosas buenas? Si no por qué, ¿ah?)

(MUTIS MIENTRAS ENTRA CESAR)

CESAR

(PARADO, INQUIETO, EN MITAD DEL ESCENARIO, MIRANDO AL PUBLICO)

(Fui con Alberto. Alberto me esperó afuera. El me ayudó. No le pasó nada al terno.)

(TIEMPO)

(Mi padre me dio mi papel. No me botó, no me gritó, no fue a pegarme. Me dio un papel firmado. Se puso a explicarme, porque se ha casado con una señora)

JORGE SUAREZ

Tú ya eres un hombre, César, y puedes comprender.

CESAR

Sí, pues.

JORGE SUAREZ

Pero no tienes por qué preocuparte más. Mi abogado va a arreglar todo el papeleo, con la más absoluta discreción. Y cuando todo esté listo, vamos a la municipalidad, el alcalde de allá es amigo mío, y yo te firmo.

CESAR

Bueno.

JORGE SUAREZ

Y te dan tu partida nuevécita. César Suárez. Y ya nunca más te dejar decir Chicho, ni nada ¿entendido?

CESAR

No. Ya nunca los dejo. (¿No es cierto? Ya no los dejo)

JORGE SUAREZ

Ahora ya vas a firmar con mi apellido. César Suárez. Ya no César Coloma.

CESAR

Bueno.

JORGE SUAREZ

Puedes venir a verme cuando quieras, pero a mi despacho, mejor, por lo pronto. Suerte que Cristina ha salido con los chicos. Yo le voy a explicar todo, poco a poco, y ella sabrá comprender.

CESAR

(Después ya voy a la casa)

JORGE SUAREZ

Y te sentarás a la mesa junto con todos, César. Porque eres mi hijo.

CESAR

Ya. Con el terno blanco.

JORGE SUAREZ

Por supuesto, César. Con tu terno blanco.

CESAR

Ya. (TIEMPO) ¿Le gusta?

JORGE SUAREZ

¿Cómo?

CESAR

(SEÑALANDO EL TERNO)

Este.

JORGE SUAREZ

Sí. Por supuesto. Muy elegante, y te queda muy bien. (TIEMPO) Ya no sigues limpiando pescado, como antes. ¿no es cierto?

CESAR

(Mentira pero) Ya no, (le dije) hace tiempo.

JORGE SUAREZ

En qué estás trabajando ahora, hijo. Has de estar trabajando bien.

(TIEMPO)

CESAR

Este... (mentira, pero le dije) en la tienda de don Chango.

JORGE SUAREZ

Ya, pero eso no es trabajo para tí. Yo te puedo recomendar. ¿Qué querías hacer?

CESAR

Yo no sé...

JORGE SUAREZ

Piénsalo, entonces, hijo. Y cuando hayas decidido, me avisas.

CESAR

Esta bien.

(PAUSA)

Usted... usted por que se ha demorado tanto... en darse cuenta, y ahora de repente.

JORGE SUAREZ

No sé, hijo, no sé, me arrepiento. Pero hoy día y ayer, estuve pensando mucho en tí.

CESAR

(Desde antes que yo llegara con el terno. Igual que todos)

JORGE SUAREZ

Te iba a mandar a buscar, pero por suerte te apareciste. ¿Hubieras venido? (TIEMPO) Gracias a Dios que no está Cristina, ni los chicos, pero me ha dado mucho gusto verte, hijo. (TIEMPO) Toma.

(LE EXTIENDE UN CHEQUE)

Para que te compres unas camisas.

CESAR

(Treinta libras)

JORGE SUAREZ

Ya sabes, cuando quieras verme, me llamas al despacho.

(MUTIS)

CESAR

(TOMANDOLO)

(Treinta libras, y me va a firmar, y no me botó ni se hizo el zozco, ni me quiso pegar por ir a verlo, como otras veces; y a lo mejor me voy a vivir con ellos, a Lima... sólo que no puedo, por el terno blanco ¿no es cierto? (TIEMPO) Mejor nos vamos todos, los seis, con el terno, en Lima todo es bien bonito, bien grande, y el terno nos ayuda como ahora, a encontrar trabajo bueno, limpio, y a conseguir casa, y el terno nos encuentra amigos buenos, y todo el mundo nos respeta. A toditos nos iría bien en Lima con el terno blanco ¿no es cierto? ¿Igual que aquí?)

(MUTIS MIENTRAS ENTRA MILTON RAPIDAMENTE)

MILTON

(ENTRANDO)

(¡Blas! ¡Blas! ¡No lo vas a creer, hermano! El tipo vino y me dijo que ya podía salir con— (TIEMPO) Esto ya es mucha coincidencia. ¡Seis al hilo! Yo me metí en esto por fregar, no por sacar nada. ¿Tu crees que iba a ir donde el mayor a pedirle que me perdone? ¡Ni hablar! (TIEMPO) La verdad, hermanitos, yo estaba castigado un año, sin poder salir con la bomba, por eso manejo el teléfono. Fue una cosa, una cojudez que hice el año pasado... un regalito de Fiestas Patrias que no quise repartir con toda la bomba. (TIEMPO) Bueno, la cosa es que yo estaba parado con Alberto, junto al muelle, ¡pero lejos, en la vereda, pregúntele a Alberto! lejitos mirando pescar a los chiquillos, matando el tiempo tranquilo cuando en eso de repente (APARECE EL MAYOR DE LOS BOMBEROS, VESTIDO DE KAKI CON GORRA AZUL)

Se me viene el Mayor por la espalda y me dice)

MAYOR

Milton...

MILTON

(Hace un año que el tipo ni me mira, pero de repente, tan tranquilo, viene y me suelta)

MAYOR

Milton, tengo que conversar contigo.

MILTON

(Yo me pego la gran muñequada y me resigno, pensando ¡Se acabó! ¡Me botaron de la bomba!) Sí, mi mayor. Cuando guste. Usted dirá.

MAYOR

No, ahorita. Un traguito entre amigos, Milton.

MILTON

(Alberto no se daba cuenta, porque no sabía, pero yo ¡El tipo se volvió loco! digo, ¡está en una tranca padre, se ha olvidado de mi cara o tengo un hermano gemelo que no conozco! Pienso yo, pero, tranquilo, cambiando a segunda) Como guste, mi mayor. (Porque el tipo me miraba a los ojos, y el tufo era de chicle y no de pisco)

MAYOR

Tengo que pedirte un favor. Vamos al Hotel Blanco.

MILTON

Como guste, mi mayor... (Ya en el camino, el tipo me iba a pasar el brazo por el hombro, de cariño, pero yo, claro) Este... ¡mi mayor! (¿Viste esa, Alberto?)

MAYOR

Ah, perdón. Sí, claro... el blanco es muy delicado.

MILTON

(Yo no sé de dónde saqué la raza, pero también, quién sabe qué habría agarrado el tipo) Muchas gracias, mi mayor.

MAYOR

Milton, hijo, ya basta de Mayor. Todos somos camaradas, y creo que debemos tenernos confianza. Me llamo Clodomiro.

MILTON

(¡A ese lo bautizó don Lucas!)

MAYOR

Dime Clodomiro. Háblame de tú, Milton.

MILTON

Bueno pues, Clodomiro (yo pensando, Este está en tranca desde hace un mes, lo que pasa es que se le acabó la plata y se está tomando la colonia de su mujer)

MAYOR

Así está mejor. Toma asiento.

(APARECE OCTAVIO. SE HAN SENTADO A UNA MESA DEL HOTEL)

¿Qué te sirves?

Pide tú no más, Clodomiro. **MILTON**

Lo que gustes, Milton. **MAYOR**

Un wisqui con hielo, pues, (por curiosidad, y no es feo, les juro un poco fuerte, eso sí) **MILTON**

Dos whiskis con hielo (MUTIS OCTAVIO) **MAYOR**

(Alberto me miraba del frente, saltón, fumando su cigarrito, pero ni una gotita, nada, intacto el ternito) **MILTON**

Mira Milton, creo que se ha hecho una gran injusticia contigo. **MAYOR**

He hecho. **MILTON**

¿Cómo? **MAYOR**

Primera persona del singular, pues, Clodomiro. (Nunca, hermanitos, pero nunca en la vida se ha visto raza semejante) **MILTON**

Tienes toda la razón, Milton. He hecho, porque yo soy el único responsable. Tú hiciste un acto de heroísmo, y yo no lo supe comprender. **MAYOR**

(Y con eso del heroísmo me pongo a pensar ¡No está borracho, lo que hay que hacer es llamar a la ambulancia porque está loco!) Al fin comprendes mi posición, Clodomiro. **MILTON**

Mira Milton: si hubiéramos salido a algún incendio de verdad en todo este año, yo no sabría cómo disculparme, y estoy seguro que tú nunca podrías perdonarme. **MAYOR**

Sí, pues, Clodomiro. ¡Así es la vida! (¡Bien recio!) **MILTON**

Pero como no ha habido nada, por suerte, me atrevo a pedirte un favor. **MAYOR**

Lo que gustes, Toto. (ENTRA OCTAVIO CON LOS TRAGOS) **MILTON**

Tú tienes que pensar que ya estoy viejo, y cuando uno llega a cierta edad, no puede entender ciertos tipos de decisión que toman los más muchachos: la valentía, y el desprendimiento que los llevan a tomar ciertas actitudes, personales quizás, pero no es por ningún afán egoísta, sino que, por el contrario, es un deseo de superación, de heroísmo, de distinguirse en la lucha... ¿me entiendes? **MILTON**

Perfectamente, Toto (¿te das cuenta, Blasito?) ¡Salud! **MAYOR**

¡Salud! (BEBEN) Al fin estoy tranquilo, Milton. **MILTON**

Me alegro, hermano. **MAYOR**

Y ahora, el favor. Mira Milton: Ernesto, el chofer de la bomba, se jubila dentro de un mes. **MILTON**

(¿Qué cosa? ¿Qué dijo?) No me digas. **MAYOR**

Sí, Milton. Ha decidido jubilarse, y retirarse. Ya no ve, el pobre, es decir, sí ve, pero poco. Ya salir de noche con él es peligroso. Y yo quiero que tú seas el nuevo chofer, Milton. ¿Sabes manejar, no? **MILTON**

(Les juro que sentí una cosa aquí (SE TOMA LA GARGANTA) y me comenzó a picar el pie derecho) **MAYOR**

Milton: **MILTON**

Sí, mi mayor. **MAYOR**

Sí Clodomiro, hijo. Clodomiro no más. **MILTON**

Ya Toto. (Lo malo, pensaba, a éste se le pasa la tranca y no se acuerda de nada, pero por lo pronto, Toto para arriba y para abajo, yo feliz)

¿Aceptas? **MAYOR**

Cuánto hay (Igual que Julián, como si lo estuviera empleando yo a él. Y eso que nadie cobra) **MILTON**

Tú sabes que no hay dinero en esto, Milton, que es un servicio que se le presta a la patria... **MAYOR**

Sí, pero, digo... ¿Nada más? ¿Chofer y nada más? **MILTON**

Puedes seguir en tu empleo del teléfono, si te gusta. Te gusta un poco ¿no? Bueno, yo te puedo conseguir un aumento con la Compañía de Teléfonos, quizás hasta veinte libras por semana. **MAYOR**

(¿Oyeron?) Para comenzar, claro... **MILTON**

Este... para comenzar, por supuesto. **MAYOR**

Bueno, no sé... si me anime... Estarse amaneciendo por las puras... (haciéndolo sufrir) desenredando cometas... **MILTON**

Mira, te voy a confiar un secreto, Milton (EN SECRETO, INCLINANDOSE HACIA EL) De aquí en adelante parece que van a haber muchos incendios. **MAYOR**

Cómo así. **MILTON**

Porque parece que van a construir una población aquí cerca, un nuevo pueblo. **MAYOR**

¿Qué cosa? **MILTON**

Se acabó este Chambalén. Va a haber otro, al otro lado del cerro. **MAYOR**

¿En la pampa? **MILTON**

Todo prefabricado, todo de triplex, Milton, y de madera, con techos de calamina. **MAYOR**

(¿Un nuevo Chambalén? El tipo se volvió loco, no hay caso) **MILTON**

Porque Peschianni se ha comprado Chambalén. **MAYOR**

¿Quién? **MILTON**

Peschianni, el que tiene la fábrica en Naplán, tu sabes, las bolicheras, el millonario. **MAYOR**

Ya. ¿Y? **MILTON**

Se ha comprado Chambalén, y va a construir otro Chambalén en la Pampa del Yeso, porque aquí ya no va a poder vivir nadie. **MAYOR**

(¿Ustedes han oído algo de eso? Yo nada. El tipo está loco, les juro, o estaba borracho, qué sé yo, yo lo dejaba hablar...) **MILTON**

Y tú sabes, un pueblo todito de madera y de triplex prefabricado, eso arde como paja... a cada rato. (TIEMPO) (MUY EN SECRETO) Dos incendios por semana, por lo menos. (TIEMPO) ¿Y? Qué dices de eso, ¿ah? **MAYOR**

(Yo le seguí la cuerda) Pero... ¿va a haber agua? **MILTON**

¡Abundante! ¡Tubería desde el río Lurín, bocatomas en cada cuadra, tanque elevado, harta presión! **MAYOR**

En ese caso... ¡acepto! **MILTON**

Muchísimas, muchísimas gracias, Milton. Me solucionas un gran problema, hijo. (TIEMPO) Pero oye, mira... eso del nuevo Chambalén, no se lo vayas a contar a nadie, porque es un dato que me han dado en confianza. **MAYOR**

No te preocupes, Toto (¡yo no le creo ni así! Seguro me quiso meter cuento por convencerme, para que le acepte ser chofer de la bomba... por eso no quiere que lo repita, para que nadie lo pesque en mentira)

MAYOR

Gracias Milton. Estoy contento al fin, aliviado, tranquilo. Este es un cargo de conciencia que me ha tenido enfermo desde hace días... fue como si de repente me diera cuenta... un día te ví, sentado al teléfono, y fue como si se me iluminara el cerebro...

MILTON

(¿Oyeron?)

MAYOR

Pero al fin estoy tranquilo. Pasa por mi oficina, Milton, por favor, a eso de las ocho, para darte las llaves de la bomba.
(SE PONE DE PIE)

MILTON

Con mucho gusto, Toto. Chau. Gracias por el wisqui.

MAYOR

Gracias a tí, hijo. Gracias a tí. Hasta luegoito.
(DEJA UN BILLETE SOBRE LA MESA Y MUTIS)

MILTON

Gracias al ternito blanco, mejor (TIEMPO) (AL TERNO) Gracias a tí, hermanito, porque esto sí que no se explica, los seis, ¿no? los seis al hilo, seguiditos, de lunes a sábado, todos los días, sea lo que sea el ternito blanco lo ha conseguido.

(VA CAMBIANDO LA LUZ HASTA SER UNA ILUMINACION REALISTA DEL HOTEL BLANCO, Y ENTRAN LOS AMIGOS, POR LA PLATEA, QUIZAS, Y SE VAN SENTANDO ALREDEDOR DE MILTON)

Tú qué dices, Joaquín, ¿no estará embrujado?

MILTON

A mí me da un poco de miedo ya, porque les aviso una cosa, fui donde Ernesto, el chofer, ¡y es cierto que se jubila! Y me dijo que es cuestión del terno, que el terno blanco me consiguió esto, y que a todos nos ha ido igual, por los ternos.

BLAS

A mí también me han dicho eso.

JOAQUIN

Porque es cierto.

JULIAN

A mí se me vino encima don Porfirio, como si hubiera visto su salvación.

MILTON

Y que un tipo lo reconozca en Lima a Blas ya es el colmo.

CESAR

¿No estará embrujado de verdad, Alberto?

ALBERTO

No. Coincidencias. El terno no tiene nada que ver.

BLAS

Cómo nada que ver.

ALBERTO

Un poco, quizás. La apariencia influye, pero lo demás es suerte.

JOAQUIN

Pero ¿seis al hilo?

ALBERTO

Coincidencia, es coincidencia.

MILTON

¿La semana completa? ¿Sin perder una? ¿Todos los días?

ALBERTO

Mira, hay gente que tiene suerte todos los días, la misma persona.

MILTON

Quién, por ejemplo.

ALBERTO

Gente, gente que siempre le va bien. (TIEMPO) Los que vienen a veranear, por ejemplo, siempre les va bien... tienen plata, carro, mujer, hijos, todo. Tienen suerte, siempre. Hay gente con suerte, otra sin tanta suerte, es normal.

BLAS

(LENTO, FUERTE)

¡Chambalén es una salitrera, entonces, hermanito!

ALBERTO

¿Qué?

BLAS

Porque aquí nadie tiene suerte, Albertito. Nadie. Todo el mundo está jodido. Venga o no venga turista, caiga o no caiga el pescado, con plata o sin plata, todo el mundo jodido, mañana y tarde, invierno y verano... Jodido.

(PAUSA)

ALBERTO

Sí pues...

BLAS

¿Entonces?

ALBERTO

¡Qué me preguntas a mí!

BLAS

No, porque tú estás diciendo no sé qué cosa que es normal. No es normal, pues, Albertito. Aquí en Chambalén la suerte no es normal.

ALBERTO

¡Ya sé!

BLAS

¿Entonces?

ALBERTO

Qué quieres que te diga, ¿que el terno está bendito? ¿Qué hay que guardarlo de reliquia? ¿Qué hay que persignarse antes de ponérselo?

BLAS

Yo no digo persignarse, sino qué pasa, pues, Albertito. Suerte seis veces seguidas. Todititos. Es raro.

ALBERTO

Ya sé que es raro.

BLAS

¿Entonces?

(SILENCIO)

JOAQUIN

Chicho...

CESAR

¿Ah?

JOAQUIN

Tú que dices.

CESAR

Yo he estado más fregado que cualquiera. Y ahora estoy bestial.

JOAQUIN

Por el terno blanco, ¿no es cierto?

CESAR

Por el terno blanco, pues.

JOAQUIN

Está bendito, ¿no es cierto?

CESAR

Claro.

ALBERTO

¡No seas cándido, hombre!

JULIAN

(RAPIDO)

Es una estupidez estarse preocupando, hermanitos... Si está bendito, bestial, y si es suerte no más, bestial, pues, llegó la suerte. Igual que en los dados, todo el mundo no puede perder todo el tiempo. Si es que alguien pierde es porque alguien le gana. Y ahorita estamos ganando nosotros, pues, ¡por qué no! (CANTA) ¡Y que siga la bola!

(TARAREA UN RATO)

(LUEGO)

MILTON

También lo malo es que la gente se está pasando la voz. (TIEMPO) A mí me han pedido el terno como tres.

ALBERTO

A mí también. Qué te han pedido.

MILTON

Prestadito.

BLAS

A mí también. Que les preste el terno porque tienen que hacer—

ALBERTO

(A JOAQUIN)

¿Y a tí?

JOAQUIN

Sí, Consuelito vino el otro día... me pidió que fuera a hablar con el Comisario. Para que suelten a su hermano, que lo han metido preso.

BLAS

Qué hizo.

JOAQUIN

Es una tranca... fue y le rompió las ventanas de su casa.

JULIAN

¿Del Comisario?

JOAQUIN

Sí, pues.

ALBERTO

¡Pero eso es imposible! No lo suelta en la vida.

JOAQUIN

Claro, pero con el terno blanco...

BLAS
Vino Francisco y quiere vender su carro.

MILTON
¿La carcocha?

BLAS
Sí. El Ford del año 28. Treinta mil soles.

JOAQUIN
¿Qué cosa?

BLAS
Como antigüedad, dice. Y con el terno blanco, fácil dice.

MILTON
A mí la loca de mi hermana: que le diga a Pedro que se case con ella de una vez. Pero yo no sé, porque Pedro es muy caliente. En una de esas me saca a patadas por meterme.

ALBERTO
Y que te pongas el terno blanco, para ir a verlo.

MILTON
Por supuesto. (TIEMPO) ¿Y a tí?

ALBERTO
El profesor. Que Osquitar ya no quiere seguir estudiando. Todo el mundo le ha hablado, pero él dice que se va a meter de marinero. Es un chico inteligente. Sería una lástima.

BLAS
Anda háblale, pues.

ALBERTO
¿Con el terno blanco?

BLAS
Claro.

MILTON
Eso no es nada. Vino Anselmo a pedirme prestado el terno para ir a pedirla a su novia. El viejo lo tiene entre ojos, y lo quiere impresionar.

JOAQUIN
Y qué vas a hacer.

MILTON
Voy a tener que ir yo, pues. . . No le voy a prestar el terno ¿no?

ALBERTO
No se puede. Está en el reglamento.

MILTON
Voy a estar de casamentero.

BLAS
Victor, el hijo de don Porfirio: que vaya a recomendarlo para un préstamo en el banco. Quiere comprarse una chalana de pesca.

JULIAN
Y qué piensa pescar ese loco, ¿borrachitos? No hay pesca desde hace meses, para qué quiere lancha.

JOAQUIN
Ya volverá algún día, pues. . .

ALBERTO
Todo el mundo, ¡favor con el terno blanco!

JOAQUIN
Se están pasando la voz, pues.

JULIAN
Va a ser un burdel increíble, oye, hay que hacer algo.

BLAS
Qué cosa. . .

JOAQUIN
Si la gente pide favores, hay que hacérselos. . .

JULIAN
¿Por qué? ¡Qué se compren su propio terno!

CESAR
A mí nadie me ha pedido.
(TIEMPO)

ALBERTO
¡Te salvaste, hermano!

JOAQUIN
Gozas del terno como quieres. Quién como tú.

JULIAN
Se podría cobrar.

MILTON
¿Qué dices?

JULIAN
Cobrar, pues, por el servicio.

MILTON
¿Estás loco?

JULIAN
Porque hemos metido plata, si hay cómo recuperarla. . .

ALBERTO
No seas tan sapo, hermano.

JULIAN
(A MILTON)
Está bien que tu trabajes gratis. ¡Tú eres bombero!

BLAS
Este todo lo ve plata.

JULIAN
Ah, ¡y tú no!

JOAQUIN
No se le puede cobrar a nadie, hermanito.

JULIAN
¿Por qué no? El reglamento no dice nada de no cobrar.

ALBERTO
¡Entonces hay que cambiarlo! No se puede cobrar.

BLAS
Sí, Julián. Sin cobrar mejor.

JULIAN
Ya está, ya está, no cobren. Van a ver cómo se va a poner esto. Todo el pueblo pidiendo favores todo el tiempo.

ALBERTO
Ya va a pasar. A la primera falla, se desilusionan y se acabó. No se preocupen.

BLAS
Ojalá, porque hay favores bravos.

ALBERTO
Por eso. Tiene que fallar.

JULIAN
¿Y si no falla nunca?

ALBERTO
Piden cosas imposibles, casi.

MILTON
No tanto.

ALBERTO
Sea como sea, de repente el terno blanco es como el último recurso ¿no? Vienen y quieren que nosotros—

JOAQUIN
Porque hemos tenido suerte, pues. Además a la suerte—

ALBERTO
Yo no sé, Milton, a mí esto me preocupa. ¡No somos quiénes para estar de repente de salvación de Chambalén!

JOAQUIN
No somos nosotros, Albertito. . . es el terno blanco. Además a la suerte hay que repartirla ¿no es cierto? Si hay suerte, hay que repartirla, mientras se pueda.

ALBERTO
Sí pues. No hay más que hacer. (TIEMPO) Mientras dure.
(SILENCIO)

BLAS
Voy a ver si pica el lenguado.
(SE PONE DE PIE)

¡Un día de éstos voy a pescar con el terno blanco!

JULIAN
¡Ni hablar, hermanito! ¡Ni lo pienses!

BLAS
Sí, ya sé. . . yo decía no más. . . sería bestial.

ALBERTO
(SE PONE DE PIE)

Me voy a la casa. (A JOAQUIN) Quién viene. Nos cocinamos algo, si quieren.
(SE VAN PONIENDO DE PIE)

MILTON
¡Ay caracho! ¡Chau, hermanitos! ¡Hasta mañana!
(MUTIS CORRIENDO)

BLAS
¿Dónde vas!

VOZ DE MILTON
¡Las llaves de la bomba, Blasito!

BLAS
(SACUDIENDO LA CABEZA)

¡Ese Milton. . .!
(VAN SALIENDO)
(CESAR NO SE HA MOVIDO)

ALBERTO
¿Te quedas, César?

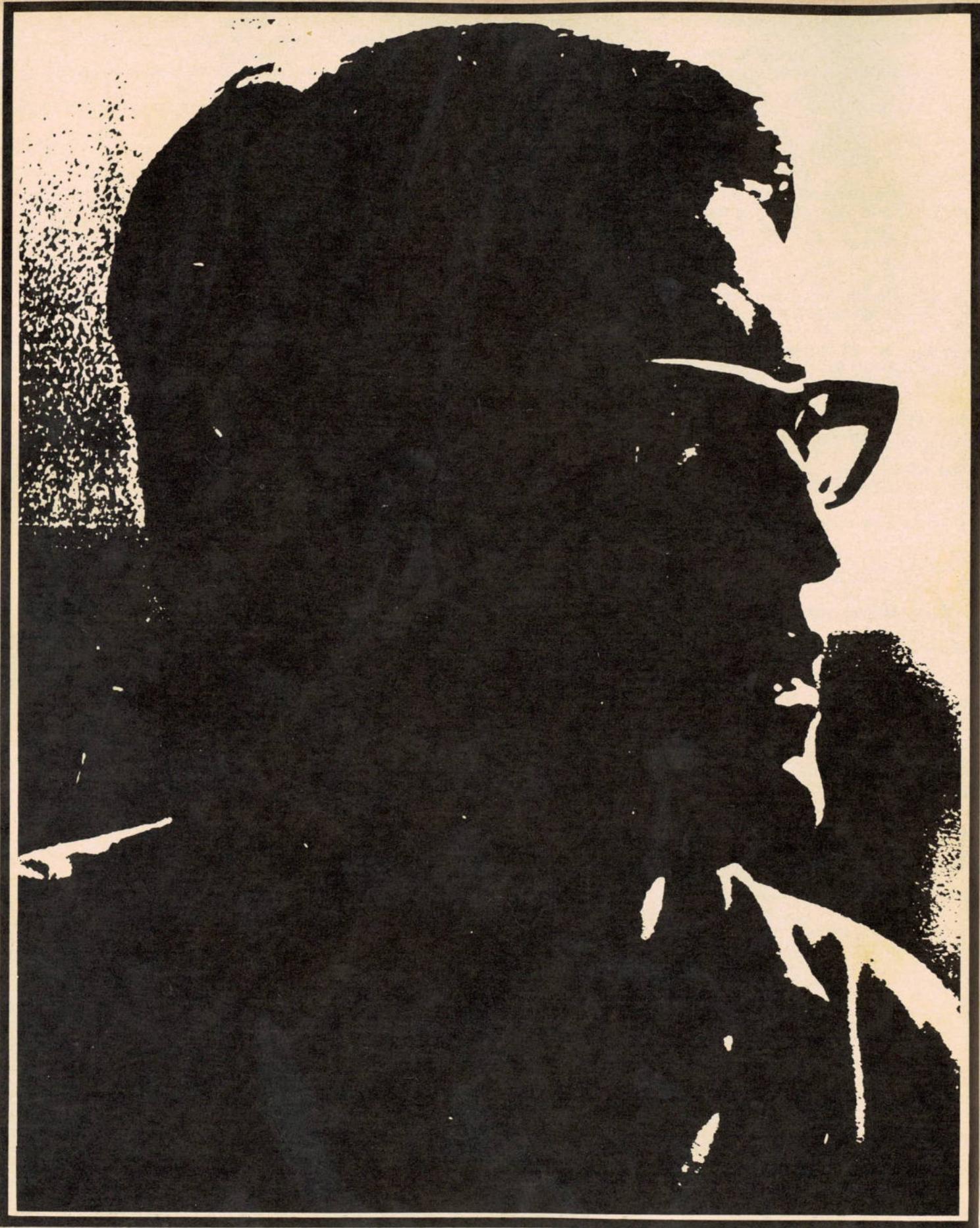
CESAR
Claro. Después voy, si quieren, un rato.

ALBERTO
Ya. Chau.

CESAR
Chau.

Chau César.	BLAS	Qué cosa quieres. Yo tengo terno blanco.	CESAR
Chau César. No te demores.	JOAQUIN	Nada. Sólo que quién va a limpiar bonito en vez que tú.	MARTIN
No. Chau.	CESAR	Yo no sé.	CESAR
Chau César.	JULIAN	Ah, ya.	MARTIN
Chau.	CESAR	(TIEMPO) Muchos quieren.	CESAR
<i>(Salen juntos. César se queda sin moverse, un rato. Se toma un concho de cerveza que ha quedado en una botella, y se queda nuevamente inmóvil.</i>		¿Tú quieres?	CESAR
<i>Entra Martín, muy lentamente, tímidamente. 18 años, vestido igual que César en su primera aparición, —también un gorrito tejido, y descalzo, y también muy sucio.</i>		Sí, pues. Pero todos quieren ahora. No va haber vacante.	MARTIN
<i>César de pronto lo nota, gira la cabeza hacia Martín bruscamente y se lo queda mirando. Ninguno de los dos se mueve durante toda la escena)</i>		Yo voy a hablar con el capataz.	CESAR
Qué hay, César.	MARTIN	¿Ah?	MARTIN
(TIEMPO)		Yo me pongo el terno blanco y voy a hablar con el capataz, ¿ya?	CESAR
Qué hay, Martín. . .	CESAR	Sí.	MARTIN
(TIEMPO)		Eso quieres, ¿no?	CESAR
Tú te has comprado el terno blanco, ¿no?	MARTIN	Sí.	MARTIN
Sí.	CESAR	Ya pues. . .	CESAR
(TIEMPO)		(PAUSA)	MARTIN
Y ahora qué vas a hacer.	MARTIN	Con el terno blanco vas, o no.	MARTIN
¿Ah?	CESAR	Claro.	CESAR
Ya no vas a limpiar bonito, o sí.	MARTIN	Ya.	MARTIN
Ya no.	CESAR	(PAUSA)	CESAR
Ah, ya.	MARTIN	Cuándo, pues.	CESAR
(PAUSA)		El lunes. Temprano.	MARTIN
Qué quieres.	CESAR	(PAUSA)	MARTIN
¿Ah?	MARTIN	Gracias, pues.	CESAR
Yo te hago un favor, si quieres.	CESAR	Ya.	MARTIN
¿Ah?	MARTIN	(TIEMPO. COMIENZA A DISMINUIR LA LUZ)	MARTIN
		Gracias, Chicho. . .	CESAR
		(TIEMPO)	CESAR
		(SONRIENDO)	CESAR
		Ya, Martín.	MARTIN
		(SE MIRAN A LOS OJOS)	MARTIN
		OSCURO LENTO	

textual



Jesús Ruiz Durand

De mi propia experiencia en el teatro es muy poco lo que podría decir en nombre del teatro mismo y sí, en cambio, tendría ciertas cosas que contar desde esa experiencia como tal, ya en nombre, más bien, de un espacio posible que el teatro permite, del cual he hablado algo en mi novela publicada y más extensamente en la que ahora escribo. Esto mismo supone que el teatro es para mí una exploración que posiblemente parte de la poesía y acaso se prolonga en la narrativa: no creo, por cierto, en una literatura separada por géneros y sí, más bien, en una misma escritura poética que opta por distintos espacios formales, colindantes, que se invaden y se exceden a sí mismos. Ese espacio que puede rendir la forma teatral es para mí particularmente una posibilidad del fervor: pocas cosas creo que se pueden escribir con cierta alegría tan exacta; si la poesía tienta con sumo riesgo el sentido extremo, si la narración se extiende en su apertura, posiblemente el teatro sea el artificio por excelencia, el artificio total, el sueño del juego como tiempo que sucede en la precariedad de su propio decurso y allí se consume sin desenlace posible. Ese artificio, en el sentido de un diseño nítido, revela por lo mismo el fervor con que ocurre, esa alegría desamparada, esa fragilidad resistente, cierta desesperación y cierto asombro que el tiempo nos depara como una inminencia que no se produce. Ello debe haber originado —aunque esta palabra supone una falacia causal— mi cultivo del teatro como la forma más piadosa e irónica del tiempo, como el espectáculo de un tiempo a punto del encantamiento. Esos edificios llamados teatros son como los templos a donde los espectadores van a confirmar la temporalidad en una suerte de misa festiva. Mi propia consagración del tiempo ha ocurrido ya en la página y sobre todo en los ensayos, y poco tengo que ver con las funciones mismas, y mientras ellas ocurren mi lugar natural son los pasillos, las últimas butacas, los camerinos a oscuras, las entradas laterales, un patio si es posible tras la escena o una sala con piso de madera pulida y mucha iluminación en vano. Por todo ello el teatro es la forma más precaria del arte: acaso, por lo mismo, la más pura: está, magníficamente, destinada a durar, esto es: a concluir, a desaparecer; así, la magia de ese tiempo radica en los ensayos: en la repetición del artificio, aparentemente buscándose alguna eficacia, en realidad buscándose una versión posible, el mejor modo de estar a favor del tiempo, en ese espacio por definición neutral y absoluto que es la escena no estropeada por la duplicación del naturalismo banal.

Ese tiempo consagrado en la escena tiene un centro, de donde mana extraviándose sin retorno posible, en el exceso de su propio ocurrir: hablo por cierto de la voz. Nada como la voz posee el poder y la precariedad del tiempo; el tiempo acaso admite el emblema más insólito de la voz como su medida, consistencia y fervor trágico. Creo sobre todo en esa voz que en escena se apropia, domina y conduce una duración de sí misma: una voz ideal para mí sería ese solo sonido articulado resonando en toda la platea como un tiempo suntuoso y excesivo que hubiésemos merecido. Nada como la voz, de la voz todo lo espero: adivino en ella una pasión temporal como un derroche puro

el salvador en los pasillos

Julio
Ortega

Julio Ortega:

- 1965: *El Teatro de la Universidad Católica, con dirección de Ricardo Blume, estrena "Pasos, voces, alguien" (título que comprende cuatro piezas breves: "El intruso", "La campana", "Perfecta soledad", "La ley") en la sala de la Asociación de Artistas Aficionados. El mismo TUC edita TEATRO, compilación de diez piezas en un acto.*
- 1968: *"Varios rostros del verano" obtiene el Premio Nacional de Teatro para obras en un acto que convoca el Teatro Universitario de San Marcos. Es estrenada, con dirección de Ricardo Díaz Muñoz, por el mismo Teatro Universitario de San Marcos en su sala "ENAE". "Perfecta Soledad" es montada en el Primer Festival de Teatro Latinoamericano, en Mé-*

que no conoce cálculo en su duración y que se compla- ce en el juego irrepertible de su ocurrencia instantánea como un fervor que se va tejiendo dócil y furioso a la vez. Quisiera por lo mismo para mis piezas ese fervor posible, consciente de su precariedad íntima, y por eso ávido y ya concluyendo, deseoso y ya rendido; una voz que sea todo lo excesiva posible y a la vez que sepa su carencia, sería una voz suntuosa y lúcida, alegremente dramática, lujosa e ímpersonal, una resonante alegría tramada en el mismo desamparo. Respirar de ese modo en el teatro: esa posibilidad me es esencial. A veces, en algún ensayo, de pronto, los actores consiguen la resonancia de esa voz que acontece como el tiempo mismo; tal vez el criterio de la eficacia —que parece competir con el de *ensayo*, que a mí me importa muchí-

simo más— limita al actor, lo controla; quizá por esto mismo —y por otras razones más— no creo para nada en las supuestas virtudes de un numeroso público en el teatro; el teatro como permanente ensayo sólo puede ocurrir en una sala más bien pequeña y con poco público disponible al juego.

3

D

or otra parte, el teatro me importa en tanto forma anti-naturalista: me parece gravosa toda duplicación de la realidad cotidiana en literatura; y ya no —como enseñó Brecht— por la sola alienación que supone el naturalismo burgués que busca crear la ilusión del verismo en escena, sino simplemente porque todo verismo creo que se limita a confirmar lo posible, lo ya dado de antemano en la normalidad aparente de lo cotidiano que es, por lo demás, sólo la fase más exterior de lo real. Prefiero asumir los riesgos de una modernidad que hace presión sobre el verismo posible y busca exceder esos muros en la figuración, en el juego y las paradojas, en las tensiones que pueda referir la mascarada teatral. Lo que escribo quisiera que no ocurra ni en una sala ni en un dormitorio ni en oficina alguna sino quisiera que todo ocurra estrictamente en el teatro: la pieza ideal para mí sería aquella en la que los personajes son los mismos actores y el espacio el teatro mismo. No como una simple mecánica sino como una exploración a partir de la misma naturaleza ficticia de la escena.

4

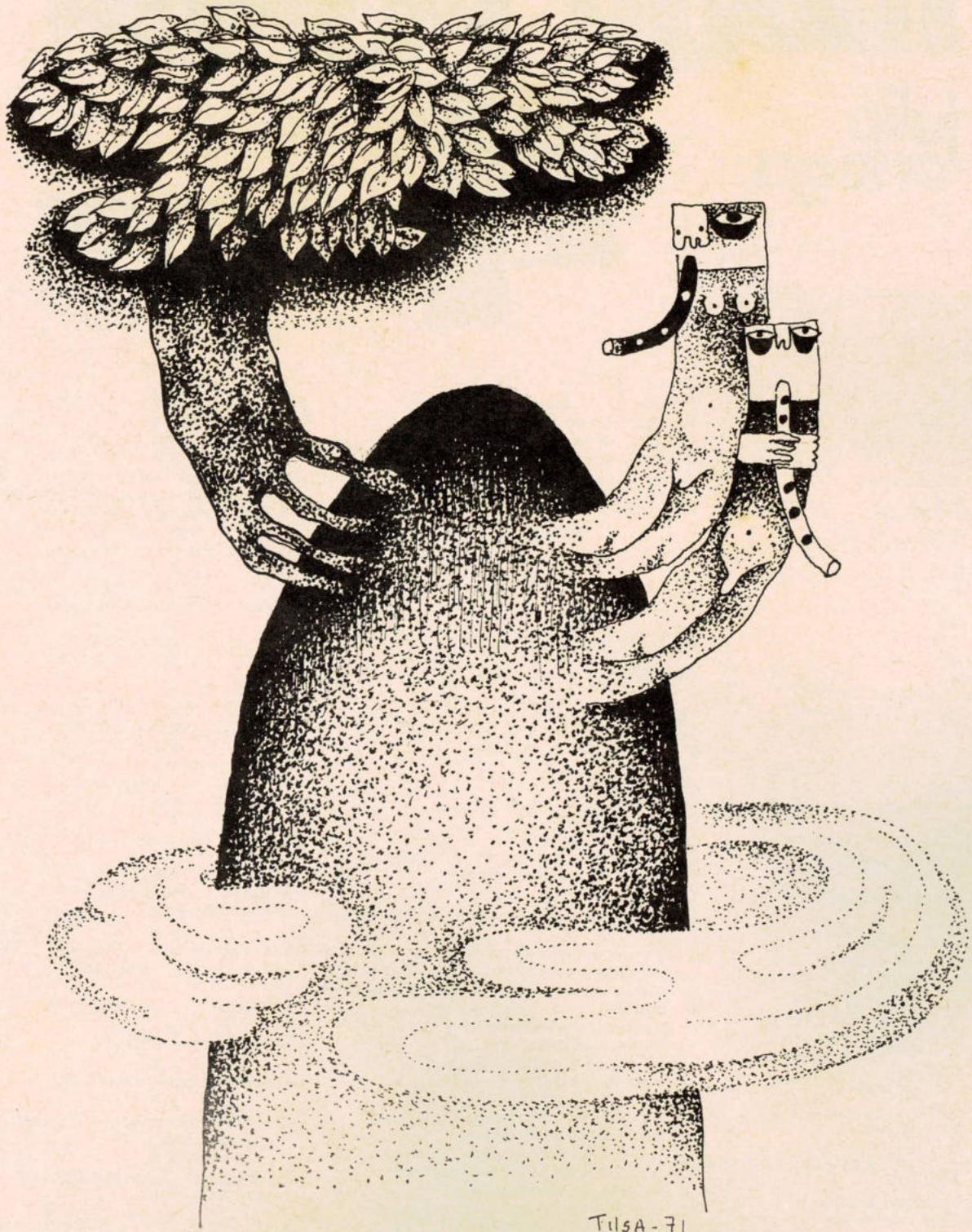
S

i debo decir algo sobre el teatro escrito en el Perú tendré que decir que no encuentro mucho sentido en una literatura dictada por las necesidades de un medio, y sí, en cambio, en una literatura impuesta por el propio mundo de un autor, por su peculiar aventura, por su radicalismo ante su instrumento expresivo. Es obvio que el medio forma parte del mundo personal de un autor, pero no de modo evidente sino en la transposición que supone toda escritura. Por lo demás, no tengo a la vista ninguna tradición teatral peruana, y un autor joven ¿cómo puede asumir seriamente la tradición naturalista del teatro hispanoamericano? Por otra parte, en cuanto a la situación misma de la vida teatral en el Perú me remito a las reflexiones críticas, sumamente precisas, que debemos a Ricardo Blume; en algunos artículos él ha sabido precisar los dilemas del teatro peruano en tanto actividad cultural y social. Diré, sí, que entre nosotros lamentamos la inexistencia de un grupo realmente experimental, donde el teatro sea un debate creativo, no dictado por las necesidades externas al mismo, sino debido a la exploración permanente que exige en tanto aventura independiente; sé que es un utópico reclamo, pero precisamente el teatro enseña que no debemos medirnos por la justificación dudosa de lo que hacemos sino por las exigencias más radicales de nuestra misma carencia.

5

Caminando por los pasillos, mientras las funciones ocurren, la obra es para el autor como un rumor ya ajeno y el público como un silencio ya neutral. Esa extrañeza que el autor percibe es también, de algún modo, la impersonalidad de los hechos del arte en esa zona marginal y excesiva donde las formas brevemente nos reemplazan, a veces, con el fervor de cierta vida que nos vive.

- xico, con dirección de Juan José Gurrola.
 1969: "La ley" es presentada por el Teatro de la Universidad Villarreal; "La campana", por el Grupo Duende; "Se vende cualquier cosa", por el Teatro de la Universidad de Lima; "Perfecta Soledad" y "El paraíso de los suicidas", por el Instituto Nacional Superior de Arte Dramático, con dirección de Sergio Arrau. "Faces of Summer" (traducción de Michael Bawtree) es estrenada en Simon Fraser University Theatre, Vancouver, Canada, por el teatro de esa Universidad con dirección del mismo Bawtree.
 1970: "Faces of Summer" es presentada por el teatro universitario de la British Columbia University. "La campana" es incluida en la compilación Teatro Breve Hispanoamericano, preparada por Carlos Solórzano, que edita Aguilar de Madrid en su colección Teatro Contemporáneo.
 1971: "Mesa Pelada/ Cuatro ensayos" obtiene el Premio Nacional de Teatro para Obras de Corto Reparto, convocado por el Teatro Universitario de San Marcos.
 Está en curso de publicación la nueva compilación de piezas breves El Retorno y otros actos, que integra algunas piezas, reescritas o corregidas, del volumen de 1965, y suma otras inéditas.



TUSA-71

MESA PELADA

julio
ortega

4 ensayos

- A 1 :**
- Luis de la Puente Uceda líder de la lucha armada en el sur del Perú fue muerto el último año
 - A 2 :**
 - Cayó en Mesa Pelada su refugio en las montañas con sus últimos hombres
 - A 3 :**
 - Luchando hasta el fin siempre ahora en el comienzo
 - A 4 :**
 - ¿Cuál es nuestra Historia sin irrisión la nuestra?
 - A 1 :**
 - ¿Qué destino es éste cumpliéndose en la muerte?
 - A 2 :**
 - Día a día en los hechos como un tiempo real
 - A 3 :**
 - Los hechos nos pertenecen: su muerte
 - A 4 :**
 - Su muerte un día cualquiera para siempre en el tiempo
 - A 1 :**
 - Un incendio en la memoria
 - A 2 :**
 - La hazaña de su pasión Un hombre llamado como él Otros hombres sin nombre como él Entre todos los hechos posibles y todas las soluciones posibles su muerte ante la nuestra Como un acto imposible
 - A 3 :**
 - Y nos halla muy pobres
 - A 4 :**
 - Inexplicables y mansos
 - A 1 :**
 - Dispuestos a juzgar, a perdonar, a acusar
 - A 2 :**
 - Y siempre el destino burlado por una Historia incumplida
 - A 3 :**
 - Pasión Y sus preguntas por toda razón
 - A 2 :**
 - De todos los actos un instante en el incendio volvamos al acto que acusa a este tiempo, siempre al comienzo
 - A 3 :**
 - La muerte de un hombre Su muerte inacabada
 - A 2 :**
 - Inacabable

- A 3 :**
- Hechos posibles para un sueño imposible que nos despierta violentamente en voz alta sin tiempo
- Dispersión**
- ENSAYO PRIMERO
- A 1 :**
- ¿Estuve realmente en el Cuzco esa noche?
 - A 3 :**
 - ¿Qué se sabía del grupo?
 - A 2 :**
 - ¿Estaba todo perdido?
 - A 1 :**
 - El ejército había localizado el foco El ejército cercaba Mesa Pelada Y no había esperanza
 - A 4 :**
 - Estaban abandonados con escasos alimentos y mal armados
 - A 3 :**
 - ¿No pudo organizarse un rescate? ¿Abrir tal vez otro frente?
 - A 1 :**
 - La región estaba controlada por el ejército Se había perdido contacto con el grupo El movimiento de tropas era incesante Sabíamos que los soldados buscaban el camino para subir a Mesa Pelada el único camino La guerrilla había perdido todo movimiento
 - A 4 :**
 - La lucha es un ensayo ahora en el comienzo
 - A 1 :**
 - Yo estaba en un hotel esa noche Incapaz de hacer nada demoraba esas horas Llamaron de pronto a la puerta
 - A 3 :**
 - ¿La policía? ¿Te habían localizado?
 - A 1 :**
 - Yo temía lo peor Iba a saltar por la ventana Sentí que usaban una llave
 - A 2 se adelanta**
 - A 1 :**
 - Entró el cuartelero del hotel
 - A 2 :**
 - Creí que usted no estaba Es algo urgente, joven Han llegado los soldados

- A 1 :**
- ¿Qué tengo que ver con eso? ¿Qué es lo que pasa?
 - A 2 :**
 - El hotel está lleno, joven Tendremos que meter aquí a un soldado No le molestará, supongo
 - A 3 :**
 - Era la tropa en movimiento
 - A 1 :**
 - No me gustaba nada Pero ya no cabía escapar
- A 4 se adelanta**
- A 2 :**
- Pase, soldado Aquí el joven le cede un lugarcito Póngase cómodo no más
 - A 4 :**
 - Buenas, joven Estamos de malas hoy No hay hoteles
 - A 1 :**
 - No se preocupe, al menos el cuarto es amplio
 - A 4 :**
 - Vengo agotado, sólo quiero descansar
 - A 1 :**
 - Era un soldado de la costa Armado y con mochila
 - A 2 :**
 - Venían sin duda del campo
 - A 3 :**
 - ¿No sospechó nada?
 - A 4 :**
 - Joven, cuando quiera apague la luz.
 - A 1 :**
 - A mí no me molesta. Si quiere la apago ahora
 - A 4 :**
 - Déjela así. Estoy cansado pero sin sueño
 - A 1 :**
 - Habrán caminado mucho hoy
 - A 4 :**
 - Y cómo. Sí, ando mal
 - A 1 :**
 - ¿Quiere un cigarrillo?
 - A 4 :**
 - Gracias... ¿Es de por aquí?
 - A 1 :**
 - De Arequipa Tengo una amigueta aquí
 - A 4 :**
 - Feliz usted Yo soy del norte
 - A 1 :**
 - De otro clima

- A 4 :**
 ● Puro hombre nace allí, como dicen
 Ya no veo la hora
 de que se me cumpla el servicio
- A 1 :**
 ● ¿Lo enrolaron allá?
- A 4 :**
 ● Por bruto. Pero ya se me viene
 el tiempo. . .
- A 1 :**
 ● A descansar entonces ¿eh?
- A 4 :**
 ● Como loco
- A 1 :**
 ● Otra vez al norte
- A 4 :**
 ● Lo más lejos de aquí
- A 1 :**
 ● Veo que no le gusta mucho la puna
- A 4 :**
 ● Ni la selva
- A 1 :**
 ● Cosas del trabajo
- A 4 :**
 ● De ésta guerrilla, joven
- A 1 :**
 ● Claro, un trabajo más duro
- A 4 :**
 ● Muy feo, joven
- A 1 :**
 ● Pero no le pasó nada
- A 4 :**
 ● Suerte de norteño
 Pura suerte la mía
 Ahora mismo me la jugué otra vez
- A 1 :**
 ● Debe ser peligroso, me imagino
- A 4 :**
 ● Al carajo, me dije
 que pase cualquier cosa
- A 1 :**
 ● Parece mentira
 verlo ahora aquí
- A 4 :**
 ● A mí más, joven
 Le caímos a De la Puente, figúrese
- A 1 :**
 ● ¿A De la Puente Uceda? ¿Ahora?
- A 4 :**
 ● Al mismo, joven
 Nos costó duro, pero ya ve
- A 1 :**
 ● Estuve oyendo la radio
 no dieron esa noticia
- A 4 :**
 ● Si es secreto, claro
- A 1 :**
 ● ¿Pero está seguro?
 Dirán algo los periódicos, supongo

- A 4 :**
 ● Ya le digo: yo estuve allí
- A 1 :**
 ● Dicen que estaba cercado
- A 4 :**
 ● Tuvimos que trepar la montaña
 Un lugar espantoso, joven
- A 1 :**
 ● ¿Llegaron hoy mismo?
- A 4 :**
 ● Subimos lento, anoche
 Un soldado se desbarrancó
 No le miento: algo espantoso
 Hasta que llegamos
 Lo vi como lo estoy viendo a usted
- A 1 :**
 ● ¿Estaba solo?
- A 4 :**
 ● Con tres o cuatro
 Parece que dormían
 Rodeamos todo
 Vimos a De la Puente sentado
 frente al fogón
 Creo que hervía agua
 Era alto y muy flaco
- A 1 :**
 ● ¿Le dispararon allí mismo?
- A 4 :**
 ● ¿Se asusta, joven?
 Ríndanse, gritó el teniente
 Están rodeados, ríndanse
 Ellos corrieron por la maleza
 Yo sudaba, joven. ¿Se da cuenta?
 Tantos días trepando
 esa maldita montaña
 Corrían por los matorrales
 Como una hora disparando
 Fuimos cerrando el círculo
 Hasta que lo vimos caído
 y sangrando. Y dos junto a él
 y otros dos, muertos
- A 1 :**
 ● ¿Estaba herido, dice?
- A 4 :**
 ● En un brazo, creo
 Los amarramos
 El teniente revisó todo
 Cargamos con cajas y papeles
 ¿No le dije que se asustaría?
- A 1 :**
 ● ¿Quiere otro cigarrillo?
- A 4 :**
 ● Gracias. . . De la Puente
 empezó a hablarnos
 Dijo que no era enemigo nuestro
 Que él luchaba contra el poder
 Que sabía que iría a morir
 Había renunciado a todo, dijo
 Quería luchar por los pobres
 Una cosa muy extraña, ¿no le parece?
 Lo mirábamos como era: con barbas

- y lentes, muy delgado, un tipo raro
 Parecía muy enfermo
 Pero también parecía feliz
 El teniente lo hizo callar
 de un culatazo
- A 2 :**
 ● ¿Te contó todo eso?
- A 3 :**
 ● ¿Sin sospechar nada?
- A 2 :**
 ● Estaría muy alterado
- A 1 :**
 ● Estaba muy nervioso
 Yo quería oírlo todo
- A 4 :**
 ● ¿Y sabe lo más extraño?
 Cuando empezamos a bajar
 sus dos compañeros
 iban haciendo chistes
- A 1 :**
 ● ¿Chistes?
- A 4 :**
 ● Venían cantando huaynos
 y haciéndonos reír
 Hablaban en quechua, jugando
 Era muy raro
 porque ellos sabían
 que los íbamos a matar
- A 1 :**
 ● ¿Los trajeron al Cuzco?
- A 4 :**
 ● Al cuartel, en las afueras
 Ya amanecía cuando llegamos
 Los amarramos a unos postes
 separados los tres
 Vinieron un capitán y un mayor
 Hablaron largo con cada uno
 A nosotros nos dispersaron
- A 1 :**
 ● Los estarían interrogando
- A 4 :**
 ● Como al mediodía el sargento
 formó un pelotón
 y les dispararon
 No me tocó, por suerte
- A 1 :**
 ● ¿Les dispararon a los tres?
- A 4 :**
 ● A sus dos compañeros
 delante de De la Puente
 para que confesara todo
 De la Puente parecía dormido
 Se va a espantar, joven
 Lo torturaron, le trituraron
 las muñecas con torniquetes
 Ya casi no gritaba
- Pausa**
- A 2 :**
 ● Los torturaron hasta el fin

- A 3 :**
- Querían nombres, más nombres
- A 2 :**
- Pero soportaron sin hablar
Las torturas y el fin
- A 1 :**
- ¿Lo mataron de ese modo?
- A 4 :**
- Hacía las dos de la tarde
el sargento llamó otro pelotón
Yo temblaba, pero no me tocó
Después lo desataron
y lo llevaron a un foso, tras
el cuartel
Se va a espantar, joven
Lo quemaron allí
- A 1 :**
- Lo quemaron y arrojaron sus cenizas
Para que no queden huellas
Para que todo termine con él
- A 2 :**
- Vanamente lo hicieron
Nos devolvieron su cuerpo
Como un rito muy antiguo
entre los árboles
- A 3 :**
- No está en ningún lugar enterrado
Es más que él mismo, más que su cuerpo
Ahora en el comienzo
- A 4 :**
- Ahora es tarde, joven
¿Quiere apagar la luz?

ENSAYO SEGUNDO

Dispersión. A 2 se adelanta

- A 2 :**
- Pero yo conozco otra historia
Es extraño pero a mí me contaron
otra versión de los hechos
Otra historia de su muerte
Sé que es verdad lo que me contaron
porque también conocí a un testigo
Pero es extraño que la historia
que contabas sea asimismo cierta
Dos testigos diferentes
nos han contado historias distintas
y sin embargo ciertas
Ciertas aunque lo que dijeron
fuese diverso
- A 1 :**
- Recojamos esas versiones
Veamos cómo difieren
Cómo se contradicen y se prolongan
más allá de los mismos hechos, siendo
los hechos lo que narramos
- A 3 :**
- Es cierto. Historias en el tiempo
y que ocupan todo el tiempo
Todas son la misma
y son todas diferentes
Todas son ciertas
ocurrieron realmente
- A 4 :**
- Como si un hombre muriera
muchas veces. O como si hubiese
nacido de una vez por todas
con su propia muerte
- A 2 :**
- Conocí en Puno a un viejo militante
que había sido enlace del grupo
Era el tío de un compañero
Me había alojado en su casa
- A 3 se adelanta**
- A 3 :**
- ¿De modo que es amigo de Pedro?
Nada sé de ese muchacho
Ni recuerdo cuándo lo vi por última vez
Se fue a Lima con sus padres
dicen que a estudiar en San Marcos
Si será cierto
- A 2 :**
- Así es, don Enrique. Ya le dije
estudiamos juntos en San Marcos
Pedro me dijo que podía venir a verle
Que usted era más joven
de lo que parecía
- A 3 :**
- ¿Eso dijo? ¿Y por qué diría eso?

- A 2 :**
- Dijo que por sus ideas, don Enrique
- A 3 :**
- ¿Eso dijo? Tomemos un vaso de vino
Qué muchacho, hacerme ese favor
- A 2 :**
- Salud, don Enrique
- A 3 :**
- Salud, salud...
- A 2 :**
- Era un hombre callado
Tal vez no confiaba en mí
- A 4 :**
- ¿Dijiste que había sido enlace?
- A 1 :**
- ¿Cómo llegaste a saberlo?
- A 2 :**
- Me lo diría él mismo, después
Vine a Puno a ver al grupo, don Enrique
- A 3 :**
- ¿Al grupo? ¿Qué grupo es ese?
- A 2 :**
- A la gente, quiero decir. Usted sabe
- A 3 :**
- No sé nada, joven. Ya estoy viejo
para enterarme de las cosas
- A 2 :**
- Don Enrique: De la Puente ha muerto
Tenemos que reorganizarnos
- A 3 :**
- ¿Otro poco de vino, joven?
- A 2 :**
- Usted lo sabe mejor que yo
- A 3 :**
- ¿Qué puedo saber yo?
Soy un viejo que no se entera de nada
- A 2 :**
- Sé que usted está con nosotros
No tiene que ocultármelo
- A 3 :**
- ¿De modo que no puedo hacer con usted
el papel del tío simple?
¿Y por qué creen ustedes
que la policía si iría a creerme ese
cuento?
- A 2 :**
- ¿La policía? Es nuestro riesgo
Usted lo sabe
- A 3 :**
- Es más que riesgo, joven
Es pura desgracia
Se lo digo yo, créamelo
- A 2 :**
- No hay alternativa, don Enrique
- A 3 :**
- Yo estuve en el Cuzco
cuando mataron a De la Puente
- A 2 :**
- Debimos empezar por ahí, don Enrique
- A 3 :**
- O también terminar
Estoy agobiado, joven
Sepa que yo fui enlace del grupo
- A 2 :**
- ¿Es verdad que no había solución?
- A 3 :**
- Siempre hay solución
De la Puente estaba enfermo
Usted sabe, era asmático
Se planeaba salir de Mesa Pelada
Sabíamos que el ejército empezaría
a rodear la montaña
Se podría avanzar por la selva, más
adentro
Pero hacía falta establecer contactos
Conocer mejor el movimiento de las
tropas
Todos los contactos habían caído
Yo era el último enlace
Compraba pan en el pueblo
y medicinas para Lucho
Yo conocía el único camino
- A 2 :**
- ¿Y qué pasó, don Enrique?
- A 3 :**
- El boticario tal vez me denunció
O tal vez la policía andaba
por las bodegas interrogando
O quizá fue el panadero
Por el mucho pan que le compraba

pude hacerme sospechoso
Una noche me siguieron
Traté de escabullirme
pero al rato los tenía encima
Me había deshecho de los paquetes
pero me llevaron a golpes
Esa misma noche me interrogaron
Un civil y otro militar
El soplón fingía ser amable
El militar sólo quería golpearme
Te voy a romper los huesos, gritaba
Déjalo, es un buen tipo, decía el otro
Yo no dije nada
Yo no sabía nada, no conocía
a nadie
Terminaron golpeándome
Al otro día volvieron a hacerlo
Al tercer o cuarto día
me dormían al primer golpe
Me moría en una noche muy larga
y hasta el sueño me quemaba

A 2 :

- Es formidable que soportara, don Enrique

A 3 :

- Creo que una de esas noches me he muerto, joven
No estoy seguro ya de nada
Créame

A 2 :

- Pero lo soportó, don Enrique

A 3 :

- No todo, hijo. Una noche me sacaron a empellones
Vamos, me dijeron, vamos al mismo lugar donde te pescamos
Recuerdo todavía que hemos andado por un bosque muy denso y oscuro que yo nunca antes había visto
Me llevaron a golpes entre soldados silenciosos y asustados como fantasmas que yo apenas veía
Era un sueño, me parece
Una pesadilla: yo cayendo entre una muchedumbre
Caminamos mucho, todo el tiempo iban con sus metralletas, oscuros
Dos columnas, en silencio
Sé ahora que estábamos trepando hacia Mesa Pelada por el único camino posible que sólo yo conocía
Hasta que empecé a caminar por el último desfiladero ingresando al abismo
Allí respiré hondo, por primera vez
Los miré a todos, uno a uno en un instante y he gritado con todas mis fuerzas y salté

A 2 :

- ¿Al abismo? ¿Saltó al abismo?

A 3 :

- Pero en ese mismo instante debo haber oído los disparos
Sé que De la Puente me había oído
Lucho ha tenido que escucharme
Sé que estaba disparando
Tal vez caí al fondo del barranco o tal vez una roca me detuvo
Pero es más posible que los soldados me dispararan que esa misma noche yo haya muerto

A 2 :

- Sí, es verdad, esa noche había muerto
Ahora yo mismo sé que lo mataron
Comprendo, recuerdo, que no fue él quien me contó la historia de Enrique, el viejo, enlace

A 1 :

- ¿No fue él? ¿Dices que murió esa noche?

A 4 :

- ¿No lo viste en Puno?
¿Es cierta la historia?

A 2 :

- Totalmente cierta
Don Enrique había sido apresado y tal vez fue su sobrino quien me contó todo eso
Casi muerto por las torturas lo había llevado hasta Mesa Pelada

A 3 :

- Tal vez él mismo se mató dando la voz de alarma

A 2 :

- Ahora recuerdo que no fue así aunque es la misma historia
Estoy seguro que el viejo los llevó por otro sendero
Por los desfiladeros y barrancos
Sé que varios soldados rodaron por las peñas
Quería confundirlos y lo hizo
Hasta que no había otra cosa que maldecir y arrojarse

A 3 :

- Tal vez Don Enrique quedó herido pero vivo y contó luego su historia
Tal vez oyó realmente que el grupo emboscaba a la patrulla

A 2 :

- Es cierto porque también es posible
O porque es más que posible

A 3 :

- Es totalmente cierto

ENSAYO TERCERO

Cambian de lugar las mesas y sillas. Dispersión. A 4 y A 1 se adelantan

A 4 :

- Y yo conocí a otro soldado
Un sargento del ejército

A 1 :

- Un sargento en una playa de Lima
¿Cómo era?

A 4 :

- Un hombre del pueblo
Un licenciado del ejército
Trabajaba de chofer particular
Lo vi junto al coche y le dije: ¿está libre?

A 1 :

- No es taxi, señor

A 4 :

- No hay cómo salir de aquí

A 3 :

- ¿Taxi, joven?

A 2 :

- ¿Una carrera, maestro?

A 1 :

- No es taxi, señores
Es coche particular

A 3 :

- Vamos, hombre, Denos un empujón hasta la salida

A 2 :

- Se están bañando sus patrones ¿no?
Hágase ese trabajito

A 3 :

- Le pagaremos bien

A 2 :

- Ni cuenta se darán

A 1 :

- No, no puedo

A 2 :

- No lo cuide tanto

A 3 :

- Ni que fuera suyo
Sáquele el jugo

A 2 :

- No se achique, hombre

A 1 :

- No puedo, no lo haré
Estoy esperando a los dueños

A 2 :

- No te duermas, cholo

A 3 :

- Un empujón, vamos

A 4 :

- Así, hasta que el chofer terminó echándolos
Les dijo

A 1 :

- Ya está bueno, jóvenes
Me están amargando
No respondo

- **A 4 :**
Se dieron un buen susto
- **A 1 :**
No me gustan los líos
pero aquí siempre los hay
- **A 4 :**
Son abusivos y engreídos
- **A 1 :**
Que sean como quieran
pero que no molesten
- **A 4 :**
Qué problema salir de aquí
- **A 1 :**
¿No hay autobús?
- **A 4 :**
Salen cada hora
Perdí el mío

Pausa

- **A 1 :**
Tal vez podría llevarlo
hasta la salida
- **A 4 :**
No se preocupe
Puedo esperar
- **A 1 :**
Recién me emplearon
y no quiero líos
- **A 4 :**
Hace bien
¿Así que es nuevo?
- **A 1 :**
Es mi primer trabajo en Lima
- **A 4 :**
¿Vino hace poco?
- **A 1 :**
Soy licenciado del ejército
Estuve allí dos años
- **A 4 :**
Dos años. ¿Tanto tiempo?
- **A 1 :**
Llegué a sargento
Pero pedí mi licencia
aunque pude quedarme
- **A 4 :**
Para venirse, claro
- **A 1 :**
Tal vez por eso
- **A 4 :**
Dos años. Es bastante
- **A 1 :**
Fui del pelotón
de paracaidistas
- **A 2 :**
¿Del pelotón de paracaidistas?
- **A 3 :**
Un soldado antiguerrillas
- **A 2 :**
Un chofer particular
- **A 3 :**
Un domingo en una playa
- **A 4 :**
Tal vez me habló por aburrimiento
O porque estaba solo
absurdamente junto al coche vacío
esperando durante horas
O quizá porque necesitaba hablar
de su vida en esos años
con un simple desconcierto
un momento a la sombra
Dijo que había sido
una vida llena de miedo
y terrible
- **A 1 :**
Fue una vida terrible, señor
Una vida llena de miedo
- **A 3 :**
¿Terrible y llena de miedo?
¿Había sufrido al disparar
a sus compañeros de clase
en la lucha?
- **A 2 :**
¿Terrible? ¿Llena de miedo?
¿Había comprendido que peleaba
contra sí mismo?
- **A 4 :**
No lo sé. Tal vez sí
Tal vez no
Su experiencia excedía
su misma situación

Simplemente lo escuché
Dijo que había sido una vida
llena de peligros
y muerte

- **A 1 :**
Fue una vida llena de peligros, señor
Llena de muerte
- **A 4 :**
¿Cómo se animó por el cuerpo
de paracaidistas?
- **A 1 :**
Nos dijeron que tendríamos
mayores ventajas
Pero resultó mucho peor
Yo pasé el entrenamiento con suerte
Pero varios compañeros
se rompieron las piernas
y hay otros que están
hasta ahora en el Hospital Militar
en el sótano de locos
- **A 4 :**
¿Locos? ¿Por qué?
- **A 1 :**
Se rompían el cráneo
O el miedo les rompía los nervios
Cuando uno salta
el golpe en el aire lo desmaya
y hay que calcularlo todo
Algunos murieron
- **A 4 :**
Era un entrenamiento
para la lucha antiguerrillas
sin duda
- **A 1 :**
Muchos compañeros
dejaron allí sus huesos, señor
Yo fui sargento allí
Comandé una columna
- **A 4 :**
¿En Junín? ¿En el Cuzco?
- **A 1 :**
Contra Luis de la Puente Uceda
en el Cuzco

Pausa

- **A 1 :**
Llegamos a Mesa Pelada
después de un mes de cercarla
Ibamos en dos columnas
por norte y sur
Los aviones habían peinado
la zona, sin ver nada
La columna del sur
fue emboscada
Buscamos a la gente por horas
sin hallarlos
Nos perdíamos siempre
Hasta que se juntaron
con nosotros, aterrados
Y volvimos a trepar
- **A 4 :**
¿Y la captura? ¿Hubo resistencia?
- **A 1 :**
Muy poca resistencia
Estaban sin municiones
con poca gente
Fue rápido, muy rápido
Seguimos disparando
cuando ellos ya no disparaban
Después avanzamos
Allí estaban, todos muertos
- **A 4 :**
¿Todos? ¿También De la Puente?
- **A 1 :**
Todos muertos, señor
Los sacaron en sacos
de material plástico, muertos
- **A 4 :**
¿Vio usted al propio
Luis de la Puente?
- **A 1 :**
Estaban destrozados
Habían caído en su carpa verde
Bajamos rápidamente
Creo que allí mismo decidí
que pediría mi licencia
- **A 4 :**
¿Por qué? ¿No estaba acaso de acuerdo?
- **A 1 :**
Era una guerra, señor

Murieron ellos, eso es todo
No sé por qué lo decidí

A 3 :

- ¿Por qué decidió un sargento joven, mestizo, hijo del pueblo abandonar el ejército?

A 2 :

- ¿Por qué allí mismo sospechó que bajaba ya no como un soldado?

A 3 :

- ¿Tal vez por miedo?
¿Temía sobre todo morir?

A 2 :

- ¿Tal vez porque creía haber cumplido su deber?
¿Tal vez porque se sentía libre cerca del fin?

A 1 :

- No sé por qué lo decidí
Bajé en silencio, cansado
Pensando cómo hacerlo

A 4 :

- El mismo dijo no saberlo
Dijo haber sentido de pronto un gran cansancio
y el deseo de volver ya
y pedir su licencia
Dijo que bajaba en silencio

A 2 :

- Un joven duro y calmado
Un hijo del pueblo

A 3 :

- Atrapado por el error

A 1 :

- Quería irme lejos
Donde no me conociera nadie
Me iría a Lima
No quería hablar
Hubiera querido dormir

A 4 :

- Un soldado. Una víctima
Un joven mestizo. Del pueblo
Capturado por el poder
que lo somete y lo obliga
Un hombre por error en el error
Un hombre cansado
que ignora su propia aflicción
Ignora todo lo que vivió
Sólo recuerda gestos definitivos
disparar, saltar, correr
Ignora otros gestos
su cuerpo en la maleza
sus dedos que tiemblan
su corazón que naufraga
Su experiencia lo excede
Pero él empieza a dudar

A 1 :

- Me ofrecieron asimilarme
pero insistí en mi licencia
Creo que estaba cansado
Un poco cansado
Quería irme, estar solo

A 4 :

- Ignora el cuerpo asesinado
Ignora la cara del héroe
No oyó su voz, no vio sus ojos
Disparó como un hombre ciego
que rueda por un abismo
Tal vez ni siquiera disparó
Tal vez entre los gritos
sintió que vivía otra cosa
su propio abatimiento
al que no podía dar un nombre
el nombre de la duda o del asco
Tal vez dejaba de matar
y empezaba a morir
bajaba afligido mudo, ciego

A 2 :

- Siempre por error
Un hermano asesino
¿La piedad lo hizo huir?
¿O lo cegó la ferocidad
de matar?

A 3 :

- ¿Estaba cerca de ser otro hombre,
próximo a la duda?
¿Vencía el hijo al asesino
dentro de él?
¿Cabe presumir que matar
lo llevó a la duda?

A 4 :

- Acaso escuchó por primera vez
el feroz ruido de la guerra
y su corazón se detuvo
en el sueño alarmado
de una víctima
Ignora que disparó
Ignora que no disparó
No quiso ver nada
porque todo lo había visto
como si dejara de matar
No quiso ver como si dejara
de ser él mismo
Quiso ser otro
y era como si no fuese
Una sombra simple
en el crimen
Un joven tocado por la sangre
La última batalla
fueron todas las batallas
y para él un minuto
y todos morían en ella
y alguien semejante a él
también moría
Pero alguien bajaba
ignorante y
dudoso
Es cierto que nada vio
Es cierto que lo vio todo

A 3 :

- Un hombre que no disparará más
contra los suyos

A 2 :

- Fue como si hubiese adelantado
la muerte del héroe
y la suya propia

A 1 :

- No vi a De la Puente
Sólo vi cuerpos muertos
en la tierra negra
Sé que murió en combate
pero no sé nada

A 4 :

- Un sobreviviente
¿de cuál de los bandos?
Acaso sospechaba la confusión
del destino en su lugar
y el odio lento
a su errado lugar
y la alarma de ser él
y no otro

A 1 :

- El ejército me licenció
Salí del cuartel
y vi mis ropas simples
y todo parecía
volver a ser lo mismo
Sólo quería venirme aquí
Es mejor que el ejército
me abandonara con mis ropas
Pude haberme vuelto loco
de un golpe en el miedo
Pude haber perdido los huesos
en la selva, sin saberlo
Estoy solo

**Los 4 actores dicen las frases siguientes
alternativamente:**

La lucha armada
La experiencia personal
La búsqueda del camino
El método, la guerra
La guerra total
La guerra a todos los niveles
La experiencia siempre
El dolor la soledad
La historia de cada cual
La conciencia
La lucha personal
La fuerza a conducir
Los cambios que abren otros cambios
Y siempre la experiencia
El conocimiento en el comienzo
Y en la conjugación del tú
La realidad deseada, ampliada
El sueño real
El sueño solar
El sol soñado, cantado
El deseo

A 3 :

- Porque al comienzo de la revolución unos hombres murieron otros hombres comprendieron qué es morir en la mayor rebelión y qué es morir y dejar de morir en la mayor rebelión y qué es morir y nacer en la mayor rebelión

A 2 :

- Comprender que luchar es el comienzo y en el comienzo cada acto será total y mayor y mejor siempre

A 4 :

- Luis de la Puente Uceda ha dado batalla y ha muerto Ambos actos son uno mismo porque fundan otro tiempo en el pasado en que vivimos Otras medidas, una voz alta que pregunta por su nombre El futuro en el pasado donde no queremos morir Muerte y nacimiento de un hombre como él de otros hombres como él preguntas sangrientas en una misma alta voz

A 1 :

- Un soldado disparó sobre él y no lo vio morir Un soldado tal vez dio muerte y tal vez no lo vio morir Un soldado desarmado por la muerte No lo vio morir pero también cerró los ojos como él La muerte sitió al soldado obligándolo a vivir

A 4 :

- Acaso sucedió así Acaso no sucedió
- Ambas posibilidades son sin embargo ciertas en una misma pasión que prolonga lo real en el deseo

A 3 :

- Todas las posibilidades son la realidad Lo posible es un acto perfectible En el sentido de la lucha ensayamos ampliar los actos renovar los hechos Mostrar su valor total radical, mayor Su valor próximo al tiempo que convoca el deseo de conjugar soñar, hablar

ENSAYO CUARTO**Dispersión. A 3 se adelanta****A 3 :**

- Yo también supe de un soldado Un joven de Arequipa Un muchacho de clase media Una noche vino a verme un amigo
- Sí, una noche fui a verte Poco después de la muerte de Luis de la Puente Uceda

A 3 :

- Venías de Arequipa con noticias de los estudiantes Buenas y malas noticias

A 2 :

- Los jóvenes alterados en la medianoche

A 3 :

- Me hablaste de un amigo tuyo

A 2 :

- Es cierto, de Arturo Habíamos estudiado juntos desde la escuela Nos encontramos en Lima Recuerdo que él era el muchacho más alegre el más terrible y alegre Conocía todos los lugares Sabía todas las canciones Corría por las calles en una motocicleta negra Bailaba

A 3 :

- El muchacho alegre del grupo El afortunado y feliz

A 2 :

- Siempre más allá de nosotros en cualquier cosa que hiciese Nos descubría la ciudad Nos obligaba a correr Siempre de noche por los extramuros Nos asombraba con historias en las que siempre él reía alto a pesar de los grandes peligros Rutilante, afortunado Transgredía todo límite En una espléndida aventura lo seguíamos

A 3 :

- Escapaba de las escuelas Escapaba de sus padres Siempre huía

A 2 :

- En viajes rápidos y cortos Corriendo por la ciudad levantando un polvo enorme entre las piedras

A 3 :

- Parecía destinado solamente a lo mejor

A 2 :

- A la imaginación generosa con que huía Lo expulsaban de las escuelas Lo despedían de breves trabajos Sus padres lo amenazaban Pero él reía

A 3 :

- Hasta que sus padres lo entregaron al servicio militar

A 2 :

- Sus padres, comerciantes prósperos concluyeron que el hijo debería hacerse útil para la lucha por la vida y que debería hacerse hombre en la disciplina militar

A 3 :

- Pero también del cuartel solía escaparse

A 2 :

- Todo el tiempo estaba castigado sin salidas por meses Pero escalaba las tapias disfrazado de cualquier cosa Y lo volvían a meter y otra vez a castigar

A 3 :

- Se burlaba de los militares No temía a los oficiales

A 2 :

- Lo castigaron y lo amenazaron Lo pusieron en prisión Quisieron halagarlo después Pero él sólo quería huir

A 3 :

- Y entonces para castigarlo
- Para castigarlo y domarlo

A 3 :

- Para obligarlo a ser uno de ellos

A 2 :

- Para doblegar su alegría

A 3 :

- Para asustarlo, mancharlo, perderlo

A 2 :

- Lo enviaron a la lucha contra las nacientes guerrillas

A 3 :

- Lo enviaron con el primer batallón

A 2 :

- Lo nombraron sargento a pesar de su desprecio

A 3 :

- Lo pusieron al frente y de pronto se vio disparando

Dispersión**A 1 :**

- Sargento, es usted responsable de la vida de cuarenta hombres

A 2 :

- Sí, mi capitán

A 4 :

- Esperamos que responda a la confianza que le demostramos

A 1 :

- Es su oportunidad, sargento Considérese afortunado Va a luchar por la patria Por sus símbolos y su orden Al fin su existencia tiene un digno sentido

A 1 y A 4 :

- Estaremos cerca de usted Responderá ante nosotros No lo olvide

A 2 :

- ¿Cómo volver a huir? Sabía que me condenarían a muerte si escapaba

A 3 :

- Es cierto, Arturo Querían someterme

A 2 :

- Yo estaba perdido

A 3 :

- Lo obligaban a matar y también a matarse

A 2 :

- Un joven atrapado por el horrible poder del que siempre renegó con su sola alegría

A 3 :

- Marchaban a la sierra ¿Conocías la región, Arturo?

A 2 :

- Nunca había estado allí Empezamos a cercar Mesa Pelada Yo no sabía qué hacer Cuarenta soldados llenos de temor Silenciosos y alarmados Me miraban inútilmente buscando en mí la falsa certidumbre del poder

A 3 :

- Mi columna marchó por el sur
- Su columna marchó por el sur y fue emboscada por el grupo Fue la primera noche de Arturo como un extraño entre las balas disparando a ciegas, con terror Vió cómo caían los soldados Vio cómo su arma hacía fuego contra la oscuridad donde algunos hombres silbaban y corrían entre la maleza y él no podía verles la cara

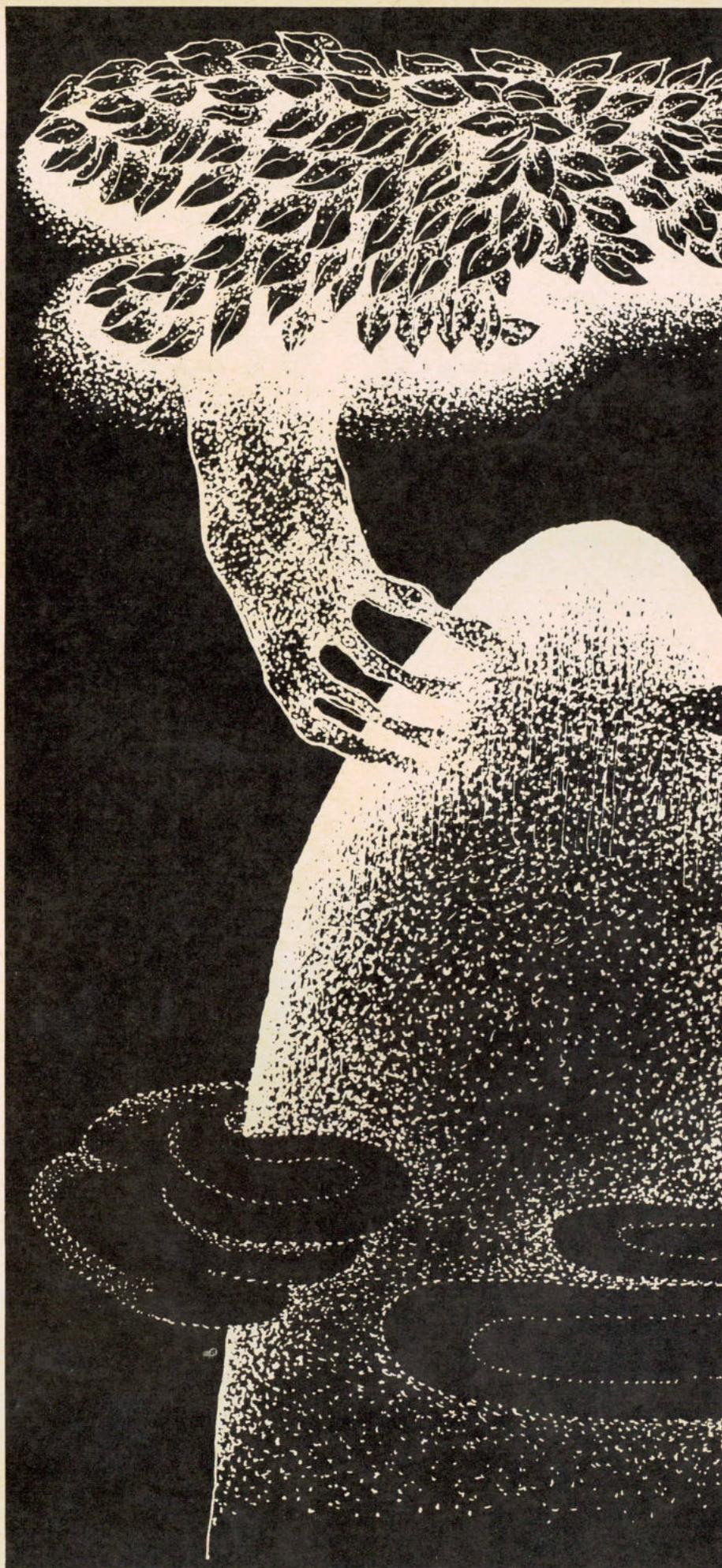
A 2 :

- Contra el suelo, temblando disparé varias veces hasta vaciar mi arma y sin saber qué hacía gritaba Descubrí otros gritos mucho después de los disparos Diez muertos y muchos heridos

Los enterramos allí mismo
Yo no estaba soñando

A 3 :

- ⊙ Luego avanzaron
hasta hacer contacto con la columna
del norte
- A 1 :**
- ⊙ Responda, sargento
- A 4 :**
- ⊙ Lo escuchamos, sargento
- A 2 :**
- ⊙ Nos emboscaron, mi capitán
- A 1 :**
- ⊙ Usted es un traidor, sargento
- A 4 :**
- ⊙ Usted es un cobarde, sargento
- A 1 :**
- ⊙ Usted sabe lo que le puede ocurrir
si le abrimos un proceso aquí mismo
- A 4 :**
- ⊙ Usted sabe que no merece
ninguna confianza nuestra
- A 2 :**
- ⊙ Nos tiraron de todas partes
Estábamos acosados
- A 1 :**
- ⊙ Pero usted está vivo, sargento
- A 4 :**
- ⊙ Usted, que no merece estarlo
- A 1 :**
- ⊙ Tomaremos medidas, entiéndalo
- A 4 :**
- ⊙ Tendrá una última oportunidad
para resarcirse, sargento
- A 1 :**
- ⊙ Marcharemos ahora arriba de la montaña
Usted buscará el camino
esta misma noche
- A 4 :**
- ⊙ Iremos detrás de usted
- A 1 :**
- ⊙ Todavía puede hacerse un soldado
- A 3 :**
- ⊙ Y marchó adelante
Empezaba a odiar
A odiarse a sí mismo
A odiar esa gente
que iba tras suyo
Y a esa gente que debería
estar adelante
¿Qué sabía él de esa lucha?
¿Por qué estaba allí?
¿Quiénes realmente sabían
por qué subía él
furioso y temblando?
- A 2 :**
- ⊙ Recuerdo para siempre
cada paso y cada palabra
Rodeamos la meseta
Empezó el tiroteo
Matamos a dos guerrilleros
Capturamos a los otros
De la Puente estaba herido
Los amarramos
Empezamos el descenso
Recuerdo el calor
El enorme calor
en esa noche enorme
Yo sudaba o tal vez
mi cuerpo era consumido
por la fiebre
Bajamos hasta el campamento
Toda la noche caminamos
¿Quiénes eran esos
tres hombres atados?
¿Qué habían hecho?
- A 3 :**
- ⊙ Esa misma noche lo sabría
Esa misma noche conocería
para siempre sus nombres
y cada uno de sus gestos
y cada una de sus muertes
Bajaron al campamento
pero su destino sería
aún más oscuro esa noche
- A 2 :**
- ⊙ Los ataron
en tres árboles
Los torturaron
quemándoles el pecho



Los golpearon
hasta sangrarlos
¿Quién mandaba esta guerra?
Yo retuve cada grito
y cada orden
y temblaba

A 3 :

- Una guerra del poder más sórdido y cruel contra un sueño de palabras simples y ojos simples

A 2 :

- Entonces formaron un pelotón

A 3 :

- Llamaron a Arturo a dirigir el pelotón

A 2 :

- ¿Por qué a mí?
¿Porque me vieron temblar?

A 1 :

- Dominese, sargento

A 4 :

- Es usted despreciable

A 1 :

- Usted no es un hombre sépalo de una vez

A 4 :

- Lo escupiría, sargento

A 1 :

- ¿Con quién está usted?
Tendremos que ocuparnos de usted

A 4 :

- Le vamos a dar una última oportunidad

A 1 :

- Dirija usted el pelotón de fusilamiento

A 4 :

- Convóquelo ahora
Lo estamos vigilando

A 3 :

- Entonces reunió a un grupo y ordenó hacer fuego sobre los tres hombres atados, torturados, muertos Ordenó hacer fuego, él escuchando su propia voz y el estallar de los tiros La voz le había temblado La voz o el cuerpo

A 1 :

- Es usted un miserable, sargento

A 4 :

- Usted tendrá que aprender, verá

A 1 :

- Le daremos una última oportunidad Deles usted el tiro de gracia

Dispersión

A 3 :

- Entonces se acercó al cuerpo abaleado de cada uno y disparó un tiro en cada sien El cuerpo de De la Puente estaba aún con vida doblado y con las rodillas flexionadas El sargento se inclinó puso una rodilla en tierra le miró a la cara De la Puente murmuraba y el sargento pegó su pistola en la cabeza del hombre y disparó

A 2 :

- Olvidó la juventud y olvidó la gratuita alegría de sus años y olvidó el tiempo en que había corrido bajo la risa y el juego de su orgullosa fuga Olvidó su cara y a fuego recibió la amargura sin tregua y a fuego la maldición Su cara se quebró

para siempre
y en su vida
resuenan los tiros
y las voces que lo humillaban
Para siempre
el odio

A 1 :

- El odio que lo embellece en el sufrimiento y supera su terror y aguarda

A 4 :

- El odio que interroga por él, y consume una noche en la desesperación Hasta saberse víctima de los mismos disparos que él disparó de las mismas voces que dijo respirando en la fiebre

A 2 :

- Lo amenazaron Le dijeron que se cuide que sería vigilado

A 3 :

- Volvió a vagar volvió a perderse pero ya lo sabía todo Un lugar era otro lugar Una noche era cualquier otra

A 2 :

- Lo vi un momento en Lima Habló escasamente Se negó a recordarse en el tiempo del azar Se negó a precisar un nombre u otro Habló de los heridos pero no de los muertos Habló del calor pero no del miedo Habló de los vencidos pero no de sí mismo

A 3 :

- Tal vez no todo ocurrió como lo dijo Tal vez no fue él la voz del pelotón ni la mano del tiro final Pero también es verdad que suya fue la voz y suya la mano

A 1 :

- Porque en la fiebre era cada acto que veía y cada acto que hacía eran todos los hechos y toda la noche y su memoria

A 4 :

- Porque en el terror lo supo todo y todo lo recordó vio su cuerpo temblando y su mano en un arma Vio el cuerpo de los atados que palpitaban bajo los tiros y cada uno de sus cuerpos deteniéndose bajo cada disparo Todo lo vio para siempre con asombro, con odio

A 2 :

- Empecé a odiar porque supe que me despreciaba Odié a mi país y a mi tiempo que me habían exigido estar allí abandonado ante esos hombres atados que desfallecían abriendo los ojos Yo también era un hombre atado Y mi vida había sido arrojada en ese claro de un bosque odioso más allá de toda razón

A 1 :

- Pero el odio es su razón y su noche entre preguntas

A 4 :

- El odio que corona ese día amargo

quemando su cabeza
a solas

Dispersión

A 3 :

- Porque al comienzo de la revolución unos hombres murieron de distinto modo y nacieron en una misma pasión En la rebelión de morir ardiendo bajo el deseo Porque en el comienzo cada acto requiere la imposibilidad de lo real, su dimensión radical para ocupar el tiempo

A 2 :

- Porque todo lo posible es cierto lo real es la dimensión de la experiencia posible y los muros abiertos de la posibilidad nueva en la realidad creciente

A 4 :

- Deseos posibles Deseos más allá de lo posible en la misma realidad Actos que son los nuestros porque serán los nuestros

A 1 :

- Luis de la Puente Uceda luchó y murió Su deseo es también la realidad porque la funda más allá de ella misma en el tiempo que ocuparemos: otro tiempo en estos mismos pasos Y este es otro lugar ahora mismo

A 3 :

- Un soldado disparó sobre él y vio su cuerpo imposible y vio sus labios murmurando en el tiempo imposible y vio sus ojos cerrándose imposibles

A 2 :

- En el sentido de la lucha una múltiple imagen que nos excede y preside La muerte imposible La muerte como rebelión en la mayor rebelión Un tiempo de árboles y ríos Una muchedumbre que se nombra a sí misma Otros pasos en estos pasos Una calle unánime Porque al comienzo está el deseo Siempre sus formas Preguntas de la pasión En la desmesura de creer

A 4 :

- Porque al principio está la lucha siempre

A 3 :

- Otro tiempo en el tiempo

A 1 :

- Una fe con palabras simples

A 2 :

- Nuestros actos con deseo

EPILOGO

Los 4 actores leen lentamente — con gravedad, como si se trataran de datos muy extraños sobre un pueblo remoto — noticias sobre el Perú de cualquier enciclopedia: geografía mínima, poblaciones, estadísticas, etc. Entre esa lectura se interpolan las frases siguientes.

A 1 :

- ¿Dice acaso la Historia sus nombres?

A 2 :

- ¿Hay un epílogo posible para una historia del tiempo mismo?

A 3 :

- Jóvenes rodeados de jóvenes Una historia de la pasión en el gran extravío de vivir

A 4 :

- Soñar una utopía
¿sólo puede ser una tragedia?
- A 1 :**
- Entre sus muchos nombres
¿tendrá los nuestros también la Historia?
Sin irrisión, ella misma
¿levantará sus tiendas entre nosotros?
- A 2 :**
- Nombres del tiempo que nos extravía
agotando toda fe
- A 3 :**
- Sin mayor esperanza esperando
una justicia para todos los sentidos
- A 4 :**
- Con palabras simples
un sentido posible, acaso real

Terminan la lectura de datos. Dispersión**A 1 :**

- ¿Y qué país es ese
donde tan temprano se muere?
- A 2 :**
- Un país sangrante
donde el tiempo es una calle vacía
- A 3 :**
- Donde el tiempo cae siempre
fuera y lejos de la memoria
- A 4 :**
- Y cuando cae en ella
sólo puede sangrar
- A 1 :**
- ¿No es ese mi propio tiempo?
Un día y otro con muros rojos
- A 2 :**
- Un lugar fundado para morir
Se espera que llegues a la paciencia
Que entregues los ojos y la lengua
- A 3 :**
- Mi país que amo
entre todos los tiempos posibles
Sueño con sus calles dóciles
y sus pueblos blancos
- A 4 :**
- Anoche en mi sangre
si quiero hablar de mi país
- A 1 :**
- ¿Un lugar no habrá ahora para mí?
- A 2 :**
- Celdas, patíbulos, reformatorios
No hay mucho que elegir

A 3 :

- ¿Y por qué habías de merecer
un mejor trato de la imaginación?
- A 4 :**
- Patíbulos si naciste a una hora
determinada por la posición de los
astros
- A 2 :**
- La burguesía, las clases medias, las
populares
- A 3 :**
- La mal llamada realidad
- A 4 :**
- Una celda de cemento oscuro
donde gotea siempre
el agua de la paciencia
- A 2 :**
- Que has de beber
como un primitivo animal
- A 3 :**
- Y no más de lo indicado
por la sobrevivencia
- A 4 :**
- No más de lo señalado
como una vida privada
tras las puertas
- A 2 :**
- Todas las mañanas
sales a hacerte matar
- A 3 :**
- Mi país es el animal más ciego
entre todos los tiempos oscuros
- A 4 :**
- Mi país es una bestia atada
en el árbol de suplicios
- A 2 :**
- Mi país es el acto más cruel
en los anales del vicio
- A 1 :**
- Hijo de una pobre locura
soy víctima de mi propio escarnio
- A 3 :**
- Si tocas a una puerta
llamarán a la policía
- A 2 :**
- Si das tu nombre
declaras también un crimen
- A 1 :**
- ¿Qué verdad merezco entre los mios?
- A 4 :**
- Te llamarán a que jures por lo que crees
Jurarás y no te creerán

A 1 :

- Y el infortunio es mi última destreza
- A 3 :**
- Hablar, decir una palabra
son actos plenos de fe
- A 2 :**
- Un deseo que enciende
toda mi memoria
- A 4 :**
- Palabras últimas, simples
- A 3 :**
- Los pocos hechos
Y la ausencia mayor de los hechos
- A 2 :**
- Un idioma posible a la sombra
- A 4 :**
- ¿Algo todavía, después de tanto y tan
poco
por decir, en voz baja?
- A 1 :**
- Me piden hablar de noche y de día
con estupor mis entrañas
Vivo en la desmesura
de mi propia voz
Quisiera poder hablar
de un fervor deslumbrante
de la aplacada alegría de los míos
de todos sus sueños espléndidos
ahora y donde fuere
- A 3 :**
- Es tarde ahora
- A 2 :**
- Tarde y temprano todavía
- A 4 :**
- En un lugar insólito
el exceso de un deseo
En un lugar indócil
el extravío de la sed
- A 1 :**
- Porque he rehusado cerrar los ojos
Y he llamado mil veces
a esta puerta
- A 2 :**
- Una puerta construida para ti
- A 4 :**
- Que te estuvo esperando siempre
- A 3 :**
- Y arde en llamas ahora

TELON

México, Junio, 1969

Nota del autor

He escrito estas páginas (en junio de 1969, en México) no para postular un camino ejemplar —un escritor sólo puede proponer un lenguaje—, sino para recuperar, de algún modo, una experiencia emocional, que fue común a los escritores peruanos jóvenes hacia los primeros años de la última década. Mi versión de los hechos sólo puede ser imaginaria y sólo puedo asumir la historia desde un proceso literario. La lucha armada me pareció siempre asombrosa, única: pesadilla gloriosa que yo era incapaz de medir con las razones de la política al uso, que yo sólo podía ver como el movimiento de la utopía que se convertía en tragedia. No me corresponde demostrar la mayor o menor razón de una actitud política, me importa más preguntarme aquí por la experiencia misma de una pasión que se levantó en armas —como cualquier otra pasión digna de elogio— y se asumía sin ninguna retórica en la muerte. Esta muerte sólo puede ser una forma múltiple de vida: siempre me obsesionó que sobre la muerte de Luis de la Puente se contarán varias versiones contrarias; en esa diversidad creo compartir el nacimiento y la añoranza de un mito, la múltiple confluencia de los hechos como otro tiempo.

Esta tensión de utopía y tragedia puede suscitar también una posibilidad del lenguaje, una metáfora de voces y de actos en una escena que representa al mismo teatro. Esta obra es la posibilidad de una obra, su permanente ensayo.

La acción queda enteramente en manos del director. La actividad que requiere esta pieza es obvio que no debe ilustrar de modo naturalista las situaciones, sino que debe prolongarlas, parodiarlas, deformarlas en un juego dinámico, contrapuntístico; en una suerte de juego ritual que actúa por preguntas y respuestas, por tensiones y disoluciones, por un permanente tono de interrogación que considero fundamental a la pieza. Las voces serán contrastantes, apasionadas, a veces neutras; tienden al coro pero se rompen continuamente, y las transiciones son como el gesto que renueva una pregunta obsesiva. Las formas de esta actividad (hecha con exceso y medida a la vez) pueden significar mucho mejor que las palabras.

Formas del teatro documental son usadas aquí para una construcción imaginaria. Ese movimiento de una forma que parece real a otra que no lo parece, debería ser otra interrogación, otro ejercicio de actos y voces.

Escribo esta última página en diciembre de 1970, cuando la Historia en mi país permite otra desmesura: el ejército peruano sorprendentemente dejó de ser el apoyo tradicional de las derechas que detectaban el poder y se transformó —desde su mentalidad nacionalista, al parecer— en una fuerza de cambio que ha llamado la atención por su radicalismo insólito. Es tentador preguntarse si en esto no han jugado también su parte los resultados trágicos de la lucha armada, influyendo de algún modo en ese ejército. Pero si la Historia —en Perú o en cualquier parte— no está siempre a punto de ser una irrisión, habrá que insistir sobre todo en la inconformidad permanente que nos interroga, aún dentro de las soluciones previas y los caminos posibles, desde el ejercicio cuestionador del mismo deseo. Sé que algunos encontrarán anacrónica esta pieza —desde los nuevos acontecimientos en mi país—, pero sólo desde un sentimiento contradictorio y paradójico de los hechos pude escribir estas páginas: desde una ausencia que me devuelve toda la pasión de un acto.

Diciembre, 1970.



3 Imágenes teatrales



Esta no es una antología ni una selección rigurosa de todo lo mejor, ni siquiera de todo lo más interesante. Sí se trata de que se expresen, en nuestras próximas páginas, tres modos distintos de ver el teatro. Luis Peirano, director del Teatro de la Universidad Católica es un joven director y actor de formación universitaria que realizó sus primeras experiencias como un miembro más del TUC, pero que poco a poco ha ido asumiendo más responsabilidades dentro de esa institución, hasta llegar a ser ahora uno de los que guían al TUC en la búsqueda de nuevos caminos y nuevos esquemas.

Sara Joffré, joven directora y autora teatral, desde hace diez o más años realiza una labor continua y coherente a la cabeza de uno de los grupos independientes más independientes del país. Sus logros, tanto en lo artístico (el estreno de Brecht en Lima) como en lo material (un teatro propio construido por el grupo) son prueba de que no hay substitutes para la inteligencia y la devoción por el teatro.

Jorge Acuña en un independiente total. Sin local, sin compañía, sin nada más que su persona, este egresado del Instituto Superior de Arte Dramático ha conquistado al público de la calle a través de dos años de esfuerzos. Todas las tardes, de 3 a 6 p.m., en la plaza más concurrida de Lima, introduce a miles de espectadores a lo que es el teatro, y luego, representando anécdotas eminentemente vigentes, les hace ver para qué sirve el teatro y cómo el teatro es algo propio e integrado.

en Qué
consiste
el teatro
experimental?
Luis
peirano

En la ciencia como en el arte modernos es tema siempre presente el problema de las palabras. Palabras diferentes para un mismo concepto y conceptos distintos para una misma palabra ofrecen un primer problema que cualquier trabajador serio de una disciplina debe revisar. Y esto desde la necesidad de robustecer, como en las ciencias exactas, una batería de conceptos que respalden nuestros modelos y marcos teóricos de trabajo como en la consideración de los adjetivos y juicios de valor que podamos formular sobre nosotros mismos o el prójimo.

En el teatro moderno existe muy difundida una palabra que parece respaldar todo el sentido de la actividad de un grupo teatral: experimental. Pocos son los grupos jóvenes que trabajan en nuestra realidad que no reclaman para sí el título de hacer teatro experimental. Y nosotros, hablo del T. U. C., aparecemos como uno de ellos.



¿En qué consiste el teatro experimental?
¿En dónde reside el carácter experimental de la actividad que desempeñamos en el T.U.C.?

Dice Grotowski que la mayoría de las veces una experiencia en el teatro no es más que una "prueba-límite", un intento que generalmente se enlaza a "algo nuevo". Intentos que "tienen en realidad el simplísimo fin de poner en escena un drama a la moda apoyándose en un escenógrafo de vanguardia o pop-art, utilizando música concreta o electrónica, mientras los actores continúan recitando en forma tradicional aprovechándose de los recursos más vulgares del oficio..."

Y viene muy al caso la cita de Grotowski para incluir en esta definición a la mayor parte de nuestra producción teatral y para confesar que buena parte de mi primer trabajo en el T. U. C., podría criticarse justamente desde esta perspectiva si dejamos de considerar el trabajo de Escuela y los ensayos de taller que suponen nuestros montajes.

El T. U. C. desde su fundación hizo teatro clásico, fruto directo de la formación que recibíamos de Ricardo Blume, nuestro maestro, y siempre estaremos convencidos de que no pudo hallarse entonces mejor manera de formar actores y técnicos que en la línea de estudio que él dió a nuestra Escuela. Debíamos conocer y amar el teatro desde sus supuestos clásicos para poder tomar con sentido cualquier decisión frente a los mismos. No teníamos derecho ni fundamento para hacer vanguardia si no conocíamos lo que se había hecho, si no "cuidábamos la retaguardia".

Cuando se retiró el maestro, muchos pensaron (y dijeron) que el T.U.C. se moría. Pero la importancia de la obra de Blume no admite observación, que no sea elogio, si analizamos los fundamentos que hoy tiene.

El T. U. C. se empeñó, con la gente más joven de la Universidad, en hacer un teatro nuevo sobre la base de lo aprendido —un teatro peruano de ser posible— y este empeño supone un proceso de transición que define el "carácter experimental" de sus montajes.

Sin ser de los "fundadores", formé parte del viejo T. U. C. y creo que la única base para atreverme a aceptar la dirección de nuestra Escuela y la responsabilidad de un programa "grande", tarea que no había hecho antes nadie en el T. U. C. con excepción del maestro, fue la de conocer y tener conciencia del sentido de lo hecho en la escuela clásica.

El T. U. C. entró a una etapa de transición que no supone el alejamiento de la escuela clásica sino el detectar los postulados fundamentales para construir más sobre esa estructura. No renegamos ni queremos destruir el teatro clásico (a pesar de que ahora montamos a Brecht). Pensamos que existen muchas formas de teatro y muchas formas de experimentación. Pero siempre cuidando un objetivo fundamental que apunta a descubrir aquello que constituye la esencia o la particularidad de la expresión teatral. Con la ayuda de muchos elementos, o reduciendo el espectáculo a la sola presencia del actor, el experimento debe apuntar a detectar el sentido de cada acción, de sus supuestos y consecuencias.

No se concibe un montaje experimental, desde nuestro punto de vista, sin taller, escuela,

laboratorio; de la misma manera que no se puede suponer un estreno sin ensayos.

Si queremos conservar para nosotros el calificativo de teatro experimental debemos tener tiempo y lugar para experimentar y del cual un estreno no será más que un fruto más o menos definido y representativo. Esto es fundamental, al mismo tiempo, si se considera que para llegar a un objetivo se necesita un método. Y más aún si se admite que no se tiene un método. Nosotros no tenemos uno. Y a estos apunta fundamentalmente nuestra actitud experimental. Nos interesa la formación de actores, nos importa mucho su actitud frente al teatro porque de ella dependerá su acercamiento humilde, dedicado, integral.

Comprendimos esto intuitivamente muy temprano, y por eso escogimos para nuestro primer trabajo a jóvenes de 18 años, no para trabajar en una obra importante sino en un pretexto de investigación a todos los niveles que supone hacer teatro. Luego de siete meses consideramos que valía la pena estrenar. Eso fue *Peligro a 50 Mts.* e inmediatamente, aprovechando la preparación anterior, el T. U. C. posibilitó por primera vez en su historia que un director profesional dirigiese a sus actores. Eso fue *Los Cachorros* de Vargas Llosa que Alonso Alegría adaptó a nuestro escenario.

Sin embargo, la satisfacción que nos produjo este montaje fué diferente. Paralelamente a la satisfacción de trabajar con un director formado en una rigurosa e importante escuela nos quedaba la insatisfacción de no haber hecho para este montaje un laboratorio o trabajo de experimentación que fundamentase este estreno.

Los nuevos miembros que se sumaban al elenco de esta obra no tenían la misma preparación ni participaron del trabajo de experimentación en el que los miembros "viejos" ya habían señalado por lo menos un primer rumbo.

Al T. U. C., luego del éxito, se le exigió la necesidad de estrenar. El T. U. C. debía dar espectáculos para el público que crecía en número desproporcionado para las dimensiones de su sala.

El intento de experimentar con nuevos actores (los alumnos del primer año de la Escuela) y con nuevos directores (dos alumnos de segundo año) se fue reduciendo paulatinamente frente a la necesidad de estrenar una obra que imponía serias dificultades de puesta en escena: una adaptación e interpretación de *El Principito* de Saint Exupéry. Nos satisface enormemente la pureza de los planteamientos de esta experiencia, considerada la preparación de gente nueva y de por sí heterogénea. Y hasta aquí nos aventuramos a considerar lo que viene pasando con nosotros. No vale la pena decir más sobre nosotros mismos hoy.

Es tan importante saber hacer teatro como tener un grupo con quien poder hacerlo. Esto porque el teatro, maldita sea, es un trabajo colectivo. Como es un trabajo colectivo las motivaciones y las decisiones para cualquier actividad deben ser compartidas y la interdependencia entre los miembros del grupo debe ser manifiesta claramente al nivel de las realizaciones. Todo esto supone una escuela común, una formación similar, experimentación sobre las formas de expresarnos y fundamentalmente una comunidad de intereses y apreciaciones





T. U. C.: Un Hombre es un hombre (arriba) y Peligro a 50 metros (abajo).



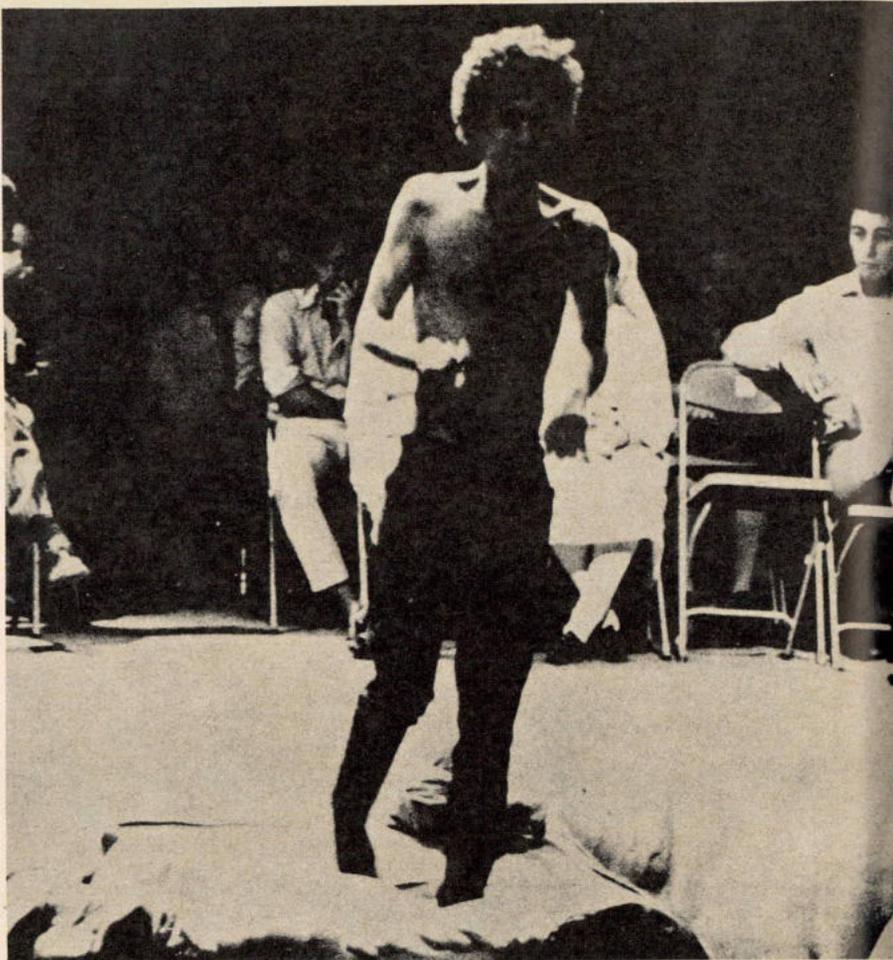
sobre nosotros mismos, sobre los demás y sobre la realidad en la cual vivimos todos.

El definir nuestras ideas comunes, con el diálogo diario, enriqueciéndolas y cuestionándolas va paralelo a la investigación de las formas con las cuales nos será posible expresarlas. No podemos separar la revisión constante de nuestras ideas de la revisión también constante de las formas de expresarlas. La diferencia en este caso, no lo decimos nosotros, es solamente analítica.

¿Y entonces por qué realizamos montajes? ¿Porqué en la actualidad montamos *Un hombre es un hombre* de Bertolt Brecht? ¿Porqué trabajamos con miembros viejos, miembros nuevos y alumnos del primer año de la Escuela? Porque estamos continuamente re-creando el grupo. No podríamos hacer sólo escuela ni podemos hacer sólo montajes, una cosa supone la otra. No podemos tener una compañía de actores y técnicos, al nivel que deseamos trabajar, de otra manera que no sea formándonos en una escuela común. Ni puede sobrevivir una compañía sin una escuela que la nutra, la alimente de manera constante.

Dijimos que no teníamos un método. Pero lo estamos buscando a través del estudio de los principales métodos que existen. No nos adherimos a ninguno. Todos y cada uno adquieren vigencia en algunos momentos de nuestro trabajo y su concretización en nuestro escenario reclama una definición personal por parte de cada uno de nosotros.

No podemos menospreciar, por temor a ser pedantes, los ajustes que algunos integrantes del elenco realizan luego de los ensayos a manera de apuntes con la finalidad de concretar de alguna manera nuestro anhelo.



El Principito

3 Imágenes teatrales





Los cachorros

¿Por qué cree Ud. que las subvenciones económicas para los grupos teatrales no son efectivas?

Primero, porque la experiencia lo ha demostrado: cuando se otorgaban dichas subvenciones llegó a darse el caso de personas que, individualmente, por intermedio de recursos legales conseguían hasta tres subvenciones para distintos grupos que eran como la Santísima Trinidad, y tan invisibles como ésta. Segundo, porque yo creo que el teatro está entre nosotros en la etapa de la artesanía, o de oficio menor. Estamos en la época de construir, contra viento y marea, las bases de una organización poderosa y solamente se podrá hacer cumplir ese objetivo sin muletas, y conociendo cuál es el real aporte del público para conseguir que esta artesanía se convierta en industria. Tercero, porque si hubiera que subvencionar artesanías yo no empezaría por el teatro.

A mi manera de ver, las personas que se animan a iniciar la aventura teatral, son, por las condiciones actuales de analfabetismo, las pertenecientes a la clase media que lee, lo cual quiere decir que tienen un margen adquisitivo mínimo, pero margen al fin —y conste que yo no estoy diciendo que funcionamos en condiciones ideales, hablo de las circunstancias reales que nos rodean— y las posibilidades de darse el lujo de efectuar una actividad intelectual; el teatro es un buen campo para experimentar sin riesgo. Riesgo económico, por lo menos, y

el QUE
PiERde
,
paga
Woffre
sarg

UNMSM-CEDOC

los grupos deben responsabilizarse completamente de su actividad teatral sin exigir dinero del Estado. Creo además en aquello del que pierde paga.

Lo penoso es que, de todas maneras, en este régimen o en el del año 13, invariablemente se improvisan compañías o grupos para celebrar la conmemoración oficial en suerte, se le da al público cualquier cosa con el aval de las autoridades y el dinero nuestro, es decir del Estado, se desperdicia.



Los Grillos, y el estreno de Brecht en Lima: en las fotos, El matrimonio de los pequeños burgueses y La persona buena de Se-Chuán.

¿Cuál sería entonces la intervención del Estado?

Por el momento ya existe el Instituto Nacional de Cultura con su Teatro Nacional, y su Dirección de Teatro o como se llame. Hay muchos problemas distintos que solucionar, tantos que aliviar uno puede significar agravar otro, pero existe la esperanza de que los problemas del teatro se solucionen a nivel teatral. Naturalmente hablo pensando en los impuestos: en lo que al teatro se refiere considero absolutamente absurdo cualquier gravamen, así como también es insufrible cualquier trámite burocrático para conseguir exoneraciones. Yo creo que el Estado debe dejar absolutamente en manos del Instituto Nacional de Cultura los problemas teatrales, incluyendo el de los impuestos. La Dirección de Teatro del Instituto debería nombrar un comité formado por los grupos que verdaderamente existen, para que las soluciones se produzcan parejas a los problemas. El cómo y el cuándo de esto son detalles muy largos para exponerlos en este momento pero no son difíciles de realizar.

Dentro de este planteamiento entraría la creación de la Compañía Nacional de Comedias y su desenvolvimiento eficaz. Nada de entradas regaladas ni funciones gratuitas, nada de ómnibus o camiones con público porque ya se ha probado que ese método no crea público sino que lo destruye.

Y la construcción y/o entrega de locales, locales prácticos, accesibles, bien administrados y no elefantes blancos cuya remodelación o como quiera llamársele cuesta más que edificarlos. Que el Teatro entre a formar parte de la Cultura, ya que hasta ahora en los famosos Premios de Fomento a La Cultura el teatro es arte inculto.

Todo lo dicho se reduce a "dar al César lo que es del César" y nada más.

¿Por qué aquello de nada de entradas regaladas ni funciones gratuitas?

Porque nadie aprecia lo que no le cuesta. En la práctica se vio hace algunos años que dar pases o medios pases sólo sirvió para crear en la gente una actitud peyorativa hacia el teatro. Si nuestra sociedad cambiara y estuviéramos en un sistema que no fuera el de la oferta y la demanda tal vez se podría establecer otros métodos. Por ahora es más correcto pasar el sombrero si no se quiere fijar un precio. Conste que nada está más lejos de nuestra intención que limitar al público por su poder adquisitivo: se trata, únicamente, de pedirle a cada quien de acuerdo a lo que tiene.

Cuando nosotros creamos "Homero, Teatro de Grillos" (y partiendo solamente de nuestra experiencia chiquita, limeña, pero nuestra experiencia al fin) más que un objetivo artístico nos propusimos un objetivo económico. Queríamos demostrar que se puede funcionar sin subvención, sin regalar entradas, pero que el trabajo tenía que estar compartido y el dinero servir para un interés común y no para un solo bolsillo. Nos parecía que en el ámbito en el que nos desarrollamos probar eso era

tan importante como descubrir una nueva fórmula matemática. Habiendo subsistido nuestro grupo en 8 años sin que ninguno de sus integrantes pueda decir que tuvo que dar dinero para cubrir pérdidas y habiéndonos podido dar la satisfacción de haber cobrado algunas veces, creemos haber hecho algo definido en cuanto al primer objetivo propuesto.

En el teatro para niños nos cabe la satisfacción de haber creado un público. Naturalmente nuestra fuerza es una fuerza individual y puede hacer poco. "Comer primero, luego la moral" interpretando a Brecht a nuestro sabor: es más importante tener solucionado lo económico, pero solucionado debe significar riesgo cubierto por quien se arriesga. La responsabilidad de sacar adelante el espectáculo hará que cada uno haga lo mejor posible su trabajo, porque el resultado no es la suerte de uno sino la de todos.

Hasta ahora ha hablado Ud. del teatro como problema, sobre todo "vicios" anteriores. ¿Cómo ve la situación ahora?

En todo sentido, y a pesar que todavía estamos lejos de estar siquiera bien, estamos mejor. Mejor que hace 10 años. Recuerdo que cuando empecé a interesarme por el teatro lo normal y decente era que un grupo diera el estreno sin saberse la letra y era clásico el ruido de los martillos detrás del telón asegurando la, luego vacilante, escenografía. La crítica cumplió un papel encomiable para que ello cambiara, si bien hubo siempre los críticos —que los hay ahora seguro— de las loas mil, hubo también quien no paraba mientes en resentimientos y limpió la escena de mucho lastre. Tenemos un nivel un poquito más alto y ya se puede saber cuándo se avanza y cuándo se retrocede, lo que antes era imposible, puesto que sólo había esfuerzos esporádicos y una o dos instituciones consideradas serias.

Existe por fin un teatro Universitario, el de la Universidad Católica, que por primera vez en nuestra historia aúna dos cosas que jamás se dieron: arte y técnica a nivel universitario, con un equipo de actores y directores que, por la naturaleza misma de las instituciones están salvados de la componenda económica, jóvenes interesados en un búsqueda y apoyados ("oh increíble maravilla") por técnicos que además de colocar una bombilla eléctrica saben que eso tiene un sentido y que la iluminación y todas esas cosas no están allí sólo para gustar, para alumbrar o no alumbrar, sino para algo más. Este florecimiento del TUC me parece a mí el suceso más importante de nuestra vida teatral y confío en que inevitablemente de allí tiene que venir un movimiento que, como es natural, dará origen a otros movimientos.

Por otro lado, ya somos más y de la competencia depende el equilibrio y el repunte; ojalá podamos mantener y mejorar nuestras posibilidades, y hacerlo entre todos, porque de lo que pase con un grupo depende lo que les sucederá a los otros, y a los que comentan nuestro arte, y al público que lo hace posible con los autores a quienes representamos y, "aleluya", ¡con los críticos!





Felipe Rosa

UNMSM-CEDO

¿Cómo fue al principio?

Al principio era bravo, al principio era bravísimo, hermanito. Yo estaba temblando, no te imaginas, porque es como que te sacan del teatro, del calorcito de esas cuatro paredes, y te plantan ahí, como desnudo, en medio de la plaza, y estás que te mueres de miedo, hermano.

¿Miedo a la policía, que te fueran a botar?

No, hombre, ¡al público! Porque no sabes, pues, cómo va a reaccionar, y hasta te da vergüenza pedir un poco de plata. Pero ahora ya no, ya no hay problema. Uno se acostumbra, y ya también la gente sabe, uno se hace de amigos. Hay gente que viene siempre, otros que vienen, pasan un día, y después los veo al domingo siguiente, con sus mujeres, con sus hijos y amigos, ya se han pasado la voz. Trabajo todos los días, casi, salvo cuando tengo algún compromiso especial con algún sindicato, escuela, algo así. De 3, más o menos, a 6, por ahí, según como ande la cosa. El público responde, pero todo tiene su técnica, tú no te imaginas. Al principio era bravo, todo me temblaba, no sabía por dónde empezar, cómo pasar el sombrero, cómo hacer todo. Pero te habrás dado cuenta, ya tengo mi estilo ¿ah? y una forma, todo tiene su forma, que se va encontrando poco a poco. Al principio, hace dos años, no hablaba, por ejemplo. Me maquillaba y me vestía y hacía no más el mimo. Pero después me dí cuenta de que tenía que hablar, y ahora ahí ves: cuento cuentos, hago el mimo, y hasta reparto esas hojitas que tú has visto, con esos cuentecitos de cosas que se me ocurren. Espectáculo completo, pues, con mimo, con narración, con lectura, de todo un poco. Y no te creas, a la gente le interesa, yo reparto esos papelitos, todos se lo guardan y se lo meten al bolsillo, ni uno aparece botado por ahí. La plaza queda limpiecita. Y son como mil, pues, mil y tantas personas al día, porque, ¿cuántas hay en un metro cuadrado, seis, cinco? Y es un círculo bien grande, tú lo has visto.

¿Qué es lo que más le gusta a la gente? Porque hoy preferían siempre...

Siempre es así, siempre prefieren *El Gamonal*, y siempre prefieren *El Cura Oyendo la Confesión*. Ese otro, el que les doy a escoger, *Las Travesuras del Niñito*, ese hace como meses que no lo hago nunca. Ya ni sé cómo es, porque el público siempre prefiere *El Gamonal* o *El Cura*. Ahora, claro, hay una cosa, y es que ellos ni se sueñan, por supuesto, que yo voy a hablar bien del gamonal o del cura. Es que el pueblo se siente identificado con estas anécdotas y le gusta ver así al gamonal y al cura. Es como una revancha, como una pequeña venganza el poder reírse un poco del gamonal, o del cura, aunque sea de a mentiras.

También lo que cuentas de la leche y de los ratones, eso...

Pero claro, pues hermanito, eso me pasó a mí, son estampas de la vida real, es todo la

en LA calle, mAs Libertad que en cualquier partE Jorge Acuña





pura verdad, aquí los ratoncitos de los experimentos se toman la leche, pero los obreros que los cuidan no tienen para el desayuno. Yo eso se los digo, y como la gran mayoría lo han vivido, impacta, pues hermano. Eso es bueno.

¿Te hicieron una campaña para que te botaran hace poco, no?

Un periódico, es decir, un periodista no más principalmente, que seguro no me quiere, pero a mí lo que me interesa es el público, y ése sí me quiere, tú lo has visto. Si te fuera a contar la de incidentes que se han armado aquí cuando han venido a botarme, pero eso era hace años, ahora ya me dejan tranquilo, tengo un permiso del Prefecto, los guardias me conocen, se paran a mirar, también les gusta, también aprenden algo de teatro. Los guardias también, cuidan no más que la gente no se suba al monumento, pero me dejan tranquilo. Y la gente de la plaza, tú sabes que hay gente que prácticamente vive en la plaza, viene todos los días, ya la Plaza San Martín uno se la llega a conocer, y ya es como el hogar de uno.

¿Cómo un teatro?

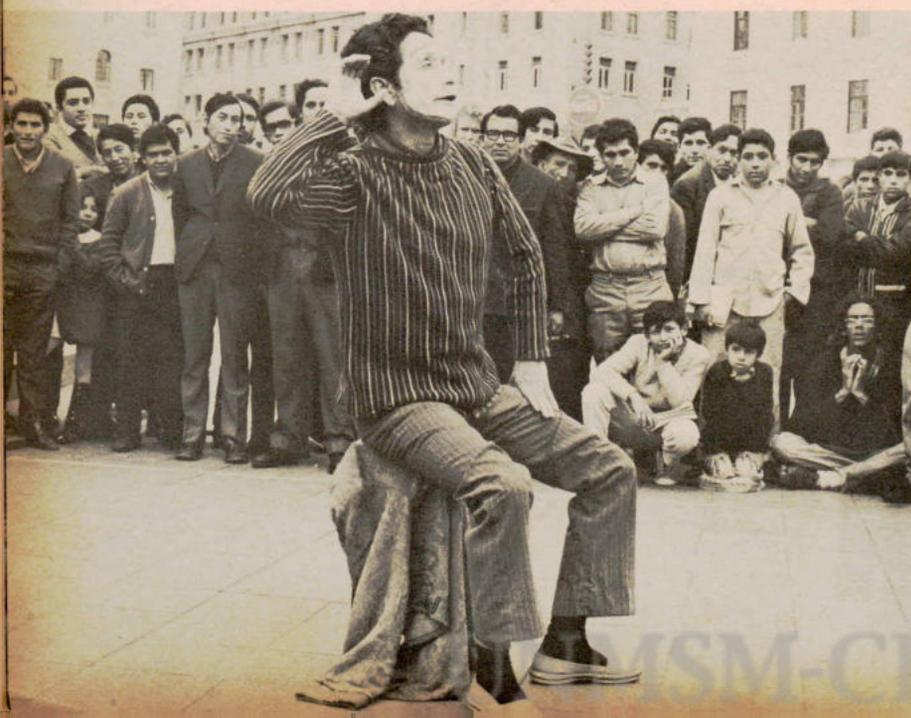
Sí, pero no, porque es plaza, pues, hay libertad. El público se queda si le interesa, si no se va y nadie se da cuenta. Más libertad que en cualquier sala de cualquier parte. Los que se quedan se quedan porque quieren; hay gente que se queda las tres horas, pero hay ciclos de como media hora, se va renovando el público cada cierto tiempo.

Pero ya no tienes miedo, ¿no?

No, ya no, ya no hay ningún problema, hermanito. Aquí estoy yo todas las tardes y público hay, o sea que...

Pero tu público ha ido aumentando, a pesar de que...

Ahí tienes tú que todo es cuestión de calidad, porque al principio apenas sacaba para un café, y todo era igual, es decir, en la misma plaza, y la gente miraba si quería y daba lo que quería igual que ahora. Y yo estaba vestido igual que ahora, pero la función era distinta, seguro no interesaba, no cautivaba, la gente se paraba medio minuto y se iba. Ahora se paran y se quedan hasta el final, y eso porque ya aprendí, pues, después de dos años ya aprendí como es esta cuestión. Solito, porque nadie me ha enseñado ni nadie me hubiera podido enseñar. Pero ya aprendí, y ya hay un público, y ya hay gente que viene siempre y que me conoce, y ya todo el mundo sabe que hay un Teatro de la Calle todos los días, de tres a seis, en plena Plaza San Martín. Pero me he demorado dos años, pues, pero qué importa. No importa, hermanito, así tenía que ser.





Fernando La Rosa

ISM-CEDOC



OIR A Lezama

Heberto Padilla

Desde muy joven me gustaba informarme sobre los temperamentos contrarios al mío. No sólo por un ejercicio aséptico de lealtad, sino porque en el desarrollo de todo antagonismo acaba uno por completarse y enriquecerse de algún modo.

Alrededor de los años cincuenta llegué a la conclusión de que en la calle Trocadero había una casa que dinamitar, un arsenal de donde surgían una poética desbordante y críptica a mis ojos y estímulos y diálogos que se iban convirtiendo en *doctrinales*. Lezama señoreaba la casa. Era el dueño natural de las conversaciones, de la única voz. Pero yo no la había escuchado nunca. Me mantenía a distancia. No quería oírlo. Conocía la *abundante noción* de sus escritos; a veces Agustín Pí me traía sus libros cordialmente dedicados aunque yo no quería ver ni oír al poeta, y como su sensibilidad se instalaba en la orilla enemiga de la mía, me hice un experto en mi contrario. Lo leí a fondo. Estudié su despliegue imaginativo, su efusión verbal, su esfuerzo por encontrar *las imágenes posibles* a través de metáforas que, a mi juicio, trataban de acercar realidades distantes hasta el grado más alto de la arbitrariedad. Yo pensaba, como Eliot, que la poesía no puede perder contacto con el lenguaje variable de los intercambios comunes, aunque utilice el verso métrico o silábico, el blanco o el rimado; estaba convencido de que toda revolución, en poesía, es una vuelta al lenguaje común, que a veces se anuncia, incluso, como esa vuelta misma. No que fuese rigurosamente idéntica al lenguaje diario del poeta y de su ambiente, sino que, como decía Eliot, haga decir al oyente o al lector: "Es así como yo hablaría si supiese hablar en verso".

Yo rechazaba casi toda la poesía francesa surgida después del simbolismo. Para mí la escritura automática de los surrealistas no era más que una dislocación superficial de esquemas poéticos convencionales. Ni Valery ni Bretón me atraían. Ni el lenguaje en el lenguaje ni el simulacro de la profundidad psicológica. No el hechizo o la magia, sino la evaluación de la experiencia humana, la comunicabilidad y el testimonio del individuo ante la historia.

En los textos de Lezama de aquellos tiempos yo encontraba expresiones de Valery, del propio Bretón; sin embargo nada tan lejos del *Narciso* equilibrado y lúcido de Valery como el ritmo áspero y la imaginación desmesurada que integran la *Muerte de Narciso*, ni nada tan opuesto a los *vasos comunicantes* de Bretón como los de Lezama. ¿Se trataba, pues, de aquella *erudición en estado de gracia*, el movimiento libre, resuelto de un espíritu capaz de conciliar elementos disímiles y contradictorios? Quizás; pero el de Lezama era otro mundo de sabias resistencias, complejo, difícil, hostil a todo encanto o seducción externos, incluso la métrica se hacía pedazos en su obra; los suyos eran *sonetos infieles*, desentendidos de estructuras previas. A los treinta y cuatro años le escribía a Cintio Vitier: "El único acercamiento a la poesía que yo voy viendo es la reducción al *absurdum* (en el sentido griego geométrico: no es posible, supongamos que sea posible). ¿Huye la poesía de las cosas? ¿Qué es eso de huir? En sentido pascalino, la única manera de caminar y de adelantar. Se convierte a sí misma, la poesía, en una sustancia tan real, y tan devoradora, que la encontramos en todas las presencias. Y no es el flotar, no es la poesía en la luz impresionista, sino la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allí nos mira. Pero cada paso dentro de esa enemistad, provoca estela o comunicación inefable." Poesía, en fin, de *lo imposible*. Años antes nos había alertado:

*Oh tú impedido, sombra sobre el muro,
Sólo contemplas roto mi silencio
Y la confusa flora de mi desarmonía.*

Es lástima —decía Bernard Shaw— que la juventud se desperdicie en los jóvenes. Es lástima —sombra sobre el muro— que busque uno en vano a cierta edad —debajo de esos silencios rotos y esas desarmonías— respuestas que el tiempo sólo entrega, cuando se aprende que el hombre es uno y vario y varios los mundos... y los temperamentos, *que el que oye la nota adulterada puede entrar en el baile de los otros sin disfrazarse*, puede llegar, incluso, a hacerse la inquietante pregunta: "¿Si toco mi ser será más lenta mi metamorfosis?", que las obras de Lezama y Guillén, Florit y Ballagas, Tallet y Pedroso no se excluyen sino que alientan y conforman nuestra sensibilidad. Más que rupturas, grados diversos, enfoques diferentes de una continuidad que nuestra Revolución —el fenómeno cultural más importante de nuestra historia— ha venido a confirmar. Entonces el muro se hace transparente y se contempla con cariño y respeto el mundo poético del supuesto *contrario*; el joven secreto y desdeñoso que se armaba lentamente en la sombra, el que uno creía ser, descubré que su insolencia era una forma airada de la fascinación, que al ermitaño de la casa de Trocadero lo tenían sin cuidado elogios y desdenes. Su conducta quedaba resumida en un aforismo de su juventud: "Mientras el hormiguero se agita —realidad, arte social, arte puro, pueblo, marfil y torre— pregunta, responde el Perugino se nos acerca silenciosamente, y nos da la mejor solución: *Prepara la sopa, mientras tanto voy a pintar un ángel más*".

Más de un hormiguero podrá agitarse en torno a Lezama, pero ya hemos aprendido para siempre que ninguno lo hará bajar del andamio donde días tras día pinta sus nuevos ángeles activos. Me gustaría decir de él lo que él escribió en su hermosísimo poema sobre Víctor Manuel:

*En los enconados matices de las generaciones,
de torcer hacia el camino contrario,
de querer hacer otra cosa que sea la misma cosa,
pocas excepciones hay en nuestra cultura
que tengan un rango semejante al tuyo,
pues todos los días empezabas la mañana
y terminabas tu obra.*



josé lezama Lima

(Para Fina García Marruz)

*Mariposa en el entredós
vino la décima, Fina,
fingía astucia divina
como un griego, quería dos
plieguitos en la encina
fijos, me fingí airado
para que me fuera otorgado
el doblete del bailón,
y siento en buen alegrón
dos décimas he sumado.*

*No tengo el genio ni el rayo
de Jove, ni voy escapado
en el halcón del mes mayo,
sí el tomeguín azulado,
no en la ventana cipayo.
La aristía, la protección,
de Minerva en el turbión,
con la que usted me acreciera,
no vale —Dios lo quisiera—
su caridad, su corazón.*

(Para Carlos y Rosario Spottorno)

*Sin aumentar su poder,
Júpiter con su merienda,
el instante que entienda
la lucidez sin ceder
el rasguño de la venda.
La naturaleza fascina
a la escama que se inclina
más al cordel que el cristal,
y ya peina el calamar
a la cipriota divina.*



(Para Juan David)

*A los hombres de Karnak,
seis veces nuestra estatura,
borra el silbo del carcaj,
los dañaba en su escultura
y en el antruejo su holgura.
El detesto y la muñanza,
canguro en su suave danza,
son un misterio sin ley,
albricias le dan al rey
metamorfoseado en lanza.*

(Para Reynaldo González)

*Pregunta, diga el reverso
el cumpleaños del verso,
sonrisa de la toronja,
la amarilla luz esponja.
Fiesta y final de la luz,
vuelan los huesos en cruz.
Azul oscuro la trampa,
la tapa ya se levanta.
A la altura de los ojos
tiene el verso sus antojos.*

(Para Darío Mora)

*Salpicándose en la arena
o viviendo para un brote,
salta el delfín la ballena
y se vuelve el estrambote.
Suerte tenga el que lo toque,
si perdiz en roja teja,
no espina en la bandeja.
Chino y persa con Ceylán,
órficos sonos dirán
linda esfera que se aleja.*

(Para Adolfo Suárez)

*Mezclar proverbios, manzanas,
una pelea de sombras
entre libros y mañanas,
el café y las campanas,
las tardes que las nombras
en El libro de los Muertos.
Atravesamos desiertos
buscando el agua y el verso
en el enigma diverso,
no en parlanchines disertos.*

(Para Reinaldo Arenas)

*Una soga y un reloj,
un tenedor al revés,
el terciopelo y el boj
vistos en nube al través,
y el picaflor en su envés
va a su siesta milenaria.
Sin preguntar por su aria,
el carbunco desconfía.
¿El fuego será un espía
o la abuela temeraria?*



(Para Miguel Barnet)

*Entrelazada sortija
el idolillo le lanza,
trasfondo de la botija,
la muerte, la contradanza,
y la flor que no se fija.
Invocando al dios tiznado,
—el ajo está machacado—,
cada línea es un dedito
de Anfión como Pulgarcito
bebido, no escriturado.*

(Para Luis Martínez Pedro)

*En la mar y en la llanura
y en la llanura del mar,
el tornasol aguamar
su nacimiento inaugura.
La brisa en la mina apura
la medusa traslaticia,
todo gérmen allí inicia
a la espiral que se ajusta
a la lengua que degusta
cuando el pez rayando oficia.*

(Para José Triana)

*La electricidad recorre
a los muertos, determina
la cortina que se corre
a la luz que el vidrio afina
de la ciguapa en la torre.
El baile pide un cedazo,
costumbre de un buen retraso
el muerto pierde la idea,
la noche relampaguea
un bastón, un bastonazo.*



INALCANZABLE VUELVE

No importa la reducción
entre el índice y el pulgar
que se mueve como un azogue
casi dormido.

La imagen brinca con el árbol,
que engaña con su tronco
contorneado y lucha con alfileres
de provocación verde
que le recorren la espalda
cuadriculada como un mapa.

El árbol no termina,
el aire le llena su lenguaje.

Los relinchos entre su copa y el revés
de la copa lo aproximan al saurio de las llamas.

Las chispas verdinegras del caballo
colocan insectos sonrientes
en los sombreros que se ocultan.

Un farol de comparsa estalla,
las chispas con las luciérnagas mezcladas
reconstruyen la manga del mandarín
que llena la candela de cintas y de peces.

La cabeza gira hacia la banderola con los naipes.

Los peces se acercan al cristal de la copa
de los árboles y coralizan sus penachos japoneses.

Uno solo logra que su aliento sea descifrable
y la rama como en un circo nos da un manotazo.

Hacia allí vuelan los escuadrones de arena colorante
y el cangrejo sonríe la pulpa de un calaverón.

Blancos roedores entre sus raíces
y el infierno central
saltan indistintos, pero todos reconocibles.

El árbol no termina, siempre
está completo. Blancos roedores
entre las raíces que se hunden,
copulando con los reflejos.

En el espejo del tronco
una amarilla ave de cetrería
tolera al ave blanca masticando la nieve.

Al pie del árbol, juramentos,
las tropas otomanas colocan arañas de rocío
sobre el blanco lomo de los corceles austriacos.

Dos espejos inclinados esperando,
el tronco en la mandrágora de la imagen,
comienza a ensalivar a las hormigas.

Sobre su cabeza un dedal de oro,
se acentúa un procesional color tabaco
y en las sienes se sangra manotazos.

carlos Barral

COMPRO UN ALBORNOZ EN KEIRUAN

"En el nombre de Diós, Clemente y Misericordioso"

*Un tiempo, cuando vuelva
clamaré las suras,
la palabra del enviado de Diós,
desde las tejas ardientes de la casa.*

*Observaré la ley del sol,
volveré a oriente
el pecho cóncavo y vacío.
Dispuesto.*

*Contra el viento brumoso
que henchía las velas de los raqueros berberiscos.*

*Espiaré la hoja blanca de los cuchillos de trapo,
curva sobre los finos mástiles acostados.*

*Revenciaré las ruinas sin grandeza
de la puerta de piedra sin tallar,
de la pared de campo.*

*Honraré la mano que trazó la acequia y que plantó el olivo
y el abuelo del campesino obscuro
que fué decapitado al pie del castillo miserable,
menos noble, sin duda,
que esta roja muralla sobrevolada de moscas.*

*Preferiré el creciente que se sabe incompleto
a la cruz del suplicio
que los muros defienden y repiten las rejas
y la empuñadura infame de las armas.*

*Pero ahora, entretanto,
me reconozco aquí, como clavado en tierra
sobre el polvo en subasta de Roma y de Cartago,
muerto como estas gentes podridas de observancia,
excluidas del siglo, oliendo a cuero nuevo.
Igual que ellos grotesco, caballero en un asno
parece que incorrupto.
Cientos de veces muerto, bendito, disecado,
como el asno y los muros del país del que vengo,
donde la otra mitad de la torre fingida
y otros folios del libro quejumbroso
y otros notables cenicientos, y otros
cartilagos de Diós en el desierto.*

abelardo gónchez Leon

DESCRIPCION CON 0.5 DE MARGEN DE ERROR

A Leopoldo

Es el lugar de las computadoras
y de las ciencias infalibles;
pero de pronto te evaporas
—y creo en las cosas invisibles.
(Pacheco)

*Manhattan Chico lo llaman los que allí viven y dicen que es una mierda;
cemento y familias con mujer e hijos, domingos,
pollo con papas fritas*

*y en la mesa de noche Theotonio Dos Santos
abierto a la mitad con un lápiz y una regla:
pagamos su departamento propio con nuestro propio alquiler
noticias en la radio noticias en la televisión*

—esa voz gangosa

el mundo que revienta como una ola—

y solo

*me encamino hasta una matinée, hasta una vermouth, hasta una noche
una llamada a alguien por teléfono mirándolo,
regresa del trabajo, se quita el saco, se desarregla la corbata y mira,
esa camisa blanca, agotado, a mirarse la planta de los pies.
No sé adónde he llegado, dónde queda el fin, mi otra mitad adolorida;
si me puedo observar tranquilamente (una fotografía de la infancia)
si me puedo hablar, a grandes sorbos, un momento de honradez:
todo es una mierda dicen y fumo, me como las uñas*

—y la calma del mar—

*todo el verano estuve aquí mañana y tarde
el calor por las rendijas, por debajo de la puerta,
la ventana como un pedazo de aire*

Theotonio Dos Santos

página la que quieras

la voz gangosa 10 para las 10

se repite y cae la noche como plomo.

4 años de sociología

*de estrujar ésto donde vivimos con método y todo como si nos suicidáramos
y no se alza un vuelo de gaviotas sobre el agua húmeda*

*—desordeno el cuarto con mis movimientos
el cielo se despeja temprano en esos meses—*

y puntual pago el alquiler:

*(acaba el horario y se alejan a almorzar en sus automóviles
levantando polvo y piedras del tamaño de una uña
y almuerzo solo como un hongo*

"Ruso, el menú):

*4 años, el mundo este mundo que empiezo a reconocer sin anteojos,
4 años de ciencia, de metodología, de sociología rural,
de modelos sociológicos*

*y dejé de ir, un nuevo apodo,
al último lugar del salón, las piernas de las hembras,
a cuál me gustaría comerme, a esa que nunca me mira y no sabe que existo
Theotonio Dos Santos*



TILSA. 71

seminarios, trabajos de campo, volantes, asambleas
y recuerdo una plaza de provincia con una estatua sobre la fuente
el comercio cerrado y la policía.

4 años, dos carros, la plata separada del transporte:
mis gastos, mi cine, mis libros,
el mundo se desbarata sin mis manos

y extraño a mi mujer
su sonrisa, su mirada, su voz, ha engordado con los hijos
—no como ballena— ella sí sabe bailar cerca al mar descalza;
entonces reíste de la arena caliente en ropa de baño

(variables y encuestas y datos)
ahora tengo que regresar a verles las caras como palos,
ir a comer al restaurant del costado, a pasear por los corredores,
ver las luces prendidas de todos los pisos, no pisar la hierba,
el retrato del líder y buscar trabajo.

El no sabe nada de ésto, calma sus nervios en una guitarra desafinada,
aún le queda el dejo del oriente —las pirañas—

y el clima húmedo, hasta los huesos,
en la página que quieras
pago puntual su departamento propio
ahora sólo deseo estar con mi mujer y mis hijos, un rato.

EN ZONAS DE LA PERIFERIA

—cazas—

océanos pacíficos donde el sol lanza sus maldiciones
no hay mar de tranquilas aguas

huacos
(un cuerpo sus restos devorado por las moscas)
allí el aire huele a cemento
a mano de obra disciplinada y la voz es de metal
dura

al blanco exacto
sin largavistas se verá que el mundo es pequeño
que desde allá
la misma voz se repite como el mar atravesado:
el agua es blanca cuando se agita o cuando colocas el pie
pero verde cuando sólo hay el chillido de las gaviotas
o noches de luna pendiente de qué sucederá entre sombras
dos costas (pacífico y atlántico)
sólo escasos días demoran en caer en nuevas aguas

—todas saladas—

y no podrás beber sólo remojar tu cansancio y mirar arriba

—cazas—

en un lugar llano sin pasto sin arbustos o
sobre la arena limpia, estirada
descienden veloces como en un sueño
(y el cuerpo que no hallaron ni rebuscaron y queda en la memoria)
como pájaros vivos se desplazan
como silbidos

de metal es la voz
todo un territorio examinado como mujer trajinada por adelante y por atrás
caminan lentos como los siglos
y cada provincia y cada distrito
sin necesidad de admirar de cerca sus calles

como lanzallamas
tics
luces que se prenden y se apagan
de Sur a Norte de Norte a Sur
y cada movimiento —a la distancia— y cada gesto
sin largavistas ni poblaciones ignorantes del idioma
obedeciendo órdenes como el mar atravesado
se verá que el mundo es pequeño

la misma voz

informaciones fotografías radar control remoto
allí el aire es pesado como un engranaje de aceite:
veloces, como silbidos, sobre el territorio.



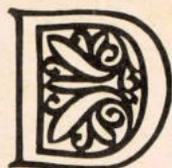
TUSA-71

tulio mora

CANTO DE AMOR DE TULIO MORA

(Fragmento)

Ibamos a sembrar nuestra vida en la tierra negra y milagrosa como lo dijo Esmeralda: felices como viven los pichicos alzando nuestra cresta de viejo pucacunga, allá en el Ucayali junto al sol, amaneciendo entre el cético, la itaúba, el huacapú. Una casa enorme con plantas y animales, bien listada de capirona, la hamaca no mayor del metro ochenta, blanda para el reposo y un fogón como de guaya, para que la panguana frita se adereze. Ibamos a sembrar nuestra vida en la tierra negra y milagrosa mientras el Río, Gran Río, anciano sabio, sepultara las ciudades, comarcas venenosas con sus púas de campos de concentración. Y nuestra alegría tenía un fondo de chonta en su tercera edad, canto de bon sapo, refrescante como una calabaza de aguajillo. Nuestra alegría tenía la sonrisa de Esmeralda, shimbillo maduro, sherina caída en mis rodillas, verde asado de pacacho-huira-huira. Nuestra alegría era su cara como la cara del chambira, del tucumaré, pacientes nadadores, repletos de sonidos, de colores claros bordeando los ríos y lagunas, las cochas abiertas de la Selva. Nuestra alegría tenía sus ojos, tiernos cashús, redondos y honestos, sus ojos que reventaban el corazón enano del caimito, el corazón enano del sinami, del sapote, el ungurahui, de los tumbos, los guanábanos. ¡Ah, sus ojos, alegría nuestra, conociendo el fondo de la vida, arrugando los sentidos, semejante a la noche tirada en los caminos como una muchacha encinta echada para atrás en actitud de sueño! Nuestra alegría tenía su voz, canto de tunchi, canto de añuje, el mundo interior de la tierra cuando cae la lluvia, Febrero eterno, cuando cae la lluvia, tush, tush, sobre la Selva, y el Gran Río arrastra la mijanada turbia, la cara del chulla-chaqui shingurado la cara del yachay pusangueado, la cara del chi-cuá desencantado. Nuestra alegría tenía sus cabellos, bejucos entre águanos durmiendo, bejucos verdes, bejucos negros, bejucos marrones, color de mundo; sus cabellos, techo de hojas sobre una canoa, como los pacamaris. Nuestra alegría eran sus pechos como el pequeño Río Paranapura descansando entre un matorral de topas, entre hojas de siringa, entre hojas de la coca, entre los graves gritos del musmuqui. Nuestra alegría era su espalda, vuelo de isula, pájaro mariposa que una vez allá en el cielo extiende todo su color azul brillante cortina azul, mantel azul, recuerdo de un dedo familiar en su crochet. Nuestra alegría tenía su vientre, especie de tarrafa prodigiosa, especie de tarrafa milagrosa, grito de la carne alimentando frutos limpios, Diego, Constanza, o como se llamen más tarde, hijos frutos blancos, hijos frutos verdes corriendo entre las chozas, hablando con los barcos, con las casas flotantes, y la tangana hundida descosiendo el agua. Nuestra alegría tenía su sexo, pequeño jardincito sembrado entre sus piernas. Nuestra alegría tenía sus muslos, palos de sangre, jóvenes y pálidos naciendo al este del vijao oculto, perfumados como la tierra con olores —olor de tierra convertida en barro, de hojas de paca, de sachamango— cuando la tarde se marcha por las cabañas más lejanas de Pucallpa desbaratando plantas y animales, la luz artificial, el ruido de las lanchas. Nuestra alegría tenía sus pies como aletas de zúngaro desovando zungaritos. Nuestra alegría tenía su alma, alma encogida, huevo de pihuicho una gran laguna azul plantada en medio de la Selva para beneficio eterno.



Doménico había conservado de su primera juventud en Castellaneta (ahogada, si quisiéramos compendiarla en unos pocos trazos evidentes, en un pozo de recuerdos tibios donde se mezclan y deslíen ciertos olores, caras descalabradas por la distancia y el color ceniza ferroso verde musgo

en algunas paredes de piedra o los mandiles tiesos de los almaceneros) el bigotico rasurado negro tinte, la goma en el pelo, un gramo de oro brillando entre los labios ahora ligeramente curtidos. Su hora predilecta, si la había, era el atardecer, las seis, cuando su bastoncito de concha amarillo viejo, dedal de cobre, tac tac Libertador abajo golpeaba hasta la plaza de Altagracia: caminos de ladrillos por donde conversaban las cargadoras empujando sus cochecitos. Doménico se miraba de cuerpo entero en el gran espejo veneciano de su cuarto; venía derecho desde el fondo, desde el azul de la pared ornamentada con estampas en color de hermosas señoras que seguramente acababan de salir del baño y se recreaban en jardines, alcobas mullidas, lagos y terrazas, y avanzaba a paso galante, al paso de los galanes de la aldea que vieron más de un millar de veces La Hija del Sheik, tac tac en dirección a sí mismo, observando el brillo todavía resistente de la seda del chaleco, la raya del pantalón negro y ciertos visos azulados en el charol de los botines; cuidado si asomaba el roto de la media, el costurón de la camisa o alguna hilaza en los bordes del corbatín de hélice. Tres pasos antes de encontrarse con su afectado doble, que desde el otro lado de sus pensamientos venía hacia él dispuesto a penetrarlo e impregnarlo de pies a cabeza como si fuera un espíritu volátil o un perfume fuerte, zas, se colocaba de perfil y de reojo se contemplaba. Antes de abrir la puerta que lo pondría inmediatamente en la acera, echaba una mirada algo ceñuda a su reloj de bolsillo cuya tapa de plata se abría a toque como una valva y era de esperarse que en ese momento, como tantas veces en ese mismo día, un suave y muelle desvanecimiento del vientre le paralizara el aliento; una ola tibia bajaba derribando obstáculos y evaporándose a su vez en aquella tiniebla pedregosa, hasta el momento en que se abrían las rocas gemelas que guardan la entrada y el vapor caliente, cargado de esencias, escapara en silencio por el agujero. Doménico respiraba hondo, devolviendo a su cuerpo al menos el espíritu de lo que había perdido: un aroma como de flores secas, de trapos raídos y líquidos que envejecieron y se enturbiaron, agrios, en sus frascos. Así salía a la calle fortalecido, como si acabara de revestirse de su propia piel. Las ventanas de reja, los portones anchos y sonoros, alguna mirada fría de vieja. ¡Doménico!, gritaban los muchachos que empezaban a aglomerarse como insectos debajo de los postes de la luz.

El retrato en colores de Rodolfo Valentino colgado encima del copete de la cama. Nacido en Castellaneta en 1895 bajo el falso nombre de Rodolfo D'Antonguollo, llegó al puerto de Nueva York cuando alumbraba el siglo, confundido en una madriguera de inmigrantes: e igual que todos fue fumigado y despiojado en su zocavón de la aduana. Mas tarde, en una famosa granja llamada Hollywood le limpiaron la mugre, le pulieron las uñas y los dientes, le cortaron las greñas y durante muchos días y noches, bajo el mas estricto secreto trataron su cuerpo de pies a cabeza con tintes y pomadas, ungüentos y sales aromáticas, cremas y perfumes y se vio acosado por una nube de peluqueros, sastres, masajistas, gimnastas, pedicuros que hablaban, gritaban y se exasperaban en todas las lenguas conocidas; los agentes y los empresarios venían a observar los progresos y quedaban maravillados, hasta que salió a relucir el oro fino, la legítima piel de

UN ANGEL DE ALAS SUCIAS salvador Garmendia

Adán antes de la caída, estimada a millones la pulgada. Desde entonces Rodolfo no volvería a sentir la proximidad gris y maloliente, los gestos agrios, los rostros de fatiga y desaliento porque todo se había transformado de repente: su propio brillo por tanto tiempo escamoteado, se expandía libremente iluminando un mundo nuevo de naturaleza tan inconsistente y tan frágil que le bastaba un movimiento de la mano, un pensamiento apenas, un deseo expresado en el gesto de volver la cara o cambiar la mirada, para que las apariencias cedieran su lugar a otras miles y sin que el tedio pudiera encontrar un rincón para sentarse a respirar. Los espejos se multiplicaban a su paso, de modo que el mundo entero se hallaba ocupado por su sola figura repitiéndose en automóviles descapotados, en la borda de un yate o en el caballo blanco que acostumbraba cabalgar por el desierto.

Doménico deja pasar las horas del día en su cuarto ni lentas ni veloces; su única compañía son esos espíritus gaseosos que de tanto en tanto se le escapan, tibios vapores cargados de aroma que él acostumbra llamar *ángeles*: voy a soltar un ángel, dice. En los caminos de la plaza las cargadoras regordetas saludan al señor Doménico, se pegan con los codos, cuchichean. El les enseña su granito de oro en el diente, sacude la mano para mostrarles el pulimiento de las uñas, les habla bajito al oído en su lengua difícil que las hace reír; alguna se deja pellizcar la mejilla y echa a correr bajo los árboles. Cuando siente removerse un ángel en la tiniebla, se aparta y lo deja volar a su alrededor.

Esta vez Doménico es él mismo mas un pequeño ramo de flores que sostiene a la altura de su pecho como si llevara una vela. Es domingo, las cargadoras están de salida,

no habrá nadie en la plaza salvo una persona, Laurita una muchacha del servicio de adentro que en muchos años, en todos, ha sido la única, única en el mundo, que ha aceptado dos, ha sido la única, única en el mundo, que ha aceptado una cita, no en broma sino de verdad puesto que acaba de verla vestida de blanco, con el pelo suelto y el talle flexible que viene hacia él por el camino de ladrillos, mi pequeña, mia piccola bambina, las flores, sentados en el banco, le toma las manos, mia bambole he soñado con llevarte al altar... ¿pero qué ocurre? Ella parece dudar un momento, se ha detenido, él la invita con la chispa de oro entre los labios, le ofrece las flores, ¡cuidado!, ¡un ángel se remueve allá adentro! ¡No salgas, por favor, te lo prohibo!; el vapor se condensa, se expande, es una aguja larga que avanza perforando tabiques, ¡inevitable! ¡Ya! Se escapa. Doménico vacía sus pulmones y aspira con doble succión hasta el fondo para absorber de una vez todo aquel espíritu rebelde, pero es inútil; todo a su alrededor se impregna de un vapor azufroso, denso, que se sostiene por sí solo separado del aire que aspira una y otra vez sin resultado. Un ángel de alas sucias, un ángel grueso y pestilente lo acosa, lo golpea por los lados con lo que ya no son plumas sino cartilagos y membranas y colgajos de piel. Manotea enfurecido para espantarlo, sopla, patalea inútilmente. La muchacha asustada viene sin embargo a su encuentro. Dos pasos mas y la verá taparse las narices horrorizada. Entonces se suelta a correr no sin antes haber arrojado las flores al espectro y estas al esparcirse lo traspasan y van a golpear el cuerpo de la muchacha.

Ella lo ve correr bajo los árboles manoteando desesperado como un pequeño diablo.

el FUGITIVO ariel dorfman

Yo soy el zorro, nosotros somos los sabuesos, ellos son los cazadores.

Puedes comenzar.

I

Yo soy el zorro.
Nunca me van a capturar.



Ahí va mi cuerpo, entre los árboles va, eso de atrás la cola. Este es mi pie, deslizándose mudo y secreto, sin ser visto, confundido entre las hojas que jamás marca, jamás dispersa, a rás de suelo y suelo, y otro pie cruza y no toca y otro más y otra hoja más y pie, estos son los pies del zorro, delicados, sin siquiera rascar la tierra más inmóvil más abajo, sin que nada despierte o se remueva. Es como si no hubiera pasado un zorro por estos lugares. Ahí, ahí vuela mi sombra, un alarido negro y silencioso, se va con el sol, con la luna vuelve, no tiñe la luz, no ilumina la oscuridad, pasa y no molesta, una huella que no deja huellas, no me van a capturar. Nunca se limpiarán botas a la entrada de una casa en mi piel, corre mi piel libre por el bosque, se borra, se escurre, ya no está, por allí tampoco, tampoco está, por allá y nada, nunca alguien entrará a preguntar el precio de ese animalejo que vieron amontonado sin ojos en el escaparate, no me van a poner cinta para regalo de aniversario. Ni un pelo me van a envolver, ni un pelo se me cae entre los arbustos.

Si no fuera, si no fuera por el olor que me sale, casi se podría decir que no anduve por acá, que ningún zorro habitó estos bosques. Pero el olor, tan cercano, tan yo, insiste en asomar, mientras más me esfuerzo por suprimirlo más me gotea, abandonado en el sendero que se cierra hacia atrás y ya no es ni fue sendero, sólo un olorcito, un rastro levemente rojizo, un recuerdo evaporándose en un ojo ciego, y aguarda apenas a los sabuesos. Tan yo, tan astuto e inteligente, despistándoles, no he podido sofocar ese aroma, la sola señal para los perros, tan socarrón, pero algo, algo, era necesario que algo flotara ahí en el bosque cuando yo hubiese pasado,

que ellos tuvieran una mínima posibilidad de hallarme. Darles una oportunidad, así juego yo.

Corro, escondiéndome, sin parar corro.

Y qué se le va a hacer, el sudor interrumpe por todos los poros. No lo puedo controlar. Para pasar inadvertido en los pasajes más asoleados, otro rayo más, entre las cámaras fotográficas y las máquinas grabadoras, para que el ritmo de las pisadas aprendan a ser alas, relámpago entre los álamos y los reflejos, verde en el pasto verde, respirar de tal manera que parezca el viento o el silencio, hay que sudar, hay que echarse el alma olorosa afuera y atrás y al lado, algo tiene que quedar. Los músculos que huyen se quejan, aunque sea suavemente, y hay que hay que callarlos, darles salida por otra parte, nunca boca darle, hay que nunca gritar. El corazón se pisa a sí mismo pero queda resonando ahí en el camino. La garganta no habla, pero hablan siempre las manos que la iban estrangulando. Aún perdido en una pesadilla, mirado por binoculares, mantuve cerrado el hocico, me hice invisible, lograba fingirme basura, que me dieran vuelta con el pie. Y mientras tanto, me salía, tuvo que salirme, una exudación lenta, porque soy el zorro que soy, tan cazurro, algo denso y espeso me reptaba siempre exultante desde la piel, desde adentro un río de música líquida me recorre como yo recorro el bosque, me va goteando un rosario de agua y sal, una neblina, sale la lengua a lamer, a reincorporar, a medida que corre voy bebiéndome el sudor, algo siempre cae, pequeñas larvas, una saliva me revuelve y queda inerte un charco sobre el camino, y otro charco y caracol aplastado y no hay tiempo para volver y recojerlos, hay que esconderse, sigilar, más veloz y más sordo, como si en cada gota creciera un ladrido, siempre algo tiene que

quedar. Y algún día los sabuesos, por eso mismo, viajando aquí en mi fetidez, aquí en mi secreción, aquí viajando en mi pulmón que se desparrama, finalmente, aunque les tarde mil imbéciles años, no cabe duda, al último tendrán que seguirme hasta la madriguera.

Como si me importara. Ya no estaré ahí, el zorro no estará.

Es que el sol. El sol que me protege. No saben que el zorro es el dorado hijastro del sol. No ese de mediodía, ni el mareasol que provoca en el amanecer. Ni de los rayos que atardecen los eucaliptos y trepan por el puño de un horizonte que se cierra, de un grito que se cierra. El de la noche. El sol de la noche. Zorrito, su primogénito extraviado, su favorito, su pródigo, su suyo, embajador, último solitario batallón, última trinchera de la luz. En el centro, en la mediamediamedianoche, cuando nunca retornará la luminosidad, cuando ni siquiera sombras y ningún perfil y ni pensar en un túnel porque hasta un pozo necesita luz, cuando ni un mordisco de sol.

Entonces. Caliente aún en la carne del aire, bullente en un cráneo enterrado, roja hada hundida en la oscuridad, canto callado alumbrando. Porque se ha muerto, muy muerto el sol. Entonces. Entonces soy el zorro que soy, y me detengo. Dejan de funcionar mis glándulas, mi aliento se empaña y se transparenta en el vidrio de mi aliento, y ya no necesito, de a poco, respirarme, poco a poco, ya no me muevo, quieto, limpio. Descanso.

Y tengo tiempo para pensar, y me pongo, y pienso, y ahí no hago más que pensar en ellos, en los sabuesos.

A esa hora duermen. Sólo saben que es de noche porque un campanario enloquece la perrera doce veces, saben del otoño porque un calendario, y de los años en la radio. Cada tarde, metódicamente, se selecciona a uno para que duerma junto a la hoguera, un lebrél diferente cada noche para que aprecie la caricia de un guante en su pelambre, y que los hijitos de la casa lo regaloneen y lo bañen, caramelos y lágrimas y champú. Los demás sabrán que ha salido el sol porque una llave remece el candado, el desayuno y la madrugada entran juntos en el mismo plato, llegan siempre a la misma señal del despertador, y el día es algo que se mastica, es una vitamina contra el cansancio, el día da fuerzas. Huesos con un poquitín de sangre y nervio, azúcar a veces, se sacian.

Yo también he contribuido, les brindo mi pelaje un olorcillo, un regalo para que su vida esté llena de emociones y satisfacciones, pienso, y me tranquilizo, y hasta sonrío.

Es que no me podrán hallar. Aún si logran —y qué se le va a hacer— por alguna extraña casualidad, a tropezones, estornudando, en una inepta hemorragia de mocos y galopes, aún si logran arribar por equivocación al sitio donde cierta vez yo viví. Donde mis hijos, los nietos del sol, donde pernoctaron. Y hasta mi mujer, antes, también, cierta vez, cuando mi mujer. Cuando mis hijos. Los perros, borrachos los perros. Aún en ese caso. No estaré. Es que el zorro ya no estará.

II

Nosotros somos los sabuesos.



adran esa canción cuando salen, cuando salgan, a mi busca. Una jauría chismosa, aullante, ineficiente, torturando los tímpanos del bosque somos, para fingir entusiasmo. Nosotros somos, que somos alguien o lo seremos o algún día pronto subiremos, nosotros, este cuerpo com-

pacto somos con tantos hocicos, un ojo en cada diente, una nariz en cada árbol, cada uno más rápido y rapaz que el otro, nosotros saltando y adelantándonos.

Lo vamos a encontrar, le permitimos salir un poco antes, para que tuviera una leve ventaja, para que fuera algo más difícil, somos, un poco más entretenido. Tiritaba toda la noche en la jaula al lado, lo mantuvimos despierto, cada media hora le dábamos una serenata de colmillos se iba a morir de un ataque el corazón, lo dejamos tranquilo. Así es más entretenido.

Y no saben que yo soy apenas una ceniza en el polvo, un anteayer que despide una ligera excitación, algo que se disuelve y es acorralado con éxito por nosotros. Saltando y adelantándose. Pobrecito el zorro, se cree tan astuto, su cola al tope, tan previsible y visible, tan obvio. Salió disparado y palpitando cuando le abrieron la puerta unos minutos antes del amanecer, estaba tan pálido que se lo tragó el aire antes de que llegara al bosque. Nosotros somos unos ladridos que lo ayudan a correr con más ganas, con más ímpetu, zorrito. Porque está vivo en nuestras fosas nasales, escuchó nuestros dientes y tuvo el miedo que se debe, que nos debe. Sudó su miedo. Siempre terminamos, ya es aburrido, por rodearlo, ya no es gracia. No se nos ha escapado nunca. Nuestra hoja de servicio intachable. A veces lo deguellan ahí mismo, a veces un tiro, a veces somos nosotros somos los que.

Desde aquí, desde cualquier parte, podemos oír su respiración, como una cáscara aparentando que nunca hubo fruta, un niño escondido abultado bajo una sábana tan evidente, podríamos llegar hasta él con los ojos vendados, y hay tanto intestino que masticar, terror que devorar, esa pulpa que queda después de despellejarlo y es para nosotros si lo alcanzamos a tiempo. Aquí, aquí, en el sendero, en este olfato que salta y se adelanta, es tan fácil seguirlo, el zorro que debe estar calvo, necesita un tónico, sembró de pelos casposos todo el bosque, y no hay misterios, encrucijadas, sólo un camino torpemente zigzagueante, el zorro creyéndose lejos, aplastado contra un ciruelo imitando el otoño, imaginándome la delicia de nuestra confusión, lo cazaremos, así de simple será, lo vamos a ver colgando a la hora de los aperitivos y en el aire atraparemos las galletitas Ritz y los aplausos.

Así de simple será.

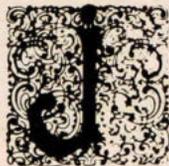
Hasta que de tanto ladrar y de tanto acá, por acá, que acá, síganme, a mí, a mí, yo sé dónde, yo sé, también este rastro, vengan, que yo, vamos, no vamos, hasta que se pierdan, se pierdan, se van a perder. Era tan fácil, pero ahora los dientes se mezclan y se muerden entre sí, en la misma boca un diente le busca el odio al otro, las correas se enredan y las espaldas se hacen nudos, todo gira, es tan simple, acá, acá. Sin saber todavía que han perdido la huella. Hasta que algo flote anaranjadamente para que sea el zorro, y hay tantas abejas, algo se movió detrás de ese tronco, y hay cada hoja que cae, es tan simple cazarlo, somos tan macanudos, pero las voces del coro comenzarán a desentonar. El levisimo perfume que yo les había dejado, era necesario tratarlo como a una doncella, sentarse a cierta distancia y no hablarle durante largas horas, ya ellos lo borrarán antes de que lo pisen, se lo disputarán antes de que lo vean. Son demasiadas cabezas para un solo cuerpo. Subiéndose encima de la primera pista, zorro estúpido, zorro idiota, la primera que es siempre falsa, y la segunda, queridos perros, la segunda pista, casi siempre también. Revolcándose en las hojas que yo ni rasguñé, que habría que examinar con cuarenta pupilas atentas y quietas, ni saltando ni adelantándose ni olisqueando, para esbozar después la tesis de que el

zorro se desplazó en dirección sud-sud-oeste, y ellos devorando el aire al norte y en el mejor de los casos muela y muela al sur, hasta que la atmósfera sangre y espesamente encubra los pasos que yo no caminé. Y mi olor desapareciendo entre los pies, no entre las narices, en jirones irreconocibles, repartido en pedazos para que cada sabueso pueda freír su zorro, que no le espeten que es fracasado, un incapaz. Cada uno dando vueltas en el mismo círculo, derribando flores, mordiendo los árboles, cada uno con su mueca de zorro privado y exitoso. Y todavía no saben que me han perdido.

Piden calma, ahora piden un momento de silencio. Entre todos tratan de reconstruir la escena antes de que llegaran, poner cada cosa en el lugar que corresponde y mi olor entre las cosas. Habrá que construir una esencia única, colectiva, algo específico y registrable, algo en que todos estén de acuerdo, para poder proseguir. Y comienza a emanar un hedor, a sobreponerse algo que se pudre por la floresta, su propio olor. Una nariz enorme que crece y traga. Sólo un cadáver puede ser tan repugnante, algún bulto agoniza de lado, algo se descompone demasiado dulce en este bosque y no deja respirar. Un animal moribundo, mostrando la mandíbula blanca. Es un asco el aire, por eso no podemos seguir la pista. Parece que ni los pájaros quieren picotearle, acercarse. Un olor que nos hincha la piel, nos arruga la lengua. Debe ser el zorro, qué asco. Hufía tan fuerte que tropezó, se le rajó el cuello, quedó caído y ahora se está pudriendo por ahí, para qué seguir buscándolo. Estará rígido, insoportable, con las moscas amándole a lo azul. Ni siquiera vale la pena hallarle, mejor nos vamos a casa. No preocuparse más de él. Pasará el tiempo, las lluvias lavarán sus huesos, se hundirá entre las raíces cuando lleve la primavera el aire estará nuevamente limpio y puro. Que el bosque cumpla su labor, volvamos a la perrera. Ahí los esperan los alimentos y las felicitaciones. Los sabuesos, años después, cuántas horas y caídas de árboles después, guerreros santos, inquisidores, uniformados, ladrando entrelazados y ebrios, lebreles, nosotros somos los sabuesos, saltando y adelantándose. Cumplimos nuestro deber. Nos mostraron fotos de la presa, fueron grabados los chillidos del animal, se reprodujeron como eterna música de fondo, estudiábamos sus movimientos y habitat, fuimos entrenados con circuito cerrado de televisión para descubrir sus escondrijos. Y anhelar una mano enguantada en cuero apaciguándonos el lomo, algunos de nosotros cerca de la hogera a los pies del amo. Los sabuesos.

Años después, años más tarde. Y es así que llegarán, en el camino de vuelta, a la única conclusión posible, sensata: quizás ni siquiera existió. No lo hemos podido encontrar, nunca hubo tal especie, son rumores sin fundamento. Una pura apariencia entre el follaje, el delirio de un viajero que encontró un pelo de plástico, un cronista que no supo distinguir el perfume sintético en el parque. Era una mera leyenda. Soñamos con él, es cierto, pero tiene menos peso y sustancia que el esqueleto reconstruido de los dinosaurios. Ni siquiera puede tocarse, como uno de esos patos de lata que da vuelta y vueltas en el tiro al blanco en las ferias. Nada. Nos miramos con tristeza, es hora de regresar con la noticia, si no lo apresamos nosotros no lo hace nadie, como un sótano sueña con hallar un altillo en una ciudad arrasada y sin paredes, anunciar que el zorro (el león, el águila, cualquiera de ellos), el zorro, después de todo, nunca existió.

Ellos, ellos son los cazadores.



Jamás se los ha visto, pero siempre están por venir, vienen, ya vienen, siempre a punto de galopar y nunca se puede saber con seguridad qué instante elegirán para aparecer. Primero, ante todo, han de alejarse los perros. Después, a veces, los cazadores, ellos. En ocasiones llegan horas más tarde, al otro día quizá. O se aproximan de inmediato, un remolino atado a la cola de los dientes de los perros. O llegan y se quedan a acampar durante semanas, sus fogatas no se apagan nunca. Otras veces no vienen en absoluto. Se rumorea que están en sus casas y que soltaron a los sabuesos para que trajeran solos la presa. O se acabó el verano y han vuelto a la ciudad. O en el medio de una tormenta de nieve, sus sombras. No se puede saber. Nunca alguien se atrevió a dejar su cubil, su agujero, su pedazo de cielo, para observarlos pasar. Nunca alguien abrió los ojos y les salió al paso. Hay cuerpos sí muchos cuerpos quemados, balas, cartuchos, eso hay naturalmente y tierra envenenada y árboles que expulsan culebras. Hay cielos muy grises. Pero de ellos, nada.

Sin embargo, murmuraran los animales en las noches deshabitadas de los bosques, comparan experiencias: están armados, montan caballos, gritan al zorro, al zorro, mátenlo, conversan sobre temas difíciles de comprender, uno de ellos tiene en sus labios la silueta de un corno. Están armados. Fuera de esto, nada se sabe.

Hay largos, irregulares, períodos de paz. El polvo pierde su histeria, deja de mirar para todos lados, los latidos de tantos pechos se calman. Algo tranquilo y lento se extiende encima de la vegetación. Se ha olvidado el nido de ladridos, los perros tampoco volverán, los cazadores son un mito, una ficción, pasaron hace años en los cuentos de los abuelos, jamás existieron, nunca retornarán. Aparentemente la vida se hace normal.

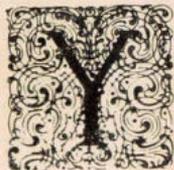
Pero no es el mismo bosque de antes. Los animales no lo saben, pero no es el mismo de antes. Todo sigue escuchando, en medio de la risa y el olvido y el hábito, todo sigue esperando. Cada oreja es un estómago vacío siempre a punto de vomitar, y ese silencio tan intenso y vasto que por coincidencia cae se prepara para algo que a lo lejos es eco y vibrará. Las cosas tan quietas se marean con el más mínimo sonido, es posible espantarse al menor disparo de una rama que se quiebra, una fruta que cae madurando, un pájaro que chilla, las cosas están listas para huir, pierden su perfil, tiemblan. Aún cuando no hay viento, los árboles pueden ponerse a mecer. No hay razones para tanto temor, algunos cuentan chistes. Pero el polvo tiritita, gira leve y se levanta, y gira un poco más, y algo comienza a torcerle el pescuezo y descabezado retrocede en círculos, algo viene, parece que alguien vendrá. Falsa alarma, no hay para que esconderse. En las noches se imaginan ruidos y luces. No es exactamente un látigo eso que se oye más allá, ni una lengua larga y oscura y árida entre los árboles. No es ni voz ni galope ni bronces. No pueden ser los cazadores, no existen, se fueron a dormir. Cuentos del cuco. Pero cada animal, por si acaso, vuelve a su escondrijo, borra sus olores, recoge su prole, no tiene porqué confundirse eso que se acerca con un avión, con la sirena de un barco, no es una metralla, no es un zumbido metálico. Es el viento, sin duda. Son relatos para asustar a los niños, vienen, ya vienen, están siempre por venir, nunca se puede saber el momento exacto cuando los tambores se pongan a tocar, las hojas se carbonizan solas, los animales se retiran

discretamente, no pueden ser los cazadores, no han pasado por acá ni sabuesos, no son ellos, el polvo gira y chilla y parece una trompeta y parece las piernas de un enorme, espumoso caballo, no puede ser que sean los cazadores.

Nunca nadie los ha visto pasar.

IV

Fui tan astuto. Nunca supieron dar con mi guarida. Algún día saldré y los voy a enfrentar. Entre las cenizas, con la tierra tan hinchada de ampollas, he de mirar el fondo de sus ojos.



o soy el zorro, aquí, mírenme. He comido sus gallinas, he roído las alambradas de púa, narcoticé a sus perros, la sangre de los cerdos brillaba en el corral. Fui demasiado socarrón. Aquí, el zorro, aquí estoy.

Pasarán por el lado, como si fuera invisible, o una mera piedra colorada en el camino. Volvamos a casa, gritarán, o al zorro, al zorro, mátenlo, apuntando sus rifles en otra dirección. Pasarán por su lado, sin prestar la menor atención a sus gritos, a su brazo como bandera frente a los ojos. Desconecté sus alarmas, liberé las otras fieras, me odian en los zoológicos, mordí a uno de sus hijos, algunos diarios publicaron mi foto y pedían mi eliminación, yo el zorro. Desmontarán, alguien se sentará encima de la piedra colorada aquella, harán un picnic, aquí no hay zorros, ya han desaparecido

todos los animales, tirarán balas contra los árboles, contra los duraznos en conserva, y después a guardar los rifles junto a la corneta que reposa en la cabalgadura, vamos a casa. Llama a los perros.

Conversando de otras cosas, de cosas que no entiendo.

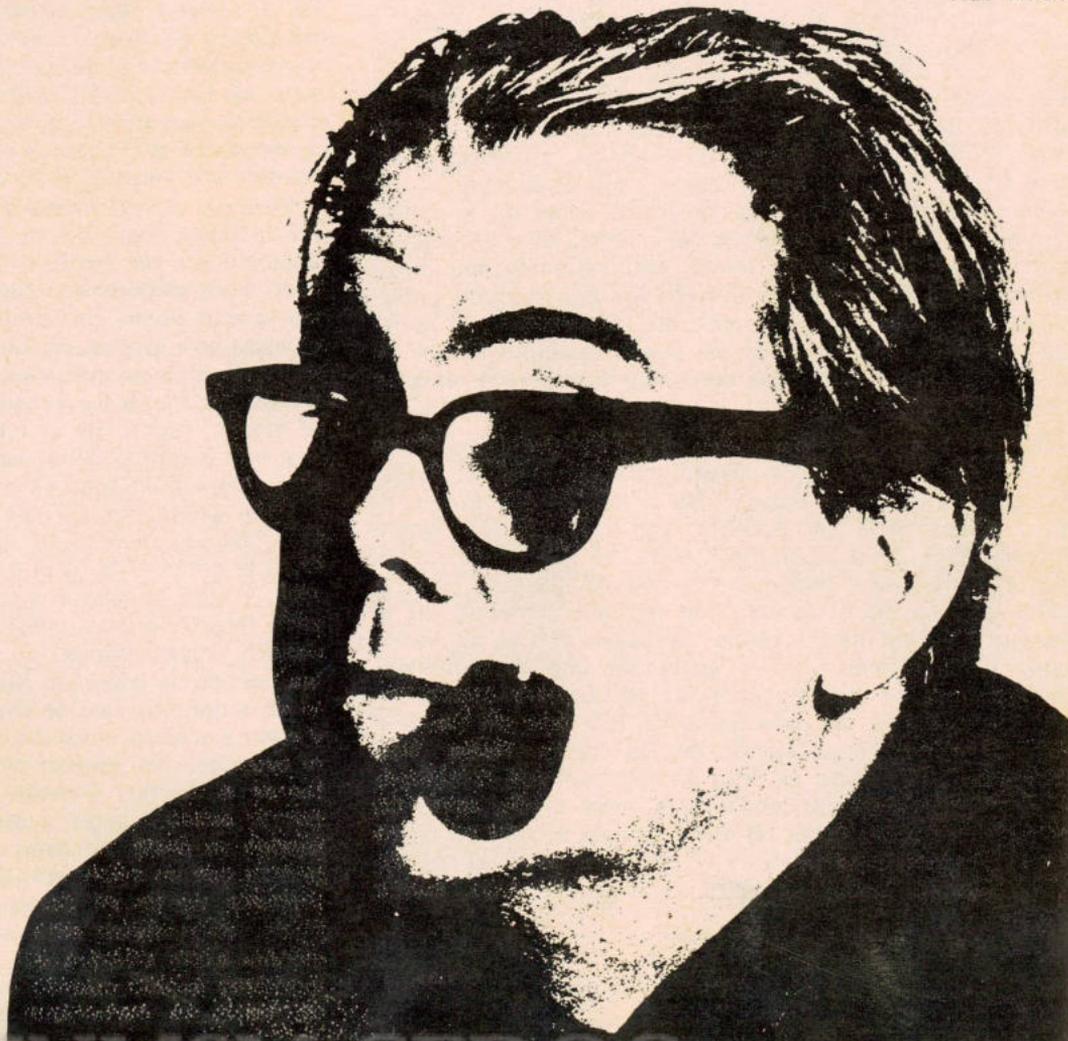
Me pararé frente a sus caballos, en el medio mismo del bosque, con mi rojo alarmante, con el sol saliéndome en el sudor, hambriento de ojos y sin mujer, con los nietos olvidados, aquí estoy, basta. Frente a ellos, para que me tengan que mirar el fondo de mis ojos. Engañé a los sabuesos, fui yo el que destruí la miel, solté a las abejas, hice un hoyo en el jardín, ratones en la sala de baño, el zorro. ¿No me han buscado tanto? ¿No han cabalgado años para tocarme? Pues aquí me tienen, hay que terminar con este juego de las escondidas, ya estoy cansado. Anoche mordí el cuello tan palpitante de la gallina, los perros no se despertaron, han olvidado el bosque, esta noche voy a pisar los huevos uno por uno. Nunca me pudieron pillar.

Volverán a montar. Los martillazos y las pezuñas lo golpearán y caerá bajo el galope que va corriendo como sobre un camino un tanto pedregoso, un camino poco frecuentado, lejos de la carretera, lleno de rocas coloradas que hay que evitar, derribándolo, será, idéntico a su olor por fin, sin sombra, se hará polvo quieto, arena sin vírgenes, descansando sus cabezas por millares en el muerto sol de la medianoche.

V

¿Tienes miedo?

Max Frisch



preguntas a MAX FRISCH

julio ortega y cecilia bustamante



Max Frisch está en los Estados Unidos invitado por la Universidad de Columbia (Nueva York) donde dicta un seminario sobre teatro actual. Estuvo aquí por primera vez hace veinte años, y de esa experiencia aparecen en su novela *No soy Stiller* sátiras muy agudas a la vida norteamericana. Vino a la Universidad de Yale para hablar de su propia obra a los estudiantes de la Escuela de Drama. Calificado generalmente como un escritor de izquierda independiente, Frisch es sobre todo un activo antifacista y ha protestado siempre contra la tiranía de cualquier forma, desde los años de su amistad cercana con Brecht —sobre quien ha escrito posiblemente el más vivo retrato evocativo. Frisch es, a su modo, un escritor político, y es por cierto un crítico feroz de la famosa (y deplorable, para él) neutralidad de Suiza, su país. Su formación brechtiana es evidente: Frisch es, quizá, un antagonista todavía más penetrante de la burguesía. Por otra parte, mientras el teatro actual parecía diluirse en un experimentalismo caótico, la obra de Max Frisch se ha ido construyendo con una coherencia ceñida: los críticos consideran que sus piezas resumen el teatro de Brecht y el teatro del absurdo, sobre todo desde su *Biderman y los incendiarios* (1957); pero ya desde una de sus primeras piezas notables, *Don Juan o el amor a la geometría* (1953), podía advertirse la capacidad formal que lo distingue, esa maestría de la composición, que él plantea como una estrategia de la ironía y la paradoja; siempre con una implicancia crítica y dramática que se nos impone desde la misma ficción, desde su habilidad formal y técnica. Pero lo más importante radica en el hecho de que sus obras revelan la complejidad de un mundo personal. Básicamente, su pensamiento parte de la indeterminación del individuo, de la pregunta por su identidad en un mundo social donde la violencia y la mentira son leyes secretas, encubiertas por un falso humanismo. De allí se deriva su poder crítico, la penetración conflictiva de sus ficciones, su interrogación por la integridad humana en la depredación moderna.

La primera pregunta nos la hace él: sobre el Perú y sus cambios actuales. Ha seguido con detalle las noticias de la prensa europea sobre el ensayo peruano: pide noticias sobre la reforma agraria, quiere saber el sistema de la repartición de la tierra; le interesa la marcha de las cooperativas azucareras. "Me gustaría ir al Perú, dice, ir también a Chile; el próximo invierno estaré libre, quizá pueda ir entonces". La idea lo anima: tal vez, como algunos de sus libros muestran, América del Sur podría ser para él un mundo que contradice las desviaciones del desarrollo, y que por eso mismo las denuncia. Parece decidido: quiere ver por sí mismo Perú y Chile.

BRECHT Y LA PARABOLA

Hay en sus piezas, sobre todo en las primeras, cierta necesidad didáctica en el sentido brechtiano. ¿Sería, en este caso, Andorra su pieza más característica?



Andorra se originó en un diario que yo escribía entre 1946 y 1947, después de la guerra. En realidad, era una historia parabólica y yo la convertí al teatro porque entonces yo actuaba muy cerca del movimiento anti-facista y quise demostrar cómo funciona el antisemitismo en un burgués.

En ese sentido es, pues, una pieza didáctica... Lo que ocurre es que a veces no estamos directamente haciendo

las cosas horribles, pero estamos preparándonos para hacerlas...

Frisch se refiere, con ésto último, al maestro de escuela que en *Andorra* es conducido por su mentalidad burguesa, por sus convenciones sociales, a la horrible situación de condenar a su propio hijo como judío: el joven no es, sin embargo, un judío, pero el maestro, que ha ocultado su paternidad, lo ha criado como tal. Finalmente, el joven decide morir en el papel que le han asignado, anulando su entidad individual, pero permitiéndole recuperar un sentido que contradice la miseria moral de su medio.

Brecht —prosigue Max Frisch— quiso superar el teatro naturalista, y por eso utilizó la parábola, que no puede ser naturalista pero que sí tiene una tendencia didáctica. Cuando escribí *Los incendiarios*, y también *Andorra*, hubo

algo de eso. No estoy seguro si la técnica empleada me obligó a proponer un mensaje, pero sí sé que me puso lo más cerca posible de mi propio pensamiento. Me siento incómodo con la parábola. Es claro que Brecht ofrece una ruptura, ofrece una experiencia. . . Conoció a Brecht cuando volvió a Zurich, después de su período en los Estados Unidos: lo apreció y lo apreció mucho. Pero ¿qué significa la experiencia brechtiana? No significa exactamente una situación política. Su obra está viviendo una vida oficial en la que el lenguaje no corresponde totalmente a lo real. Esto es frustrador. Me irrita, por otra parte, que el enemigo pueda utilizar también de la parábola. La parábola puede ser empleada con valores opuestos, y con un valor contrario fue montada el año pasado una pieza de Brecht. Los valores de la parábola dependen de las situaciones: sé que *Andorra*, por ejemplo, fue presentada en Brasilia por un grupo de blancos y negros, con lo cual adquiriría un sentido más crítico.

¿Diría usted que se acerca de otro modo ahora a Brecht? ¿o se aleja, más bien, de él?

Actualmente Brecht se ha convertido en un clásico y es aceptado incluso por los burgueses. Hay como una castración en esto. Me irrita ese brechtianismo de hoy: estoy seguro que a él le hubiera disgustado la clase de éxito que ahora tiene. Soy escéptico acerca de ese éxito. Por ejemplo ayer, al ver aquí en New Haven el ensayo de "The Seven Deadly Sins" (estrenado por el Yale Repertory Theatre junto a "The Little Magagony") tengo que reconocer que ha perdido agresividad. No sé, pues, si estoy más cerca o más lejos de Brecht. Quisiera hacer una cosa diferente, ir más allá. La verdad es que Brecht fue muy personal en su marxismo; su punto de vista resulta ahora un poco *naif*. . . La verdad es que algunas de sus cosas me resultan algo aburridas, el *Galileo* por ejemplo. . .

Tal vez el punto en que Frisch se separa de Brecht radica en que sus piezas requieren una elaboración formal más problematizada, ya que su incidencia crítica debe producirse desde las situaciones muy ceñidas de los personajes actuando a la vez en una dimensión ficticia y moral. Si Brecht revela la pasión generosa de los fundadores, Frisch —heredero de esa ruptura— muestra el trabajo más lacónico y reflexivo de quienes amplían esa tradición. Por eso, es indudable que Frisch es uno de los autores que con más capacidad reflexiva —con una problemática formal menos vistosa pero más penetrante— ha proseguido las rupturas de Brecht. Frisch describe así sus intenciones de autor:

"Como autor teatral yo considero que mi tarea ha sido plenamente cumplida si una de mis piezas tuviera éxito en presentar de tal manera una interrogación, que desde ese momento en adelante el público no pudiera seguir viviendo sin una respuesta, sin su propia respuesta, la que solamente pueden dar a través de su propia vida. La demanda general por una respuesta, una respuesta general, que a menudo se da tan conmovedoramente, tan llena de reproches, tal vez después de todo no es tan honrada como quienes preguntan lo creen. Toda respuesta humana tan pronto como trasciende una respuesta personal y pretende validez general, será cuestionable, conocemos éso demasiado bien; y la satisfacción que encontramos en desaprobar las respuestas de otras personas nos hace olvidar la pregunta que nos incomoda; y esto podría significar: nosotros realmente no queremos respuestas, siempre deseamos olvidar la interrogación. A fin de no hacernos responsables".

Así, para Frisch el teatro es un debate de la conciencia responsable que cuestiona e interroga, no desde una verdad general sino desde su propio compromiso con una solidaridad humana que el mundo moderno extravía.

STILLER, DON JUAN, BIOGRAFIA

¿Se podría decir que Stiller es una parodia y algo así como una agónica y nostálgica despedida del personaje marginal?

Stiller parte del problema del individuo dentro de la comunidad. La comunidad es uno de sus problemas fundamentales por las influencias que el individuo recibe del pasado de su propio medio. Yo quise hacer una imagen de ese individuo: una imagen que tuviera que ver con todos, que el personaje viviera en ella el papel de cualquier individuo. Algo de esto también quise plantear en *Andorra*. El personaje es por cierto un burgués y como tal es su acercamiento al arte. Pensé en situaciones que existen en nuestros países, la novela parte de eso. El personaje *outsider* es una persona distanciada, distanciada en el sentido en que puede estarlo, digamos, el genio, los niveles elevados. En cambio Stiller no cree en su mensaje artístico (aunque es un escultor de éxito) porque participa de la alienación de su sociedad y a la vez su medio se niega a escuchar su mensaje de identidad. En cierto sentido habría en esto una crítica de la sociedad: sobre todo desde el caso del personaje, un hombre que quiere ser honrado y que entra en conflicto con su medio desde su situación peculiar. Su error está en su debilidad. Pero no diría que es un *outsider*, propiamente. Una persona que no está ajustada a algo posiblemente está equivocada en alguna medida. . .

¿Se podría decir que Don Juan es, en cierta forma, una crítica a un mito del individualismo?

Don Juan es una de mis primeras piezas, la escribí en este país, hace veinte años. En esa época no sabía mucho de Don Juan, solamente lo que todos saben. Es más: no había visto todavía la ópera de Mozart, no había leído la pieza de Moliere ni conocía la de Tirso. Pero utilicé el tema por varias razones: porque me gusta el teatro con problemas concretos, humanos, como medio de librarse del teatro naturalista a lo Tennessee Williams, digamos; y también porque entonces estaba preocupado con el problema del sexo y el intelecto, con sus relaciones, porque yo creo que éste es un problema que existe para todos y también para mí. No diría que la pieza es, en el sentido tradicional, una crítica, en sentido realista, a la sociedad. . . esas críticas generalmente son muy aburridas. Ni siquiera la Iglesia es aquí importante, a pesar de que ella es otro medio de poder en la sociedad. Para Don Juan el adversario es su pareja: la mujer. El hecho es que estamos basados en la naturaleza sexual y *Don Juan* quiere ser *el Hombre*, pero en realidad esto lo lleva a ser un personaje pueril.

Así el héroe clásico se convierte, en su pieza, en un irrisorio anti-héroe. . .

El héroe es entonces el anti-héroe y naturalmente porque quiere escapar pierde su libertad y tiene que aceptar finalmente la situación de la familia. El problema insoluble del sexo es que el sexo es anti-individual. Don Juan comienza con una educación cristiano-burguesa normal y Miranda es un personaje opuesto diagonalmente y están, diré, listos el uno para el otro, preparados para encontrarse con una experiencia del mismo valor. . .

En la pieza *Don Juan* ama en realidad el estudio de la geometría y para librarse de su fama de seductor escénica y finge su propia muerte. Pero una de sus damas conoce el secreto y los chantajea: Don Juan es reducido por ella a la vida doméstica. Pero al final alguien trae un libro: una comedia sobre Don Juan, el burlador de Sevilla; así, al menos ha salvado su imagen pública.

Frisch ríe de la suerte de su héroe y es entonces momento de una pregunta más clásica:

¿Prefiere alguna de sus obras especialmente?

Es algo difícil... No estoy de acuerdo con todas ellas. Sé que no puedo seguir más con la parábola y tampoco con la sola dramatización técnica. Y tenemos sobre nosotros una tradición clásica poderosa: algo es creíble si se le da el sentimiento de lo necesario. Más bien, yo vivo en el ideal de la posibilidad. Todo contra la idea de necesidades en términos de fe. Este sentimiento de lo necesario no puede cambiarse, no sé tampoco cómo podría cambiarse... En una de mis piezas de hace tres años (*Biografía: un juego*) el personaje puede en escena entregarse a la posibilidad. Pero él toma decisiones y no cambian mucho su realidad porque él es inconsciente del ambiente que lo condiciona.

¿Biografía supone un cambio dentro de la evolución de su obra?

Creo que es una pieza muy diferente a las que he hecho antes. Lo que pasa es que el drama, como género, tiene la tendencia a dar algo como posible desde un comienzo único.

En *Biografía* Frisch intenta quebrar esa pauta: sus personajes se desdoblan para rehacer sus vidas y en ese juego de posibilidades los anima la esperanza de no ser más ellos mismos. Juego irónico y acaso perverso que, fatalmente, sólo puede repetirse en el laberinto de la propia biografía de los personajes.

¿Escribe actualmente una nueva pieza?

Prosigo escribiendo mi *Diario*. Estoy viajando continuamente, y debo ir todavía a Rusia... Pero quiero ya sentarme a trabajar y hacer una novela y también, claro, algo de teatro...

El *Diario* de Frisch ha causado una notable reacción en la crítica europea: es un apasionado documento sobre la vida del intelectual contemporáneo, donde no sólo aparece la formación de Frisch y el origen de sus obras, sino también sus ideas de un humanismo alerta, su voluntad de defender los valores individuales que sean la verdad común esencial. Allí, sobre su propia obra dice:

"La expresión real se puede solamente encontrar, para mí, a través de un ejemplo que está tan alejado de mí mismo como yo de la persona que escucha: esto es, el

ejemplo ficcional. La comunicación es esencialmente posible sólo por intermedio de la ficticia, transformada y reelaborada mediación; y es también por esto que el fracaso artístico va siempre acompañado por un sentimiento de sofocante soledad".

IONESCO, WEISS

Le contamos que en Lima se presentó, hace unos años, *Andorra*. Frisch no lo sabía y la noticia, al parecer, le gusta. Por cierto, también *Los incendiarios* fue estrenada en una sala limeña.

¿Qué pieza prefiere de Ionesco?

Tal vez *Rinoceronte*... Pero hay que decir que el teatro de Ionesco es en realidad muy débil. Yo diría incluso que es peligroso su estilo de teatro...

Se sabe de algún montaje que dió una versión completamente opuesta, facista, de *Rinoceronte*.

Sí, sabía también de eso. Allí tienen, otra vez, una distorsión de la parábola. Aunque toda técnica es inocente su empleo puede ser culpable...

¿Qué piensa de Peter Weiss?

Debo decir que su prosa me gusta más. Weiss es un gran trabajador. Y es bastante eficaz con su *Marat/Sade*, es efectivo allí, aunque no está muy claro que es lo que él quiere. Comenzó con un teatro doctrinario pero no puede seguir ahora más adelante, por varias razones: la primera, que Weiss no es en realidad un escritor político. Yo creo que hay tipos de escritores políticos, uno como Sartre, por ejemplo, que fue creador de todo un pensamiento político, y hay también el tipo de escritor que capta lo que está políticamente de moda, lo oportuno, y lo lleva al escenario; es ésto lo que Weiss hace con su teatro documental. Odio este tipo de teatro porque es aterradorante cómo se comporta: los documentos del horror llevados a escena por quienes pretenden ser actores es algo muy diferente: los documentos existen y hablan, pero lo que hace Weiss con ellos me parece material menos creíble. Por otra parte hay en Weiss cierto placer sádico y no es eso lo que necesitamos. La verdad es que yo no puedo aceptar un arte que exhibe impunemente el sufrimiento de los demás.

New Haven, mayo 5, 1971.



ALFREDO BRYCE UN MUNDO PARA JULIUS

Julius ha nacido "pasajero de primera clase" como diría Roger Vailland a quien se cita en largo epigrafe al comenzar el libro (Barral Editores, Barcelona 1970-592 pags.) El mundo, su mundo, se le ofrece tremendamente confortable y fácil, sin problemas trascendentes ni angustias mayores. Hijo de una madre linda, morador de un lindo palacio, poseedor de los más lindos juguetes (la reiteración del adjetivo no es arbitraria en la novela), puede darse el lujo de disparar imaginariamente desde la vieja carroza de su bisabuelo presidente.

Esta niñez de Julius, desde que empieza a caminar hasta los once años en que termina su primaria, entre la mansión lujosa, los colegios costosos y los clubes exclusivos, rodeado de una servidumbre devota que lo aprecia, constituye el ámbito que Bryce presenta con las singulares calidades de un narrador analítico, capaz de desmenuzar lo aparentemente intrascendente para extraerle el máximo provecho.

Así se desliza la vida de Julius con esas "sus orejo-

tas, su pinta increíble" (16), entre las parejas contrastantes de Susan y Susana o de Juan Lucas, su padrastra, y Juan Lastarria, o las habitaciones de los señores y los sirvientes en su casa. Para él se está creando un mundo al que ha de quedar definitivamente incorporado y para el cual "el secreto está en trasladar cualquier problema, cualquier disgusto a un campo de golf, ahí alcanza su verdadera e insignificante dimensión" (pag. 100). Este ideal de vida en el que la frivolidad preside todos los actos, a veces bajo la apariencia de cierto señorío, a veces en el más franco de los ridículos, corresponde a su deber ser obligado. Con el tiempo podrá llegar a tener la fortuna de Juan Lucas y los demás podrán saber "que a un hombre tan elegante no se le cuenta que la gente sufre y se muere" (pág. 191). Y sin embargo algo entrevé Julius del sufrimiento y la muerte, aún en su urna de cristal, porque observa. No hace falta que Bryce lo diga expresamente, pero este niño es el testigo de una rancia y caduca oligarquía limeña a la

que mira severamente.

Quizás si la razón de ser del relato, su motivación más íntima, pueda encontrarse en el episodio en que Julius, deseoso de vengar a su amigo Cano, golpeado por el abusivo Fernandito Ranchal, decide escribir su relato **El señor de negro**: "Le pego, le pego", insistía Cano, y Julius no lograba hacerle entender que era él quien le iba a pegar, quien lo iba a matar con su composición..." (pág. 455) describiendo la abominable figura del padre de Fernandito sin mencionarlo por su nombre. La novela con fina ironía, con su tono aparentemente intrascendente, se convierte en implacable y despiadada denuncia. Y ello, aquí lo asombroso, sin que pueda notarse parcialización alguna por los personajes o los ambientes presentados. Si Vargas Llosa se vengó de una desagradable experiencia juvenil en un colegio militarizado, Bryce se venga también de un mundo de oropel que conoce en sus más profundos recovecos.

La novela de Bryce cubre, decíamos, ese tiempo de las primeras experiencias, que en poesía trató Romualdo en su primer libro "La torre de los alucinados". El porvenir que se le vislumbra es el de una adolescencia similar a la que llevan sus hermanos Bobby y Santiaguito, y el libro concluye en realidad con ese despertar suyo a la adolescencia y al mundo concupiscente que lo rodea: "De allí corrió donde Carlos para preguntarle: Qué quiere decir tirar?" (pag. 591 y final). A lo largo de todo él una admirable unidad de construcción ha regido el relato. Y esto es lo que resulta, quizás, más destacable en la novela: pensada originalmente como un cuento corto —lo ha dicho Bryce— la historia se va desarrollando sola, natural, espontánea, pareja, sin altibajos, con una fluidez que entusiasma. Si saber narrar es mantenernos suspendidos del hilo de un relato, y si él es tan tenue que sólo puede sostener el peso de una araña, lo admirable es observar cómo se entreteje la tela para atraparlos definitivamente. Si, Bryce sabe narrar. Dicho así, sencillamente, sin miramientos ni tapujos. Raras veces seiscientas páginas pueden resultar en realidad tan pocas.

B. Pestana



Alfredo Bryce

Luis Alberto Ratto



La censura más implacable

Todo aficionado al cine conoce bien la tradicional barrera de la censura. La prohibición de exhibición, los cortes a las películas y las restricciones de la calificación son las formas más negativas y retrógradas de una acción contra el cine, contra la libertad del espectador. En nuestro país, como en la mayoría de los de la América Latina, la censura ha tenido tradicionalmente un contenido político derechista y ha sido un lamentable reflejo de la influencia en las esferas oficiales de la tendencia más oscurantista de la religión católica; contenido reaccionario doble que consiguió mutilar a diestra y siniestra toda supuesta escena chocante a la moral (?) en infinidad de films, y prohibir simple y llanamente, entre otros, films de la importancia de **Las manos sobre la ciudad** de Francesco Rosi, **El acorazado Potemkin** de Serguei M. Eisenstein o **Masculino-Femenino** de Jean Luc Godard (1).

La tendencia de la censura fue tan nitida y monolítica que en muchos casos los distribuidores se inhibieron de traer algunos films en la fundada sospecha de que la censura los detendría; un caso muy significativo es el de **Viridiana** de Luis Buñuel, cuyo supuesto contenido blasfemo hubiese provocado su prohibición.

Ahora bien, el gobierno actual ha dado visibles muestras de su voluntad por desterrar la acción negativa de la censura; hay una comisión funcionando dedicada a elaborar un proyecto de reglamentación para la calificación de los espectáculos públicos. Las noticias que tenemos sobre la actividad de dicha comisión no pueden ser más halagadoras; quedarían definitivamente desterradas las prohibiciones de películas (**sin excepción**), y, al parecer, se velaría porque la propaganda cinematográfica no trafique mercantilmente engañando a los espectadores sobre el contenido real de los films. (2)

Pero siempre hemos sostenido que la censura, llamémosla "oficial", no es la única. Existe otra censura que conviene examinar porque suele pasar desapercibida. Es natural que así sea ya que esta censura no proviene de un mandato específico, sino que deviene de la misma estructura económico-cultural del cinema. Es la censura

de la distribución. Veamos en que consiste.

En el mundo se producen cada año más y más películas en los más diversificados formatos y técnicas. Hoy en día, en la mayoría de países productores, se pueden diferenciar hasta tres sectores importantes de producción; el industrial: películas que tienen canales seguros de exhibición comercial; el independiente: películas parcialmente marginales al complejo comercial unificado de la producción-exhibición; el subterráneo: películas producidas en la clandestinidad, sin someterse a los controles y exigencias industriales fijados en cada país, de exhibición limitada a salas especiales, minoritarias. A este **cine total** el único canal de acceso lo constituye la exhibición-distribución comercial dominada por las compañías norteamericanas y mexicanas de distribución (3); los distribuidores independientes son una débil minoría dedicada preferentemente a traer el más bastardo cine europeo (western a la italiana, pornografía barata, etc.) o latinoamericano (melodramas yseudomusicales argentinos).

La conformación contradictoria de la diversidad y cantidad del cine que se produce hoy en el mundo con la poca solvencia del mercado nacional y la estructura deficiente y poco flexible del sistema comercial de distribución-exhibición da por lógico resultado el limitadísimo número de películas que podemos ver en el Perú, y el predominio en este número del cine más conformista, tradicional y poco sugerente. O sea que existe otra censura, automática en cuanto no nace de un dictamen legal, pero suficientemente real y mucho más implacable que la otra. Esta censura estriba en todo el cine que por ser "poco comercial" deja de ser distribuido en el país; y lo más grave es que entre los films así "censurados" por los comerciantes del cine se encuentran la mayoría de los más valiosos y significativos de la hora actual.

En la incultura cinematográfica

Sin el conocimiento directo de las obras relevantes que cada año se hacen en el mundo toda cultura cinematográfica resulta ilusa. Imagínese el



Pierrot el loco, un Godard visto hasta la saciedad

EL CINE QUE NO VEMOS



lector la situación siguiente, típica de nuestro ambiente cine-clubístico; el círculo vicioso de las programaciones obsesivamente centradas en seis o siete nombres de prestigio: Fellini, Godard, Antonioni, Truffaut, Buñuel, Bergman y Eisenstein. Y de estos autores se verá programada sin remisión una limitada parcela de su obra. Así no pasan más de cuatro meses sin que alguno de los varios cine-clubs de Lima insista con **Pierrot le fou** (Godard), **Ocho y medio** (Fellini), **Jules et Jim** (Truffaut), **El silencio** (Bergman) o **La noche** (Antonioni). Es cierto que mucho hay en esta situación de conformismo, oportunismo, falta de rigurosos y modernos criterios estéticos; todos males endémicos del cine-clubismo limeño. Pero la razón fundamental de tales repeticiones está a la vista: el poco cine de interés que se distribuye anualmente en Lima y en el Perú. Cosa que jamás justificará que los cine-clubs, por prejuicios y prevenciones torpes, sigan dejando de lado la importante obra de autores que sí podrían programar: Hawks, Ford, Fuller, Wash, Mann, Lewis, Preminger o Lang.

Es triste decirlo pero no queda más remedio, vivimos en un medio incapacitado, castrado para promover una profundización crítica y creativa en el cine. Porque no se puede pensar en el cine (aunque fuese el cine por hacer, nacional) dándole la espalda al cine; y eso es, simplemente, la condenación del aficionado peruano. El no poder ver los films que revolucionan el cine nos hace necesariamente desorientados, ciegos. ¿Qué sacamos con ver hasta la saciedad **Pierrot le fou** si no podemos ver **La China**, **Masculino-Femenino**, **Dos o tres cosas que yo se de ella**, **Weekend**, **One plus one** del mismo Jean Luc Godard? Nada, pues, en la incultura cinematográfica.

Sacando cuentas

Sería completamente desproporcionado establecer aquí una lista de todos aquellos films de interés que no se han exhibido nunca comercialmente en Lima. Creemos que todo el espacio del artículo se quedaría corto en una simple enumeración del cine que no vimos en los últimos quince años, por ejemplo. Sin embargo algo haremos a modo indicativo. Tomemos, al azar, dos festivales cinematográficos de la importancia de Cannes y

Venecia y saquemos cuentas. Al tomar como punto referencial al cine visto en dichos festivales lo hacemos concientes de que los films exhibidos allí no pertenecen al cine subterráneo, sino a un cine que, por el mismo motivo de exhibirse en vitrinas tan visibles y prestigiosas como las nombradas, resulta de fácil distribución y venta en el mercado mundial. Para nuestro ejemplo tomamos la edición de 1969 para Cannes y la de 1968 para Venecia. Juntando el total de películas exhibidas en ambos festivales tenemos que de 55 films apenas si han encontrado distribución comercial en el Perú 12 de los mismos. Tales cifras son ciertamente escalofrantes.

¿Qué hacer para ver el cine que no vemos?

Al parecer la misma comisión que reglamentará el funcionamiento de la censura piensa proponer lo que se nos ocurre una buena solución: liberar de un porcentaje en los impuestos a todas aquellas obras cinematográficas de real interés que no encuentren posibilidades de

distribución en el Perú. Con esta medida ya no podrán acudir los distribuidores que si traen, por ejemplo, un film importante pero poco comercial perderán dinero. Lo que habrá que vigilar atentamente es, claro está, los títulos que se podrían acoger a una liberación de impuestos. Porque más de un vivo pretenderá que **Z** (o algo similar) es un producto de calidad, un film importante, para que se le libere de impuestos. Para evitar este tipo de negociados (ya que **Z** no requiere de ninguna ayuda) bastará con comprobar como han marchado los films propuestos, económicamente, en otros países; aquellos que realmente se hayan distribuido a pérdida o con irrisorias ganancias justifican tal tipo de protección, siempre y cuando, naturalmente, tengan un interés cultural y cinematográfico probado. Y este segundo punto es tan delicado como el primero. Aquí se espera que el gobierno acierte a nombrar una comisión dictaminadora verdaderamente capacitada para decidir sobre la calidad de los films.

Pero todo dependerá en último término de la voluntad de los mismos aficionados por

mantener, a partir de organizaciones activas, revistas o cine-clubs, una auténtica pasión cultural cinematográfica capaz de presionar y exigir la cuota necesaria de buen cine para no morir. Toda película tiene espectadores; la pelea hay que darla para conquistar la mayoría de espectadores posibles para las mejores películas.

Juan M. Bullita

1. De los títulos citados el gobierno actual tuvo el buen tino de levantar la absurda prohibición que pesaba sobre *El acorazado Potemkin*, uno de los clásicos fundamentales en la historia del cine.
2. Una de las formas de este engaño consiste en colocar en las vitrinas de los cines, cuando se exhibe alguna película pornográfica, fotos "audaces" que no corresponden a la misma.
3. En otros países funciona paralelamente al comercial canales distintos de distribución; en algunos sitios hay federaciones nacionales de cine-club que compran cada año copias de films de interés para distribuirlos.



La China: un Godard que no podemos ver

no hay forma literaria más sencilla que una carta; sin embargo, a través de ella se pueden conocer no sólo las preocupaciones artísticas de los escritores sino también sus otras preocupaciones vitales, lo que la hace profundamente humana integrada a la realidad de una verdad no conocida por nosotros.

La epístola no tiene mucha difusión en nuestro tiempo; los tiempos de la verdadera fiebre epistolaria se encuentran en el romanticismo y aún atrás. Ahora ha pasado a ser más bien una necesidad exclusiva de la comunicación y, en el caso de los escritores, interesa en razón de las interrogantes que se plantean al nivel del arte. Pero **Cartas del yagé** (Ediciones Signos, Buenos Aires 1971), no es precisamente un libro en el que se pueda encontrar con prioridad algún fundamento acerca del arte o la literatura de parte de William Burroughs o de Allen Ginsberg. Evidentemente, como se trata de la correspondencia entre dos escritores, hay cosas referentes al arte, pero hay también, sobre todo, la experiencia vivida en un lugar des-

conocido entre recuerdos y momentos dramáticos, con América al centro de todo, América del Sur, que según Burroughs "es algo especial, distinto de cualquier cosa", donde "lo que se necesita es un nuevo Bolívar que realmente arregle las cosas". Por lo demás, las **Cartas del yagé** fueron escritas teniendo como motivación central las experiencias con el yagé o ayahuasca, planta de efectos alucinógenos natural de la amazonía.

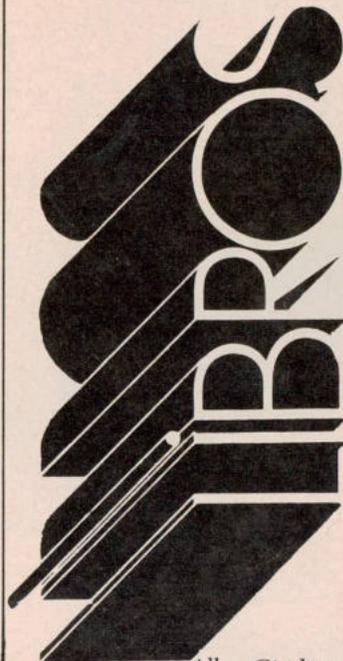
Para Ginsberg el libro se descifra así: "La visión de los ángeles oficientes hombre y mujer por primera vez integralmente entrevista mientras el curandero amable y humanamente canturreaba en estado de trance de la ayahuasca en 1960 fue profética de la transfiguración de la autoconciencia de una sensación mental desamparada de eterno terror a la presente sensación de bienaventuranza corporalmente encarnada hecha ahora realidad en 1963". La fecha a la que Ginsberg se refiere (1960) en realidad pertenece a su viaje, pero no al viaje de Burroughs. Este llegó a América del Sur en 1953 y fue durante casi todo ese año que mantuvo correspon-

dencia con Ginsberg desde Panamá, Colombia, Ecuador y Perú.

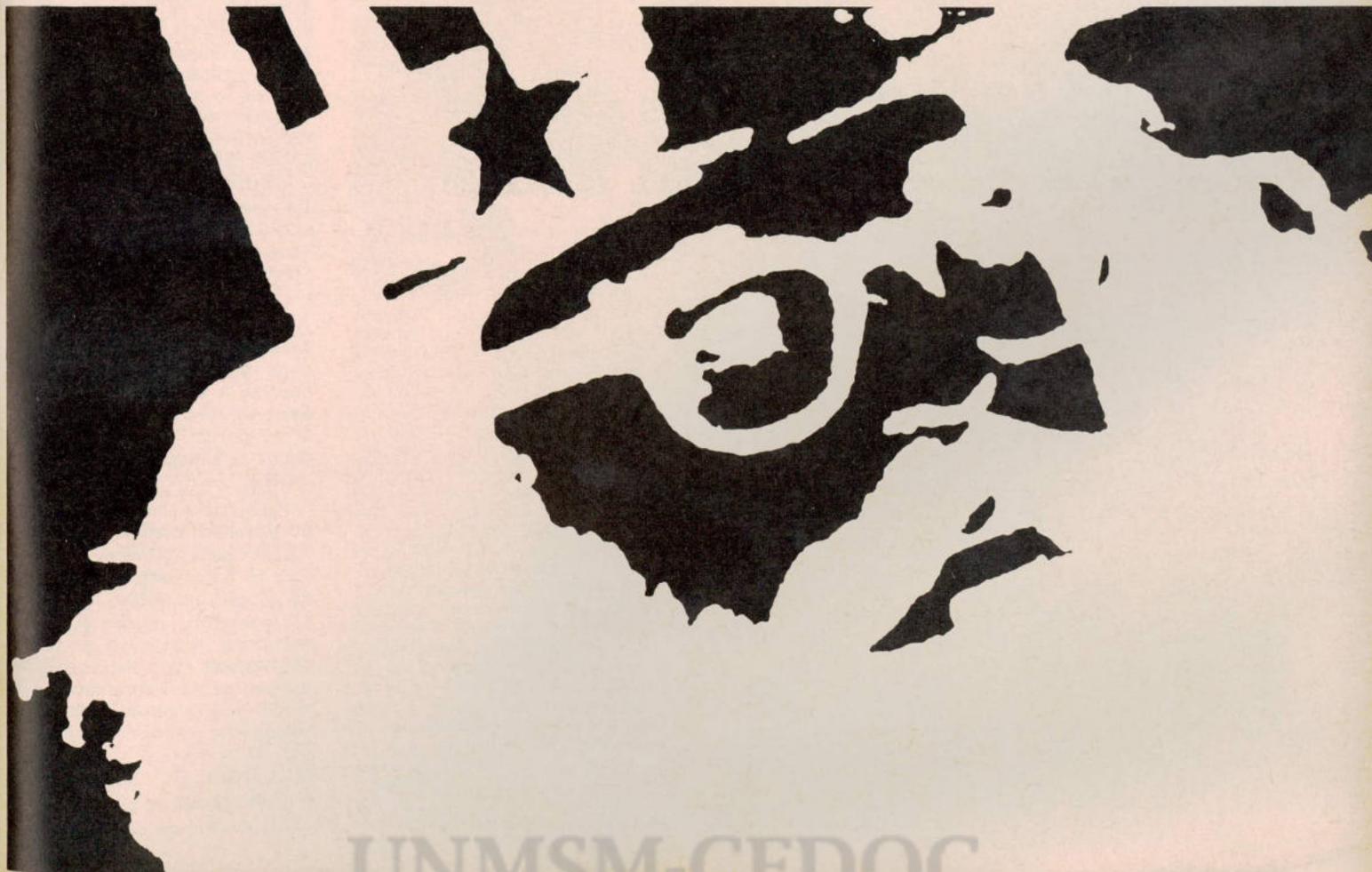
Las cartas resultan interesantes por que a través de ellas nos enteramos de los rasgos más característicos de la personalidad de ambos escritores. Mientras a Burroughs (casi convencido de su mala suerte) todo le afecta, que los panameños sean sucios y le adulteren la cocaína, que los colombianos sean ociosos y le roben hasta la ropa, que los ecuatorianos sean muy atrasados, que los peruanos sean ladrones, etc., y en cada lugar es sometido a la dura prueba de ser un extranjero, lo cual lo molesta en exceso y lo angustia hasta el punto de obligarlo a marcharse con una desilusión palpable y con una terrible sensación de urgencia, a Ginsberg no le importa mucho el lugar en que está, sino comentar el objetivo por el cual se encuentra en Pucallpa, y a través de él darnos a conocer su preocupación por el mundo.

Sus visiones, durante las cuales descubre lo que él llama el Gran Ser, son una mezcla de Hegelianismo y cristianismo: "Me acosté y al cabo de una hora empecé a ver o sentir lo que me pare-

DESCUBRIMIENTO DE SUDAMERICA A TRAVEZ DEL YAGE



Allen Ginsberg



ció el Gran Ser, o algún sentido de Eso, que se aproximaba a mi mente con una gran vagina húmeda; me acosté en ella durante un rato, la única imagen que puedo identificar es la de un gran agujero negro de la Nariz-Dios a través del cual yo atisbaba un misterio, y el agujero negro rodeado por toda la creación, en especial, serpientes de colores, todo real".

en la segunda sesión: "El maestro entonces una tierna letanía (y sopló humo de cigarrillo o de pipa sobre el borde de la taza) (...) ví una estrella fugaz —aerolito— antes de 'irme' y una luna llena, y él me sirvió primero y luego me acosté esperando Dios sabe qué otras visiones placenteras y luego empecé a 'elevarme' y lue-

go todo el maldito Cosmos enloqueció a mi alrededor (...). Primero comencé a comprender que mi preocupación por los mosquitos y vómitos era una tontería ya que existía la gran cuestión de la Vida y la Muerte, mi cráneo en mi barba sobre el jergón sobre el porche moviéndose de un lado a otro y deteniéndose finalmente como en una reproducción del último movimiento físico que hiciera antes de quedar inmóvil en la verdadera muerte..."

Aquello debió ser tan fuerte que expresa al final de su única carta: "casi no me animo a volver, temeroso de alguna locura real, un universo cambiado permanentemente cambiado aunque creo que tendrá que cambiar para mí algún día", y "yo no sé si me estoy volviendo loco

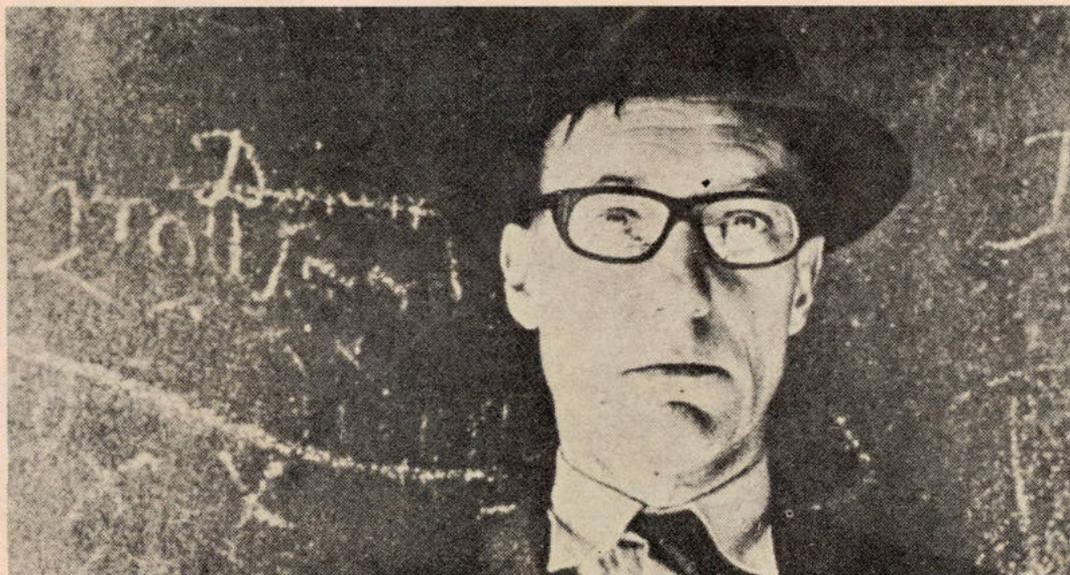
o no y es difícil enfrentar más —aunque supongo que seré capaz de protegerme tratando a 'esa' conciencia como una ilusión temporal y de volver a la conciencia normal temporal cuando el efecto pase".

Otro descubrimiento importante en la carta de Ginsberg: un poema suyo, "Ether", cuando aún no había sido corregido, un extraordinario poema a manera de contemplación de la sabiduría del mundo y de los hombres: "El sonido que suena en todos los sentidos/ de todo cuanto haya sido creado/ todas las combinaciones que se presentan una/ y otra vez de nuevo como antes.../ toda posible combinación del ser, todas/ las viejas: todas las antiguas Hindúes./ Los universos plurales-Sabahadabadie/ que suenan en grandilocuente/ yuxtaposición barbada/ con todos sus minaretes y torres/ iluminadas por la luna entrelazados con el hierro/ o el encaje de porcelana/ todos han existido..." El poema que en principio se muestra como la aceptación del mundo tal cual es ("El mundo es como lo vemos/ masculino y femenino, pasa/ como pasa a través de los años,/ como lo ha hecho antes y lo hará, quizá/ con todas sus perlas innumerables/ y todas sus malditas narices de la eternidad.../ y todos los viejos errores...") termina con un examen interior: "Estoy garabateando nada,/ página tras página de la más profunda/ nada/ como inscribió el Antiguo Hebe, cuando/ escribió Adonai o Uno.../ todo para entretener o ganar dinero o engañar.../ Oh campana del tiempo, repica tu medianoche por la billonésima resonante vez de nuevo escucho!"

La última carta la envía Burroughs desde Inglaterra dando a Ginsberg algunos consejos de cómo poder sobreponerse a su angustia permanente, y el marco interesante lo da en un fragmento suyo donde efectúa los llamados "cortes".

Para quien hubiese querido encontrar puntos de referencia exclusivamente literarios el libro **Cartas del yagé** no es recomendable. Lo que se encuentra desde el comienzo al final es a un par de hombres con la soledad natural de la época que vivimos y la angustia y la necesidad de evadir o comprender los problemas a partir de otras cosas. Esta es, creemos, la función de la literatura.

Tulio Mora



William Burroughs

LIBROS

UNMSM CEDOC

e

El Teatro Nacional Popular acaba de ser creado con el propósito general de satisfacer la necesidad de un teatro de alta calidad al alcance de todos. El trabajo del T.N.P. se plantea a dos niveles: la presentación de un repertorio establecido, clásico y moderno, incluyendo obras peruanas o latinoamericanas que requieran un montaje de envergadura y la constitución futura de un elenco experimental y de difusión que montará obras nuevas, peruanas o del repertorio universal y que hará montajes experimentales de obras clásicas.

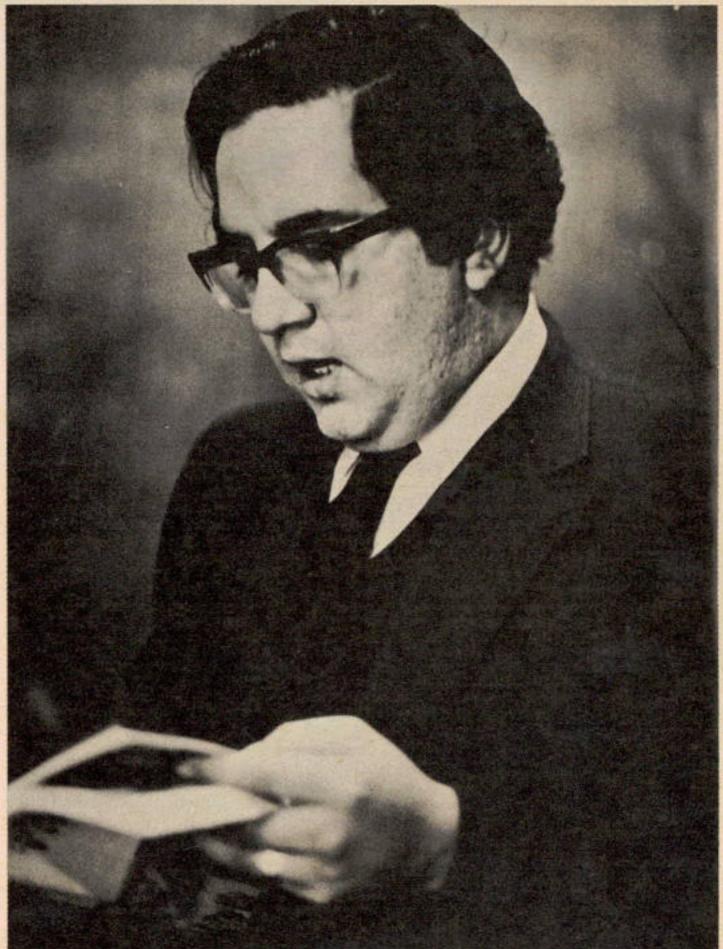
El centro fundamental de trabajo, para el primer nivel en especial, será el Teatro Felipe Pardo y Aliaga, un cómodo local recientemente equipado y ya en servicio al que sólo hace falta echarlo a andar. El segundo elenco de experimentación y difusión, que estará formado por jóvenes actores y estudiantes de teatro, funcionará tanto en el Teatro Felipe Pardo y Aliaga como en otros teatros y locales con el propósito de llevar la labor del T.N.P. a todos los sectores, tanto de Lima como del resto del país.

La labor de estos dos elencos no estará rigurosamente delimitada, existiendo una flexibilidad que posibilite la fructífera interacción entre los dos planteos. De tal manera que el elenco "grande", por decirlo así, podrá y habrá de salir en giras con montajes eminentemente experimentales, y el elenco "menor" podrá contar con profesionales, si fuese necesario, para determinados montajes a la manera tradicional.

Se trata, en fin, de que cada elenco y cada persona que participe en esta empresa pueda realizar la labor más beneficiosa para nuestro teatro y nuestro país.

Se han tenido en cuenta, para la elaboración del programa de trabajo del T.N.P., consideraciones tales como el precio de las entradas. Este no superará al que se cobra en el cine, estableciendo una abierta competencia. Continuarán existiendo entradas especiales para estudiantes y obreros, ya que se trata de eliminar por lo menos el obstáculo económico para que el público asista al teatro. Todo esto supone una gran campaña de propaganda que se elabora cuidadosamente.

El primer montaje será **La muerte de un viajante** de Arthur Miller. Esta es una pieza extraordinariamente actual para nuestro país en este momento, a la vez que puede ser considerada como un clásico moderno y de todos los tiempos. El montaje será realizado por Alonso Alegría, director del T.N.P., con un reparto que cuenta con los mejores actores del Perú. Poco a poco, en base a otros elencos formados como éste, en forma ad hoc, se irá consolidando con el tiempo la compañía permanente del Teatro Nacional que tendrá a su cargo todos los montajes. La compañía menor, de agueridos "agitadores teatrales" hará su primer montaje el próximo verano del 72. No se ha escogido todavía la pieza, pero será de todos modos una puesta dable en cualquier parte, y pensada específicamente para lograr la mayor teatralidad e impacto en las más diversas condiciones: al aire libre, a pleno sol, y también en un socavón de mina, por ejemplo. De cumplirse estos planes, y al irlos ampliando orgánicamente a medida que transcurre el trabajo, se irán aclarando las ideas y los programas para que el T.N.P. sea lo que está llamado a ser: un teatro vigente, nacional y popular.



Carlos Ruiz

Alonso Alegría

GARCIA MARQUEZ CON TOGA Y BIRRETE

g

Gabriel García Márquez no sólo ha escrito una de las novelas más espléndidas en nuestra lengua: también ha originado toda una saga en torno a Macondo y sus personajes. Algunos narradores jóvenes escriben ya continuaciones improbables de **Cien años de soledad**; y hay revistas, bazares y hasta una guaracha con el nombre de Macondo. En Aracataca los pobladores se llevaron masivamente los muebles y pedazos de madera de la supuesta primera casa del autor; también una sociedad espiritista colombiana convocó seriamente al fantasma de Remedios la bella. Por último, una comisión de exaltados lectores intentó la construcción de una estatua de García Márquez, a quien le pidieron envíe la inscripción; él propuso la siguiente: "La fama es una M." Por lo mismo, no poca curiosidad despertó la noticia re-



Gabriel García Márquez



Indice



Jorge Luis Borges

Mario Vargas Llosa



Fernando La Rosa

ciente de que G. M. había recibido el título de Doctor Honoris Causa de la Universidad de Columbia. Algún periódico de orientación poco recomendable aprovechaba la anécdota para criticar al autor. En el "Diario del Caribe" (Barranquilla) G. M. se encargó de despejar incógnitas; dijo allí: "La Universidad de Columbia no es el gobierno de los Estados Unidos, y es en cambio un reducto del inconformismo, de la honradez intelectual y de los tiradores de piedras que han de aniquilar el sistema decrepito de su país. Yo entiendo que esta distinción se me otorga, primordialmente, por ser escritor, pero quienes me la otorgan no ignoran que soy un enemigo infinito del orden imperante en los Estados Unidos". También dijo: "Es bueno que se sepa que estas decisiones sólo las consulto con mis amigos, y en especial con los choferes de taxi de Barranquilla, que son los campeones del sentido común". "¿Qué va a sentir con la toga y el birrete puestos?", pregunta el periodista, y G. M. responde: "Para un costeño eso no es un problema. Porque en los carnavales hemos aprendido a disfrazarnos hasta de tigres".

Hay que agradecerle a García Márquez también estas pruebas de que la fama puede no ser bochornosa.

OBRA DE VARGAS LLOSA AL CINE

n

oticias de México aseguran que **La ciudad y los perros** y **Los cachorros** serían filmadas en esa capital. Por lo menos hay toda garantía de que los guiones serán de calidad: el "script" de la novela ha sido preparado por Juan Manuel Torres, joven novelista mexicano; y el de **Los cachorros** se debe nada menos que a José Emilio Pacheco. De ambos conocidos textos de Mario Vargas Llosa puede esperarse, naturalmente, dos estupendas versiones filmicas: no en vano esos libros muestran una acción permanente y conflictiva. Esta noticia es un nuevo motivo para reclamar por ese cine peruano que se anuncia a sí mismo periódicamente, pero del que más vale recordar muy poco.

BORGES: COMO UN VIKINGO

e

l Congreso se llama el último libro de Jorge Luis Borges. Es el relato más extenso que ha publicado y se sabe que venía escribiéndolo desde hace buen tiempo. Este libro vuelve a confirmar la sabia maestría del autor y, como novedad, consigna una bella página amorosa, tal vez la única en toda la obra de Borges. Inevitablemente el nombre de Borges aparece ahora ligado al Premio Nobel; le preguntaron hace poco si lo aceptaría y él repuso: "Si me lo ofrecieran, me arrojaría sobre él como un vikingo". En reciente reportaje —que son ya uno de los capítulos más voluminosos de su fragmentaria obra— Borges declaró también: "Me pregunto si a mi edad una experiencia tan novedosa como la muerte me estará permitida".

CRISIS EN LA INDUSTRIA EDITORIAL

a

armados informes indican la presencia de una crisis editorial en América Latina. Las más importantes casas editoras argentinas, al parecer, han estado muy cerca de la bancarrota y un estudio demuestra que la producción del libro ha decrecido en una tercera parte, el último año, en el Río de la Plata. También algunas conocidas editoriales mexicanas atraviesan serias dificultades. En algunos países, la censura favorece esta situación lamentable, y la mala política gubernamental frente a la importación del papel, en general, la agrava. Ciertos periodistas han sugerido que las propias editoriales son culpables de esta crisis, pues habrían ampliado sus programaciones más allá

de las posibilidades del mercado hispanoamericano. Pero todo indica que esa es una versión muy parcial, incluso sospechosa: difiere el problema central, que radica, precisamente, en la torpe política cultural de algunos países nuestros, cuyas tarifas de aduana encarecen indebidamente el papel importado. Por otra parte, a diferencia de lo que ocurre en países europeos, el Estado no es todavía, entre nosotros, un consumidor de la producción editorial. En Inglaterra, por ejemplo, el Estado absorbe casi el 50% de los libros editados, para sus bibliotecas públicas; entre nosotros, esta posibilidad por lo menos debería ser planteada.

ESTACION DE ABRIL

e

El número 4 de Creación Heroica (julio) Cartel de Arte y Literatura dirigido por el poeta Alejandro Romualdo está íntegramente dedicado a Xavier Abril. Pero este número es también, como los anteriores, un homenaje implícito a José Carlos Mariátegui, a quien Abril dedica el texto central de la entrega: "Idea de la Salvación Revolucionaria del Hombre". El resto del cartel está conformado por notas sobre Abril de André Breton, Jean Cassou, Jules Supervielle, César Vallejo, y por dos aproximaciones más amplias a la obra de Abril de Jorge Eduardo Eielson: "La Poesía de Xavier Abril" ("Abril realiza en su poesía lo que podría llamarse la cura de la razón. La purifica, mide y pesa sus elementos, extrae de ellos las últimas líneas, las esenciales de acuerdo a la concepción valeryana de la forma y el fondo, es decir, tomado este último como materia prima susceptible de ser transformada, transfigurada, en otra superior,—que siendo la misma— atestigüe en su superficie nítida la huella del artista que la redimió") y de Alejandro Romualdo: "Descubrimiento de Abril: Estación del Hombre"; "La voz de Abril ha respondido en su momento a las nuevas catástrofes históricas y se ha puesto —después de la de Vallejo— del lado de la causa del hombre. Precisamente porque mira hacia adelante, su poesía está libre de verse convertida en estatua de sal. Tiene la vista fija en el futuro. Por eso puede retornar a lo perdido, por el camino más corto que uno

a los hombres perseguidos: la solidaridad; pero no como marcha atrás, ni espejo retrovisor de arcadas falaces"

DOS PREMIOS, DOS POETAS

d

Desde el año 1960 los "Cuadernos Trimestrales de Poesía" de Trujillo descubren, a través de su concurso "El Poeta Joven del Perú", nuevos valores en la poesía nacional. Al cabo de diez años, luego de dos concursos pasados, los merecedores del premio en este nuevo lustro son José Watanabe y Antonio Cillóniz, por sus libros **Album de familia** y **Después de caminar cierto tiempo hacia el Este**. Ambos poetas eran bastante conocidos: Watanabe, en principio, como narrador, y Cillóniz había publicado en España (donde radica) un libro cuyo título es **Verso vulgar**.

Album de familia es el testimonio de la lucha constante entre una realidad apabullante, logicista y excesivamente racional, y la irrealidad como factor de realización humana. La lucha dialéctica entre estos dos contrarios se lleva a cabo mediante un símbolo: la ventana. "Si me atrevo y abro la ventana/ puede suceder"; Ella dijo riendo/ mejor saltemos por la ventana"; "Mi madre tenía una ventana y no pudo ver China". Como sucede generalmente que la realidad es quien obtiene sendas victorias contra la ilusión optimista del buen Watanabe, éste se vale de la ironía para mantenerse a flote: ironiza contra Isaac Newton, contra las flores de plástico, contra el hermano aburguesado, contra el lógico Leonardo Da Vinci que soltaba a los pájaros "pero midiéndoles el impulso y el rumbo".

Album de familia está escrito en un lenguaje muy sencillo, sus personajes y lugares de referencia son los que a diario vivimos, no necesita sacarle partida a temas más ambiciosos, como sucede con Cillóniz en **Después de caminar cierto tiempo hacia el Este**, donde a partir de un esquema didascálico-poético de la historia quiere encontrar un amparo a sus cuestionamientos: la temporalidad de circunstancias y personajes (no así de lugares), la denuncia de la explotación llevada al plano internacional e incluso sus problemas personales. **Después de caminar cierto tiempo hacia el Este** tiene un bosquejo

e



IDEA DE LA SALVACION REVOLUCIONARIA DEL HOMBRE

Debo recordar mi asistencia casi diaria al ejemplo de su vida —ya subrayada por Waldo Frank— única en la historia del Perú. Mi asistencia a su palabra, a la que debo el mundo nuevo en que vivo experimentado y creyente. Más que a mi antiguo y poético viaje a Europa (1926-1928) le debo a la claridad viva de Mariátegui. Yo desenti de toda Universidad —que nunca fue mi meta— ante la realidad histórica del gran mestizo. Gracias a él, entré a ser habitante de ese nuevo mundo que era el orden de su fe revolucionaria. Y estoy cabal porque en él vivo, y él vive en mí, que es lo más viviente del Perú. Nunca se podrá olvidar todo lo que ha dado a la historia, porque pertenace a esa clase de hombres que crean historia, y que él observara al hablar de Marx y de Lenin, en uno de sus capítulos de la **DEFENSA DEL MARXISMO**, de cuya tesis ha dicho Haharu en "Modelo": "es la más excelente referencia a las teorías de Henri de Man y a los evolucionistas del marxismo, escrita en los últimos años".

Casi toda mi generación se salvó con el ejemplo de su vida que era su propia dialéctica. Mi generación, que pudo producir en él más desconfiado subjetivismo crítico, debido a la búsqueda desesperada de la razón en la psique, —locura psicológica e intelectualmente burguesa por el carácter de su especulación— se salvó a la temperatura afirmativa y revolucionaria de su materialismo. Y en él había mucho espíritu, de ese espíritu nacido de la lucha social, de la angustia creadora —no renuncia ni religiosamente antropológica— que no pueden comprender los reaccionarios ni los tímidos acólitos de la servidumbre del catolicismo. La búsqueda de la locura materialista estomaca mi más alta tonalidad poética y dialéctica, la que es su definitiva crisis ha sido esta muestra de la "muerte del pensamiento burgués".

Pero la **DEFENSA DEL MARXISMO** —no solamente por su admirable método intelectual cuanto por su tono moral— me enseñó mucho de la realidad social contemporánea. Y así fue que sentí un deseo rabioso de ser útil y servir a la historia en la manera como ha de ser dicho, revolucionariamente.

En el momento actual del Perú, logra categoría de tragedia, y su gran dolor debe haber sido morirse en el período de preparación revolucionaria. Comprendo por eso que en la nueva generación la que está más cerca de su fe y de su dolor, que serán en adelante —que ya son— muestra en todo su profundo trabajo que quiera estar inmanente de fuerza revolucionaria.

No exagerar una vez cuando dije que el Perú Nuevo le debía su nacimiento. Hoy es MARIATEGUI el mito del Perú iluminado de fuerza revolucionaria.

XAVIER ABRIL

TEXTO SURREALISTA DE ANDRE BRETON: EN EL LIBRO DE XAVIER ABRIL

Yo conozco la desesperación en sus grandes líneas. La desesperación no tiene alas; no se halla necesariamente ante una mesa servida en una terraza, por la noche, a la orilla del mar. Es la desesperación y no el retorno de una cantidad de menudos sucesos como semilla que abandona al caer la tarde un surco por otro. No es el musgo sobre la piedra o el vaso para beber. Es, si queréis, un barco acribillado de nieve, cuando los pájaros caen y su sangre no tiene el menor espesor. Yo conozco la desesperación en sus grandes líneas. Una forma muy pequeña le mitada por alhajas de cabellos. Es la desesperación. Un collar de perlas no enhebradas y que sin embargo sería un collar para los ojos que no cuentan con otros ojos y cuya expresión sólo es una sir embarrado, tal es la desesperación. De lo demás no habíamos. No hemos concluido de esperar si empezamos. Yo desespere de todo. Yo desespere de la pantalla a lascincos de la tarde; yo desespere del abanico a la media noche; yo desespere del cigarro de los condenados. Yo conozco la desesperación en sus grandes líneas. La desesperación no tiene corazón; la mano le queda a la desesperación que pierde el aliento, a la desesperación a quien los espejos no dicen jamás si ha muerto. Vivo de esa desesperación que me encanta. Amo esa mosca azul que vuela en el cielo a la hora en que las estrellas cantan. Yo conozco en sus grandes líneas la desesperación de largos asombros escuálidos, la desesperación del orgullo. Yo me levanto cada día como todo el mundo y distingo mis brazos hacia un papel de flores, no me acuerdo de nada y siempre descubro con desesperación los hermosos árboles desarraigados de la noche. [Árboles en flor también estas paredes! El aire de mi cuarto es bello como palillos de tambor. Yo conozco la desesperación en sus grandes líneas. Es como el viento de la cortina que me tiende un cable. ¿Se tiene idea de una desesperación semejante! ¡Fuera! Ah, van a venir. ¡Socorro! Ya están aquí, caen en la escalera. Y los anuncios de periódico y los reclames luminosos a lo largo del canal. Montón de arena, vá, especie de montón de arena! En sus grandes líneas la desesperación de tiempo importancia. Es una carga de árboles que va a hacer un bosque, una carga de estrellas que hará un día menos; una carga de días que ha de hacer mi vida.

ANDRE BRETON

"NO CREO EN RECETAS PRECEPTIVAS"

XAVIER ABRIL

Les poemes de Xavier Abril, semblent encore tout imprégnés de l'effarement nocturne. Les poemes de Abril portent la marque du rêve et de l'inquiétude.

Quelques mots, quelques interruptions suffisent à nous transporter dans les régions du sommeil, où les sentiments affectent un aspect plus direct et plus intense que parmi les impuretés de la veille. Il y a une décentration morale opérée par la grace de la poésie et de la nuit, et qui est d'un grand art.

JEAN CASSOU

En votre livre j'ai trouvé choses nouvelles et délicates et inattendues.

JULES SUPERVIELLE

josé watanabe

ALBUM DE FAMILIA

de libro integral, aunque no logre plasmar la realidad histórica con la poesía en ciertos momentos. Ambos libros son diferentes en todo, y esto es importante, tanto más porque la poesía peruana siempre ha tenido facetas muy diversas entre uno o varios poetas de las generaciones pasadas; y, en rigor, creemos acertada la actitud del jurado calificador de este concurso, pues tanto Watanahe como Cillóniz presentan madurez, creatividad y mucho talento.

VIDA CONTINUA

E

El Instituto Nacional de Cultura acaba de publicar la segunda edición de **Vida Continua** de Javier Sologuren, que incorpora libros como **Recinto** (1967), **Surcando el aire oscuro** (recientemente publicado en España por Carlos Milla Batres) y otros poemas de diversas épocas, como el **Diario de Perseo** (1946-1948, ausente de la edición de **Vida Continua** de 1966).

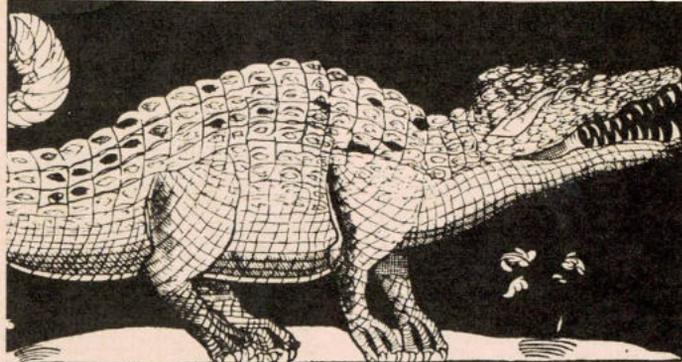
Esta nueva edición lleva un valioso prólogo de Abelardo Oquendo quien hace un exhaustivo estudio de la obra de Sologuren, desde sus primeras motivaciones hasta las últimas orientaciones de su poesía: "La dicotomía poesía-realidad —expresa Oquendo— que llevó al poeta, inicialmente a abolir uno de esos términos, se transforma en una jerarquía que da lugar a la búsqueda de un equilibrio que haga efectivo el encuentro cabal de poética y ética, de poeta y hombre, de arte y humanidad"

Efectivamente, es interesante observar el trayecto del viaje poético de Sologuren, desde su primer libro, **El Morador** (1944), donde el poeta "armando está en silencio", a **Recinto**, que refuerza la mixtura poesía-realidad de la que habla Oquendo, y que se venía descubriendo en Sologuren desde **La gruta de la sirena**. En **Recinto** no puede ser más clara su preocupación por acercar la poesía a la realidad: "Porque todo es origen/ nuestro polvo nuestro oro/ el crujiente muerto y vivo/ hacinamiento de hojas/ el brazo tendido de la vida/ (...) y el estar decidido/ a extraer de ellas el poema".

después de caminar cierto tiempo hacia el este

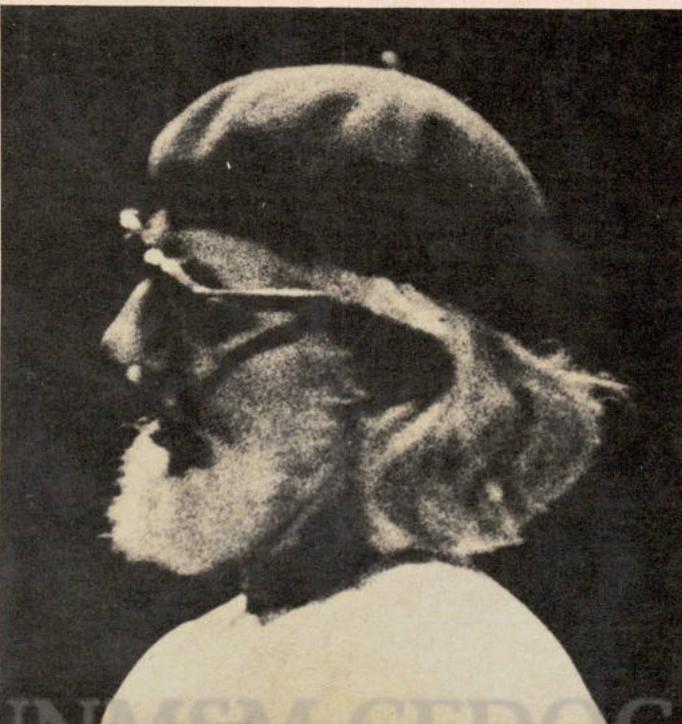
antonio cilloniz

Früher Contrafactur eines graufamen erschödetlichen großen wurmes/ nach der Suhran den Vablenbüch und Stanten wuhterbarlicher weiz gefanzen und umbracht worden.



früher das erdtrumen pagen si die ha gendliche pagen in der feldstunde die ha... (The text is a German translation of the woodcut's title, describing a 'Contrafacture' or 'imitation' of a 'horrible, exhausted, large worm' from the 'Suhran' and 'Stanten' books, which was 'wounded and brought down' by 'wonderful herbs' and 'brass').

POESÍAS



Desde **El morador a Recinto** han pasado más de veinte años, tiempo suficiente para adquirir nuevos conceptos acerca de la poesía y de la vida, durante los cuales Sologuren ha escrito poemas tan excelentes como "La visita al mar", "Memento", "Recinto", "Bajo el Puente Apollinaire" y otros. Un completo proceso de evolución y una constante responsabilidad poética convierten a Sologuren en una de las voces importantes de nuestra poesía.

CARDENAL

a

estas alturas, la voz más importante de la poesía latinoamericana reside en una isla del Archipiélago de Solentiname (Nicaragua), dedicado a la tarea cotidiana que su magisterio le depara, a la ayuda de los campesinos con quienes vive, y a la poesía: Ernesto Cardenal, sacerdote, poeta y revolucionario, enemigo de las dictaduras, de la automatización y alienación sin medida a la que es sometido el hombre actual, y que denuncia desde su punto de vista poético-religioso.

Cardenal ha estado hace poco entre nosotros, especialmente invitado por el Instituto Nacional de Cultura. Al día siguiente de su llegada, en una conferencia de prensa, Cardenal manifestó su creciente interés por el momento histórico que vive actualmente el Perú. "Salgo raras veces de Solentiname, dijo a los periodistas, y sólo para visitar países en revolución. He estado en Cuba, ahora quiero ver la revolución peruana y la chilena". Además de visitar intensamente el país, Cardenal tuvo dos presentaciones en público, ambas tumultuosas: un recital de su poesía en el teatro Felipe Pardo y Aliaga y un coloquio, en el patio del I.N.C., sobre el tema de la liberación de América Latina.

Sus poemas, sencillos, directos, ya no solo se encuentran circunscritos a los lectores de América Latina, han sido traducidos a varias lenguas: una de esas ediciones, la traducción al alemán de sus **Salmos**, llegó a los 15,000 ejemplares. Al interés que ha despertado su poesía a través de los libros publicados en estos últimos años, se suma esta nueva **Antología** de Ediciones Carlos Lohlé, autorizada por el autor y prologada y seleccionada por Pablo Antonio Cua-

dra, poeta nicaragüense anterior a Cardenal.

A través del prólogo descubrimos facetas desconocidas de la vida de Cardenal, sus primeras experiencias, su búsqueda constante de la poesía, su preocupación por la vida política de su país (en la que participó, siendo deportado por el régimen de Somoza), hasta que finalmente toma los hábitos de la congregación de los Monjes Trapenses y funda en la Isla de Mancarrón su parroquia, lejos del mundanal ruido.

Dice Pablo Antonio Cuadra: "Es verdad que Cardenal ha dado —y ha sido su hallazgo— con la lengua de su tiempo, pero esta comunicabilidad poética no repercutiría tan adentro, del hombre nuevo, hasta sus últimos espacios, hasta la raíz de su sed, si el AMOR no humedeciera esa lengua con su virtud de resurrección y esperanza".

La antología, cuidadosamente presentada, contiene casi toda la obra conocida de Cardenal, desde sus **Epigramas, Hora 0, Gethsemani Ky, Salmos, Oración por Marilyn Monroe, Apocalipsis, El Estrecho Duro, Homenaje a los Indios Americanos**, y un poema no recogido antes en libros: "Coplas a la muerte de Merton", un extenso poema dedicado al que fue en vida su maestro en la congregación de los Monjes de la Trapa.

sobre el estado actual de la creación poética, publicar los trabajos realizados por el taller.

Su temario expresa: "Como cuestión inicial se efectuará una breve exploración para determinar el grado de dominio verbal de los alumnos. Con los textos poéticos propuestos al Taller se discutirá la validez del trabajo realizado: temas, ritmos, metáforas, imágenes y otros recursos de la lírica contemporánea. Las observaciones hechas en clase por los profesores y alumnos conducirán necesariamente a una nueva elaboración del poema en discusión. De acuerdo a los intereses de los alumnos se propondrán temas para la creación colectiva e indi-

vidual de poemas. Lo mejor del trabajo será publicado, de preferencia en forma anónima. Paralelamente al objetivo fundamental del Taller: escribir poesía, se debatirán en clase poemas de autores nacionales; una vez cumplida esa tarea, de ser posible, se invitará a los autores a una discusión libre".

El curso tiene un horario establecido de la siguiente manera: la primera hora se discuten problemas generales acerca de la poesía (con textos de autores que el curso ha seleccionado en su bibliografía: Eliot, Pound, Saint John Perse, Mao Tse Tung, Ernest Fischer, Rilke, Bousoño, etc.) y las dos últimas horas se corrigen poemas de los miembros del Taller.

Sin duda, este curso está orientado a alimentar la solitaria labor de los poetas que recién se inician, a corregir sus errores y a demostrarles la gran responsabilidad que significa escribir poesía.

HABLEMOS DE CINE

e

está en circulación el número 58 de la revista peruana de información y crítica cinematográfica **Hablemos de cine**, la única en su género que se publica en el país y la más antigua de las que aparecen con regularidad en América del Sur. En el presente número se incluye un artículo sobre la situación del cine nacional, una reseña del cine francés actual, la transcripción de cuatro ensayos sobre el cine escritos por César Vallejo en 1927 y 28, un amplio estudio del cine argentino y, como parte central del número, un acercamiento a la obra del soviético Sergei M. Eisenstein que comprende un trabajo de estudio de su obra ("La dialéctica cinematográfica de S.M.E.), varios de los principales textos del célebre cineasta ("Un acercamiento dialéctico a la forma cinematográfica", "Lo orgánico y lo patético en la composición de **El acorazado Potemkin**", "Montaje 1938", "Del color en el cine", etc.) y una bio-filmografía completa del autor. Se incluyen, además, las habituales secciones informativas y críticas. En esta última aparecen amplios trabajos sobre **El acorazado Potemkin, Morir en Madrid, Extraño accidente, ¿Dónde está el frente?, Quemada, Mujeres apasionadas, La hija de Ryan, El pasajero de la lluvia** y otras más.

Hablemos de cine está dirigida por Isaac León Frías, Di-

rector del Cine Club del Instituto Nacional de Cultura y su consejo de redacción incluye los nombres de Pablo Guevara, Juan M. Bullitta, Desiderio Blanco, Federico de Cárdenas, Nelson García, Carlos Rodríguez Larrain, Francisco J. Lombardi y Marino Molina.

L

as peregrinaciones de una paria, escritas en francés, se publican en Francia en 1838. Narran las experiencias recogidas por la autora durante su viaje al Perú, efectuado cuatro años antes. Su contenido autobiográfico resulta doblemente inusitado, tanto por la sinceridad con que se exponen los problemas personales, cuanto por la valentía que significa el revelar tan de inmediato —con los nombres reales de sus protagonistas— hechos, situaciones y comportamientos", escribe Luis Alberto Ratto en el prólogo de la valiosa reedición del libro de Flora Tristán hecha por las ediciones Moncloa-Campodónico.

Esta biografía, "novelesca y novelable —filmable, podría decirse hoy—" dice Ratto, justo cuando se habla de la posible realización de un film cuyo papel central estaría protagonizado por Jane Fonda, es además un valioso acercamiento a las ideas sociales, filosóficas, económicas, etc., del siglo diecinueve y de sus repercusiones en el Perú de la época.

UNA ACLARACION

e

El título del cuento de Luis Urteaga Cabrera publicado en el primer número de **TEXTUAL** es "Una voz en el viento" como se lee en el índice y no "Una voz en las tinieblas" como aparece en la página 26. Pedimos disculpas a nuestro amigo y colaborador por este involuntario error.



d

TALLERES DE POESIA EN SAN MARCOS

Desde el presente año se acaba de establecer en la Universidad de San Marcos un curso electivo con el nombre de Taller de Poesía. Este curso tiene dos niveles: el primero para el ciclo básico (los dos primeros años de Universidad) dirigido por el poeta Pablo Guevara, y el segundo para el Departamento Académico de Humanidades (ciclo de especialización) que tiene como profesores a los poetas Marco Martos e Hildebrando Pérez.

El curso, según los términos que signan su desarrollo a lo largo de este año, "propicia el diálogo esclarecedor en torno a la problemática de la creación poética individual y colectiva, a través de la discusión sobre los textos escritos por los miembros del Taller".

Sus objetivos son: afianzar la vocación lírica de los miembros del taller, insistir en el valor artesanal de la creación poética, dar nociones

Las notas sobre Alonso
Alegria, Julio Ortega, Luis
Peirano, Sara Joffré
y Jorge Acuña se
encuentran en las páginas.
3, 17 y 31.



Ariel Dorfman, narrador
y crítico chileno, es
conocido entre
nosotros por sus ensayos
sobre José María
Arguedas y Mario Vargas
Llosa (publicados en Amaru
y en la revista Casa
de las Américas). Dorfman es
autor de Imaginación y
violencia en América
y de un libro de ensayos
sobre Harold Pinter.

El texto de
Heberto Padilla "Oír a
Lezama" y los
poemas de Lezama forman
parte de un amplio
homenaje a los 60 años
de Lezama publicado
en La Habana.

Luis Alberto Ratto ha
publicado cuentos y
críticas literarias en
diversas revistas.

Carlos Barral, poeta y editor,
ha publicado varios
libros de poesía, entre
ellos 19 figuras de mi
historia civil, Usuras y
Figuración y fuga.



Juan M. Bullitta es
miembro fundador de la
revista Hablemos de
Cine, una de las más
persistentes e importantes
revistas de cine del
continente.

Abelardo Sánchez León
(Lima, 1947) estudia
sociología. En 1969
publicó su primer libro:
Poemas y ventanas
cerradas
(Ediciones de La Rama
Florida & La
Biblioteca Universitaria).

Tulio Mora ver TEXTUAL N° 1.

Salvador Garmendia, uno de
los más importantes
narradores venezolanos,
ha publicado
Los habitantes, los
pequeños seres, Día de
ceniza, Doble fondo,
entre otros. "Garmendia,
según Claude Fell,
marca un recodo en la
literatura sudamericana. Lo
que cuenta ante sus
ojos son las motivaciones
secretas del individuo:
angustia, erotismo, pasión,
sugestionabilidad
mórbida, celos..."

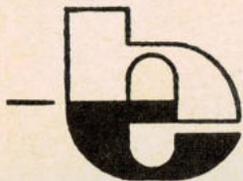


Los dibujos que ilustran este
número de TEXTUAL han
sido hechos especialmente
por Tilsa. Premio
Tecnológica de pintura
1968-69, Tilsa ha
realizado varias
exposiciones nacionales
e internacionales (I.A.C.
1959, 1968, 1970; varias veces
en el Museo de Arte
Moderno de
París en la "Exposition
Internationale de Femmes
Peintres") y
actualmente prepara, en el
I.A.C., la exposición
de las ilustraciones que ha
realizado para el Noé
Delirante de Arturo
Corcuera, que publicará
en breve Carlos Milla Batres.





JIRON CONTUMAZA 1050 – TELF. 289722
colaboración de editorial losada peruana



EDITORIAL HORIZONTE

JIRON CAMANA 878 - TELF. 27-9364 - LIMA 1 - PERU

Distribuidores exclusivos de las publicaciones del Instituto Nacional de
Cultura del Perú

- VIDA CONTINUA / Javier Sologuren
- REVISTA PERUANA DE CULTURA N° 13 – 14 Homeneje a José
María Arguedas
- CULTURA Y PUEBLO N° 19 – 20
- VUELTA A LA OTRA MARGEN – Antología: César Moro, Carlos
Oquendo de Amat, Martín Adán, E. A. Westphalen, J. E. Chariarse, Selección
de Mirko Lauer y Abelardo Oquendo
- UN MUNDO DIVIDIDO / Washington Delgado

J.R. RIBEYRO Y SUS DOBLES / wolfgang a. luchting

INSTITUTO
NACIONAL
DE CULTURA
LIMA



I. N. C. próximas publicaciones

MARTIN ADAN

OBRA POETICA

(1927 - 1970)

Toda la produ
persa en revis
tre otros, José
len, Luis Alber

UNIVERSIDAD NACIONAL
MAYOR DE SAN MARCOS



SISTEMA DE BIBLIOTECAS
BIBLIOTECA CENTRAL

CLASIFICACIÓN:

N.º DE INGRESO:

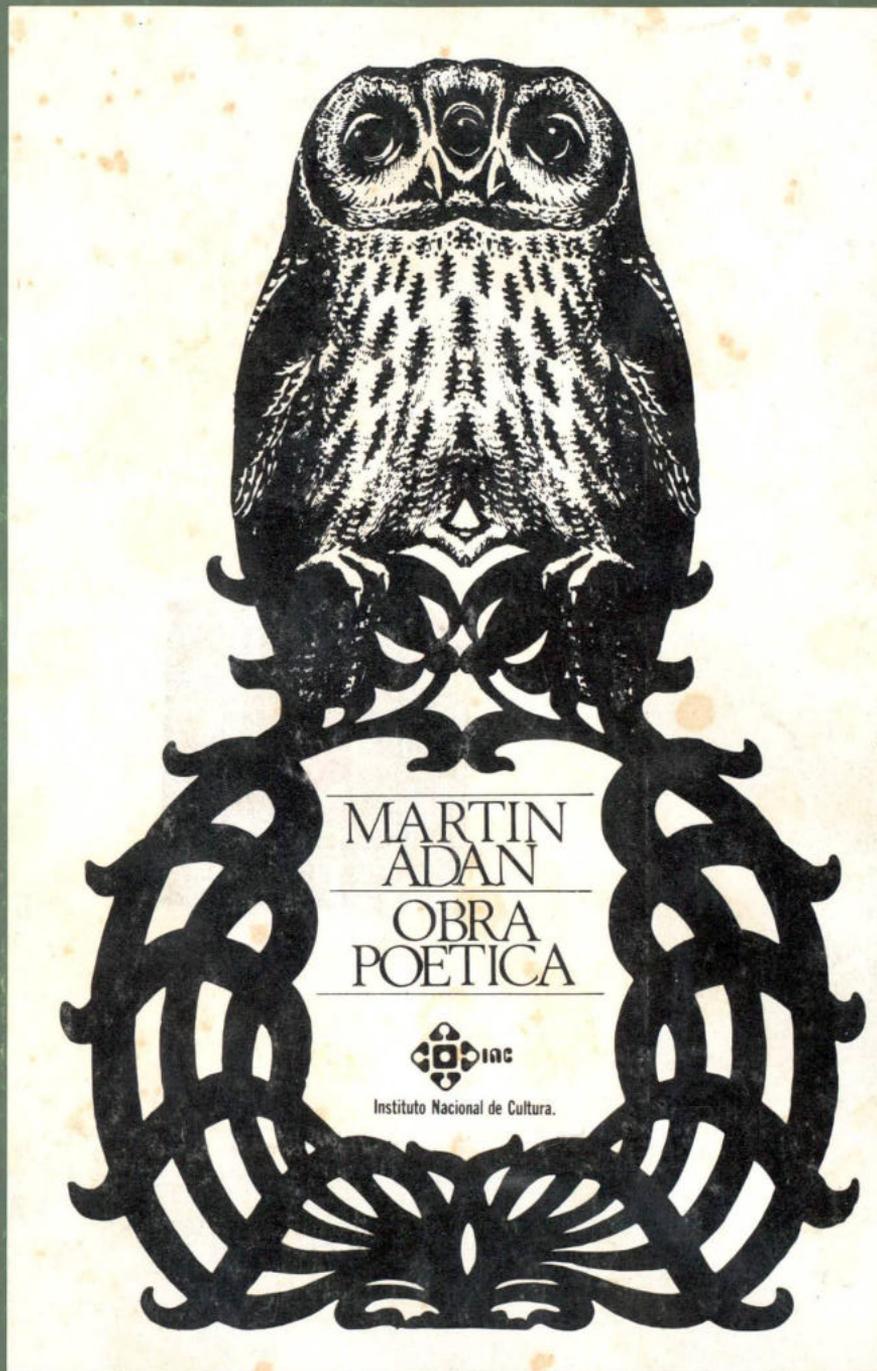
MARIO VARELA

UNA INSURRECCION
PERMANENTE

Artículos críticos sobre literatura.

UNMSM-CEDOC

I. N. C. próximas publicaciones



U.N.M.S.M. BIBLIOTECA CENTRAL
000000256654

UNMSM-CEDOC