

César Vallejo



TEATRO

TOMO II

FONDO EDITORIAL
UCH
Universidad de Ciencias
y Humanidades

CÉSAR VALLEJO

Santiago de Chuco, La Libertad,
1892 - París, 1938.

El más importante poeta peruano del siglo XX. Figura entre los grandes escritores de la literatura universal.

OBRAS DE TEATRO

Sus obras de teatro no han sido analizadas y valoradas como sus poemas, pero en ellas se advierte una ruptura con el canon de la época, como una necesidad para transitar, con la misma vehemencia que en la poesía, por el teatro principalmente de esclarecimiento social. En este volumen publicamos *Colacho Hermanos* y *La piedra cansada* (obras fundamentales de su producción teatral), un apunte cinematográfico y varias piezas cortas, que revelan el universo de sus inquietudes estético-conceptuales y su pasión no escondida por el arte dramático.

CÉSAR VALLEJO. TEATRO. TOMO II

CÉSAR VALLEJO

TEATRO

TOMO II

Prólogo de
Rafael Hernández

Universidad de Ciencias y Humanidades
Fondo Editorial

Colección
"César Vallejo: Creación"
dirigida por Balmes Lozano Morillo

César Vallejo

TEATRO. TOMO II

© Asociación Civil Universidad de
Ciencias y Humanidades, Fondo Editorial
Av. Universitaria 5175 - Los Olivos, Lima - Perú
Teléf.: 528-0948 - Anexo 249
fondoeditorial@uch.edu.pe
fondoeditorialuch@yahoo.es
Primera edición: Lima, diciembre 2011

Tiraje: 300 ejemplares

Corrección, diseño y diagramación: UCH

ISBN: 978-612-4109-06-5

Depósito legal en la Biblioteca

Nacional del Perú N°: 201115836

Proyecto de Registro Editorial: 31501170800513

Prohibida la reproducción parcial o total
sin autorización del autor o de la editorial.

Impreso en el Perú / Printed in Peru

Los textos que reproducimos en este volumen tienen como fuente los libros *César Vallejo. Teatro Completo*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano. Tomo I, II y III, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 1999, por ser los más confiables y completos, fruto de investigaciones y cotejos clarificadores.

Las notas a pie de página en cada obra informan al lector la procedencia del texto, la lengua en que fue escrita, la traducción, o en qué repositorio se encuentran los originales mecanografiados.

Estas obras de teatro de César Vallejo se publican, como las entregas anteriores, con la finalidad de ampliar el contacto con el lector no especializado y despertar interés entre los estudiantes y aficionados al arte dramático.

PRÓLOGO

CÉSAR VALLEJO Y SU PASIÓN POR EL TEATRO

Una de las grandes pasiones de César Vallejo también fue el teatro. Su poesía, su narrativa, su reflexión teórica y hasta su vida toda desemboca, sustenta, refuerza, auxilia, y fundamenta su producción dramática. Habría que empezar por dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿Por qué un poeta tan potente, un narrador tan grande, un crítico y teórico tan perspicaz y comprometido con su época y con la historia concluye su obra, su vida, desesperadamente, en una agonía unamuniana, escribiendo teatro? Un adelanto a esta pregunta lo dio Washington Delgado¹ “César Vallejo tuvo una notable y sostenida inquietud teatral”. La gente de teatro en el Perú está muy ocupada en buscar el éxito personal y desatiende las obras de teatro de César Vallejo. Podría argumentarse que no se leen las obras teatrales de Vallejo porque no han sido editadas; pero ya en 1979 la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) publicó su *Teatro Completo* (sic) en dos tomos, con prólogo y notas de Enrique Ballón Aguirre, con textos originales entregados por Georgette de Vallejo. O sea, las obras

¹ Publicada en *Visión del Perú* N° 4, Lima, julio de 1969, *Homenaje Internacional a César Vallejo*, p. 281.

de Vallejo se conocen desde hace 32 años. Más aún, en 1999 la misma PUCP publicó tres tomos con el título *Teatro Completo. César Vallejo*, con prólogo de Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano, es decir, hace 12 años. Pensamos más bien que el rechazo o la indiferencia al teatro de Vallejo, tiene una explicación ideológica: existen prejuicios que asignan al poeta los rótulos de “tendencioso”, “proletario” y “comunista”, por lo que mucha gente opina de manera ligera que el teatro de César Vallejo es “malo” y hasta “muy malo”.

Vallejo no tuvo, como Brecht, Shakespeare, Sófocles o Molière el privilegio de ver sus obras representadas y poder recibir sugerencias de los actores, directores y técnicos; tampoco pudo escuchar los reclamos o propuestas del público para mejorar en las siguientes representaciones. Sófocles estuvo dentro de los concursos de los griegos, en los que triunfó varias veces; William Shakespeare creó el teatro El Globo; Brecht creó el Berliner Ensemble en 1949, en donde dirigió sus propias obras, pudiendo corregirlas y mejorarlas, como hacen siempre los autores teatrales.

Guido Podestá en *César Vallejo: su estética teatral* (conclusión número trece), citando a Vallejo, dice:

El responsable de ordenar el sentido final de la obra, no es el director del montaje, ni siquiera el dramaturgo, ni tampoco los actores, sino el público, de ahí la necesidad de “educarlo”. Y en esta tarea deberán intervenir todos aquellos que de una u otra forma estén ligados a la actividad teatral.

Y que el espectador es el destinatario final del teatro lo entendieron perfectamente, y así lo consideraron, tanto Brecht como Vallejo.

Más que la identificación entre el héroe trágico y el espectador como mecanismo para propiciar una catarsis que pudiera imponer al público una determinada visión, se trataría, para ambos, geniales poetas, de establecer una relación dialéctica entre

la obra y el público a fin de que los espectadores mismos lleguen, en base a su capacidad crítica, a extraer el mensaje profundo de la representación, tomen posición frente a ello y actúen en su vida diaria.

Plantear que César Vallejo ocupa un lugar entre los grandes autores teatrales podría ser un atrevimiento. Pero ya Washington Delgado afirma que los poetas socialistas más importantes del siglo XX son César Vallejo y Bertolt Brecht. También Roberto Paoli, considera que *Poemas humanos*, de César Vallejo, como “el poemario más elevado e importante escrito en el siglo XX, en todos los idiomas”. Por otra parte, algunos vallejistas han comparado la actividad creadora de César Vallejo, con James Joyce y con William Faulkner.

Afirmamos que César Vallejo recorrió el mismo camino que William Shakespeare, Bertolt Brecht y Sófocles, por la profundidad de sus temas y el aliento histórico de su mirada. Y quizá sea que lo fundamental, lo que en última instancia determina el largo aliento de la expresión dramática, es el universo filosófico que trasciende al autor. Sófocles se apoyaba en Aristóteles; William Shakespeare en Nicolás Maquiavelo; Henrik Ibsen en Federico Hegel; Bertolt Brecht y César Vallejo en Carlos Marx. Hay cuatro razones fundamentales para considerar a César Vallejo entre los grandes autores de teatro.

1. El uso de la parábola teatral

La parábola² puede ser el nexo que articula a los grandes dramaturgos. Ha sido utilizada de manera magistral para estructurar

² Lugar geométrico de los puntos del plano equidistantes de una recta y de un punto fijo, que resulta de cortar un cono circular recto por un plano paralelo a una generatriz. // Narración de un suceso fingido, del que se deduce, por comparación o semejanza, una verdad importante o una enseñanza moral. (DRAE).

la fábula (lo que se cuenta; lo que se narra) en muchas épocas. La parábola, que es una ecuación de segundo grado en la geometría, consiste en relacionar dos puntos en un eje que los separa pero también los une. Ambos puntos de la parábola se distancian pero se unen y se alejan pero se equidistan y se complementan. La parábola ha sido usada por la *Biblia* y por muchos textos antiguos y modernos; es, en buena cuenta, una metáfora que cuanto más se aleja más se acerca; en otras palabras, se aleja para acercarse. Podríamos calificar la parábola teatral con el superlativo de *metáfora de metáforas*.

Una de las metáforas memorables del Antiguo Testamento (Primer Libro de los Reyes), para aleccionar la administración de justicia con equidad, es la repartición de un niño: Dos mujeres jóvenes viven en una misma casa. Cada una tiene un hijo pequeño. Acuden al rey Salomón para entablar un juicio. Una de las mujeres afirma que la otra madre, accidentalmente, había asfixiado a su propio hijo durante el sueño, pero que luego lo había intercambiado con el suyo para que parezca que el niño vivo era de ella. La otra mujer lo niega y por lo tanto declara ser la madre del hijo vivo. Después de algunas deliberaciones, el rey Salomón pidió una espada. Dijo que sólo hay una solución justa: el hijo vivo debe ser dividido en dos para que a cada una le corresponda una mitad. Al escuchar este terrible veredicto, la verdadera madre del niño exclamó: “¡Por favor, Señor mío, no lo mate!” Entonces la mentirosa, en su amarga envidia, exclamó: “No será ni para mí ni para ti. ¡Dividir!”. Salomón al instante dio el niño vivo a la verdadera madre, al darse cuenta que los instintos de la verdadera madre era proteger a su hijo.

Bertolt Brecht tomando la parábola bíblica de Salomón y adicionando la parábola tradicional china *Hoei-lan-ki* “La prueba del círculo de tiza”, las invierte dándole una visión materialista y proletaria en su obra teatral *El círculo de tiza caucásico*, para resolver el dilema entre campesinos de a quién le pertenece la tie-

rra. La madre biológica, una mujer de clase alta, olvida a su hijo durante un incendio por recuperar sus joyas y dinero; la sirvienta ve al niño y lo recoge salvándolo de morir, lo cría, lo educa y le da afecto y cariño; al cabo de un tiempo se presenta la madre ante el juez para reclamar al niño; el juez ordena colocar al niño dentro de un círculo de tiza dibujado en el suelo y pide a cada madre tomar de un brazo cada una, y la que jale más fuerte, esa será la que se quedará con el niño. La madre biológica, por la herencia que representa el niño, jala con fuerza mientras que la sirvienta que lo ha criado, para no hacerle daño lo suelta: El juez le entrega el niño a la sirvienta que lo ha criado. La verdadera madre es ella. A través de esta parábola los campesinos comprenden que la tierra es para quien la trabaja, ellos son los verdaderos dueños, los que la cuidan, la riegan, la siembran y la cosechan.

El magistral uso de la parábola empieza con los poetas griegos Esquilo, Sófocles y Eurípides, tomando contenidos, sucesos y personajes de hace muchos años en la historia y la mitología griegas. La usa también William Shakespeare en la *Gesta Romanorum* para hablar de la Inglaterra elizabetana e isabelina, valiéndose de leyendas populares antiguas para hablar del presente. La maneja así mismo Bertolt Brecht (aprendida de los anteriores autores y sobre todo de Shakespeare), quien usa la parábola para hablar del periodo entre dos guerras mundiales y de la era científica en *Madre Coraje y sus hijos*. Trata de la Guerra de los Treinta años, pero al mismo tiempo habla de las Guerras Médicas, de la Guerra de las dos Rosas, de la Primera Guerra Mundial, de la Segunda Guerra Mundial, etc. Es esta la función de la parábola, aquí está su bondad y su nobleza. En igual medida y de la misma forma la usa César Vallejo en *La piedra cansada*, en donde traslada un obrero hasta el incario para cuestionar el sistema social de ese tiempo, que es el antecedente de nuestra época. Desde otro ángulo, diremos que Vallejo ubica la obra en el incario para hablarnos del presente; este sería su propósito final.

En una conversación entre Alfonso La Torre (ALAT) y Eduardo Hopkins sobre el teatro de César Vallejo, el primero planteó una hipótesis interesante: pareciera que Tolpor, el obrero que se enamora de la princesa Kaura, es un proletario del presente que se va al pasado, al incario; si así fuera estaríamos ante una figura profundamente vallejana. Siempre me resultó sugerente y sugestiva esta reflexión de Alfonso La Torre, aunque sólo sea un ejercicio hermenéutico. Un obrero del presente se va al pasado y subvierte el poder político, el orden social, y aprende de Kaura el amor socialista del incario y lo propone al presente, para construir el porvenir con amor, que es en esencia el amor a la humanidad.

En el prefacio a su traducción de las *Fábulas de Esopo*, George Fyler Townsend definió “parábola” como “el uso designado del lenguaje con el propósito intencionado de convenir un significado oculto y secreto, más que el que contienen las palabras en sí mismas, y que puede o no portar una referencia especial al oyente o lector.”

Una parábola es como una *metáfora* que ha sido extendida para conformar una ficción breve y coherente. A diferencia de la situación que se presenta con un símil, el significado paralelo de la parábola es silencioso e implícito, aunque no secreto de forma ordinaria.

La obra *Lock-out* de Vallejo (1930-31), es una parábola invertida. Se ubica a principios del siglo XX en París, en el contexto de la crisis mundial de los años 30, pero se traslada a “la Jornada de las Ocho Horas en el Perú”. Es decir, esa es la experiencia que tiene Vallejo del triunfo del proletariado peruano; esa es la idea-fuerza que sustenta la obra (la unidad hace la fuerza), y Vallejo los hace triunfar. La obra termina cuando los obreros cantan la *Internacional* y empieza el sonido de las máquinas de las fábricas. La dimensión de su significado se expande a nivel mundial, desde los Mártires de Chicago hasta las luchas obreras en cualquier

parte del mundo. La parábola teatral va, como en la matemática pura, de lo finito a lo infinito.

César Vallejo en su obra más compleja, *La piedra cansada* (1937), basada en una antigua parábola incaica construye una interesante parábola teatral que se vuelca al pasado, en un viaje hacia el incario, para hablar del Perú de hoy. Uno de los personajes de la obra dice, “Amauta –Caminando hacia el pasado se llega al porvenir”. Vallejo se mueve de manera dialéctica y creadora, entre la anacronía y la ucronía; se instala, con sus personajes, en el incario para modificarlo: realizar subversiones sociales, alteraciones jurídicas, transformaciones políticas, cambios culturales articulados dialécticamente con la gran capacidad que tiene el hombre de amar:

“TOLPOR, (*riéndose como un niño*) El amor –todo el amor y todos los amores de las plantas, animales, piedras y astros–, todo el amor del mundo nace del pecho humano.”

Esto le sirve al autor para formular la ucronía de un Perú posible o el porvenir sobre el gran valor de los valores: el amor, el amor verdaderamente humano.

2. Manejo del idioma

César Vallejo rescata arcaísmos, giros populares y frases que duermen en el seno del pueblo; crea palabras y con ellas enriquece su poesía, su narrativa y su teatro. Algunos críticos han observado que Vallejo desarma el idioma y lo vuelve a armar a voluntad. Es una fuente de descubrimientos sobre el idioma español hablado por los peruanos.

En *La piedra cansada* los ejemplos son numerosos,

Cuadro I. QUECHUA 8, *abajo*.

¡Piedra entera, orgullosa! ¡Piedra piedra! ¡Basalto de grano tan apropiado para los grandes dentajes como para las simples aglutinaciones! ¡Cede! ¡Cede!

Cuadro I. QUECHUA 14

El canto del ave áptera es la voz de los fetos en todos los vientres de sus madres.

En el Cuadro III. KAURA

Venerables amautas, el amor es una fiera misteriosa, que tiene las zarpas apoyadas sobre cuatro piedras negras: la piedra de la cuna, la piedra breve, asustadiza, de la boca, la gran piedra del pecho y la piedra alargada de la tumba.

Cuadro III. AMAUTA 2, *leyendo profundamente.*

¡Más triste que los pasos, son los pies! ¡Más lejos que la muerte, está la vida! ¡Más duele el ser amado, que el amar!...

Cuadro V. TOLPOR, *riéndose como un niño.*

El amor –todo el amor y todos los amores de las plantas, animales, piedras y astros–, todo el amor del mundo nace del pecho humano. Lo sé por experiencia. Mi amor, el amor que me nace esta tarde, lo he soñado durante soles, lunas y estaciones, al tañer los carrizos de mi antara...

Cuadro VII. TOLPOR

[...] ¿Cómo y por qué se quiere, fuesen quienes fueran el ser a quien se quiere y el que quiere?

Cuadro VIII. SALLCUPAR

[...] Escucha, extranjero: el cuerpo humano tiene dos mitades verticales; un abismo profundo las separa y, sin embargo, más cerca está una mano de la otra, que del mismo pie del mismo lado.

Cuadro VIII. TOLPOR, *mirando por la ventana, como en éxtasis.*

¡Hermosa ñusta!... ¡Pon tu rostro, una vez más, ante mis ojos!
¡Te contemplo! ¡Tú te vuelves! ¡Lagunillas son las huellas ardientes de tus pasos; es húmedo tu olor; tus movimientos, uno a uno se encadenan, como perlas de aguacero; mojado está el rescoldo de tu fuego!... ¡Tinkuy! ¡Tinkuy! ¡Confluencia! ¡Acompañamiento! ¡Nupcias! ¡Agua! ¡Fuego! ¡Fuego y agua, confundidos!...

Cuadro VIII. SALLCUPAR, *una vez que se ha marchado Tolpor.*

La piedra es la sustancia de la vida universal. ¡Dios de piedra es el

Inti, hombres de piedra son los quechuas; animales y plantas son de piedra, y hasta las mismas piedras son de piedra!

Cuadro VIII. SALLCUPAR

¡Una piedra diabólica hay en él! ¡Una piedra redonda! ¡Una de aquellas piedras en que hacen nido ciertos pájaros fatales! [...] ¡Es su pasión candela del averno: sólo podrá apagarla el mismo diablo!

En el Cuadro XI. KAURA, *le confiesa a su compañera Ontalla*:

No me daba cuenta de que yo no he nacido para un hombre, sino para los hombres; de que todo ese estado de espíritu sentimental, vago, sin forma ni objeto precisos, en que me debato, no es otra cosa que la expresión de un amor entrañable y universal por toda la humanidad. [...] Lo único que despertaba en mi corazón simpatía, pasión de todos mis días, era la vida solidaria de las gentes, de los ayllus, de la comunidad.

Cuadro XI. CHASQUI

Hay gentes que, una vez que han visto un mendigo, les queda para siempre una perenne gana de llorar. En todo caso, los mendigos carecen de parientes, ocultan el lugar donde nacieron y hasta se afirma que no son seres normales como el común de los quechuas, sino que son “dobles” de personas ausentes en trance de morir. “Dobles”, “triples” o “céntuplos”, ya que, como tú sabes, cuando morimos, el hombre se multiplica en innumerables criaturas, que se esparcen en todas direcciones por el mundo.

Cuadro XII. SALLCUPAR

[...] el amor, ¡qué inmensidad! En todo está el amor. Es como el oro. Todo en el mundo es oro: el Korikancha es de oro, el palacio del Inca es de oro, el baño de la ñusta es de oro, el banco del sabio es de oro, la flecha del soldado es de oro y la cabaña del gañán también es de oro puro, buen anciano. ¡Todo en el mundo es de oro, y todo en la existencia es amor!

ANCIANO

¿Y el odio, amauta? ¿Qué sitio ocupa el odio en tu sistema?

SALLCUPAR

¡También el odio es amor!...

3. *El compromiso histórico*

Los grandes momentos de ascenso en la historia suelen, por lo general, acompañarse de grandes expresiones artísticas. Podríamos hablar de la edad heroica en Grecia; el Renacimiento en Europa (el Cinquecento, el Siglo de Oro, la Reforma, etc.); el ascenso de la burguesía (Ariosto, Maquiavello, Shakespeare), y llegar a la explosión de las revoluciones socialistas. En este último contexto se inserta César Vallejo, y la temática artística vuelve a ser universal a la vez que requiere de un pensamiento filosófico potente. Y el argumento concluyente lo da Miguel Gutiérrez en su ensayo “Vallejo: una lectura permanente”³:

[N]o cabe duda de que el compromiso con el marxismo lejos de ser una cosa aleatoria y circunstancial, constituyó un hecho a la vez racional y vital al cual, desde el momento de asumirlo, permaneció fiel hasta su muerte. [...] quiero dejar sentadas dos propuestas. La primera es que si bien César [Vallejo] se adhirió a la línea política de la III Internacional [...] el suyo fue un marxismo creador, antidogmático, propio de un intelectual combatiente que nunca renunció a su capacidad crítica. [...] y esta es mi segunda constatación, y es que (como Brecht) sin el marxismo la obra (y el pensamiento y la personalidad de Vallejo) no habría alcanzado el nivel que ocupa en la poesía del siglo XX y en la historia de la poesía en lengua española.

Vallejo seguirá vigente hasta que los temas abordados en su teatro no sean dialécticamente negados en el futuro. *La piedra cansada* es una mirada para entender el presente y formular el futuro, *Lock-out* revela la explotación del hombre por el hombre en la producción de la riqueza y su lucha por la emancipación de los trabajadores; *Colacho Hermanos* refleja la farsa de las democracias representativas en muchos países de América Latina;

³ Miguel Gutiérrez. *La cabeza y los pies de la dialéctica*. Lima, Derrama Magisterial, 2011, p. 302.

Entre las dos orillas corre el río presenta las contradicciones ideológicas profundas para formular la transformación de la sociedad capitalista.

Alejo Carpentier, en su ensayo *La literatura latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo* y otros ensayos, plantea así mismo dentro de los tres requisitos, que para todo escritor en el futuro también está el *compromiso político*:

[...] existe para ciertos críticos literarios el concepto de que el compromiso político pone en peligro la calidad de la obra literaria o artística, lo cual es absolutamente falso. El juicio es válido si la novela “comprometida” ofreciera al lector novela de arenga, púlpito, tribuna y moraleja. Pero nos basta echar un vistazo a la literatura y a las artes del mundo entero para ver que, precisamente, algunas de las obras maestras que más nos enorgullecen han sido inspiradas por la pasión política. No hay sino que citar unos ejemplos que saltan a la vista: *El infierno*, de Dante, La poesía imprecatoria y magnífica de Agripa de Abigné, *Tartufo*, de Molière, Quevedo, Beaumarchais (contra la nobleza), algunos de los mejores poemas de Víctor Hugo están en *Los castigos*, Zolá, Galdós (hombres comprometidos), *El tren blindado 1469*, de Ivanov, la epopeya *El Don apacible*, de Sholojov, la magnífica trilogía de Alexis Tolstoi; en cuanto a la plástica *La marsellesa*, de Delacroix, Goya, *El Guernica*, de Picasso; en el cine *El acorazado Potemkin*. Esto por no hablar del compromiso involuntario cuyos ejemplos más destacados son Balzac, Dickens, Marcel Proust.

Uno de los principales resultados del compromiso de Vallejo fue su teoría sobre las diferentes funciones del artista revolucionario: el bolchevique, comprometido con las tareas más urgentes e inmediatas, y el socialista, que produce de acuerdo a una función humana de la sensibilidad. Sus *Notas sobre una nueva estética teatral* corresponden a ese segundo tipo de artista, llamado socialista por Vallejo.

4. La experimentación

César Vallejo tuvo un espíritu inquieto y creador en el teatro y una actitud experimental y revolucionaria en su búsqueda formal. Vallejo corre parejo con las innovaciones del teatro ruso de avanzada, el cinema y las teorías cinematográficas, con las búsquedas estéticas de su época, coincidiendo con Bertolt Brecht en muchos aspectos y contribuyendo en la transformación del teatro en el siglo XX.

César Vallejo asume el marxismo de una manera crítica y creativa. Rechaza toda interpretación dogmática, se pronuncia y hace un deslinde:

Los marxistas rigurosos, los marxistas fanáticos, los marxistas gramaticales, que persiguen la realización del marxismo al pie de la letra, obligando a la realidad social a comprobar literal y fielmente la teoría del materialismo histórico [...]. Lenin, en cambio, se ha separado y ha contradicho en muchas ocasiones el texto marxista. Si se hubiera ceñido y encorsetado, al pie de la letra, en las ideas de Marx y Engels relativas a la incapacidad y falta de madurez capitalista de la sociedad rusa, para ir a la revolución y para implantar el socialismo, no existiría en estos momentos el Primer Estado proletario. (De “Las lecciones del marxismo”)⁴

Con esta actitud y esta postura frente al marxismo se permitió tener discrepancias frente a las expresiones y corrientes artísticas de aquella época (el constructivismo, el futurismo, el expresionismo y hasta el realismo crítico decimonónico) y pudo realizar experimentos revolucionarios en su teatro de principios del siglo XX.

En *Apuntes para una nueva estética teatral*, César Vallejo empieza diciendo: “El teatro es un sueño”. Este es el primer precepto estético que plantea. Guido Podestá en su libro *César Vallejo: su estética teatral*, ha trabajado muy bien el significado y las inter-

⁴ En *Varietades*, N° 1095, 19 de enero de 1929, pp.30-32.

pretaciones de esta primera afirmación de César Vallejo respecto al teatro, y nos plantea que no caigamos en una interpretación mecánica simbolista ni surrealista. Jesús Mosterín⁵ señala que el sueño tiene cuatro etapas: son como cuatro sueños, y que se suele recordar, generalmente, el último tramo del sueño; es decir, no son conexos. Ahora bien, el sueño no tiene una estructura lineal y causal, tampoco tiene, por consiguiente: principio, medio y fin; o sea, exposición, nudo y desenlace; que viene a ser la teoría fundamental de análisis de la literatura y del teatro tradicional desde Aristóteles, hasta, incluso, hoy en día. Jorge Luis Borges en su ensayo sobre Paul Valéry, recoge una reflexión del erudito francés que dice: “qué pasaría si yo soñara que estoy en el paraíso, en el edén, y al día siguiente despertara con una rosa en la mano, ¿entonces, qué?”. La siguiente afirmación de César Vallejo en el texto mencionado es: “Las leyes del sueño aplicadas a la escena con esa arbitrariedad y esa libertad del sueño.”

“Vallejo no entiende el sueño como algo inaprehensible y es por eso que dice que son las leyes del sueño las que deberán aplicarse al teatro” (Guido Podestá).

Creemos que Vallejo no sólo acopló Cuadros por puro ejercicio experimental, en un sentido mecánico de la aplicación del sueño, sino que el primer precepto de su poética teatral implica e incluye el sentido renacentista del concepto del sueño y lo hace en la teoría del montaje cinematográfico contemporáneo, sin caer en un reduccionismo cientificista.

Esto refleja y da cuenta en Vallejo la manera de estructurar sus obras, de transformar la estructura tradicional del teatro en una forma de Cuadros sin seguir las leyes aristotélicas de estructura lineal y causal. Ahora bien, siguiendo los planteamientos de Serguéi Eisenstein y los de Brecht, lo que se pretende es,

⁵ Jesús Mosterín, *Crisis de los paradigmas en el siglo XXI*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega, 2008.

finalmente, que el espectador saque su propia conclusión al presenciar una obra con esta estructura.

[...] Sin lugar a dudas esta concepción entra en contradicción con el teatro político, pero no con la política en el teatro. Vallejo no se divorcia de su afinidad política comunista, pero sí de aquella concepción que implícitamente limitaba la actividad teatral al asociarla con la agitación y la propaganda en sentido estricto. El poeta decide superar el realismo.

Las observaciones que hace Guido Podestá, refuerzan nuestro planteamiento, en la medida en que la estructura del teatro de Vallejo se basa en la teoría del montaje de Serguéi Eiseinstein.

La estructura que plantea Vallejo para el teatro, mejor dicho para la producción teatral es harto complicada y guarda estrecha relación con el cinema y Eisenstein en particular. A fin de derogar para siempre los eternos tres actos y veinte escenas (entonces estrictamente respetable), Vallejo propone una serie de recursos para los elementos más simples de la obra teatral. Esos recursos son, *grosso modo*, los siguientes:

Incorporar en diferentes momentos dentro de la acción principal, escenas fugaces que sin ligarse explícitamente con el tema, formen parte suya. Disponer al lado de la escena donde se desarrolla la acción principal, otra escena que aluda, directa o indirectamente a esa acción principal y que se desarrolle simultáneamente con el acontecimiento ligado al estado espiritual, por ejemplo, de los personajes que intervienen en la acción principal, de tal manera que armonicen plásticamente. Tales cuadros o escenas serían cortos y podrían comprender alguna réplica, acontecimientos o pausas que considerase tanto el sentido como el argumento. Del mismo modo, habría escenas invisibles, aunque aferradas a la acción visible, en las que sólo las palabras serían percibidas. También se mezclarían actos de diferentes obras teatrales.

Esa estructura obligará a determinadas modalidades de juego escénico complementario que, a su vez, deberán apoyarse en determinados recursos que reprodujesen el sentido buscado; para lo cual deberá haber un juego de luces y sombras. Por su parte, el decorado supone un cambio sustancial, ya que debe proyectarse más allá, con el uso de reflectores y escenas cambiantes.

Vallejo reitera la necesidad de elaborar obras teatrales en las que coexistan escenas, una sola de ella visible, como ya lo habría propuesto en sus “*Notas...*”.

El teatro de César Vallejo es desconocido y el poeta no tiene el lugar que le correspondería, a pesar de que en sus textos (publicados en el Perú) plantea el inicio de la estética marxista en el teatro peruano, como también de la poesía.

Una de las más conocidas excusas es que la grandeza del poeta ha opacado y casi desaparecido al dramaturgo, sumado a la ausencia de trabajos teóricos y de investigación como del montaje de sus obras, por eso se convierte en una tarea urgente el conocimiento, estudio y difusión de sus obras teatrales. *La piedra cansada*, que quizá sea una de las obras más grandes del teatro peruano de todos los tiempos, no se ha representado nunca, ni en el Perú ni en el extranjero.

LA POESÍA Y EL TEATRO

Aristóteles plantea en sus escritos exotéricos (que estaban hechos para difundirse, *La Poética*), que el arte es poesía (*poēsis*). La división básica que hace él, y posteriormente Hegel, es que los géneros poéticos son el lírico, el épico y el dramático.

Federico Hegel llega a definir la poesía dramática como la más completa y elevada, ampliando y enriqueciendo la concepción de Aristóteles.

El drama tanto por su fondo como por su forma es la reunión más completa de todos los elementos del arte. Debe ser considerado así como el punto más alto de la poesía y del arte en general.⁶

⁶ Federico Hegel, *Estética*, tomo II.

Es decir, que si la poesía lírica es personal y subjetiva, la poesía épica es objetiva e impersonal. La poesía dramática entraña la perfecta unión de la poesía lírica y la épica. Es, por eso mismo, objetiva y subjetiva, particular y general, concreta y abstracta, etc. Le damos nuevamente la palabra a Hegel, en la misma obra citada:

Poesía dramática es la que une la objetividad de la epopeya a los principios subjetivos de la lírica. Aquello que la epopeya establece como distante, se realiza en el drama como una acción alejada y explícita, pero la tensión lírica pone en comunicación, al mismo tiempo, la realidad escénica y el espectador.

Los poetas Esquilo, Sófocles, Eurípides, William Shakespeare, Brecht y el propio César Vallejo, se autodenominaron poetas, con la precisión de que Brecht se llamaba “escritor de obras de teatro”⁷. En general, todos los grandes dramaturgos son grandes poetas y no necesariamente todos los grandes poetas son grandes dramaturgos. Aristóteles ya planteaba en su *Poética* que la poesía dramática implicaba la poesía épica y no necesariamente la poesía épica implicaba la poesía dramática.

⁷ “El cargo de ‘dramaturgo’ se concreta en la historia teatral alemana, después de 1830, cuando los jóvenes escritores alemanes liberales (Heine, Laube y Gutzkov) quisieron imponer en los escenarios de su país las ideas revolucionarias que los intelectuales defendían a través de la prensa. Querían un ‘repertorio’ nuevo, con un contenido ideológico revolucionario, contenido ideológico que debía manifestarse con gran claridad. [...] Así pues el ‘dramaturgo’ lee, analiza, elige y se preocupa de buscar obras que una vez reunidas den un repertorio coherente”. En Ricardo Salvat, nota de introducción a *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, de Jacques Desuché. Colección Libros Tau. Barcelona, 1963.

DOS CAMINOS, UN MISMO MÉTODO

César Vallejo (1892-1938) y Bertolt Brecht (1898-1956) son los dos poetas socialistas más importantes del siglo XX⁸. Ambos estudian y asumen el marxismo, proletarizan su concepción y su producción artística, y hasta militan en partidos comunistas. Ambos son poetas fecundos; los dos son narradores (novela, cuentos, relatos, historias). Ambos son dramaturgos y teóricos del arte; ambos plantean una estética nueva; Vallejo en *Notas para una nueva estética teatral* (1934), y Brecht en *Pequeño organon para el teatro* (1948).

(Las coincidencias y similitudes entre Vallejo y Brecht, nos servirán para realizar una explicación metodológica más adelante, y los planteamientos teóricos del segundo como andamio para la explicación de los aspectos fundamentales del teatro del primero).

Los dos llegan a la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas (URSS). Ambos participan en el Primer Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, en París, y posteriormente en el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura en Madrid. (Vallejo conoce la ponencia que envía Bertolt Brecht a este evento: *Una necesaria constatación en la lucha contra la barbarie*.) Ambos están en contacto con la vanguardia del teatro y el arte en Francia y en Europa. Ambos sienten simpatía y conocen los ideales de la Revolución Bolchevique (Vallejo tenía 25 años y Bertolt Brecht 19 años de edad cuando se dio este suceso histórico que trastocó el mundo). Ambos tocan este tema en su teatro: *Entre las dos orillas corre el río*, o, *Moscú contra Moscú*, de César Vallejo, y *El círculo de tiza caucasiense*, de Bertolt Brecht, por ejemplo. Ambos defendieron la República del Frente

⁸ Afirmación de Washington Delgado en una conferencia dictada en los años 70 en la Universidad de San Marcos.

Popular de España. Brecht escribe una obra de teatro, *Los fusiles de la madre Carrar* (1937), basada en *Jinetes hacia el mar*, de John Synge (1871-1909), y César Vallejo escribe “Himno a los voluntarios de la República”, en *España aparta de mí este cáliz* (1937). A ninguno de los dos le otorgaron el premio Nobel.

FORMACIÓN OBRERA Y PROLETARIZACIÓN

César Vallejo se formó al calor de las luchas de la clase obrera peruana, supo de sus conquistas y de sus fracasos. Estuvo cerca del grupo *La Protesta*, de Lima; *Plumadas de Rebeldía*, del Callao; *9 de Enero*, de Vitarte, etc. Asistió a las celebraciones obreras del 1º de Mayo, que eran de lucha y de protesta. Presenció las representaciones teatrales de los grupos obreros. Probablemente allí vio la obra clásica de todos los grupos teatrales, no sólo del Perú sino de toda América obrera: *1º de Mayo*, de Pietro Gori (anarquista de nacionalidad italiana).

En el año 1919 Vallejo ya estuvo en Lima y participó en una de las victorias más importantes de la historia social de nuestro país: la Jornada de las Ocho Horas, gestada por los obreros peruanos, que contó con el apoyo solidario de los estudiantes, obreros e intelectuales progresistas. Vallejo solía asistir a los eventos proletarios del pueblo obrero de Vitarte, a las funciones del Teatro Obrero *9 de Enero*, a la *Fiesta de la Planta*, a la *Fiesta del Niño*, a la *Fiesta de la Mujer* y a muchas actividades de los obreros.

Julio Portocarrero Raymundo, dirigente textil de Vitarte, cuenta:

César Vallejo, durmió en mi casa, en Vitarte. Mi mujer, Esther del Solar, preparó las mejores sábanas y preparó la cama donde durmió el poeta⁹;

⁹ Fuente: Entrevista magnetofónica a Julio Portocarrero, 1980. También César Vallejo Infantes, sobrino del poeta, hijo de su hermano Néstor, en

Todas estas vivencias desembocan años más tarde en *Cola-cho Hermanos*. En el Cuadro VI de esta obra se hace referencia a los obreros, y más específicamente se refiere a Vitarte.

[...]

EL MINISTRO DE JUSTICIA

Excelentísimo señor... (*Abre un pliego que traía bajo el brazo*). Anoche la policía ha descubierto en los barrios textiles de Vitarte, un complot comunista y anarquista.

EL PRESIDENTE

Sí, el milésimo del año. ¿Y luego?

EL MINISTRO DE JUSTICIA

Se tomaron, excelentísimo señor, varios presos. He ordenado, esta mañana misma, se instaure el sumario correspondiente, el delito contra la seguridad del Estado. Pero he aquí que el agente fiscal de turno se niega a formular la debida acusación, alegando que, conforme a la Constitución y al Código Penal, no hay lugar a tal acusación, porque los comunistas y anarquistas gozan, como los demócratas y liberales, de la libertad de reunirse y de opinar, consagrada por la legislación de la República.

EL PRESIDENTE

¡Animal! ¿Quién es ese agente fiscal?

EL MINISTRO DE JUSTICIA

El doctor Alberto Azuela, excelentísimo señor, que anda atrayéndose a los estudiantes y obreros, con el fin de lanzar su candidatura a la diputación por esta ciudad.

[...]

EL PRESIDENTE

¿Había entre los comunistas alguna persona conocida... en fin alguna persona de más o menos importancia?

una entrevista (sábado 8 de octubre de 2011), afirma que probablemente Vallejo había dormido en el pueblo obrero de Vitarte: “es posible, que el poeta haya pernoctado en Vitarte, era muy amigo de los obreros”.

EL MINISTRO DE JUSTICIA

No, ninguna, excelentísimo señor. Obreros, todos.

EL PRESIDENTE

Doctor Collar, un pequeño consejo para lo sucesivo; mientras no figuren en las reuniones comunistas, personas así de cierta importancia, no hay nada que temer de los obreros. Anule sencillamente el sumario instaurado y que siga en su puesto el fiscal Azuela.

EL MINISTRO DE JUSTICIA

Y hago poner en libertad a los obreros.

EL PRESIDENTE

¡Eso no, precisamente! Están muy bien en la cárcel, sin necesidad de juicio ni de acusación. Estos comunistas, doctor Collar, no merecen ni siquiera el honor y el trabajo de ser juzgados. Se les aplasta con el pie y asunto concluido.

EL MINISTRO DE JUSTICIA

Conforme, excelentísimo señor. Buenas tardes.

EL PRESIDENTE

Adiós, doctor Collar.

Otra obra que alude a los obreros de Vitarte es *Lock-out*. Un aspecto que se pone de relieve es que la masa de trabajadores constituye un personaje distinto, de modo que es difícilmente reconocible un personaje obrero que revista el carácter de héroe de la jornada, incluso el propio Raymundo (el “Obrero 12”) destaca por su voluntad de sacrificio en aras del colectivo, y cuya participación se limita a conducir a su grupo y compartir de manera sosegada el éxito final de los trabajadores regresando a su puesto en la maquinaria donde los hombres pierden su individualidad, ganando presencia colectiva.

En *Lock-out*, el Obrero 12, dirigente que apoya la huelga y la promueve, se llama Raymundo. Y el dirigente obrero de Vitarte se llamaba Julio Portocarrero Raymundo, dirigente de la fábrica textil de Vitarte, primer obrero comunista del Perú; fundador, con José Carlos Mariátegui del Partido Socialista Peruano;

primer secretario general de la CGTP; primer dirigente obrero que viajó a Moscú; promotor, actor y director del grupo de Teatro Obrero de Vitarte “9 de Enero”. ¿Una coincidencia interesante o un secreto homenaje al entrañable camarada?

LA DIALÉCTICA COMO MÉTODO

Las obras *Lock-out*, *Entre las dos orillas corre el río* y *Colacho Hermanos*, son de un claro enfoque marxista; es decir, Vallejo aplica la dialéctica materialista a sus obras de teatro. Su concepción lo llevó a plantear nuevos contenidos universales, proletarios, internacionalistas, que le exigían la búsqueda de nuevas formas de representación y de nuevas estructuras. *Lock Out*, está estructurada en base al *Manifiesto del Partido Comunista*, de Marx y Engels, según la Tesis de Nadia Kira Podleskis Feiss.¹⁰ Bertolt Brecht escribe su *Pequeño organon para el teatro*, a los 50 años de edad y César Vallejo escribe *Notas sobre una nueva estética teatral*, en 1934, a los 42 años de edad; es decir, primero hicieron la práctica y después llegaron a conclusiones teóricas para difundir sus planteamientos estéticos. Ambos tomaron del cine la *teoría del montaje* de Eisenstein para formular la teoría del montaje teatral, primero fue Brecht y luego Vallejo.

Vallejo decía: hay que “expropiar” las buenas obras del pasado; dialécticamente se movió entre Actos y Cuadros, y no tuvo reparo en pasar de una escritura lineal y causal a una escritura por cuadros cinematográficos, haciendo saltos dialécticos en la escritura de sus obras. Se podría pensar que las coincidencias entre Vallejo y Brecht los llevaron a plantear cosas similares y a tener hallazgos parecidos.

¹⁰ Nadia Kira Podleskis Feiss. Tesis. “La ideología vallejana en *Lock-out*” Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 2000, p. 130.

El distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) brechtiano se opone a la identificación aristotélica; es decir, la niega dialécticamente, pero la incluye, la implica; no hay que tener miedo de emocionarse cuando esta emoción está basada en la verdad y en el conocimiento. Brecht no inventó el distanciamiento, éste viene desde los griegos¹¹ y llega hasta Rusia y Alemania y a otros lugares, antes de Brecht; lo que hace Brecht es darle un enfoque dialéctico, es decir, un enfoque proletario, una visión filosófica marxista.

Aún hoy sigue siendo polémico el teatro de César Vallejo. Hay críticos que al leer las obras de teatro de César Vallejo opinan que, la tentativa teatral de César Vallejo fue una experiencia frustrante en la vida del gran poeta peruano. [...] Las piezas largas adolecen, por lo general, de una estructura defectuosa.¹²

LA FUNCIÓN SOCIAL DEL TEATRO

Nosotros, hijos de una era científica, tenemos que asumir una posición crítica frente al mundo. Frente a un río, nuestra actitud crítica consiste en su aprovechamiento; frente a un árbol fructífero, en injertarlo; frente al movimiento, nuestra actitud crítica consiste en construir vehículos y aviones; frente a la sociedad, en hacer la revolución.

Nuestras representaciones de la vida social deben estar destinadas a los técnicos fluviales, a los cuidadores de árboles, a los constructores de vehículos y a los revolucionarios. Nosotros los invitamos a que vengan a nuestros teatros, y les pedimos que no se olviden de sus ocupaciones, para que nos sea posible entregar el mundo y nuestra visión del mundo a sus mentes y corazones, para que ellos modifiquen el mundo a su criterio.

Bertolt Brecht

¹¹ Trilogía que constaba de tres tragedias y un drama satírico. Eran obras separadas que propiciaban la reflexión y la distancia.

¹² Ricardo Silva-Santisteban, *César Vallejo. Teatro Completo*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999, p. XVII.

a. El distanciamiento en Brecht y en Vallejo

El *distanciamiento* (*Verfremdungseffekt*) es la categoría que se opone a la identificación tradicional del teatro, es decir, a aquella *empatía* que planteara Aristóteles y que lleva al espectador a identificarse con el héroe y a sufrir la *peripecia*, la *anagnórisis* y la *catástrofe* que desemboca en la *catarsis*, fin último de la tragedia; mecanismo que, mediante el terror y la piedad, ha de purificar y corregir al espectador de los malos hábitos e intenciones que van en contra de lo planteado en la obra dramática, incluso a niveles ideológicos y políticos.¹³

El distanciamiento sirve entonces para conservar o restituir la capacidad crítica del espectador frente a una obra teatral, para juzgar y tomar partido; algo así como lo planteara Alejo Carpentier: “poner un mar de por medio para ver las cosas más de cerca”, y poder actuar en la vida real a partir de la obra. Este es el efecto social del teatro: la actitud crítica que asume el espectador para poder actuar en su propia vida y transformar las cosas en la sociedad para una vida mejor.

Miguel Gutiérrez, cuenta en su libro *Vallejo, narrador* que una profesora en el distrito de San Isidro les leyó a sus alumnos el cuento *Paco Yunque*, de César Vallejo. Al término de la lectura casi la mitad de los alumnos salió en defensa de Humberto Grieve, hijo del patrón de Paco Yunque; y la otra mitad asumió la defensa de Paco Yunque. Este es un efecto brechtiano, de distanciamiento, apunta Gutiérrez; porque los alumnos han podido ejercer su capacidad crítica para elegir y tomar posición frente al conflicto planteado por César Vallejo en el cuento.

Este es el objetivo fundamental del *Verfremdung*, *distanciamiento* o *extrañamiento*, que consiste en desalienar las relaciones

¹³ Augusto Boal, *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974.

de los personajes y de la obra para dejar en libertad al espectador para elegir y actuar. Distanciar significa que hay que ser dialécticos en la observación, hay que ver en el viejo el joven que fue; en el joven el viejo que será, de manera que podamos observar en el personaje o en la obra, lo que comúnmente no vemos: al mendigo como producto del sistema de producción y no como castigo del destino. El distanciamiento de Bertolt Brecht es la categoría básica para poder intentar explicar el “distanciamiento vallejiniano”, como en el cuento Paco Yunque que acabamos de mencionar cuyo eje fundamental es la lucha de clases en el aula.

En el artículo de Georgette de Vallejo, *Entre las dos orillas corre el río*,¹⁴ se da a conocer algunos detalles que revelan las convicciones del poeta y el efecto que causó en el espectador:

Moscú contra Moscú, con la ayuda de Federico García Lorca, muy ligado con Vallejo, dio lugar a dos lecturas en Madrid en enero de 1932, esta obra escrita en 1929-30 con todo el ardiente entusiasmo y toda la pasión revolucionaria de que fuera capaz Vallejo, era, por cierto de una violencia sin precedentes en las acostumbradas lecturas teatrales de esa época, y más aún en España. Escandalizó unánimemente a quienes la escucharon. Hasta en París y fue rechazada con la más densa reprobación aunque García Lorca insistiera *con honda convicción en hacer comprender que así son las furias políticas notablemente en el seno de una misma familia*. Vallejo pensaba que *todo es pálido al lado de la realidad*.

Igualmente en su obra *Lock-out*, las opiniones predominantes señalan que es una obra de propaganda política o de adoctrinamiento ideológico a favor del proletariado; cuando en realidad es una obra didáctica cuyo destinatario, en primer lugar, es el público obrero, los trabajadores, para el conocimiento de su historia como clase y para la proyección de sus conquistas.

¹⁴ Artículo publicado en la revista *Oiga*, N° 588, del 16 de agosto de 1974.

b. La fábula vallejiana

Vallejo cambia la estructura lineal y causal de la fábula, propone una estructura alternativa, tomada del cine y de otras experiencias teatrales (del teatro ruso, de Bertolt Brecht, del teatro experimental francés). La historia de la obra se estructura en cuadros, que reemplazan en parte a los actos y a los cuadros tradicionales. Cada cuadro es autónomo y juntándose con otros cuadros produce un determinado sentido, como en el montaje cinematográfico. Es decir, hay en el teatro de César Vallejo una combinación de ambas estructuras, pero en movimiento, búsqueda o transición.

En *Lock-out*, y en otras obras de Vallejo se alteran las unidades (de acción, de lugar y de tiempo) mal adjudicadas a Aristóteles¹⁵.

Según Martha Barriga:

Vallejo recurrió a la alternancia de escenas en una secuencia, con la finalidad de reforzar los contenidos o de contrastarlos. Los rápidos cambios de acción y la fugacidad de las escenas, intercaladas, nos remiten a una técnica más cerca del cine que al teatro.¹⁶

Como prueba contundente de su nueva escritura es que Vallejo mismo extrae de *Moscú contra Moscú*, que luego será *Entre las dos orillas corre el río*, dos cuadros, *El juicio final* y *La muerte* y los independiza; de manera que hay varios críticos que consideran a estos textos como los mejores escritos por él.

En la división de planos que proyecta *Lock-out*, encontramos forma y contenido en unidad dialéctica coherente, de acuerdo

¹⁵ Ludovico Castelvetto adjudicó a Aristóteles las llamadas tres unidades. Cuando a lo más menciona en la *Poética*, que la obra debe durar lo que dura una revolución del sol; de las otras “unidades” no habla, es más, los poetas griegos nunca hicieron caso a estas unidades. En John Howard Lawson, *Teoría y técnica de la dramaturgia*. La Habana, 1976. Instituto cubano del libro.

¹⁶ Martha Barriga Tello, *Lock-out, carácter plástico de la puesta en escena. Una propuesta de interpretación*. Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, 2008, p. 87.

al proyecto ideológico propuesto. Vallejo opta por dar a los planos un sentido metafórico, en su afán por resaltar los contenidos. Así, encontramos relaciones de jerarquía, predominio, equilibrio a la vez que la posibilidad de lecturas horizontales y verticales. Los planos superiores representan el nivel opresor. El intermedio el ámbito del obrero.¹⁷

Este es el uso dialéctico de relación entre fábula y espacio escénico dentro de la obra. Vallejo aplica este criterio a otras obras también, como en *La piedra cansada*, donde las acciones de los cuadros 8, 9 y 10 se suceden al mismo tiempo, en la misma noche.

c. El tiempo épico

Nuevamente, Martha Barriga señala el uso del tiempo en la estructura épica del teatro:

En el cuarto acto, que es en el que más se usa este recurso, los sucesos ocurren en el lapso de un mes, debemos atribuirlo, además, a una manera de señalar el transcurso del tiempo dramático.¹⁸

En la dramaturgia de Brecht el uso del tiempo es de carácter social, en *Galileo Galilei*, dura 40 años y más, en *Madre coraje y sus hijos*, 30 años. Este es el otro aspecto para la caracterización de lo épico. En el planteamiento aristotélico el tiempo, por lo general, por regla o norma, es corto, *Edipo rey*, de Sófocles, dura un día.

d. El lenguaje plástico de la escritura escénica

En *Lock-out*, Vallejo presenta escenarios superpuestos de tres pisos. También incluye escenas fuera del escenario, solamente con voces, o alternándose con otras escenas. Por otro lado plantea un manejo diferente del lenguaje de las luces.

¹⁷ Ibíd., p. 226.

¹⁸ Op.cit., p. 88.

Vallejo en *El arte y la revolución* analiza los aportes plásticos del teatro en Rusia, que aportan a las búsquedas experimentales de su teatro:

El teatro bolchevique introduce numerosos elementos nuevos a la plástica escénica. Para decir una cosa a otro personaje, aquél sube a dos metros de altura o se sienta. El novio corre a ver a su novia y sigue corriendo hasta cuando ya no se mueve; sigue corriendo en su mismo sitio. Hay cosas que se dicen bajo un paraguas y otras, vestido de cuatro colores, etc., etc. Todos estos son inéditos resortes plásticos y cinemáticos del teatro, con evidente significación política y hasta económica, revolucionaria¹⁹.

El factor más importante para el distanciamiento en los lenguajes teatrales es tener, además de la imaginación para crearlo y realizarlo, el conocimiento de los contenidos.

e. El montaje teatral

Habría que empezar por definir el concepto de *montaje* que es el que reemplazará, en una nueva preceptiva, lo que se conocía como *mise en scène* (puesta en escena), a fines del siglo XIX, y que luego, a principios del XX, se denominó *teatralización*. La *teoría del montaje* corresponde a Serguéi Eisenstein (cine) y se empezó a usar en el siglo XX, fundamentalmente en el teatro de Bertolt Brecht.

Eisenstein incorpora al cine, abonando a su teoría del montaje, los principios del teatro Kabuki:

[Los japoneses] con su maestría de la equivalencia de las imágenes visuales y auditivas, dan repentinamente las dos, en grado máximo, y calculan brillantemente el golpe de su taco de billar sobre el blanco del cerebro del espectador. No conozco otra manera mejor de describir una escena que aquella combinación del movimiento de la mano de Ichikawa Ennosuka al hacerse el

¹⁹ En César Vallejo. *El arte y la revolución*. Lima, Mosca Azul Editores, 1973. p. 31.

harakiri, con el sonido plañidero de fuera de la escena que corresponde *gráficamente* al movimiento del cuchillo. “... *Las notas que no puedo dar con la voz las señalo con la mano.*” ¡Pero en este caso estaban dadas por la voz y señaladas por la mano! Y quedamos estupefactos ante semejante perfección de... *montaje*²⁰.

Y además:

Por ejemplo: el dibujo de agua y el dibujo de un ojo significa “llover”; el dibujo de una oreja junto al de una puerta = “escuchar”. Un perro + una boca = “ladrar”. Una boca + un niño = “chillar”. Una boca + un pájaro = “cantar”. Un cuchillo + un corazón = “dolor”. Esto es... ¡montaje!

Sí, esto es lo que hacemos exactamente en el cine al combinar planos representables, sencillos en su significado, neutrales en su contenido, en contexturas y series intelectuales.

Toda esta argumentación es para insinuar y comprobar que César Vallejo conoció y asumió la teoría del montaje del cine, tanto como lo hizo Bertolt Brecht. Ellos postularon una nueva estructura para el teatro, en todos sus aspectos y en todos sus lenguajes. César Vallejo intenta transformar la estructura clásica del drama²¹ y del espectáculo teatral en Cuadros²² tomados de

²⁰ Serguéi Eisenstein, *Teoría y técnica de la cinematografía*. 3ª ed. Madrid, RIALP, 1966. El subrayado es nuestro.

²¹ Federico Hegel en el “Sistema de las artes” en *Estética*, tomo II, plantea que la estructura del teatro, es de tres actos: el primero expone el conflicto de la colisión, que luego en el segundo, se manifiesta vivamente como combate y complicaciones de los intereses y de las pasiones; hasta que en el tercero, la oposición, llevada a su más alto grado, se desenreda necesariamente. Esta es la teoría aristotélica de: principio, medio y fin; en otras palabras: exposición, nudo y desenlace, que sobrevive hasta hoy.

²² [...] las transiciones de escena a escena parecían ser la salida lógica para la amenazadora hipertrofia de la realización. Teóricamente esto establecía nuestra dependencia de ella y del montaje. Pedagógicamente esto determinó, para el futuro, el acceso al montaje y al cine a través del dominio de la construcción teatral y del arte de la realización. Así nació el concepto de “encuadre”. Así como la realización es una relación mutua de gente en acción, el encuadre es la composición representativa de cuadros [planos] que dependen unos de otros por medio del montaje.

la teoría del cine y que siendo independientes, están unidos por el montaje que ha de producir en el espectador un sentido final al discurso teatral. En su *Notas sobre una nueva estética teatral*, plantea “Derogar para siempre los eternos tres actos”, y, finalmente define la función social del arte dramático y la relación con el público espectador. Así mismo, en este texto plantea:

Un actor debe advertir al público de lo que se trata, de que va a asistir a un sueño en forma de pieza y que no hace falta que los espectadores se sorprendan de lo que van a ver.

Esto coincide con Bertolt Brecht que pide que el espectador no se sorprenda con el hecho teatral sino que sabiendo de qué se trata, observe, más bien, cómo se hace. En el género del Kyogen, especie de entremés del teatro No, japonés, de donde tomó Brecht lo planteado, los actores cuentan la historia de la obra antes de representarla.

En lo referente al “molde” impuesto por el teatro tradicional en la época, Vallejo afirma que todo consiste en descomponer el teatro actual en sus elementos más simples, para luego proceder a recomponer el conjunto de manera totalmente diferente. En esa tarea, la estructura concitará una especial atención, ya que el desmontaje alude igualmente a los actos, a las escenas, los cuadros y hasta los entreactos. Era necesario ordenar todos los elementos simples que componían el teatro, cortarlos (violentar su relación necesaria, su debe ser así y no de otro modo); hacerlos alternar, permitiendo que cada uno cumpla su función y encadenarlos para que sigan otro sentido estético, estableciendo, por otro lado, una orquestación escénica diferente.²³

Vallejo se pregunta cuál será la emoción final que despertará ese tipo de representación, y responde que será caótica, ya que el espectador saldrá colmado de una emoción cósmica. Sin embargo, será el mismo público el que deberá organizar y sintetizar esa emoción²⁴.

²³ Guido Podestá, op.cit.

²⁴ *Ibidem*, p. 67.

Resta definir qué entiende Vallejo por “emoción cósmica”. Para el poeta es la emoción total de la vida y como tal es algo que se acerca a lo que para él fue su poesía. De otro lado, su teatro pretende la unidad. Unidad que se conseguiría mediante la síntesis que cada espectador producirá, basándose en las diversas escenas. Una vez lograda esa unidad de conjunto, el espectador precisará el tema de la representación y el de la obra misma.²⁵

En cuanto a los personajes, piensa Vallejo que estos deberán proyectar una imagen que impida referencias. El actor interpretará los personajes independientemente del referente. Todo esto como parte de su búsqueda por recuperar la “teatralidad” del teatro²⁶.

EL MELODRAMA EN EL TEATRO DE CÉSAR VALLEJO

En cuanto al melodrama²⁷ podríamos denominarlo *el rescate de las emociones*, emociones positivas de las luchas sociales de los trabajadores. Alejo Carpentier plantea que para el siglo XXI son tres los elementos básicos para todo escritor:

²⁵ Ibídem.

²⁶ Ibídem.

²⁷ El término melodrama, tiene el significado literal de obra teatral dramática en la que se resaltan los pasajes sentimentales mediante la incorporación de música instrumental, es decir, se trata de un espectáculo en el que el texto hablado se integra con la música. El melodrama teatral surge oficialmente como género en 1880 con la obra *Coeline*, de René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844), definiendo un tipo complejo de espectáculo escénico después de la Revolución francesa. En su construcción dramática, interviene la alternancia de elementos de la tragedia y de la comedia. Sus principales representantes en otros países fueron: el inglés Thomas Holcroft (1745-1809) su introductor en Gran Bretaña, el alemán August Friederich von Kotzebue (1761-1819), y en los Estados Unidos, Dion Boucicault (1822-1890).

A mi modo de ver esos tres elementos son el melodrama, el maniqueísmo y el compromiso político.

Viendo cómo vivíamos en pleno melodrama, ya que el melodrama es nuestro alimento cotidiano, he llegado a preguntarme muchas veces si nuestro miedo al melodrama (tomado como sinónimo de “mal gusto”) no se debía a una deformación causada por las muchas lecturas de novelas psicológicas francesas escritas en los primeros años del siglo XX. Autores como Anatole France nos enseñaron, evidentemente, a evitar el melodrama a toda costa. Pero la realidad es que algunos de los escritores que más admiramos jamás tuvieron miedo al melodrama. Sólo quiero citar algunos ejemplos: *Madame Bovary*, es un auténtico melodrama; *Germinal*, de Zolá, es un melodrama; Dostoievski es todo melodrama; en la obra de Pirandello todo se mueve en una atmósfera melodramática, como para León Tolstoi en muchas de sus novelas. *Las Voces de Gesta*, de Ramón del Valle Inclán son melodramas; también *El doctor Faustus*, de Thomas Mann. Casi todo el teatro de Chejov es melodrama; y “La historia de Carlota y Harry” en las *Palmeras Salvajes*, de William Faulkner, es un perfecto melodrama. Malraux decía que esa novela *Santuario* era la irrupción de la tragedia griega en la novela policiaca. No olvidemos por lo demás que las dos máximas óperas escritas en este siglo [XX] *Woyseck* y *Lulú*, son melodramas. Ni Sábato ni Onetti temieron al melodrama, y cuando el mismo Borges se acerca al mundo del gaucho, del compadrito, se acerca voluntariamente al ámbito de Juan Moreyra y del tango arrabalero. No busquemos deliberadamente el melodrama, pero no lo esquivemos tampoco. América Latina está llena de trágicos melodramas cotidianos.²⁸

Sobre el asunto del melodrama, John Howard Lawson en su libro, *Teoría y técnica de la dramaturgia*, señala que el melodrama nació al calor de la revolución francesa y el primer autor fue René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844), quien escribió

²⁸ Alejo Carpentier, *La novela latinoamericana en víspera de un nuevo siglo y otros ensayos*, 2ª ed, Siglo XXI, 1981.

el primer melodrama: *Coeline*. Se denomina melodrama porque es un drama con música y está al servicio del esclarecimiento ideológico sobre los temas de la revolución francesa.

Existen, además los trabajos de Carlos Monsiváis y de Jesús Martín Barbero sobre el melodrama en América Latina, como una forma muy extendida de elaboración artística.

El melodrama tiene como estructura básica la existencia de una víctima, que es blanco de los embates de la desgracia; un victimario, personaje que ocasiona los sufrimientos a la víctima; y un personaje o personajes que ponen de relieve el sufrimiento de la víctima. Tanto como la estructura clásica de los griegos de protagonista, deuteragonista y tritagonista.

En la obra *Entre las dos orillas corre el río*, hay escenas donde la emoción fluye de manera intensa, en donde Vallejo presenta como víctimas de la madre a los hijos que son simpatizantes y militantes (Konsomol) de la revolución bolchevique, al extremo de que la madre llega a matar a su hija Zuray.

[...]

VARONA

Si grande era mi pena, aún vivo Osip, aunque ausente de nosotros, ¿cómo no ha de ser todavía más grande el dolor, ahora que él no existe y que siento que mis hijos se alejan de mí, quitándome su cariño y asistencia por dárselos a los bolcheviques? ¿Cómo no voy a sentirme más desgraciada, más vencida, más abandonada?

ILITCH

¿Cómo insultarte, mamá –ni con mi sangre– que son dos cosas lo más absolutamente distintas?...

VARONA

Mi indignación, quizá con el tiempo y mi sufrimiento, se han borrado a sus ojos. No. La procesión anda por dentro, aquí, en mi pecho: sorda, ronca, taciturna... subterránea... ¡Ahí la siento roerme!... (*La puerta del fondo se abre*).

[...]

VARONA, *en una repentina explosión de ira, a Ilich.*

¿A quién te refieres? ¿De quién hablas? ¿Quién había de hacerse matar antes de ser vencido? ¿Yo? ¿Tu padre? ¿Somos nosotros, bolchevique desgraciado, quienes habían de hacerse asesinar para complacer a tus crápulas de “rojos”? ¿Cómo he podido concebir esta serpiente?

ILITCH, *herido en lo más profundo del corazón pero respetuoso.*
Tú das, repito, un sentido personal a una observación de orden estrictamente social...

VARONA, *dándole un revés de mano.*

¡Monstruo! (*Ilitch salta de su asiento y evoluciona por la pieza, ciego de furor y de humillación*). ¡Niura, un vaso de agua!

NIURA

¡Ya, mamá!

[...]

VARONA, *a Ilitch y a Zuray*

¡Olvidan los dos la clase de familia a la que pertenecen! ¡Nos rebajan ustedes al nivel del populacho de las fábricas! ¡Par de plebeyos! Nosotros, los Polianov, jamás debemos olvidar una cosa, la más sagrada, un sentimiento, el más profundo y el único capaz de unirnos por y para siempre: ¡el odio al bolchevique! (*Estupefacción de Zuray y de Ilitch*). ¡Son los bolcheviques, sólo los “rojos”, los culpables de nuestros males y desgracias! (*Como Zuray intenta decir algo, Varona fulminante, se lo impide*). Temo fuertemente que estén engañados contando con la debilidad de mi carácter. ¡No me conocen! La autoridad del padre muerto, soy yo que se la haré, a su hora, sentir y respetar. ¿Se figuran que su afiliación al bolchevismo va a quedarse sin castigo? ¿Se figuran que esta guerra en casa va a seguir y durar? ¡Por esta luz del cielo les digo yo: tarde o temprano, aniquilaré su adhesión al Soviet! ¡No bajaré a la tumba sino cuando les haya maldecido para toda la vida!...

ILITCH

¿Y así piensas hacerte querer?

VARONA, *fuera de sí.*

¡Tú, sal de aquí! ¡Fuera! ¡Vete a (*sarcástica*) tu club obrero! ¡Vete a donde quieras! ¡Pero en el acto!

ILITCH, *con calma y dignidad.*

¿Irme? No veo por qué sea yo quien tenga que irse...

VARONA

¡Nada de por qué! Te ordeno marcharte y soy aquí quien manda.

ILITCH

¿Una represalia? ¿Otro abuso? (*Varona, iracunda, se abalanza sobre él. Ilitch, los ojos fijos en su madre.* Ya, madre. (*Coge su gorra y por la puerta del fondo sale.*).

VARONA

¡Y no vayas a volver! (*Pero ya Ilitch ha cerrado la puerta.*). ¡Jamás!

[...]

VARONA, *a Zuray, explosionando.*

¡Para esto te he parido! ¡He arrullado y mecido tu cabeza en mi seno para que enarboles ahora pensamientos de batalla contra Dios, contra tu madre y contra el género humano!

ZURAY

Pero, mamá, ¡es un chico!

VARONA

¡Más oigo a esos golfos y a esas golfas de “rojos” más me con-venzo de la monstruosidad de tu conducta! ¿Komsomolka, no? ¡Komsomolka por sobre mi cabeza! ¡Komsomolka por sobre mi dolor y mi derecho beñado! ¿Qué fácil!

ZURAY

Volvemos a lo mismo y sólo porque han venido esas chicas que encontré de pura casualidad cuando salían!...

VARONA

¡Komsomolka de feria! ¡Instrumento de los odios del Soviet contra la gente honrada y decente, me has enterrado vivas las entrañas, me has herido en lo más hondo del alma, me has asestado el golpe de gracia!

ZURAY

¡Qué cara tienes de pronto! ¡Nunca aún te he visto en ese estado!
¿Estás temblando? ¿Por qué, mamá?

VARONA, *más iracunda todavía.*

¿Hasta cuándo, Señor, no cae tu rigor, tu ira, tu castigo sobre esta negra farsa de bandidos con máscara mesiánica que se llama el Soviet?

[...]

ZURAY, *abrazando a Varona.*

¡Madre! ¡No sabes cuánto te quiero! ¡Y te quiero aún más que nunca desde que me he hecho komsomolka! ¡Ni un instante dejo de pensar en ti, adonde esté!...

VARONA, *tomando, reconcentrada, el pañuelo rojo atado al cuello de Zuray.*

¿Qué es esto? ¿Por qué llevas este trapo al cuello? ¿Qué cosa es?

NIURA, *desde lejos.*

¿Qué va a ser! (*Enfática*). ¡El emblema comunista!

VARONA, *que no ha soltado a Zuray, volviendo a estallar.*

¡El emblema comunista! ¡Y qué cosa es una hija comunista!

NIURA

¡La que combate por la causa proletaria!

[...]

VARONA

¿Encuentras admisible esa testaruda obstinación en que te envuelves para cerrar los ojos ante el robo a mano armada que, en 1917, cometieron contra nosotros, los Polianov, los bolcheviques? –porque digas lo que digas, fue un robo–. ¿Es posible que no lo reconozcas? ¿Es posible que en lugar de odiar a los autores de ese robo, te pongas a su lado e incondicionalmente?

ZURAY, *consternada.*

Lo que hicieron los obreros en 1917, madre querida, (no) fue sino recuperar lo que, en realidad, y en buena justicia, era de ellos...

[...]

VARONA, *sin poder refrenar su furor.*

¡Fiera! ¡Acabemos de una vez! ¡Fuera de esta casa! ¡Fuera para siempre! ¡Lejos de mí, monstruo! ¡Lejos y hasta muerta! (*Empujándola brutalmente hacia la puerta*). ¡Querías salir! ¡Ahora soy yo que te digo de salir! ¡Sal, desnaturalizada! (*Casi en un rugido*). ¡Tú me llenas de vergüenza!

[...]

ZURAY

Me marcharé con los obreros, pero no cuando tú lo quieras sino cuando ellos lo juzguen conveniente...

VARONA, *la coge del cuello y estrangulándola contra la mesa.*

¡Trágate estas palabras! (*Zuray se desprende de un tirón de las manos de Varona; ésta, por la violencia del movimiento de su hija da un traspie. Mas con una rapidez que no permite a Wladimiro impedirselo, advierte y coge un cuchillo de sobre la mesa y lo hunde en el pecho de Zuray. Ésta lanza una queja, y en un débil ademán de defenderse cae a tierra. Wladimiro da un grito y salta hacia las dos. Varona y Wladimiro se quedan inmóviles ante el cuerpo yacente de Zuray*).

VARONA, *en una explosión caótica, los ojos extraviados y fijos en Zuray.*

¡No! ¡No! ¡No!

WLADIMIRO, *inclinándose, sin voz.*

Zurashka... Zurashka...

VARONA, *desplomándose sobre Zuray.*

¡Mi hija! ¡Mi Zurashka! ¡Mi Zurashka! ¡Mi Zurashka!

TELÓN

Así mismo, en *Lock-out* Vallejo presenta como víctimas de la represión a los niños; hijos de obreros que sufren maltrato físico, psicológico y moral. Las madres, los obreros y los niños en los hogares más pobres del proletariado viven una intensa emoción de sufrimiento y de lucha, de odio y rebeldía, ocasionado por el sistema injusto y salvaje del capitalismo. Un ejemplo:

[...]

[...] *De nuevo la calle obrera se ilumina. Un pelotón de guardias bajo la luz de un farol desaparece. Aparece la obrera 1, huyendo. Un proyectil la alcanza y cae. La madre 1 que la sigue, aparece también. Da un gemido al ver a la obrera 1. Otros obreros pasan corriendo. Varios tiros. Los policías aparecen y se aproximan a la madre 1.*

UNO DE LOS POLICÍAS

¡Eh, anciana! ¿Qué haces ahí?

MADRE 1, *deshecha, solloza.*

¡La novia de mi hijo, señor! ¡No la mate!

LOS POLICÍAS

¿Dónde trabaja tu hijo?

MADRE 1

En la fábrica Brunot.

LOS POLICÍAS

¿Entonces también ése está en huelga?

MADRE 1

Sí... No... No estoy segura... Él vive conmigo... (*Uno de los policías le da un varazo y la madre 1 cae postrada. Los policías continúan su tarea y se alejan. La escena se oscurece.*)

[...]

LOS POLICÍAS

¿Qué pasa aquí?... (*Revólveres en mano*). ¿Tú, guardián? Pero, ¿qué te pasa?... ¡Déjalo!... ¡Déjalo o te mato!... (*Tira a quemarropa. El guardián cae abatido. La escena se apaga. Luego, se iluminan todas las escenas anteriores, simultáneamente: el cabaret; la pieza del obrero 28; la calle popular donde yacen los cadáveres de la obrera 1 y de la madre 1; el cuarto donde al pie de la puerta solloza la madre, con el más pequeño de sus hijos dormido en los brazos y el mayor gimiendo en la cama; los talleres abandonados con el cadáver del guardián sobre el piso. El cabaret se halla paralizado: una lujuria repugnante y grotesca.*)

César Vallejo no tuvo miedo al melodrama; es decir, hace uso del sentimiento pero dentro de una estructura ideológica y

de un teatro de tendencia, en el buen sentido del término, para plantear el sufrimiento de los personajes positivos: los obreros de su teatro.

Bertolt Brecht en su “Pequeño organon para el teatro”²⁹, tratando el problema de la emoción plantea que existe una emoción negativa, que nace de la ignorancia y el oscurantismo, y existe una emoción positiva que nace del conocimiento y la alegría por los valores positivos y la verdad. A esta emoción Brecht le llama emoción positiva. En el “Pequeño organon...” dice:

[U]n hombre puede emocionarse hasta las lágrimas al ver la estructura y el funcionamiento del átomo. No hay ningún problema porque esa es una emoción positiva.³⁰

Atahualpa del Cioppo (director uruguayo), durante su permanencia en el Perú, opinaba que *Madre coraje y sus hijos*, si no se trataba dentro del sistema épico brechtiano, es decir, fundamentalmente aplicando el distanciamiento, podría resultar un típico melodrama; lo que revela que también existe la emoción o las emociones en la obra *Madre Coraje y sus hijos*.

Podríamos afirmar que existe un melodrama positivo y que no se debe temer al melodrama, como sugiere Alejo Carpentier. Más del cincuenta por ciento de buenas películas del cine mundial son melodramas; y en el teatro las buenas obras del teatro grotesco argentino –un estilo del teatro rioplatense– son melodramas: *Mateo* (1923), de Armando Discepolo; *Tu honra y la mía* (1925), y *He visto a Dios* (1930), de Francisco Defilippis Novoa.³¹

²⁹ Bertolt Brecht, “Pequeño organon para el teatro”, en *Escritos sobre Teatro*. Tomo 2, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1973.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ En América Latina el melodrama no es un género, es más bien, un estilo que ha calado en lo más representativo de las expresiones culturales populares; por ejemplo, en las canciones de los pueblos: los corridos y las rancheras en México, el bolero en toda América Latina, como también el valse, el

Pero existe, subsiste o persiste, así mismo, otro melodrama, sinónimo de mal gusto, que ingresó a América Latina a principios de siglo XX y que ha devenido en una degeneración total, tanto en el cine y la TV como en las obras narrativas y teatrales pésimamente escritas; podríamos decir que es un melodrama perverso, deformado, esquemático, sensiblero.

Ricardo Silva-Santisteban opina sobre el aspecto melodramático de *Entre las dos orillas corre el río*, de César Vallejo:

Aunque la idea del drama es interesante, Vallejo opta por una presentación *melodramática* y, aparentemente, nunca estuvo satisfecho con el resultado. Puede apreciarse su dificultad para desarrollar dramáticamente un argumento.³²

Habría que concluir el tema del melodrama con una pregunta un tanto audaz: *Fabla salvaje*, novela corta de César Vallejo –que Ricardo González Vigil ha calificado de tragedia–, ¿no sería más bien un melodrama? Nos asiste el argumento de que la tesis del “doble” es de carácter dostoiévskiano.

César Vallejo, aplicando el principio de que el marxismo es una guía para la acción, en este caso para la creación, se vuelca al sentimiento latinoamericano y fundamentalmente peruano y rescata la emoción, de esa sierra septentrional de Santiago de Chuco, sobre la base de una tristeza andina que se instala, probablemente, desde la escisión española de la historia peruana.

yaraví y el triste en el Perú, el tango y la vidala en Argentina, el pasillo en el Ecuador, etc.

³² Ricardo Silva-Santisteban, *César Vallejo. Teatro Completo*. Lima, 1999. PUCP, p. XIX. La cursiva es nuestra.

EL MANIQUEÍSMO

A propósito de lo expuesto sobre las obras *Entre las dos orillas corre el río* y *Lock-out*, Alejo Carpentier señala que el segundo elemento importante a considerar en el siglo XXI es el maniqueísmo.

En cuanto al maniqueísmo, aunque parezca raro, el uso generalizado de ese vocablo poco corriente antes de los años cincuenta se debe a Malraux. Era palabra un tanto olvidada antes de que el novelista de *La condición humana* hiciese un uso profuso de él en sus escritos. Pero nuestros críticos usan a menudo el término maniqueísmo de modo enteramente erróneo, puesto que el maniqueísmo en función de la doctrina de Manes o Maní puede enfocarse de dos maneras: (1) de modo general: el mundo es el teatro de una perpetua lucha entre el bien y el mal, la luz y las tinieblas, Ozmut y Achimal, concepto que hallamos en casi todas las religiones del globo; (2) hay un maniqueísmo de lucha individual entre el bien y el mal situada dentro del hombre, lo que hace que el personaje maniqueo no sea el personaje tallado de una sola pieza como Yago, como Shaylock, sino el personaje complejo alternativamente dominado por pasiones contradictorias, Madame Bovary, Aliosha Karamasov, etc. Por tanto, es un esquematismo decir que toda novela que nos hace asistir entre buenos y malos, es una novela maniquea. Sin embargo, aceptemos, por simplificar, el concepto primero de maniqueísmo en su aceptación más generalizada. Nos cuesta trabajo observar que la historia toda no es sino la crónica de una inacabable lucha entre buenos y malos, lo que equivale a decir entre opresores y oprimidos.

Ricardo Silva-Santisteban escribe:

En *Lock-out*, apartándose de la expresión psicológica de los personajes, opta por un teatro de franca propaganda proletaria. *Lock-out* es una de las piezas más endebles de todo el teatro de Vallejo, pues se encuentra viciada por su esquematismo psicológico que se resuelve en el *fácil y candoroso maniqueísmo de*

*presentar a los patrones como personajes injustos y codiciosos y a los obreros como seres puros e ideales.*³³

La contradicción fundamental de las obras de César Vallejo es la lucha de clases, como en la dramaturgia de Bertolt Brecht, entre otros autores. Es esta categoría filosófica la que mueve sus obras. La escena de la asamblea de los obreros para decidir la huelga en *Lock-out* es un claro ejemplo.

ESCENA III

Sindicato de los obreros metalúrgicos

[...]

OBRERO 12

Nuestro camarada tiene razón. No se puede ir al sindicato ahora, sino esta tarde y cada uno separadamente. Fijemos la reunión a las tres, por ejemplo. ¿Están de acuerdo? Y que todo el mundo acuda, desde luego. El éxito de nuestras reivindicaciones depende de nuestro número y nuestra unión, que es la única fuerza del proletariado. No olviden jamás esta convicción.

[...]

OBRERO 2

¡Pero, camaradas, nosotros no vivimos en las casas que nosotros construimos, sino en tugurios! Nosotros no dormimos en las camas que fabricamos, sino en escombros y jergones. Nosotros no viajamos nunca en los barcos que sólo tenemos el derecho de cargar y descargar.

LA MASA

[...] ¡Basta de esto!... ¡Pan y alegría para todos!... ¡Y comodidad, como los otros!... ¡Nosotros somos todos iguales, todos semejantes!...

OBRERO 20

¡Iguales? ¡Oh, no! ¡Ni semejantes! ¡El pan no se nos da a nosotros! ¡Quién lo sabe mejor que aquellos que trabajan! En esta

³³ R. Silva-Santisteban, op.cit. Las cursivas son nuestras.

sociedad, hay los que trabajan y que no tienen nada ni derecho a nada; ¡y hay los que no hacen nada y que tienen todo!

LA MASA

¡Sí, ya lo sabemos!... ¡Abajo los parásitos!... ¡Abajo las sanguijuelas, los tiburones, los rapaces!... ¡Abajo toda esa pandilla!... ¡Abajo, abajo, abajo!...

OBRERO 20

¡No más banqueros! ¡No más curas! ¡No más generales! ¡No más patronos! ¡No más explotadores del pueblo cuya lista es interminable!

[...]

LA MASA

¡Cállate, se ha dicho!... ¡Tú eres un joven!...

OBRERO 21

Joven o no, pongan atención, camaradas. ¡No exageren sus derechos y frenen sus pretensiones! Los patronos, a fin de cuentas, son los patronos. Y el gobierno es el gobierno. Tachar los derechos de los patronos y los del gobierno es ir un poco lejos. (*La masa permanece algo conmovida*). ¡Un ministro sabe lo que hace, me parece, y debe saber gobernar, me lo imagino! ¡Entonces, hay que dejar trabajar en paz a este hombre! En cuanto a los patronos, la misma cosa. Los patronos son trabajadores como nosotros. La única diferencia es que ellos tienen un capital. Y un capital está hecho para rendir alguna cosa a su propietario, o de lo contrario no vale la pena tener uno. Y su capital, ellos lo han hecho con su trabajo.

[...]

OBRERO 28

¡Un segundo, camaradas! Vamos a poner las cosas en su sitio con dos palabras. (*La masa atiende.*) Lo que acaba de decir el camarada debe ser aclarado. El camarada acaba de afirmar que el patrón ha hecho su capital con su trabajo. Está muy bien por lo que le toca, pero veamos esto de cerca, muy de cerca. Hay aquí, entre nosotros, muchos trabajadores ancianos que han pasado los sesenta años y que trabajan desde que ellos tenían a lo más diez años, es decir que ellos no tienen menos de cincuenta años

de trabajo sobre los hombros. Bien. Después de cincuenta y sesenta años de trabajo, nuestros camaradas ¿tienen los millones y las fábricas? Ricard, acaba de decir nuestro camarada, ha comenzado, como nosotros, de obrero metalúrgico... A los 40 años que tiene hoy día, ¿tiene tantos millones como su edad! ¡Y esos millones —afirma nuestro camarada— han sido hechos con su trabajo, no teniendo él más que 40 años! ¿Dónde están los millones que nuestros viejos camaradas han hecho en cincuenta y sesenta años de trabajo? Ellos ni siquiera tienen ni un techo para sus gallinas.

[...]

OBRERO 24

He ahí, camaradas, cómo los patrones se enriquecen, no con su inteligencia o su trabajo, sino con su capital. Si Ricard invierte en una empresa, pongamos 100 millones, y después de un año esos 100 se han convertido en 110 millones, hay 10 millones de más. ¿Cómo el trabajo de Ricard podría valer 10 millones? ¿En qué consiste el trabajo de Ricard? Todo el mundo lo sabe, todo el mundo lo ve: una visita de una hora cada dos o tres días a la fábrica, como si quisiera asegurarse de que sus obreros, sus máquinas y su industria están siempre bien ahí. El resto del tiempo, Ricard, de salón en salón habla de “negocios muy importantes”, revolotea de círculo en círculo, de club en club, fuma cigarrillos importados de no se sabe dónde, y que tú me dices esto y que yo te digo aquello. Semejante agotamiento se estima en 10 millones.

[...]

OBRERO 25

Tal como ustedes me ven aquí, yo trabajo desde hace más de 50 años. Yo he trabajado en las ensambladoras, en muchas fábricas, en los ferrocarriles. He tenido cinco hijos. A menudo he estado muy enfermo y también a punto de pasar a la otra. No obstante, ¿cómo sobrevivo? ¿Cómo y de qué vivo después de más de 50 años de trabajo, sin un día de reposo, si no hubiera estado obligado de entrar en el hospital? Mi mujer está completamente paralizada. Nosotros comemos al menos de nuestra hambre. ¡Ah, no! ¿Y mis hijos? Los he enviado a ellos también a la fábrica cuando ni siquiera habían cumplido los 10 años, sin que hayan podido

ir a la escuela para aprender a leer y escribir. Y actualmente yo gano 30 francos al día y no debo fumar, pues a mi edad... Qué puedo hacer con 30 francos, con mi mujer paralizada. Por culpa del capitalismo y los automóviles, nosotros reventamos de fatiga y hambre. ¡Yo estoy convencido de que los obreros sólo tendrán la última palabra por la fuerza! ¡Por la fuerza, me entienden! ¡Sólo por la fuerza!

LA MASA

¡Tiene razón!... ¡Es así lo que sucede!... ¡Es lo que nos espera a todos!... Hay que obrar, pero no es fácil...

OBRERA 2

Yo, camaradas, hace muchos meses que estoy sin trabajo. Parece que los patrones no pueden vender más autos, pero les aseguro que eso no se ve en sus fachas ni en su tren de vida... (*Sube al estrado*). Hay que verlos comer en los restaurantes. ¡Beber y bailar en los cabarets! ¡La crisis es sólo para los obreros, para sus hijos y su familia! ¡La mujer y las hijas de Ricard, con o sin crisis, no se privan de nada! ¡Se les ve siempre tan elegantes, tan sonrientes y alegres! Los patrones tienen siempre dinero para el lujo y los banquetes...

LA MASA

¡El dinero que nos roban!... ¡Hijos de perra!...

OBRERA 2

... mientras que mi miseria aumenta... Mi madre está muy enferma, mi hermanito carece de todo... Cada vez que lo recuerdo o veo sus mejillas pálidas, pienso que sería tan fácil devolverle sus colores... Corro de puerta en puerta buscando trabajo para salvar sus vidas, sabiendo que pronto ya no tendré siquiera zapatos para presentarme... No sé nada, camaradas, de lo que es la producción, la racionalización, el capital... ¡No sé nada de eso! Pero yo sé que mi madre está a punto de morir por falta de cuidados y un poco de alimento, y que mi pobre hermanito está cada día más blanco, y que sólo tomamos sopa durante la semana y que nosotros sufrimos horriblemente! (*Pese a que trata de evitarlo, estalla en sollozos.*)

[...]

LA MASA

¡La huelga está decidida!... ¡Viva la huelga general!... ¡Viva la justicia social!... ¡Viva el pan para todos!... ¡El derecho a vivir para todos!...

EL PRESIDENTE

Camaradas; ¡se declara la huelga de los obreros metalúrgicos y comienza desde este mismo instante! ¡Todos a la huelga! ¡Coraje, camaradas!

LA MASA

¡Bravo!... ¡Todos a la huelga!... ¡Viva la clase obrera!... ¡Viva el proletariado del mundo entero!... ¡Viva la unión de todos los trabajadores!... ¡Viva la lucha por la justicia social!... ¡Viva!...

SOBRE LAS DOS OBRAS DE ESTE VOLUMEN

Colacho Hermanos

Farsa satírica, escrita por César Vallejo en 1934, pero que no pudo ser publicada en vida del autor al ser rechazada por los editores de ese tiempo. Años después se publicó parte de la obra (el segundo cuadro) dentro del “Homenaje internacional a César Vallejo”, en la Revista *Visión del Perú* N° 4, pp. 273-282 (Lima, julio de 1969). Y diez años más tarde, por fin se dio a la luz la obra completa, incluida dentro de la recopilación *César Vallejo. Teatro completo* (2 tomos), con el prólogo y notas de Enrique Ballón Aguirre y con la revisión y comentarios de Georgette de Vallejo (Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1979). Colección esta que reúne además otras tres piezas teatrales del poeta: *Entre las dos orillas corre el río*, *Lock-out* y *La piedra cansada*.

De esta pieza existen tres versiones:

- La versión escrita en castellano, conservada por Georgette de Vallejo, quien la entregó a la Universidad Católica del Perú, para su publicación dentro de la ya mencionada recopilación;
- La versión francesa, cuyos originales se conservan en la Biblioteca de la Universidad Católica del Perú, y
- La versión en castellano conservada en la Biblioteca Nacional del Perú, que es la más acabada y que por primera vez fue editada íntegramente por Ricardo González Vigil en *Obras Completas*, tomo XI: *Colacho Hermanos. Esbozos teatrales*. Lima, Editora Perú, 1992.

Además, existe la variante del último acto de la versión francesa, y un esbozo de guión cinematográfico con la misma temática, en castellano, y con el título de *Presidentes de América*.

La obra se inspira en la sociedad peruana, que, efectivamente, pasaba en ese momento por graves problemas de índole política, social y económica. La crisis política de 1930 había traído abajo el gobierno del presidente Augusto Bernardino Leguía y en un lapso muy corto, se habían sucedido en el Perú varios gobernantes. La figura ridícula de Luis Sánchez Cerro, como la de otros tantos políticos que se sucedieron en el poder, prohijados por el imperialismo norteamericano, fue indudablemente la fuente inspiradora del autor. Si se analiza la historia del Perú de los años posteriores a la escritura de la obra *Colacho Hermanos*, se comprueba que esta obra la dramatizó poco tiempo antes con singular precisión. El poeta, por ese entonces, había estado muy interesado en los sucesos del Perú y escribió una serie de artículos con el título “¿Qué pasa en el Perú?”, que se publicaron en francés en la revista *Germinal* en cuatro partes (en junio de 1933). Pero, además, el escritor utilizó parte del argumento de su novela proletaria *El Tungsteno*. Es decir que, en el momento de escribirse *Colacho Hermanos*, esta obra venía alimentada por investigaciones y desarrollos anteriores.

Los hermanos Cordel y Acidal Colacho (equivalentes a José y Mateo Marino de *El Tungsteno*) aparecen como dueños de una pequeña tienda de comercio en Taque, aldea de los Andes. Pero su negocio prospera cuando se relacionan con la alta sociedad y cuando una transnacional norteamericana empieza a explotar unas minas cercanas a Taque. Allí, los hermanos abren un gran bazar y adquieren la exclusividad comercial con la minera; se dedican además a contratar peones para la mina, y arrebatan las tierras a los indios soras, entre otros abusos. Se convierten en patronos pero no contentos con ello, aspiran a altos cargos políticos, para lo cual se esfuerzan en adquirir las maneras y gestos de los ciudadanos cultos, pese a la inocultable procacidad de ambos. No obstante, su trayectoria política se dispara, apoyados por el dinero de la transnacional; llegan a la capital, hacen campaña política, y por medio de una asonada revolucionaria, Cordel Colacho termina por convertirse en Presidente de la República del Perú. Consciente de ser hechura del imperialismo yanqui, se inclina servilmente a los intereses de los Estados Unidos de Norteamérica, pero eso no le salva de ser destituido por el golpe de Estado del general Colongo, quien ordena su fusilamiento. Sin embargo empieza la etapa de la anarquía, cuando Colongo se disputa el poder a punta de revólver, con su secretario, el coronel Selar. Mientras el telón baja se ve a ambos sentándose alternativamente en el sillón presidencial.

Es una obra nacida y esbozada bajo la óptica marxista del autor, que toma como asunto la farsa de la democracia en el Perú y el servilismo de sus representantes ante los poderes de las transnacionales tanto en la economía como en la política nacional.

En su última y más lograda versión, el autor acierta con esta obra, porque, aunque exagerados, tanto personajes como situaciones, la ficción se mueve dentro del juego de lo farsesco y de la realidad existente.

a) El grotesco³⁴ peruano en *Colacho Hermanos*.

Colacho Hermanos, es un remedo de la sintaxis inglesa; lo correcto en español es: *Hermanos Colacho*, pero para darle un sentido comercial se invierten las palabras logrando una ironía. Esta obra está dentro de lo que podríamos llamar el grotesco peruano, (de larga génesis y de persistente supervivencia en nuestro teatro) que si bien tiene una influencia de lo esperpéntico de Ramón del Valle Inclán y en cierta medida de Luigi Pirandello, es determinado fundamentalmente por el sainete hispánico, cuyo derrotero, *grosso modo*, sería Ramón de la Cruz, Manuel Asencio Segura, Leonidas Yerovi, Sebastián Salazar Bondy.³⁵ El derrotero del grotesco en América Latina es diferente en cada país y lo único que tiene de indiscutible es su origen hispánico. En Argentina, por ejemplo se ha convertido en un estilo, como lo manifiesta Oswaldo Dragún.³⁶

³⁴ Concepto creado a partir de las figuras monstruosas y fantásticas descubiertas en las grutas (*Grutta*) en el renacimiento, y que, en un principio fue usado por Meyerhold y Pirandello, entre otros.

³⁵ Rafael Hernández. *El teatro campesino de Zavala Cataño*. Lima, CETP. 1986. p. 22.

³⁶ El *grotesco argentino*, según Oswaldo Dragún, se conforma con la herencia de los géneros chicos españoles y el ingrediente del grotesco pirandelliano, lo que genera un género y hasta un estilo en el teatro argentino: el *grotesco criollo*. El *grotesco peruano* se establece como la herencia española que se deforma y se caricaturiza cada vez más.

“Durante dos decenios de nuestro siglo [XX] el grotesco se afina en varias literaturas, cual si respondiera a ineludibles exigencias de época. Ahí quedan, entre las piezas citables: *El que recibe las bofetadas*, de Andreieff, *Le cocu magnifique*, de Crommelynck y *Dardamelle*, de Mazaud, *Juno und the paycock*, de O’Casey y *Luces de bohemia* y *Los cuernos de don Friolera*, de Valle-Inclán. E ingresa a la escena argentina con obras que suscriben Armando Discépolo, Francisco Defilippis Novoa, Rafael di Dorio, Eduardo Pappo. Todas estas manifestaciones dramáticas, a veces con variantes localistas, presentan un rasgo común: la sobrevaloración de lo cómico merced a la connatural fuerza trágica de los temas elegidos y al binocular enfoque tragicómico de dichos temas. Bajo la comedia farsesca, de abigarrada composición, palpita la tragedia del ser.”

En Monner Sans, José María (1947) *Pirandello, su vida y su obra*. Buenos Aires, Losada S.A., pp. 143-144.

Federico Hegel, en “El sistema de las artes”³⁷, ha establecido que lo cómico no es sinónimo de risa, necesariamente; que lo cómico se conforma de varias categorías: el humor, la risa, la sátira, la ironía, la burla, la farsa, el sarcasmo, el ridículo y la caricatura. Vallejo construye los personajes de la obra *Colacho Hermanos*, a los hermanos Cordel y Acidal Colacho como cholos emergentes, ignorantes, vulgares, y a los militares y políticos afectados y acartonados, ridículos y simplones, en un lenguaje de caricatura, entre la farsa y la ironía, el sarcasmo y la burla; a Mr. Tenedy como un gringo desabrido, simplón, y hasta torpe en su comportamiento, en una clara intención de ridiculizarlos. Hay tres versiones de esta obra, una de ellas termina con la disputa, pistola en mano, del Presidente Selar y el Presidente Colongo por sentarse en el sillón presidencial. Otra versión, la que se incluye en este volumen, termina cuando el general Tequila da la orden de fusilar “antes de la aurora” a Mordel (Cordel), Acidal, Llave y Trozo. Logrando plasmar en el grotesco peruano, lo *esperpéntico*, que lo ha de caracterizar hasta hoy día. El *esperpento*, categoría creada por Ramón del Valle Inclán es la mezcla de la farsa con la tragedia.

La Piedra Cansada (1937)

AMAUTA SALLCUPAR

El amor, ¡qué inmensidad! En todo está el amor. Es como el oro. Todo en el mundo es oro: el Koricancha es de oro, el palacio del Inca es de oro, el baño de la ñusta es de oro, el banco del sabio es de oro, la flecha del soldado y la cabaña del gañán también es de oro puro, buen anciano. ¡Todo en el mundo es de oro, y todo en la existencia es amor!

La piedra cansada, César Vallejo

Citado por: Rafael Hernández. *Teatro escogido de Sergio Arrau*. Universidad Inca Garcilaso de la Vega - Fondo Editorial, Lima, 2007, p. 26-27.

³⁷ Federico Hegel. *Estética*, Tomo 2. Buenos Aires, El Ateneo, 1954.

César Vallejo, en su producción teatral, al igual que en su narrativa es donde desarrolla con más profundidad la problemática social del mundo andino. En *La piedra cansada*, Vallejo exige un gran conocimiento de la historia, siendo él un gran conocedor del pasado prehispánico. *La piedra cansada*, con más de setenta personajes, es la obra teatral más importante del poeta peruano en la medida en que plasma la problemática del Perú respecto de su historia. A pesar de que no alcanzó a corregirla, como acostumbraba con todas sus obras, y menos pudo verla representada, en esta obra confluyen sus búsquedas formales y su planteamiento estético. Drama histórico de corte filosófico, que podría calificarse también de drama épico que acontece en el Cusco en el periodo de la construcción de la fortaleza de Sacsahuaman por el Inca Yupanqui.³⁸

El tema principal de la obra *La piedra cansada*, de César Vallejo, es el amor; el amor representado por Tolpor, “venido de fuera del incario”: es el amor interesado, posesivo, individualista, egoísta y ambicioso (rasgos por los cuales se podría pensar en la hipótesis de Alfonso La Torre (ALAT): Tolpor es un obrero peruano contemporáneo que va hacia el pasado: el incario), frente al amor de Kaura, el amor socialista del incario, solidario, humanista y universal... Es decir, el amor concupiscente de Tolpor frente al amor benevolente de Kaura. Hay dos razones

³⁸ El Inca Garcilaso recoge la tradición oral de la piedra cansada, llamada Saycusca (en quechua), y la incluye en su detallada descripción de la fortaleza. De ésta dice que su construcción duró unos cincuenta años, y que la dirigieron cuatro maestros mayores. Los tres primeros fueron Haullpa Rimachi Inca, Inca Maricanchi y Acahuana Inca.

“El cuarto y último de los maestros se llamó Calla Cúnchuy; en tiempo deste trujeron la piedra cansada, a la cual puso el maestro mayor su nombre porque en ella se conservase su memoria, cuya grandeza también, como de las demás es increíble... Está en el llano antes de la fortaleza; dicen los indios que del mucho trabajo que pasó por el camino, hasta llegar allí, se cansó y lloró sangre, y que no pudo llegar al edificio”. (*Comentarios reales de los incas*. VII, 29,74).

por las que Vallejo enfrentaría este tema y de esa manera. Primero es la influencia de Eleazar Boloña, profesor de Vallejo a quien dedicó su tesis de bachillerato³⁹, éste escribió un artículo titulado “Saycusca-rumi”⁴⁰, tradición cusqueña que sigue de manera muy cercana el relato del Inca Garcilaso de la Vega. Sin embargo, la narración de Boloña tiene la particularidad de añadir que durante una celebración del Inti Raymi, el arquitecto de la fortaleza, llamado Inca-Urcón, se enamoró de la hija de un cacique de Paucartambo y se la pidió en matrimonio. Éste le puso como condición que trasladara una piedra colosal [de mil toneladas de peso, aproximadamente] que se encontraba a gran distancia. El arquitecto aceptó el reto y dispuso de veinte mil trabajadores para traerla. Debido al gran trabajo ocasionado y a que la piedra resbalara matando a muchos indios, éstos se vengaron del arquitecto. Mataron a Urcón de un fuerte golpe en la cabeza, y dejaron la piedra abandonada. Y segundo, para Vallejo el marxismo, y la revolución en general, sólo tiene un valor instrumental para cambiar las estructuras sociales injustas, pero no constituye un fin en sí mismo, es una guía para la acción.

Este amor, dentro de la concepción dialéctica de Vallejo se mueve y se transforma durante toda la obra, al punto que Tolpor, finalmente, aprende de Kaura ese sentimiento solidario y socialista, amor a la humanidad que Kaura manifiesta en la obra. En el Cuadro Undécimo, Kaura le confiesa a su compañera Ontalla:

KAURA

No me daba cuenta de que yo no he nacido para un hombre, sino para los hombres; de que todo ese estado de espíritu sentimental,

³⁹ César Vallejo. Tesis: El romanticismo en la poesía castellana. Trujillo, setiembre 1915.

⁴⁰ Publicado originalmente en *El Perú Ilustrado*, N° 62, Lima, julio de 1888. Recogido en *Eleazar Boloña Escritos literarios*. Recopilación, prólogo, cronología, hemerografía y documentación por Jorge Puccinelli. Lima, 1996.

vago, sin forma ni objeto precisos, en que me debato, *no es otra cosa que la expresión de un amor entrañable y universal por toda la humanidad*. [...] Lo único que despertaba en mi corazón simpatía, pasión de todos mis días, era la vida solidaria de las gentes, de los ayllus, de la comunidad. (Las cursivas son nuestras).

El cambio de Tolpor se dará cuando en el Cuadro X “mata a Kaura”: Tolpor entra sigiloso a su recámara a matar a Kaura y en una confusión mata por error a Oruya, la hermana de Kaura. En este momento se produce el salto dialéctico del protagonista de la obra y se da cuenta de que ha matado lo que más quería, saca una lección y aprende de Kaura el amor verdadero. Tolpor como mendigo llora a su amada: “Tolpor-¡Y tanto la he llorado hasta volverme ciego! ¿Dónde estás? ¿Dónde estás, luz de mis ojos? *Tolpor se dirige hacia la divinidad implorando*: “¡Oh, Padre Sol! ¡Inti radioso! ¡Devuélveme la estrella que perdí!”.

José Olascoaga⁴¹ ha planteado cuatro hipótesis para dilucidar el motivo por el cual Tolpor ha matado virtualmente a Kaura, asesinando en su error a la hermana de ella: 1) Porque no quiso luchar por su amor y se dejó envolver en la fatalidad; 2) Porque se sintió sumamente culpable y quiso castigar a la causante; 3) Porque perdió la razón y se volvió loco; o 4) Como afirma Podestá: se transformó en “un poseído del *supay* (demonio)”, quien perdiendo el control sobre su propia conducta, y siguiendo los impulsos negativos de su alma en contra del orden establecido, tuvo que delinquir. A estas se suma la quinta hipótesis planteada por Washington Delgado en su comentario sobre *La piedra cansada*⁴²

[...] aunque el personaje principal Tolpor está precisamente delineado, con toques psicológicos y poéticos exactos e intensos, no llegamos a comprender cabalmente los mecanismos interiores que lo impulsan a matar a Kaura. Su pasión amorosa está des-

⁴¹ José Olascoaga. *La subversión del mundo incaico en el drama La piedra cansada de César Vallejo*. Texas, Tech University.

⁴² En *Visión del Perú*, p. 283.

crita de una manera natural y fuerte, pero su conducta homicida parece arbitraria y casi inexplicable”.

Habría que analizar también la propia confesión de Tolpor en el Cuadro XIII, que parece ser la más fundamental de todas, la lucha de clases que Vallejo inserta en la obra y que implica incluso al amor:

EL INCA [TOLPOR], *en un sollozo.*

¡Villac Umo! ¡Sumo Sacerdote! ¡Vivo está en mi pecho el amor a mi princesa y más vivo el dolor de su muerte!... ¡Si ella viviera, padre! ¡Si la viera hoy a mi lado, en esta sala, en el palacio que no tuve, *borrada la distancia social que nos separaba!*... ¡*Borrada la fatal desigualdad, causa de mi desesperación y de mi crimen!*... (Las cursivas son nuestras).

Lo que también es cierto, es que desde el punto de vista de la estructura dramática⁴³, la desaparición de Kaura puede servir para acentuar el cambio esencial de Tolpor, quedando ciego y convertido en un mendigo. Aquí conviene recordar a Aristóteles que en su *Poética* dice sobre la fábula: podrán algunos eventos de la fábula ser inverosímiles, siempre y cuando aporten a la verosimilitud final de la fábula, porque la fábula es una. A Vallejo no le interesa matar a Kaura, lo que le interesa es la transformación de Tolpor, el costo es alto, y nuevamente estamos frente a otro aspecto que tampoco es fácil de resolver: Tolpor queda ciego, ¿cómo?, tampoco se sabe. El hecho de quedar ciego ha permitido que algunos analistas lo relacionen con *Edipo rey*, de Sófocles, lo cual no es muy exacto porque Edipo se arranca los ojos al enterarse de que él ha matado a su padre y se ha casado con su madre, como le cantó el oráculo de Apolo en el templo de Delfos, motivo

⁴³ Como ya hemos señalado Vallejo escribe dentro una nueva estructura, coincidiendo más bien, con Bertolt Brecht, la obra está escrita en Cuadros, independientes y dialécticamente articulados, que Vallejo agrupa en Actos, meramente referenciales y complementarios porque no cumplen las funciones que plantea Aristóteles y Hegel: exposición, nudo y desenlace. Una de las características de lo señalado es que el Cuadro 8, 9, y 10 acontecen en el mismo tiempo: no hay linealidad del tiempo.

por el cual recibe el mayor castigo que puede recibir un griego: el destierro, y la maldición hasta su tercera generación. Tolpor no recibe ningún castigo, porque no ha cometido *moira*, aunque esto se sugiera, de pasada, en el Cuadro XIII. Cuando dice: “AUQUI 4 –[...] (Vivamente). Una vez más Tolpor Imaquípac, el Rey Hachero, no teme el malhumor de los dioses...” todo lo contrario, con la característica de un mendigo poseería facultades de semidios, al terminar la obra. Aquí, Vallejo logra, sin descartar el sistema aristotélico, plantear, de manera dialéctica, el sistema épico del teatro social y político.

En el Cuadro XV[...] *Tolpor[...] conversa, sentado en una piedra, con Huacopa.*

[...]

HUACOPA

Tu ceguera... ¿Dime, al menos: es nativa tu ceguera? ¿Has visto el mundo alguna vez? A falta de tu nombre, de tu origen, de tu historia, de la meta que persigues, si tus ojos vieses, tu ser profundo irradiaría por ellos, y tu enigma sería menos triste. ¿Es de este mundo tu ceguera? ¿Es del otro?... (*Tolpor inmóvil, parece mirar delante de él y no responde*). ¿Qué hay en ti, que no hay en los demás siervos del reino? ¿De qué estás hecho? Tu apariencia es humana y, sin embargo, tienes mucho de un dios disfrazado. ¿Es verdad que un mendigo deja el bien por donde va?

TOLPOR

Todo ciego se hizo ciego de llorar, buen labrador. Los ciegos de nacimiento lloraron también mucho en otra vida.

HUACOPA

¿A un hombre cualquiera, a un ser ordinario como yo, le estaría permitido aspirar a ser mendigo?

TOLPOR

Tendrías que vivir sin porvenir y sin pasado.

[...]

KAURA, *alborozada.*

[...] Un extraño consuelo me dejó aquel mendigo; una huella balsámica en el alma. Siempre veré el espectro doloroso y siem-

pre sentiré, a su recuerdo, un misterioso y triste bienestar... (*Apacible, soñadora*). Nadie sabrá jamás lo que se esconde en un mendigo.

(Lentamente cae el telón).

FIN

Este es el primer obstáculo, la primera subversión: el amor prohibido a una *ñusta* (princesa), exactamente como le sucede a Ollantay en la obra *Ollantay*: “Tolpor –¡Amar a una princesa: mal extraño, idea extraña, extraño sentimiento!” Los parientes del Inca mantenían entre sí vínculo de sangre y constituían la verdadera nobleza. El Inca se casaba con su hermana, llamada, *kolla*. El sucesor del trono era el primogénito de ambos.

El amor entre Tolpor y Kaura, nace de manera apasionada y tempestuosa, en el comienzo de la obra, cuando se logra mover la piedra cansada en el Cuadro IV:

QUECHUA PRIMERO, *en alta voz y como en una invocación*.

¡Say Kusca! ¡Mama roca! ¡Piedra cansada! ¡Cuántos años echada en el paciente terraplén! ¡Cuántos años que en torno a ti hormigean las muchedumbres, esforzándose en alzar!

LA MULTITUD, *en coro*.

¡Vanamente! ¡Vanamente!

QUECHUA 2

¡Te han agitado, golpeándote; te han suplicado, te han llorado!

LA MULTITUD

¡Vanamente! ¡Vanamente!

[...]

QUECHUA 7, *en un grito de asombro*.

¡Viracocha! ¡La levantan! ¡La levantan!... ([...] *De pronto un formidable estrepito se produce [...] y retiembla toda la fortaleza.* [...]).

VOCES

¡Cayó! ¡Cayó! ¡La piedra de Pissaj! La piedra... ([...] *Tolpor viene por la izquierda, sosteniendo en sus brazos a Kaura, desfallecida, lívida*).

TOLPOR, *escrutando ansiosamente el rostro de la ñusta*.
¡Agua!... ¡Agua!... ¡No respira!... ([...] *llamando con angustia a la princesa*). ¡Ñusta! ¡Princesa! ¡Tonapa Camaj!... [Señor destructor y creador], ([...] *Kaura, lentamente vuelve al conocimiento; se incorpora con trabajo y, al encontrarse con los ojos de Tolpor, permanece primero estupefacta, luego, sonríe al albañil y le acaricia el cabello. Tolpor, deslumbrado, inclina la frente, [...]*) (Las cursivas son nuestras).

Exactamente como cuando la niña Beatrice di Folco Portinari le brindara una sonrisa al niño Dante Alighieri. Flechado de amor, Dante escribió después, ya adulto, *La divina comedia*. La sonrisa de Beatrice, en esta obra, una sonrisa de mujer, es la sonrisa más patética de la literatura italiana y universal, dice Borges.

Nace el amor y Kaura lo caracteriza; en el Cuadro III. “Kaura-[...] el amor es una fiera misteriosa⁴⁴, que tiene las zarpas apoyadas sobre cuatro piedras negras: la piedra de la cuna, la piedra breve, asustadiza, de la boca, la gran piedra del pecho y la piedra alargada de la tumba”, en una relación con la piedra cansada⁴⁵, que es el símbolo polisémico de la obra.

De la aplicación dialéctica entre la piedra cansada y el amor, también da cuenta el Cuadro I en donde a instancias de Tolpor, que con una fuerza extraordinaria y telúrica, hace surgir al arquitecto de la leyenda mencionado en el artículo de Eleazar Boloña

⁴⁴ Este verso nos remite al “Bisturí de cuatro filos/garganta rota y olvido”, de Federico García Lorca; y éste, a la hermosa metáfora de Kipling: “El amor es una espada desenvainada”, para volver con Vallejo en sus Poemas en prosa: “el amor es un hallazgo formidable de la vida”.

⁴⁵ En la novela *Hacia el reino de los sciris*, Vallejo da cuenta de la piedra: “Es una piedra traída de Pusac [Pisac] duró seis meses en trasladarla bordeando el Urubamba hasta que, a mitad del camino, se cansó, y ya no quiso avanzar. La habían agitado, golpeándola. La llamaron a grandes gritos, empujándola de todos lados. La piedra siguió inmóvil, sorda a toda llamada y estímulo. Debe ser Pisac en lugar de Pisuc. N.de la E.

y que Vallejo lo inserta en la estructura de la obra: Inca Urcón: “el ave áptera: el ave sin alas”.

CUADRO I

[...]

TOLPOR, *desde el muro más alto.*

¡Trabajadores de la piedra! ¡Constructores de los templos, de los palacios y de las ciudadelas! Dos aves misteriosas han cantado, esta noche, en las ramas de mi molle⁴⁶: el pájaro de una sola ala y...

UNA VOZ, *interrumpiendo ansiosamente.*

¿Y el pájaro áptero?

TOLPOR

Sí. Y el pájaro sin alas. (*Voces y movimiento de sorpresa*). Cuando se retiraron los luceros, el molle, de quieto que estaba, empezó a estremecerse y retorcerse, como si le doliesen las yemas de sus hojas.

[...]

TOLPOR

¡Buenos trabajadores de la piedra, arquitectos de la más grande fortaleza del Tahuantinsuyo! ¡No hay cántico más bello ni más triste que el cántico del pájaro sin alas!

QUECHUA 17

¡Basta! ¡A la faena! ¡No dependen del hombre los designios del destino, ni el canto de las aves!

TOLPOR, *baja del muro y, con aire de misterio, mirando fijamente a la piedra cansada.*

Se perdió junto a ella. ¿Qué se ha hecho?... No lo sé... (*Los demás le dejan hacer, intrigados. Tolpor da vuelta en torno de la piedra,*

⁴⁶ MOLLE SERRANO. Nombres comunes: Mulli, árbol de la vida, pimienta del Perú, falsa pimienta, cullash, huigan, huiñan, maera, orccomulli. Hermoso árbol oriundo de los andes del Perú y se mantiene siempre verde, crece de manera silvestre y cultivada en zonas secas de costa, sierra y selva hasta los 3,500 msnm. Se desarrolla en suelos ligeros a rocosos y se propaga por semillas.

como buscando algo). Vino directamente del molle y se detuvo aquí, no cabe duda...

QUECHUA 17

¿Qué se detuvo aquí, junto a la piedra?

TOLPOR, con exaltación.

¡El ave sin alas está aquí! ¡Debajo de la piedra fatigada! (*Risas. Tolpor invoca al bloque en alta voz*). ¡Guijarro cansino! ¿Dónde está? ¿Pasó?... ¿Le escondes? ¿Se refugia tal vez bajo tu masa?... (*Empuja a dos manos la piedra y le grita, enfurecido*). ¡Say Jusca! ¿Mamá roca! ¿Dónde está? ¿Te lo has tragado?... (*Vuelve a empujarla con todas sus fuerzas*).

TODOS, con repentino asombro.

¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!... ¡Se ha movido! ¡Se ha movido! (*Un canto infinitamente triste, palabras, cruza por encima de los muros. Los quechuas paran el oído*).

TOLPOR, con la mirada deslumbrada en alto.

¡Ahí está!... ¡Ahí está!... (*El canto se aproxima y se precisa: es el arquitecto, jefe de los trabajos de la fortaleza, que viene cantando. Tolpor y los demás trabajadores, al verle, se apresuran a mover el bloque, por una vasta maniobra común*).

TODOS, alborozados, al arquitecto que desciende una escalinata entre dos muros.

¡Se ha movido! ¡La piedra cansada se ha movido!...

En el Cuadro XI, dos campesinos reflexionan sobre un posible derrocamiento de Lloque Yupanqui y se preguntan: “Campesino 1: –¿Si un Inca fuese un dios o el hijo de Viracocha, cómo explicarse que Lloque Yupanqui haya sido destronado por hombres corrientes como nosotros?” [...] “Campesino 2: –Los designios del Inti son impenetrables. Todos somos sus hijos y, en cierto modo, todos somos dioses.” Se trata sin duda de una propuesta subversiva de Vallejo, una licencia artística que tiene como fundamento una concepción marxista, pues no sólo no existió en la historia, sino que nunca en el Imperio incaico podría haber una sublevación del pueblo en contra del Inca. Pensar que el pueblo

pueda derrocar al Inca constituiría una inversión de la estructura social, política y religiosa. Tolpor va a la guerra contra los kobras y vence, luego se dirige a la ciudad del Cusco, convirtiendo la guerra en una revolución. Guido Podestá señala, “La invención de Tolpor como personaje protagónico –notable si se recuerda a los personajes principales de *Hacia el reino de los Sciris*–, le permite a Vallejo mostrar contradicciones allí donde sólo existía la “leyenda” y construir, quizás, alegorías respecto a problemas más contemporáneos a él. La guerra se transforma en revolución y la revolución termina con la restauración.”

CUADRO XII

CHASQUI 2

Un soldado de la expedición, un simple hachero, de nombre Tolpor, ha sido el héroe de la toma de Chimac. (*Exclamaciones de estupor de la multitud*). [...] El valor, la audacia, la intrepidez del hachero han despertado en el ejército del Sol entusiasmo y tan apasionada admiración, que, a esta hora, Tolpor es proclamado jefe supremo de las tropas en campaña y llevado en triunfo por el campo de los kobras, como un pequeño rey por sus dominios...

[...]

LA MULTITUD, *en una explosión de entusiasmo*.

¡Loor a Tolpor, el vencedor de los kobras! ¡Loor a las armas del Tahuantinsuyo! (*Un desbordamiento de júbilo estremece a la multitud, cuyo flujo y reflujo se hacen cada vez más intensos*).

[...]

SALLCUPAR, pensativo, para sí.

¡Tercer cetro del Tahuantinsuyo! ¡Extraño destino!

[...]

QUECHUA 9

[...]El orden de las cosas, visibles o invisibles –escalinatas de piedra o jerarquía entre los hombres– es orden ascendente: las primeras categorías se hallan abajo, las últimas, arriba.

[...]

SALLCUPAR

¿Queréis afirmar con ello que en el orden social, el pueblo está por encima del Inca, la nobleza y del clero?

QUECHUA 9

Algo por el estilo. En todo caso, considerad el caso de Tolpor: ¿de dónde viene?

QUECHUA 10

Del seno mismo de un ayllu, de la plebe, según parece. (*En esto, la multitud vuelve a refluir, presa de gran alarma*).

UN SOLDADO

[...] Convid: entre un grito de júbilo y un rugido de combate, no media más que la oreja que los oye.

[...]

QUECHUA 11

Padre Villac, como lobos famélicos, los soldados de Tolpor avanzan sobre el Cuzco.

Pero el derrocamiento de Lloque Yupanqui significa que el pueblo puede realizar una transformación, y que siendo la clase social más importante y revolucionaria, le corresponde hacerlo y lo hace dirigido por Tolpor en la guerra contra los kobras. Y llegamos así a la transformación más profunda: la toma del poder. En donde se suman todas las anteriores subversiones de la obra. Afirma Podesta:

El personaje principal protagoniza una subversión en la que el pueblo se opone al orden establecido y rechaza normas que son propias de una sociedad estratificada, que traban la felicidad de las personas a pesar de que satisface prácticamente todas sus necesidades materiales.⁴⁷

Y Tolpor es erigido como el nuevo Inca en virtud de su heroísmo, nivel de transformación y cambio social que ni siquiera la nobleza de privilegio podría realizar. (Confrontar *Ollantay*,

⁴⁷ G.P. César Vallejo: *su estética teatral*.

autor anónimo). Pero como la obra trata del amor individual y universal, aplicando la dialéctica entre la necesidad de morir y el azar de triunfar se resuelve el ascenso del personaje protagonista Tolpor, y la contradicción se mueve entre el amor y la guerra, el amor y la revolución. El día de su coronación como el Inca Tolpor Imaquípac (el que todo lo deja), el “Emperador revolucionario” convoca a los *Quipucamayocs* (intérpretes de los quipus), a los *Amautas* (filósofos), al *Villac Umo* (sumo sacerdote), y a los *Ara-bicus* (poetas) para revelarles el secreto de su hasta entonces amor prohibido y de la razón para ir a la guerra.

CUADRO XIII

EL INCA (TOLPOR), *para sí*.

Cada hombre es como el viento: no se sabe, a punto fijo, donde nace, donde expira... (*Alzando la voz*). Amautas, paradigmas de cordura y de prudencia, considero deber mío declarar a los filósofos y moralistas del Tahuantinsuyo, que yo fui en la expedición contra los kobras, buscando ávidamente la muerte. ¡Ávidamente! ¡Desesperadamente! Pero sucede, a veces “venerables amautas” que, buscando la muerte, se encuentra únicamente la agonía, y es así que hoy, en lugar de un cadáver, tenéis ante vosotros a un moribundo, en traje de emperador.

[...]

EL INCA [TOLPOR], *tras un corto silencio, bruscamente*.

Villac Umo: la víspera de mi partida en la expedición contra los kobras “de ello hace treinta lunas” una noche, yo, el albañil oscuro que era entonces, maté, con mis propias manos, a la virgen que amaba, una princesa a quien, según la ley, el que yo la amase era, un crimen y un pecado.

[...]

EL INCA [TOLPOR]

Partí, al alba, enloquecido y busqué en vano la muerte en las batallas: las flechas de los kobras no me quisieron; antes bien, se tuvo mi sed de muerte por arrojado nunca visto y, sin ambicionarlo y sin siquiera merecerlo, he aquí que la corona de los Incas ciñe mi frente.

VILLAC UMO

¡Poderoso Tolpor Imaquípac!⁴⁸

EL INCA [TOLPOR], *en un sollozo.*

¡Villac Umo! ¡Sumo sacerdote! ¡Vivo está en mi pecho el amor a mi princesa y más vivo el dolor de su muerte!... ¡Si ella viviera, padre! ¡Si la viera hoy a mi lado, en esta sala, en el palacio que no tuve, *borrada la distancia social que nos separaba!*... ¡*Borrada la fatal desigualdad, causa de mi desesperación y de mi crimen!*... (Llora)... (Las cursivas son nuestras).

[...]

CHASQUI

Padre resplandeciente, los aedas han muerto...

EL INCA [TOLPOR], *desde el centro de la sala.*

Anunciad a las ciudades y a los campos, a los ayllus, señoríos y fortalezas de todas las fronteras, que Tolpor Imaquípac renuncia al trono del Tahuantinsuyo y, como simple siervo, se da a una vida errante, de penitencia voluntaria, por el reino... (*Vase con paso firme por el foro*).

La restauración final, sin embargo, no constituye un regreso al estado inicial, sino a una sublimación de la forma anterior debido a la dimensión espiritual regeneradora introducida por Tolpor, quien como mendigo, y no como albañil o guerrero, cumple con una misión profética, que desenaja con el sistema social vigente.⁴⁹

HUACOPA, *acercándose, al chasqui.*

[...] Diez veces treinta lunas tengo y no he visto nunca un mendigo. ¿Cómo son?... ¿Has visto tú, alguno, chasqui? (*Ontalla y Kaura siguen hilando, sumidas en sus reflexiones*).

CHASQUI

No. Nunca. Pero los villacs aseguran que los hay muy diversos: los viejos traen abundancia; los jóvenes, conquistas, y los adoles-

⁴⁸ El que todo lo deja.

⁴⁹ José Olascoaga. *La subversión del mundo incaico en el drama La piedra cansada de César Vallejo*. Texas, Tech University. (En *Céfiro: Enlace hispano cultural y literario*, 2007).

centes, una gran natalidad. Los hay ciegos, sordos, penetrados de ideas raras y de pasiones misteriosas.

HUACOPA

¿Y sus caras, sus gestos, sus palabras? ¿Qué dicen? ¿De dónde vienen? ¿A dónde van?

CHASQUI

Una vez, vio mi abuela un mendigo, parado en una peña, al venir la noche. Era de una hermosura extraordinaria, fuerte, alto, en plena juventud; tenía su rostro una expresión de felicidad impresionante. Era rubio y sus ojos profundos de viajero estaban como perdidos en un sueño.

[...]

CHASQUI

Hay gentes que, una vez que han visto un mendigo, les queda para siempre una perenne gana de llorar. En todo caso, los mendigos carecen de parientes, ocultan el lugar donde nacieron y hasta se afirma que no son seres normales como el común de los quechuas, sino que son “dobles” de personas ausentes en trance de morir. “Dobles”, “triples” o “céntuplos”, ya que, como tú sabes, cuando morimos, el hombre se multiplica en innumerables criaturas, que se esparcen en todas direcciones por el mundo. (*Bebe otros tragos de agua*).

HUACOPA

¿Y qué buscan? ¿Qué persiguen?

CHASQUI

Precisamente, nadie sabe lo que buscan o persiguen los mendigos.

Tolpor, y Kaura que se hace llamar Shura, se encuentran sin reconocerse invirtiéndose el sentido del amor inicial. “Kaura –¿Qué don divino el vuestro, de derramar así, por donde vais, este suave bienestar!” Tolpor ya no acepta el amor de Kaura porque él no es capaz de verla. “Tolpor –Pero así fueses ella, el alma de ella y me ignorases: tu piedad por mi fantasma, tu naciente pasión por el que soy ahora, las rehúso. Yo querría que ella amase al que la amaba, al que veía, al otro...” Tolpor se va y Kaura recupera su posición con el regreso del depuesto Lloque Yupanqui al trono.

Aquí empezaría el parangón con *Edipo en Colono*, de Sófocles, como señala José Miguel Oviedo.⁵⁰

En esta obra Vallejo, siguiendo un planteamiento dialéctico, se sujeta primero a la descripción histórica del mundo incaico para luego subvertirlo con sus concepciones revolucionarias de influencia marxista. Sin embargo, Vallejo no se detiene en una reestructuración ficticia del orden social, sino que subvirtiendo nuevamente el orden inaugurado, propone un mensaje regenerador del sentimiento humano en el que prevalecen, en última instancia, el amor y la paz como valores supremos.⁵¹

¿Quizá la figura del Mendigo, y ciego, de Tolpor enamorado, sea que ese amor a la humanidad que aprendió de Kaura tenga ahora una clara condición social: la del pobre que juega un papel histórico fundamental para subvertir la sociedad y construir una nueva? Enorme figura con que se cierra la obra; que deja abierta la posibilidad de acción, como en las obras de Brecht, y que exige en el espectador una posición frente a la obra y lo invoca a actuar frente a la historia. Cuando Huacopa le dice: “A falta de tu nombre, de tu origen, de tu historia, de la meta que persigues, si tus ojos vieses, tu ser profundo irradiaría por ellos, y tu enigma sería menos triste. [...] ¿De qué estás hecho? Tu apariencia es humana y, sin embargo, tienes mucho de un dios disfrazado.” ¿No es el proletario, el lumpen proletario, el pobre, el miserable, los marginados y los mendigos? A lo que responde Tolpor: “Tendrías que vivir sin porvenir y sin pasado.” ¿Cómo los pobres, los desposeídos de esta tierra? Cierra esta reflexión Kaura, diciendo: “[...] Un

⁵⁰ Sófocles narra magistralmente la muerte del viejo Edipo, que encuentra por fin término a su desdicha en el bosque sagrado de las Euménides, cerca de Atenas, adonde llega errante en compañía de su fiel y abnegada hija Antígona, y donde muere desapareciendo bajo la tierra de un modo misterioso, cumpliéndose así la predicción del oráculo.

⁵¹ José Olascoaga. *La subversión del mundo incaico en el drama La piedra cansada de César Vallejo*. Texas, Tech University. En *Céfiro*, 2007.

extraño consuelo me dejó aquel mendigo; una huella balsámica en el alma. [...] Nadie sabrá jamás lo que se esconde en un mendigo”. En todo caso, habría que cerrar diciendo: ¿Nadie sabe de lo que es capaz un pobre?

REFLEXIÓN FINAL

Los quince años en Europa de César Vallejo son extraordinariamente intensos. A través de tres lustros, plasma una producción dramática que ha alcanzado una calidad y una proyección universales, por ello debemos examinar su obra teatral en relación con el planteamiento estético que creó casi al final de su carrera, que abarca varios géneros y estilos en su teatro (1934). No está demás decir que también alcanza el más alto nivel y madurez en los demás géneros que aborda: periodismo, poesía, ensayo, narración, etc.

Con César Vallejo Mendoza se echa a andar una nueva estética en el teatro peruano. Una formulación teórica y práctica que obliga a revisar toda su producción teatral y total: poética, narrativa, periodística, teórica, con nuevos ojos. César Vallejo fue un poeta dramático excepcional y revolucionario. Hay que encontrar en toda su producción teatral los puntos fuertes de su escritura para poder hacer un balance justo, una exégesis adecuada y comprender su aporte y su legado artístico. Muchos críticos no perdonan los errores o deficiencias que cometió el poeta dramático en una época de transición del teatro universal, de manera que pierden de vista sus aportes, sus propuestas fundamentales. La suerte de Vallejo, digamos, fue encontrar un teatro absolutamente en ascenso en la Unión Soviética; de encontrar gente como Serguéi Eisenstein, Bertolt Brecht, García Lorca, y toda la generación de su época para poder enriquecerse en su deseo secreto de escribir teatro.

Si somos unilaterales y resaltamos los “errores” de César Vallejo, propongo a los lectores repasar los “errores” de Sófocles, de Shakespeare, de Goethe. Los personajes positivos de Vallejo fueron obreros, trabajadores, personajes populares que ocupan el mayor espacio de su producción dramática. En el teatro de William Shakespeare el único personaje que pertenece a la burguesía, clase a la cual él suscribe y anuncia en su teatro, es Shaylock, en *El mercader de Venecia*; en las demás obras tiene que recurrir a su magistral manejo de la parábola teatral para abogar por una transformación en el mundo y en el arte, en la época renacentista. Si hoy en el Perú nos bajamos de un micro y nos introducimos en la primera bodega nos toparemos detrás del mostrador con un Shaylock, lo anunció Shakespeare hace siglos. El imperativo de su época fue la legalidad inglesa que no le permitió aludir directamente a la clase ascendente, lo que obligó al genio a desarrollar su imaginación y su capacidad creadora. Sófocles nos provoca la siguiente reflexión en su obra *Edipo Rey*, (para muchos críticos la obra más perfecta de toda la historia universal del teatro): ¿Cómo un hombre que ha consultado el oráculo de Apolo en el templo de Delfos y que le ha presagiado que matará a su padre y se casará con su madre, puede matar a un hombre de una edad que podría ser su padre? ¿Y cómo puede, así mismo, casarse con una mujer mayor que podría ser su madre? Este podría ser un error del poeta dramático griego. A Sófocles no le interesaban los referentes, lo que movía su interés fue el planteamiento de su problemática, señalada por Gilbert Murray⁵² en su estudio de la tragedia griega, de que “el hombre, aun conociendo su destino, tiene que cumplirlo”.

Veamos el caso de Goethe, a ver si lo cancelamos por su pensamiento renacentista pero con concesiones a la teosofía. Fausto,

⁵² Gilbert Murray (1866-1957), helenista británico, profesor de la Universidad de Oxford, es autor de *Historia de la literatura griega antigua* (1897).

el protagonista es un sabio que ha pasado su vida estudiando, olvidándose de vivir; hace un pacto con Mefistófeles (el diablo) para que a cambio de beneficios materiales y espirituales, le entregue su alma al morir. Llega el final de la vida de Fausto, que rejuveneció hasta llegar a los 20 años de edad, tuvo el gran amor con Margarita, adquirió poderes excepcionales: arrimó el mar, creó la vida artificial, hizo revoluciones sociales, y ahora al morir, debía entregar su alma al diablo. Goethe hace bajar del cielo un coro de ángeles y con una música celestial lo recoge y lo hace subir al cielo. ¿Este “error” puede invalidar la obra *Fausto*, de Wolfgang Goethe?

Falta averiguar muchos aspectos en el trabajo de César Vallejo, por ejemplo: estudiar lo Real Maravilloso, cuyo origen Alejo Carpentier, su creador, encuentra en el surrealismo y el barroco. En el caso de Vallejo podría originarse del expresionismo y del barroco. Estudiar el humor, las categorías de lo cómico en el teatro de Vallejo; como así mismo estudiar la relación de su literatura con su teatro.

En resumen, estamos frente a un poeta dramático cuya grandeza y cabal estatura es aún desconocida. No existe en el teatro peruano un manejo tan magistral de la parábola, con tan alto nivel poético, ni tan largo aliento dramático e histórico. Voy a cederle la palabra, para cerrar este prólogo, a Washington Delgado, que en 1969 sabía ya de la grandeza del teatro del poeta:

“[...] Vallejo es un creador dramático poderoso, apasionado y al mismo tiempo consciente de su fuerza. Aunque Vallejo es fundamentalmente un poeta, su genialidad no se agota en la pura expresión poética. Creemos que la publicación de sus obras dramáticas demostrará la amplitud de su capacidad creadora, permitirá una mejor comprensión de su poesía y le dará un lugar principal entre los escritores teatrales de América Latina.”⁵³

⁵³ Publicada en *Visión del Perú* N° 4, Lima, julio de 1969, *Homenaje Internacional a César Vallejo*, p. 281).

Y agregar, parafraseando, en palabras balbuceantes como las mías, un simple hombre de teatro, uno de los versos más hermosos que se ha escrito sobre dramaturgo alguno, de Ben Jonson a William Shakespeare, y decir que, “César Vallejo no es de esta época, sino de todos los tiempos”.

Rafael Hernández

TEATRO

TOMO II

COLACHO
HERMANOS

Farsa en tres actos y cinco cuadros

- *Colacho Hermanos*. Escrita según Georgette de Vallejo entre 1934 y 1936. Hay tres textos diferentes: una versión completa mecanografiada en francés depositada en la Biblioteca de la Universidad Católica del Perú; una versión completa mecanografiada en español depositada en la Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica que fue publicada en 1979, con edición y prólogo de Enrique Ballón Aguirre (*Colacho Hermanos o Presidentes de América*); y una versión completa mecanografiada en español depositada en la Biblioteca Nacional del Perú.

Reproducimos la versión que se encuentra en la Biblioteca Nacional, que la dio a conocer Ricardo Gonzalez Vigil en 1992. Consideramos que es el fruto de numerosas correcciones posteriores que Vallejo realizó sobre la primera versión compuesta de Seis cuadros.

ACTO PRIMERO*

CUADRO PRIMERO

Un radiante mediodía en Taque, aldea de los Andes.

Interior de la tienducha de comercio de los hermanos Acidal y Mordel Colacho. Al fondo, puerta dando a una callejuela en que se yerguen, entre arbustos, una que otra pequeña casa de barro y paja. Primera izquierda, portezuela lateral que da a la cocina. Primera derecha, tiradas por el suelo, unas pieles de oveja y una burda manta: la única cama de los dos tenedores de la tienda. Al centro, horizontal a la rúa y al público, mostrador, bajo y desvencijado. En los muros, casillas con mercancías de primera necesidad y botellas. El monto del conjunto es mísero, rampante.

El domingo. Se ve pasar por la calleja, yendo y viniendo del campo, numerosos campesinos –hombres y mujeres. Los hay heridos y camorristas. Otros cantan o tocan concertina y acordeón.

Acidal está muy atareado en arreglar, del modo más atractiva para la clientela, las mercancías en las casillas.

Acidal es un retaco, muy gordo, colorado y sudoroso. El pelo, negro e hirsuto, da la impresión de que nunca se peina. Su

* En la parte superior de la página Georgette de Vallejo indica “a máquina / copiado por César Vallejo mismo”.

CÉSAR VALLEJO

vestimenta es pobre y hasta rotosa; la camisa, sucia, sin cuello ni puños visibles. Lleva espadrillas.

Acidal y Mordel, tipos mestizos de indígena y español, siervos de origen, son actualmente obreros de albañilería, que ambicionan transformarse en comerciantes, partiendo de unos cuantos pesos economizados de sus jornales.

*Acidal frisa la cuarentena**.*

ESCENA PRIMERA***

Acidal Colacho, la pequeña, la madre.

ACIDAL, sin dejar de trabajar, pregona sus mercancías a los transeúntes.

¡Bueno, bonito, barato!... ¡Cigarrillos amarillos! ¡Sal! ¡Pimientos secos! ¡Pañuelos casi de seda! ¡Sardinias de dos cabezas! ¡Azúcar de oro en bolitas!...

UNA PEQUEÑA, desde la puerta del foro.

¿Tienes, patrón, hilo negro?

ACIDAL

¡Pasa, pasa! ¿Cuánto quieres?

LA PEQUEÑA

Un carrito del 40. ¿A cómo está? (*Entra*).

ACIDAL

¿Es lo único que buscas? ¿No se te ofrece, además, otra casita? ¿Anilina? ¿Fósforos? ¿Jabón?

** En el margen izquierdo se ha añadido a mano: “(Hay una pizarra en que hará su adición Colacho, delante la sora (Importantísimo))”.

*** Primera, escrito con letras en la fuente.

LA PEQUEÑA

Lo que busco, patrón, es hilo negro...

ACIDAL

Pero, hija, da lo mismo jabón que hilo negro. Cuando la ropa está muy rota, en vez de remendarla, hay que lavarla bien, refregándola con bastante jabón, y entonces aparece relumbrando como nueva. ¡Te venderé un jabón de chuparse los dedos! (*Le muestra el jabón*).

LA PEQUEÑA

Tengo prisa. Si no tienes hilo negro... (*Se va*).

ACIDAL

No te marches. Tengo también caramelos verdes, manteca, píldoras contra el dolor de muela, contra la pena, contra las almorranas y contra el mal del sueño... (*Desde la puerta del foro, a los transeúntes*). ¡Muchachos! ¡Enamorados! ¡Tocadores de acordeón! ¡Cantores!... ¡Hay ron, tabaco, coca de Huayambo, cal en polvo!... (*Dos mozos se detienen ante Acidal. Uno de ellos toca su acordeón y el otro baila una danza indígena, haciendo palmas*). ¡Qué juerga la que se traen! ¡Adelante! ¿Qué tomáis?

ESCENA II

Acidal, los dos mozos.

MOZO PRIMERO

Dios te guarde, patrón. ¿Tienes el traguito? (*Cuenta sus monedas*).

ACIDAL

¡Claro, hombre! ¿Cuánto quieres?

CÉSAR VALLEJO

MOZO SEGUNDO

¡A ver, patrón, una rebaja para tus pobres!

ACIDAL, *con una botella en la mano.*

Cincuenta centavos, la botella, con casco y todo. ¡Y qué ron!

¡Con un solo trago, a soñar cerdos con gorra!

MOZO PRIMERO

Caro, patrón.

MOZO SEGUNDO

¿Cuánto dices, patrón?

ACIDAL

Cincuenta centavos, la botella. Pero, para vosotros y con tal que volváis a la casa a comprar siempre, voy a pegar en la botella, como regalo extraordinario que os hago a los dos, un papel colorado, con mi nombre. (*En un retazo de papel colorado, escribe algo con lápiz y lo pega a la botella*). ¡Ahí la tenéis! ¡Llevadla!... ¡Aunque se venga abajo mi negocio!... (*Los mozos, desconcertados del cinismo de Acidal, permanecen pensativos. Acidal, tomando este estupor por estupidez*). ¿No entendéis todavía? ¡Borriquillos! La botella vale, para todos los clientes, cincuenta centavos...

LOS DOS MOZOS

Cincuenta centavos.

ACIDAL

Pero, a vosotros, para que siempre volváis a comprarme, os doy, con la botella, un regalo especial para los dos: un papel colorado con mi nombre. ¿Comprendéis? (*Les vuelve la espalda, para alinear otras casillas*). La cosa es, sin embargo, bien sencilla.

MOZO PRIMERO, *aprovechando que no le ve Acidal, coge otra botella del mostrador y se la pasa a su compañero.*

Sencillísima, patrón. Dios te lo pague tu papel. *(El mozo segundo forcejea por esconder la botella sustraída).*

ACIDAL, *siempre de espaldas.*

Aquí no se roba a nadie, mis amigos. Los Colacho son pobres, pero honrados.

MOZO PRIMERO, *ayudándole al otro a meterse la botella en el bolsillo.*

Así me digo yo: la honradez ¡qué cosa buena!

MOZO SEGUNDO

¡Y Dios nos está viendo!

ACIDAL, *siempre de espaldas.*

Y luego, hay el adagio que reza: “Nadie se va de está, sin pagar las que debe”. *(En esto, una botella se le escapa de las manos y la recupera al vuelo).* ¡Hop!... *(El mozo segundo logra, en este preciso instante, embolsillar la suya. Acidal se vuelve inmediatamente a sus clientes, con la botella en salvo).* ¡Se me escapó! ¡El diablo de botella! ¡Qué manera de escurrirse de las manos!

MOZO SEGUNDO

¡Hay que ver! ¡La muy fresca!

MOZO PRIMERO, *pagando.*

¡A Dios gracias que el patrón ha sido listo! ¡De otro modo!...

ACIDAL

¡Y qué! ¿Estáis al fin contentos? ¡Un ron de 399.934 grados! Especial para... ¿En qué trabajáis vosotros? *(Guarda el*

CÉSAR VALLEJO

precio y el mozo primero coge del mostrador la botella con el papel colorado).

MOZO PRIMERO

Somos, patrón, pastores.

ACIDAL, *limpiando el mostrador.*

Precisamente, mi ron es especial para pastores. Los animales, sobre todo los bueyes, en los inventarios de San Pedro y San Pablo, vienen a su pastor por el olor de mi ron. Con este ron, no hay oveja que se pierda, ni cerdo que lo roben... *(Mordel Colacho entra por el foro) de prisa y malhumorado. Mordel es hermano mellizo de Acidal, con quien tiene un asombroso parecido, físico y moral. Su vestimenta es tan pobre como la de Acidal).*

ESCENA III

Acidal, Mordel, menos los dos mozos.

MORDEL, *sacándose la gorra y enjugándose el sudor.*

¡Uf!... ¡Vengo sudando como una bestia! ¿Cómo van las ventas?

ACIDAL

No podrían ir peor.

MORDEL, *abre el cajón del mostrador y cuenta el dinero.*

¿Cuánto has vendido desde que me marché esta mañana? *(Los dos mozos vanse, bailando).*

ACIDAL

Tres pesos, 95. ¡En toda la mañana!

MORDEL

¿Nada más que tres pesos, 95, en toda la mañana?

ACIDAL

La gente ni siquiera se detiene ante la puerta. ¡No sé cómo vamos a pagar al Tuco!

MORDEL

¡Qué Tuco ni cuatro gatos negros! Le pagaremos cuando podamos.

ACIDAL

El viejo está furioso por sus cuartos. Acaba de estar aquí la Chepa. Dice que su hermana Tomasa le ha oído ayer al Tuco decir que va a empapelarnos...

MORDEL, *devorando unas galletas.*

¡Tengo un hambre feroz!

ACIDAL

¡Así, vas a acabar la caja de galletas! Ves cómo estamos y te pones a devorar lo poco que hay en la tienda...

MORDEL

Dejé anoche tres patatas en la cacerola grande. ¿Quién se las ha comido? (*Tirando las galletas a la cara de su hermano*). ¡Toma! ¡Cómetelas! Que te hagan buen provecho... (*Pausa. Mordel va y viene en la tienda, colérico. Acidal sigue arreglando las casillas. A poco, Mordel toma un vaso y bebe agua de un gran botijo que hay a un extremo del mostrador*).

ACIDAL

¡Y ahora te bebes el agua bendita! ¡Vaya un fresco!

MORDEL, *sorprendido.*

¡Cómo!... Pero, ¿qué día estamos hoy?

CÉSAR VALLEJO

ACIDAL

Miércoles y jueves. ¿No sabías que es domingo?

MORDEL

Domingo... ¡Domingo y, a mediodía, el botijo aún de bote a bote de agua bendita!...

ACIDAL

¡Pues ya lo ves! ¿Y quién ha ido hasta una legua de aquí, al pozo de la Clela, a sacar esa agua bendita, esta mañana? ¿Fuiste tú?

MORDEL

Pero, ¿de veras no has vendido ni una sola copa de agua bendita en toda la mañana? (*Acidal no responde*). ¡A lo mejor, el cura ya lo sabe y ha prohibido que la compren!...

ACIDAL

Además, la vieja Romasinda me ha negado, otra vez, las migajas.

MORDEL

Porque no habrás sabido suplicarle.

ACIDAL

¡Claro! Se puede pedir una vez o dos y hasta tres veces un pedacillo de pan a la vecina, bajo cualquier pretexto, pero no todos los días y durante meses y meses.

MORDEL

¿Por qué no?

ACIDAL

Al fin, tienen que darse cuenta que de lo que se trata es de pan para comer.

MORDEL

¿No le has vuelto a decir a la vieja que las migajas eran para aplicarlas con saliva a un forúnculo?

ACIDAL

Pues dice la vieja que es un fresco ese forúnculo y me ha dejado con la mano tendida...

VOCES *de alerta en la calle.*

¡Peira! ¡Peira!... ¡Ahí viene Peira!... (*Algunos transeúntes huyen. Los Colacho palidecen.*)

ACIDAL

¡Hay que cerrar la puerta!... (*Pero es tarde. Aparece por la puerta del foro, Peira, revolucionario terrible y, a la vez, el mejor sastre del lugar. Viene borracho. Lleva chistera y levita, pero está en camiseta. Ciñe su cintura una larga cinta roja, uno de cuyos extremos se arrastra por el suelo y se pierde en la calle. Los Colacho, al verle, se quedan paralizados.*)

ESCENA IV

Acidal, Cordel, Peira y, a poco, la mujer y los niños.

PEIRA, *desde la puerta, trazando militarmente con el índice una amplia curva en torno de la tienda.*

¡De todos lados! ¡Poned el fuego de todos lados! (*Dirigiéndose a una muchedumbre invisible que le sigue.*) ¡Podéis empezar bajo el mostrador! ¡Sería más estratégico! ¿Tenéis cerillas? ¡Daos prisa! ¿Qué esperáis?... (*Avanza hasta el centro de la tienda, con aire de dueño absoluto de la situación.*) Hasta es posible que de aquí, las llamas, alimentadas con el petróleo y el alcohol existentes en la tienda, tomen, desde el primer momento, el vuelo por sobre los sombreros de

los transeúntes, en dirección de las casas de enfrente, ganen sucesivamente el campanario, el balcón de la parroquia, la iglesia, la casa de la querida del cura y la Diputación y vayan, al fin, a expirar, con resplandores apacibles y ya casi rurales, a lo largo de las vigas de las chozas periféricas. Importa, sobre todo... ¡Un momento!... Veamos... Veamos... ¡Hum!... ¡Sí! Conseguiríamos nuestro objetivo de modo menos oneroso para la revolución, si el fuego empezase por la cocina de la tienda... (*Avanza resueltamente en dirección de la cocina*). ¡Venid! ¡Seguidme!... (*Su mujer aparece por el foro, teniendo en sus manos el extremo de la cinta arrollada a la cintura de su marido. Viene seguida de chicos del pueblo, que ríen ruidosamente*).

LA MUJER

¡Poto! El juez ha reconocido su levita y viene persiguiéndote. Dice que él no te ha dado su levita para que te la pongas, sino para que la limpies... (*Risas de los chicos*).

PEIRA, *siguiendo sus reflexiones bélicas.*

¡Ciudadanos! ¡Sin piedad! ¡La hora es grave! Sin duda, yo soy un hombre y, como tal, tengo, bajo la levita que el juez me ha dado para zurcirla, un corazón humano y sensible a los desastres ajenos; pero, ciudadanos, la revolución no tiene nada que ver con corazones ni con levitas. (*Dirigiéndose a la muchedumbre*). ¿Cómo? ¿Qué es lo que alegráis?... ¡Harto lo sé, señores! Comprendo vuestra sagrada cólera civil. ¡Obrad a vuestra guisa! ¡Incendiad! ¡Saquead! ¡Matad! ¡Violad!... (*Un eructo le interrumpe. Mas inmediatamente, en ademán resuelto, baja hasta el mostrador*).

LA MUJER, *tirando fuertemente del extremo de la cinta.*

¡Poto! ¡Ten cuidado! ¡Vas a vomitar sobre el vestido del juez! (*Risas de los chicos*).

PEIRA, *que ha dado un traspié y se vuelve indulgente a su mujer.*

¡Pobre esposa mía! ¡Criatura incivil ¡Regazo sin entrañas!
¡Frente vacía!...

LA MUJER, *llora.*

¡Me das vergüenza, Poto!...

PEIRA

¿Qué quieres de mí, mujer?

LA MUJER

Vámonos a la casa. Eres el choteo de todos. Tienes diablos azules... (*Redobla su llanto y los chicos ríen a carcajadas.*)

PEIRA

Desgraciada, óyeme: en mi calidad de jefe supremo, político y militar, de las provincias del norte, del centro y del noroeste, me es imposible hacerte confidente de mis planes...

ACIDAL, *a Mordel, aparte.*

Dale un asiento. ¡Va a caerse! (*Mordel vacila, pero no hace caso.*)

PEIRA, *a su mujer.*

Yo tengo mis secretos. Además, tú serías incapaz de comprender jota de mi elevada misión. No harías más que seguir censurándome, en lugar de aplaudirme y alentarme. (*Acidal hace una seña misteriosa a Mordel.*)

LA MUJER

¿Por qué te ha dado en ponerte los vestidos de tus clientes? La semana pasada fue el pantalón del capitán.

PEIRA

En fin, Senda, dime, para terminar, amor mío: 9 por 7,

CÉSAR VALLEJO

¿cuánto es? ¡Contesta! O, para mayor sencillez: 7 por 9,
¿cuánto es? ¡Responde!

LA MUJER

Siempre con tus preguntas, porque sabes que no conozco ni
las letras de mi nombre.

PEIRA, *a los Colacho.*

¿Veis?... ¿Veis?...

LA MUJER

¡Qué tendrán que ver los números con tu borrachera!

PEIRA

¿No tienes vergüenza, Senda? Si eres tan ignorante y tan
obtusa, que ni siquiera sabes cuánto es 9 por 7, cosa que
no la ignora ni un niño de la escuela, ¿con qué derecho pre-
tendes erigirte en juez de mi conducta? ¡Una mujer que no
sabe nada de nada y que, sin embargo, se permite darme
lecciones de lo que debo o no debo hacer!... ¡Habrased visto!
... ¡Quia!... ¡Señores! ¡Vamos a otra cosa!... (*La mujer está
completamente avergonzada e inclina la cabeza, mientras
el sastre dice en tono apocalíptico a los Colacho*). ¡Henos,
al fin, llegados al día de los días! La ciudad será devastada
por completo. ¡Chut!... ¡Nada!... ¡Es en vano!... Toda súp-
lica es inútil. ¡Vais a sucumbir todos! Lo deploro, pero es
inevitable. (*La mujer suelta la punta de la cinta y se desliza,
humillada y vencida, hacia la calle. Peira le dice entonces*).
¡Aléjate, mujer! Cuando hayas aprendido cuánto es 7 por
9, sólo entonces sabrás si yo hago bien o mal en ponerme
los vestidos de mi clientela. ¡Márchate! (*La mujer se va, en
medio del silencio de los chicos, que la miran extrañados*).

ACIDAL, *suplicante.*

¡Señor Peira, por favor!...

PEIRA, *inexorable*.

¡Inútil, he dicho! Consideraciones, ¡para nadie!

ACIDAL

¡Al menos, señor Peira, déjenos usted salvar el dinero de las ventas!

PEIRA, *vengador*.

¡Ah!... ¡Con que habéis despojado al pueblo de sus últimos granos y animales! ¡Granujas! ¡La sanción será terrible! ¡Diente por diente y ojo por ojo!

ACIDAL, *las manos juntas*.

¡Los tejidos, señor Peira! ¡Compasión!

PEIRA, *de pronto, se encamina con paso bárbaro, atilino, en dirección de la puerta del foro, gritando*.

¡Ciudadanos! ¡Las cerillas! ¡Sin tardanza! ¡Las cerillas! ¡Qué esperáis!... (*Vase. Los chicos le siguen, rodeándole y haciendo una gran algazara*).

ESCENA V

Acidal, Mordel.

ACIDAL, *deshecho*.

¡Estamos arreglados!*

MORDEL

¿Y ahora? ¿Qué hacemos ahora?

* La palabra que se usa, para este caso, en la región del norte del Perú es amolar, sería ¡Estamos amolados! (*Nota del Editor*).

CÉSAR VALLEJO

ACIDAL, *yendo a mirar de la puerta del foro a la calle.*

¡Espera! ¡Me parece que regresa!... No... Ha doblado la esquina... Le siguen los guardias... (*Mordel va también a mirar*).
¡Ya lo cogieron! ¡Ya lo cogieron! (*Voces y carreras en la calle*).

MORDEL

¡Sí, sí! ¡Ya lo cogieron! ¡Ahí le llevan, arrastrándole!

ACIDAL

¡Vaya, hombre! ¡Qué susto! (*Ambos siguen un instante con los ojos la escena de la calle*). ¡Hace tiempo que han debido meterlo entre rejas! ¡Ladrón! ¡Asesino!

MORDEL

Tú te asustas y te pones a temblar por quítame allá esas pajas.

ACIDAL

¿Yo? ¿A temblar, yo?

MORDEL

Por poco, no te orinas en tus pantalones.

ACIDAL

¡Hazme el favor, Mordel! Además, yo soy aquí el único que vela por los pocos cachivaches que tenemos. A ti te habría importado nueces, que incendiasen la tienda.

MORDEL

¿Quién? ¿Quién iba a incendiar la tienda?

ACIDAL

¡Cómo quién! ¡Peira!

MORDEL

¿Peira? ¿Eres tan?...

ACIDAL

¡Templar, temblar! El cobarde eres tú, que no te has atrevido ni siquiera a protestar.

MORDEL

¿Pero tú creías lo que decía un borracho?

ACIDAL

No atinaste ni a ofrecerle un asiento. Si quieres saberlo todo, te diré: ¡Peira llevaba atrás un revólver de este tamaño! Yo lo he visto.

MORDEL

Debe ser el revólver del juez.

ACIDAL

¡El revólver del juez! ¿Por qué ha de ser el revólver del juez?

MORDEL

¡Toma! ¿De quién es la levita que llevaba?

ACIDAL

La levita será del juez, pero no el trasero. El trasero de Peira es de Peira. Y, justamente, el revólver iba colgado del trasero... *(Un rapazuelo entra corriendo por el foro, con varios sobres en la mano).*

EL RAPAZUELO

¿Los señores Colacho? Una tarjeta del señor presidente de la Diputación. *(Entrega un sobre a Mordel y vase. Mordel abre ansiosamente el sobre y Acidal se acerca a ver. Ambos leen ávidamente una tarjeta. Mordel vuelve a Acidal unos ojos desorbitados y ambos se miran, mudos de estupor).*

MORDEL, *releyendo trozos de la tarjeta.*

“... a los señores Acidal y Mordel Colacho... a comer...”

Silverio Frutos... Presidente de la Diputación provincial...”
(*Volviéndose de nuevo a Acidal, en un grito*). ¡Hermano!...

ACIDAL, *relee mentalmente la tarjeta y luego*.
Pero... ¡No es!... ¡No es posible! Debe... De... debe haber error...

MORDEL, *paseándose, triunfal, fuera de sí*.
¡Al fin!... ¡Después de tanto trabajar y padecer!... ¡Una invitación del presidente de la Diputación! ¡La entrada! ¡La entrada a los salones! ¡A la buena sociedad! ¡Al fin!... ¡Unos peones! ¡Entre los personajes!...

ACIDAL, *sin despegar los ojos de la tarjeta, como atontado*.
“... tiene el honor...” (*Volviéndose a Mordel*). Dice que tiene el honor...

MORDEL
¡Pues es claro! ¡Tiene el honor! Como lo ves.

ACIDAL, *de pronto*.
¿Qué hora es?

MORDEL, *en un estado de nerviosidad que no puede dominar*.
¿Qué hora es? ¡Qué sé yo! (*Lanza una risotada convulsiva*).
¡A comer! ¡A los señores Acidal y Mordel Colacho! (*Otra carcajada*). ¡Inmenso! ¡Inmenso!

ACIDAL, *consultando un enorme reloj de bolsillo*.
Las doce y veinte... Es para la una de la tarde. ¡Ya no tenemos tiempo!

MORDEL
¿De qué? ¿Ya no tenemos tiempo de qué?

ACIDAL

¿Habrá que responder antes de ir? ¿Cómo se hace en estos casos?

MORDEL

Tendrás que ir tú, solo. Yo me quedaré a atender la tienda. Ya puedes ir vistiéndote. ¿Dónde está la camisa rosada con pintas verdes? ¿Está limpia? (*Se echa a buscarla*).

ACIDAL

¡Anda, Mordo, tú! Tú soportas, mejor que yo, el cuello duro. A mí me aprieta como una argolla.

MORDEL, *furioso*.

¡Bueno! ¿No quieres ir?

ACIDAL, *suplicando*.

¡Anda tú, por Dios, Mordito!

MORDEL, *arroja al baúl la ropa que tenía en las manos*.

¡Esto es de no te muevas! ¡Vamos a perder, por tu culpa, la ocasión, que nos envía Dios, de entrar en la buena sociedad!

ACIDAL

¡Pero es que yo no sé sentarme entre gente decente! Me da mucha vergüenza. Le ponen a uno tenedor y una serie de cuchillos...

MORDEL

¿Dónde hay papel, del bueno, para contestar la tarjeta y enviar la respuesta, antes de la hora de la comida?

ACIDAL

¿Se responde así las invitaciones? (*Ambos buscan papel*). Me parece que es después de comer que se agradece.

MORDEL

¡Antes! En la buena sociedad, se agradece antes de comer. Toma, escribe. Una vez, vi que así lo hizo el tuerto Pila. (*Acidal se dispone a escribir*). Haz una buena letra. ¡Clara! ¡Redonda! ¡Cierra bien los ojos de tus os! ¡ponles cruces a tus tes! ¡Y tinta negra!... (*Vuelve a sacar la ropa del baúl*).

ACIDAL, *recordando de pronto algo.*

¡Hombre!... Ahí hay un modelo de carta, en el libro primero de la escuela... (*De entre unos paquetes, saca y desempolva un librito encuadrado y busca una página*). ¡Imponente! ¡Como pedrada en ojo de boticario!

MORDEL, *cepillando la ropa.*

¡Qué modelo ni modelo! ¡Ya son las doce y media! ¡A qué hora vas a vestirtelo!...

ACIDAL, *que ha encontrado la página modelo.*

Aquí está. El caso es exactamente igual... (*De pronto, contrariado, los ojos fijos en la página del libro*). ¡Vaya usted a ver eso!... ¡Cuando el diablo anda en la huerta!...

MORDEL

¡Date prisa. ¿Qué sucede?

ACIDAL

Aquí hay una palabra borrada, que no se sabe lo que dice.

MORDEL, *acercándose.*

¿Dónde? Serán tus legañas.

ACIDAL, *lee y muestra la página a su hermano.*

“Tenemos la...” Fíjate. Está borrado. (*Raspa con la uña la página*). Es una... Parece que hubieran orinado... No se puede ver...

MORDEL, *raspando, a su turno, la página.*

Espérate... Espérate...

ACIDAL

Yo creo que los ratones se han ensuciado...

MORDEL

Se va a romper la hoja. Arréglalo de cualquier modo.

ACIDAL

Lo que debe ahí decir es: honra... “Tenemos la honra de agradecer a usted...” ¿No te parece que la palabra en que se han orinado las ratas, es la palabra “honra”? Mira...

MORDEL

“Honra”. No cabe duda.

ACIDAL

No cabe duda. Es “honra”. (*Empieza a copiar el modelo*).

MORDEL

¿Estás afeitado? (*Le mira bien la cara*). Bueno... Tienes que peinarte... (*Va a traer el peine y peina a su hermano, mientras éste escribe con sumo esmero la carta*). El tiempo vuela... No muevas la cabeza.

ACIDAL, *agachado*.

¿Cómo se escribe “honra”?

MORDEL

“Honra”, sin hache.

ACIDAL

Ya lo sé. Pero ¿con una o dos erres? (*Silabea, martillando sobre la “ra” de “honra”*). ¡Hon-rra!... Después de n, una sola erre, me parece. Ooon-rrra... Sí.

MORDEL

“Honra” se escribe con una sola erre, desde luego; pero ponle dos o tres, para que no vayan a pensar que es avaricia. Te he dicho que no muevas la cabeza.

CÉSAR VALLEJO

ACIDAL, *escribiendo.*

Con tres... erres... Ahí está...

MORDEL, *peinando a su hermano, jubiloso.*

¡Los Flores van a reventar de envidia! ¡Los señores Acidal y Mordel Colacho! ... ¡El señor Acidal Colacho, invitado del señor presidente de la Diputación! ¡Para servir a ustedes!... *(Ha terminado de peinar a su hermano y ahora se pasea, dándole consejos).* No hables mucho en la mesa. Muy serio y respetuoso con todos... Fíjate que vas a tener el honor de comer con la familia del presidente de la Diputación, con el gobernador, los doctores y la crema de Taque... ¡De esta comida depende nuestra suerte!... El secreto está en entrar a la buena sociedad. El resto vendrá por su propio peso: fortuna, honores... *(Delirante).* ¡Adiós vida de obreros! ¡Se acabó!... ¡Pagado el viejo Tuco!... ¡Pagada doña Ubalda!... ¡Las puertas del comercio se nos abren, esta vez, de par en par!...

ACIDAL, *cerrando la carta de respuesta.*

Ya está... ¿Cómo vamos a mandarla? ¿Con quién?

MORDEL

Voy a ver al Fidel. *(Toma el sobre y vase por el foro).* Tú, mientras tanto, vístete.

ACIDAL

¡Oye! ¡Yo no voy a la comida! ¡Tú irás!... *(A solas, Acidal entorna un lado de la puerta de la calle, examina la ropa que ha de ponerse y, en un rincón de la tienda, se desabotona el chaquetón. Mas luego se rebela).* ¡No! ¡Ahora es cuando no voy! ¡Que vaya él! ¡Que se vista él!... *(Se desploma sobre un taburete, apoyando la frente en ambas manos. Después, alza los ojos y considera el cuello de celuloide; se acerca y lo toma para ensayarlo, gruñendo).* ¡Claro! ¡Un cuello comprado

para dos, no le va bien a ninguno!... *(Pausa. De pronto, Acidal se mete serio y se considera a sí mismo, de pies a cabeza; medita. Da luego unos pasos majestuosos; gira solemnemente sobre sus talones; vuelve con arrogancia la cabeza, mira al frente con dignidad, parpadea, soñador; se pone las manos en los bolsillos de ambos lados del chaquetón, echando todo el busto hacia atrás. Murmura unas palabras cortesanias, puliéndose). Sí... Ya lo creo... Lo comprendo perfectamente... (Volviendo la cara a otro lado, fino y galante). ¿Decía usted, señorita?... Quizá... Es muy posible... En las tardes... ¿Cree usted?... (Se queda pensando. Con fuerza). ¡No! ¡No voy! ¡No voy y no iré!...*

MORDEL, *vuelve corriendo.*

¡Ya!... ¡Ya!... ¿Qué pasa? ¿Aún no te vististe?... *(Acidal vuelve a desplomarse y oculta la cara entre ambas manos). ¡No seas bárbaro, hombre!... ¡Piensa que vas a dar la mano a personajes!... Si mañana necesitamos una recomendación, una garantía, una fianza, en fin, un crédito, nos lo darán inmediatamente... Es seguro que el gobernador va a estar en la comida. Si el Tuco quiere empapelarnos, el gobernador, una vez que te haya visto de invitado del presidente de la Diputación, será incapaz de ponernos en prisión... (Acidal descubre el rostro y considera detenidamente a Mordel). Se hará el tonto, porque tendrá miedo de contrariar, de ofender a un amigo del presidente de la Diputación. En fin... Además, la buena suerte viene así: con amigos pudientes... (Acidal, sin decir nada, vuelve a desabotonarse el chaquetón y empieza a cambiarse de traje). El propio Tuco estará ahí y, ahora que te vea figurando entre los personajes, ya no nos hará nada. ¡Vas a ver!... ¿No lo crees, tú también?...*

ACIDAL, *vistiéndose a regañadientes.*

Mira el reloj. ¿Qué hora es? Y dame la corbata.

MORDEL

Tienes el tiempo justo, me parece. Son las... ¡Una menos veinte! ¡Con tal que llegues a la una en punto!... (*Volviendo a los consejos*). No tengas *miedo*. No te apoques... Si te preguntan por mí, diles que estoy... Diles, con cierto tono: (*pu-liéndose*) “Un poquillo resfriado, pero sin gravedad...” (*Le cepilla*). Procura hablar de cosas importantes... Sonríe sólo de cuando en cuando, sin abrir demasiado la boca, como el sacristán...

ACIDAL, *poniéndose el cuello duro*.

Si mucho me aprieta, no respondo. Tendrán que verme que me ahogo y todo se irá al agua.

MORDEL

Trata de acercarte cuanto puedas al gobernador. Acuérdate de lo que te ha dicho la Chepa sobre el Tuco. De otra manera, o vamos en prisión o a seguir enluciendo su cocina.

ACIDAL, *reventando de rabia*.

¿Dónde has puesto el sombrero?

MORDEL, *trayéndole el sombrero*.

Aquí está... (*Acidal, con el sombrero en la mano, se persigna. Mordel hace lo mismo y los dos, emocionados, murmuran una corta oración*). Adora a la Virgen del Socorro, antes de irte. (*Saca del cajón del mostrador una imagen religiosa y la lleva a los labios de su hermano*). ¡Adora! ¡Adórala de todo corazón! (*Acidal, presa de una mezcla de angustiada ansiedad y de resentimiento con su hermano, adora la imagen*). ¡Confía en Ella y vete!...

ACIDAL, *congestionado, sudando más que nunca*.

Bueno... Ahora, me marchó... (*Da unos pasos indecisos*).

MORDEL

¿Dónde se pone uno la servilleta, cuando se come? ¿Te acuerdas dónde se la pone?

ACIDAL, *maquinalmente*.

¿La servilleta?... Se la tiene en la mano izquierda. Me equivocó: en la derecha.

MORDEL

¡No, hombre! Se la pone en el pecho, como babero. No lo olvides.

ACIDAL, *sin atreverse a mover la cabeza*.

Ya... En el pecho... Me marchó. (*Dos pasos más, indecisos*).

MORDEL

Anda un poco aquí, para verte. Mueve la cabeza...

ACIDAL, *dando otro paso y sudando a chorros*.

No sé si voy a poderlo soportar. ¡Tengo la manzanita de Adán completamente despachurrada!

MORDEL

Haz, querido hermano, un esfuerzo...

ACIDAL, *decidido*.

Hasta ahora... (*Vase*).

MORDEL, *de pronto*.

¡Escucha! ¡Escucha! ¡Sécate el sudor!

ACIDAL, *deteniéndose en la puerta del foro y tragando su dolor*.

¡Calla! ¡No pases cuidado!

MORDEL

Tienes la nariz que te gotea. Saca tu pañuelo.

CÉSAR VALLEJO

ACIDAL

¡Déjame en paz, Mordel! ¡Hazme el favor!

MORDEL, *poniéndole un espejo de bolsillo
ante los ojos.*

¡Mira!... ¡Mira! ¡Testarudo!

ACIDAL

Me da lo mismo. ¡Déjame!

MORDEL, *estrechándole en sus brazos.*

¡Chida! ¡Por Dios! ¡Vamos! ¡Que no vas a llorar!... (*Permanecen enlazados un momento*).

ACIDAL, *bajo, casi gimoteando.*

¡Lo daría yo todo por no ir a esa comida!

MORDEL

Ya lo sé, hermanito. ¡Pero es que es necesario!... (*Acidal vuelve la cara a un lado y se enjuga el sudor*). ¡El que no sufre no sube!...

ACIDAL, *resignado.*

En fin... Me marchó. Se hace tarde. (*Va a partir*).

MORDEL

¡Espera, espera! Sería bueno que te ensayes un poco, para que sepas bien lo que vas a hacer. ¡A ver!... Camina. Avanza... ¡Con toda dignidad! ¡Derechito!... (*Acidal ejecuta penosamente el movimiento*). Así... Así... Puedes meter una mano en el bolsillo del pantalón. La izquierda... Eso es... No la metas demasiado; dicen que eso no es limpio... Muy bien... Muy bien Di ahora: “Buenas tardes, caballeros”, “Buenas tardes, señora” ¡A ver! Saluda... Supónete que te encuentras en el patio de la casa con un sirviente del presidente de la Diputación. Yo soy el sirviente y te saludo... (*Mordel saluda*

a Acidal) con infinita humildad). “Buenas tardes, señorito...” Y tú, ¿cómo contestarías? ¡A ver!... Contesta...

ACIDAL, *pavoneándose, la voz seca y gruesa, tieso, despreciativo, sin mirar al sirviente.*

Buenas.

MORDEL

¡Magnífico!... ¿Y si encuentras a un doctor?... Yo soy el doctor Talón y paso a cierta distancia de ti... ¿Cómo harías? ¿Cómo saludarías? (*Ejecutan la maniobra*).

ACIDAL, *quitándose el sombrero hasta abajo, inclinándose, sonriente, la voz dulzona y servil.*

¡Adiós, señor doctor!...

MORDEL

¡Inmenso! ¡Formidable! ¿Te duele todavía el cuello duro?

ACIDAL, *heroicamente.*

¡Es el garrote! ¡Pero prefiero el cuello duro al badilejo! ¡O a tener que ir en prisión! Hasta ahora. (*Vase precipitadamente por el foro*).

MORDEL, *siguiéndole unos pasos.*

¡Bien, hermanito! ¡Bien! ¡Dios te mire con ojos de misericordia en la comida!... (*Llegado a la puerta, la abre de par en par y pregona en ademán triunfal*). ¡Bueno, bonito, barato!... ¡Pañuelos casi de seda! ¡Sardinas de dos cabezas!... ¡Manteca!... ¡Píldoras para el dolor de muela, para la pena, para las almorranas y para el mal del sueño!...

TELÓN

CUADRO SEGUNDO

Diez años después.

Una tarde, en el gran bazar de Acidal y Mordel Colacho, en las minas de oro de la “Cotarca Corporation”, en Cotarca, provincia de Taque.

Un largo mostrador va desde las candilejas hasta el fondo de la escena. En las casillas de todos los muros y sobre una parte del mostrador, mercancías: víveres y tejidos. Al fondo, una ventana, por la que se columbra montañas cubiertas de nieve. A la derecha, dos puertas abiertas a la calle, a la izquierda, detrás del mostrador, puerta dando a la trastienda.

Mordel aparece de perfil al público, primer término izquierda, detrás del mostrador; está sentado en un despacho pequeño pero confortable y hasta elegante. Ojea unos libros de contabilidad. Su traje y sus modales son los de un jornalero transformado completamente en comerciante.

Más allá, también detrás del mostrador, lava un lote de botellas, Novo, de unos diez años. A la derecha, centro, Orcio, el dependiente –unos treinta años– sacude y arregla tejidos y paquetes en las casillas.

Mordel echa frecuentemente sobre Orcio y Novo vistazos de severa vigilancia.

Hay una pausa.

Entra Acidal. Su vestir y sus maneras son también los de un peón enriquecido.

ACIDAL

Mordel, me marchó. ¿Nada te queda por decirme?

MORDEL

Pues... nada. Que te vaya bien.

ACIDAL, *al oído de Mordel.*

En fin, hermano, volviendo a lo que hemos hablado, no dejes de frecuentar a los patrones y a cuantos personajes pasen por Cotarca. Acuérdate que si hemos llegado a ser lo que somos, ello lo debemos a la buena sociedad.

MORDEL

No olvides, tú tampoco, de hacer lo propio en Taque.

ACIDAL

Pues es claro. Es mi constante preocupación.

MORDEL

Vístete bien. ¡Y mucha economía!

ACIDAL

De otra parte, convéncete: la política no es indispensable.

MORDEL

Eso habrá que meditado.

ACIDAL

Escríbeme. Tenme al corriente principalmente de lo que te dice Tenedy. (*Le abraza*).

MORDEL

Eso es. Adiós, hermano.

CÉSAR VALLEJO

ACIDAL

Adiós. Despídeme de los amigos.

MORDEL

Anda con Dios. Que tengas buen viaje.

ACIDAL, *volviendo cerca de Mordel.*

Por última vez, reflexiona en mi candidatura. Si entramos resueltamente en la política, sólo Dios sabe hasta dónde podemos ir, con la ayuda del Cielo.

MORDEL

Ya veremos. Todo depende, además, de la “Cotarca”.

ACIDAL

Y no me cansaré de recomendarte: en tus ratos desocupados, estudia, lee, aprende, en fin, cultívate. ¡Hasta pronto! (*Vase*).

MORDEL

Buen viaje. Anda con Dios. (*Torna a sus libros. Pausa. De pronto, a Novo*). Dame una de las botellas que has lavado. (*Novo, por darse prisa, provoca un choque entre las botellas y rompe dos o tres. Mordel se lanza sobre él*). ¡Cómo tienes las manos, animal!... (*Novo da un traspié, aterrado*). ¡No sabes más que romperla todo!... ¡Te molería las costillas!... Recoja usted esos vidrios. (*Novo recoge los vidrios y Mordel le abofetea. Novo se echa a llorar*). Y límpieme usted el suelo... (*Novo limpia el suelo*), ¿Ya está?... Sigue lavando las botellas. ¡Y cuidado con que quiebres una más!... (*Pasando cerca de Novo, le mete brutalmente la mano en un bolsillo*). ¿Qué tienes aquí? (*Novo se queda paralizado*). No te muevas... (*Sacándole del bolsillo un caramelo*). ¿Quién te ha dado este caramelo? ¿De dónde lo has cogido? (*Novo no hace más que gemir*). ¡Ladrón!... ¿Sabes cuánto nos cuesta a nosotros un caramelo?

¿Uno solo? (*Le toma de una mecha de cabellos y le levanta en alto, haciéndole retorcerse de dolor*). ¡Granuja!...

OROCIO

¡Basta, patrón! ¡Hágalo usted, al menos, porque no tiene madre!

MORDEL

No tiene madre, pero tiene dos padres, en lugar de uno, puesto que lo que come sale de los bolsillos de mi hermano y de los míos. (*A Novo*). ¡Lava, golfo, las botellas, si no quieres que te ponga a trabajar en los socavones, para hacerte volar los huesos a punta de dinamita!... (*Novo reanuda su trabajo*).

ESCENA II

Dichos y la mujer.

LA MUJER, *entrando por el foro.*

Patrón, buenas tardes.

MORDEL

¡Ah, vieja Rimalda! ¿Cuántos huevos me traes?

LA MUJER, *poniendo un lote de huevos sobre el mostrador.*

Dos semanas de la gallina negra y una de las dos pollas. Cuéntalos, patrón. (*Mordel cuenta los huevos*). Y dime también cuánto te he traído en todo y por todo, porque quiero llevar unas cositas de tu tienda.

MORDEL

Catorce. A tres por medio, son... dos reales y medio.

LA MUJER

Dos reales y medio...

MORDEL

Hoy me traes catorce. El precio lo veremos después. Veamos cuántos me has traído por todo. (*Hojea unos papeles*). Voy a decírtelo... (*Escribe unos números en un papel aparte*). Aquí está... El 3 me trajiste 8; el 12, 16, y hoy, 14... Vamos a ver... (*Se dispone a hacer la suma*). Mira, Rimalda, bien, para que no vayas a pensar que te robo...

LA MUJER

¡Ave María Purísima, patrón!

MORDEL, *puestas en el papel las tres cantidades, una debajo de otra, en columna vertical, hace la suma, ante los ojos de la mujer, recitando en alta voz la operación.*

Cuatro y seis, diez; diez y ocho, dieciocho. Dejo 8 y llevo uno... (*Se queda pensando*). Pero... (*Mirando afectuosamente a la mujer*). ¡Qué te voy a llevar nada a ti, vieja!... Para que sigas trayéndome los huevos, no te llevo nada. ¡Vaya!... ¡Mira lo bueno que soy contigo! No te llevo nada...

LA MUJER, *sin comprender.*

Dios te lo pague, patrón, que no me lleves nada.

MORDEL

¡Aunque no me lo pague, Rimalda! Yo soy incapaz de llevarme nada a una pobre vieja como tú. (*Vuelve a la operación*). Decíamos: cuatro y seis, diez; diez, y ocho, dieciocho. Dejo ocho y no llevo nada. Uno y uno son dos. Veinte y ocho huevos, en total. Te debo 28 huevos. (*Orocio mira a su patrón, desconcertado*).

LA MUJER

Así será, patrón.

MORDEL, *sacando de un cajón unas monedas.*
28 huevos a 4 por 5 centavos... son 35 centavos. Aquí tienes, Rimalda, tus 35 centavos.

LA MUJER
Mil gracias, patrón. Dios te lo pagará.

MORDEL
No me agradezcas, vieja. Yo no hago sino cumplir con mi deber. (*Presentándole el papel con las cifras de la operación realizada, bien cerca de los ojos*). Mira: ¿estás o no conforme? Aquí no se engaña a nadie. (*Orocio vuelve a mirar a su patrón*).

LA MUJER
¡Ave María Purísima, patrón!

MORDEL, *palmeándola en el hombro.*
¡Buena Rimalda! Tú no conoces números, bien lo sé. ¿Qué deseas llevar del bazar? ¿Tu género? ¿Tu sal?

LA MUJER
Una varita de género, patrón. No sé si podrás dármelo por los cuartitos de los huevos.

MORDEL
Se te dará tu vara de género. Orocio, dale una vara de género de 35 centavos a la Rimalda.

OROCIO
Muy bien, patrón.

MORDEL
Recoge, Novo, estos huevos. (*Novo corre a recoger los huevos*). Y no dejes de seguir trayéndome los huevos, Rimalda. ¡Todas las semanas!

LA MUJER

Sí, patrón. Cuenta con tus huevos. (*Habiendo sido despachada, pone el dinero que le diera Mordel sobre el mostrador, como pago del género y vase*). Adiós, patrón. Hasta la semana que viene.

MORDEL, *volviendo a sus libros de contabilidad*.
¡Anda con Dios, mujer! (*Pausa. Después, a Orocio*). ¿Contaste cuántos paquetes de cerillas han venido en los cinco cajones recién llegados?

ESCENA III

Dichos, menos la mujer.

OROCIO, *yendo a consultar un papel*.
Todavía no, patrón. Aquí están para sumarlos.

MORDEL
¿Cuántos paquetes han venido en cada cajón? Dímelos uno por uno, antes de sumarlos.

OROCIO, *consultando sus apuntes*.
En el uno han venido 25, en el otro 15, en el otro 17, en el otro 26 y en el otro 24.

MORDEL, *se acerca a ver que haga bien la suma el dependiente*.
Bueno. Ahora, suma todo. Cuenta fuerte, que yo te oiga.

OROCIO, *sumando su columna de cinco sumados*.
5 y 5, 10; y 7, 17; y 6, 23; y 4, 27. Pongo 7 y llevo 2...

MORDEL, *parándolo*.
¡Alto ahí!... Tú no te llevas nada, amigo mío... (*Un vistazo sobre Novo*). ¿Qué maneras son esas de llevarte mercancías

que no te pertenecen? Tú no eres aquí sino mi dependiente y no tienes derecho a llevarte nada del bazar... (*Otro vistazo sobre Novo*).

OROCIO, *sin comprender*.

Patrón, es sólo para sacar la suma, que yo me llevo 2; no por otra cosa.

MORDEL, *cogiendo el lápiz para hacer, él mismo, la operación*.

¡Ya, ya! Conozco muy bien a mi gente.

OROCIO

Yo no me he llevado del bazar...

MORDEL

¡Silencio!... (*Otro vistazo sobre Novo*). Vamos a ver... (*Haciendo la operación en alta voz*). 5 y 5, 10; y 7, 17; y 6, 23; y 4, 27. Pongo 7 y llevo 2...

OROCIO, *interrumpiendo*.

Patrón, usted también, para hacer la suma, lleva usted 2...

MORDEL

¡Yo, sí! ¡No sólo puedo llevarme 2, sino todos los paquetes, puesto que yo soy el dueño del bazar! ¡Qué maneritas son ésas!...

ESCENA IV

Dichos, Tenedy.

TENEDY, *un norteamericano acriollado, gerente de la "Cotarca Corporation" entra por la derecha, fumando una gran pipa, y con voz seca y autoritaria.*

Buenas, don Mordel.

MORDEL, *en un sobresalto.*

Mr. Tenedy, muy buenas tardes...

TENEDY, *volviéndose de pronto hacia la calle, desde una de las puertas de la derecha y dirigiéndose a alguien que el público no ve.*

¿Quién va por allí cantando?... ¡Pst! ¡Pst!... ¡Usted!... (*Se oye, un tanto distante, un canto indígena, doloroso, entonado por un hombre. Mordel permanece en silencio y a la retaguardia, atento a lo que hace y dice Tenedy, quien se vuelve del otro lado de la calle, dando una orden.*) ¡Gendarme!...

LA VOZ DE UN GENDARME

¡Su señoría! (*Aparece el gendarme por la derecha y saluda militarmente a Tenedy.*)

ESCENA V

Dichos y el gendarme.

TENEDY, *al gendarme.*

¿Oye usted ese canto que se aleja por el campamento?

EL GENDARME

Su señoría, es un peón de Taque.

TENEDY

Ya lo sé. Hace tiempo que ese peón se las pasa cantando aires de Taque. Es señal que extraña a su familia y tiene pena de su tierra. Uno de estos días puede fugar. Vigílelo, gendarme... (*Vuelve al centro del bazar.*)

GENDARME

Muy bien, su señoría. Perfectamente, su señoría. (*Saluda militarmente y vase.*)

TENEDY

Don Mordel, la empresa necesita en el día 50 peones más. Los indios continúan huyendo de las minas. Ya no quedan en los socavones sino obreros de Taque. Hágame usted el favor de reemplazar, por lo menos, a los indios que han huido o muerto el mes pasado.

MORDEL

Mr. Tenedy, Acidal acaba de salir para Taque. Si habríamos sabido... Voy a telegrafiarle inmediatamente. ¡Inmediatamente! Aunque, como usted lo sabe, Mr. Tenedy, la gente ya no quiere venir. Dicen que es muy...

TENEDY

Y el gobernador, ¿qué hace? ¿Para qué sirven sus gendarmes? Don Mordel, estoy cansado de estas chácharas. La empresa necesita 50 peones y ustedes me los ponen aquí, sea como fuera.

MORDEL

Mr. Tenedy, se hará todo cuanto se pueda...

TENEDY

No me diga usted eso, don Mordel. Dígame usted categóricamente que vendrán esos peones. Es urgente. Para el... Para fines del mes. ¡Inaplazable!

MORDEL

Mr. Tenedy, vendrán esos peones, cueste lo que cueste. Para fines del mes.

TENEDY

Los 50. Ni uno menos.

MORDEL

Los 50, Mr. Tenedy. Ni uno menos. En este momento envío un telegrama a Acidal.

CÉSAR VALLEJO

TENEDY, *para irse.*

Bien. ¿Ninguna novedad por aquí?

MORDEL

Mr. Tenedy, ninguna.

TENEDY

Bien. (*Vase. Mas, de pronto, se detiene en la puerta. Un peón, joven, enteco, de aire enfermizo, se cruza con Tenedy a la entrada.*)

ESCENA VI

Dichos y el peón.

EL PEÓN, *cayendo de rodillas ante Tenedy, aterrado.*

¡Patrón!...

TENEDY

¡Bribón! ¿De dónde vienes? ¿Cuándo has vuelto?... Levántate y contesta.

EL PEÓN, *levantándose, sin alzar la cabeza, los brazos cruzados, con voz suplicante, apenas perceptible.*

¡Perdóname! ¡Enfermo! ¡Las espaldas! ¡No he huido!...

TENEDY, *en un grito estridente, fulminante.*

¡Habla fuerte!... (*El peón se desploma como herido por un rayo, se contrae convulsivamente y luego queda rígido.*)

MORDEL, *se acerca al peón y le mueve con la punta del pie.*

¡Huato! ¡Levante! ¿Qué tienes?...

TENEDY

¡Raza inferior, podrida! Se les mata con un grito.

MORDEL, *golpeando siempre con la punta del pie la cabeza del peón inmóvil.*

¡Levanta, Huato!... *(Y como Huato no da señas de vida, Mor-
del se agacha a examinarle y auscultarle. Luego, levantán-
do-se, a Tenedy).* Creo que no respira, Mr. Tenedy.

TENEDY

Es uno de los ocho que fugaron hace más de un mes.

ESCENA VII

Dichos, el comisario y los gendarmes, menos Tenedy.

EL COMISARIO, *por la derecha.*

Mr. Tenedy, buenas tardes...

TENEDY, *al comisario.*

Bolazos, que se lleven a ese hombre a ver qué tiene. *(Vase).*

EL COMISARIO

Perfectamente, Mr. Tenedy. *(Dos gendarmes entran).* Llé-
venselo al depósito... No. Un momento...

MORDEL

Yo no sé lo que le ha ocurrido...

EL COMISARIO, *examina, a su vez, al peón.*

¿Cómo ha sido? Está rígido, parece...

MORDEL

Se ha caído de pronto, cuando le habló el patrón. Creo que
no respira...

CÉSAR VALLEJO

EL COMISARIO

Pero... ¡está muerto, don Mordel!... ¡El pobre indio!... (*Los gendarmes examinan también a Huato*).

MORDEL

¡Qué quiere usted! ¡Uno más! ¡Y uno menos en la mina! ¡Es una historia!...

GENDARME

No respira, patrón. No tiene aliento.

EL COMISARIO

Llévenselo al depósito. Si hasta mañana por la mañana, no vuelve a la vida, que lo entierren detrás del muladar. (*Los gendarmes se llevan el cuerpo del peón*).

MORDEL

¡De puro miedo, el indio! ¡Nada más!

EL COMISARIO

Hay gente así: los médicos los llaman cardiacos o algo parecido. (*Una pareja de jóvenes indígenas aparece por la derecha*).

ESCENA VIII

Dichos y la pareja de indígenas, menos Huato y los gendarmes

EL HOMBRE Y LA MUJER, *quitándose el sombrero, con gran humildad.*

¡Patrón, Ave María Purísima!...

MORDEL

¡Hola, muchachos! Al fin os habéis decidido. Pasad.

EL COMISARIO, *pasando a servirse él mismo, detrás del mostrador, una copa de whisky y hablando de Huato.*

En fin... ¡Buen barretero, el indio!... Pero, ¡borracho como él solo!...

EL HOMBRE, *deteniéndose con su mujer a admirar unos pañuelos de colores colgados en la puerta.*

¡Qué bonitos, patrón! ¡Verdes, granates, blancos!

MORDEL

Orocio, saca las garrafas de colores. (*Orocio vuela a cumplir la orden. Mordel a la pareja*). ¿Os gusta los granates? ¡Entrad! ¿Qué hay del terreno?

EL HOMBRE, *avanzando, seguido de su mujer.*

Patrón... pues... tú dirás...

MORDEL, *mostrándoles a la luz y en alto las garrafas de colores.*

¡Mirad lo que es preciosura! ¡Mirad lo que es bonito!... ¿Veis las gallinas con sombrero que hay aquí pintadas?... (*El comisario lanza una carcajada, que él reprime al instante. El propio Orocio se esfuerza en contener su hilaridad. Mordel le dice, aparte, amenazador*). ¡Bestia, cómo te rías!...

LOS DOS INDÍGENAS, *considerando maravillados las garrafas.*

¡Patrón, es tan precioso!...

MORDEL

¿Verdad que son preciosas? En esta obra, más grande, hay unos árboles de oro, con gendarmes en las hojas. ¡Mirad la maravilla! ¡Aproximaos! ¡Más!... (*El comisario sigue riendo a escondidas. Como los indígenas no se atreven a tocar las*

CÉSAR VALLEJO

garrafas, *Mordel les dice*). ¡Cogedlas, sin miedo, muchachos! (*Pone una garrafa en manos del hombre*). ¡Tómala! ¡De aquí! ¡Fuerte!...

EL HOMBRE, *con la garrafa en la mano, intimidado*.

Patrón... Patrón...

EL COMISARIO y MORDEL, *al hombre*.

¡No tengas miedo, hombre!... Puedes hasta moverte con ella... (*El indígena, sin embargo, no se atreve a hacer el más leve movimiento*).

EL HOMBRE, *de pronto, aterrado*.

¡Patrón, agárrala! ¡La suelto!

MORDEL, *cogiéndole de un brazo y haciéndole dar unos pasos, como a ciego*.

¡Ven! ¡Ven!... ¡Camina!... Así... Así... Procura no tropezar...
¿Ya ves?... ¿Ya ves que no sucede nada?... (*Mientras el hombre camina así, con la garrafa a dos manos, su mujer le sigue con los ojos, presa de una gran ansiedad*).

EL COMISARIO

Puedes también voltear. Y volver a caminar... (*A Mordel*).
¡Es usted un portento, don Mordel!... (*El indígena está, hacia un extremo del bazar, completamente inmóvil, con la garrafa levantada a la altura del pecho. Su mujer ha ido inmediatamente a colocarse a su lado, aprestándose a auxiliarse en cualquier grave accidente*).

MORDEL

¿Eh?... ¿Qué decís ahora? ¿Os gusta esa que tenéis ahí? ¿O queréis otra?

EL HOMBRE

¡Valdrán mucho, patrón!

MORDEL

Pero, decid. ¿Os gusta esa que tenéis ahí? Con franqueza.

EL HOMBRE

Ésta, patrón. Pero...

MORDEL

¡Tomadla por el terreno de trigo de Gorán! ¡Qué más da!
¡Llevala!... (*Resignado*). ¡Qué vamos a hacer!... (*Los indígenas no parecen acabar de comprender, a tal punto estiman halagadora la propuesta*). Yo soy así: todo lo que tengo, lo doy a mis clientes... (*Mordel va a envolver la garrafa en un papel*).

EL COMISARIO, *fingiéndose escandalizado de la largueza de Mordel, interviene.*

¡Don Mordel! ¿Va usted a darles una garrafa azul por un simple terreno de trigo?

MORDEL

Sí, señor. Ya ve usted: ¡no puedo con mi carácter!

EL COMISARIO, *impide a Mordel que siga envolviendo la garrafa.*

¡No! ¡No, señor! ¡Qué locura! (*Levantando la garrafa a la vista de todos*). ¡Una garrafa tan preciosa! ¡Parece una custodia! ¡Por un miserable terreno de trigo!...

MORDEL

Acabaré, comisario, por quedarme en la miseria. ¡No importa! (*A los indígenas que permanecen boquiabiertos*). ¿Qué decís? ¿Aceptado?

CÉSAR VALLEJO

EL HOMBRE, *indeciso*.

Patrón... Pues... ¡qué diré!...

EL COMISARIO

¡Don Mordel, yo me resiento!

MORDEL

¿De qué, comisario? ¿De qué se resiente usted?

EL COMISARIO

Usted sabe que vivo, desde hace tiempo, suspirando por una garrafa azul, y, ahora, en vez de vendérmela a mí, usted prefiere regalarla a estos indios, por un simple terreno de trigo. ¡Eso no se hace a un amigo, don Mordel!

MORDEL

¡Oh, querido comisario! En la trastienda, tengo otra. Ésa la venderé a usted y nada más que a usted. Se la prometo. (*Apretón de manos*). ¡Mi palabra!

EL COMISARIO, *a los indígenas*.

Pues, entonces, ¡ahí la tenéis, muchachos! ¡Llevala! ¡Llevala!

MORDEL

Orocio, empaqueta esta garrafa. (*Al comisario*). Ya sé que en el negocio, soy yo quien pierdo. Pero, comisario, así es la vida...

EL HOMBRE, *corre a besar la mano de Mordel*.

¡Patroncito, Dios te lo pagará! (*La mujer besa también la mano de Mordel. El comisario ahoga una risa y bebe su whisky*).

MORDEL

Anoche soñé huevos: para robo. ¡Me es igual!

EL COMISARIO, *a la oreja, a Mordel.*
¡Pellízqueme usted, compañero!...

MORDEL, *en alta voz.*
Comisario, estamos de acuerdo: ¡un pobre terreno de trigo no vale una garrafa azul como el cielo! ¡Pero, a lo hecho, pecho! No me pesa.

EL COMISARIO
Don Mordel, allá usted...

MORDEL
Date prisa, Orocio... ¡Una garrafa espléndida, que sólo los patrones tienen en sus casas! ¿Verdad, comisario?

EL COMISARIO
Los patrones... y también los obispos. ¡Los obispos también tienen garrafas azules como el cielo! ¿Verdad, don Mordel?

MORDEL
¡Ah, sí! Los obispos, desde luego. Pero, los obispos, usted comprende: los obispos son los obispos.

EL COMISARIO
Por supuesto. Completamente de acuerdo.

MORDEL
Toma, muchacho, tu garrafa. Agárrala bien fuerte. ¡Con cuidado! No la vayas a soltar. *(El hombre levanta la garrafa a la altura de sus ojos y así la lleva, como un sacerdote la hostia consagrada).*

EL COMISARIO
Mira bien dónde pones las patas, para no tropezar.

MORDEL, *conduciendo por un brazo al indígena hasta la puerta, mas despacio.*
Ven... Paso a paso... Por aquí... Poco a poco... Así... Así... *(La*

CÉSAR VALLEJO

mujer sigue al paso a su marido. Mordel parando al hombre bruscamente). ¿Cuándo me entregas el terreno?

EL HOMBRE

Cuando te parezca, patrón.

MORDEL

¿De cuántos meses está el trigo?

EL HOMBRE

Sembrado en Todos los Santos. Estamos cerca de carnavales...

MORDEL

Bueno. Iré a verlo dentro de una semana. De todos modos, el terreno es ya mío. ¿Estamos conformes?

EL HOMBRE

Patrón, es tu terreno.

MORDEL

Bueno. *(Suelta el brazo del indígena y le empuja suavemente por detrás, hacia la calle). ¡Anda con Dios, buen hombre!... Saludos a la Challa. (La pareja vase, el hombre por delante y paso a paso, con la garrafa en alto; la mujer, atrás, sosteniéndole por la espalda).*

EL COMISARIO, *mirando de pronto a lo lejos, en la calle.*

¡Mr. Tenedy! ¡Me está buscando Mr. Tenedy! *(Termina de un sorbo su whisky y vase precipitadamente por la derecha).*

ESCENA IX

Dichos, menos el comisario y la pareja de indígenas.

MORDEL, *volviéndose al dependiente, que sigue arreglando mercancías.*

¡Orocio!

OROCIO

Patrón.

MORDEL

Venga usted acá.

OROCIO, *acudiendo.*

Patrón.

MORDEL, *instalado en su despacho.*

¿Dónde está Novo?

OROCIO

Está adentro, en la trastienda.

MORDEL, *severo y en voz baja.*

¿Por qué le das el mal ejemplo a Novo?

OROCIO

Patrón, yo no le doy ningún mal ejemplo.

MORDEL

¿Qué has hecho, hace un momento, en la suma de las cerillas?

OROCIO

Patrón, yo no he hecho nada.

MORDEL

¿Sabes lo que es, a los ojos de un monigote de su edad, que un dependiente como tú, se lleve dos o más paquetes de mercancías, en la cara y en las barbas del dueño de la tienda? ¿Sabes lo que eso es, como mal ejemplo, para que Novo quiera también, un día, llevarse lo que se le antoje del bazar, so pretexto de que va a hacer con las mercancías tal o cual cosa? ¡Contesta!

CÉSAR VALLEJO

OROCIO

Patrón, es muy distinto...

MORDEL

A los mocosos no hay que enseñarles, ni siquiera de broma ni por ningún otro motivo, a llevarse nada de lo que no les pertenece.

OROCIO

Patrón, sólo era para la suma. Porque así se dice siempre, cuando se suma.

MORDEL

¡No, señor! Te digo que por ningún motivo. ¿Me has oído?

OROCIO

Muy bien, patrón. No volveré a hacerla.

MORDEL

¡Jamás! ¡Que no se repita! Cuando Novo esté aquí y tengas que hacer una suma, no hay que cantar en alta voz la operación. Hay que hacerla en tu cabeza o hay que esconderte para hacerla. Novo no sabe sumar ni entiende nada de las palabras que se dice al sumar. Lo único que él oye es que tú te llevas los paquetes.

OROCIO

Patrón, ¿y cuándo usted me ordena que haga la suma en alta voz?

MORDEL

Cuando yo te lo ordeno... Cuando yo te lo ordeno... Pues, entonces... Entonces, en lugar de decir "Llevo 2 ó 3 ó 4" o el número que sea, debes decir: "Patrón, lleva usted 2 ó 3 ó 4", o lo que sea.

OROCIO

Muy bien, patrón.

MORDEL

Salvo, si los paquetes o mercancías que tú sumas no son míos y son de un cliente o de cualquiera otra persona. En ese caso, puedes llevártelo todo. ¡A mí me importa un ble-do! ¿Comprendido?

OROCIO

Muy bien, patrón.

MORDEL, *disponiéndose a escribir, en alta voz.*

¡Novo! Ven aquí.

LA VOZ DE NOVO

Voy, tío. (*Acude Novo*).

MORDEL

Lleva este despacho al telégrafo. ¡Corriendo! Y no pises demasiado fuerte, para no acabar la suela de tus zapatos.

NOVO

Sí, tío. (*Vase al escape, con el despacho*).

MORDEL, *hojeando un libro de cuentas,
a Orocio.*

Consulta en tu libreta cuántos indios murieron en la mina el mes pasado y cuántos huyeron.

OROCIO, *consultando una libreta.*

En seguida, patrón.

MORDEL

Mr. Tenedy pide 50. Presumo que la cifra no es exacta.

CÉSAR VALLEJO

OROCIO, *leyendo en su libreta.*

Huidos, 27; muertos, 19. Total, 46.

MORDEL, *pensativo.*

Más o menos, es el número: 50... ¡Hum!... ¿Y el mes anterior?

OROCIO, *leyendo.*

Huidos, 13; muertos, 28. Total, 41.

MORDEL

¡Hum!... Huyen cada vez más y mueren menos. Es curioso...

ESCENA X

Dichos, Tenedy.

TENEDY, *volviendo, de buen humor.*

Don Mordel, deme usted un whisky.

MORDEL

En el acto, Mr. Tenedy.

TENEDY

Acaban los gendarmes de coger a doce indios.

MORDEL

¿De los prófugos, Mr. Tenedy?

TENEDY

Sí, de los prófugos del mes pasado. Acompañeme usted, don Mordel: otra copa.

MORDEL

Con mucho gusto, Mr. Tenedy.

TENEDY

Los indios han declarado que gran número de prófugos andan por aquí cerca, en Parahuac. ¡Salud!

MORDEL

Salud, Mr. Tenedy.

TENEDY

Esta misma noche, van los gendarmes a buscarlos.

MORDEL

Yo se lo había dicho al comisario: los indios han bajado a Parahuac.

TENEDY

De todas maneras, necesitamos todavía más peones. Los más que se pueda.

MORDEL

Acabo de enviar el telegrama a Acidal.

TENEDY

¿Cómo se conduce con ustedes en Taque el gobernador? Le ruego responderme con franqueza. ¿Les presta las facilidades necesarias para el enganche de peones?

MORDEL

El gobernador, Mr. Tenedy, es nuestro. Acidal está completamente satisfecho de su apoyo.

TENEDY

Usted sabe muy bien que la “Cotarca Corporation” hizo nombrar a Calpo con el único fin de tener la gendarmería a nuestras órdenes en lo tocante a la peonada...

MORDEL

Lo sé perfectamente, Mr. Tenedy.

TENEDY

Ahora, si Calpo no se porta bien con ustedes, dígamelo en el acto, don Mordel. Yo comunicaré inmediatamente a nuestra oficina central y será reemplazado en el día.

MORDEL

Mr. Tenedy, vuelvo a decirle: Acidal me asegura que Calpo le presta toda clase de facilidades.

TENEDY

¿Cree usted entonces que su hermano puede ponernos aquí, antes del 30, los 50 peones que necesitamos?

MORDEL

Estoy seguro, Mr. Tenedy.

TENEDY *bebe su whisky.*

Bien... ¿Qué sabe usted de política? ¿Qué le cuenta don Acidal?

MORDEL

De política, Mr. Tenedy, nada de nuevo.

TENEDY, *confidencial.*

Mire usted, don Mordel: se me ocurre que la candidatura de su hermano va a tropezar con muchas dificultades.

MORDEL

Mr. Tenedy, es lo que yo no me canso en decírselo.

TENEDY

El solo hecho de vivir a diario con la gente y los políticos de Taque le crea una multitud de envidias y recelos.

MORDEL

Mr. Tenedy, yo aborrezco la política. Acidal se encapricha en ser diputado: ¡allá él!

TENEDY

Además... ¡Diputado!... Don Acidal cree que nuestra empresa ganaría mucho con que él sea diputado... Yo no...

MORDEL

Acidal, Mr. Tenedy, es una criatura en estas cosas.

TENEDY

La “Cotarca Corporation” no necesita de diputados. Nos basta con tener de nuestra parte al Presidente de la República.

MORDEL

Por supuesto, Mr. Tenedy.

TENEDY, *pensativo*.

Los intereses de nuestro sindicato en su país son demasiado fuertes, don Mordel.

MORDEL

Lo sé perfectamente, Mr. Tenedy.

TENEDY

Para protegerlos, un diputado es poco. Pero, en fin, de todos modos, nuestra empresa recomendará al Gobierno la candidatura de su hermano, puesto que él lo quiere así. (*Termina su whisky*).

MORDEL

Mil gracias, Mr. Tenedy. Todo se lo debemos a usted.

TENEDY, *misterioso*.

Don Mordel, se me ocurre que un día la “Cotarca Corporation” le obligará a usted a entrar en la política. Habrá tiempo de hablar de eso...

CÉSAR VALLEJO

MORDEL, *sonriendo sin comprender.*

Mr. Tenedy, yo... La política...

TENEDY

No se apure usted. Aquello está muy lejos todavía.

MORDEL

Mr. Tenedy, sería el peor castigo que usted pueda imponerme. La política me asusta, me...

TENEDY

Ya veremos, ya veremos. Los negocios, don Mordel, son los negocios. Y usted, antes que todo, es hombre de negocios.

MORDEL

Prefiero mi bazar, Mr. Tenedy; vender mi sal, mi dril, a los indios...

TENEDY, *las manos, para irse.*

Mr. Edison ha dicho, don Mordel, que el peor defecto del individuo está en no cambiar de oficio. Hay que ensayarlo todo. En la criatura más oscura puede esconderse un gran hombre.

MORDEL

Hasta ahora, Mr. Tenedy.

TENEDY, *ya en la puerta.*

¡Mr. Edison es un hombre muy interesante! (Vase).

MORDEL, *riendo para sí.*

¡Hum!... ¡Hum!...

OROCIO, *ante un lote de botellas en el mostrador, del otro extremo del bazar.*

Patrón, ¿cuántas botellas de agua pongo a cada botella de ron? ¿Siempre dos a cada una?

MORDEL

¡Chut! ¡Animal! ¡No te oigan! ¡Ponle tres a cada una!

OROCIO

Muy bien, patrón. Perdóneme. *(Entra un peón en harapos, avanzando penosamente, como sonámbulo o embrutecido).*

ESCENA IX

Mordel, Orocio, el peón.

MORDEL, *al peón.*

Y tú, ¿qué quieres?

EL PEÓN, *tímido, casi en secreto.*

Patrón, yo quiero regalarte cuatro pesos. *(Le tiende unos billetes).*

MORDEL

Regalarme cuatro... ¿Qué es lo que dices?

EL PEÓN

Te traigo cuatro pesos para ti, patrón. *(Mordel toma ávidamente los billetes, pero en seguida se sacude de ellos, como de algo que le quemase las manos; retrocede y observa al peón).*

MORDEL

¿Por qué quieres regalarme cuatro pesos?

EL PEÓN

Son para ti, patrón. Te los regalo.

MORDEL

Pero... ¿por qué? ¿Por qué me los quieres dar?

CÉSAR VALLEJO

EL PEÓN

Los cuatro pesos son míos, patrón, y los traigo para ti. (*Mordel escruta de abajo arriba al peón y éste baja los ojos, la mano siempre tendida con los billetes*).

MORDEL, *poniéndose de pronto a la defensiva*.
¡Largo de aquí, pícaro! No necesito de tus pesos.

EL PEÓN

¡Oh, patroncito! ¡Por favor! ¡Recibe mi regalo!

MORDEL

Yo no acepto regalos de nadie. (*Le coge por un brazo y lo empuja hacia la puerta de la derecha*). ¡Márchate, márchate! Si no quieres que me ponga en cólera... (*El peón ha sido expulsado y Mordel, desde la puerta, le considera con extraño malestar*).

LA VOZ DEL PEÓN, *suplicante*.

¡No seas malo, patrón! ¡Recíbeme mis pesos!

MORDEL

¡Márchate, te he dicho! (*Como huyendo la vista del peón, vuelve precipitadamente a su despacho. Al cabo de un instante, atisba de soslayo a la calle*)

LA VOZ DEL PEÓN, *como la de un mendigo*.

¡Ave María Purísima, patrón! ¡Cuatro pesitos! ¡Yo te los regalo!... (*Mordel vuelve a apartar la vista del peón y revuelve nerviosamente sus papeles, en tanto que la voz del peón continúa suplicando, monótona, llorosa*). ¡No seas malo, patrón!... ¡Mis cuatro pesos! ¡Para ti! ¡Son para ti! ¡Son para ti!...

EL TELÓN CAE MUY DESPACIO

FIN DEL ACTO PRIMERO

ACTO SEGUNDO

CUADRO TERCERO

En casa de los Colacho, en Taque, después de la cena. Un comedor elegante. Puertas al fondo, a derecha y a izquierda.

Acidal Colacho, vestido con elegancia provinciana rebuscada, lee un periódico, de sobremesa. Al igual que Mordel, sus aires son ahora los de un nuevo rico.

Hay una pausa.

ESCENA PRIMERA

Acidal y el gobernador.

RINA, la sirvienta –una campesina de unos 18 años, de una hermosura extraordinaria– desde la puerta del foro.

Don Acidal, pregunta por usted el señor gobernador.

ACIDAL, poniéndose de pie, con vivo interés.

¿El gobernador?· Hazle pasar. Inmediatamente.

RINA

Muy bien, don Acidal. (*Vase. Acidal se corrige las líneas del vestido y de la corbata. Se pasea.*)

CÉSAR VALLEJO

EL GOBERNADOR, *viejo de ojos badulaques,*
entrando por el foro.

Señor don Acidal Colacho y Llagatocha, nuestro futuro diputado a Cortes, buenas las tenga usted.

ACIDAL, *deferente, pero desde arriba.*

¡Hola, don Sebastián! Adelante. ¿Cómo le va a usted? (*Las manos*).

EL GOBERNADOR

¡Cinco más, don Acidal! ¡Los de Cotongo!

ACIDAL

¡Caracoles! ¡Qué me cuenta usted, don Sebastián!

EL GOBERNADOR

¡Sí, señor! ¡Los cinco Tarco! Yo me siento. (*Se sienta*). Y como la asamblea que debe designar las comisiones receptoras de sufragios, se compondrá, a lo sumo, de unos 45 ó 50 mayores contribuyentes, creo que no andamos lejos de la mayoría de votantes.

ACIDAL

Con los 5 de Cotongo, son 18...

EL GOBERNADOR

Es el caso que yo tenía preso, acusado de asesinato, a un sujeto que dicen ser guardaespaldas del médico, en sus correrías femeninas. ¡Un maleante, de los peores! Está visto que mató. Pues Cotongo, de pronto, esta mañana, ha venido a mi despacho a interesarse por este individuo, y yo, naturalmente, ni corto ni perezoso, le propuse: yo pongo en libertad, ahora mismo, al asesino, pero usted, doctor Cotongo, me promete, en cambio, los votos de los Tarco en la asamblea de mayores contribuyentes...

ACIDAL

¡Don Sebastián, lo agarró usted!

EL GOBERNADOR, *se echa a reír.*

Culebreó, se retorció, se rascó la nariz. ¡Que esto, que lo otro, que lo de más allá!... (*Ríe y tose*).

ACIDAL

¡Es todo un estacazo! ¡Cinco votos más, de un solo golpe!

EL GOBERNADOR

¡Figúrese usted! ¡Los Tarco! ¡Los alparceros del propio Galtres! ¡Del candidato contrario!

ACIDAL

Total: 18. Faltan todavía, lo menos, 7.

EL GOBERNADOR

Una cosa me preocupa solamente, don Acidal. No soy hombre que se fía del doctor Cotongo. El médico fue nombrado médico oficial de Taque por Galtres, no hay que olvidarlo. Es un Galtrista solapado...

ACIDAL

Ya lo sé. Ya lo sé.

EL GOBERNADOR

El día de la asamblea, Cotongo puede enfermar a todos los Tarco...

ACIDAL

¡Qué ocurrencia! ¡No osará!

EL GOBERNADOR

¡Que no! ¡Enfermarlos a los cinco, le digo! Como es él quien otorga, en estos casos, los certificados de impedimento...

CÉSAR VALLEJO

ACIDAL

Los traeremos a la fuerza a la asamblea, don Sebastián.

EL GOBERNADOR

¿Aunque estén enfermos de muerte?

ACIDAL

Vivos o muertos. Además, ¿cuántos días faltan para la asamblea?

EL GOBERNADOR

Todavía falta un mes aproximadamente, ¿por qué?

ACIDAL

¡Pues bien, vaya escribir en el acto a la “Cotarca Corporation”!

EL GOBERNADOR, *interrumpiendo*.

¿Se acuerda usted, don Acidal, por qué los Tarco hacen, a ojos cerrados, cuanto les pide el médico?

ACIDAL

Estoy enterado: porque les salvó la vida del padre...

EL GOBERNADOR

Bien. Nosotros haremos...

ACIDAL

¿Cambiamos al médico oficial por uno de los nuestros?...

EL GOBERNADOR

¡Eso! Enfermamos al padre otra vez, vaciándole en la cabeza un buen botijo de agua fría, verbigracia...

ACIDAL

¿Para salvarle de nuevo la vida, por manos del otro médico?... (*El gobernador ríe a carcajadas*). Después de todo, la maniobra no estaría mal. Pero hay que ganar tiempo...

EL GOBERNADOR

¡Ca! No, señor. Bromas aparte, nos queda, don Acidal, el robo, el abigeato a mano armada, las heridas y contusiones, el rapto, la violación y el estupro. En fin, hay mil pretextos para hacer detener a uno de los Tarco. ¿Usted me entiende?

ACIDAL

Sí. Ya lo creo.

EL GOBERNADOR

Esta misma noche, mando a los gendarmes por el menor de los hermanos. Usted, luego, se interesará por él ante mi despacho y asunto concluido.

ACIDAL

Sería éste el medio más seguro, a mi entender.

EL GOBERNADOR

Y, por desgracia, el único medio que la ley deja en mis manos, para servirle a usted, don Acidal.

ACIDAL

¡A los hechos! ¡Magnífico!

EL GOBERNADOR

Hace treinta años, un gobernador, ¡había que ver!, era el amo y señor de una provincia. Todo el mundo caía en la órbita de su autoridad. Ningún resorte de la vida social – desde la muela de una rata, hasta el minuterero de un reloj– quedaba fuera de la máquina de su gobierno: el resorte policial (no se diga), el resorte económico, el resorte jurídico. ¡Qué tiempos! Ahora... ¿en qué ha venido a parar un gobernador? ¿Qué soy yo? ¡Un gobernadorcillo de mira quién viene! La mitad, ¡qué digo!, de la rodilla para abajo de un gobernador.

CÉSAR VALLEJO

ACIDAL

En verdad, todo eso, don Sebastián, está para ser cambiado.

EL GOBERNADOR

He llamado, esta tarde, por teléfono a Fornilla, que acaba de volver a su hacienda...

ACIDAL

¿Le habló usted? ¿Qué le respondió?

EL GOBERNADOR

¡Ahí tiene usted un hombre que yo debería tener, desde hace tiempo, entre rejas, con una cruz de hierro candente atravesada en la boca! Su incesto con sus dos hermanas le habría valido, en mi época, que le quemaran los... Perdone usted, don Acidal: iba yo a soltar un disparate. (*Se persigna*).

ACIDAL

Pero, ¿da esperanzas? ¿Qué le dijo?

EL GOBERNADOR

¿Esperanzas? ¿Quién? ¿Esperanzas de qué? Don Acidal, esos padrillos que hasta en el más inocente de los higos descubren vertientes escabrosas, o como diría un poeta, “remiscencias de mujer”, deberían ser castrados...

ACIDAL

¿Llegó usted a hablarle, al menos? ¿Se puso al aparato?

EL GOBERNADOR

¿Al aparato? ¿A qué aparato? ¿Quién?

ACIDAL

¿Se puso al aparato telefónico? ¿Acudió?

EL GOBERNADOR

¡Un hombre de quien dicen que sus ardores dan miedo has-

ta a su propia madre! ¡No puede oír la voz de una mujer, aunque no la vea, sin que una de las doce candelas del infierno no le pase por la columna vertebral!

ACIDAL

¡La pura y neta verdad, don Sebastián! Pero ¿y los contribuyentes de Fornilla para la asamblea?

EL GOBERNADOR

Don Acidal, la “Cotarca Corporation” exige que usted sea elegido diputado a Cortes, y yo he sido nombrado para eso...

ACIDAL

¿Aceptó Fornilla? ¿Nos los da?

EL GOBERNADOR

Pero Mr. Tenedy parece olvidar que un gobernador carece de poder sobre los hacendados. (*Acidal se pasea, exacerbado*). Convengo: un gobernador hace temblar a toda una comunidad indígena. Yo respondo de cuanto usted exija, don Acidal, del pueblo... quiero decir, del pueblo pueblo. Sin ir muy lejos, ¿quién ha arrancado, con la fuerza pública, a la comunidad de Tabaya, la hacienda Capapuy, para ponerla en posesión de Colacho Hermanos?

ACIDAL

¡Don Sebastián, Capapuy ha sido siempre de nuestra exclusiva propiedad!

EL GOBERNADOR

No discuto derecho. Pero eso y mucho más está a mi alcance hacer en su favor, don Acidal. ¡Con todo gusto! ¡Por qué no! Pero Fornilla es Fornilla y se han negado, esta tarde, ponerse al aparato, a mi llamada...

CÉSAR VALLEJO

ACIDAL

¡El muy cerdo! Nos faltan siempre 7. (*Tocan a la puerta del foro*). Entre.

RINA

Don Acidal, pregunta por usted don Isidoro.

ACIDAL, *tras una reflexión*.

Sí. Que pase. Hazle pasar.

EL GOBERNADOR

¡Segundo poder social, después del mío, el del pedagogo! Segundo, en principio; aspirante a primero, prácticamente.

EL PROFESOR, *joven de anteojos, cariacontecido, vestido extravagante, por el foro*.

Don Acidal, muy buenas noches. ¿No estoy demás? Buenas, señor gobernador. (*Acidal le da la mano con desdén*).

EL GOBERNADOR, *paternal*.

Don Isidoro Tapa, antes que me olvide: ¿por qué tiene usted siempre esa cara... esa vocecilla... ese airecillo, esa silueta? Parece usted, en suma, que estuviera usted lloviendo. No sé si me explico bien.

ACIDAL

Siéntese, don Isidoro.

EL PROFESOR

Millón de gracias, don Acidal. (*Al gobernador*). Pues... ¿decía usted, don Sebastián? No sé. ¿Que parezco un aguacero? No comprendo.

EL GOBERNADOR

Parece usted, don Isidoro, que lloviera usted o que estuviera lloviendo en usted, dentro de usted, en fin, en su expresión. ¿Está lloviendo afuera, ahora mismo?

EL PROFESOR

No, señor. No está lloviendo.

EL GOBERNADOR

Pues ya ve usted: viéndole a usted, se tiene la impresión que llueve, se lo aseguro.

ACIDAL, *al profesor.*

¿Cómo va ese trabajo, don Isidoro? ¿Qué se dice en la calle?

EL PROFESOR

A propósito de lluvia... Es muy curioso: he observado –acaso ando en error– que cuando el tiempo es seco y hiela, la gente, en Taque, se pone tonta, digo, banal, inconsistente...

EL GOBERNADOR

Y necia, que es peor. Particularmente los hacendados.

EL PROFESOR

No hay modo de tocar fondo en los espíritus...

EL GOBERNADOR

Ni en las conciencias, que es peor.

EL PROFESOR

Se entra en una persona –entiéndase moralmente...

EL GOBERNADOR

Esto, cuando se logra entrar, que es casi imposible.

EL PROFESOR

Se entra... Se entra... y parece que... no se hubiese entrado.

ACIDAL

¿Y qué? No le comprendo.

EL PROFESOR

Nada, don Acidal, que, en estas condiciones, resulta absolu-

CÉSAR VALLEJO

tamente imposible conocer lo que, en sus adentros, piensa, siente y se propone hacer una persona.

ACIDAL

¿Ello ocurre con hombres y mujeres?

EL PROFESOR

Le diré a usted, don Acidal: con los hombres, no tanto; es a las mujeres que la sequereza excesiva despoja de toda profundidad, al menos, de toda profundidad sensible a las sollicitaciones exteriores...

EL GOBERNADOR

¡Pamplinas! Diga usted que, electoralmente, usted no ha hecho nada esta semana y acabemos. *(Se levanta para irse)*.

ACIDAL

¿Se marcha usted ya, don Sebastián?

EL GOBERNADOR

Me marchó. Sí, señor. La filosofía es mortal para mi gota.

ACIDAL

¿A qué hora nos vemos mañana, don Sebastián? No olvide usted ese preso. ¡Esta noche, sin falta!

EL GOBERNADOR

Don Acidal, yo nunca olvido a mis víctimas. Estaré en mi despacho a eso del mediodía. Adiós, don Pedagogo.

EL PROFESOR

Don Sebastián, hasta ahora.

ACIDAL

Conforme, don Sebastián. Hasta mañana. *(El gobernador vase. Acidal, trayendo una silla junto al profesor, confiden-*

cial y sencillo). Ahora nos quedamos en confianza. ¿Qué noticias? ¿Qué nuevas, don Isidoro? ¿Cómo va esa propaganda? ¿Esos decires de la calle?

EL PROFESOR

Por cierto, no muy buenos, los decires, don Acidal...

ACIDAL

¿Qué impedimentos me ponen para ser diputado?

EL PROFESOR

Se multiplican los impedimentos. Aseguran, primeramente, que es usted –perdóneme usted la mala palabra– que es usted un comerciante. ¡Sí, señor! ¡Un comerciante! Como suena...

ACIDAL

¡Un comerciante! ¡Nada más natural! ¿Qué crimen hay en ello?

EL PROFESOR

Segundo: que es usted un peón, un rico boca abajo, en fin, un lacayo de los norteamericanos...

ACIDAL, *perplejo, repite.*

¡Un rico boca abajo!...

EL PROFESOR

Tercero: que a usted le sudan las manos...

ACIDAL

¡Miserables!

EL PROFESOR

Cuarto: que usted ignora quién es Júpiter. Quinto: que usted es un avaro. Sexto: que usted reza en latín...

ACIDAL

¡No!

CÉSAR VALLEJO

EL PROFESOR

¡Sí!... Espere usted... Me parece que dijeron en inglés. Séptimo: que le han visto a usted comiendo en la calle, maíz con azúcar, como los caballos. Y, en fin, octavo: que es usted un fresco...

ACIDAL

¿Quiénes? ¿Quiénes dicen semejantes barbaridades?

EL PROFESOR

Y noveno: que usted no es Colacho, sino Cola.

ACIDAL

Pero, ¿quiénes dicen todo eso?

EL PROFESOR

Y décimo: que su madre de usted tenía barba. Y undécimo: que su querida de usted es una mujer que, en sueños, suelta lo que le sale de la boca.

ACIDAL

¡Obra de los Galtristas! Me la pagarán.

EL PROFESOR

Y duodécimo: que Rina, su criada, sabe el Antiguo y el Nuevo Testamento.

ACIDAL, *yendo y viniendo, enfurecido.*

¡Gentuza! ¡Canes!

EL PROFESOR

Y décimo tercero... He olvidado...

ACIDAL

¿Cuántas mujeres tiene usted, don Isidoro?

EL PROFESOR

¿Mujeres? ¿Yo? Don Acidal, yo no he sabido nunca lo que es una mujer, una sola...

ACIDAL

¿Cuántas votantes, quiero decir? En total.

EL PROFESOR

Votantes, casi todas las madres de mis alumnos y no pocas hermanas mayores y tías –viudas o solteronas– de castidad no comprobada. Ahora, don Acidal, que todo esto está redundando en daño positivo de los intereses educacionales de la infancia, pues, a cambio de los votos de sus madres, los menores exigen de mí una hora de recreo suplementaria al día...

ACIDAL

¿Usted las ha visitado a todas personalmente?

EL PROFESOR, *repite, zumbón.*

¡Personalmente! ¿Para qué? No había necesidad, don Acidal. Me basta la promesa solemne de sus hijos, mis alumnos...

ACIDAL

¿Cómo! ¿Se basa usted en promesas de mocosos?

EL PROFESOR

El alumno que menos tiene diez años...

ACIDAL

¿Se burla usted de mí, don Isidoro?

EL PROFESOR

Y mi plan es el siguiente... Verá usted: en la mañana del día de las elecciones, un llanto formidable de 138 niños, un llanto sostenido, ya rítmico, ya sincopado o en forma de fuga, un llanto estentóreo, percutivo, brutal, tentacular, un

CÉSAR VALLEJO

llanto electoral jamás oído, llenará los ámbitos de la ciudad. Las madres, con el corazón desgarrado por el llanto de sus hijos, les tomarán en sus brazos y les dirán: “¿Por qué lloras, mi niño? ¿Por qué?” A lo que ellos responderán, berreando: “Co... Ca... Co... Colacho...” (*Tocan violentamente a la puerta del foro*).

ACIDAL

Entre. ¿Qué ocurre?

EL COMANDANTE, *hombre tieso y decidido, por el foro.*

¿Don Acidal Colacho está visible? Buenas noches.

ACIDAL

Habla usted con él, caballero. Adelante.

EL COMANDANTE, *cuadrándose militarmente.*

¡Comandante Federico Mercedes Hermeregildo de las Cuadras y Sotelaga Dorado del Auxilio Molleturas, servidor! Jefe del Batallón de los Húsares de la Gloria número 14, enviado a esta provincia para custodiar el orden público durante las elecciones, y acampado, desde hace una hora, en el local de la Escuela Municipal de Varones de esta ciudad. (*El profesor, como movido por resorte, da dos pasos enérgicos al encuentro del comandante*). Vengo a ponerme a las órdenes de usted. Traigo 150 hombres, con 150 caballos, más 40 de tiro, 20 soldados de infantería, por si las moscas, 300 fusiles, 180 pistolas, 30 de ellas sin gatillo, 2 sargentos mayores, 4 capitanes, 4 tenientes, 8 subtenientes, 3 ametralladoras (*el profesor da dos pasos atrás*) y municiones para... ¿Cuántos habitantes tiene Taque?

ACIDAL

Alrededor de 2,000 habitantes.

EL COMANDANTE

Dos mil. Perfectamente. Y municiones para dos mil personas.

EL PROFESOR, *tímidamente*.

Comandante, si no yerro, no es permitido matar sino a los electores...

EL COMANDANTE

Señor Colacho, usted disponga. (*Vuelve a saludar*).

EL PROFESOR

A los que saben leer y escribir...

ACIDAL

Comandante, hágame usted el favor de sentarse. Necesitamos parlamentar detenidamente...

EL COMANDANTE

Antes, que se marche este señor. (*Alude al profesor*). Me molestan los hombres de anteojos.

ACIDAL, *volviéndose al profesor*.

Como usted guste, don Isidoro...

EL COMANDANTE

Sí. Que se marche. La guerra con Antivia se perdió por culpa de los hombres de anteojos. Yo no lo olvido nunca, como militar y como patriota que soy. (*Al profesor*). ¿Ha oído usted, amigo?... (*El profesor, atropellado por el comandante, se escurre por la puerta del foro, protegiéndose la cabeza con ambos brazos*). ¡Fuera de aquí! ¡A dormir! (*El profesor vase y el comandante le da un puertazo*). El coronel Changomar solía decir: ¡Ni burro negro, ni hombre Pedro, ni anteojitos! Y tenía razón.

CÉSAR VALLEJO

ACIDAL

¿Qué tal viaje, comandante? Tome usted asiento.

EL COMANDANTE

¡Qué asiento ni niño muerto! ¡No me venga usted, señor Colacho, con queso y agua turbia! Tengo prisa. Vamos al grano. (*Acidal tiene la impresión de habérselas con un hombre terrible*). Yo divido a los hombres en militares y no militares, o, lo que es lo mismo, en águilas y gallinas. (*Va y viene. Sus pasos, acompasados, soberanos, hacen temblar la escena*). Sólo los comandantes triunfan en la vida; los demás son huevos duros. Señor Colacho, no hay elecciones en que hayan participado mis Húsares de la Gloria número 14, sin que el candidato al que yo servía, no haya salido victorioso...

ACIDAL

Comandante, hasta este momento, la asamblea...

EL COMANDANTE

¡Chut! Demasiado sé lo que es una asamblea. Yo he disuelto veinte, con sólo mostrarles en una bandeja, mis espuelas de plata ensangrentadas. (*Sigue paseándose*). Yo soy un hombre fuerte, señor Colacho. Yo soy un militar. ¡Y un comandante! Yo no entiendo de asambleas...

ACIDAL

Los votantes con que hasta ahora cuento...

EL COMANDANTE

¡Chut! Estoy hablando. Yo no entiendo de votantes, ni de leyes, ni de derechos. ¡Paja! ¡Humo! Vamos al fondo de las cosas, señor Colacho. (*Deteniéndose de golpe ante Acidal y clavándole los ojos*). ¿Cuántos Manueles hay en Taque?

ACIDAL

Comandante, Manueles... habrán unos...

EL COMANDANTE

La fuerza de resistencia de un país a mis soldados, se calcula por el número de Manueles que hay en él...

ACIDAL

Habrán unos 30, probablemente.

EL COMANDANTE

¿Cuántos Alejandros? La debilidad de un país se calcula por el número de Alejandros que hay en él. Usted recordará que el presidente que tuvimos cuando la guerra con Antivia, fue Alejandro Toro Tacho. Yo conozco a los que se llaman Manueles por la cara. En los motines, en las huelgas, en las revoluciones, mi divisa ya la conocen mis húsares: cargar de preferencia contra los Manueles...

ACIDAL

Comandante...

EL COMANDANTE

¡Déjeme usted hablar! Yo he servido, en menos de diez años, a unos quince presidentes de la república: presidentes radicales, demócratas, republicanos de izquierda, de derecha, de centro, socialistas, realistas, de todos los partidos. Presidentes buenos, malos, regulares, viejos, jóvenes, déspotas, generosos, grandes, chicos, gordos, flacos, de todo género. Yo no soy sino un soldado y mi deber es obedecer ciegamente al que manda, sea quien fuese y vaya donde vaya. ¿Qué debo hacer, señor Colacho, para que usted sea el diputado? Ordene usted. Yo no tengo nada que ver con la política, salvo en tiempo electoral.

ACIDAL

Comandante...

EL COMANDANTE

¡Chut! Estoy hablando. Palpe usted aquí, señor Colacho. (*Coge la mano de Acidal y la hace palpar su vientre*). ¿Qué hay ahí?

ACIDAL

Una... una... como pelota... Una...

EL COMANDANTE

¡Silencio! ¡Ca ¡Diga usted qué hay ahí! ¡Responda usted sin miedo! ¡Palpa usted?

ACIDAL

Ahora hay... Ahora hay algo como un embudo.

EL COMANDANTE

¡Chut! Cicatriz número 1. ¿Y aquí? (*Lleva la mano de Acidal a la punta de la nariz del comandante*). Cicatriz número 2. ¿Y aquí? (*La mano de Acidal en la sien del comandante*). Cicatrices 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9, juntas en la misma sien. Yo soy un héroe, nueve veces ilustre, señor Colacho, aquí donde me ve usted con charreteras y galones. Cuente usted con su elección. No tema usted nada. Contra mis 150 Húsares de la Gloria número 14 y 20 soldados de infantería, por si las moscas, ¿qué podrá un pobre villorio de 2,000 habitantes, con Manueles y todo? Señor Colacho, mañana espero sus instrucciones. (*Se dispone a marcharse*). Me retiro. Tengo hambre. (*Cuadrándose y saludando militarmente*). ¡Servidor: comandante Federico Mercedes Hermeregildo de las Cuadras y Sotelaga Dorado del Auxilio Molleturas!... (*Vase rápidamente por el foro*).

ACIDAL, *perplejo*.

¡Es un león! ... (*Da unos pasos*) *caviloso*. *Tocan a la puerta del foro*). Entre.

RINA

Don Acidal, acaba de llegar mi padre.

ACIDAL

¿Tu padre? Pero, ¿es hoy que debía venir?

RINA

Sí, don Acidal. Es hoy que debía venir.

ACIDAL

Bueno. Hazle pasar. ¡Un momento!... Sí... Puedes hacerle pasar.

RINA

Muy bien, don Acidal. *(Vase. Pausa. Entra por el foro, don Rupe, campesino setentón, encorvado y vestido muy pobremente. Viene seguido de Rina).*

DON RUPE, *muy humilde.*

Buenas noches, don Acidal.

ACIDAL

Que nadie nos moleste, Rina. Vete y cierra bien esa puerta.

RINA

Muy bien, don Acidal. *(Vase).*

ACIDAL, *a don Rupe.*

¿Le dijo ya la Rina para qué le he hecho llamar?

DON RUPE

Sí, don Acidal. Aquí he venido. Usted dirá.

ACIDAL

¿Ha traído usted lo necesario? ¿Necesita usted algo? ¿Su tabaco?

CÉSAR VALLEJO

DON RUPE

Tengo todo, don Acidal. Se lo agradezco. *(Se ha sentado)*.

ACIDAL, *sentándose frente al viejo y en tono de enfermo a su médico.*

Mire usted, don Rupe: quiero que me diga usted si me irá bien en la política. ¿Puede usted contestar a esta pregunta? La Rina me ha dicho que en el sabor de su coca descubre usted el secreto del porvenir, de todo. A ver... ¿Está usted ya mascando su coca?... Bien... Perfectamente... *(Pausa. Acidal se pasea, mirando a don Rupe, que permanece sentado y en silencio)*. ¿Quiere usted tal vez que le deje solo?... *(Don Rupe no responde. Pausa)*.

DON RUPE, *abstraído.*

No quiere. Está difícil... ¡Mucha hoja! y si echo más cal, hay quemadura...

ACIDAL

¿Quiere usted quizá mojada?

DON RUPE

Para que muera la Tacha, mi mujer, así fue: ¡qué pelea, señor, de la cal y de la hoja!... Tres viernes antes de su muerte... ¡Qué tinieblas!... Hoy... ¡Demonio!...

ACIDAL, *ansioso.*

¿Qué pasa, don Rupe?... *(El viejo se sume de nuevo en el silencio. Acidal da unos pasos, inquieto. Pausa. Acidal, acercándose a don Rupe)*. Mire usted, don Rupe, la cosa es ésta: Mordel se opone a que yo entre en la política y yo creo que debo entrar en la política. ¿Quién cree usted que está en razón? ¿Qué camino hay que seguir? ¿Qué dice su coca?...

DON RUPE

Deme usted un platito y un vaso, don Acidal.

ACIDAL

En el acto, don Rupe.

DON RUPE

Un poco de agua en el platito.

ACIDAL

También, don Rupe. Aquí tiene usted el agua.

DON RUPE, *saca de bajo [de] su camisa un palo negro, de medio metro de largo.*

Retírese usted un poco de la mesa. Siéntese usted más allá...

ACIDAL

Muy bien... Muy bien. *(Don Rupe, parado ante el plato y el vaso que están en la mesa, levanta el palo con ambas manos, lo sostiene verticalmente ante sus ojos, a la altura de la cabeza y presta oído en torno suyo, mientras Acidal le observa con gran ansiedad).*

DON RUPE, *mirando fijamente al palo, alucinado, sacerdotal, sereno.*

¡Patunga es la laguna sin fin, allá, bajo los soles y las lunas!...
¡Un cerro boca abajo en la laguna, busca llorando la hierba de oro y el metal de la laguna!... *(Bruscamente, volviéndose a Acidal).* ¡Si tras de las lomadas o entre los matorrales, ve usted una chispa verde, como el ojo de un sapo, no diga usted nada ni se mueva de su sitio!... *(Don Rupe pone horizontal a la mesa el palo negro, sobre el plato de agua y vuelve a poner los ojos fijos en el palo).*

ACIDAL, *de lejos, bajo*

¿Podré ser diputado? ¿Debo ser diputado?... *(El viejo no responde. Pausa. Don Rupe entona, en voz baja, un cántico extraño, infinitamente triste y Acidal dobla la cabeza, inmóvil. Pausa).*

CÉSAR VALLEJO

DON RUPE, *cambiando su cántico por una especie de recitado gemebundo.*

¡Al río, tu camisa, de mañana! ¡Al fuego, tu sombrero, al mediodía!... ¡Al fuego, tu sombrero, al mediodía!... (*De pronto, arroja violentamente el palo al suelo y se desploma en una silla*).

ACIDAL

¡Don Rupe! ¡Don Rupe! ¡Sea usted franco! ¡No me lo oculté!

DON RUPE, *incorporándose.*

¿Recuerda usted, don Acidal, cuál fue la cosa más amarga que ha probado usted en su vida?

ACIDAL

La cosa más amarga... ¡Qué sé yo, don Rupe! ¡Quién va a recordar!

DON RUPE

Sin la simora y sin la legaña del perro, no se puede. La simora, para recordar sin voltear y para ver sin tropezar; la legaña del perro, para la riqueza y los honores.

ACIDAL

Todo eso, don Rupe, usted sabrá. Yo no comprendo nada.

DON RUPE

Porque los perros, don Acidal, sólo ladran a los pobres. Salga usted, por favor, al patio, un momento. Nada más que un momento.

ACIDAL

¿Al patio? ¡Por qué no! Allá voy... (*Vase por la puerta de la derecha. El viejo, una vez solo, se recoge profundamente en sí mismo, la mirada en el suelo, inmóvil. Pausa. De pronto,*

como presa de una locura repentina, va y viene por la pieza, enfurecido. Acidal vuelve del patio).

DON RUPE, *rugiendo, fuera de sí.*

¡Mi Rina está preñada! ¡Mi Rina está preñada de los dos!...

ACIDAL

Don Rupe, ¿qué dice usted?

DON RUPE

¡Mi coca me lo acaba de decir!

ACIDAL

Es una falsedad.

DON RUPE

¡Mi Rina está preñada de los dos! ¡Mi coca nunca miente!

ACIDAL, *enfadándose.*

¡Don Rupe, no me venga usted con historias!

DON RUPE

¡Dónde irán que no paguen lo que han hecho con Rina! (*Rina entra por el foro y se abraza llorando a don Rupe*).

ACIDAL

¡Vaya usted a ver esto!... ¡Efectos de la coca! Y la otra... con su manía de escuchar tras de la puerta... (*Saca de un cajón de la mesa una botella y una copa*). Ven, Rina; dale su copa al viejo, a ver si entra en razón...

RINA, *siempre llorando.*

Muy bien, don Acidal. (*Le sirve una copa a su padre*).

ACIDAL

Y vete, luego, a prepararme una taza de eucalipto. Tengo sed.

RINA

Muy bien, don Acidal. (*Vase por la puerta de la derecha*).

ACIDAL, *consultando su reloj*.

Entre tanto, son las diez y media de la noche y no llega carta de Mordel... ¿Qué puede haber ocurrido?... (*Don Rupe tiene la copa en la mano, pero no la bebe. Tiene los ojos en el suelo. Acidal se le acerca, confidencial*). ¡Don Rupe!... Usted también es hombre. Usted ha sido joven. Los deslices de la vida, usted comprende... Su hija, ¡qué quiere usted!... Ahora, que Mordel se haya también metido... eso no me incumbe. (*El viejo le escucha, taciturno*). Una noche, Rina estaba planchando en la cocina... Pero ¿preñada? No. Don Rupe, tome usted su copa... (*Acidal sirve otra copa para él. El viejo bebe de un sorbo la suya y Acidal vuelve a llenarla*).

DON RUPE

Vendí a mi Rina, todavía pequeñuela, de cuatro años, al cura Trelles, y de los ocho pesos que me ofreció por ella, sólo me dio la mitad y el resto en una misa por el alma de mi Tacha. ¿Qué se hizo el señor cura?

ACIDAL, *bebe su copa de un sorbo*.

¡Ah, sí! El cura se rodó, con mula y todo, quebradas abajo. (*Acidal, de pronto, se muestra muy nervioso*).

DON RUPE

¡Dios nos ampare, don Acidal! (*Se persigna*). La mula no era otra que ña Conce, su querida.

ACIDAL, *paseándose agitado*.

¿Ah? ¿Doña Conce? ¿Sí?

DON RUPE

Cuentan que, los sábados, a media noche, montaba el cura en ella, con espuelas y freno de candelas, y corría, como

loco, por calles y caminos. ¡El mismo diablo, en cuerpo de mujer!

ACIDAL, *sirviendo otras copas.*

¡La Conce en crin de mula!... (*Una risa forzada*). ¡Qué ancas, don Rupe!...

DON RUPE

Después, fue ña Serapia, la hacendada de Santa. Poco antes de rodarse el señor cura, la regaló a mi Rina a ña Serapia. Dicen, más bien, que la vendió por dos conejos de Castilla. (*Acidal le oye con impaciencia*). La vieja me echó, un día, de su casa, por haber ido a pedirle unas patatas por mi hija; me echó sus perros negros y sus pavos. (*Acidal bebe y vuelve a llenar su copa*). ¡Luego me la pagó la vieja! (*Don Rupe bebe de un trago toda su copa*).

ACIDAL

¿Cómo se la pagó, don Rupe? ¿Rodándose también?

DON RUPE

Una noche, llegaron a Santa revolucionarios, partidarios del general Selar, con máscaras y rifles; amarraron a la vieja y a sus hijas –doncellas, según dicen– y les arrancaron las sortijas y los brillantes, con brazos y dedos, a machetazos...

RINA, *volviendo por la derecha.*

Ya está, don Acidal, su eucalipto.

ACIDAL

Bueno. Me lo darás más tarde. (*Sirve otra copa a don Rupe*).

RINA

Muy bien, don Acidal. (*Vase de nuevo por la derecha*).

CÉSAR VALLEJO

DON RUPE

Después pasaron por sus cuerpos treinta revolucionarios y murieron la vieja y sus dos hijas.

ACIDAL, *bebiendo*.

Bueno, don Rupe, no me guarde usted rencor. Hay que olvidarlo todo.

DON RUPE, *bebiendo*.

¡Don Acidal, cada cual allá con su conciencia!

ACIDAL, *sentándose frente al viejo*.

Porque, en este mundo... Quizá... Puesto que todo es posible en este mundo...

DON RUPE, *extasiado*.

¡Qué bien me sabe ahora la coquita! ¿Decía usted, don Acidal? ¡Ah, sí!...

ACIDAL

¡Don Rupe, tres años con la Rina! ¡Qué le parece a usted!

DON RUPE

Tres años, en el Corpus.

ACIDAL

¿Está usted contento de que yo la haya robado a los Chumango? ¿Qué sería de ella a estas horas?

DON RUPE

Vaquera. Una pobre vaquera y nada más.

ACIDAL

¡Mientras que ahora!... Que le cuente ella misma: zapatos con taco, medias, pañuelos blancos, vinchas y aretes, ¡qué sé yo!... ¡Hasta sortija de cobre tiene!... (*Rina vuelve por la derecha*). ¿No es verdad, Rina?

RINA

Verdad, don Acidal.

ACIDAL, *a don Rupe.*

¿Oye usted?

DON RUPE

Lo sé, lo sé. ¡Mientras que antes!... *(Rina va a sentarse lejos).*

ACIDAL, *medio bebido ya, como observara a Rina, al pasar.*

¿Qué tienes? ¿Lloriqueando todavía?

RINA, *bajo.*

No, don Acidal. Un poco de catarro.

ACIDAL, *a don Rupe.*

Ella ordena y dispone en mi casa, como dueña. Por eso la gente se hace lenguas. Pero, don Rupe, digan lo que dijeren, su hija está en mi casa y puede hacer en ella lo que le venga en gana. *(Otras copas son servidas).*

DON RUPE

¿Y don Mordel? ¿Qué dirá don Mordel? *(Refunfuña).*

ACIDAL

Dirá lo que digo yo. ¡Déjese usted de chismes, don Rupe! Preñada... Quizá... Es muy posible. Pero... ¿de los dos?... *(Vuelve los ojos y los pone, relumbrantes de alcohol, en el montón informe que hace el cuerpo de Rina, en la sombra de un rincón. Don Rupe observa, alternativamente, a Rina y a Acidal, quien, al cabo de unos segundos, llama a la criada).*
¡Rina!

RINA

Don Acidal...

CÉSAR VALLEJO

ACIDAL

Ven por aquí. Acércate.

RINA

Muy bien, don Acidal.

ACIDAL, *a Rina, que se ha acercado a ellos.*

Aquí estamos... Siéntate... Aquí estamos con tu padre... Don Rupe, su hija, es verdad, yo la quiero. Mi corazón es de ella... (*Rina llora bajo*). Rina, no llores... Tu padre dice... ¿Es cierto que estás preñada? Habla... Habla delante de tu padre...

RINA

¡Por Dios, don Acidal!

ACIDAL

Responde, no tengas miedo. Tú sabes que yo no voy a tener celos de mi hermano. Responde: ¿estás preñada? (*Rina no hace más que llorar*). Yo no quiero, don Rupe, que parta usted enojado conmigo. No es porque yo tenga miedo a sus brujerías, sino porque Rina es, en resumidas cuentas, de la casa.

DON RUPE, *a Rina.*

Yo te hice honradamente con tu madre; ella me dio su todo y yo le di mi todo.

ACIDAL

Rina, di que no estás preñada. ¿Estás preñada?

RINA, *con el rostro oculto entre ambas manos.*

Sí, don Acidal... Estoy preñada.

ACIDAL, *con una rabia repentina.*

¡Cómo! ¿Estás preñada? ¿De quién estás preñada?

RINA

Don Acidal... No sé de cuál de los dos.

ACIDAL

No sabes de cuál de los dos... Pero, entonces...

RINA

Don Mordel me dice que es de usted.

ACIDAL

¿Mordel te ha dicho que estás preñada de mí? ¿Cuándo te ha dicho eso? ¿Te das cuenta de lo que hablas?

RINA

Me lo dijo la vez pasada, que vino de Catarca.

ACIDAL

¿Por qué se lo preguntaste a él y no a mí?

RINA

Yo creía... Porque creí que era de él...

DON RUPE

¡Ah, perra, eres mi afrenta!

RINA, *arrodillándose ante don Rupe.*

¡Perdóneme usted, padre! *(Llora. Tocan a la puerta de la calle, por el lado del patio. Todos prestan oído).*

ACIDAL

¡Están tocando!... *(Vuelven a tocar).* ¡Sí! ¡Es aquí que tocan!
A esta hora, ¿quién puede ser?... *(Vase por la derecha).*

DON RUPE, *levantando por un brazo a Rina,
bajo y con ternura.*

¡Levanta, hija mía! Dime... ¿de cuántos meses estás preñada?

CÉSAR VALLEJO

RINA

Me parece que de tres, padre.

DON RUPE

¿Los dos saben que duermes con los dos?

RINA

Sí: pero se hacen los que lo ignoran...

DON RUPE

¿Y a ti, qué te dicen?

RINA

Me dicen que es por mi bien que lo hacen.

DON RUPE

¿Que es por tu bien?

RINA

Dicen que es para economizar. Porque así sólo mantienen a una sola mujer para los dos...

DON RUPE

Pero, tú, ¿qué ganas en ello, tú?

RINA

Dicen que los cuartos que el otro daría a otra mujer, los guardan para mí, para más tarde.

DON RUPE

¡Ah, lobos! ¡Lobos! ¡Lobos!

RINA

Pero, yo sé a qué atenerme: me van a hacer abortar, porque ni uno ni otro quieren hijos. A Novo lo tuvieron a más no poder. Y también lo tuvieron a medias. Por eso él los llama tíos a los dos. (*Solloza*).

DON RUPE

¿También fue por economía que Novo fue engendrado por los dos?

RINA

¡Cómo, Dios mío, he podido!... Pero... ¡qué pude hacer!... ¡Cómo negarme! ¡Cómo decir que!... ¡Oh, padre! ¡Padre! ¡Padrecito!... *(Se abraza a las rodillas de don Rupe, llorando)*

DON RUPE

¡Monstruos! ¡Usureros! ¡Avaros! *(De pronto, vengativo y misterioso)*. ¡Óyeme! ¡Escúchame!... Tu vientre... ¡Ah!... *(Besando una cruz hecha con sus dedos)*. ¡Por esta cruz, lo juro! ¡Te acordarás!... *(Ruido en el patio)*.

RINA, *en un sobresalto*.

¡Don Mordel!...

DON RUPE

Es don Acidal.

RINA, *atisbando por la puerta de la derecha*.

¡Le digo que es don Mordel!

LA VOZ DE ACIDAL

¡Rina!...

RINA

¡Voy, don Acidal! *(Vase por la derecha. Don Rupe, solo, saca una aguja de su tabaquera, unta la punta en cal y la sacude en dirección del patio, haciendo unos dibujos cabalísticos en el aire. Mordel, en traje de viaje, entra por la derecha, seguido de Acidal; el viejo se arrebujaba hacia un lado de la puerta)*.

CÉSAR VALLEJO

ACIDAL, *ansioso, a Mordel.*

Pero, ¿qué ocurre? Siéntate. Descansa. ¿Has comido algo?
Que te preparen una sopa.

MORDEL, *agitado.*

Necesitamos hablar mucho. ¡Un asunto importantísimo!
... (*Don Rupe se desliza, casi arrastrándose por la puerta de la derecha, hacia el patio. Mordel, advirtiéndole.*) ¿Quién?
¿Quién es ése?

ACIDAL, *que había olvidado al viejo.*

No sé. ¡Ah! Es el padre de la Rina.

MORDEL

Cierra todas las puertas y que nadie nos moleste.

ACIDAL

Toma, por lo menos, una taza de cualquier cosa...

MORDEL, *yendo y viniendo.*

No quiero nada por ahora. Más tarde, pueda ser.

ACIDAL, *cerrando la puerta de la derecha, alto.*

¡Rina, no vengas, que estamos ocupados!

LA VOZ DE RINA

Muy bien, don Acidal.

MORDEL

¡Es inicuo! ¡Inadmisible!

ACIDAL

¿Algún malentendido con la empresa? ¿Te has peleado con Tenedy?

MORDEL

¿Ha terminado Llave el balance del último semestre?

ACIDAL

Sí. Justamente, (*saca un libro de cuentas de un cajón*) aquí está el resultado.

MORDEL

En el semestre anterior ganábamos; según creo, 19,000 pesos, más o menos...

ACIDAL, *deteniéndose en una página del libro.*

Aquí está. Son... Sí... Son 21,000... No... Son, en definitiva, 21,775 pesos, 29 centavos, de ganancias entre los dos bazares, socorro de peones, arrieraje, transporte de metal y la hacienda.

MORDEL, *pensativo.*

¡Hum!... 21,775.29... Es muy poco. ¿Tienes ahí los otros balances, desde 1909?

ACIDAL

No. Aquí no están. Lo que recuerdo es que, a partir del año en que acabamos de amortizar al viejo Tuco, para mudarnos de tienda –hace de esto doce años– no hemos dejado de aumentar el capital, lo menos en 60% anual...

MORDEL, *exasperado.*

¡Yo no le he hecho nada, para que así me pague Mr. Tenedy! Al contrario, yo soy su adulón, su...

ACIDAL

¡Pero dime, en fin, Mordel, lo que ha ocurrido! ¿Qué te ha hecho Mr. Tenedy?

MORDEL

¡Quiere que yo sea Presidente de la República! ¡Figúrate!

ACIDAL, *estupefacto.*

¡Oh! ¡Por Dios!

CÉSAR VALLEJO

MORDEL

¡Imagínate! ¡Presidente de la República!

ACIDAL

¡Hermano mío! ¡Es posible!

MORDEL

Le he rogado. ¡Vanamente! Ayer, por la mañana, me hizo llamar a su oficina y me dijo: “Don Mordel, los intereses de la “Cotarca Corporation” exigen que usted sea, en el día, Presidente de la República...”

ACIDAL

¿Así te lo dijo el yanke, de pronto?

MORDEL

Tú ya conoces cómo son los norteamericanos. Al cabo de tantas súplicas mías, le dije que, en último caso, tú podrías, mejor que yo, ser presidente...

ACIDAL

¡Cómo! ¿Que yo sea?...

MORDEL

¡Pero nada! ¡Quiere siempre que sea yo el presidente! Llegó hasta prevenirme que si yo desobedecía las órdenes de Nueva York, la empresa se vería obligada a echarnos de Cotarca, quitándonos los bazares, el enganche de peones, el arrieraje y todo...

ACIDAL

¡Pero no la hacienda! ¡Capapuy no les pertenece!

MORDEL

¡Todo! Me dijo: “Usted, don Mordel, es el hombre de mayor

confianza que tiene nuestro sindicato; usted es el único que puede trabajar con nosotros, lealmente, en el Gobierno, para servir a su patria y a la mía...”

ACIDAL

Pero tú le harías ver que...

MORDEL

Le he hecho ver todo. “Mr. Tenedy –le dije–, yo no tengo carácter ni instrucción suficiente. Yo puedo servir a la “Cotarca” en todo lo que quiera usted, pero no de presidente...”

ACIDAL

¿Y qué argumentaba él? ¡Es horrendo!

MORDEL

Parece que la revolución es sólo cosa de unas semanas más. Me dijo que la “Cotarca Corporation” cuenta con muchos coroneles y generales. Según he oído, los norteamericanos están descontentos de este presidente, porque favorece a las empresas inglesas en contra de las empresas yanques. “Ya no tenemos confianza en nadie –me dijo–, todos los políticos de este país son unos bribones. Queremos un hombre honrado, que no nos traicione, y ese hombre no es otro que usted...”

ACIDAL

Pero, entonces, ¿en qué habéis quedado?

MORDEL

¡En qué hemos quedado!... Pues en que Tenedy se encapricha y en que yo no sé qué hacer. (*Se desploma en un asiento, mesándose los cabellos*). ¡No sé qué hacer! ¡No sé! ¡No sé!...

CÉSAR VALLEJO

ACIDAL, *cuyo estupor del primer momento
empieza a transformarse en jubilosa ansiedad.*

¡Bueno, por Dios, no hay para qué alocarse, Mordel!
Viéndolo bien...

MORDEL

Yo no tengo miedo a nada, tú me conoces. Nunca he tenido
miedo a nada. Las penas, los trabajos, las miserias, yo me río
de todo. Pero que no me obliguen a una cosa para la que yo
no he nacido. ¡No!

ACIDAL

¿Estás seguro que Tenedy no acabaría por aceptar que yo
sea el presidente, en tu reemplazo?

MORDEL

¡Qué voy a hacer yo de presidente! ¡Si yo no sé nada de
nada! ¡Yo no sé hablar en público! ¡Yo no sé las maneras,
las costumbres, la...

ACIDAL

¡Pero, en fin, Mordel, no pierdas la razón! Serénate.
Reflexiona. Fíjate que lo que busca Mr. Tenedy, en buena
cuenta, es tu bien. Y, en todo caso, vuelve a pedirle que yo
te reemplace. Ruégale otra vez...

MORDEL

Se negará de nuevo. Le conozco.

ACIDAL

¡Acepta entonces tú, querido hermano! Acepta, aunque
sólo fueses presidente un solo día. ¡Ten valor! ¿Cómo? ¡Tú!
¡Un mozo como tú va a tener miedo a los discursos, a la
levita, a las maneras!...

MORDEL

¡Pues eso! Justamente! ¡Los discursos! ¡La levita! ¡Sudo frío,

nada más que de pensarlo! (*Se pasea, presa de una gran agitación*).

ACIDAL, *sacando de pronto un libro de urbanidad*.

¡Espérate! ¡Espérate! ¡Mira!... Precisamente, mira: ¿tú sabes lo que es esto? ¡Éste es un libro formidable! Con él, se puede ser todo: presidente, ministro, diputado, senador. (*Hojeando el libro*). Fíjate: justamente, aquí tienes un capítulo estupendo: (*lee*) “Los altos círculos políticos y diplomáticos”. Mira: aquí está dicho lo que hay que hacer y lo que hay que decir entre ministros, diputados y presidentes. (*Mordel examina el libro*). Llave te ayudará en lo demás, él, que es casi abogado.

MORDEL

¿Es el libro del que me hablabas en tus cartas, que te dio Llave?

ACIDAL

El mismo. Fíjate: (*leyendo en el libro uno que otro título de capítulo*) “En casa de un diputado recién electo”, “Cómo se entra en el salón de la esposa de un ministro, cuyo marido está ausente”, “De la manera de recibir a comer a un embajador”, “Cómo se conversa del tiempo que hace con la hija soltera de un senador”, “Cómo se pronuncia un discurso ante una muchedumbre”, “Cómo hay que amarrarse la corbata para un entierro”, “A qué hora se mira qué hora es en un baile...”

MORDEL

¡No comprendo! ¡No comprendo!

ACIDAL

¡Cómo! ¿No comprendes? ¿Una cosa tan sencilla, que se aprende en cuatro días?

MORDEL

Jamás comprenderé por qué a Tenedy se le ha metido entre ceja y oreja que yo, precisamente yo, sea el presidente! Le hablaré. Le volveré a pedir que me reemplaces. No veo otro camino. Buscan un hombre de su confianza: ¡pues ahí estás tú!

ACIDAL

¡Naturalmente! No debemos perder la ocasión. ¡Figúrate! ¡Presidente de la República! ¡Cuando ya quisiera yo ser, al menos, diputado!...

MORDEL

Y si de nuevo se niega Tenedy, le diré que haga entonces con nosotros lo que le venga en gana: que se vengue, que nos eche de la mina, que nos deje en la miseria, en fin...; ¡pero que yo no puedo ser, de ninguna manera, Presidente de la República! ¡Eso, no! ¡Eso, no! ¡Eso, no! ¡No y no!

ACIDAL, *de pronto, en secreto.*

¡Mordel! Se me ocurre una cosa...

MORDEL

¿Qué? ¿Qué se te ocurre?

ACIDAL

¿Te acuerdas de?... (*Guiña maliciosamente el ojo, aludiendo a Rina*). ¿Eh?...

MORDEL

¡Ah!... Pero, ¿es que Tenedy no llegó a?...

ACIDAL

¡Ni a tocarla! A mí me consta.

MORDEL

Pero, entonces...

ACIDAL

¿Qué te parece?

MORDEL, *iluminado*.

¡Hombre! ¡Estupendo! ¡Qué duda cabe!

ACIDAL

La llevas a Cotarca, organizas una juerga con el yanke y luego...

MORDEL

¡Tú lo conoces! ¡Es su débil!

ACIDAL

¡Sobre todo, ella! ¡Había que ver!

MORDEL

¡Qué! ¡Calla, hombre! ¡Le arranco al yanke cuanto yo quiera, por ella! ¡Ya verás tú! ¡Unas copas y Rina de lejitos, y arreglado!

ACIDAL

Pídele que yo te reemplace. No cedas por ningún motivo. Y, si no acepta, si se obstina... Si...

MORDEL

¡Cómo! En ese caso, no hay Rina que se tenga.

ACIDAL

Debes, eso sí, andar muy vivo. Date maña. ¡Que no huelan ni ella ni él, la zancadilla! Y en el momento preciso, ¿eh?...

MORDEL

¿Qué tal está ahora? ¿Guapa? ¿Apetitosa?

ACIDAL

Regular. Te diré... Regular.

CÉSAR VALLEJO

MORDEL

Hay que llamarla. Llámala para verla bien.

ACIDAL

Sí. Voy a llamarla. Sí... (*Abre la puerta de la derecha y alto*).
¡Rina! Ven un momento.

LA VOZ DE RINA

Voy, don Acidal. Ahora mismo.

MORDEL

Salvo si tú tienes algo con ella o la quieres para ti...

ACIDAL

¿Yo? ¡Qué ocurrencia! ¿Y tú?

MORDEL

¡Hombre! Tampoco. ¡Chut! Ahí viene. (*Rina, recién peinada y arreglada, por la derecha. Los Colacho la escudriñan disimulada pero detalladamente*).

ACIDAL

Dime, Rina... ¿se marchó ya tu padre?

RINA

Sí, don Acidal. Ya se marchó. Hace rato.

ACIDAL

Bien... Bien... Búscame en el cajón de aquella mesita del rincón, una cuchilla que creo dejé allí esta mañana.

RINA

Muy bien, don Acidal. (*Los Colacho la observan de espaldas*).

MORDEL

Como te digo... Y como te iba diciendo...

ACIDAL

Pues ya verás... (*Cambian miradas de inteligencia*). Es una cosa que mal que bien podría resultar... (*Rina busca la cuchilla en el cajón*). ¿Qué te parece a ti? ¿Tú qué opinas?

MORDEL

Así lo creo, yo también.

ACIDAL, a Rina.

¿No la encuentras, Rina?

RINA

No, don Acidal.

ACIDAL

Entonces debe estar aquí, en el cajón de esta otra mesa. Ven a verla.

RINA

Muy bien, don Acidal. (*Los Colacho tienen entonces ocasión de ver de cerca y a la luz, el busto y la cara de la moza*).

MORDEL

Es el único recurso que nos queda. Es innegable.

ACIDAL

¡Claro! ¿Eh?.. Con todo, hay que reflexionarlo más... (*Un destello de deseo se enciende de pronto en los ojos de ambos hombres, al ver el pecho y los brazos desnudos de Rina*).

RINA

Aquí no está tampoco, don Acidal. No la encuentro. (*Rina levanta unos ojos tímidos e inocentes hacia Acidal*).

ACIDAL

Bueno. Déjalo. No importa.

CÉSAR VALLEJO

MORDEL, *a Rina.*

¿Cuándo vuelve tu padre? (*La mira frente a frente*).

RINA, *bajando los ojos.*

No sé, don Mordel, cuándo volverá. Está ahora muy ocupado en el cortijo.

MORDEL

Bueno. En fin... Puedes retirarte.

ACIDAL, *a Rina.*

No te acuestes todavía, porque luego te llamaré, seguramente.

RINA

Muy bien, don Acidal. (*Vase por la derecha y los Colacho la siguen con los ojos*).

MORDEL, *después de cerrar la puerta, bajando la voz.*

¿Dónde está la Virgen del Socorro?

ACIDAL

Está en el dormitorio.

MORDEL

Vete a traerla. Y trae también una cera. Hay que pedir a la Virgen que esto de Tenedy y de Rina se nos arregle.

ACIDAL, *va por el foro.*

Sí. En el acto. Voy a traerla. (*Mordel se queda pensativo. A poco, Acidal vuelve con la estampa religiosa del primer cuadro del primer acto y una cera. Dice, instalando en la mesa la estampa y encendiendo ante ella la cera*). Hay que pedirle también a la Virgen que triunfe la revolución. Los ingleses son capaces de vencer a los norteamericanos. Ahí está. Listo... Listo. Arrodillémonos... (*Se arrodilla ante la Virgen*).

MORDEL, *arrodillándose junto a Acidal.*
Imagínate que Tenedy nos echase de Cotarca.

ACIDAL
¡Sería la catástrofe! Recemos.

MORDEL
Tú dices que no nos pueden quitar Capapuy. ¡Como si los norteamericanos no lo pudiesen todo! Además, el gobernador nos la dio por orden de Tenedy.

ACIDAL
En fin, ¿qué hay que pedirle, en suma, a la Virgen?

MORDEL
Hay que pedirle tres cosas: primeramente, que Tenedy se enamore de la Rina perdidamente y que no se pase en mientes para hacerla suya; luego, que, a cambio de ella, acepte que tú seas el presidente en mi lugar; y, por último, que la revolución salga triunfante,

ACIDAL
Conforme. Empecemos.

MORDEL
Empecemos. (*Ambos cruzan los brazos y dirigen una mirada de dolorosa unción hacia la Virgen del Socorro. Luego, doblan la frente y sus labios murmuran, en el silencio de la escena, una oración ferviente, apasionada y llena de ansiedad.*)

TELÓN

CUADRO CUARTO

Decoración del segundo cuadro.

Crepúsculo en el bazar. La puertas están cerradas a la clientela.

Mordel y Tenedy apuran unas copas de whisky.

TENEDY, *chupando su pipa.*

Repito, don Mordel, los Estados Unidos tienen aquí invertidos ingentes caudales, y estos caudales no pueden ser abandonados al actual caos político de su país.

MORDEL

Así lo comprendo, Mr. Tenedy.

TENEDY

De otra manera, los propios intereses nacionales exigen poner término cuanto antes a esta situación. El pueblo muere de hambre; los indios, explotados; los obreros, sin trabajo; los funcionarios y el ejército, impagos; centenares de ciudadanos, presos o desterrados; (*Mordel le escucha y asiente respetuosamente*) oficiales y civiles, fusilados; otros, perseguidos...

MORDEL

La pura y neta verdad, Mr. Tenedy.

TENEDY

La revolución va a acabar con tan odioso desorden. Usted, don Mordel, va a salvar a su patria de la anarquía y de la ruina.

MORDEL

Mr. Tenedy, yo haré lo que esté a mi alcance.

TENEDY

En esa tarea, cuente usted, vuelvo a recordarle, con mi más decidido apoyo y con la protección de nuestro sindicato.

MORDEL

Mr. Tenedy, le doy un millón de gracias.

TENEDY

Ya le he dicho a usted que, el mismo día en que usted suba al poder, tendrá usted a su disposición todo el dinero que necesite el Gobierno. En fin, don Mordel, la “Cotarca Corporation” estará siempre a su lado, para ayudarlo en todo.

MORDEL

Mr. Tenedy, no sé verdaderamente cómo agradecersele.

TENEDY, *chocando su copa con la de Mordel.*

¡Salud, por su buen viaje, don Mordel!

MORDEL

¡Por usted, Mr. Tenedy, salud!

TENEDY

¿A qué hora sale usted mañana?

MORDEL

Bien temprano, Mr. Tenedy. A las seis de la mañana.

TENEDY

Trate usted de llegar al puerto el 20, en la mañana, a fin de

tomar el barco por la tarde. Usted debe estar en la capital, a más tardar, el 29 por la noche, porque el general Otuna lo espera el día 30.

MORDEL

Perfectamente, Mr. Tenedy. Acidal tiene todo preparado en Taque, para poder llegar a la estación del ferrocarril el sábado, a lo sumo.

TENEDY, *parando el oído a la calle.*

¡Ahí vienen, me parece! ¡Cuidado con que nadie huelga nada!

MORDEL

No pase usted cuidado, Mr. Tenedy. *(Suenan afuera pasos y voces confusas).*

TENEDY, *campechano.*

Parecen bien mamados. *(Tocan a una de las puertas de la derecha).*

MORDEL

¡Voy! ¡Ahora mismo! *(Abre. Entran, en son de juerga, el ingeniero Lobos, el cajero Pirlón, el comisario Bolazos y el profesor Castebas, todos empleados de la "Cotarca Corporation". Mordel vuelve a cerrar la puerta).*

TODOS, *en gran algazara.*

¡Mr. Tenedy, buenas noches!... ¡Las diez en punto! ¿Estamos o no estamos? *(Tenedy ríe paternalmente).*

EL COMISARIO

¿Siempre es el viaje mañana, don Mordel?

MORDEL

¡Quince días! Quizá sólo diez días.

TENEDY

Depende de los peones. Si don Acidal ha reunido ya unos cuantos, don Mordel puede estar perfectamente de regreso la semana entrante.

PIRLÓN, *a Mordel.*

¿Cuántos peones piensa usted traer?

MORDEL

Los más que pueda yo, desde luego. Unos ochenta o cien.

LOBOS

Bueno, don Mordel, bebamos la primera por su viaje. ¿Qué bebemos, Mr. Tenedy?

CASTEBAS

¡Whisky! ¡La bebida de los príncipes del dólar! (*Mordel sirve las copas*).

PIRLÓN

Colacho, ¿con quién deja usted a Rina, hasta su vuelta?

MORDEL

¡Ah, mi amigo!... (*Risa general*). Juguémosla a los dados, si usted quiere.

VARIOS

¡Bravo!... ¡Juguémosla a los dados! ¡Buena idea! (*En torno al mostrador, los jugadores forman círculo*).

MORDEL, *agitando el cubilete.*

¡Señores! ¡Todos al palio! ¿Quién manda? (*Tira los dados y cuenta, señalando con el dedo y sucesivamente a los contertulios*). ¡Uno! ¡Dos! ¡Tres! ¡Cuatro! (*A Castebas*). ¡Usted manda, mi amigo!

CASTEBAS, *que debe jugar el primero.*

Pero... ¿qué jugamos?

CÉSAR VALLEJO

EL COMISARIO

¿No está usted oyendo que vamos a jugar a Rina?

CASTEBAS

¿A Rina? ¡Cómo! ¿Jugar a los dados a una mujer? Eso no se hace. Juguemos una copa de champaña. (*Risa genera*).

VARIOS

¡Ah! ¡El profesor! ¡El moralista! ¡A predicar a la escuela!

CASTEBAS, *tirando los dados*.

Pues, entonces, ¡adentro con Rina! ¡Trinidad!

VARIOS, *leyendo en los dados*.

¡Nada! ¡Mano de monaguillo! ¡Mr. Tenedy!

TENEDY, *tirando los dados*.

¡A la Rina, que me lamo!

VARIOS

3 y 4, 7; y 6, 13. ¡Trece! ¡La nariz le crece!

LOBOS, *tirando*.

¡Vamos a ver! ¡Silencio, con la izquierda y cinco dados!

VARIOS, *entre risotadas*.

¡Cero! ¡Al otro! ¡Bolazos!

EL COMISARIO, *tirando*.

¡Se la cedo, Mr. Tenedy!

VARIOS

3 y 3, 6; y... tres y tres... ¡Brutal! ¡Tres treses! ¡Brutalísimo!

PIRLÓN, *agitando el cubilete*.

¡Un momento! ¡Un momento para el párroco! (*Tirando*).

¡Me voy, me iré, me fui!

VARIOS, *en tumulto.*

¡Cataplum! Tres... 3 y... ¡Tinta y lápiz!

MORDEL, *tomando el cubilete.*

¡Señores!: si la gano, ¿me permiten ustedes cederla a quien yo quiera?

LOBOS

¡Ca! ¡No, señor! Rina nos pertenece a todos, a partir del momento en que usted la ha puesto en juego.

CASTEBAS

¡En dado vino, en dado debe irse!

PIRLÓN

Don Mordel, antes de tirar, ¡agua para la caballada! (*Beben*).

MORDEL, *echando los dados.*

¡Señores, cuatro anteojos son dos pares!

VARIOS

¡Nada! ¡Nada! ¡Bravo, Bolazos!

LOBOS, *copa en mano.*

¡Bebamos, señores, por Rina y el comisario!

EL COMISARIO

No, señor. ¡Bebamos por Mr. Tenedy, nuestro patrón, gerente de la “Cotarca Corporation”!

TODOS

¡Por Mr. Tenedy! ¡Salud!

TENEDY

Gracias, queridos amigos. ¡Salud! (*Beben*).

EL COMISARIO

Mr. Tenedy, le desafío a usted a jugar, mano a mano, a Rina.

TENEDY

¡Oh, no, Bolazos! Ésa es cosa ya ganada.

VARIOS

¡Sí! ¡Mr. Tenedy y el comisario!

EL COMISARIO, *pasando un dado a Tenedy.*

Mr. Tenedy, hágame usted el favor. ¡Quién manda! (*El comisario y Tenedy tiran un dado cada uno y los demás les rodean*). Yo mando. Lo mismo: trinidad. (*Agita el cubilete y tira los dados*).

VARIOS

¡Va a perderla! ¡Va a perderla! (*Tenedy tira*). 3 y 6, 9... ¡Relámpagos y truenos! ¡La ganó! ¡Ahora, Bolazos!

EL COMISARIO, *tirando.*

¡Luna y fuego, desvestida!

VARIOS

Ocho, cuatro... (*Tenedy lanza una risa de victoria*). ¡Champonazo! ¡El champaña, Mr. Tenedy!

TENEDY

¡Don Mordel, una copa de champaña!

LOBOS

Don Mordel, mándela usted traer, ahora mismo. ¿Qué opina usted, Mr. Tenedy?

VARIOS

No... Sí... Ahora no... Que sí... Que sí...

MORDEL

Que lo ordene Mr. Tenedy.

TENEDY

Caballeros, la última partida no ha sido sino una broma. El que de veras ha ganado es Bolazos.

EL COMISARIO

¡Oh, no, Mr. Tenedy! Rina le pertenece a usted en buena ley.

PIRLÓN, *muy bebido*.

¡Es una hembra opípara! ¡Ternera zaína! ¡Nuca y anca!
¡Maravilla!

LOBOS

¡Cuando camina, es algo!... ¡Y qué boca! ¡Puñalada reversera!

TENEDY

¿Cree usted, don Mordel, que ella vendría, si usted la hace llamar?

MORDEL

¡Naturalmente, Mr. Tenedy! ¡Volando!

TENEDY

Bueno, ¡pues que la traigan!

VARIOS

¡Desde luego! ¡Que la traigan! ¡Inmediatamente!

MORDEL, *llamando*.

¡Novo! ¡Ven corriendo!

LA VOZ DE NOVO, *de la trastienda*.

Voy, tío,

MORDEL

Mr. Tenedy, las copas están listas.

CÉSAR VALLEJO

NOVO

Tío, aquí estoy.

MORDEL

Vete a decirle a Rina que venga aquí, al bazar en seguida, que la estoy esperando, porque ya me marcho a Taque. Si te pregunta con quién estoy, no le digas quiénes están aquí. Dile que estoy solo, completamente solo, ¿me has oído?

NOVO, *partiendo con el recado a la carrera.*

Muy bien, tío.

EL COMISARIO

¡Eso es! ¡Bravo! Y ahora, señores, les invito a ustedes a levantar nuestras copas por los Estados Unidos...

TODOS

¡Sí! ¡Sí! ¡Un brindis por los Estados Unidos!

TENEDY, *siguiendo el curso de una conversación que seguía aparte con Lobos y Castebas.*

En vista de estas circunstancias, nuestra oficina central de Nueva York exige un aumento inmediato de la extracción de mineral de todas nuestras explotaciones, de Bolivia, el Perú, México y Brasil.

LOBOS

En realidad, señores, los Estados Unidos son un gran pueblo, generoso, idealista...

PIRLÓN

Los Estados Unidos son el pueblo más grande de la tierra. ¡Qué progreso! ¡Qué ilustres hombres, los norteamericanos! Casi toda la América Latina está en manos de las finanzas yankees. ¡Es una cosa sencillamente estupenda!

EL COMISARIO

Las mejores empresas mineras, los ferrocarriles, las explotaciones caucheras y azucareras, todo se está haciendo entre nosotros con dólares.

MORDEL

¡Pero, sobre todo, señores, la “Cotarca Corporation”! (*Aclamación general*).

LOBOS

Es el más poderoso sindicato minero del continente. Allí están sus minas de cobre en el Perú, sus minas de oro y plata en el Brasil y en México, de petróleo en la Argentina y Venezuela, de estaño en Bolivia...

VARIOS

¡Imponente! ¡Formidable! ¡Es un país enorme!

EL COMISARIO

Los socios de la “Cotarca Corporation” son los más grandes millonarios de los Estados Unidos. Muchos de ellos son banqueros y socios de otros mil sindicatos de minas, cárteles de automóviles, trusts de azúcar, de petróleo...

PIRLÓN, *alzando su copa*.

¡Señores, por los norteamericanos!

TODOS, *copa en mano, rodeando a Tenedy*.

¡Viva Mr. Tenedy! ¡Viva la “Cotarca Corporation”!... ¡Vivan los Estados Unidos! ¡Hip, hip, hip! ¡Hurra!

CASTEBAS

Señores, mientras llega Rina, propongo a ustedes una partida de tiro al blanco.

CÉSAR VALLEJO

LOBOS

¡Buena, buena idea! ¡Un tiro al blanco! (*Saca su revólver*).

PIRLÓN

¡Nadie apaga una vela en mi cabeza!

VARIOS

¡Yo!... ¡Yo!...

LOBOS, revólver en mano, da unos pasos atrás, frente a Pirlón y le apunta a la cabeza, diciéndole:

¡A que no es usted hombre de dejarse dar un tiro en el borde de la oreja!

PIRLÓN

Los tiros que usted quiera en el borde de la oreja. No uno, sino veinte. (*Se yergue cuanto puede, levanta el pecho y mira fijamente al cañón del arma que le apunta, presentando blanco*).

LOBOS

Nada más que un tiritito. ¡Uno solo! En el borde de la oreja.

TENEDY, toma rápidamente un candelero con una vela que Mordel acaba de encender, para alumbrar el bazar, y dice a Lobos, haciéndole alto con la otra mano.

¡Espere usted! ¡Un momento! ¡La vela! ¡La vela! (*Coloca el candelero con la bujía encendida sobre la cabeza de Pirlón*).

EL COMISARIO Y MORDEL

¡Bravo!

TENEDY, a Lobos.

¡Apáguela usted, si puede!

CASTEBAS

¡No! ¡Cuidado, Mr. Tenedy!

LOBOS

¡A que la apago, Mr. Tenedy! ¡Del primer disparo!

TENEDY

¡En la pavesa! ¡En la misma pavesa!

LOBOS

¡En la misma pavesa, Mr. Tenedy! *(Una viva ansiedad cruza por todos los semblantes. El candelero tambalea sobre la cabeza de Pirlón, cuya embriaguez le impide permanecer quieto).*

CASTEBAS, *mientras que Lobos pone puntería.*

¡No, Pirlón! ¡No se deje usted!

PIRLÓN

¡No un tiro, sino cien! *(A Lobos).* ¡Apunten!... ¡Fuego!

LOBOS, *encañonando su arma a la pavesa de la vela.*

No se mueva... No se mueva... *(Los conterlulios se han quedado en silencio, inmóviles, con una sonrisa inexpresiva en las caras, mirando al candelero tambaleante. Un relámpago y una detonación atraviesan el aire y el bazar se hunde en la oscuridad. Silencio de muerte. Luego, una carcajada.*

VOCES

¡Chambón!... ¡Dónde está Pirlón!... *(Enciende la luz. Pirlón aparece de pie, en su mismo sitio, con una risa muda y lívida).*

TENEDY, *acercándose y examinándole.*

¿Nada, Pirlón? ¿No ha sido usted tocado?

CÉSAR VALLEJO

PIRLÓN, *aparatoso*.

¡Un whisky por el herido! ¡Y una copa de champaña por el muerto!

LOBOS, *buscando el candelero y la vela por el suelo*.

He sentido que di al blanco. ¡A la misma llama, estoy seguro!

EL COMISARIO, *que ha encontrado el candelero y la vela*.

Aquí están. (*Todos acuden a ver los objetos*). ¡Ni trazas de la bala!

TENEDY, *atisbando por la cerradura de una puerta de la derecha*.

¡Creo que ya viene Rina! ¡Silencio! (*Todos callan*).

MORDEL, *bajo*.

¡Hay que quedarse quietos!

EL COMISARIO, *bajo*.

¡Hay que esconderse!

TENEDY

¡Detrás del mostrador!

CASTEBAS

¡Detrás de los barriles!

MORDEL

¡Oigo pasos!... (*Todos, menos Mordel, se han ocultado y guardan silencio. Mordel, haciendo como si estuviese solo, se da a arreglar botellas y copas en las casillas. Un canto indígena, agudo y doloroso, llega desde fuera. Después, unos pasos de hombre*).

PIRLÓN

Es el gendarme Quispe.

TODOS

¡Cállese! ¡Silencio! *(El canto y los pasos cruzan por delante de las puertas de la derecha y, ya cuando vuelven a alejarse, una voz de mujer se deja oír indistintamente, acercándose. Nuevos pasos).*

MORDEL

Ahora reconozco sus pasos...

PIRLÓN

Sus piernas, dirá usted. *(Tocan a la puerta).*

MORDEL

Adelante. ¿Quién es?

RINA, *por la derecha.*

Don Mordel, buenas noches.

MORDEL

Pasa. Te he hecho llamar porque me voy a Taque esta madrugada.

RINA

Así me ha dicho Novo.

MORDEL

Siéntate. Tenemos que hablar... *(Una repentina carcajada estalla en el bazar y los contertulios aparecen de golpe ante Rina).*

TODOS, *rodeándola.*

¡Rina! ¿Cómo estás? ¡Qué guapa estás!...

MORDEL, *a Rina, desternillándose de risa.*

¡Qué quieres! ¡Es la despedida! ¡Los amigos, el patrón!

CÉSAR VALLEJO

EL COMISARIO

Mr. Tenedy, las copas están servidas. (*El comisario pasa una copa a Tenedy y otra a Rina*).

LOS DEMÁS, *tomando cada cual su copa.*

Tomemos por Rina. ¡Por ella, hasta verte, Cristo mío!

RINA, *abrumada.*

Gracias. Muchas gracias.

TENEDY, *a Castebas.*

Saque usted la guitarra. ¡Don Mordel!...

MORDEL

La guitarra, Mr. Tenedy, aquí está.

TODOS

¡Eso! ¡La guitarra! ¡Cante usted algo, Castebas! (*Castebas ha empezado a puntear la guitarra*).

LOBOS

¡Un momento, señores! Mr. Tenedy, el patrón, el gerente de la “Cotarca Corporation”, va a romper el baile...

TODOS

¡Muy bien! ¡Arriba, Mr. Tenedy! (*Tenedy da el brazo a Rina y la saca a bailar*) mientras Castebas ejecuta el preludio de una danza indígena, disponiéndose a cantar, acompañado, como segunda voz, por Lobos).

MORDEL, *a Tenedy, aparte, refiriéndose a Rina.*

¡Mr. Tenedy, un “tabacazo” y arreglado! ¡Ahora va usted a ver!

TENEDY, *palmeándole el hombro.*

Es usted una categoría, don Mordel.

MORDEL

Por usted, Mr. Tenedy, no digo una sirvienta: ¡mi vida! (*Deciendo esto, prepara en una copa, cuidando de no ser visto por Rina, una mezcla misteriosa de varios licores y sustancias –el “tabacazo”– para hacerla beber a la criada. Castebas ha empezado a cantar, con gran refuerzo de palmas y de punteo de guitarra.*)

PIRLÓN, *haciendo callar de pronto a los músicos.*
 ¡No! ¡Eso no! ¡“La rosa con el clavel”! Para Mr. Tenedy, ¡“La rosa con el clavel”! (*Recita.*)

Ya salieron a bailar
 ¡ay, cómo no!
 ¡ay, señora, ay, cómo no!
 ¡La rosa con el clavel!...

MORDEL, *trayendo una copa a Tenedy y otra (el “tabacazo”) a Rina, que se han quedado parados, uno frente al otro, pañuelo en mano, por la interrupción de Pirlón.*

Mientras tanto, Mr. Tenedy, permítame usted que les sirva una copita... ¡De nuevo y acomodarse!... (*La guitarra empieza otro preludeo y Mr. Tenedy y Rina beben. Luego, Castebas y Lobos rompen a cantar y Tenedy y Rina bailan, entre palmoteos y gritos sincopados.*)

PIRLÓN, *a Mordel, siguiendo con ojos ávidos los movimientos de Rina, al bailar.*

¡Qué nuca más peluda! ¡Y las caderas! ¡Yegua de paso! (*Al llegar a la fuga de la danza*) un ardor frenético se desencadena en torno al cuerpo de Rina. El comisario, Mordel, Pirlón y hasta Lobos y Castebas –que se ponen de pie, cantando y tocando– siguen a la joven con requiebros y zalemas. Pirlón arroja al suelo, a los pies de la pareja, todos los sombreros.

Rina, en quien el alcohol y la mezcla preparada por Mordel empiezan a hacer efectos fulminantes, después de consultar con los ojos a Mordel y de obtener de éste un signo tácito de permiso, se remanga el traje por delante hasta media pantorrilla y se lanza a un fogoso zapateo. Pirlón coge una copa de champaña y la rompe furiosamente contra el mostrador. Castebas pone fin a la fuga, con una gran queja romántica y apasionada. La pareja para entonces de golpe de bailar y Rina, sofocada y jadeante, vuelve a mirar a Mordel).

TODOS

¡Bravo! ¡Formidable! ¡Hip, hop, hip, hurra!

MORDEL

¡Copa con su pareja! (*Vuelve a servir una copa a Tenedy y otra a Rina*) que se han quedado el uno frente al otro, como antes de bailar, esperando la segunda vuelta o sea la repetición del baile).

CASTEBAS

¡Viva, señores, Mr. Tenedy! (*Corean el viva y hacen de pie a Tenedy una gran ovación, mientras Rina no cesa de reír, sobreexcitada*).

TENEDY, *modesto*.

¡Es ella! ¡Es ella que me ha ganado!

RINA, *pendiente siempre de los ojos de Mordel*.

¡Usted, señor Tenedy! ¡Usted baila muy bien! (*Castebas preludia el segundo baile*).

PIRLÓN

¡A quién Dios se lo da, Mr. Tenedy, San Pedro se lo bendiga!

LOBOS

Rina, ¡abajo el pañolón!

PIRLÓN Y EL COMISARIO, *quitándole el pañolón a Rina.*

¡Los altos y los bajos, descubiertos! ¡Carne libre!

RINA, *mirando a Mordel*

¡No! ¡No! ¡No! (*Castebas canta, acompañado de Lobos y Tenedy y Rina rompen de nuevo a bailar.*)

PIRLÓN

Colacho, otra tanda de champaña. (*Tenedy, muy bebido, se acerca a Rina y la besa en el pecho, le pasa el pañuelo por el cuello y por los hombros y barre con él el suelo, persiguiendo los pies de Rina. Ésta comprende al fin que a Mordel no le contrarían estos modos. De aquí que, al llegar a la fuga, Rina, en un repentino y espontáneo acceso de entusiasmo, se descubre por delante el pañolón, lo coge por ambas puntas, a uno y otro lado de la cintura, y así se ciñe el talle, echando el busto hacia atrás y zapateando. Las exclamaciones de los hombres llegan entonces al paroxismo.*)

TODOS, *haciendo palmas, los ojos chispeantes, giran en torno de Rina.*

¡Ábrete! ¡Quiébrate! ¡Más!... ¡Más!... ¡Más!... (*Tenedy, vencido por Rina, tambaleando y acezando, la coge en sus brazos y la levanta en vilo, apretándola contra sí y colmándola de besos. Castebas y Lobos cesan de golpe de tocar y de cantar, el primero levanta la guitarra en alto y, abatiéndola furiosamente contra el borde del mostrador, va a romperla, cuando un disparo de revólver cruza el bazar. Los gritos redoblan.*)
¡Bravo! ¡Cuarenta veces bravo!

CASTEBAS, *subido a una silla, dominando el barullo.*

¡Señores! Una palabra. ¡Una sola!... (*Todos callan. Solemne*)

CÉSAR VALLEJO

y trascendental). ¡Señores!... Después de Dios, ¿qué es lo que más vale en el mundo?...

VARIOS

¡Mr. Tenedy! ¡Los Estados Unidos! ¡La “Cotarca Corporation”!

CASTEBAS, *volviendo a dominar el barullo.*

¡No, señores! ¡No! Después de Dios, ¡el Sexo!... (*Rina, zafándose de los brazos de Tenedy, corre a Mordel, como buscando protección*).

TENEDY, *a los músicos.*

Ahora, una canción del alma.

PIRLÓN

“Ya me voy a una tierra lejana...”

LOBOS

¿“La maldición”? O “¡Ay, qué lejos me lleva el destino!”

CASTEBAS

“Aún la nieve se deshace...” (*Preludio de canción en su guitarra*).

MORDEL, *trayendo a Rina por el brazo hacia Tenedy.*

Ven aquí. Vamos donde Mr. Tenedy.

TENEDY, *cogiendo a Rina entre sus brazos.*

¡Déjela usted! ¡Déjela usted a ella sola! (*Rina, riendo nerviosamente, trata de eludir los brazos de Tenedy*).

MORDEL, *severo.*

¡Rina! ¡Cómo! ¿No respetas al patrón? (*Rina, no obstante, se evade de los brazos de Tenedy y, ya muy bebida, evoluciona*

por la tienda, los cabellos desgreñados, sin pañolón, riendo incontinentemente).

RINA, *que ya no consulta las miradas de Mordel.*
¡Nada de cantos tristes! ¡Otro baile! Señor Tenedy, ¿otro baile?

TENEDY
¡Alto, señores! ¡Otro baile! *(Tenedy toma a Rina por el talle y, ciñéndola contra sí, la pasea, disponiéndose a bailar, mientras Castebas cambia el punteo de su guitarra. Palmoteo general y requiebros a la moza).*

RINA, *a los músicos.*
“¡Al pie de la tumba muere!”

LOBOS, *a Castebas.*
“Un corazón de madera me voy a mandar hacer”.

CASTEBAS
No. “El río vuelve a su cauce”. *(Cantan. Tenedy y Rina se lanzan a bailar, en medio de un vocerío delirante. Al venir la fuga, Mordel le desliza algo al oído a Rina).*

RINA, *volviéndose bruscamente a Mordel y cesando de bailar.*
¡Don Mordel!... ¿Yo?... *(Rina se echa a llorar).*

VARIOS
¿Qué ocurre? ¿Qué ha pasado?

MORDEL, *riendo.*
Las copitas. Déjenla que se desahogue.

RINA, *llorando.*
¿Por qué?... Pero, ¿por qué?

TENEDY, *tomándola del brazo.*

Rina, no haga usted caso. Bebamos una copa. A ver, don Mordel, un whisky.

TODOS

¡Cien whiskys por ella! ¡Y otro baile! “Al pie de la tumba muere”. (*Castebas toca en su guitarra una danza lenta e infinitamente dolorosa, y Rina permanece inclinada, con el rostro oculto entre las manos.*)

EL COMISARIO

Rina, no llores. Ponte alegre.

RINA

Yo soy una pobre desgraciada y nada más. Ustedes son unos caballeros. Pero ¡qué se hará!...

CASTEBAS, *recitando y tocando su guitarra.*

Yo he venido a tener gusto,
no he venido a tener pena...
Si se acaba, que se acabe,
que se acabe en hora buena...

RINA

No, señor Castebas. Danza, no. Ahora, una canción, si a usted le parece bien. Porque ahora me acuerdo... En fin, como dice ese verso: “Mi corazón está triste: tiene ganas de llorar...”

TENEDY

Hay que darle gusto. Una canción. (*Castebas preludea una canción.*)

RINA

Don Mordel, hágame usted el favor de venir a mi lado.

MORDEL, *acudiendo.*

¿Qué tienes? ¿Qué deseas? (*Pirlón se queda dormido en una silla.*)

LOS DEMÁS, *en torno a la guitarra.*

“Un día te acordarás...” No. “La maldición”. No. “Aún la nieve se deshace”.

RINA, *a Mordel.*

¿Quién es usted para mí, don Mordel? Yo sólo soy una pobre y nada más... (*La canción comienza y la tertulia escucha en silencio. Al morir el canto, Rina entona, sola, un baile, que Castebas se apresura a acompañar con su guitarra y los demás con palmas. La muchacha se echa una punta del pañolón al hombro y, las manos a la cintura, zapatea, sola. De pronto, da un traspie y Tenedy la sostiene.*)

MORDEL, *a Tenedy, aparte.*

Ya está. Ya está en su punto. (*El canto y la guitarra cesan poco a poco. Hay un momento de cansancio o de lasitud en el bazar. Castebas se rinde de sueño contra el borde del mostrador, otros permanecen sentados, mirando en el vacío, silenciosos.*)

RINA, *a quien Tenedy ha hecho sentar, recita o canta.*

“¡Ay, me voy, me voy y ya no he de volver, palomita!...”

MORDEL, *como a una ciega.*

¿Ves, Rina? Aquí está Mr. Tenedy. Mira: aquí está el patrón...

RINA, *al oír el nombre de Tenedy, calla y le besa humildemente la mano.*

¡Patrón! Su pobre esclava...

CÉSAR VALLEJO

MORDEL

Mr. Tenedy va a encargarse de ti, mientras mi ausencia.
¿Me oyes?

RINA, *maquinalmente*.

Sí... Muy bien...

MORDEL

Él verá por ti. Él hará mis veces en todo y para todo.

RINA, *la voz arrastrada y cerrando los ojos*.

Sí... Muy bien...

MORDEL, *a Rina*.

Besa a Mr. Tenedy. Aquí lo tienes. ¡Anda!

RINA

No. Eso... no.

MORDEL, *irritado*.

¿Cómo! ¿No le besas? ¿No cumples lo que te ordeno?

RINA, *canturreando*.

“Porque un amor verdadero... al pie de la tumba muere”.

LOBOS, *desde un rincón*.

¡Qué barriga! ¡Un corazón!... *(Rina alza de pronto la cabeza y clava unos ojos de asombro en Tenedy y, de uno en uno, en el comisario, en Lobos y en Mordel. Luego, se pone de pie, agarrándose del mostrador para no caer. Mordel la toma de un brazo y la conduce, paso a paso, a la trastienda)*.

RINA

Don Mordel, ¿adónde vamos?

MORDEL

Ven, ven. Necesitas dormir. Camina.

RINA

Sí... Me parece que camino... *(Al entrar en la oscuridad de la trastienda, se agarra a las solapas de Mordel. ¡Don Mordel, tengo miedo! ¿Dónde estamos?)*

MORDEL

No tengas miedo. Aquí estoy a tu lado. *(Ambos desaparecen. Los demás siguen sentados. Pausa).*

EL COMISARIO, *yendo por una de las puertas que dan a la calle.*

Con permiso de ustedes. Regreso. *(Vase).*

LOBOS, *siguiéndole.*

Le acompaño, comisario. Regresamos, *(Vase).*

TENEDY

Los espero. *(Pausa. Tenedy tiene el oído pendiente de la trastienda, impaciente. Mordel vuelve, solo). ¿Se durmió?*

MORDEL, *observando ansiosamente a Tenedy.*

Sí. Profundamente, Mr. Tenedy. ¿Dónde están los demás?

TENEDY

Vuelven en seguida. Han ido un momento afuera. Sírvanos usted algo más de beber. ¿Qué hora es?

MORDEL, *llenando las copas.*

Serán las tres y media, Mr. Tenedy. *(Una gran nerviosidad posee a ambos hombres).*

TENEDY, *que ha consultado su reloj.*

No. Algo más. Las cuatro, menos cinco. En fin... *(Bajo).* Volviendo a lo de su viaje, don Mordel, el embajador norteamericano, accionista de nuestro sindicato, es un hombre excelente. Hay que consultarle siempre. En cuanto a lo

demás, el general Otuna lo pondrá a usted al corriente de todos los detalles.

MORDEL, *pensando en otra cosa, bajo.*
Perfectamente, Mr. Tenedy

TENEDY, *pensando, él también, en otra cosa.*
Con un par de meses en la capital, al lado del señor Otuna, tiene usted tiempo suficiente para ponerse al tanto de la vida política y para adiestrarse, con la colaboración de los amigos, en las maniobras y en la jerga revolucionaria. (*Mira y escucha disimuladamente a la trastienda, observado, a su turno, no menos disimuladamente, por Mordel.*)

MORDEL
Perfectamente, Mr. Tenedy.

TENEDY
Por lo demás, el general Otuna le pondrá a usted en contacto con el engranaje íntimo de nuestra sede central...

MORDEL, *tímidamente, en un supremo esfuerzo.*
Permítame usted, Mr. Tenedy, por última vez: ¿es materialmente imposible que Acidal me reemplace?

TENEDY, *vivamente contrariado.*
Don Mordel, perdemos tiempo. Vuelvo a repetirle a usted...

MORDEL, *inmediatamente, arredrado.*
Está bien, Mr. Tenedy. Se hará como usted lo ordena.

TENEDY
Usted nos es indispensable en la presidencia, don Mordel. A usted no se le oculta, me parece, que en la intervención de los Estados Unidos en la política de su país, “Colacho

Hermanos” están tan interesados como la “Cotarca Corporation”.

MORDEL

Así lo entiendo, Mr. Tenedy.

TENEDY

¡Ahí regresan!... (*Vuelven por la derecha el comisario y Lobos*).

EL COMISARIO

Hemos pasado una noche encantadora, Mr. Tenedy.

MORDEL, *hoscó sin poderlo disimular*.

Mr. Tenedy nos ha honrado con su presencia.

TENEDY

Amigos míos, el gusto ha sido para mí. (*Para de pronto el oído a la calle*). ¡Oigo voces de mujer, o me parece! (*Los demás paran también el oído. Toda la escena que sigue pasa en voz baja*).

TENEDY

Han dicho: “Rina”. ¿No será alguna amiga que la busca? (*De repente*). ¡Apaguen la luz!... (*Mordel apaga la luz y el bazar se queda a oscuras*).

VOZ DE LOBOS

Nadie.

VOZ DEL COMISARIO

¡Cállese! (*Silencio*).

VOZ DE MORDEL

Voy a despertarla, para que se marche con Novo a su casa.

VOZ DE TENEDY

No. Espérese usted. Más tarde. Mejor es quedarse a oscuras un momento.

CÉSAR VALLEJO

VOZ DE LOBOS

Hay que bajar la voz... *(Pausa)*.

VOZ DE MORDEL, *impaciente*.

Voy a despertarla. Son más de las cuatro...

VOZ DE TENEDY

No. Le digo a usted que más tarde. Hay que ser prudentes...

VOZ DE MORDEL

Es que tengo que marcharme, Mr. Tenedy. Ya es tarde.

VOZ DE TENEDY, *dura*.

¡Oh, don Mordel, no se haga usted el tonto!... *(Nuevo silencio. Luego, alguien camina quedamente en el bazar: los pasos se pierden en la trastienda. Un gruñido ahogado de Mordel. Lobos toca en la guitarra una canción a la sordina, que durará toda la escena que sigue. De momento en momento, el fuego de un cigarrillo)*.

VOZ DE MORDEL, *baja, refunfuñando*.

¡Claro! ¡Unos imbéciles!

VOZ DEL COMISARIO

¿Quiénes, don Mordel? ¿Quiénes son unos imbéciles?

VOZ DE MORDEL

¡Unos estúpidos! ¡Los dos! ¡Unos borricos! *(Se le siente ir y venir, trinando de furor)*.

VOZ DE CASTEBAS, *despertándose a medias*.

¡Qué! ¡Qué ruido es ése! ¡Don Mordel! ¡Lobos! ¿Dónde estamos?

VOZ DEL COMISARIO

¡Chut! Usted, a seguir durmiendo.

VOZ DE CASTEBAS

¿Quién está adentro con Rina?

VOZ DEL COMISARIO

¡Silencio! Rina ya se marchó.

VOZ DE CASTEBAS

¿Dónde está Mr. Tenedy?

VOZ DEL COMISARIO

Acaba de marcharse.

VOZ DE CASTEBAS

¿Y Pirlón?

VOZ DEL COMISARIO

Está durmiendo entre los barriles.

VOZ DE MORDEL, *siempre hablando consigo mismo.*

¡Naturalmente! ¡Unos borricos! ¡Bien merecido!

VOZ DE CASTEBAS, *dando unos pasos en dirección de la trastienda.*

¡Rina está adentro con uno!

VOCES DEL COMISARIO y DE MORDEL, *impidiendo a Castebas avanzar.*

¿Dónde va usted? ¡Pelmazo!

VOZ DE CASTEBAS

Quiero ver quién está ahí...

VOZ DEL COMISARIO, *que ha cogido a Castebas por las solapas.*

¡Borracho! ¡Cállese!

CÉSAR VALLEJO

VOZ DE CASTEBAS, *airada*.
¡Cómo! ¿A mí? ¿Estrangularme a mí?

VOZ DE LOBOS, *que cesa de tocar, dando el
alarma*.
¡Ahí viene gente! ¡Silencio! (*Castebas da un tirón y avanza
resueltamente hacia la trastienda. Una gran bofetada resue-
na en la oscuridad, seguida de un forcejeo convulsivo. Al-
guien cae pesadamente al suelo; suena un disparo. Una de las
puertas exteriores se abre y se cierra violentamente*).

VOZ DE PIRLÓN, *despertándose, aterrado*.
¿Quién? ¿Qué pasa? ¿Dónde? (*Vase detrás del que acaba de
partir. Largo silencio. Luz brusca de amanecer en el bazar.
Tenedy y Mordel aparecen, solos, con aire grave de negocios*).

TENEDY, *estrechando la mano a Mordel*.
Buen viaje, don Mordel. Tenga usted fe. Mucha seguridad
en usted mismo y en la causa. Hasta la vista.

MORDEL
Hasta la vista, Mr. Tenedy. Salimos juntos. Mi caballo me
espera. (*Tenedy vase por la derecha, seguido de Mordel. Las
puertas exteriores del bazar se cierran ruidosamente*).

FIN DEL ACTO SEGUNDO

ACTO TERCERO

CUADRO QUINTO

En la capital de la república. Media noche, en la casa política de los hermanos Colacho.

Despacho lujoso. Dos puertas cerradas, una al fondo, otra a la derecha. En el muro del fondo, dos ventanas cerradas.

Mordel y Acidal Colacho, asistidos de sus secretarios Llave y Trozo, aparecen presas de una gran efervescencia. Los cuatro están vestidos con elegancia extrema y melindrosa.

LLAVE

Una vez, entré a casa del senador francés Félix Potin, en París. ¡Qué montaña de libros! ¿Y saben ustedes quién es Félix Potin? Un industrial enriquecido con bazares, que, hace siete años, cuando estuve en Europa, era tan popular y admirado en París como el propio Presidente de la República. Y todo, naturalmente, por ser rico, pero también por haber leído muchos libros.

ACIDAL

¡Formidable!

TROZO

Y es que hay que convencerse: sin leer libros, es imposible

entrar en la política y, menos aun, ser Presidente de la República.

MORDEL, *contrariado*.

¡Es una broma! ¿Qué se puede hacer? ¡A estas horas!

ACIDAL

¡Hay que ensayar! ¡Ensayar mucho! ¡Día y noche! ¡Sin descanso! Es el único camino que queda.

TROZO

Es lo que yo digo. Usted, sobre todo, don Mordel, necesita usted ensayarse más. Las maneras, las palabras, todo. Es lo que también opina el general Otuna.

LLAVE

Sería bueno no decir, por ningún motivo, las palabras que no hemos estudiado. A veces, una palabra, dicha así, sin detenerse a saber lo que ella significa exactamente...

ACIDAL

Puede echar a perder a un hombre para siempre.

MORDEL

Lo comprendo. Sobre todo en política.

LLAVE

Por eso, don Mordel, ¡mucho cuidado! Cuando quiera usted decir una palabra cuyo significado exacto ignora usted, pronúnciela usted: ¡no importa! Pero pronúnciela enredándola con otras palabras o atropellando las sílabas...

TROZO

Como quien no hace la cosa.

LLAVE

Y siga usted diciendo otras y otras palabras más, a fin de que no se note la palabra mal dicha o mal venida...

MORDEL

Sí. Como el otro día, con la palabra “ético”. Ya lo sé.

ACIDAL

Creo, sin embargo, que debes seguir, en las primeras semanas de tu gobierno, leyendo, por lo menos, mucho periódico y los discursos de las Cámaras.

MORDEL

He repasado toda la noche en el diccionario las palabras y frases revolucionarias...

ACIDAL

Luego, ten confianza en ti mismo, en tu persona...

TROZO y LLAVE

Es lo principal.

ACIDAL

Tienes, a no dudarlo, cabeza de caudillo. Esta mañana, con los dos diputados, cuando te hablaban y hacías con la cabeza (*hace movimientos negativos con la cabeza*), estabas realmente imponente. ¿Se fijó usted, Trozo? Tenías una serenidad verdaderamente de patricio.

LLAVE, a Mordel.

¿Le oye usted a su hermano qué bien habla?

MORDEL

¡Estupendo! Habla muy bien.

TROZO

Debido a los estudios que hemos hecho en Taque, años y años.

LLAVE

Don Mordel, por última vez, enumere usted, a la ligera, pero

como si estuviese usted ya en el palacio presidencial, ante los coroneles y los generales, los principales males de que sufre el país bajo la dictadura de Palurdo.

TROZO

¡Mucho énfasis! ¡Aplomo! ¡Luz vibrante en la mirada! Hable usted fuerte, diga usted lo que dijese.

MORDEL, *de pie, se ensaya.*

¡Los derechos, conculcados; el tesoro fiscal, en bancarrota; la moneda, depreciada; las industrias, paralizadas; ventarrones de odio, soplando de los cuatro puntos cardinales!... Además, si por casualidad me equivocase, pueden creer que es defecto de la lengua...

TROZO y LLAVE

Desde luego. Siga usted.

MORDEL

¡Ventarrones de odio soplando de los cuatro puntos cardinales del país! Y, señores, doloroso es confesarlo: ¡no ha habido un hombre, uno solo, que levantara su voz en defensa del bienestar y de la paz sociales!... (*Tocan a la puerta del foro*).

ACIDAL

Entre.

PANCHO, *del personal doméstico de los Colacho, por el foro.*

Señor, el teniente Del Millar.

ACIDAL

Que espere. Hazle pasar a la otra pieza.

PANCHO, *vase.*

Muy bien, señor.

TROZO, *consultando la hora y cerrando bien la puerta.*

¡Avancemos! La una menos veinticinco.

ACIDAL

Ensayemos las audiencias.

LLAVE

Sí. Vamos a lo de las audiencias...

MORDEL

Espérense. Hay que ver primero a Del Millar. Luego continuaremos. (*Toca un timbre*).

ACIDAL

Sí. Es mejor. Que entre Del Millar. (*Entra Pancho por el foro*).

MORDEL

Puede pasar el teniente Del Millar.

PANCHO, *vase*.

Muy bien, señor.

MORDEL, *a Trozo*.

¿Es gente decente, este Del Millar? ¿Podemos confiar de él?

TROZO

Un caballero, don Mordel.

LLAVE

Es nada menos que descendiente del mariscal Fernando del Millar, conde de Mosqueta y presidente que fue de la República. (*Vuelve Pancho e introduce al teniente Del Millar*).

DEL MILLAR, *saludando militarmente*.

Señores, buenas noches. (*Pancho base, cerrando la puerta del foro*).

CÉSAR VALLEJO

MORDEL

Pase usted, teniente Del Millar. Le esperábamos. Siéntese.

DEL MILLAR

Muchas gracias, señor Colacho.

ACIDAL

¿Tal vez le han visto entrar a la casa?

DEL MILLAR

No lo creo. No nos ha visto nadie.

TROZO, *a Mordel.*

Señor Colacho, al teniente Del Millar le hemos hablado del movimiento revolucionario y le hemos hecho ver la necesidad que tenemos de que nos ayude, como patriota y buen soldado que es. Se trata de que el teniente Del Millar, a la hora en que el general Otuna ataque el palacio de Gobierno, se encargue, él, del general Tequila... Quiero decir que, como ayudante que es el teniente Del Millar del general Tequila, se encargue... se encargue de...

LLAVE

Que lo suprima. Eso es. Hablemos categóricamente. El teniente quedó en darnos su respuesta en presencia de usted, y ahora...

ACIDAL

¿Qué dice usted, teniente Del Millar? ¿Lo ha reflexionado usted?

DEL MILLAR, *tras una corta reflexión.*

Señores, díganme ustedes; ¿qué es lo que se propone hacer la revolución, en definitiva? Yo no soy sino militar y, como tal, poco versado en cuestiones políticas...

ACIDAL

Teniente Del Millar, usted está al corriente de que el país padece, desde hace años, los rigores de la tiranía. Ahora bien, un gran número de ciudadanos se propone derribarla por la fuerza. El golpe está preparado. Tenemos varios batallones con nosotros...

LLAVE

Muchos generales y coroneles...

TROZO

Dinero suficiente...

MORDEL

El apoyo entusiasta del pueblo...

ACIDAL

Pero resulta que el general Tequila es, como usted lo sabe, uno de los esbirros más sanguinarios de la tiranía, y, mientras él esté vivo, toda tentativa para echar abajo al tirano será impotente y está llamada a fracasar.

MORDEL

Teniente Del Millar, su deber de usted es ponerse del lado del pueblo, que gime bajo las garras ortodoxas (*consulta la palabra de soslayo a sus secretarios*) del dictador Palurdo...

TROZO

¿Qué objeta usted, teniente? ¿Convenido? (*Del Millar está agachado y no responde*).

MORDEL, *creyendo el momento llegado de hablar bien.*

Su abuelo, el mariscal Del Millar, fue uno de los próceres de la Independencia. Los Millares (*miradas de soslayo a sus secretarios*) dieron vida a la patria; los Millares deben también

salvada de una de las tiranías más perínclitas de América. (*Llave y Trozo intentan decir algo*). ¡Teniente Del Millar, de familia de leyenda, cumpla usted su deber de militar y de patriota!

LLAVE

¡Qué quiere usted, teniente! Por desgracia, las grandes revoluciones exigen, a veces, efusión de sangre.

ACIDAL

Comprenda usted bien, teniente, que si Tequila sale al combate, la revolución costará la vida a centenares de personas.

MORDEL

En cambio, si Tequila no sale, la toma del palacio nacional será casi pacífica, muy fácil.

ACIDAL

La muerte de un pretoriano como Tequila impediría la muerte de muchos ciudadanos...

MORDEL, *enfático*.

Teniente Del Millar, usted, mejor que nadie, sabe que los destinos de los pueblos, como los de los individuos, son heraldos bifrontes e inmortales. (*Trozo y Llave intentan decir algo*). ¿Qué es la patria, teniente? ¿Cuáles son las rutas epopéyicas que guiaron al país, desde su bicolor romanticismo, hasta la actual tiranía? (*Acidal, Trozo y Llave intentan hablar*). ¿Cuáles son esas rutas, Del Millar?

ACIDAL

A ver, teniente, diga usted: ¿cuáles?

MORDEL, *con una santa ira*.

¡Desventurado pueblo! Ya puedo seguir predicando años y siglos: ¡nadie habrá quien me comprenda plenamente! ¡Na-

die! (*Se vuelve a sus secretarios. Paseándose*). ¡Y, mientras tanto, la imagen de la nación sigue, como Cristo, sudando sangre! (*Llave y Trozo dan muestras de extraño malestar*). ¡El dictador, con sus manos impúberes...!

ACIDAL

¡Tintas en la sangre de sus víctimas!

MORDEL

... le sigue arrancando el peplo refulgente, la corona y el bendito cenotafio

ACIDAL

¡Y todo, porque hay hombres que se niegan a cumplir con su deber!

LLAVE

¡Es para morir de pena!

TROZO

¡Es para morir de pena y de vergüenza!

MORDEL, *después de consultarse con sus secretarios.*

Teniente Del Millar, con su silencio épico y tenaz, está usted, bien lo vemos, diciéndonos claramente que no se adhiere usted a la revolución. (*Amenazador*). ¡Está muy bien! ¡Perfectamente! ¡Si mañana caen las columnas de la patria, por obra de los cobardes que, como usted, no quieren secundarnos para echar por tierra la augusta tiranía, yo los acusaré y pediré castigo para ellos, a la sombra del trofeo de Bolívar! (*Busca los ojos de sus secretarios*).

ACIDAL

Y entonces, ¡ay de usted, teniente! ¡Ay de los culpables!

CÉSAR VALLEJO

DEL MILLAR

Señores, pueden ustedes contar con mi concurso. Estoy dispuesto a dar mi vida por la patria. *(Se levanta para irse)*.

MORDEL

¡Muy bien, teniente Del Millar! Lo felicito.

ACIDAL, TROZO, LLAVE

¡Magnífico, teniente! ¡Así me gusta! ¡Del Millar había de ser! *(Todos le estrechan la mano)*.

MORDEL

Y conste, teniente, que no es traición lo que va usted a cometer con su general. ¡No! ¡Es, más bien, un plinto sacratísimo! ¡In partibus in fidelius!

ACIDAL, TROZO, LLAVE

¡Naturalmente! ¡Qué duda cabe! ¡Es claro como la luz!

DEL MILLAR

Me vuelvo, señores, a mi cuartel, y espero...

MORDEL, *volviendo a estrecharle la mano*.

Bueno, teniente. Es usted un bravo. Será usted capitán. *(Toca un timbre)*. Y ni una palabra más. Volveremos, otro día, a llamarle, para darle las debidas instrucciones.

DEL MILLAR

A la hora que usted guste, señor Colacho. *(Entra Pancho por el foro)*

ACIDAL

Pancho, conduce al señor Del Millar hasta la puerta de la calle, y que nadie vaya a verle salir.

PANCHO

Muy bien, señor.

DEL MILLAR, *militarmente.*

Buenas noches, señores. (*Vase por el foro, precedido de Pancho*).

ACIDAL, *cerrando bien la puerta.*

¡Vaya, hombre! Esto va por buen camino. Todo se allana.

MORDEL

Ahora, mis amigos, volvamos a lo de las audiencias.

TROZO

Sí, sí. Démonos prisa. Yo soy un embajador. Entro. (*Figura que entra por el foro*). Saludo...

LLAVE

¡Un instante! Las cosas, por orden. Yo soy el ayudante del presidente, que introduce las visitas. Desde la puerta, (*escenificando, desde la puerta del foro*) anuncio: (*figurando el ayudante*) Su excelencia, el embajador de la República Cundiana... Luego, me retiro...

ACIDAL

Yo soy el secretario presidencial y, al anuncio de la visita, me marchó por otra puerta. (*Figura que vase por la puerta de la derecha. Llave y Acidal se arrinconan, el primero del lado de la puerta del foro y el segundo, del lado de la puerta de la derecha, simulando haberse retirado del despacho*).

TROZO, *en el papel de embajador de la República Cundiana, figurando que entra por el foro.*

Excelentísimo señor, buenas tardes.

MORDEL, *en el papel de Presidente de la República, de pie ante su despacho.*

¡Encantado, señor Doll! ¡Cómo está usted? (*Las manos*).

CÉSAR VALLEJO

EL EMBAJADOR

Muy amable, excelentísimo señor.

EL PRESIDENTE

Moléstese usted en tomar asiento.

EL EMBAJADOR

Muy agradecido de haber sido recibido, a pesar de ser hoy día domingo, excelentísimo señor. Voy a ser breve...

EL PRESIDENTE, *adelantándose.*

Sus egipcios, señor Doll, salieron de Alejandría hace diez días, según cálculos aproximados del Jefe del Protocolo... (*Hablando con Mordel*). ¿Es así que se puede decir?

ACIDAL y LLAVE

Sí, sí. Está muy bien.

EL PRESIDENTE, *al embajador.*

A la fecha, deben de estar en Nueva York. Esperamos aviso cablegráfico de nuestro ministro en Inglaterra.

EL EMBAJADOR, *rectificando cortésmente.*

En los Estados Unidos, excelentísimo señor...

EL PRESIDENTE

Digo... Sí. En los Estados Unidos. Tiene usted razón...

LLAVE, *a Mordel.*

¡Un momento! La geografía es muy importante, don Mordel. Tiene usted que estudiarla un poco más.

MORDEL

Bueno. Conforme. Continuemos.

EL EMBAJADOR, *retirándose.*

Infinitamente agradecido, excelentísimo señor, por tanta gentileza. No quiero retenerlo por más tiempo.

LLAVE, *bajo, a Acidal.*

Indudablemente, las visitas van mejor que los discursos.

EL EMBAJADOR, *estrechándole la mano al presidente.*

Buenas noches, excelentísimo señor.

EL PRESIDENTE

¿Tiene usted noticias de su país?

EL EMBAJADOR

Sin novedad, excelentísimo señor. Los movimientos revolucionarios se suceden normalmente. La salud del presidente, inalterable.

EL PRESIDENTE

¡Cuánto me alegro! Mis respetos a la señora, señor Doll.

EL EMBAJADOR

Gracias, excelentísimo señor. Hasta muy pronto. (*Trozo figura que vase por el foro*).

LLAVE

Está magnífico. Nada que corregir.

MORDEL

No he terminado. (*Figura que toca un timbre*). Llamo ahora al secretario. (*A Acidal*). Tú... (*El secretario figura que acude por la derecha*).

MORDEL, *presidente.*

Secretario, dígame usted: ¿por qué los egipcios han de tener que pasar por Nueva York? ¿Usted no se equivoca?

ACIDAL, *en el papel de secretario.*

Por París, excelentísimo señor. (*Hablando como Acidal*). ¡Vamos! En efecto, dijiste mal al decir que pasaban por Nueva York...

MORDEL

Ya lo sé. Pero, supongamos que me hubiese yo equivocado. Yo preguntaría entonces a mi secretario: (*hablando como presidente*) Dígame usted, secretario: ¿por qué los egipcios han de tener que pasar por Nueva York? ¿Usted no se equivoca?

EL SECRETARIO

Por París, excelentísimo señor.

EL PRESIDENTE, *rectificándose*.

¡Ah, bueno! Por París. ¿Por qué tienen que pasar por París?

EL SECRETARIO

Excelentísimo señor, me parece que es por razones modernistas o algo semejante. París da a las cosas más antiguas, como los egipcios, un sello moderno...

TROZO

Muy bien. Está perfecto.

EL SECRETARIO

En América Latina no se fuma sino lo que pasa por París. Sucede en esto del tabaco, lo que sucede con las modas.

EL PRESIDENTE

¡Hum!... Y, si en vez de pasar por París, pasasen los egipcios por Nueva York, ¿qué ocurriría, secretario?

EL SECRETARIO

Excelentísimo señor, en esto de modernismo, como usted sabe, mucho está cambiando últimamente, no sólo en América, sino en el mundo entero. Después de la guerra, Nueva York está rivalizando ventajosamente con París...

LLAVE

¡Estupendo! No hay nada que corregir.

EL SECRETARIO

Si París es muy moderno, Nueva York es archimodernísima.

EL PRESIDENTE, *regocijado*.

Yo confundí París con Nueva York. Pero el embajador, apenas le hablé de Nueva York, se puso contentísimo. A tal punto, que se fue olvidando, de puro gusto, sus sábanas. ¿Qué se sabe de sus sábanas? (*Agobiado*). ¡Qué hombre!

ACIDAL, *hablando como Acidal*.

Un momento. Creo que esto de las sábanas no hay que ensayarlo, porque el caso es tan tonto que no ha de presentarse. El presidente no puede ocuparse de la cama de un embajador. Esto me parece inútil. Es perder el tiempo.

TROZO

Don Acidal, yo le aseguro a usted que el presidente se ocupa de todos estos menesteres. A mí me consta, porque me lo ha contado Ruga, que fue secretario del presidente Sobatenga.

MORDEL, *impaciente*.

No discutamos. Nada se pierde con consagrar cuatro palabras a las sábanas. Sigamos. ¡Por favor! (*Todos vuelven a sus papeles y a sus puestos. Mordel, hablando como presidente, al secretario*). ¿Qué se sabe de sus sábanas? (*Agobiado*). ¡Qué hombre!

EL SECRETARIO

Excelentísimo señor, nuestro ministro en París debe de haber recibido recién el pedido. No se puede obrar más rápido.

EL PRESIDENTE, *exasperado*.

No me tome usted más citas con Doll. ¡Por ninguna causa! ¡Cualesquiera que sean el día y la hora en que pretenda verme!

CÉSAR VALLEJO

EL SECRETARIO

Bien, excelentísimo señor.

EL PRESIDENTE

Lo mismo haga usted con el embajador de... ¿Cuál es ese diplomático que solicitaba dos capitanes para hacer la sopa de sus perros?

EL SECRETARIO

El embajador de los Estados Unidos, excelentísimo señor.

LLAVE

El que, más bien, ha de pedir esos capitanes, será el ministro de Inglaterra, que tiene muchos galgos. Pero...

ACIDAL

¡Oh, señor! ¡Señor! El ministro inglés sólo podrá pedirle al actual presidente, porque es Inglaterra la que le sostiene en el poder. ¡A nosotros, no! Nosotros se los daremos solamente al embajador de los Estados Unidos.

MORDEL

Bien, bien. No hay para qué enfadarse. ¡Adelante! (*Todo presidencial, a su secretario, sorprendido*). ¡Cómo! ¿Era el embajador norteamericano? (*Iracundo*). ¡Y apuesto que el ministro de la Guerra, de puro zafio que es, no ha accedido aún a su pedido! Hágame usted llamar en el acto al general Balocha.

EL SECRETARIO

Excelentísimo señor, el ministro de la Guerra, el mismo día en que vino el embajador al palacio, le envió los dos capitanes solicitados. Dos capitanes, de los buenos, de la Escuela Militar, candidatos a sargentos mayores.

EL PRESIDENTE

¿Seguro?

EL SECRETARIO

Seguro, excelentísimo señor

EL PRESIDENTE

Prepáreme usted un discurso para recibir, esta noche, la medalla de los “Héroes de Solcos”. Un discurso mediano, regular. Tome usted un poco de Roosevelt. Es más patriota que Lebrun.

EL SECRETARIO

Bien, excelentísimo señor

ROZO y LLAVE

¡Irreprochable! ¡Basta!

MORDEL, *hablando como Mordel.*

Un momento. (*Figura que toca un timbre. Al secretario, como presidente*). No ponga usted muchas veces “conciencia nacional”, que parece que ya no está de moda. (*Hablando como Mordel*). Llamo al ayudante. (*A Llave*). Usted...

LLAVE, *en el papel de ayudante, figurando que entra por el foro.*

Excelentísimo señor.

EL PRESIDENTE

El presidente del Congreso. (*A Trozo, hablando como Mordel*). Usted es el presidente del Congreso. (*El ayudante vase. El presidente, en un sobresalto, al secretario*). Secretario, es entendido que el embajador norteamericano sí que puede, como siempre, pasar a verme cuando quiera. No confunda usted las cosas.

CÉSAR VALLEJO

EL SECRETARIO

Perfectamente, excelentísimo señor.

EL AYUDANTE, *desde la puerta del foro,*
anuncia.

El señor presidente del Congreso. (*Figura que se retira.*)

TROZO, *en el papel de presidente del Congreso,*
figura que entra.

Buenas tardes, excelentísimo señor. (*El secretario simula que se va por la derecha.*)

EL PRESIDENTE

Adelante, general.

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO

Seré breve. Una pequeña dificultad...

EL PRESIDENTE

¿De qué se trata? ¿Los botones?

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO

Exactamente, excelentísimo señor... (*Trozo*) *hablando como Trozo, a Mordel.* ¿Qué botones?...

ACIDAL y LLAVE, *desde sus respectivos rincones.*
¡Chut! ¡Silencio!

EL PRESIDENTE

He leído en la prensa ese debate...

LLAVE

¡Eso es! Ese debate.

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO

¡Un escándalo mayúsculo, excelentísimo señor! (*Hablando como Trozo y reflexionando.*) ¿Los botones? ¿Los botones?...

LLAVE

¡Botones de lo que sea! Siga usted.

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO

Inmediatamente dispuse lo necesario... Inmediatamente dispuse lo necesario... para que ningún periódico publicase el debate sino suprimiendo las pruebas y documentos presentados por los diputados de la oposición...

EL PRESIDENTE

¿Ugarte y Chumpitaz?

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO

Los de siempre. ¡Cómo lamento la complacencia!...

EL PRESIDENTE

General, dice el adagio: cría cuervos, que te sacarán los ojos.

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO

La culpa, en realidad, es mía. Usted no quiso apoyarlos en las elecciones y yo me empeñé en darles a cada uno un gobernador y fondos para los gastos electorales. Pero, excelentísimo señor, yo nunca supuse que, un día, se volviesen contra el régimen que les hizo elegir, para hablar (*sarcástico*) de “honradez”, de “erario público” y otras zarandajas.

EL PRESIDENTE

General, ¿qué opina usted de una pequeña temporada, de unos seis meses, para Ugarte y Chumpitaz, en la Isla de los Cóndores?

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO

Como usted disponga, excelentísimo señor.

EL PRESIDENTE, *haciendo como que toca un timbre.*

Arreglado, general. Ahora mismo.

CÉSAR VALLEJO

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO

El mal ejemplo cunde. Mañana, otros diputados se creerán también autorizados a hablar de “libertad” y de “democracia” ...

EL PRESIDENTE

En plena Cámara de Diputados. ¡Infecto! (*Llave, ayudante del presidente, figura que entra*). Transmita usted inmediatamente al prefecto de policía la orden de detener ipso facto...

ACIDAL

¡Muy bien, muy bien!

EL PRESIDENTE

...a los diputados Ugarte y Chumpitaz y de dar cuenta de ello al ministro de la Gobernación. (*El ayudante se inclina y figura que vase*).

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO

Dijeron, excelentísimo señor, que el ministro de la Guerra y el Jefe del Estado Mayor del Ejército, con la autorización personal de usted, habían decretado la compra por el Estado a un particular, de un lote de botones de uniformes militares, que eran nada menos que de propiedad del Estado. Leyeron, al efecto, una carta de un hijo del coronel jefe del Gabinete Militar, dirigida a un X, en la que se le autoriza a tomar los botones de los depósitos del Arsenal de Guerra, reiterándole la necesidad de “dividir el total del precio, en partes absolutamente iguales, entre los cuatro caballeros que usted sabe”, así decía textualmente la carta...

LLAVE

Todo eso puede ocurrir en el Gobierno...

ACIDAL

¡Chut! ¡Chut!

EL PRESIDENTE, *indignado, al presidente del Congreso.*

¿Cómo puede haber caído esa carta en manos de esos miserables?

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO

Lo ignoro, excelentísimo señor. La osadía de Ugarte hasta afirmar...

EL PRESIDENTE

Sí, sí. Lo he leído: que, según... que, según...

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO

Que, según la filosofía del derecho...

EL PRESIDENTE

Eso: que no hay venta de lo ajeno, ni compra de lo propio.

LLAVE

¡Soberbio! ¡Cómo ha progresado!

TROZO, *volviéndose a Llave y hablando como Trozo.*

¡Chut! ¡Mal rayo!...

EL PRESIDENTE

Ni compra de lo propio...

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO

Ni compra de lo propio. Y que, en consecuencia, el Estado no podía comprarse a sí mismo cosas y bienes de su pertenencia...

EL PRESIDENTE

¡Basta! ¡Basta! Lo dicho: ¡a la Isla de los Cóndores! ¿Cómo va eso de Barbitas?

CÉSAR VALLEJO

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO
Excelentísimo señor... Eso de Barbitas...

MORDEL, *hablando como Mordel*.
¡Lo del petróleo, hombre!

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO
Sigo luchando denodadamente con seis diputados más, que exigen sumas fabulosas por sus votos, alegando que, en caso contrario, no sólo votarán en contra, sino que denunciarán el caso ante la opinión pública.

EL PRESIDENTE
Supongo que usted les habrá hecho notar que la cantidad que nos da la Standard Oil, como gratificación extra, fuera del contrato, para obtener la concesión petrolera, quitándosela a la Royal Dutch, es apenas de 15 millones. ¡Una bicoca, a dividir entre 70 diputados y los miembros del Ejecutivo!

ACIDAL
Yo creo que ya es suficiente. (*Avanza hasta el centro del despacho*). Todo está perfecto. Basta por ahora. Volveremos a ensayar otro poco mañana. Vamos a hablar con Otuna.

MORDEL
¡No, no, no! Hay tiempo de ver a Otuna esta noche. Sigamos ensayando. Retírate, retírate a tu rincón. (*A Trozo*). Decíamos... ¡Ah, sí!...

ACIDAL, *retirándose*.
Bueno. Como tú quieras.

EL PRESIDENTE, *al presidente del Congreso*.
¡Quince millones! ¡Una bicoca!

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO
Lo saben de sobra, excelentísimo señor.

EL PRESIDENTE

¿Entonces? (*Dominando su indignación*). General, en este pobre país –no lo olvide usted– el Gobierno sólo logra hacerse obedecer del Parlamento de dos únicas maneras: comprándolo o a sablazos. Continúe usted, general, en sus patrióticas gestiones. Agotado el primero de los medios, habrá que emplear el último.

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO, *para irse*.

De acuerdo, excelentísimo señor. Completamente de acuerdo.

EL PRESIDENTE

Confío en usted, general. Buenas tardes.

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO

Excelentísimo señor, mi entera lealtad. (*Trozo figura que se va*).

LLAVE

Ahora, el ministro de Justicia. (*Anuncia, en el papel de ayudante, desde la puerta del foro*). El señor ministro de Justicia.

ACIDAL

¿Por qué no otro ministro? El de Estado o el de Instrucción.

LLAVE

Los asuntos de Gracia y Justicia son más graves. Verá usted...

TROZO, *en el papel de ministro de Gracia y Justicia, figura que entra por el foro*.

Excelentísimo señor, (*abre un pliego que traía bajo el brazo*) anoche la policía ha descubierto, en los barrios textiles de Peñalta, un complot de comunistas y anarquistas...

EL PRESIDENTE, *impaciente*.

El milésimo del año. ¿Y luego? Doctor Collar, tengo mucho que hacer.

EL MINISTRO DE JUSTICIA

Se apresó, excelentísimo señor, a varios individuos. He dispuesto se instaure el sumario correspondiente, por delitos contra la seguridad del Estado. Pero he aquí que el fiscal se niega a formular la debida acusación, alegando que, conforme a la Constitución y al código penal, no hay lugar a tal acusación, puesto que los comunistas y anarquistas gozan, al igual que los demócratas y los liberales, de la libertad de reunión y de opinión, consagrada por la legislación de la República...

EL PRESIDENTE

¡Animal! Reemplácelo usted inmediatamente. ¿Eso era cuanto tenía usted que consultarme?

EL MINISTRO DE JUSTICIA, *consultando su pliego*.

Se pesquisó a los obreros un periodico... Aquí está... (*Leyendo*). “La Verdad”. Con artículos subversivos contra el régimen y contra el orden social.

EL PRESIDENTE, *cogiendo el periódico*.

¿Quiénes son los que ahí escriben? (*Leyendo*). Salvador Calderón, Vicente... Justino Molle, Pi y Margall, Manuel Arteaga... Profesor Marañón, L. Vásquez, Carlos Marx... (*Volviéndose al ministro*). ¿Quiénes son estos individuos? ¿Conoce usted a alguno de ellos?

EL MINISTRO DE JUSTICIA

Absolutamente a nadie, excelentísimo señor.

EL PRESIDENTE

¡A chirona! ¡Todos a chirona, doctor Collar!...

EL MINISTRO DE JUSTICIA

Justamente, excelentísimo señor, la policía fue, a las 4 ó cinco de la madrugada, a buscar a sus casas a los que firman los artículos. No se encontró a ninguno. Salvador Calderón no parece que ha dormido en su casa. Carlos Marx estuvo a punto de caer preso en su cocina, pero huyó...

EL PRESIDENTE

Doctor Collar, que sigan buscándolos. ¡A todos! ¡Sin compasión! Póngase usted de acuerdo con el ministro de la Gobernación. Cuanto ustedes hagan, lo apruebo de antemano.

EL MINISTRO DE JUSTICIA, *para irse.*

Perfectamente, excelentísimo señor. Me retiro. Buenas tardes. (*Trozo figura que vase*).

EL PRESIDENTE

Buenas tardes.

LLAVE

Don Mordel, no hay que olvidar sus latinismos: “modus vivendi, ad libitum, modus operandi...”

MORDEL

“Vox populi, vox dei, sursum corda, requiescat in pace”.

TROZO

Particularmente, en sus entrevistas con los altos prelados de la Iglesia, con los altos magistrados o al dirigirse en un discurso al pueblo.

MORDEL

O al recibir las credenciales de los embajadores de las grandes potencias.

CÉSAR VALLEJO

LLAVE

Abordemos ahora la substitución.

ACIDAL

Sí. ¿Cómo vamos a ensayar? ¿Un encuentro repentino del secretario presidencial conmigo en el sillón de presidente?

LLAVE

¡Ca! No. Primeramente, el secretario se da de manos a boca con usted... No... No...

TROZO

Opino porque sea el ayudante el que, al entrar...

LLAVE

¡Un momento, un momento! Primero, el secretario y luego, el ayudante.

ACIDAL

Y, por último, acordaré, desde el sillón presidencial, varias audiencias oficiales y particulares.

MORDEL, TROZO, LLAVE

De acuerdo... Bien... Sí... porque hay que ponerse en todos los casos.

ACIDAL, *a Mordel.*

Tú eres ahora el secretario del presidente, es decir, mi secretario.

MORDEL

Bueno... Yo soy el secretario.

ACIDAL

Llave sigue de ayudante y usted, Trozo, juega siempre el papel de las distintas personas en audiencia.

TROZO

Pero, ¿y la diferencia de vestidos, entre usted y don Mordel?

LLAVE

¡Ah! Es verdad. ¿Cómo haremos?

ACIDAL

¡Toma! Pues es sencillo: no tenemos más que cambiar los vestidos.

MORDEL, TROZO

¡Hombre!... Nada más simple... (*Acidal y Mordel cambian chaquetas, chalecos, cuellos, corbatas*).

TROZO Y LLAVE, *ayudándoles*.

¡Sencilísimo!... Nada más fácil...

MORDEL

Yo sé que (*a su hermano*) tú no te verás nunca en el caso de substituirme, pero, en fin...

ACIDAL

¿Que no? ¿Que sabes tú!....

LLAVE y TROZO

¡Precaver, don Mordel!... Todo es posible en política.

ACIDAL

El día menos pensado puedes enfermarte, ausentarte por razones mismas de estrategia...

LLAVE

Y hasta para el caso mismo de ser víctima de un atentado, en fin...

ACIDAL

Es menester que yo pueda reemplazarte. Y para eso debo

CÉSAR VALLEJO

ensayar el modo de parecerme a ti en los menores detalles, a fin de que la gente, al verme en el despacho presidencial, siga creyendo que tú estás en el poder...

TROZO

Y que nada ha pasado. ¡Pero es claro!

LLAVE

Al menos, en los primeros momentos. Que después, aunque acaben por saber que (*a Mordel*) no es usted que está en la presidencia, sino don Acidal.

ACIDAL

Mr. Tenedy lo ha dicho: a falta de don Mordel, don Acidal.

TROZO

Y también lo repite en todas sus cartas: una vez tomado el poder, no hay que soltado por ningún motivo; no hay que confiarlo a nadie, que no sea uno de los dos.

LLAVE

Los norteamericanos no se fían ni de Otuna.

ACIDAL

Además, sería absurdo no aprovechar, en caso necesario, del formidable parecido que hay entre nosotros.

MORDEL y TROZO,

Terminado el trueque de prendas de vestir entre los Colacho. ¡Ya! ... ¡De primera!...

LLAVE, *a Acidal.*

Ocupe usted el sillón presidencial.

ACIDAL, *sentándose al despacho.*

¡Vamos allá!...

TROZO, *bajo*.

Hablemos en voz baja. Pueden oímos los criados.

MORDEL

Yo, secretario, (*va a arrinconarse junto a la puerta de la derecha*) no estoy aquí. Yo estoy en otra parte y (*a Acidal*) tú llamarás cuando desees... (*Llave y Trozo, arrimados a la puerta del fondo, figuran estar ausentes igualmente. Pausa, durante la cual Acidal se compone el pecho y toma un aire solemne y majestuoso. Luego, hace como que toca un timbre. Mordel, en el papel de secretario, figura que entra al despacho*).

ACIDAL, *en el papel de Presidente de la República, sin voltear a verle, autoritario*.

Señor secretario, telefonee usted inmediatamente al general Chotango, anunciándole que acaba de ser nombrado ministro de Fomento y que se presente en palacio, esta misma noche, después de cenar, a prestar el juramento de ley. (*Trozo y Llave siguen ansiosamente el efecto que produce la presencia de Acidal en la presidencia en el ánimo del secretario*).

MORDEL, *en el papel de secretario, sorprendido*.

Es decir... Perfectamente... Excelentísimo señor... Perfectamente. (*Da unos pasos vacilantes, pensativo, en dirección de la puerta, se detiene, mira al presidente, vuelve a balbucear*). Quiero decir... Muy bien...

EL PRESIDENTE, *encrespado*.

Señor secretario, advierto, desde algún tiempo, cierta negligencia de su parte en el cumplimiento de sus deberes. Corríjase usted o me verá obligado a tomar medidas muy severas.

EL SECRETARIO

Excelentísimo señor, una especie de vértigo. No es nada. Ya pasó. (*Vivamente*). ¿Al general Chotango? ¿Al Instante, excelentísimo señor!... (*Figura que se va*).

LLAVE

Me parece...

TROZO, *le impide continuar.*

¡Chut! ¡Pardiez! (*El presidente finge que toca un timbre y Llave, el ayudante, hace como que entra*).

EL PRESIDENTE, *sin voltear a verle.*

¿Quiénes esperan en la antesala?

EL AYUDANTE, *advirtiendo de pronto a Acidal en el puesto de Mordel, desconcertado.*

Afuera, excelentísimo señor... Afuera... Afuera, el Nuncio Apostólico... El prefecto de Zulaba...

EL PRESIDENTE

Introduzca al Nuncio de Su Santidad. (*El ayudante intenta decir algo, pero se inclina y simula que pase. Pausa*).

EL AYUDANTE, *desde la puerta del foro, anuncia.*

Su eminencia, el Nuncio de Su Santidad.

TROZO, *en el papel del nuncio, figura que entra.*

Excelentísimo señor, cuánto gusto en saludarlo.

EL PRESIDENTE, *avanzando algunos pasos al encuentro del nuncio.*

Adelante, monseñor. ¡Una satisfacción inmensa en recibirlo! (*Las manos*).

EL NUNCIO, *reconociendo en el presidente a Acidal, turulato.*

Excelentísimo.... Excelentísimo.... señor... (*Mordel y Llave están pendientes de la escena.*)

EL PRESIDENTE

Suplico a su eminencia tomar asiento. Por aquí... Molétese, monseñor.

EL NUNCIO

Infinitamente amable... Muy amable.

EL PRESIDENTE, *ambos sentados, uno frente a otro.*

Me preparaba, desde ayer, a recibir a su eminencia.

EL NUNCIO

Desde ayer, en efecto. (*Observa en torno suyo abstraído.*)

EL PRESIDENTE

Siempre es un regalo para el alma, su charla luminosa, monseñor.

EL NUNCIO

Señor presidente... Señor Presidente de la República... El placer inapreciable es para mí.

EL PRESIDENTE

Felicito a su eminencia, por el completo restablecimiento de la salud de Su Santidad. ¿Una pequeña gripe sin consecuencias?

EL NUNCIO, *maquinalmente.*

Sí... Sin consecuencias... Sin consecuencias. (*De pronto, categórico.*) Aunque mi cargo diplomático gira completamente al margen de la política interna de este gran país y de sus vicisitudes, no deja, sin embargo...

CÉSAR VALLEJO

EL PRESIDENTE, *saliéndole al paso.*

Sí, ya comprendo el estupor de su eminencia. No es para menos...

EL NUNCIO

Quiero decir. .. La intención que me mueve...

EL PRESIDENTE

Me adelanto a presentar a su eminencia mis excusas, en nombre de las instituciones republicanas de mi patria. Suplico, humilde y respetuosamente, a su eminencia, no ver en el hecho vergonzoso que nos ocupa...

LLAVE, *desde su rincón.*

No, no, no... No es ése el giro que hay que...

MORDEL

¡Chut! ¡Déjelo! ¡Déjelo! Que siga.

EL PRESIDENTE

... en el hecho vergonzoso que nos ocupa, sino uno de esos extravíos inevitables por los que toda república, joven como la nuestra, tiene, a veces, que atravesar, en el curso de su turbulenta historia...

MORDEL

Excelente.

EL NUNCIO

Es la misma reflexión que yo me hago. El destino de los pueblos jóvenes es un constante juego, tumultuoso y contradictorio en apariencia, pero bien intencionado siempre, de toda suerte de inquietudes, de pasiones e ideales.

EL PRESIDENTE

Monseñor es en extremo indulgente, y me conmueve realmente...

MORDEL, *a Llave.*

¿Ve usted? Se lo echó al bolsillo.

EL NUNCIO

Uno de los deberes de la Iglesia es de comprender el alma de los pueblos, que no es más que una síntesis de almas individuales. El resto –la política temporal, el vaivén de los gobiernos– ocupa segundo plano a los ojos de nuestro sagrado ministerio. No hablemos más de ello, excelentísimo señor... (*Mordel aplaude con palmas silenciosas. Llave a la puerta del fondo, hace lo propio. El mismo Trozo hace un paréntesis a su papel de nuncio y se aplaude a sí mismo*).

ACIDAL, *creyendo que se le aplaude a él.*

No, no. Es a Trozo que hay que aplaudir...

TROZO

¡Cómo! No, señor. ¡A usted! Por haber logrado que el nuncio se incline ante los hechos consumados...

ACIDAL

En fin, acabemos. Prosigamos. Diga usted...

TROZO, *nuncio apostólico.*

Venía, excelentísimo señor, con el objeto de informarme personalmente...

EL PRESIDENTE

Monseñor está en su casa y sabe que en ella nada puede serle rehusado.

EL NUNCIO

Muy obligado, excelentísimo señor. Venía con el objeto de informarme de la impresión que ha merecido

al Supremo Gobierno mi propuesta relativa a la inclusión de la pastoral de Su Santidad, Benedicto XV, sobre la idea de democracia, en el texto oficial de la Historia Universal para la segunda enseñanza... (*Acidal, sin penetrar completamente el contenido de esta frase interroga, desorientado con los ojos a Trozo, a Llave y a Mordel. Éste le responde, alzando los hombros, que él tampoco ha entendido nada*).

LLAVE, *a Acidal*.

Contéstele usted: la apruebo entusiasmado, monseñor.

EL PRESIDENTE, *al nuncio*.

La apruebo entusiasmado, monseñor. De todo corazón, monseñor. La apruebo regocijado, monseñor. ..

TROZO

Bueno. Me parece que ya es hora que me marche. (*Se levanta para irse. Hablando como nuncio*). Entonces, excelentísimo señor, no me queda sino renovar a usted mis infinitos agradecimientos, en nombre de la Iglesia y en el mío propio. (*Las manos*).

EL PRESIDENTE, *de pie*.

No veo de qué, monseñor. Por el contrario, soy yo quien le reitero mis excusas por el hecho bochornoso que hoy ha sumido a su eminencia, con tan justa razón, en el más grande estupor...

EL NUNCIO

Repito, cosas ineluctables y compresibles en los países recién iniciados en las luchas republicanas.

EL PRESIDENTE

Pero, monseñor puede estar seguro que mi gobierno casti-

gará a los comunistas y anarquistas culpables del complot, con rigor ejemplar...

EL NUNCIO, *nuevamente sorprendido*.
¡Cómo! Pero, yo creía...

EL PRESIDENTE, *despidiéndolo
inmediatamente*.
Buenas tardes, monseñor. Hasta cada rato.

EL NUNCIO, *cortado*.
Muy amable. Infinitamente... amable... (*Trozo figura que se va*).

LLAVE
Etcétera, etcétera. Muy bien.

MORDEL
Has estado magistral. Como yo. Completamente igual.

TROZO, LLAVE
A la perfección. El parecido con su hermano es absoluto y la actitud, de un verdadero presidente.

TROZO
Verdad es que, en el primer momento, al encontrarme con usted, que me recibía desde la silla presidencial, pensé que don Mordel acababa de pasar a sus departamentos privados, para volver en seguida...

MORDEL
Pero, al ver que yo no volvía, ¿qué se dijo usted?

TROZO, *reflexionando*.
Al ver que usted no regresaba... Al ver...

ACIDAL, *a Trozo*.
Reflexione, reflexione.

TROZO

En verdad, desde que usted avanzó a recibirme, saludándome con cierto tono: “Adelante, monseñor...”

LLAVE, *apuntalando*.

Usted ya estaba dominado, o más bien dicho, instantáneamente convencido de tener ante sus ojos al Presidente de la República en persona...

TROZO

¡Eso! Fue una impresión... una cosa... algo que no se explica, en fin...

LLAVE

Y no es exacto que usted pensase en las personas, en don Mordel, ni en don Acidal, sino en otra cosa... en otra cosa... en el presidente, en una palabra.

TROZO

Usted lo ha dicho.

ACIDAL

¿Y luego? Pasado el primer momento...

MORDEL, *a Trozo*.

En resumidas cuentas, ¿se dio usted cuenta perfecta de que Acidal era Acidal?

TROZO, *caviloso*.

Pues... sí. Ya lo creo que sí... Su voz, ciertos gestos, las orejas un poco...

LLAVE

Yo observé en su semblante de usted, que ésa era su impresión.

MORDEL

Yo también creí notarlo.

ACIDAL

Pero, entonces, no acabo de entenderos... Primero me decís que mi parecido con Mordel ha sido completo y ahora...

LLAVE, TROZO

En efecto, don Acidal. Desde luego.

MORDEL

Empiezo a temer que nos hemos metido en un enredo.

ACIDAL

Si yo soy Acidal y no Mordel, acabemos. Es inútil ensayar nada. ¿Para qué?

LLAVE

Don Acidal, escúcheme...

TROZO

Para darles a ustedes una idea de conjunto, les diré: al despedirme de don Acidal –quiero decir, del presidente– estaba yo, en verdad, como aturdido y, a ciencia cierta, no sabía quién de los dos me había recibido como presidente...

LLAVE

Pero, en fin, ¿usted estaba seguro, o no, que era el Presidente de la República que acababa de recibirle?

TROZO

En cuanto a eso, ni qué dudarlo.

LLAVE

¡He allí lo esencial! Yo, como ayudante, tuve idéntica impresión.

MORDEL

Y yo, como secretario, la misma.

LLAVE

Porque de lo que se trata, al fin y al cabo, don Acidal, no es tanto que lo tomen a usted por don Mordel, sino por el presidente. Nada más.

ACIDAL, *pensativo*.

No sé... Qué queréis que os diga...

TROZO

Por lo demás, don Acidal, yo no soy el nuncio. Lo que les he dicho es como Trozo. A mí me ha parecido eso. Ahora, llegado el momento, ignoramos lo que pensará el nuncio –hablo del verdadero nuncio– cuando se encuentre de pronto con usted en la presidencia, en lugar de don Mordel.

LLAVE

De ahí precisamente la necesidad de ensayar y precaver.

MORDEL

Prosigamos. (*A Acidal*). Ocupa mi despacho. Llama. Toca el timbre. (*Acidal ocupa otra vez el despacho*).

LLAVE

Cada cual a su puesto. Don Mordel, Trozo... (*Llave, Mordel y Trozo se retiran a sus rincones y hacen como que no están en el despacho. Acidal toma de nuevo un aire de jefe del Estado y simula tocar el timbre*).

TROZO

Yo voy a entrar ahora, como jefe de la Casa Militar del presidente. (*En el papel del coronel jefe de la Casa Militar, figura que entra al despacho y saluda*). Excelentísimo señor, un meeting de desocupados acaba de llegar a las puertas del palacio y la multitud pide que salga el Jefe de Estado a los balcones presidenciales... (*Reconoce de pronto a Acidal y calla, desorientado*). Es un... es un meeting.

ACIDAL, *en el papel de presidente, imperativo.*
¿Hay mucha gente?

EL CORONEL, *mirando en torno suyo,*
vagamente.
Mucha... Digo... Mucha...

EL PRESIDENTE
Reúna usted el personal de la Casa Militar y espere que le llame dentro de unos minutos. Haga usted también decir a los ministros que estén en este momento en el palacio, que tengan la bondad de venir a mi despacho, a fin de acompañarme a salir a los balcones.

EL CORONEL
Excelentísimo señor... Es que... Perfectamente...

EL PRESIDENTE
Haga usted anunciar a los manifestantes que el Jefe de Estado accede gustoso a su pedido. (*Gesto concluyente*).

EL CORONEL
Bien, excelentísimo señor. (*Trozo figura que se va*).

MORDEL, *desde un rincón, bajo.*
¿Qué tal, Trozo?

TROZO
Así así. Ya les diré. (*Habiendo tocado el timbre Acidal, Llave, el ayudante, fingen entrar por el foro*).

EL PRESIDENTE
Haga usted pasar a la señorita De la Flor. (*El ayudante figura que se va. Pausa*).

CÉSAR VALLEJO

EL AYUDANTE, *anuncia, desde la puerta del foro.*

La señorita De la Flor.

TROZO, *en el papel de la señorita De la Flor, figura que entra, con un pequeñuelo de tres años, de la mano; Llave desempeña el papel del niño.*

Excelentísimo señor, muy buenas tardes.

EL PRESIDENTE

Señorita De la Flor, ¿cómo está usted? Adelante. (*Las manos*).

SEÑORITA DE LA FLOR

Pidiéndole perdón, excelentísimo señor. Es usted muy bondadoso, señor presidente.

EL PRESIDENTE

Siéntese, señorita. ¿En qué puedo servirla?

SEÑORITA DE LA FLOR, *sentándose.*

Gracias, excelentísimo señor.

EL PRESIDENTE, *acariciando al pequeño.*

¿Y tú? ¿Cómo te llamas?

SEÑORITA DE LA FLOR, *al pequeño.*

Saluda al señor presidente. Dile: “Buenas tardes, excelentísimo señor”. (*El pequeño se niega y el presidente ríe*). ¡Cómo! ¿No le saludas? ¡Es el señor Presidente de la República!

LLAVE, *en el papel del pequeño.*

Buenas tardes, señor...

EL PRESIDENTE

Buenas, amigo mío. ¿Cómo te llamas?

SEÑORITA DE LA FLOR, *corrigiendo al niño.*
Señor presidente, se dice.

EL PEQUEÑO
Senor... señor... senoi..

EL PRESIDENTE
No quiere. Muy simpático.

SEÑORITA DE LA FLOR
Es muy tímido, excelentísimo señor.

EL PEQUEÑO
Mi abuelita se llama... Tota.

EL PRESIDENTE
¿Cuántos años tiene?

SEÑORITA DE LA FLOR
Tres años, menos tres meses.

EL PRESIDENTE
Muy tierno todavía, pero se ve que es muy despierto.

SEÑORITA DE LA FLOR
Precisamente, es por el niño que me he permitido distraer su atención, excelentísimo señor. Monseñor, el arzobispo, nos ha olvidado completamente, a mí y a esta criatura...

EL PRESIDENTE
¿Monseñor Cochar es pariente cercano de usted?

SEÑORITA DE LA FLOR
Es nada menos que mi primo, excelentísimo señor. Y Pepito, naturalmente, viene a ser su sobrino en segundo grado.

MORDEL, *bajo*.

¡No, no, no! Eso no.

ACIDAL

Deja, deja. Ya veremos. (*Tono presidencial, a Trozo*).

¡Ah! ¡Qué tal! (*Mirando al pequeño*). ¡Tan niñín... y ya... sobrino del arzobispo!

SEÑORITA DE LA FLOR

Sí, excelentísimo señor. Es hijo natural de una criada nuestra, originaria de Choral, que se ha vuelto a su pueblo, abandonando al niño. Una mujer de vida un poco licenciosa. Pero yo he tomado a cargo al pequeño y hasta le he adoptado.

EL PRESIDENTE

¿Monseñor, el arzobispo, conoce al niño?

SEÑORITA DE LA FLOR

Precisamente, excelentísimo señor, yo lo adopté por consejo de mi primo. Monseñor Cochar, él mismo, consideraba al niño, al principio, como sobrino suyo.

EL PRESIDENTE, *malicioso*.

¡Ah, bueno! ¡Como sobrino suyo! ¡Y usted, como si fuese su hijo! Ya comprendo... ¿Y ahora?

SEÑORITA DE LA FLOR, *ruborizada*.

Ahora, excelentísimo señor, mis recursos personales escasean y monseñor Cochar, sin que yo sepa por qué, nos ha olvidado, y ni siquiera quiere recibirme, ni saber nada de nosotros. Ignoro lo que puede haber de por medio. Tan bueno y caritativo para todos.

EL PRESIDENTE

¡Oh, monseñor Cochar, un dechado de virtud! Pero entonces, señorita, ¿qué desearía usted, en suma?

MORDEL, *bajo*.

Eso es.

SEÑORITA DE LA FLOR

Desearía, excelentísimo señor, que usted interviniera en alguna forma cerca de monseñor Cochar, a fin de [que] cese esta situación, que se hace cada día más difícil y penosa.

EL PRESIDENTE

Bueno. Haré lo necesario. Se lo prometo. En este momento hay una manifestación en la plaza y...

SEÑORITA DE LA FLOR, *para irse*.

Excelentísimo señor, le seré muy agradecida.

EL PRESIDENTE

Haré lo necesario y oportunamente le comunicaré a usted el resultado de mi intervención.

SEÑORITA DE LA FLOR

¡Cuánto le agradezco, excelentísimo señor! Buenas tardes. (*Las manos*).

EL PRESIDENTE

Buenas tardes, señorita De la Flor. (*Al niño*). Adiós, amigo mío. Hasta muy pronto.

SEÑORITA DE LA FLOR

Le digo, señor presidente, que es muy inteligente. A su edad, ya sabe lo que será cuando sea hombre. ¡Es vivísimo!

EL PRESIDENTE

A ver, Pepito, dime: ¿qué harás cuando seas grande? ¡A ver! Dime... (*El pequeño ha puesto una cara dolorosa y no responde*).

CÉSAR VALLEJO

SEÑORITA DE LA FLOR

Contesta, Pepito, al señor presidente. Dile qué quieres hacer cuando seas grande. (*El pequeño da muestras de una angustiada ansiedad*). ¡Responde! ¿Qué quieres hacer?

EL PEQUEÑO, *a la señorita De la Flor,*
gimoteando.

¡Yo quieyo hacé pipí!...

TROZO y MORDEL, *escandalizados.*

¡Oh!...

LLAVE

¡La realidad, antes que todo! Un pequeño es un pequeño... Vamos a lo importante: (*a Trozo*) ¿qué le ha parecido a usted?

TROZO

¿Qué me ha parecido qué cosa?

LLAVE

Don Acidal en la presidencia.

TROZO

Pues nada de anormal. Entro, veo a un hombre de presidente que me recibe y me pregunta en qué puede servirme...

MORDEL

Naturalmente. Es una mujer que nunca había visto al presidente.

LLAVE

En suma, ¿no hubo nada que le chocase?

TROZO

Nada. ¿Y usted?

LLAVE

Yo... tampoco. Imagínese: un pequeñuelo de tres años.

ACIDAL

Conclusión: hay que abreviar. Ya no salgo a los balcones...

MORDEL

¡Para qué! Está demás.

LLAVE

Para acabar, la escena de la entrevista con el enemigo. (*Consulta la hora*). ¡Más de la una!

MORDEL

¿Conmigo en la presidencia?

LLAVE

No. Ahora, con don Acidal. (*Retirándose del lado de la puerta del foro*). Voy a anunciar... (*Acidal sigue ante su despacho presidencial, Mordel retorna a la puerta de la derecha y Trozo espera, junto a Llave*).

EL AYUDANTE, *anuncia.*

Excelentísimo señor, acaban de traer al general Ñatón, que cayó preso ayer. Usted había ordenado...

ACIDAL, *presidente, tras una reflexión.*

Sí. Que me lo traigan ante mí inmediatamente. (*Llave figura que se retira. Pausa*).

EL AYUDANTE, *anuncia.*

El señor prefecto de Policía.

TROZO, *en el papel del prefecto, simula que entra.*

Excelentísimo señor, el general Ñatón está en la antecámara.

CÉSAR VALLEJO

EL PRESIDENTE

Que pase. *(Pausa)*,

LLAVE

Una silla hará del general Ñatón. *(Cogiendo una silla y colocándola en el centro de la pieza, frente a Acidal)*. ¡Ésta!... *(Mirando la silla)*. El viejo Ñatón tiene las manos atadas a la espalda, sucio, en traje de campaña, sin kepí, transido. La rabia y la amargura del vencido crisan su rostro y arrancan de sus ojos una llama salvaje... *(Todos miran la silla)*.

TROZO

Una vez Ñatón ahí, un silencio, mezcla de curiosidad y de estupor, impera en el despacho presidencial, que está lleno de grandes personajes oficiales. Nadie habla ni se mueve. *(En efecto, todos escenifican dicho ambiente)*.

LLAVE, *mirando la silla*.

Ñatón, puesto frente a frente con el presidente, baja los ojos. *(A Acidal)*. Usted le observa con rencor... *(Acidal observa la silla con rencor)*.

MORDEL

Ya. Ahora puedes hablarle.

EL PRESIDENTE, *a la silla, airado*.

¡Miserable! ¡Traidor a la patria! ¿Qué fines le han guiado para conspirar contra mi gobierno?... ¿Pretendía usted volver a la presidencia, para mancharla de nuevo con la sangre inocente del pueblo y para echarse otros millones al bolsillo?... ¡Conteste! *(Al ayudante)*. Desátenle las manos *(Llave figura cumplir la orden. El presidente saca entonces un revólver del bolsillo y se lo da al prisionero)*. Coja usted mi revólver... *(Pone el arma sobre la silla y se ofrece a Ñatón)*

como blanco). ¡Máteme!... Pedía usted mi cabeza. Y ¡bien! aquí la tiene usted a su alcance... ¡Tire!... (*Ñatón sigue inmóvil. El presidente saca entonces otro revólver y, apuntando al pecho del prisionero, le desafía*). ¡Pues entonces, de hombre a hombre! ¡Apunte! ¡Tire!... ¡Al que queda de pie, la presidencia!... (*Sensación en el despacho presidencial*). ¡Uno!... ¡Dos!... ¡Levante su arma! ¡Apunte!... ¡Cómo! ¿Dónde está esa valentía?... (*Y como Ñatón no se mueve, el presidente le dice con desprecio*). ¡Cobarde!... Devuélvame esa arma... (*Recoge violentamente el arma de la silla y ordena*). Atadle otra vez... (*La orden se ejecuta. El presidente ruge*). ¡Cobarde!... (*Figura que le arranca las charreteras*). ¡No las merece!... ¡Soldado indigno!... (*En fin, figura que le escupe*). ¡Llévadle!... ¡A los aljibes!... (*La puerta del foro se abre bruscamente y el general Tequila penetra*) seguido de varios oficiales y tropa; el teniente Del Millar viene entre ellos. Los Colacho y sus secretarios se quedan paralizados).

EL GENERAL TEQUILA, *ordena a la tropa señalando de uno en uno a Acidal, a Mordel, a Llave y a Trozo.*

¡Al Presidente de la República! ¡Al secretario! ¡Al ayudante! ¡Y al prefecto de Policía! ¡Las esposas, a los cuatro!... (*La tropa ejecuta la orden y los cuatro hombres entregan las manos mansamente*). ¡Y fusiladlos, antes de la aurora!...

VOCES *de muchedumbre, mientras baja despacio el telón.*

¡Abajo la revolución! ¡Abajo el imperialismo norteamericano! ¡Viva el presidente Palurdo!

FIN DE LA FARSA

LA PIEDRA
CANSADA

- *La piedra cansada*. Escrita en español en 1937, cronológicamente es la última obra de César Vallejo. Hay dos versiones: la de Tres actos y quince cuadros, publicada en *Visión del Perú* N° 4, en 1969, y la de Tres actos y trece cuadros, depositada en la Pontificia Universidad Católica del Perú y publicada por la PUCP en 1979. Se reproduce la versión de quince cuadros publicada como parte del “Homenaje Internacional a César Vallejo”, edición de Carlos Milla Batres y Washington Delgado, en la Revista *Visión del Perú* N° 4, Lima, julio de 1969.

PERSONAJES

TOLPOR

EL ARQUITECTO

EL SIERVO

KAURA

RUNTO KASKA

UN ANCIANO

DONCELLA PRIMERA

DONCELLA SEGUNDA

UYURQUI

MAMA PAYO

UN CHASQUI

CAMPESINO 1

CAMPESINO 2

UN MIEMBRO DEL CONSEJO DE LOS ANCIANOS

UN SOLDADO

UN VILLAC

HERALDO

VILLAC UMO

OKAWA

MAMA CUSI

EXTRANJERO

SALLCUPAR

CHASQUI BLANCO

CHASQUI NEGRO

CHASQUI ROJO

NAYDAMI

ORUYA

ONTALLA

UNA ANCIANA

UN ANCIANO

HUACOPA

PASTOR

PASTORA

LA MUJER

QUECHUAS / AMAUTAS / AUQUIS / CORO INVISIBLE DE NIÑOS
/ MUJERES / PIRUCS / OFICIALES / QUIPUCAMAYOS / VOCES
DE HOMBRES / VOCES DE MUJERES / CORO FEMENINO / LA
FARÁNDULA

ACTO PRIMERO

CUADRO PRIMERO

La escena representa varios muros megalíticos, formando parte de un baluarte en construcción de la fortaleza de Sajsawaman. Pórticos, pasadizos, escalinatas. Algunas ventanas trapeciales acabadas, otras inconclusas. Al pie de los muros, bloques sueltos, de diverso tamaño, gruesas sogas, grandes parihuelas y otros materiales y útiles de albañilería. Atmósfera ciclópea.

La escena, antes de empezar el espectáculo, muestra el telón levantado, y la decoración aparece, por consiguiente, visible al público.

Al sonar el timbre, todas las luces del teatro se apagan y reinan en él oscuridad y silencio completos. El alba desciende lentamente a posarse en el más grande de los bloques que están sueltos al pie de los muros, dejando el resto del tablado sumido siempre en las tinieblas. Cuando la claridad del día inunda la escena, aparece, sentado al pie de dicho bloque, Tolpor, los codos en las rodillas y el rostro entre las manos, hundido en la cavilación. Pasos convergentes de multitud resuenan en torno al escenario. Del ruido, rítmico y tumultuoso, de estos pasos, nace, sin solución de continuidad, la obertura del Himno al Sol. Por distintas partes de la escena,

acuden presurosos al trabajo, picapedreros y albañiles, con sus útiles de trabajo en la mano. Reunidos en la escena, cantan el himno en coro, inmóviles, bieráticos, mientras el sol se eleva tras los muros del baluarte. Tolpor levanta la cabeza y se restrega los ojos.

LOS QUECHUAS, *terminado el canto, saludan.*

¡Ama Sua! ¡Ama Llulla! ¡Ama Kella!... *(Rodean la gran piedra e intentan moverla con lazos y palancas).*

QUECHUA 1, *de lo alto de uno de los muros.*

¡Mama roca! ¡Hermosa piedra! ¡Un día más alumbra tu cansancio! Un día más que vamos a tratar de levantarte. ¿Subirás? ¿Cederás, por fin, a nuestras sogas y champis?... *(Todos permanecen inmóviles, mirando ansiosamente el bloque fatigado).*

QUECHUA 2, *de lo alto de otro muro.*

Es inútil. Las canteras de Pissaj tienen las entrañas pesadas, como las mujeres estériles.

QUECHUA 3, *abajo.*

Las piedras de Pissaj tienen el pecho malo, torcida la mirada terrenal. Desde que saltan de la cantera, hasta que se incorporan en las fortalezas, dejan en pos de sí exterminio, sangre, lágrimas, muchas vidas difuntas, aplastadas por su aciaga e implacable pesantez.

QUECHUA 4, *abajo.*

¡Las piedras de Pissaj son las más bellas del reino!

QUECHUA 5, *de lo alto de los muros, a la vez.*

¡Bloque telúrico, levántate!

QUECHUA 6, *de lo alto de los muros, a la vez.*

¡Basalto endemoniado, subirás!

QUECHUA 7, *de lo alto de los muros, a la vez.*
¡Lúgubre roca!

QUECHUA 8, *abajo.*
¡Piedra entera, orgullosa! ¡Piedra piedra! ¡Basalto de grano tan apropiado para los grandes dentajes como para las simples aglutinaciones! ¡Cede! ¡Cede!

LOS QUECHUAS, *terminado el canto, saludan.*
¡Ama Sua! ¡Ama Llulla! ¡Ama Kella!... (*Rodean la gran piedra e intentan moverla con lazos y palancas.*)

QUECHUA 1, *de lo alto de uno de los muros.*
¡Mama roca! ¡Hermosa piedra! ¡Un día más alumbra tu cansancio! Un día más que vamos a tratar de levantarte. ¿Subirás? ¿Cederás, por fin, a nuestras sogas y champis?... (*Todos permanecen inmóviles, mirando ansiosamente el bloque fatigado.*)

QUECHUA 2, *de lo alto de otro muro.*
Es inútil. Las canteras de Pissaj tienen las entrañas pesadas, como las mujeres estériles.

QUECHUA 3, *abajo.*
Las piedras de Pissaj tienen el pecho malo, torcida la mirada terrenal. Desde que saltan de la cantera, hasta que se incorporan en las fortalezas, dejan en pos de sí exterminio, sangre, lágrimas, muchas vidas difuntas, aplastadas por su aciaga e implacable pesantez.

QUECHUA 4, *abajo.*
¡Las piedras de Pissaj son las más bellas del reino!

QUECHUA 5, *de lo alto de los muros, a la vez.*
¡Bloque telúrico, levántate!

CÉSAR VALLEJO

QUECHUA 6, *de lo alto de los muros, a la vez.*
¡Basalto endemoniado, subirás!

QUECHUA 7, *de lo alto de los muros, a la vez.*
¡Lúgubre roca!

QUECHUA 8, *abajo.*
¡Piedra entera, orgullosa! ¡Piedra piedra! ¡Basalto de grano tan apropiado para los grandes dentajes como para las simples aglutinaciones! ¡Cede! ¡Cede!

QUECHUA 9, *de lo alto de otro muro.*
¿Qué tienes, mama roca? ¿Qué te ocurre? ¿Estás durmiendo acaso? ¿Sufres? ¿Te duele algo, quién sabe?... ¿Sueñas?... *(todos aguardan de nuevo la respuesta de la piedra).* ¡Responde!... *(Pausa).*

TOLPOR, *desde el muro más alto.*
¡Trabajadores de la piedra! ¡Constructores de los templos, de los palacios y de las ciudadelas! Dos aves misteriosas han cantado, esta noche, en las ramas de mi molle: el pájaro de una sola ala y el...

UNA VOZ, *interrumpiendo ansiosamente.*
¿Y el pájaro áptero?

TOLPOR
Sí. Y el pájaro sin alas. *(Voces y movimientos de sorpresa).* Cuando se retiraron los luceros, el molle, de quieto que estaba, empezó a estremecerse y retorcerse, como si le doliesen las yemas de sus hojas.

QUECHUA 10
Así hacen todas las plantas en retoño.

TOLPOR
Me levanté del lecho, miré por la rendija de la puerta...

QUECHUA 11

¡Malo! ¡Los secretos de un árbol son sagrados!

TOLPOR

Asentado sobre una rama baja...

VARIOS, *vivamente*.

¿El pájaro sin alas? ¿El ave áptera?

TOLPOR

No. El pájaro de una sola ala. ¡Un animalillo delicado, pero, a la vez, feísimo, espantoso! Tenía el cuello enarcado en dirección de mi cabaña, como si me espicara. Un calofrío recorrió mi cuerpo. Ahogué un grito y me volví a mi cama, horrorizado.

VARIOS

¡Desgracia! ¡Reveses militares! ¡Malas guerras!

TOLPOR

Pero he aquí que, apenas me hube retirado de la puerta, oí que el pajarruco lanzaba un graznido ronco, grave, sostenido... (*Murmullos. Emoción*).

QUECHUA 12

Para que muera el Inca Pachacútec, se oyó al mismo animal graznar sobre los techos del palacio de Kassana.

VARIOS

Viracocha proteja a su pueblo.

TOLPOR

El molle se puso entonces a bramar, como si anunciase tempestad. Sentí luego que el ave abandonaba el ramaje...

QUECHUA 13

El vuelo de esos pájaros no se oye: es tan callado, tan imperceptible, como el vuelo del alma, al pasar de la rama de la vida a la rama de la muerte.

CÉSAR VALLEJO

TOLPOR

Poco después, un canto –esta vez fue un canto y no ya un graznido–, un canto erró en la noche. ¿De dónde salía ese canto?...

QUECHUA 14

El canto del ave áptera es la voz de los fetos en los vientres de sus madres.

QUECHUA 15

Es la voz de los pumas desgraciados.

QUECHUA 16

Es la voz de las plantas, que lloran por los hombres.

TOLPOR

¡Buenos trabajadores de la piedra, arquitectos de la más grande fortaleza del Tahuantinsuyo! ¡No hay cántico más bello ni más triste que el cántico del pájaro sin alas!

QUECHUA 17

¡Basta! ¡A la faena! ¡No dependen del hombre los designios del destino, ni el canto de las aves!

*TOLPOR baja del muro y, con aire de misterio,
mirando fijamente a la piedra cansada.*

Se perdió junto a ella. ¿Qué se ha hecho?... No lo sé... (*Los demás le dejan hacer, intrigados. Tolpor da vuelta en torno de la piedra, como buscando algo*). Vino directamente del molle y se detuvo aquí, no cabe duda...

QUECHUA 17

¿Qué se detuvo aquí, junto a la piedra?

TOLPOR, con exaltación.

¡El ave sin alas está aquí! ¡Debajo de la piedra fatigada! (*Ri-*

sas. Tolpor invoca al bloque en alta voz). ¡Guijarro cansino! ¿Dónde está? ¿Pasó?... ¿Le escondes? ¿Se refugia tal vez bajo tu masa?... (Empuja a dos manos la piedra y le grita, enfurecido). ¡Say Jusca! ¡Mama roca! ¿Dónde está? ¿Te lo has tragado?... (Vuelve a empujarla con todas sus fuerzas).

TODOS, *con repentino asombro.*

¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!... ¡Se ha movido! ¡Se ha movido! *(Un canto, infinitamente triste, palabras, cruza por encima de los muros. Los quechuas paran el oído).*

TOLPOR, *con la mirada deslumbrada en alto.*

¡Ahí está!... ¡Ahí está!... *(El canto se aproxima y se precisa: es el arquitecto, jefe de los trabajos de la fortaleza, que viene cantando. Tolpor y los demás trabajadores, al verle, se apresuran a mover el bloque, por una vasta maniobra común).*

TODOS, *alborozados, al arquitecto que descende una escalinata entre dos muros.*

¡Se ha movido! ¡La piedra cansada se ha movido!...

EL ARQUITECTO

¡No matar! No mentir! ¡No estar ociosos!

LOS QUECHUAS

¡La piedra fatigada se ha movido!

EL ARQUITECTO

Bien. El Inca había expresado su deseo de asistir a su levantamiento. Previamente, quiero verla moverse, por mí mismo. ¡Disponeos! ¡Champis! ¡Sogas! ¡Picas!... *(El telón ha empezado a caer en medio del ajetreo de los quechuas, que se disponen a mover el bloque).*

TELÓN

CUADRO SEGUNDO

Al levantarse el telón, un reflector descubre, en medio de la oscuridad total del escenario, a un siervo sentado en cuclillas frente al público, en la primera grada de una escalinata dispuesta horizontalmente a las candilejas. Delante del siervo, asentado en el suelo, un aríbalo de barro, de base plana y de dos asas. El quechua canturrea una aria, entrecortándola con recitados.

EL SIERVO, *tras un canto, recita.*

Las lluvias han empezado. Los sacerdotes escrutan en el color de las serpientes nuevas, el incierto porvenir y la mortalidad del año. ¡Viracocha sonría a su raza! ¡Que la tierra produzca el tallo que da sombra y frescura, la semilla que nutre y prolifica, la flor que se abre para los tabernáculos, para las cunas y las tumbas!... *(El siervo canta y, de nuevo, recita).* ¡La gran festividad del Situa se aproxima. Las diez puertas de los diez templos se abrirán. Al compás de tamborcillos encintados, danzarán las ñustas, al ingresar a la pubertad, y de los desiertos australes, áridos y salados, vendrán nuevos mitimaes, trayendo misteriosos animales, de colas lacias y abundosas! ... *(El siervo canta. Luego, poniéndose de pie y levantando a dos manos y hasta la altura del*

rostro, el aríbalo). ¡Señor Sol! ¡Padre del mundo! ¡Éste es el vaso de Kaura!... *(Se queda en éxtasis, el rostro alzado al cielo)*. ¿Qué va a caer ahora en el vaso de arcilla de mi ñusta?... Ayer cayó en él un insecto, de esos que, con zumbido suave, arrullador, suelen guiar y orientar a los ciegos que viven en la selva. ¿Cómo vino hasta aquí, vivo, este insecto? ¡Es el milagro!... Otro día, cayó una gota de sangre de un cóndor que iba herido por la altura. Hoy... *(acercando ansiosamente el oído al gollete del aríbalo)* ¿qué cae? ¿Qué ha caído?... *(Se queda oyendo)*. ¡Oigo adentro adentro un suspiro!... ¡No!... *(Petrificado)*. ¡Una raíz!... ¡Una raíz!... ¡Una raíz, con una raicilla!... ¡Han caído en el vaso dos raíces! *(Pone precipitadamente el aríbalo sobre su cabeza, vuelve la espalda al público, sube la escalinata y desaparece en el oscuro fondo de la escena)*.

TELÓN

CUADRO TERCERO

Cámara en el palacio de Uyurqui, rectangular y toda de piedra pulida. Adosados a los muros, cuatro monolitos ornamentales. En torno, bancos de piedra, cubiertos de pieles felinas y cojines de lana de alpaca. Por el suelo, alfombras y más pieles. A la derecha, segundo plano, una puerta. En el muro del fondo, ventanas abiertas al cielo.

Kaura está sentada en el suelo, sobre una piel de jaguar, a la derecha de la escena. Dos doncellas sostienen, de pie, un pequeño telar portátil, en el cual la ñusta teje una honda.

Al pie de cada monolito, un amauta anciano, sentado, consulta en anchas y finas hojas de plátano, viejos caracteres. Hay un silencio.

AMAUTA PRIMERO

Durante el reinado de Sinchi Roca, las escogidas del Acllawassi tejieron, con lana de las alpacas del Hatun, una faja para el príncipe heredero. En la faja aparecían bordados, en vívidos tintes vegetales, todos los animales del reino, cada especie dentro de su clima y paisaje propios. Asombraba la sutileza de los hilados y compleja era su disposición, según

los colores y matices. Pero desconcertaban, sobre todo, la habilidad y acierto con que se sucedían las sombras y las luces en las pieles y plumajes de los animales. La retina sufría extrañas desviaciones a la vista de la faja maravillosa... Y he aquí que el príncipe heredero, cuando escrutó la faja, para captar su contenido en todos sus detalles y pormenores, lloró sangre y volvióse ciego... *(Por la puerta de la derecha, entra el siervo del cuadro anterior, portando su gran aríbalo sobre la cabeza. Los amautas y las doncellas se vuelven a él y le siguen con la mirada. Sólo Kaura no le ve, sumida como está en su telar y en sus reflexiones. El siervo da, ritual y lentamente, la vuelta a la cámara y va a detenerse ante el amauta que hablaba, posando el aríbalo en el suelo, delante del anciano. Luego se dirige hacia la puerta por donde entró y vase, en medio del silencio general. Pausa. El amauta que hablaba, añade).* ¡Unancha yawarpa!...

AMAUTA 2, *volteando una hoja.*

Las cinturas de los reyes van fajadas con los ríos de llanto de sus pueblos.

AMAUTA 3

En la cinturas de los príncipes caben todos los círculos, menos uno.

AMAUTA 1

A propósito de ciegos: ¡ser extraño es un ciego! ¡Extraño! ¡Sibilino!... ¡Un día, el sol entrará en el alma de los ciegos y no volverá a salir tras de los Andes!

KAURA, *alegre, despreocupada, examinando su tejido.*

¡Será una honda peregrina! ¡Verde rana, rojo huayruro, cinabrio, otro verde y oro de lavadero!

AMAUTA 4

¡Ñusta, acuérdate que el verde con el verde dan oráculo funesto!

KAURA

Hace algún tiempo, Sajta, mi prima, del señorío de los yungas, salió, una mañana, de caza al bosque, con amigas. Entradas en la espesura, Sajta fue la primera en disparar su honda. El cadáver de un joven campesino fue hallado, a pocos pasos, con una herida de piedra en la frente. Tibios aún estaban sus cabellos.

AMAUTA 3

¡Un asesinato, a mi entender, digno de un símbolo!

KAURA

Desde entonces, para dar forma viva a su piedad por esta desgracia, Sajta lleva, prendida al pecho, una mecha de cabellos del quechua muerto involuntariamente por su mano.

AMAUTA PRIMERO

Los astrónomos chancas aseveran que no es bueno enamorarse de un cadáver.

KAURA

¡El pobre! Era un joven del pueblo. Un pastorcillo.

AMAUTA 4, *hundido en otra suerte de reflexiones.*

Una cuestión me embarga desde hace mucho tiempo. Entre los trece pecados que un hombre del pueblo puede cometer, figura el del adulterio en cuarto lugar y el de amar a una mujer de estirpe, en séptimo lugar y, sin embargo, el pecado del adulterio es castigado con la muerte por el fuego, mientras que el otro, con la muerte por el frío. ¡Enigma de las leyes!

KAURA, *se echa a reír.*

Venerables amautas, el amor es una fiera misteriosa, que tiene las zarpas apoyadas sobre cuatro piedras negras: la piedra de la cuna, la piedra breve, asustadiza, de la boca, la gran piedra del pecho y la piedra alargada de la tumba. ¿Comprendéis?

LOS CUATRO AMAUTAS

¡Palabras de una gran sabiduría! (*Entra Runto Kaska*).

RUNTO KASKA

¡Ama Sua! ¡Ama Llulla! ¡Ama Kella!

KAURA

Runto Kaska, bienvenido. (*Los amautas tornan a su lectura en silencio*).

RUNTO KASKA

Princesa, el Inca va a asistir esta tarde al levantamiento de una piedra cansada, en Sajsawaman. La kolla irá también y desea que formes en su séquito.

KAURA

Amable mensajero, nuestra kolla es indulgente.

RUNTO KASKA

La ñusta más hermosa del Imperio forma parte, por derecho propio, de la corte de los Incas. (*Acercándose*). Viracocha ha encendido en tu frente un arco bajo el cual la raza del Sol sigue un nuevo destino...

KAURA, *poniéndose de pie, hosca.*

¡Runto Kaska!...

RUNTO KASKA

Jamás hubo en el reino ojos como los tuyos! ¡Ojos túneles!
¡Ojos puentes!...

KAURA, *mirando por una ventana, ahoga un grito, amedrentada.*

¡El koyllur! ¡El koyllur, en pleno mediodía!

RUNTO KASKA

¡Halagüeño presagio, por el contrario!

KAURA, *bajo, inclinada, en una queja.*

¡En otoño, nadie sabe lo que anuncia su presencia al mediodía!

RUNTO KASKA

¡Que los dólmenes de oriente nos sean propicios! ¡Que los luceros del sur pasen sobre las tumbas tutelares!... (*Ambos guardan silencio. Runto Kaska murmura*). ¡Kaura!... (*Kaura no responde. Pausa*).

KAURA, *sin levantar los ojos, en un ruego exasperado.*

¡Runto Kaska! ¡Basta!

RUNTO KASKA, *disponiéndose a partir y también en una súplica.*

¡Princesa!... (*La ñusta, siempre inclinada, no responde. Runto Kaska se inclina y vase*).

AMAUTA 3, *leyendo, profundamente.*

Más allá de la puerta, está el camino. ¡Más allá de los labios, el aliento! ¡Más allá de las alas, está el vuelo!... (*Kaura, taciturna, retorna a su telar, se sienta y teje*).

AMAUTA 2, *leyendo, profundamente.*

¡Más triste que los pasos, son los pies! ¡Más lejos que la muerte, está la vida! ¡Más duele el ser amado, que el amar!... (*El amaута ante quien puso el siervo el aríbalo, se levanta, lo toma a dos manos y lo lleva, saliendo por la derecha. Los*

demás amautas, las dos doncellas y Kaura le miran alejarse, reconcentrados, graves).

TELÓN

CUADRO CUARTO

Suena el timbre, se apagan las luces de la sala y, antes de alzarse el telón, se oye en el escenario el ruido de una labor de masa: choques de piedras y de picas, pasos apresurados, voces confusas. Luego, un redoble lejano de tambores. Exclamaciones: “¡El Inca! ¡El cortejo imperial! ¡Las calli-sapas!... ¡Las princesas amarillas!”, cesa el ruido de trabajo. Un coro femenino entona, acercándose, el haylli, y el telón se levanta lentamente, dejando ver una segunda sección de los baluartes en construcción de Sajsawaman. Un gran muro circular a medio alzar, con un pasadizo o pórtico lateral, segundo plano izquierda. El muro, mirando al público, da lugar, en el proscenio, a una especie de rotonda, con salida a ambos lados de la escena. Una muchedumbre de trabajadores, puestos de rodillas y dando frente al pasadizo lateral izquierdo, oyen, los ojos alzados al cielo, sumidos en un éxtasis místico, el coro femenino invisible. Un silencio profundo impera luego en el tablado.

LA MULTITUD, puesta de pie, aclama al emperador.

*¡Payta Yuyarina! ¡Alma de la luz! ¡Estandarte de la Aurora!
¡Lloque Poderoso!... (La muchedumbre calla y reina otro si-*

lencio, durante el cual los quechuas miran absortamente por la puerta de la izquierda).

QUECHUA PRIMERO, *en alta voz y como en una invocación.*

¡Say Kusca! ¡Mama roca! ¡Piedra cansada! ¡Cuántos años echada en el paciente terraplén! ¡Cuántos años que en torno a ti hormiguean las muchedumbres, esforzándose en alzarte!

LA MULTITUD, *en coro.*

¡Vanamente! ¡Vanamente!

QUECHUA 2

¡Te han agitado, golpeándote; te han suplicado, te han llorado!

LA MULTITUD

¡Vanamente! ¡Vanamente!

QUECHUA 3

¡Te han llamado a grandes gritos, empujándote de todos lados, tirándote con sogas!

LA MULTITUD

¡Vanamente! ¡Vanamente!

QUECHUA 4

¡Las aguas movedizas removieron las tierras en que yaces, arrastrándolas consigo, mas tú has seguido fija, incommovible!

LA MULTITUD

¡Como piedra! ¡Como piedra!

QUECHUA 5

¡De lejos, los pastores, al buscar sus ganados, te solían mirar,

al caer la tarde, con medrosa piedad, como a las piedras de las tumbas!

LA MULTITUD

¡Vanamente! ¡Vanamente!

QUECHUA 6

¡Los buitres y los búhos asentábanse en tu pecho por las noches; en el día, los trinos de los árboles y los rugidos de las madrigueras arrullaban tu cansancio misterioso, tu tenaz indolencia material!

LA MULTITUD

¡Vanamente! ¡Vanamente!

QUECHUA 7, *en un grito de asombro.*

¡Viracocha! ¡La levantan! ¡La levantan!... *(La multitud contempla el levantamiento de la piedra, con una mezcla de estupor y vago terror. El coro femenino entona el itu. De pronto, un formidable estrépito se produce por el lado del pasadizo izquierdo y retiembla toda la fortaleza. La multitud lanza un alarido, seguido de un silencio de muerte. Y luego, gritos de espanto y voces de socorro. La muchedumbre va y viene, despavorida).*

VOCES

¡Cayó! ¡Cayó! ¡La piedra de Pissaj! La piedra... *(Entre la multitud aparecen príncipes y dignatarios de la corte, y algunas sipakoyas, desmayadas, cruzan sostenidas por gente del pueblo. Tolpor viene por la izquierda, sosteniendo en sus brazos a Kaura, desfalleciente, lívida).*

TOLPOR, *escrutando ansiosamente el rostro de la ñusta.*

¡Agua!... ¡Agua!... ¡No respira!... *(Se detiene en medio de la escena, da de nuevo unos pasos, vuelve a detenerse, llaman-*

do con angustia a la princesa). ¡Ñusta! ¡Princesa! ¡Tonapa Camaj!... (La ausculto. Kaura, lentamente vuelve al conocimiento; se incorpora con trabajo y, al encontrarse sus ojos con los de Tolpor, permanece primero estupefacta; luego, sonrío al albañil y le acaricia el cabello. Tolpor, deslumbrado, inclina la frente, en el momento en que, por la izquierda, entra Runto Kaska precipitadamente).

RUNTO KASKA

¡Kaura! ¡Kaura!... (Un remolino de gente arrastra a Kaura y a Runto Kaska por la derecha. Tolpor, como hechizado, sigue con la mirada, ansiosamente, a la princesa).

TELÓN

CUADRO QUINTO

Ante el pórtico del Koricancha. Numerosos quechuas cruzan, descalzos o de rodillas en señal de adoración, ante el templo del Sol. Los hay que entran o salen de él. Algunos niños van de la mano de jóvenes villacs, llevando altos tallos de maíz. Un piruc anciano sale del templo, a la cabeza de un pequeño ayllu: mujeres, niños y adolescentes campesinos, de cuyas rodillas penden florecillas y sonoros piruros de cobre.

Al pie de una pilastra, hacia el lado izquierdo del pórtico, dos doncellas hacen arder hojas de coca en un sahumero consistente en un cráneo humano.

Tolpor aparece por la derecha, abstraído, la mirada perdida en el vacío. Grupos de gente se apartan de él, con mezclas de piedad y repugnancia, por no haberse descalzado ante el lugar sagrado.

UN ANCIANO, severo.

Entra al templo. Repara tu falta... (Tolpor se arrodilla ante la Pilastra y se abisma en sus reflexiones).

TOLPOR, saliendo de pronto de su
ensimismamiento, jubiloso, a las doncellas.

Mi antara, hermosas vírgenes, se compone de trece carrici-

llos... (*Las doncellas se vuelven a él, risueñas y sencillas*). Los sujeta y une una doble redecilla de tendones pertenecientes a un gigante colla, muerto por mi padre, como hondero del Inca, en la célebre batalla del Jonday.

DONCELLA PRIMERA

¿Sabes tocar la antara?

TOLPOR

La hago hablar lo que quiero. Cuando toco, va sujeta a mi cuello por un bello trenzado de cabuya. Y cuando no la uso, la guardo en un estuche de piel de rana, embutido de ornamento, datura sanguínea y otras yerbas vilcas, de las que se sirven para frotarse el cuerpo los adivinos aterrados.

DONCELLA SEGUNDA

¿Dónde vives? ¿Cómo te llamas?

TOLPOR

Soy Tolpor, el albañil.

DONCELLA SEGUNDA

¿De qué ayllu eres?

TOLPOR

De los taucasquis. Vivo en los arrabales del Hurin-Cuzco, cerca del palacio de Yucay.

DONCELLA PRIMERA

¿Y tu familia?

TOLPOR

Mi madre y una hermana. El padre murió de mal viento, cogido al pasar delante de la tumba de una adúltera. ¿Y vosotras?

DONCELLA SEGUNDA

Mitimaes de la montaña. ¿Dónde trabajas?

CÉSAR VALLEJO

TOLPOR

Riego en estío los oasis y grutas de recreo de Yucay, y en otoño, trabajo en las fortalezas y acueductos.

DONCELLA SEGUNDA

¿Por qué no entras al templo?

TOLPOR

¿Por qué no entro al templo? Porque, antes, voy a hacer una ablución en el Huatanay.

LAS DONCELLAS, *sobrecogidas*.

¡Oh!... ¡No nos toques! ¡Vete!... (Se asen una a otra, retirándose y asilando a Tolpor).

TOLPOR

¿Hermosas mitimaes, montañesas señoras, conocéis el amor? ¿Habéis amado ya? Alejaos de mí, pero escuchadme...

DONCELLA PRIMERA

¿El amor?... El amor cuentan que nace a la sombra de las palmeras florecidas.

DONCELLA SEGUNDA

El amor viene en los buches de los cóndores del norte. Es una piedrecilla azul, que cura el mal de la distancia.

TOLPOR, *riéndose como un niño*.

El amor, desconocidas, no viene de planta ni de animal. El amor –todo el amor y todos los amores de las plantas, animales, piedras y astros–, todo el amor del mundo, nace del pecho humano. Lo sé por experiencia. Mi amor, el amor que me nace esta tarde, lo he soñado durante soles, lunas y estaciones, al tañer los carrizos de mi antara... (*Las doncellas también ríen, infantiles*).

DONCELLA PRIMERA

¿Y dónde anda tu novia? ¿Quién es ella?

TOLPOR

¡Mi novia es una ñusta! ¡Una ñusta aterrada! Ha acariciado mis cabellos...

LAS DONCELLAS, *aleladas*.

¡Una ñusta! ... ¡Es una ñusta! ... ¡Otra impiedad! ¡Otra blasfemia! ¡Vete! ¡Manchas! ¡Vete! ¡Vete!... *(Se apartan de él. Algunos transeúntes se detienen a observar la escena. Tolpor, bruscamente ensombrecido, se descalza y penetra, la frente inclinada, en el Koricancha).*

TELÓN

CUADRO SEXTO

Tarde en una encrucijada de caminos, en Chokechaka. En el centro de la escena, un dolmen de piedra en forma de serpiente. En torno, arboledas. Auquis y sipacoyas celebran, presididos por Uyurqui y mama Payo, la entrada a la pubertad de Kaura.

Delante del dolmen, la asistencia está sentada en dos filas, de espaldas unos a otros –por parejas– sobre dos largos bancos de madera, tapizados de yerba y dispuestos de un extremo al otro del tablado. Al fondo, detrás del dolmen, los padres de Kaura aparecen sentados en un alto y grueso tronco de árbol recién trozado y cubierto aún de sus hojas y ramajes. Una teoría de vírgenes, vestidas de rojo, están de pie una al lado de cada asistente, sosteniendo, en una mano un vaso y en la otra una rama de blanco algodón en flor. Kaura, ataviada de plumas policromas y guirnaldas de flores, está de pie entre sus padres, dando frente al público. Uyurqui y mama Payo la tienen tomada por las manos.

Un coro de niños invisibles entona el cántico ritual de la quipuchika. Al terminar el canto, impera un largo y profundo silencio. Después, las vírgenes alargan los vasos a los asistentes y éstos liban ceremoniosamente. Hay una nueva pausa.

AUQUI PRIMERO

En las quipuchikas antiguas, no se libaba esencias de cortezas, según creo. Lejanas invasiones extranjeras, procedentes del sur, introdujeron en el reino, mucho antes que su unidad fuese fundada, el licor del lunático tallo macerado. En las quipuchikas antiguas, particularmente, al celebrarse el ingreso a la pubertad de las mujeres, se bebía una chicha de maíz, fuerte y amarga. La virgen núbil solía embriagarse en el festejo y las palabras que decía en el trance de su embriaguez servían a los padres de clave para leer su porvenir.

UYURQUI

¡Una práctica bárbara, gentílica!

AUQUI 2

Lo que hay de cierto es que no todo los ayllus del imperio celebran este rito de la misma manera.

VARIOS

No. No. En efecto.

AUQUI 2

En la región de los bosques orientales, se desnuda a la virgen y se la hace dormir, envuelta en hojas de plátano, en un calvero salvaje de los bosques. Las fieras vienen al olor de la nueva sangre, hasta la tierna carne en sazón...

VARIAS SIPACOYAS

¡Dios del agua! ¡Torrentes! ¡Cascadas! ¡Tempestad!

AUQUI 2

Silenciosos, los elásticos oseznos lamen castamente sus muslos dormidos en flexión de esperanza, y los viejos jaguares se apelotonan en torno, formándole una muralla hirsuta de defensa, invulnerable.

CÉSAR VALLEJO

UYURQUI

Conozco la costumbre. ¡Es formidable!

AUQUI 2

Es raro que la virgen sea atacada por algún puma famélico o en celo o sea abandonada por su guardia felina: que una herida de hombre o de animal en la fibra recién florida, anuncia esterilidad o muerte prenupcial.

AUQUI 3

En ciertos ayllus porus, la virgen vierte en la cabeza de su padre un aríbalo de zumo de lima verde, trasegado en dos tazas de basalto. No debe hacerse “sebo” la cabeza. La más leve oleosidad en el cabello anuncia matrimonio fatal, sin descendencia.

SIPACOYA PRIMERA

Entre los watallas y los maules, los votos epitalámicos no se elevan el día de la pubertad, sino el día de las nupcias.

SIPACOYA 2

Los ayllus cazadores de las cordilleras del norte atribuyen presagio de adulterio al graznido de un búho, el día de la pubertad de una mujer.

UYURQUI

A este propósito, el simbolismo del transeúnte de esta madrugada no deja de embargar mi curiosidad.

MAMA PAYO

Una visión extraña. Eso me inquieta.

UYURQUI

Yo sé, naturalmente, que si el desconocido iba llorando, sería ello motivo de inquietud por la virgen. Si cantaba, ya es otra cosa...

MAMA PAYO, a Kaura, tiernamente.

¿Astilla de su tronco, qué será?

UYURQUI

¿Era acaso un pastor de los rebaños sagrados que buscaba una alpaca extraviada? (*La asistencia, en un solo movimiento, demuestra su incertidumbre, alzándose de hombros*). ¿Era un chasqui cansado, que, a cuestras con la carga de algún triste mensaje, se detenía a orientarse a la luz del amanecer? (*La asistencia se alza de hombros*). Dormía yo o soñaba. De repente, la voz de un canto extraño –digamos que era un canto– estremecióme. Me asomé a la ventana. El resplandor del alba despuntaba y una sombra indecisa estaba pegada al muro del camino... Llamé. ¿Quién eres tú –dije– que de tal manera cantas o lloras en la penumbra del alba?

AUQUI 4

¡No se sabe si cantaba! ¡No se sabe si lloraba!

AUQUI 3

¿Aún era la noche? ¿Era ya el día?

MAMA PAYO

Era entre cielo y cielo. ¿Cómo precisar?

AUQUI 5

¿Quién era, en fin? ¿Lo dijo?

UYURQUI

He consultado el oráculo; lo ignora. ¿Era, acaso, un centinela del palacio imperial vecino, que soñaba, al despuntar el día sobre el valle, con la comunidad natal y distante, de donde partiera, una tarde, uncido a los ejércitos del sol?... (*La asistencia se alza de hombros, sumida en la mayor incertidumbre*). Volvió a cantar... o a llorar; volví a llamar... ¡Dime, al menos –le dije– dime si es que cantas o lloras!...

SIPACOYA 3

¡Atroz incertidumbre: no se sabe si cantaba; no se sabe si lloraba!...

SIPACOYA 4

Fue tal vez un mitimae fugitivo, que habiendo sufrido el tormento de las leyes...

UYURQUI, *interrumpiendo*.

Y antes que viniese el día y se fuese la noche, fue él, el misterioso. Yo le dije entonces, poseído de repentino e inexplicable malestar: ¡Aléjate! ¡Es mejor! Ya está clareando el día. ¡El sol puede enfadarse a tu vista, y del lugar manchado por tus plantas brotarían malas yerbas, a cuyo aliento se pudrirían las murallas del Cuzco, se formarían pantanos en el reino, morirían los coraquenques, se secaría el Huatanay, arderían los sembríos, la roña devoraría los graneros y, en los futuros chacus, en vez de las alpacas del Inti, vendrían cóndores negros, portando en sus garras el caos, las tinieblas!... ¡Aléjate de prisa! Tu voz –llanto o canción– es venenosa como la sangre de los niños abortados... (*Un gran silencio sigue a las palabras de Uyurqui*).

AUQUI 6

Nadie llora cantando. Nadie canta llorando. Debió, pura y simplemente, ser un canto.

TODOS, *levantando sus vasos en un brindis*.

¡Un canto! ¡Un canto! ¡Un canto! ¡Por la virgen! ¡Por sus nupcias! ¡Por su prole! (*Beben*).

AUQUI 7, *el más viejo de los asistentes, de pie, sacerdotal, en un encantamiento*.

¡Himno a la sangre!...

TODOS, *de pie, en coro*.

¡Viracocha, principio de los gérmenes!

AUQUI 7

¡Que los maridos engendren ayllus sanos, vigorosos; que las mujeres paran reinos organizados, florecientes!

TODOS

¡Viracocha, principio de los testes y los vientres!

AUQUI 7

¡Que los vástagos crezcan, respiren, trabajen, piensen, amen, procreen y perezcan!

TODOS

¡Viracocha, principio de la cabeza del cuerpo, fin de los pies del alma! (*Pausa de unción profunda. Kaura avanza, ágil, sonriente y se coloca delante del dolmen, siempre frente al público. El auqui del encantamiento se aproxima a ella y, poniendo las manos sobre la cabeza de la ñusta –ambos inclinados, mirando al suelo– hace una invocación en alta voz al dolmen. La asistencia escucha, de pie, mirando, al monolito.*)

AUQUI 7

¡Guijarro tutelar, padre del polvo, abuelo de la piedra, dios del hogar! ¡Ésta es la nueva virgen que te ofrece la pareja! (*Corto silencio*). ¿Es su signo un lucero de la mañana, un gran río tranquilo, una espiga, un mamífero?... ¿Dónde pondrá la sien, en su cansancio? ¿Dónde hallará la ruta, en su breñal? ¿Dónde, para su entraña, el hijo de los hijos?... (*Corto silencio. Un auqui y una sipacoya se toman de la mano y, haciendo un arco de ellas, vanse por el foro, ella de espaldas al dolmen, él con los ojos fijos en la piedra; desaparecen en la arboleda.*)

PRIMERA VOZ DE HOMBRE, *invisible*.

¡Yo te daré, núbil doncella, la puerta de tu casa!

CÉSAR VALLEJO

PRIMERA VOZ DE MUJER, *invisible*.

¡No la abras ni la cierres: entórnala, mujer! (*Otra pareja va-se de la misma manera que la anterior*).

SEGUNDA VOZ DE HOMBRE, *invisible*.

¡Yo te daré una lámpara de arcilla!

SEGUNDA VOZ DE MUJER

¡Enciéndela a los ojos de los otros; apágala a los de tu amado! (*Otra pareja*).

TERCERA VOZ DE HOMBRE

¡Yo te daré un tálamo de plumas!

TERCERA VOZ DE MUJER

¡Acuéstate en el tálamo y no duermas! (*Otra pareja*).

CUARTA VOZ DE HOMBRE

¡Yo admiraré la salud y hermosura de tus vástagos! (*La cuarta voz de mujer es un sollozo. Sobresalto y emoción en los personajes que quedan en la escena. El auqui del encantamiento levanta los ojos. Todos miran en torno con gran ansiedad. Un rumor de viento viene de la arboleda, crece, retumba*).

AUQUI 7

¡Es el viento! ¡El signo de la virgen es el viento! (*Vuelven de la arboleda las parejas y todos empiezan a bailar, cantando, en torno al dolmen y a Kaura, una danza epitalámica. Se paran. El auqui 7 exclama*). ¡Cae la noche! ¡Acechan malas sombras! ¡Danzad, cantad y alejadlas con ruido y movimiento! (*Vuelven a bailar y a cantar. Poco a poco, las parejas se dispersan y desaparecen de la escena, donde no queda, al fin, más que Kaura y Runto Kaska, en la creciente oscuridad nocturna. Pausa*).

RUNTO KASKA, *desde un rincón, entre los árboles, tímido, palpitante.*

¡Kaura!... (*Kaura está inmóvil junto al dolmen y sonríe, inclinada. Runto Kaska se le acerca*). ¡Kaura!...

KAURA, *radiante.*

La danza del viento agita mi pecho.

RUNTO KASKA

¡Tu voz es nueva, Kaura! ¡Tus miradas, nuevas!... ¿Por qué ríes así?

KAURA

Yo también he oído, al amanecer, cantar o llorar al que pasó...

RUNTO KASKA

¿Tú también le oíste?

KAURA, *ocultando el rostro y destrozando algunas hojas de las que la adornan.*

El padre se pregunta si era canto o era lloro, pero yo sé que era un canto que lloraba y un llanto que cantaba.

RUNTO KASKA

¿Te inquieta esa visión, Kaura, el día de tu pubertad?

KAURA

No fue visión. Fue una voz arrobadora. Y no me inquieta: ha dejado en mis oídos un rastro inefable.

RUNTO KASKA, *con adoración.*

¡Kaura!... ¡Estás extraña!... Un halo nuevo te rodea. Me pareces más suave ... Más ... Tu rostro arde con su llama familiar, pero...

KAURA *hace ademán de irse.*

Yo querría estar sola...

RUNTO KASKA, *reteniéndola*.

¡Mírame, Kaura! ¡Mírame! (*La toma el rostro y se miran frente a frente*).

KAURA

¡Se acabó mi terror! Al venir la noche, tenía yo antes miedo. Al venir el día, también tenía miedo...

RUNTO KASKA, *ansioso, apasionado*.

¡Tus ojos son más ojos! ¡Tu boca es más boca!

KAURA

Al pasar una sombra, al pasar una luz, tenía miedo...

RUNTO KASKA

¡En tu frente está posada otra frente!

KAURA

¡Cuando la madre dormía, cómo tenía miedo! ¡Cuando el padre hablaba, cómo tenía miedo!

RUNTO KASKA

¡Al pie de tu garganta, yace echado un camino cuyos extremos se pierden, a izquierda y a derecha, en tus cabellos!

KAURA

Al ver brotar un arbolillo en una almáciga, mi corazón temblaba; al ver morir un insectillo bajo el sol, mi corazón temblaba...

RUNTO KASKA

¡Aliento hay en tu aliento! ¡Aliento hay en tus senos! ¡Aliento en tu regazo! ¡Aliento en tus axilas!

KAURA

Oí, una vez, rumiar a una vicuña y di un grito; oí otra vez, crujir un guijarro, en un camino, y di un grito...

RUNTO KASKA

¿Tus manos se desgajan de tu voz, dedo por dedo, y dónde vas? ¡Kaura, que tu cintura esboza dos cinturas!

MAMA PAYO, *apareciendo por el foro.*

No es bueno, criatura, quedarse sola con el dolmen en el día de la pubertad.

RUNTO KASKA, *despidiéndose.*

Mama Paya, Kaura... Viracocha proteja a su pueblo.

MAMA PAYO

Las almas de los antepasados cruzan bajo la piedra tutelar, imperceptibles, de puntillas, este día, y si los seres que amaron mucho en este mundo exhalan en torno de la virgen núbil perfumes bienhechores, los hay, aquellos que habitó el odio en la tierra, que la asedian con hechizos infernales. Ven, vámonos. Prudencia... (*Mama Payo la toma del brazo, la lleva por el foro. Pausa. Aparece Tolpor, angustiado, en busca de Kaura; escucha, torna, espera... Silencio y soledad. Vuelve entonces sobre sus pasos y se aleja, caviloso, triste, lento.*)

TELÓN

ACTO SEGUNDO

CUADRO SÉPTIMO

Cabaña de Tolpor, al atardecer, en los alrededores del Cuzco. A la derecha, puerta abierta a la calle. Okawa está ocupada en tatuar, con un punzón de cobre candente, unos platos de madera, canturreando o comentando, por momentos, su labor. Un pequeño hogar arde a su lado.

OKAWA, considerando el dibujo que acaba de hacer en un plato.

¡Cabeza de venado, bien derecha! Como mirando lejos, al fondo de un país desconocido. ¡Ya!... *(Toma otro plato y canta. Tras un instante, considerándolo en alto)*. ¡Qué amarillo más extraño! ¡Ni oca dulce, ni mashua amarga! ¡Pecho de vicuña salvaje!... Tampoco. Se diría... Se diría tamarindo macerado. O, más bien, el color de un camino polvoriento, abandonado bajo el sol... ¡Otro! *(Toma otro plato y canta)*.

VOZ DE MAMA CUSSI, desde el fondo de la escena.

¡Date prisa, Okawa!

OKAWA, hablando para sí.

¡Tantos platos para qué? Plato que sobra –dicen los proverbios– es boca de un ausente que no come. *(Alzando la voz)*.

¿Madre, cómo son los platos en que yantan las vírgenes del Sol?

VOZ DE MAMA CUSSI

Los hay blancos, morados, lapizlázuli... Tatuados en el fondo de figuras misteriosas.

OKAWA, *para sí.*

Y el plato de la carne es negro y no tiene figuras.

VOZ DE MAMA CUSSI

Ve si viene el extranjero, Okawa. (*Okawa va corriendo a la puerta de la calle y mira hacia fuera.*)

OKAWA, *retornando a su labor.*

Ni sus noticias, madre.

VOZ DE MAMA CUSSI

¿Terminaste? ¿Qué es lo que haces?

OKAWA

El último. Es el último... (*Luego, soñadora, para sí.*) Y el plato de la leche es una lámina de oro. Alrededor, hay incrustadas, figuras sacerdotales de caoba. Mas el plato de la fruta nadie lo conoce. (*Cesando de trabajar, cavilosa.*) ¿La guayaba, de color de chirimoya, la lima, de fragancia de manzana, cómo serán servidas en el plato que nadie ha visto nunca?... (*Se queda un momento pensativa y luego reanuda premiosa su labor, murmurando.*) Y en cuanto a los vasos... Las vírgenes no saben lo que son los vasos. Ellas liban en keros. Unos keros desnudos, sin grabados, sin colores: keros tristes... (*Silencio. De pronto, Okawa lanza un grito y alza los ojos al cielo, apartando bruscamente el plato que tatuaba.*) ¡Madre! ¡Madre! ¡Los pumas imperiales!

CÉSAR VALLEJO

MAMA CUSSI, *viniendo del fondo, llena de
ansiedad.*

¿Los has oído? ¿Tú también los has oído?

OKAWA

¡Chut! ... (*Ambas escuchan. Tolpor viene por el fondo y tam-
bién escucha. Okawa, en un nuevo sobresalto.*) ¿Oís? ¿Oís?

MAMA CUSSI

¡Sí! ¡Sí!... (*Vuelven a escuchar.*)

TOLPOR, *fatal.*

¡Por fin! ¡Mañana! ¡Al rayar el alba!... (*Okawa corre a la
puerta de la calle y mira hacia afuera ansiosamente.*)

MAMA CUSSI, *impaciente.*

No acaba de venir el extranjero. ¿Qué sucede?

TOLPOR, *inmóvil, sombrío.*

La guerra será larga. Unas diez lunas. Sin contar dos de ida
y dos de vuelta.

MAMA CUSSI

¿Okawa, viene?

OKAWA, *apartándose de la puerta.*

Pasa gente. Mucha gente. Van mozos con ramos de siem-
pre vivas en las manos. (*Se ve, en efecto, cruzar por la calle
grupos de hombres y mujeres, en gran efervescencia. Mama
Cussi, Okawa y Tolpor observan las afueras.*)

MAMA CUSSI

Paciencia. Ya vendrá.

OKAWA

¡Un huaraca! ¡Pasa un huaraca!... ¡Otro! ¡Otro!... ¡Mirad!

¡Todas las madres! Una va corriendo, con un llauto de plata en las manos...

TOLPOR

La hora de concentración en los tambos y cuarteles es la primera estrella de la aurora. Partiré... ¡Triste! ¡Sangrando! ¡Envenenado!... (*Va y viene*).

OKAWA, *sin despegar los ojos de la calle.*

¡Ojotas! ¡Fajas verdes! ¡Más ojotas! (*A Tolpor*). ¿Y las tuyas, dónde están?

TOLPOR

Las tiene Sallcupar. Las de algodón.

MAMA CUSSI

Las de cuero y las de lana están tendidas en el techo desde ayer, esperando los signos de excremento de los pájaros de paso.

TOLPOR

¡Amar a una princesa: mal extraño, idea extraña, extraño sentimiento!

MAMA CUSSI

No desesperes. Calma. Partirás curado. Y la cuña de tu hacha de guerrero, cuando vuelva, reemplazará, en la viga del hogar, el arado tutelar del padre muerto... (*Un anciano, con cara y aire de extranjero, con un tamborcillo colgado a la cintura, aparece en el umbral de la puerta de la calle*).

OKAWA

¡Pucutu! ¡Pucutur! ¡El extranjero!

EXTRANJERO

Se aleja el equinoccio. La luz crepuscular se dilata en las colinas.

CÉSAR VALLEJO

MAMA CUSSI

El ejército del Sol parte mañana.

TOLPOR

Sí. Los honderos y hacheros, con la noche; al venir el día, los arqueros, lanceros y animales de batalla. (*Avanzan todos hacia el centro de la escena*).

EXTRANJERO, *observando el cielo*.

Un tamaño ha sido dado a cada cielo. Y cada ayllu tiene un cielo y cada rey y cada hombre.

TOLPOR

Mi cabeza, extranjero, ha perdido su cielo; está sin cielo.

EXTRANJERO

Y cielos hay muy grandes y pomposos, como solios, y otros, breves como puquios.

MAMA CUSSI, *con fervor*.

¡El cielo del Tahuantinsuyo es inconmensurable!

EXTRANJERO

El cielo del Tahuantinsuyo... Ya lo creo. ¿Pero, habéis observado? El pueblo, al rugido de los pumas imperiales, anunciando la expedición, no demuestra en las calles entusiasmo. El Iris ha pasado por la plaza de la Alegría; un grupo de jóvenes guerreros lo llevaban, seguidos de una muchedumbre...

TOLPOR

¿Ha demostrado el pueblo indiferencia?

EXTRANJERO

Una extraña indiferencia. Ni un vítor, ni un aplauso. Las mujeres y los niños, asomados a las puertas, han contemplado fríamente el estandarte. Algunas ancianas han atravesado la

calzada y han dado de beber a los guerreros unos tragos de chicha o han llevado a su boca algunos granos de maíz...

MAMA CUSSI

La campaña es lejana; las punas, escarpadas, insalubres...

EXTRANJERO

Un turbio silencio por doquiera. Al desaparecer los futuros expedicionarios en el fondo del Hanai-Cuzco, una anciana se ha puesto a llorar.

MAMA CUSSI

¡La raza de Manco es invencible!

EXTRANJERO, *cambiando de tono.*

Vamos allá: en lo que toca al caso de este joven (*habla de Tolpor*), no oculto mi sorpresa de ver que entre vosotros es crimen y pecado en un hombre del ayllu, amar a una ñusta, coya o sipacoya. Entre los shiras, no: el mismo Rayo ha dormido, una vez, con una virgen de la gleba, y los humildes alfareros fecundan a las hijas de los grandes sacerdotes.

MAMA CUSSI

Es lo que digo: mi hijo es tan varón como un príncipe cualquiera. El dolor de mi vientre, al darle a luz, subió hasta mis caderas de mujer. Y para convencerse de que ella, la princesa, no es nada más que una mujer, bastará observarla cuando acepta y cuando niega.

EXTRANJERO

Hasta el viejo Viracocha, entre nosotros, enciende vidas incontables en la carne glacial de lagartijas y de iguanas. No os digo nada de su ardor ante las mozas sin estirpe ni linaje.

TOLPOR

¿En todo caso, extranjero, qué vas a decir tú? ¿Observán-

CÉSAR VALLEJO

dome andar, qué podrás encontrar en mis pasos que pueda esclarecer ante el amauta, lo que mi madre misma desconoce? ¿Cómo y por qué se quiere, fuesen quienes fueran el ser a quien se quiere y el que quiere? Sallcupar, por desgracia, con tu docto parecer o sin él, no lo sabrá jamás.

EXTRANJERO, *tomando de la mano a Tolpor vase por la puerta de la calle.*

Ven, sígueme. El amauta nos espera.

TELÓN

CUADRO OCTAVO

Una estancia en casa del amauta Sallcupar. Crepúsculo. Silencio.

VOZ DE SALLCUPAR, *salmodiante*.

¡Una constante imagen viaja en lo más alto de su pensamiento: la imagen de la ñusta! ¡Una constante nota juega en sus oídos: la voz de la princesa! ... ¡Tolpor avanza entre la multitud, como llevado en alas de esa voz y en los rayos de luz de aquella imagen! ¡Una sombra le sigue: el remordimiento de amar a una princesa, el pecado de amar a una ñusta! ... *(Pausa)*. ¡Un lugar hay en el mundo, al que nunca llegará el pie del hombre! ¿Cuál es ese lugar? ¿Dónde se halla ese lugar?... ¡Hay una ley también a descubrir, para la dicha plena de este mundo! ¿Cuál es esa ley? ¿Dónde encontrarla? ¿Cómo dar con ella? ... ¡Incógnitas! ¡Incógnitas! ¡Incógnitas!... *(Silencio. De pronto, un rayo del sol poniente entra y enciende una pequeña antorcha, segundo término derecha de la escena; un segundo rayo entra por otro lado y enciende otra antorcha, al centro, y un tercero, otra, a la izquierda. Iluminada así la estancia, se descubre en ella una decoración severa y esquemática. Un juego circular de ventanas trapeziales, abiertas al cielo. Las antorchas que acaban*

de encenderse, aparecen colocadas sobre tres gruesas columnas truncadas, hechas de tallos de árboles, blancas y de una altura un tanto superior a la estatura de una persona. La estancia continúa y se pierde por la izquierda de la escena; al desaparecer, el plafón sostiene, colgado a media altura, un gran disco de cobre a modo de campana. Sallcupar aparece sentado en el suelo, al pie del disco, de perfil al público y mirando a la izquierda de la escena. Pausa. Un tamborcillo empieza a sonar, lento, rítmico, monótono, lejano).

CHASQUI BLANCO, *por la derecha, con una bandeja negra.*

¡No matar! ¡No mentir! ¡No estar ocioso! (*Se detiene junto a la antorcha del centro y se inclina ante Sallcupar, de perfil al público*). Un camino... En mi bandeja traigo un camino. Un trozo de camino, hallado en el rincón de una prisión.

SALLCUPAR, *sin voltear.*

¿No te engañas? ¿No es acaso una garra de jaguar, labrada y pulida en forma de cuchillo?

CHASQUI BLANCO

¿Partí con el alba y llego con la noche: qué otra cosa podría yo traerte, padre, sino un camino?

SALLCUPAR

¿No es acaso un huesecillo en forma de diadema, o algo así?

CHASQUI BLANCO

Ni es arma, ni es poder. He caminado, me he cansado y he vuelto a caminar, ¿qué otra cosa podría yo traerte, padre, sino un camino?

SALLCUPAR

Apaga para verlo. ¿Es un camino? (*El chasqui apaga la antorcha del centro y el amauta se cubre los ojos con ambas*

manos. Pausa, durante la cual tan sólo se oye, a lo lejos, el tambor. Un chasqui negro viene precipitadamente por la derecha y se detiene junto a la antorcha del mismo lado).

SALLCUPAR, *descubriéndose los ojos y mirando de nuevo hacia la izquierda del tablado.*

Por encima de la multitud y de los altos molles que rodean la Intipampa, se alcanza a distinguir los andenes del cerro Huanacaure, el torreón de Salkamarca, algunas torrecillas de templos y palacios. La muchedumbre rebulle de pronto y un vasto rumor se escucha ¿Son los arqueros, que irrumpen, precediendo, a un tiro de honda, el anda imperial?...

CHASQUI NEGRO

No. No son los arqueros imperiales, padre. Es un joven que cruza la ciudad, a paso rápido y ansioso... *(El tamborcillo sigue sonando y se acerca).*

SALLCUPAR

Apaga para oírle. ¿Son sus pasos? ... *(El chasqui negro apaga la antorcha de la derecha y el tambor cesa de sonar de golpe. Un silencio profundo).* Una nota... Una imagen... Una sombra... Una gran sombra. Y, a medida que atraviesa la ciudad, las dimensiones del mundo y de la vida se pelean su destino, como pájaros rapaces... *(Silencio. Un silbido, doloroso y agudo, por la izquierda. Sallcupar, poniéndose repentinamente de pie y sin despegar la vista de aquel lado de la escena).* ¿Quién?... ¿Quién?...

VOZ LEJANA, *cantante, desolada, por la izquierda, en decrescendo.*

La distancia... La distancia... La distancia...

CHASQUI NEGRO

La distancia entre el fuego y la ceniza.

CÉSAR VALLEJO

CHASQUI BLANCO

La distancia entre el ojo y la mirada.

VOZ LEJANA

Ni una distancia ni otra. Solamente, la distancia entre el breve guijarro y la vasta montaña, compuesta de guijarros. Solamente, la distancia entre la corona de un rey y el talón del más humilde de sus siervos.

SALLCUPAR, *dirigiéndose a la voz.*

Y bien, anuncia; te oigo. ¿De dónde viene así y adónde va? ¿Qué ley le hace salir de nuestras leyes? ¿Qué signo hace su cuerpo al agitarse o reposar?... (*Corto silencio. Unos pasos se acercan, presurosos.*)

CHASQUI BLANCO

La distancia entre los cuerpos camina sin moverse eternamente. (*Vuelve a encenderse la antorcha del centro y el chasqui la retira de la columna, pone a ésta por el suelo y coloca, a su lado, la antorcha, como junto a un cadáver.*)

CHASQUI NEGRO

La distancia entre las almas camina sin moverse, con un paso de fiera acorralada. (*Vuelve a encenderse la antorcha de la derecha y el chasqui negro vase por el mismo lado. Cuando los pasos que vienen por este mismo extremo van a desembarcar en el tablado, Sallcupar vase, a su turno, por la izquierda.*)

EXTRANJERO, *sin el tamborcillo, por la izquierda.*

¡Chasqui! ¡Mensajero!...

CHASQUI BLANCO, *avanzando a su encuentro.*

¡Viracocha proteja a su pueblo!

EXTRANJERO

¿Qué costumbre es la vuestra, de saludar a un desconocido que llega a una morada, saliendo cuando él entra?

CHASQUI BLANCO

Entre los quechuas, padre, los seres y las cosas se conocen de perfil: los vegetales vibrando; las plantas, de pie, inmóviles; los hombres, caminando. (*Inclinándose*). ¡Ama Sua! ¡Ama Llulla! ¡Ama Kella!

EXTRANJERO

¿El amauta me esperaba?

CHASQUI BLANCO

El amauta esperaba a un extranjero.

EXTRANJERO

Yo soy el extranjero.

CHASQUI BLANCO

¿Tu saludo? ¿Tu adiós? ¿Tu derrotero?

EXTRANJERO

Del país de los grandes telares y de las cataratas. Gañán de oficio. Prole sana, de ocho vástagos. Llevo siete solsticios en el Cuzco.

CHASQUI BLANCO

¡Extranjero: que los templos carezcan de sombra, bajo la luz solar de mediodía!... (*Se inclina y vase por la izquierda. El extranjero, solo, observa en torno con curiosidad*).

SALLCUPAR, *por la derecha*.

¡Extranjero: que los templos carezcan de sombra, bajo la luz solar de mediodía!

EXTRANJERO

Sallcupar, el infalible: aquí están todos mis huesos, para que de ellos hagas una hoguera a cuyo fulgor te será dado ver si malicia, interés o presunción animan mis palabras...

CÉSAR VALLEJO

SALLCUPAR, *perentorio*.

¿Cómo este siervo ha concebido tal pasión?

EXTRANJERO

He aquí mi dictamen de extranjero: no es él que fue a ella, ni ella a él...

SALLCUPAR

¿Cuántas veces ha visto a la princesa?

EXTRANJERO

Muchas veces. De cerca; de lejos...

SALLCUPAR

¿Le ha hablado alguna vez?

EXTRANJERO

Muy pocas veces. Pero de paso; así...

SALLCUPAR

¿Y ella? ¿Sabe que el siervo la ama?

EXTRANJERO

Ni lo sospecha. Apenas si recuerda que él existe o que le ha visto alguna vez. ¿Tú la conoces?

SALLCUPAR

La desconozco tanto como tú. Escucha, extranjero: el cuerpo humano tiene dos mitades verticales; un abismo profundo las separa y, sin embargo, más cerca está una mano de la otra, que del pie del mismo lado.

EXTRANJERO

¡Luminoso aforismo, Sallcupar!

SALLCUPAR

Ahora bien, en la escala de nuestra jerarquía social, como en la escala del organismo humano, hay el pie y la mano, el

ayllu y la nobleza; lo que, trasladado al dominio del amor, significa que hay la vecindad y unión del hombre del ayllu con la mujer del ayllu, al ras del suelo, y, arriba, la vecindad y unión del príncipe y la ñusta, del auqui y de la coya...

EXTRANJERO

Es la norma sagrada entre los quechuas.

SALLCUPAR

¡Tolpor, al infringirla, anda inspirado y movido por el supay!

EXTRANJERO, *mirando al lado izquierdo de la escena.*

Viene sudando frío, agitadísimo, cubierto de una palidez mortal.

SALLCUPAR

Ayer, daba señales de suma postración.

EXTRANJERO

Sus ojos me dan miedo, bajo esa frente plana, sin alero, como hecha de un colmillo misterioso.

SALLCUPAR

¿Se frota, acaso, el cuerpo, con sabandijas vivas?

EXTRANJERO, *mirando al lado izquierdo de la escena.*

A ratos, un mundo prodigioso le posee. A las preguntas que se le hace, da respuestas sin nexo ni sentido

SALLCUPAR, *mirando igualmente al mismo lado del tablado.*

En las comisuras de sus labios, dejaban verse ayer espumarajos, y estiraba, por momentos, los brazos y las piernas, como haría en su lecho un moribundo.

EXTRANJERO

El parche del tambor, cuando él andaba, ha emitido algo así como el rumor de un boa, que se enrosca a otro boa.

SALLCUPAR

No se sabe, en resumen, el origen de su linaje. Unos dicen que sus ascendientes proceden de un país oriental, de más allá de Pacaretambu, la morada que amanece, el lugar de las cuatro dimensiones; otros refieren que vinieron de un imperio remoto, donde la Luz tiene su tálamo nocturno. ¡Lamentable incertidumbre: que, caminando al pasado, se llega al porvenir!

EXTRANJERO

Un olor mineral, áspero y fuerte, se exhala, por la noche, de las piedras de su casa...

SALLCUPAR, *tras de mirar el cielo por las
ventanas interrumpiendo.*

¡Llamadle! ¡Llamadle! ¡Coronada de reptiles, la experiencia del hombre tiene el pecho de paloma!... (El extranjero vase por la izquierda. Sallcupar, solo). ¿Qué decirle? ¿De qué barro amasar mi consejo?... La verde y amplia túnica viste el cuerpo del amauta; el penacho septicolor cubre la cabeza de los héroes; la vestidura azul, con hilados de áloe en forma de rutilantes insectos, engalana a los pálidos y suaves arabicus; el manto de jaspeadas pieles de murciélago cae majestuosamente de los hombros de los incas, y el fino y gracioso faldellín, bordado con flecos policromos, ciñe voluptuosamente las caderas de las vírgenes del Sol... Trajes, empero, existen, que no van a nadie bien, que no visten cuerpo alguno; pasiones hay también, que no caben en razón alguna, que nada disculpa... ¡Nada!... (Animándose). ¡Viracocha, eje del mundo! ¡Profundidad del agua! ¡Altura de la llama! ¡Arranca de los muros de plata de los templos,

un reflejo de luz para mis ojos, y de sus muros de oro, un reflejo de luz para mi frente!... *(Tolpor entra por la izquierda, con una expresión de pesadilla pintada en su semblante; se detiene, a la entrada de la escena, clavando unos ojos deslumbrados en Sallcupar. El amauta le envuelve en una larga mirada compasiva. Pausa).*

TOLPOR, *en un murmurio.*

Una tortuga... Al atravesar el Hurin-Cuzco, he visto a unos niños arrastrar una tortuga con sus hondas.

SALLCUPAR, *con voz suave, tranquila.*

Entra. Pasa... *(Tolpor avanza).* Mira, sin temor ni recelo, en torno tuyo. *(Tolpor mira en torno).* Es la mansión de las ideas. Las cosas son aquí claras, precisas; sus bordes, rotundos, definidos. *(Tolpor parece nadar en las tinieblas).* Es la casa en que nuestras pupilas alcanzan su máxima dilatación. *(Y, como Tolpor mira por una de las ventanas).* Esa ventana cae a las tierras volcánicas del Sumpe. Ahora ha venido la noche y ya no se ve nada. *(Señalando las otras ventanas).* Las demás...

TOLPOR, *mirando por una de ellas.*

¿Quién pasa por aquélla? *(Da unos pasos, ansioso, hacia la ventana).*

SALLCUPAR

Por aquélla pasan los espesos ganados que se alejan. Y por ésta *(señalando otra ventana)*, los contados ganados que regresan.

TOLPOR, *de pronto, mirando por una cuarta ventana, alucinado.*

¡Qué veo!... ¡Es su morada!... Es su morada. Allá, esa luz... *(Se pasa la mano por los ojos).*

SALLCUPAR

En efecto. Es su morada. Ya te he dicho: las pupilas, aquí alcanzan a mirar... (*Tolpor lanza un sollozo. El amauta, en otro tono*). El extranjero afirma que todo ha sido así: fuera de ti y fuera de ella...

TOLPOR, *sollozando*.

¡Rawa!... ¡Wiru!... ¡Caña tierna!... ¡Raicilla!...

SALLCUPAR

¡Arde la antorcha de cortezas, arde la antorcha de enjundia de avestruz y arde también la antorcha (*indica la que arde junto a la columna tumbada en el suelo*) hecha de wausa, el terrible licor de doble esencia!

TOLPOR, *con repentina y salvaje rebeldía*.

No. ¡Ni yerro, ni crimen, ni pecado! ... (*La antorcha de la izquierda se apaga*).

SALLCUPAR, *fatídico*.

¡Cambia de curso el río: ciénagas, pantanos!

TOLPOR, *mirando por la ventana, como en éxtasis*.

¡Hermosa ñusta! ... ¡Pon tu rostro, una vez más, ante mis ojos! ¡Te contemplo! ¡Tú te vuelves!... ¡Lagunillas son las huellas ardientes de tus pasos; es húmedo tu olor; tus movimientos, uno a uno se encadenan, como perlas de aguace-ro; mojado está el rescoldo de tu fuego!... ¡Tinkuy! ¡Tinkuy! ¡Confluencia! ¡Acoplamiento! ¡Nupcias! ¡Agua! ¡Fuego! ¡Fuego y agua, confundidos!... (*La antorcha de la derecha se apaga*).

SALLCUPAR

Tras la helada, una sola mazorca del sembrío quedó salva en su tallo... ya cayó... (*Con repentina severidad*). ¡Aparta, blasfemo! ¡Lejos!...

TOLPOR, *apartándose de la ventana, contrito.*
Padre, un extraño silencio reina afuera: tengo miedo.

SALLCUPAR
Las dos se han apagado, las dos lámparas: aquélla, con tu aliento; la otra, con el suyo... (*Un profundo y largo silencio*).

EXTRANJERO, *viniendo por la izquierda.*
¡Amauta, adverso oráculo: en el tronco del árbol, han hecho nido hormigas venenosas! (*Silencio de muerte. Tolpor, por fin, sombrío, mudo, vase por la derecha, paso a paso. Sallcupar y el extranjero permanecen inclinados*).

SALLCUPAR, *una vez que se ha marchado Tolpor.*
La piedra es la sustancia de la vida universal. ¡Dios de piedra es el Inti, hombres de piedra son los quechuas, animales y plantas son de piedra, y hasta las mismas piedras son de piedra!

EXTRANJERO, *volviendo a encender la antorcha de la derecha.*
Nadie debe marcharse en la penumbra: sabiduría cuarta de los shiras.

SALLCUPAR
En una piedra, a veces, hay sepultada toda una ciudad. Otra piedra contiene el rayo, otra el eco, otra el olor de orina de la vida, otra el olor de azufre de la muerte.

EXTRANJERO, *volviendo a encender la antorcha de la izquierda.*
Nadie debe quedarse en la penumbra: sabiduría quinta de los shiras.

CÉSAR VALLEJO

SALLCUPAR

Ciertas piedras calcáreas custodian los linderos de las tierras y reparten el agua entre los pueblos.

EXTRANJERO

En los desfiladeros de mi tierra, sentadas aquí y allá, milenarias, cavilosas, hay las piedras hilanderas, hilando día y noche para el ayllu.

SALLCUPAR

¡Una piedra diabólica hay en él! ¡Una piedra redonda! ¡Una de aquellas piedras en que hacen nido ciertos pájaros fatales! ¡Le he sondeado y me he sondeado (que el estudio del prójimo es incompleto, si no va refrendado del estudio de sí mismo); le he sondeado y me he sondeado: está perdido!... ¡Es su pasión candela del averno: sólo podrá apagarla el mismo diablo! (*Un ademán, que lo da todo por terminado*).

EXTRANJERO, *enderezando la columna del centro y poniendo sobre ella la tercera antorcha.*

¡Viracocha proteja a su raza! (*Un agudo tañido emite el disco de cobre*).

SALLCUPAR, *prestando el oído al disco.*

Han chirriado las puertas. ¿Has oído?

EXTRANJERO

Ha sido una campana. Lo he oído.

SALLCUPAR

Las campanas son puertas que se cierran, extranjero. ¡Noche sorda! ¡Adversidades! ¡Ama Sua! ¡Ama Llulla! ¡Ama Kella!

EXTRANJERO

¡Piedrecillas piadosas! ¡Briznas verdes! ¡Grillos tutelares!...

(Vase por la izquierda. Pausa. Un chasqui rojo cruza de derecha a izquierda, llevando, izadas en alto, en la cuña de un hacha, las ojotas de Tolpor).

SALLCUPAR, *en un lamento.*

¡Place a las siete víboras rebeldes, que una mano ignore lo que hace la otra mano!...

TELÓN

CUADRO NOVENO

En casa de Uyurqui, en Tampumachay, la misma noche del cuadro anterior. Claro de luna. Escalinata de piedra, al centro de la escena, comunicando el piso bajo con un pequeño torreón. Al fondo, a izquierda y a derecha, corredores y habitaciones. Kaura, Runto Kaska y Naydami están en escena.

RUNTO KASKA

Pero cuando el espíritu guerrero de los quechuas revela su mayor belleza, es durante los torneos del Huaraca. Los paladines, en pelotones ordenados, avanzan a lo lejos, en su justa de carrera, en dirección del trono del Inca. Trompas de guerra, hechas de tibias de héroes tucumanes vencidos en una memorable expedición de Inca Roka, lanzan una estridencia tumultuosa, irresistible. Y, cuando los uniformes amarillos de los donceles empiezan a delinearse, acercándose, cesan las trompas y un silencio profundo impera en la Intipampa... Las calli-sapas rompen entonces a cantar en coro una aria antigua, en cuyos acentos las tradiciones militares y los mitos religiosos de la raza vibran y se confunden en escalas de una dulzura mística infinita. Yo las he visto cerca, cuando cantan. De seis en seis, tomadas por un brazo y sosteniendo en el otro, a la altura del seno, preciosos

huacos de Nazca, llenos de la chicha litúrgica, balancean, al compás del canto, sus altas gargantas y sus vientres cerrados y nuevos, en forma de corazón. Alternativamente, unas u otras dejan por instantes de cantar; una emoción desconocida hincha sus senos... ¡Es hermoso! La guerra es, en fin, más fecunda que la paz...

NAYDAMI

Puntos de vista personales.

RUNTO KASKA

Y, sobre todo, jamás los hijos del Sol usaron sus armas sino en bien de los pueblos sometidos, cuya barbarie, al advenimiento de la autoridad del Inca, se trueca siempre en dulce y sosegado bienestar...

KAURA

El quechua, a mi parecer, es una criatura dulce y apacible por naturaleza.

NAYDAMI

El llamado espíritu guerrero de los quechuas es cosa injertada...

KAURA

Injertada por los Ayar o, tal vez, por dinastías más remotas.

RUNTO KASKA

Consultemos los monumentos, la tradición, la historia, en fin los grandes jalones de nuestra civilización...

NAYDAMI

Todas o casi todas las obras del genio quechua, desde las épocas más lejanas, han germinado y florecido –en el Cuzco, en Machu-Picchu, en Tiahuanaco– a la sombra propicia de la paz. Y es que las grandes ideas, las imágenes eternas,

como las constelaciones en la noche, no se revelan a los ojos de los hombres, sino en un firmamento despejado y tranquilo.

ORUYA, *bajando, alegre y ruidosamente del torreón.*

¡Venid! ¡Venid a ver el tormo del Kenko! ¡Se diría que la roca se ha puesto a caminar sobre las murallas! (*Va hacia la derecha y mira a lo lejos*). ¡La he visto, ahora mismo, dar un salto! ... (*Kaura, Runto Kaska y Naydami se agrupan en torno a Oruya y escrutan la lejanía*). ¡Mirad!... ¡Mirad!...

KAURA

¿Dónde? ¿Dónde?

ORUYA

Ya no se ve.

KAURA

¡A diez tiros de honda y en la noche!...

ORUYA

¡El puma de piedra se ha movido, os aseguro!

NAYDAMI

De Tampumachay, no se le alcanza a ver ni aun de día. Apenas en las mañanas claras, transparentes, se deja columbrar el conjunto del anfiteatro y, esto, muy borroso e impreciso...

RUNTO KASKA

¡Qué paz! ¡Qué soledad! ¡Qué silencio! ¡Valle de Tampumachay, tibio, azulado, bajo el plenilunio!... (*Los cuatro hundan los ojos en el fondo de la noche. Pausa*).

KAURA

A esta hora, el Cuzco duerme su último sueño de verano.

Mañana, los ejércitos, al perderse por el gran camino de la sierra, se llevarán con ellos el calor de los hogares, exiliado en los ojos de los padres, en el pecho de los hermanos, en los labios de los novios y maridos.

RUNTO KASKA

Kaura, regresaremos. Para el próximo equinoccio.

NAYDAMI

¡Los kobras volverán a defenderse fieramente. Si los expedicionarios no logran conquistar a los ancianos por la persuasión razonada y amistosa o por medio de actos que revelen los fines generosos de la guerra!...

ORUYA

Por desgracia, en materia de conquistas, las presentes son antorchas en que arden y se queman las manos del que obsequia.

KAURA, *pensativa*.

Un sobresalto de pesadilla ha producido en ayllus y ciudades el solo anuncio de la expedición.

NAYDAMI

Nuestras armas se han visto rechazadas, primero en las montañas del Beni, de donde volvieron a Mojas mil guerreros de los diez mil que habíanse embarcado; más tarde, al iniciarse la conquista de los chirihuanas, tuvieron miedo a los antropófagos; posteriormente, repasaron el Maule, cediendo a los feroces promoncaes. ¡No se diría sino que el dios de la energía está tulléndose! El propio Inca ha decidido esta expedición, sin entusiasmo...

RUNTO KASKA

Acceso de cansancio momentáneo.

CÉSAR VALLEJO

ORUYA

La expedición, según se dice, obedece a una casi imposición del Consejo de los Ancianos.

RUNTO KASKA

¿Osaréis, acaso, discutir los dones de gobierno de Lloque Yupanqui? Más audaz y animoso que Manco Cápac, menos atolondrado e impaciente que Yáhuar Huaka y más organizador que Pachacútec, es el emperador cabal de un pueblo exuberante y creador... Del reinado de Lloque Yupanqui hablarán a los siglos los señoríos sometidos en el norte, desde el de los chankas, hasta la fronteriza Tumbes; la fortaleza de Paramonka, construida con ocasión de la conquista de los chimús; la toma de la populosa, brillante y soberbia Chanchán; la consolidación del dominio quechua en las tierras, fragosas y occiduas, de los nazcas: ¡victorias y hazañas que imprimirán huellas imborrables en las ideas y costumbres de toda una época y de las que los quipus elocuentes y veraces, los relatos de los amautas, las odas de los arabicus, los himnos triunfales, las danzas de guerra guardarán testimonio viviente e imperecedero!

KAURA, *de pronto*.

¡Hay tempestad! Un sopor repentino sube de los huertos y jardines.

ORUYA

Llueve, me parece, en Pukará.

NAYDAMI, *escrutando el horizonte*.

El bosque de limeros ha empezado a agitarse. Oigo un rumor de hojas, de aquel lado...

KAURA

No veo la hora en que esta expedición acabe de partir.

Desde que ella fue anunciada, la ciudad vive una vida irregular y provisoria que exaspera.

ORUYA, *de improviso, alegremente.*

¡Un cocuyo! ¡Un cocuyo en el habar! (*Vase precipitadamente por la izquierda*). ¡Naydami, ven! ¿Quieres cogerlo?... (*Naydami la sigue*).

RUNTO KASKA, *cerca de Kaura, en una queja.*

Kaura. (*Kaura está sentada en un banco, junto a la escalinata*).

KAURA

Bien sabes, Runto Kaska, que nadie en particular es culpable, a mis ojos, del misterioso daño que esta guerra me produce. Recuerdo que en Pissaj –es el más remoto recuerdo de mi infancia–, una tarde vi pasar delante del intiwatana, una legión de hacheros. Volvían de la guerra, con una tribu del Alto Urubamba... (*Runto Kaska la escucha con rendida pasión, sentado en una grada de la escalinata*). Di un grito de terror y eché a correr... El tumulto reluciente de las cuñas, izadas a los hombros de los expedicionarios, bajo un sol deslumbrante, se desenvolvía, compacto, oleoso, lento, serpenteante, como un boa gigantesco, interminable... Una imagen de espanto imborrable me dejó aquel espectáculo. La sola palabra guerra evoca en mí, desde entonces, un sentimiento, a la vez de aversión y de terror... Otras imágenes, más tarde, recogidas al azar en el curso de mi adolescencia –particularmente durante los años transcurridos en Coquimbo, la rebelde– no han hecho sino acrecentar mi inclinación profunda y entrañable por la paz. Al general más ilustre, al héroe más glorioso, preferiría yo el siervo más oscuro, indiferente y hasta, quizá, en secreto, hostil a la guerra: el pastor simple y triste, el efímero chasqui; el gañán, el soñador y pálido alfarero.

RUNTO KASKA

Ahora comprendo, Kaura: tus tenaces reticencias, tus reservas vienen por mucho, acaso, de nuestra discrepancia en este punto.

KAURA

Pasará otra primavera y otra y otra y cuántas más sin que yo tome estado. Los padres me preguntan: “¿Para cuándo Kaura?” Y yo les digo: “Lo ignoro...” ¡No, Runto: ni tú ni nadie!... ¡Nadie!... ¡Nadie!...

RUNTO KASKA

Y, sin embargo, Kaura, tú amas... ¡Sí! Yo lo sé. Quizá sin darte cuenta. ¿A quién? ¿Con qué pasión?

KAURA

¿Recuerdas el día de mi pubertad? ¡Un año!... Mira, Runto Kaska: todas las tardes, a partir de aquel día, voy a sentarme en una piedra, al borde de la encrucijada de la Serpiente. Oroya quiere, a veces, ir conmigo; la rechazo. ¿Qué voy a buscar allí, sola, todos los días, a la misma hora?...

RUNTO KASKA

Melancolías de la pubertad. Divagaciones propias de tu edad.

KAURA

Atisbo entre los árboles, escruto, a lo lejos, el camino del paltar, el valle, llena de ansiedad; formulo interrogaciones a los viajeros y a los chasquis...

RUNTO KASKA

Verdad es que, desde hace algún tiempo, no eres la misma; no. Una sombra hay en tus ojos... Guarda, si así te place, tu secreto, Kaura, pero... ¿Lloras?... *(En efecto, Kaura está llorando).*

KAURA

¡Runto, no me interrogues!

RUNTO KASKA

Lloras, y tus quehaceres, tus distracciones, han cambiado. Has dejado los quipus, el análisis piadoso de las reliquias shulgas, la coral pastoril y hasta el telar. Todo el día lo pasas en tu rueca. Y en hilando, te das a cavilar horas tras horas.

KAURA

¡No me interrogues, Runto!

RUNTO KASKA

Interrógame tú, si lo prefieres: que hay preguntas que son como respuestas.

KAURA

¡Yo, qué he de preguntarte, amigo mío! ¿Por qué hilo y ya no tejo? ¿Por qué sueño y ya no estudio?

RUNTO KASKA

¡Kaura, discierne bien lo que te digo: del nacimiento del hilo al nacimiento del tejido, cuánta lana! ¡Cuánta rueca! ¡Cuánto huso!... Sospecho esa distancia. Se deja de ser hija, y la gana primera de ser madre se os sube a la garganta como un nudo, que se desata en llantos sin motivo. (*Kaura sigue llorando en silencio*). Hasta ese instante, ignoráis dónde está, a punto fijo, vuestro cuerpo en el mundo. A una hija, le preguntan: “¿Dónde está, niña, tu cuerpo?” Y, sentada en su banco de algarrobo, ella responde, tras breve reflexión: “¿Mi cuerpo? ¡Vaya una pregunta! ¿No veis que está en el banco de algarrobo?...” Pero la niña ignora que su cuerpo está, en verdad, en otra parte. ¿Dónde?...

KAURA, *con repentina ansiedad.*

¿Dónde, Runto Kaska? ¡Dilo! ¿Dónde?

RUNTO KASKA

¿Ves? ¿Ves cómo ansías saber dónde está el tuyo? ¿Dónde está? ¿Dónde está, a tu parecer, tu cuerpo, Kaura? (*Un extraño malestar posee a Kaura*). ¿Crees que tu cuerpo está, realmente, ahí, en ese banco de algarrobo?

KAURA, *presa de una gran opresión.*

¡Runto!...

RUNTO KASKA

¿No crees que atraviesas el momento en que, como se busca el oro en la tierra, buscan las ñustas núbiles su cuerpo en el mundo?

KAURA

¡No! ¡No!

RUNTO KASKA

¿Quién es? ¿Dime quién es? ¿Por qué ese llanto? ¿Amas, y bien?... ¿Por qué ese duelo? ¿Ese misterio?... (*Kaura inclina la frente y no responde*). ¿Y luego a qué negarlo? ¿Por no hacerme sufrir? .. ¡Kaura: tú amas; no me engaño! ¿A quién? ¿Naydami?... ¿Huipa?...

KAURA, *tranquila.*

Ni tú ni nadie, Runto; tenlo por cierto.

RUNTO KASKA

¿Dónde reside? ¡Kaura!

KAURA

Ni tú ni nadie. ¡Nadie!

RUNTO KASKA, *iluminado, mirándola a los ojos.*

¡Virgen! ¡Virgen! ¡Virgen!... (*Mama Paya aparece en las gradas superiores de la escalinata*).

MAMA PAYO

Runto Kaska, es medianoche. La estrella del adiós de los ejércitos se anuncia. (*Desciende*).

RUNTO KASKA

Mama Payo, me basta un breve sueño. Pero velan mis hermanas y me esperan. (*Oruya y Naydami vuelven por la izquierda*).

ORUYA, *jadeante, jubilosa.*

¡Un cocuyo rojo, enorme, entre los nísperos!

NAYDAMI

Se ha apagado casi en nuestras manos.

ORUYA

Le he tocado. He sentido entre las yemas de mis dedos, su sedoso cuerpecillo fugitivo.

MAMA PAYO

En fin, hijas, sacrificad vuestro amical regocijo a las exigencias de la guerra: dejad a estos soldados que descansen.

RUNTO KASKA, *inclinándose para partir.*

¡Mama Payo! ¡Kaura! ¡Oruya! ¡Viracocha proteja a su pueblo!

NAYDAMI

¡Ama Sua! ¡Ama Llulla! ¡Ama Kella!

MAMA PAYO

¡Vencedores o vencidos, gloria a los que luchan!

KAURA, ORUYA

¡Illapisko! ¡Illarini! ¡Koychi-kuychi! (*Runto Kaska y Naydami vanse por la izquierda*).

CÉSAR VALLEJO

MAMA PAYO, *a sus hijas.*

Descansad. Uyway wajniskaman. (*Vase por la derecha*).

KAURA, ORUYA

Wajniskaman. (*Pausa. Kaura da unos pasos, agitada. Oruya la observa*).

ORUYA

¿Kaura, qué tienes? (*Kaura cruza la escena y entra en una de las habitaciones del fondo. Oruya la sigue. La escena queda desierta. Pausa. Al cabo de unos instantes, Kaura, taciturna, crispada, sale de la habitación en traje de dormir. Un gran desasosiego la posee; da unos pasos; reflexiona. Va a mirar por la derecha, el claro de luna en los jardines*).

KAURA, *sola.*

La cuenca se ennegrece... Un arriero va por el abra de las tunas; lo oigo gritar a sus acémilas... (*En un ruego desgarrado*). ¡Viracocha, protege a tu raza!... (*Sigue mirando el valle. Después, paso a paso, retorna a su habitación. Un largo silencio. Tolpor entra, de puntillas y como sonámbulo, por la izquierda; se detiene en el centro de la escena, atisba, escucha. Abre cautelosamente la puerta de la habitación de las ñustas y entra en ella*).

TELÓN

CUADRO DÉCIMO

La misma noche, en un recodo de un camino, en Tampumachay. Mama Cussi, emboscada, espía ansiosamente los alrededores.

VOZ DE TOLPOR, *que se acerca por la izquierda, trémula, opaca.*

¡No te acerques: he matado!... He matado su cuerpo, pero su alma... En el claro de luna, vi dos lechos, y, en cada uno, un rostro de mujer. El suyo parecía que en sueños me llamaba... (*Un sollozo ahogado*).

MAMA CUSSI, *avanzando hacia Tolpor.*

Has matado su cuerpo. En cuanto a su alma... Pon tu oído en mi vientre y oirás... (*La voz de mama Cussi, invisible ya al público*). ¡Valor! Pueden venir. Démonos prisa... (*Los pasos de Tolpor y de su madre resuenan, cautelosos, alejándose*).

TELÓN

ACTO TERCERO

CUADRO UNDÉCIMO

Huerta en Tullpac, región de los huaylas. Mañana de sol ardiente; paz campesina. Puerta abierta al camino real, primer término, derecha; al fondo, izquierda, se adivina una cabaña. Rumor de fiesta en torno a la cabaña; cantos, danzas, risas juveniles. Por momentos, rondas jubilosas dispérsanse entre los árboles. Kaura y Ontalla están hilando, sentadas en el césped.

Los Uyurqui, pobres, en desgracia, viven en la región desde algún tiempo.

KAURA

¡Y yo le vi! Pretenden que me engaño. ¡Yo le vi! Acababa yo de volver de la terraza. Un gran silencio reinaba en el palacio. Siempre agitada por la idea de la expedición, que yo juzgaba injusta, contra los kobras, que serían sometidos de grado o a la fuerza, a nuestras armas, recostada en mi lecho, no dormía. Un cansancio profundo, un inmenso desaliento iba envolviéndome en un sopor poblado de fantasmas de la guerra. Era el tiempo en que aún no me daba cuenta de que yo no he nacido para un hombre, sino para los hombres; de que todo ese estado de espíritu sentimental, vago, sin forma

ni objeto precisos, en que me debatía y me debato, no es otra cosa que la expresión de un amor entrañable y universal por toda la humanidad. Entonces, como ahora, no me interesaba ningún individuo en particular, y la idea de matrimonio era completamente extraña a mi naturaleza. Y entonces, como ahora, lo único que despertaba en mi corazón simpatía, pasión de todos mis días, era la vida solidaria de las gentes, de los ayllus, de la comunidad entera...

ONTALLA

Es lo que siempre he dicho: en ti se ha perdido, Kaura, una heroína, una mujer extraordina[ria], destinada, quizá, a asombrar al mundo.

KAURA

Eso lo ignoro, Ontalla. Lo único que sé es que nada me atraía tanto como las vastas empresas del reino, las vicisitudes de la vida de los pueblos, en fin, los grandes acontecimientos del Imperio.

ONTALLA

¡Kaura! Resuenan en tu acento todavía inflexiones magnéticas, geniales.

KAURA, *siguiendo el hilo de sus pensamientos.*

¡Le vi! Estoy segura. Unos pasos apagados se acercaron de pronto. La luna, cayendo sobre lo alto de los muros, sumía la parte baja del dormitorio en una semioscuridad. Luego, me pareció ver recortarse una sombra en la puerta...

ONTALLA

Soñabas. Era un sueño. De otro modo, no se explica cómo no gritaste o pediste auxilio.

KAURA

Se detuvo en medio de la habitación, como si tratase de ver

claro. Llegóse, en fin, a la cama de Oruya. Un brusco rumor de ropas en la cama... y luego vile que salía, escurriéndose, como había entrado...

ONTALLA

Has visto, probablemente, al asesino; no diré que no. Pero le viste mezclado a las visiones de tu sueño.

KAURA, *absorta en la siniestra evocación.*

No sé más. Cuando la madre acudió gritando y pidiendo auxilio, yo dormía con un sueño pesado, aletargado.

ONTALLA

Estrangulada. Pobre Oruya... (*Kaura llora*). ¡Pero, qué enigma extraño! ¿Quién? ¿Por qué? ¿Obra tal vez de un loco? ¿El asesino confundió, acaso, su víctima?...

UNA ANCIANA, *asomándose a la puerta del camino.*

¿Qué sucede? ¡Vecinos!... ¿Por qué tanto jolgorio? ¿Han matado vizcacha? ¿Durmió el sapo de la casa con la abuela?... ¿Chicha verde tomáis? ¿Hay entierro?... (*Atisba, escucha; vase*).

UN ANCIANO,

dejándose ver del lado de la cabaña, a la farándula invisible.
¡La primera papa del año, hela en mis manos!...

LA FARÁNDULA, *en coro.*

¡Adoremos la papa, el maíz y la batalla!

ANCIANO

¡Celebrémosla! ¡Es morada, con pintas amarillas! ¡Contempladla!...

LA FARÁNDULA

¡Dancemos, cada cual con la flor del papal entre los labios!

ANCIANO

Alabemos la mata, rociándola de chicha.

LA FARÁNDULA

Cantemos la balada del arado.

UNA VOZ

Papa morada: signo de mendigo...

OTRA VOZ

¿Signo de mendigo? ¡Mal agüero!

VOCES

¡Al contrario! ¡Mendigo es buen presagio!

LA FARÁNDULA

En la boca, una flor. ¡Danzad! ¡Cantad! ¡Rociad con chicha el surco! Cantemos la balada del arado... (*Cantan. Un chasqui se asoma a la puerta del camino*).

CHASQUI

¡No matar! ¡No mentir! ¡No estar ocioso! Tengo sed: un vaso de agua...

ONTALLA

Un chasqui. (*Al cbasqui*). Entra. Vayas o vengas, el polvo del camino te acompañe. (*Se apresura a traerle de beber*).

CHASQUI

Asociadme a la alegría de vuestra morada. ¿Quipuchica? (*Viene, corriendo, por el foro, Huacopa*).

KAURA, *al chasqui*.

No. La primera papa del año... Es morada: pasará, según parece, un mendigo por el ayllu. (*El chasqui bebe*).

HUACOPA, *acercándose, al chasqui*.

Eso dicen. No se sabe a ciencia cierta. Diez veces treinta lu-

CÉSAR VALLEJO

nas tengo y no he visto nunca un mendigo. ¿Cómo son?...
¿Has visto tú, alguno, chasqui? (*Ontalla y Kaura siguen hi-
lando, sumidas en sus reflexiones*).

CHASQUI

No. Nunca. Pero los villacs aseguran que los hay muy diver-
sos: los viejos traen abundancia; los jóvenes, conquistas, y
los adolescentes, una gran natalidad. Los hay ciegos, sordos,
penetrados de ideas raras y de pasiones misteriosas.

HUACOPA

¿Y sus caras, sus gestos, sus palabras? ¿Qué dicen? ¿De dón-
de vienen? ¿Adónde van?

CHASQUI

Una vez, vio mi abuelo un mendigo, parado en una peña, al
venir la noche. Era de una hermosura extraordinaria, fuerte
alto, en plena juventud; tenía su rostro una expresión de
felicidad impresionante. Era rubio y sus ojos profundos de
viajero estaban como perdidos en un sueño.

HUACOPA

¿Y qué hablaron con tu abuelo?

CHASQUI

Desapareció, de pronto, de la peña. Cuando el abuelo
aproximóse, lo vio alejarse entre unas piedras, como si an-
dase en el viento

HUACOPA

Se cuenta que ellos llevan a las comunidades y a los pueblos,
una especie de bendición secreta de los dioses.

CHASQUI

Hay gentes que, una vez que han visto un mendigo, les
queda para siempre una perenne gana de llorar. En todo

caso, los mendigos carecen de parientes, ocultan el lugar donde nacieron y hasta se afirma que no son seres normales como el común de los quechuas, sino que son “dobles” de personas ausentes en trance de morir. “Dobles”, “triples” o “céntuplos”, ya que, como tú sabes, cuando morimos, el hombre se multiplica en innumerables criaturas, que se esparcen en todas direcciones por el mundo. (*Bebe otros tragos de agua*).

HUACOPA

¿Y qué buscan? ¿Qué persiguen?

CHASQUI

Precisamente, nadie sabe lo que buscan o persiguen los mendigos. (*En ademán de irse*). ¡Reverdezca la planta de tu puerta!...

HUACOPA

Que el polvo del camino te acompañe. (*El chasqui vase. Del lado de la cabaña, llegan, ahora lejanos, los rumores de alegría*).

UNA VOZ, *de más allá de la cabaña*.

¡Huacopa! ¿Dónde estás? Vamos al río.

HUACOPA, *yéndose por la izquierda*.

¡Esperadme! ¡Puribuy! ¿Quién toca mi pututo?... (*Pausa*).

ONTALLA, *dejando a un lado su labor y extasiándose en la contemplación del cielo*.

¡Profundidad del cielo de los huaylas! ¡Qué hermosura!... Cuenta el padre que en Rajchi, el intiwatana tiene una columna que toca con su punta el cielo. En tiempos ya remotos, una vez, durante un temblor, al moverse la columna, quebró con su punta el cielo, haciéndolo pedazos. Todavía hoy se ve en la comarca fragmentos por el suelo; la gente los

llama lagunas encantadas. Hay quienes, para cerciorarse, han puesto el pie y han encontrado que es duro y resbaloso... ¿En qué piensas? ¡Kaura!...

KAURA, *también mirando el cielo.*

Me parece estar viendo la ladera de Wajojto. Abajo, en la margen del río, habían naranjales y membrillos. Y luego, más allá, tras un meandro, una inmensa hondonada, de vertientes abruptas. Un grito resonaba, de peñón en peñón, de cueva en cueva, al infinito... Un día, pudimos contar que el eco respondía ochenta veces, hasta morir en un rumor levísimo, alargado...

ONTALLA, *pensativa.*

¡Quién nos lo habría dicho! ¡Destronado Lloque Yupanqui, desposeída y arrojada la nobleza, entronizada la anarquía en el Imperio!... Unas cuantas lunas han bastado para tamaño terremoto social. Sin duda, en la fruta moraba ya el gusano; los primeros fracasos de la expedición contra los kobras –expedición absurda, improvisada y emprendida contra la voluntad del pueblo– ha hecho el resto. Las intrigas de la corte, las excentricidades y caprichos personales del Inca, prepararon el desastre que la descomposición latente del ejército y las rivalidades de sus jefes, no han hecho más que precipitar...

KAURA

Un raimi va a hacer ya de aquel motín. Revuelta infame, concebida únicamente contra la dinastía. ¿En nombre de qué causa nacional?

ONTALLA

Pero esto no irá lejos. Lloque Yupanqui volverá al poder. Todo depende del resultado final de la expedición, cuyos fracasos, después de todo, no son sino incidentes momentáneos.

Si, a la larga, ella acaba bien, antes del equinoccio, estaremos de nuevo en la corte.

KAURA

Lo dudo mucho, Ontalla.

ONTALLA

Entre tanto, paciencia, amiga mía. Soportemos el exilio y la desgracia. Suframós y esperemos. (*Vuelve a su rueca*). Y, sobre todo, cuidemos nuestro incógnito.

KAURA

Y luego, aun suponiendo que volviésemos a la posesión de nuestros bienes y prerrogativas, un dolor irremediable, una herida sin fondo, seguirá siempre abierta en nuestros corazones: la muerte de Oruya. El recuerdo de la noche de su muerte lo llevo bien grabado en mi memoria. Más aún: a medida que pasa el tiempo, cuando pienso en esa noche, me parece que en el centro del recuerdo, la sombra del asesino, que yo estoy bien segura haber visto, va dibujándose, precisándose, animándose y adquiriendo algo así como los contornos de una silueta extraña, conocida... que yo creo haber visto en otra época... (*Como hundida en la contemplación de una visión*). Es una pesadilla... una obsesión... un... (*Volviendo, horrorizada, la cara y refugiándose en Ontalla*). ¡Ontalla! ¡Ahí está! ¡Ahí está!...

ONTALLA

¡Kaura, otra vez! Ahuyenta ese fantasma... (*Se abrazan*). Estás temblando... ¿Acabarás, por fin, por olvidar?... Hay que sobreponerse...

KAURA

Una sombra... Es una sombra. Ahora mismo, he visto su mirada. Una mirada sin ojos...

ONTALLA

En lugar que este recuerdo fuese borrándose con el tiempo, se diría, al contrario, que te hundieses más en él...

KAURA, *tranquilizándose.*

Pasó... Nada... Pasó... Tan inexplicable, tan absurdo fue aquello, que las ideas más insólitas me vienen, a veces, sobre la muerte horrible de mi Oruya...

ONTALLA

Todo eso lo comprendo. Ello no impide que hay que reaccionar y ser sensata.

KAURA,
meditabunda, con una mezcla de horror, de odio y de tristeza.

Monstruo desconocido, injusto. ¡Malo! ¡Malo! ... ¡Que yo te vi asaltar su lecho y arrancarle en la oscuridad el hilo sin defensa de su aliento! ... ¿Por qué ser demoníaco a ella? ¿Por qué, si tu sed de matar fue irrefrenable no me mataste a mí la vida y no a ella, a la que lloro, a la que busco y no encuentro?... (*Llora*).

ONTALLA

¡No haber sabido nunca quién fue, qué buscó con su crimen, qué se hizo, ni de dónde vino!...

KAURA

Otras veces... otras veces, se me ocurre que quizá fue por error... que quizá era a mí a la que buscaba... hay días en que mi dolor es tan agudo y calcinante que yo me pregunto si no hay tal vez en él como un remordimiento subconsciente por una culpa mía cometida sin darme acaso cuenta... La visión de esa sombra me persigue en las noches: “¡te callaste!”, “¡te callaste!”, “¡te callaste!...”

ONTALLA, *tomándola de pronto por la mano.*
¡Ven, Kaura! ¡Ven! ¡Desecha los fantasmas! ¡Ven conmigo!
(La lleva precipitadamente por el foro). Respiraremos... ¡Aire!
¡Aire! ¡Aire!... *(Vanse. Un coro juvenil se oye a lo lejos. Dos campesinos entran por la puerta del camino).*

CAMPESINO PRIMERO

¿Si un Inca fuese un dios o el hijo de Viracocha, cómo explicarse que Lloque Yupanqui haya sido destronado por hombres tan corrientes como nosotros, ambiciosos y llenos de defectos, como la generalidad de las gentes?

CAMPESINO 2

Es lo que yo me digo. *(Cruzan de izquierda a derecha absor- tos en su conversación).*

CAMPESINO PRIMERO

En buena cuenta, nadie sabe ahora quién gobierna a los quechuas. Hoy hay un inca, mañana otro o varios a la vez. ¿Serán todos ellos dioses o hijos de Viracocha? ¿Y si vuelve Lloque Yupanqui al trono, como dicen que volverá, de nuevo será dios o hijo de Viracocha? ¿En qué quedamos?

CAMPESINO 2

Los designios del Inti son impenetrables. Todos somos sus hijos y, en cierto modo, todos somos dioses. *(Vanse por la derecha).*

TELÓN

CUADRO XII

En la Intipampa. Noche. Muchedumbre. Efervescencia.

QUECHUA PRIMERO

El dios de la centella está enfadado. Así lo dice el oráculo. Un horrible sacudimiento de tierra han anunciado sacerdotes y adivinos. Volved a vuestros hogares y matad, sin demora, cuantas tórtolas podáis.

MUJER PRIMERA

Encaminaos, antes, a los templos, a las huacas y ofreced a Viracocha, como exvotos, objetos de plata y cobre, puñados de tierra y pintadas piedrecillas.

MUJER 2

Agolpadas al umbral de sus viviendas, las mujeres, para ahuyentar el mal, deben echar al viento, como lo hacen para ahuyentar la lluvia, sus cabelleras libres, desgredadas.

MUJER 3

Pero, en suma, ¿cuál es, según los villacs, la causa de la cólera divina?

QUECHUA 2

¡Algunas esposas han dado a luz criaturas abortadas!

QUECHUA 3

¡Una doncella del Templo de las Escogidas ha salido enloquecida y se ha arrojado al Huatanay!

MUJER 4

Los niños, como poseídos del supay, gimen y se debaten, arañando los senos maternos.

PIRUC PRIMERO

Multitud piadosa, oíd: las nubes de la tarde han sido extrañas...

LA MULTITUD

¡Señales en el cielo: desgracias en la tierra!

PIRUC PRIMERO, *continuando*.

Las nubes de la tarde han sido extrañas, es verdad. Pero, al cerrar la noche, una candela ha sido distinguida por el lado de las tierras labrantías de Senca, a una gran distancia. Esperamos la llegada del mensaje.

LA MULTITUD

¡La expedición fracasa! ¡Los guerreros del Sol mueren de frío! Los veteranos del Maule y de Atakama se baten en retirada...

PIRUC 2

La hostil naturaleza, la defección de muchos tambos del tránsito y las flechas, emponzoñadas de sustancias desconocidas, de los kobras, detienen, por el momento, el avance de las armas imperiales. Sin embargo, el último mensaje anuncia encontrarse nuestro ejército en víspera de un nuevo y decisivo combate...

LA MULTITUD, *en un clamor*.

¡Viracocha proteja a su pueblo!

CÉSAR VALLEJO

PIRUC 2

La batalla será cruenta, implacable...

LA MULTITUD

¡Vencedores o vencidos, gloria a los que luchan!

PIRUC 2

¡Esperamos noticias! ¡La raza del Sol es invencible!

LA MULTITUD

¡Illapisko! ¡Illarini! ¡Koychi-cuychi!

PIRUC PRIMERO

Entre tanto, dispersaos. Bebed un trago de los arroyos y arrojad unas gotas de chicha, dando papirotes al aire, en dirección del frente de batalla. Aquellos de entre vosotros, que habitéis las campiñas, golpead, al arribar a los sembríos, las matas en flor, dando voces de alerta, apostrofando a los cometas apagados.

MUJER 5

Los alcos, asustados, han aullado por el lado de Kazana. Se les ha azotado y han huido entre los matorrales, husmeando las piedras y rascando desesperadamente el suelo...

LA MULTITUD, *de pronto.*

¡Un chasqui! ¡Un mensajero!

CHASQUI PRIMERO, *jadeante.*

¡La conquista de los kobras queda consumada!...

LA MULTITUD, *interrumpiendo.*

¡Loor a los guerreros del Tahuantinsuyo! ¡Loor a las armas del Sol!

CHASQUI PRIMERO

Quinientos mitimaes vienen uncidos a las andas victoriosas de los quechuas...

LA MULTITUD

¡Illapisko! ¡Illarini! ¡Koychi-cuychi!

CHASQUI PRIMERO

Cuatrocientos hijos del Sol quedan establecidos en las mesetas conquistadas. Jamás el arrojido de los quechuas fue más grande. En el asedio de Chirmac, la ciudadela kobra principal, la acción de los hacheros sobre todo, ha cubierto de sangre enemiga las nieves perpetuas.

PIRUC

Comunidades y ayllus, quemad, en acción de gracias a Viracocha, harina del maíz milagroso del Collao, al pie de los sillares de pórfido de los antepasados, en las conchas y caracoles domésticos y en todo hueco de pared, muralla, roca o montículo. En cuanto a las estatuas de animales, podéis liberarlas de todos los exvotos. ¡Ya lo veis: por los cuatro costados del reino, las fronterizas yerbas, como las pestañas de las vicuñas en pleno crecimiento, miran cada vez más allá... más allá y más allá!...

LA MULTITUD

¡Loor a los expedicionarios de los Andes! ¡Loor a los vencedores del Oriente! (*La multitud se dispersa*).

QUECHUA 4, *al chasqui*.

A tiempo llegaste. El pueblo empezaba a inquietarse. Las noticias, en suma, no eran halagüeñas.

CHASQUI PRIMERO

¡Nueve lunas! Mas juzguemos en razón: tan sólo las peripecias del viaje, sin contar los estragos de los combates librados, han mermado considerablemente el empuje de las huestes. El solo escalonamiento del contrafuerte central, entre ventisqueros mortíferos, ha dejado tras sí más cadáveres que todos los encuentros con el enemigo.

QUECHUA 5

No hablemos, naturalmente, de los cóndores y jaguares de guerra de los kobras, que según se dice, forman la vanguardia enemiga. ¡Cada cóndor es capaz de hacer frente a cuatro hombres, y cada jaguar, a siete!

QUECHUA 6

¡Otro chasqui! ¡Otro mensajero! ¿Qué sucede? (*La multitud refluye en medio de una gran confusión*).

LA MULTITUD

¡Ha mentido! ¡Que se le entierre vivo! ¡Un collahuata!

PIRUC PRIMERO

¡Dejadle hablar! Formula, mensajero, tu mensaje. ¿De dónde vienes? ¿Quién te envía?

CHASQUI 2

La noticia viaja desde Chimac. Cuarenta chasquis y trece luminarias en los montes la transmiten. (*La multitud escucha ansiosamente*). La envía el apusquepay, desde el mismo campo de batalla... (*El chasqui aceza y no puede proseguir*).

PIRUC 2

¡Te arrancarán las uñas! ¡Habla! ¿Qué es? ¿Te darás prisa?

CHASQUI 2

Un soldado de la expedición, un simple hachero, de nombre Tolpor, ha sido el héroe de la toma de Chimac. (*Exclamaciones de estupor de la multitud*). No solamente ha sido el héroe de la última batalla, que ha puesto fin a la campaña, sino el héroe de todos los encuentros con el enemigo. (*Nuevas exclamaciones de estupor*). El valor, la audacia, la intrepidez del hachero han despertado en el ejército del Sol entusiasmo y tan apasionada admiración, que, a esta hora, Tolpor es proclamado jefe supremo de las tropas en

campana y llevado en triunfo por el campo de los kobras, como un pequeño rey por sus dominios ... (*La multitud, perpleja, se queda muda, mirando al cbasqui*).

PIRUC PRIMERO, *al chasqui segundo*.

¡Charlatán! ¡Sacrílego! ¡Mitómano! (*A la multitud*). ¡Enterradle vivo!...

PIRUC 3, *al cbasqui*.

¡Eres un collahuata! ¡Ven! ¡Muestra tu cabeza! ¡A ver! ¡Descúbrete! (*El chasqui se descubre la cabeza, que un grupo de pirucs examina, en medio del silencio de la multitud*).

PIRUC 4

No. No es un collahuata: la cabeza no lleva achatamiento, ni traza alguna de tablillas. Nativo es el frontal, los parietales. (*Mirándole en los ojos fijamente*). ¿Extranjero?... Tampoco...

CHASQUI 2

Otras palabras sueltas he oído, a mi paso...

LA MULTITUD

¿Quién es Tolpor? ¡Dilo todo! ¿De qué ayllu es el hachero?

CHASQUI 2

Se ignora quien es él y cuál es su origen. Una cosa he oído murmurar, en medio de los gárrulos comentarios populares del tránsito, y esta cosa es que las hazañas del hachero se deben a un amuleto, consistente en la mano derecha de una momia enemiga, arrebatada por Tolpor de un templo kobra del tránsito.

PIRUC 2

Las reliquias arrebatadas a los enemigos tullen, por el contrario, el brazo usurpador.

CHASQUI 2

Las tropas conquistadoras regresan. En el viento de la altura, llega a las quebradas, por instantes, el eco de los cuernos triunfales, cada vez más cercanos y sonoros. Es una vibración muy singular, jamás oída: imaginad unos clarines, como hechos de cráneos de grandes mamíferos, a cuya dentadura vinieran atadas sartas movibles de pequeñas antaras de metal; al agitarse el aire dentro de ellos, un aullido famélico se escucha...

LA MULTITUD, *en una explosión de entusiasmo.*
¡Loor a Tolpor, el vencedor de los kobras! ¡Loor a las armas del Tahuantinsuyo! (*Un desbordamiento de júbilo estremece a la multitud, cuyo flujo y reflujo se hacen cada vez más intensos. Una marcha militar pasa a lo lejos.*)

PIRUC PRIMERO

¡Ayllus y comunidades, originarios y mitimaes, la conquista de los kobras constituye, con la de los chimús, las dos hazañas mayores llevadas a cabo hasta aquí, por el ejército del Inti! ¡Gloria y regocijo reemplacen al temor y a la zozobra en nuestros pechos! ¡Aprestad para los hombres de los héroes que vuelven, el algarrobo quechua y para el paladín de la victoria, la diadema del pueblo y los largos pendientes de curaka!

LA MULTITUD

¡Tolpor, el del hacha prepotente! ¡Tolpor, nueva cuña del reino! ¡Loor a ti, fama a tu brazo triunfador! (*La multitud entona el hailli.*)

UN MIEMBRO DEL CONSEJO DE LOS ANCIANOS

No es la primera vez que un oscuro hombre del pueblo, un simple siervo –sin instrucción que recibe el noble, es verdad, pero dotado de cualidades naturales excepciona-

les— destaca su figura y se eleva a la gloria, al servicio del Imperio. La historia nos ofrece frecuentes ejemplos de este género: ora será un gañán, un pastor, un cantero, un centinela... Ello es que, sin remontar muy lejos en los anales quechuas, bajo el reinado de Pachacútec, la célebre expedición sobre los chachapoyas, que nos abrió la cuenca del bajo Maraón, fue obra de Arikayma, de un ayllu perdido en las mesetas contisuyas, zagal de oficio y llegado por su hazaña, a los honores de curaka de Shilay, general y príncipe del reino. Más atrás, bajo Mayta Cápac, se recuerda al tejedor Subanan Kicha, conquistador de los huacrachucos; Ollavir, el pescador, llegado al gran quipucamayoc de la leyenda; Puku, el astrónomo, inventor del actual Kalasasaya, antiguo camarero de un curaka montañés; y, en fin, Untawara, el pacificador de los llivirus, trabajador humilde de las minas de Achu-pachi. Ahora es un Tolpor, un albañil. ¿Quién le conoce? Nadie. Las raíces de la palabra Tolpor son, a lo que parece, titikakas. Ya veremos. Ya veremos. Por el momento, no nos es dable sino convenir en que los hombres, como las cosas, no valen más que por la función que desempeñan en tal o cual circunstancia de la vida. ¿Qué vale un grano de arena, en sí mismo? Nada. Caído en el ojo de un pintor, puede ser un desastre. ¿Qué vale una gota de agua, en sí misma? Nada. Caída en una chispa, puede evitar un incendio. Volved a ver el grano de arena y la gota de agua fuera de estas circunstancias, ¿y qué vuelven a valer en sí mismos? Nada... Nada...

QUECHUA 7

¡Certera digresión! ¡Justo apotegma!

QUECHUA 8

¡La más experta y segura de las hondas no arroja más derecho su piedra!

EL ANCIANO

¿A qué altura coloca al vencedor de los kobras, su proeza? De perdida, iba para perdida la expedición. Mustios, acongojados, los quechuas, tras las últimas noticias, se daban a las peores conjeturas. Alguien ha hablado del enojo del Yllapa, y, arrebuajados en esquinas y plazuelas, los más débiles se disponían a sufrir resignadamente el castigo de los dioses, por una culpa misteriosa, como se disponen los perros, encogiéndose, a recibir el látigo... (*murmillos en la multitud*). En estas circunstancias, llega el mensaje, inesperado y deslumbrante del triunfo de la expedición... ¿Qué merece el capitán, que así ha alcanzado un tal prodigio militar? El Consejo de los Ancianos se dispone a deliberar. Desde hoy, el ilustre Raujaschuqui, el veterano Quilaco y el Villac Umo se proponen discernirle una de las llaves del Koricancha, llave que le confiere la tercera autoridad del Imperio, después de la del Inca y de la de su hermano, el Villac Umo.

LA MULTITUD

¡Tolpor, tercera llave del reino! ¡Tercera jerarquía del Imperio! ¡Tercera cabeza de la raza!

EL ANCIANO

¿Le aceptáis como tal? ¿Os brilla como Piruc de pirucs?

LA MULTITUD

¡Trofeos a Tolpor! ¡Estandartes, realeza, potestad! (*Se dispersa*).

SALLCUPAR, *pensativo, para sí.*

¡Tercer cetro del Tahuantinsuyo! ¡Extraño destino!

QUECHUA 9, *bajando la voz.*

Amauta, ¿conoces las escalinatas de tres gradas de los templos de Yurarka? ¿Cuál es, a tu parecer, la tercera de las gradas? ¿La primera, subiendo? ¿La primera, bajando?

SALLCUPAR

¡Escabrosa pregunta, voto al cielo! ¡La tercera grada, en mi opinión, es la más alta! (*Señalando con el índice unas gradas invisibles, de abajo a arriba*). Primera, segunda, tercera...

QUECHUA 9

Exactamente. El orden de las cosas, visibles o invisibles –escalinatas de piedra o jerarquía entre los hombres– es orden ascendente: las primeras categorías se hallan abajo, las últimas, arriba.

QUECHUA 10

Ni más ni menos.

SALLCUPAR

¿Queréis afirmar con ello que en el orden social, el pueblo está por encima del Inca, de la nobleza y del clero?

QUECHUA 9

Algo por el estilo. En todo caso, considerad el caso de Tolpor: ¿de dónde viene?

QUECHUA 10

Del seno mismo de un ayllu, de la plebe, según parece. (*En esto, la multitud vuelve a refluir, presa de gran alarma*).

UN SOLDADO

Estad seguros: son voces de entusiasmo de las huestes que vuelven, las que se oyen. Convenid: entre un grito de júbilo y un rugido de combate, no media más que la oreja que los oye.

LA MULTITUD

Y, sin embargo, chasquis y caminantes aseguran lo contrario. ¿Qué sucede? ¿Qué extraños fines traen los ejércitos triunfantes? ¿Qué turbia agitación los lanza así contra la ciudad sagrada?

UN VILLAC

¡Calmaos! ¡Ayllus disciplinados y prudentes!

MUJER 6

Padre villac, ¿qué va a suceder? ¡Mira a este niño! (*Muestra a un niño, que ella lleva de la mano*). Esta tarde, al pasar bajo un arco-iris, de una a otra orilla del Huatanay, se ha quedado repentinamente mudo... (*Exclamaciones de mal presagio de la multitud. La mujer, al niño*). ¡Tupo Huaya, habla! ¡Habla, niño en mis entrañas! ¡Habla, corazón!... Te oigo... (*El niño permanece mudo*).

VILLAC

Retíradle. Es el tiempo de la nieve. Hacedle orinar en una mata de líquenes de Jauja, y pasará. (*Dirigiéndose a la multitud*). Y, vosotros, ¿qué os inquieta? Indigno es de quechuas, amedrentarse y, lo que es peor, sin causa.

QUECHUA 11

Padre villac, como lobos famélicos, los soldados de Tolpor avanzan sobre el Cuzco.

MUJER 7

Se murmura que el Hachero está poseído del supay.

QUECHUA 12

Hasta es posible que Tolpor sea nada menos que un kobra, un enemigo disfrazado. Dicen que le siguen millares de voluntarios kobras.

QUECHUA 13

De otro modo, si eso no es cierto, habrá que creer que los guerreros del Sol se han vuelto locos, volviéndose de pronto y sin motivo, contra la capital del Imperio.

AUQUI

¡Silencio, gentes ignaras, timoratas, noveleras! Lo que vosotros tomáis por signos de turbulencia o de amenaza de las huestes contra el Cuzco, no es otra cosa, como os dijo ya un soldado, que los ecos del regocijo delirante de los héroes que vuelven.

LA MULTITUD

¡Viracocha proteja a su pueblo! (*De pronto, una violenta sacudida agita a la multitud. Una marcha guerrera suena a lo lejos. La multitud exclama –unos despavoridos, otros entusiastas– en medio de una gran confusión*). ¡Tolpor!... ¡Tolpor!... ¡Los expedicionarios de los Andes!... ¡Los vencedores de los kobras!... (*La multitud, mirando a uno y otro lado de la escena, indecisa, espera*).

SALLCUPAR

Toda la madera del reino no alcanzaría para fabricar la jaula destinada a guardar mi gran secreto...

LA MULTITUD, *yendo repentinamente al encuentro de las tropas.*

¡Illapisko! ¡Illarini! ¡Koychi-kuychi! .. (*Vitores, aclamaciones*).

SALLCUPAR, *a un anciano, que con él son los únicos que quedan en la escena:*

¿Anciano, qué diferencia existe entre el hombre que oculta un secreto y aquel que niega la verdad? ¿Un secreto es, quizá, una verdad que se niega? ¿El que guarda un secreto, peca, acaso, de mentira?

ANCIANO

Amauta, no te entiendo.

CÉSAR VALLEJO

SALLCUPAR

Anciano, pongo en tus manos este pequeño pensamiento, que rebasa de mis sienes: el amor, ¡qué inmensidad! En todo está el amor. Es como el oro. Todo en el mundo es oro: el Koricancha es de oro, el palacio del Inca es de oro, el baño de la ñusta es de oro, el banco del sabio es de oro, la flecha del soldado es de oro y la cabaña del gañán también es de oro puro, buen anciano. ¡Todo en el mundo es de oro, y todo en la existencia es amor!

ANCIANO

¿Y el odio, amauta? ¿Qué sitio ocupa el odio en tu sistema?

SALLCUPAR

¡También el odio es amor!... *(Unas mujeres pasan, aterradas, por la escena).*

MUJER 8

¡La batalla! ¡La batalla!

MUJER 9

¡Los guerreros atacan!

MUJER 10

¡El Hachero, contra el Cuzco! *(Fárandulas del pueblo cruzan la escena, bailando, al son de una música de guerra, la danza de las hachas).*

TELÓN

CUADRO XIII

*Noche en la Sala del Consejo del palacio de Collcampata.
Cortezanos, oficiales, guardias, en espera.*

OFICIAL PRIMERO, *después de escrutar las
afueras de la sala.*

Desusado silencio, éste del Cuzco, la noche de la coronación de un nuevo Emperador.

AUQUI PRIMERO, *bajando la voz.*

Un rey áspero, extraño, taciturno. Rayos peregrinos despiden su mirada misteriosa.

OFICIAL 2

¿Por qué haber prohibido todo festejo, el día de su advenimiento al trono?

AUQUI 2

No se diría sino que el firmamento callase presagios sombríos...

OFICIAL 2

Ni honores, ni parada y ni siquiera contento en los semblantes. En suma, una fecha cualquiera. Qué digo: una fecha aureolada de un cielo enigmático, inquietante.

CÉSAR VALLEJO

AUQUI 3, *viniendo por el foro.*

Un cortejo de régulos ha venido a ofrecer los presentes provinciales de rito y ha sido rechazado.

AUQUI PRIMERO

¿Los régulos han sido rechazados?

AUQUI 3

Se marchan, ahora mismo, por el pórtico del Lobo, cabizbajos, humillados, mascullando, en sus dialectos de origen, palabras de amenaza.

AUQUI 2

¡Temerario desaire! ¿Las provincias afrentadas?

AUQUI 3

Acaban también de ser anunciados tres ermitaños, venidos de pakarinas lejanas...

OFICIAL 3

Sí. Los he visto llegar esta mañana, por el gran camino de la sierra.

AUQUI 3

Traían al hombro, cada cual, un arbusto frondoso y desconocido, en plena lozanía. Según parece, el mérito de la ofrenda consiste en que estas plantas deben llegar a manos del nuevo Inca, enteras y verdes, tal como fueron arrancadas del suelo, sin que ni una sola de sus hojas se desgaje en el largo camino o empiece a amarillar y a marchitarse... (*Dos auquis vienen por el foro.*)

AUQUI 4

Tengo para mí que una tal conferencia del Inca con los sabios, artistas y sacerdotes, el día de su coronación, no tiene precedente en el Imperio. Es una iniciativa cuyos resulta-

dos para la organización del nuevo régimen serán incalculables.

AUQUI 5

No faltan, sin embargo, quienes, acostumbrados a un pasado rutinario, se sientan como atropellados por la aparición, brutal y deslumbrante, de un Emperador revolucionario.

AUQUI PRIMERO

¿Sabéis si los ermitaños han sido, por fin, recibidos?

AUQUI 5

¿Qué ermitaños?

AUQUI 2

El incidente es grave. En muchas tribus del altiplano, esta romería sacerdotal al Cuzco, en semejante ocasión, de encontrar contratiempo, siembra en la región recelo y desconfianza contra el Inca.

AUQUI 4

Tanto peor... Los santos peregrinos se regresan, con sus árboles al hombro, sin haber visto al Inca. (*Vivamente*). Una vez más Tolpor Imaquípac, el Rey Hachero, no teme el malhumor de los dioses... De otra parte, los dioses del Tahuantinsuyo son proteicos, a imagen de los hombres y sus leyes, proteicas igualmente: hoy castigan lo que ayer recompensaban, y una misma conducta tiene, a los ojos del Inti, valor indiferente hasta contrario, según los meridianos...

OFICIAL PRIMERO

¡El Emperador!... (*Una clarinada lejana*).

OFICIAL 2, *mirando a las afueras*.

No... Son los rumay-pachakas. Los visitantes rurales, que parten en misión a las comarcas ribereñas del Lago Sagrado.

(Silencio. Los auquis atisban las galerías. De pronto, un estremecimiento general. .. Tolpor entra por la izquierda, vestido de simple soldado; por insignias imperiales lleva, pendiente del wacollo militar, la mascaipacba y, en la mano derecha, el cetro de los Incas. Viene seguido de numeroso séquito).

EL INCA TOLPOR IMAQUÍPAC,
*volviéndose del centro de la sala,
reconcentrado, grave.*

Mi primera audiencia ha sido consagrada a los amautas, arabicus, villacs y quipucamayos... *(Da unos pasos, taciturno).*

TODOS, *en una reverencia.*
¡Viracocha proteja a su raza! ¡Tolpor Imaquípac ampare a su pueblo! *(Vanse. Un heraldo queda con el Inca).*

EL INCA
Los quipucamayos. ¿Quién los anuncia?

HERALDO
Padre, los anuncia una vestal, con un cántaro de barro, lleno de agua salobre.

EL INCA
¿Lleno de agua salobre? ¿Por qué esta alusión al mar?

HERALDO
Porque, de la misma manera que no hay copa capaz de contener toda el agua del mar, tampoco hay ciencia alguna que explique la existencia en su unidad. *(Entran por el foro los quipucamayos, precedidos de una vestal del Sol con un cántaro al hombro. Los quipucamayos se disponen en círculo, rodeando al Inca, y la vestal, después de dar una vuelta delante de ellos, vase por el foro).*

EL INCA, *tras un silencio.*

Una simple pregunta... ¿Decidme: está, según vosotros, en el poder del hombre, conformar el orden del universo a los latidos de su corazón?... (*Dirigiéndose, uno a uno, a todos ellos*). Astrónomo ardoroso, cauto ingeniero, grave historiador, magistrado severo, médico sensible, terrible matemático: os escucho... Mi pregunta –lo sé– es inesperada: tengo mis razones... Os escucho... (*Los quipucamayos se miran, perplejos. Un gran silencio*).

QUIPUCAMA YO PRIMERO

Padre, nada está fuera del hombre...

QUIPUCAMA YO 2

Padre, en el fondo y a juzgar por tus palabras y la voz con que las dices, no todo te sonrío, el día inaugural de tu reinado...

EL INCA

Quipucamayos, triste es existir... Pero... Os escucho. Hablad... Hablad... (*Va y viene, impaciente*).

QUIPUCAMA YO 3

Padre, sólo cuando hayas logrado encerrar en la cuenca de tus manos todas las nubes del cielo, entonces podrás conformar a tu capricho cuanto hasta ahora se ha burlado de nuestra pobre voluntad humana: el amor y la noche y el día, el venir a la vida y el dejarla...

EL INCA

Llegado a la cima del humano poderío –a mis pies doblegadas naciones brillantes, religiones diversas, dominios infinitos– mi corazón está frío y desierto. ¡Frío y desierto en la altura! ¿Por qué este contraste, esta ironía, este sarcasmo del destino? ¿Contra el duelo de mi alma, por qué esta apoteosis?

CÉSAR VALLEJO

¿Contra esta apoteosis, por qué el duelo de mi alma? ¿Por qué si esta ascensión debió venir, no haberme antes preservado de esta desolación y de este duelo?...

QUIPUCAMAYO 4

¡Padre resplandeciente, al sopesar la luz en una mano y la sombra en la otra, recuerda que hay que hacerlo mirando al firmamento!

EL INCA, *exasperado*.

¿Es todo lo que se os ocurre responder? Proverbios, máximas... ¿No hay en vuestro saber, sino principios generales? ¿Mi pregunta rebasa vuestra ciencia?

QUIPUCAMAYO 5

Preguntar a los astros por qué brillan: ¡Vano afán!...

EL INCA, *volviéndose al heraldo*.

Los amautas.

HERALDO

Los anuncia una anciana que llora. (*Los quipucamayos vanse por la izquierda. Una anciana entra por el foro, se detiene ante el Inca y llora en silencio. Luego, entran los amautas y ocupan en la sala idéntica posición a la de los quipucamayos*).

EL INCA, *para sí*.

Cada hombre es como el viento: no se sabe, a punto fijo, dónde nace, dónde expira... (*Alzando la voz*). Amautas, paradigmas de cordura y de prudencia, considero deber mío declarar a los filósofos y moralistas del Tahuantinsuyo, que yo fui en la expedición contra los kobras, buscando ávidamente la muerte. ¡Ávidamente! ¡Desesperadamente! Pero sucede, a veces -venerables amautas- que, buscando la muerte, se encuentra únicamente la agonía, y es así que hoy,

en lugar de un cadáver, tenéis ante vosotros a un moribundo, en traje de emperador. (*Movimientos de extrañeza de los amautas*). ¿Os extraña la revelación? ¿Sí?... Pues no hay, a mi parecer, de qué extrañarse: el peregrino azar, origen de mi actual apoteosis, cayóme derecho del cielo, como esas piedras ígneas que caen con el rayo y se incrustan en la sien indefensa de los ciegos... (Y, como los amautas irrumpen en un murmullo de estupor, añade cortésmente). Venerables amautas, os suplico retiraros. (*Un silencio de muerte. Después, los amautas vanse por el foro, de uno en uno*).

AMAUTA PRIMERO

Así crece la yerba por la noche. (*Vase*).

AMAUTA 2

Así nos comprendemos, dándonos las espaldas. (*Vase*).

AMAUTA 3

Así gritan algunos vegetales. (*Vase*).

AMAUTA 4

Así zumba el insecto cuando vuela. (*Vase*).

AMAUTA 5

¡Así! ¡Así! ¡Así! (*Vase. Pausa*).

EL INCA, *profundamente abatido*.

El Villac Umo.

HERALDO

Un alco negro anuncia al Sumo Sacerdote. (*Entra el Villac Umo*).

VILLAC UMO

¡No matar! ¡No mentir! ¡No estar ocioso! (*A un gesto del Inca, el heraldo vase por la derecha*).

EL INCA, *tras un corto silencio, bruscamente.*

Villac Umo: la víspera de mi partida en la expedición contra los kobras -de ello hace treinta lunas- una noche, yo, el albañil oscuro que era entonces, maté, con mis propias manos, a la virgen que amaba, una princesa a quien, según la ley, el que yo la amase era, a la vez, un crimen y un pecado.

VILLAC UMO, *petrificado.*

¡Viracocha proteja a su pueblo!

EL INCA

¡Partí, al alba, enloquecido y busqué en vano la muerte en las batallas: las flechas de los kobras no me quisieron; antes bien, se tuvo mi sed de muerte por arrojado nunca visto y, sin ambicionarlo y sin siquiera merecerlo, he aquí que la corona de los Incas ciñe mi frente!...

VILLAC UMO

¡Poderoso Tolpor Imaquípac!

EL INCA, *en un sollozo.*

¡Villac Umo! ¡Sumo Sacerdote! ¡Vivo está en mi pecho el amor a mi princesa y más vivo el dolor de su muerte! ... ¡Si ella viviera, padre! ¡Si la viera hoy a mi lado, en esta sala, en el palacio que no tuve, borrada la distancia social que nos separaba!... ¡Borrada la fatal desigualdad, causa de mi desesperación y de mi crimen!... (*Llora*). ¿De qué me sirve ser Emperador, si ella no existe? ¿A qué la mascaipacha, sin sus sienes?". (*Arroja violentamente el wacollo y la mascaipacba*). ¿Y este cetro... para qué he de quererlo, sin sus manos? (*Lo arroja igualmente. Luego, volviéndose hacia la derecha de la escena, llama*). ¡Heraldo! ¡Los arabicus!...

VILLAC UMO, *en una reverencia.*

¡Ama Sua! ¡Ama Llulla! ¡Ama Kella! (*Vase por el foro*).

HERALDO, *volviendo por la derecha.*

Una quena tocada por un príncipe anuncia a los aedas. (*Sueña la melodía de una quena. Entra un chasqui amarillo.*)

CHASQUI

Padre resplandeciente, los aedas han muerto...

EL INCA, *petrificado.*

¿Los aedas han muerto? ¿Han muerto los aedas del Emperador? ¿Es posible? ¿Tu mensaje es veraz?

CHASQUI

Los poetas del reino han muerto todos, Padre Augusto. Así lo anuncian más parva das de mirlos enlutados, que no cesan de llegar del sur, del norte, del levante, del poniente. (*El Inca permanece como fulminado, inmóvil, en el centro de la sala, pálido, temblando. El chasqui añade*). Algunos mirlos trazan señales en el cielo y acaban por posarse, silenciosos, en el templo de la Luna; otros vienen directamente, cansinos, cavilosos, a posarse en las copas de los tamarindos; otros, en fin, descienden en las calles y parecen buscar con pico ávido, en los empedrados, misteriosos insectillos. Pero ninguno canta, Hijo del Alba... (*Pausa*).

EL INCA, *desde el centro de la sala.*

Anunciad a las ciudades y a los campos, a los ayllus, señoríos y fortalezas de todas las fronteras, que Tolpor Imaquípac renuncia al trono del Tahuantinsuyo y, como simple siervo, se da a una vida errante, de penitencia voluntaria, por el reino... (*Vase con paso firme por el foro*).

CHASQUI y HERALDO, *inclinándose.*

¡No matar! ¡No mentir! ¡No estar ocioso!

TELÓN

CUADRO XIV

Páramo andino, truenos, relámpagos.

TOLPOR, *ciego y mendigo, de pie, llamando.*
¡Pastores! ¡Zagalillos! Va a llover. Os digo adiós...

PASTOR, *por la izquierda.*
No la encontramos. Junto a la laguna, en el roquedal... He ido hasta los primeros pajonales.

TOLPOR
Es lo que ya os he dicho: la eché de menos en la mitad de la cuesta esta mañana.

PASTORA, *por la derecha.*
¿De qué tamaño era? ¿No habrá caído en el barro, junto a la majada?

TOLPOR
Una antara mediana. Todo el día, zagales y gañanes que he encontrado en mi camino, la han buscado...

PASTORA
¿Hacía mucho tiempo que te acompañaba? ¿La querías mucho?

TOLPOR

Era toda mi vida. El único refugio de mi vida. (*En ademán de irse*). ¡No matar! ¡No mentir! ¡No estar ocioso!

PASTOR

Acepta, peregrino, la antara de mi hermano.

TOLPOR

No se reemplaza nunca lo que acaba.

PASTORA

Guarécete en nuestra cabaña. ¡Teme la tempestad, durará días!

TOLPOR

Quizá vuelva muy pronto. He de volver. Siempre se vuelve, tarde o temprano, quieras o no quieras, y, a menudo, sin saberlo. (*Se aleja*).

PASTOR

¿Si, como dices, nadie te espera, por qué esa prisa? ¡Escucha, peregrino!...

TOLPOR

Hay cegueras, pastores, que tan sólo se curan caminando... ¡Ama Sua! ¡Ama Llulla! ¡Ama Kella! (*Vase. Los pastores le ven, durante unos instantes, alejarse. Sopla el viento, formidable y cae el rayo*).

TELÓN

CUADRO XV

Tarde, a la orilla de un riachuelo, no lejos de la huerta del cuadro undécimo. El sol, a medida que transcurre la acción, cae, visible al público, sobre el lejano horizonte del fondo. Tolpor, inquieto, ansioso, presa de un malestar creciente, conversa, sentado en una piedra, con Huacopa.

HUACOPA, *cautivado y con un respeto religioso.*
Iba diciéndote: vosotros, los mendigos, ¿por qué vuestro misterio?

TOLPOR
Criaturas hay así, buen labrador, personificaciones, dolorosas y sagradas, del misterio del mundo.

HUACOPA
Tu ceguera... ¿Dime, al menos: es nativa tu ceguera? ¿Has visto el mundo alguna vez? A falta de tu nombre, de tu origen, de tu historia, de la meta que persigues, si tus ojos vieses, tu ser profundo irradiaría por ellos, y tu enigma sería menos triste. ¿Es de este mundo tu ceguera? ¿Es del otro?... (*Tolpor inmóvil, parece mirar delante de él y no responde*). ¿Qué hay en ti, que no hay en los demás siervos del reino? ¿De qué estás hecho? Tu apariencia es humana

y, sin embargo, tienes mucho de un dios disfrazado. ¿Es verdad que un mendigo deja el bien por donde va?

TOLPOR

Todo ciego se hizo ciego de llorar, buen labrador. Los ciegos de nacimiento lloraron también mucho en otra vida.

HUACOPA

¿A un hombre cualquiera, a un ser ordinario como yo, le estaría permitido aspirar a ser mendigo?

TOLPOR

Tendrías que vivir sin porvenir y sin pasado.

HUACOPA

Te he tocado, queriendo así iniciarme en tu destino. ¿He hecho mal? (*Por la izquierda viene una mujer, con un hato de ropa a la espalda y con un niño de la mano*).

TOLPOR, *estremecido*.

¿Quién es? ¿Quién pasa ahí?

HUACOPA

Es una mujer, con un niño. (*A la mujer*). Es un mendigo: apártate... (*La mujer se aparta y se queda mirando a Tolpor*).

LA MUJER, *prosternada, bajo*.

Un mendigo...

HUACOPA, *a la mujer*.

Al llegar a tu morada, dedica un pensamiento a tus antepasados fallecidos y que el niño ate a los tobillos del mayor de sus parientes, dos soguillas de cabuya.

TOLPOR

¡No matar! ¡No mentir! ¡No estar ocioso! (*La mujer vase por la derecha con el niño*).

CÉSAR VALLEJO

HUACOPA, *a la mujer.*

¡Ama Sua! ¡Ama Llulla! ¡Ama Kella!

TOLPOR

¿Huacopa, dime, cómo es la virgen que me da de beber por las mañanas, en la morada del recodo del camino? Cómo es su rostro, su color...

HUACOPA

La virgen del recodo del camino... Hay en su rostro un resplandor aciago y fascinante, como de un incendio lejano, y en sus brazos y en sus senos, el livor calofriante de la perla.

TOLPOR

¿Es alta? ¿Cómo mira? ¿Cómo anda?

HUACOPA

La altura de una alpaca enamorada. Unas pestañas graves, fijas, hilanderas de no sé qué nostalgia irremediable. Su andar es manso, noble, cadencioso, como resbala un río en una pampa.

TOLPOR

Tres soles hace ya que la escucho y platicamos. Ayer nos internamos en el maizal, subimos un ribazo. Quiso darme la mano...

HUACOPA

Pero es una alma triste, taciturna.

TOLPOR, *bajando la voz.*

¿Quién hay en torno nuestro? ¿Nos escuchan? Quisiera yo confiarte algo a ti solo.

HUACOPA

En torno nuestro... nadie. (*Mira a su alrededor*). Nadie. Puedes hablar. No hay nadie. (*El labrador se dispone a oír de cerca, atentamente, a Tolpor*).

TOLPOR, *tras una vacilación.*

Huacopa, es un secreto de mendigo: cuida bien de que él no salga de tu pecho... ¡Ay de ti! ¡Ay de tu ayllu!

HUACOPA, *amedrentado.*

¡Padre! ¡De un mendigo! ¡Viracocha me proteja!

TOLPOR *para el oído en torno y, luego, cauteloso.*

Oye, Huacopa... Me parece conocerla, haberla visto, haberla oído en otro mundo, en otro tiempo. Su voz, su aliento, el rumor de su sangre cuando calla, el estremecimiento de sus ropas, sus menores movimientos, que me llegan en el aire, todo en ella me es como familiar, íntimo casi. ¿Huacopa, me oyes?

HUACOPA

Todo en ella es misterioso. Se ignora todo de ella y de los suyos.

TOLPOR, *nerviosamente.*

¡Huacopa! ¡Oye, Huacopa!... *(El labrador está aterrado. Tolpor, hablando consigo mismo).* ¡Deliro! ¡No! ¡Yo sueño! ¡Sueño! ¡No!... *(Permanece en suspenso. Después, lanza un sollozo. Huacopa, cada vez más aterrado le mira sin comprender. Tolpor murmura luego, dominando su profunda agitación).* ¡Amigo huayla: es ella! ¡Es ella! .. *(El llanto le ahoga).* ¡No es posible!... ¡No es posible!...

HUACOPA

¿Debo alejarme? ¿Turbo tu sagrada soledad? ¿Qué brusco malestar?... ¿Qué sueños crueles?... No sabía que os acosan así males extraños...

TOLPOR, *cuya duda aumenta.*

¿Es acaso su alma? ¿Es su alma, hospedada en el cuerpo de otra virgen, que sale a hablarme ahora, a mí tan sólo? (Se

CÉSAR VALLEJO

pasa la mano por la frente, sofocado, tembloroso). ¡Lo he sentido el mismo día en que me habló por vez primera! ¡Lo siento cada vez que viene a mí! Pero... (*En un sobresalto*). ¡Calla!... (*Presta el oído en torno*).

HUACOPA

Suele llorar, y hay días...

TOLPOR, *con una convicción desesperada*.

¿A qué milagro asisto, Viracocha?... ¡Pero me odia! ¡Al matador! ¡A su asesino!... (*Solicitado al punto por opuestas reflexiones*). ¡Me ama! ¡Un profundo interés siente por mí! ¡No me equivoco! ¿Es compasión, piedad por mi ceguera? ¿Es afecto hacia el ser desconocido que, a sus ojos, soy ahora? ¿Ignora, en realidad, quién fui otro tiempo? ¿Lo sabe, lo sospecha y, es por eso justamente, que se siente atraída hacia mi sombra?

HUACOPA, *que le oye, entre atónito y maravillado*.

Se llama Shura. El nombre de su padre es Soljavilka.

TOLPOR

¿Soljavilka? ¿Shura?... ¿Shura?...

HUACOPA

Y, según he oído vagamente, son de Nazca. (*A estas palabras, Tolpor se hunde en una nueva y mortal incertidumbre. Pausa*).

TOLPOR, *completamente convencido de lo erróneo de sus suposiciones, con voz tranquila y como saliendo de una pesadilla*.

Huacopa, amigo huayla, los mendigos tenemos, por momentos, alucinaciones imprevistas, dolorosas...

UNA VOZ DE MUJER, *desde el fondo del valle.*
¡Huacopa!... ¡Huacopa!... *(Tolpor tiene un sobresalto).*

HUACOPA, *alzando la voz.*
¡Aquí! Voy en seguida. *(Bajando la voz).* Es ella, justamente.
(Vase por el foro. Tolpor se ha puesto de pie bruscamente.
Pausa. Unos pasos: Kaura).

KAURA, *con unos leños secos en los brazos.*
¿Estábais aquí? Mama Kepa, la madre de Huacopa, lo buscaba.

TOLPOR
Virgen que no te veo, me haces bien de oírte hablar.

KAURA
¿Un bocado de charqui? ¿Un vaso de agua?

TOLPOR
Nada. Nada, sino sentarte y conversarme. Para un ciego, la impresión que se tiene de las gentes es que pasan y nunca se detienen. *(Kaura se sienta).* Siéntate frente a mí, como si mis ojos entrasen en los tuyos medio a medio. *(Tolpor también se sienta).*

KAURA
Apenas contados soles hace que llegaste a nuestro ayllu, y tu sombra empieza ya a extender una gran paz en la comarca. ¡Qué don divino el vuestro, de derramar así, por donde vais, este suave bienestar! ¡Los padres son más hondos; más dúctiles que el oro son los hijos; el hermano, más ancho y palpitante, y el amigo, más firme que los tintes vegetales! Hasta en mi corazón anda ahora más despacio, mansamente...

TOLPOR
Te parece. Es la idea que os hacéis de nosotros.

KAURA, *soñadora, desgajando unas astillas de sus leños.*

Y mi mate de ollucos, al crecer, da una yema en el tiempo de una espiga.

TOLPOR

Virgen, así alumbran, a veces, las tinieblas.

KAURA

¿Las tinieblas?... ¿Por qué dices tinieblas? ¿En tu origen sagrado, hubo tal vez algún desastre?

TOLPOR

Yo también os diré, desconocida tribu, de voz suave y sosegada: vuestra tierra me es grata; vuestros pasos, el ruido de vuestras herramientas de trabajo, el latido del aire en mis mejillas, el rumiar de los auquénidos, el aliento de vuestros muros, tibios y soleados, todo festeja aquí a mi pobre sombra. Se siente que habitáis a muchos miles de tiros de honda del ombligo del Imperio.

KAURA, *escrutando, como fascinada, el rostro de Tolpor.*

¡Los ojos que no ven, cómo nos ven! “Así alumbran, a veces, las tinieblas...” (*Tolpor, bruscamente y de nuevo retrotraído a la idea de Kaura, vuelve a sentirse invadido de una gran ansiedad*). Todos, desconocido, cual más cual menos, somos ciegos. Las cegueras varían; nada más. Y, en fin de cuentas, no hay más ceguera que la de no poder mirar a fondo en el pecho de los otros. ¿En el tuyo, por ejemplo: qué hay en él? ¿Qué viaja en ti? ¿Quién eres? ¿De dónde vienes? ¿Adónde vas? “Nos encontramos –decía un viejo amauta–, nos tocamos; luego seguimos, cada cual por su camino, ignorándonos tanto como antes”... (*Pausa. Kaura se queda mirándole fijamente y cada vez más fascinada*).

TOLPOR, *toma suavemente la cabeza de Kaura y, acariciándole los cabellos, le habla como en un sueño.*

El sol se va; descenden las cigarras a los céspedes: adiós...

KAURA, *los ojos entornados, la voz tierna y lejana.*

Dejas una gran paz en la comarca...

TOLPOR

No eres ella; bien lo siento...

KAURA

Tu sombra es apacible, arrulla, ampara.

TOLPOR

No eres ella. Ella existía; tú no existes. ¿Dónde estás? Yo no te veo. Pero a ella la veía.

KAURA

¡Imágenes extrañas las del mundo de los ciegos! ...

TOLPOR

Pero así fueses ella, el alma de ella y me ignorases: tu piedad por mi fantasma, tu naciente pasión por el que soy ahora, las rehúso. Yo querría que ella amase al que la amaba, al que veía, al otro... al otro...

KAURA

Tu voz camina, aléjase, se pierde...

TOLPOR

¡Y tanto la he llorado hasta volverme ciego! ¿Dónde estás? ¿Dónde estás, luz de mis ojos? *(Se levanta bruscamente, frente al sol).*

KAURA, *también levantándose.*

¡Viracocha ilumine a los mendigos! ¿Partes ya?

TOLPOR, *en una invocación, frente al sol.*

¡Oh, Padre Sol! ¡Inti radioso! ¡Devuélveme la luz que hube perdido! ¡Devuélveme la estrella que perdí!... (*Avanzando en dirección del sol que va ocultándose; con los brazos abiertos y a tientas*). ¿Dónde? ¿Dónde?... ¿Dónde estás, luz de mis ojos!... ¡He de hallarte! ¡Allá, muy lejos!... ¡Lejos!... ¡Lejos!... ¡Padre Sol, llévame! ¡Llévame!... (*Tolpor se aleja, de espaldas al público y Kaura, abstraída, ausente, hunde la cabeza entre las manos. Rápida oscuridad en el tablado. Las notas de una antara pastoril, tristes y apasionadas, suenan a lo lejos. Luego, al morir esas notas, se oyen, intermitentes, las voces de Kaura y de Ontalla*).

VOZ DE ONTALLA, *alegremente.*

¡Y fue el mendigo, el ciego, quien anunció, con su sola presencia en el ayllu, tanta dicha!...

VOZ DE KAURA, *alborozada.*

¡Lloque Yupanqui otra vez en el trono! ¡Llegaremos al Cuzco antes del novilunio! ¡Los ayar son eternos, invencibles! ¡Y ya lo ves! Hasta el dolor por nuestra pobre Oruya, irá atenuándose. ¡Qué quieres: es la vida! (*Súbitamente cavilosa, melancólica*). Un extraño consuelo me dejó aquel mendigo; una huella balsámica en el alma. Siempre veré su espectro doloroso y siempre sentiré, a su recuerdo, un misterioso y triste bienestar... (*Apacible, soñadora*). Nadie sabrá jamás lo que se esconde en un mendigo...

(*Lentamente baja el telón*).

FIN

GLOSARIO

Preparado por Teodoro Meneses

Se puede observar que en la ortografía de vocablos quechuas Vallejo no establece una norma, debido a la ausencia de una gramática quechua. Son de esos mismos años las variantes intentadas por la escuela cuzqueña consistentes en cues; doble c; s por z, etc., de José de la Riva-Agüero, reemplazando la c fuerte por j, como en Titijaja; o la ubicuidad de la letra k en tantas transcripciones de la época.

Sajsahuaman:	Halcón de plumaje hirsuto.
¡Ama sua!:	¡No robar!
¡Ama llula!:	¡No mentir!
¡Ama kella:	¡No ser perezoso!
Mama roca:	Madre del roquedal.
Champis:	Porras de pelea, armas contundentes
Pissaj:	(Topónimo) Tienda donde abunda la perdiz grande.
Palacio de Kassana:	“Admirable por su grandeza”, o palacio para la quietud.
Tahuantinsuyo:	Las cuatro regiones.
Say Kusca:	Cansada.
Virachoca:	Divinidad principal del pueblo quechua.

Situa:	La segunda gran fiesta cuzqueña en honor a la luna. Con ella se hacía la purificación de la ciudad.
Ñustas:	Princesas.
Kaura:	Atrayente para la vista.
Aribalo:	Vasija ceremonial.
Acllawassi:	Casa de escogidas del Inca.
Hatun:	Común, comunidad.
Amauta:	Sabio, prudente, consejero técnico.
Unancha yawarpa:	Bandera o anunciadora de la sangre.
Huayruro:	Semilla de color rojo y negro. Abalorio.
Sajta:	Tumbadora.
Yungas:	Tierras bajas o calientes de la selva.
Chancas:	Otra nación indígena rival de los incas que residía en el Apurímac.
Runto Kaska:	Huevo áspero.
Kolla:	Reina, esposa del Inca.
Koyllur:	Estrella, lucero.
Calli-sapas:	Cantantes de voces muy atipladas.
Haylli:	Cantar de triunfo guerrero, o de fiesta agraria.
Payta yuyarina:	A él hay que recordar.
Lloque:	Zurdo.
Itu:	Ceremonia religiosa de expiación, exclusiva de los incas del Cuzco.
Sipakoyas:	Jóvenes princesas adorables.
Tonapa camaj:	Señor destructor y creador.
Koricancha:	Templo del Sol y las estrellas.
Villac:	Sacerdote.
Piruc:	Adornador, artista.
Ayllu:	Familia, comunidad.
Piruros:	Ruecas, rodelillas.
Colla:	Región del altiplano.

Antara:	Zampoña.
Cabuya:	Fibra de agave.
Vilca:	Sagrado.
Taucasquis:	Apiladores.
Hurin Cuzco:	Barrio bajo del Cuzco.
Yucay	Valle caliente, paraje seductor.
Mitimaes:	Colonizadores quechuas. O los desterrados de sus lares nativos.
Huatanay:	Río canalizado que atraviesa el Cuzco.
Chokekaka:	“Puente de Oro”.
Auquis:	Príncipes, señores ancianos.
Uyurqui:	Varonil, potente.
Mama Paya:	Madre anciana.
Quipuchika:	Iniciación femenina.
Poruros:	Bárbaros.
Watallas:	Isleños.
Chasqui:	Corredor de postas, portador de noticias o de pequeñas encomiendas de correo.
Coraquenques:	Aves de rapiña.
Chacus:	Cacerías.
Inti:	Sol.
Manan:	No.
Okawa:	De ojos húmedos.
Oca:	Tubérculo harinoso de sabor dulce.
Mashua:	Tubérculo insípido.
Mama Cussi:	Señora de la alegría.
Huayaba:	Fruto amarillo.
Keros:	Vasos de madera tallada.
Huaraca:	Hondero.
Llauto:	Cinta insignia de realeza.
Ojotas:	Sandalias.

Sallcupar:	Desgajador de canterías. Cantero.
Pucutu:	Hoyo.
¡Pucutur!:	¡Qué hondura!
Hannai Cuzco:	Barrio del norte del Cuzco.
Sipacoya:	Joven princesa.
Shiras:	Quiteños.
Huanacaure:	Cerro y huaca cercano al Cuzco.
Intipampa:	Llanura del sol.
Sallajmarca:	Región salvaje.
Supay:	Demonio.
Pacaretambu:	Lugar del amanecer.
Arabicus:	Cantores, poetas.
Rawa! Wiru:	Caña encendida, intensa.
¡Tinkuy! ¡Tinkuy!:	¡Juntarse! ¡Unirse!
Tampumachay:	El mesón de la caverna.
Kaska:	Duro.
Huaraca:	Honda.
Huacos:	Vasijas multiformes de arcilla.
Los Ayar:	Familia legendaria incaica.
Machu-Picchu:	Pico viejo.
Tiahuanaco:	Ciudad preincaica a orillas del lago Titicaca.
Oruya:	Pasarela.
Kenko:	Sinuoso.
Kobras:	Nación indígena de la selva oriental.
Maule:	Río de Chile.
Beni:	Topónimo de Bolivia.
Algarrobo:	Árbol con frutos como bayas.
Huipa:	Voz que sirve para envalentonar o esforzar.
Cocuyo:	Luciérnaga.
Illapisko:	Pájaro de luz.
Illarini:	Rayo.

Koychi-Kuychi:	Arco iris.
Uyway wajniskaman:	Acogeos hacia ese lugar.
Tullpac:	Fogón.
Quipuchika:	Ceremonia de iniciación de la pubertad.
Vizcacha:	Roedor de las punas.
Huacopa:	De dientes grandes.
Puribuy:	Camino.
Pututo:	Clarín de guerra de caracol marino.
Rajchi:	Pelado.
Intiwatana:	Solarium donde se mide la posición del sol por su sombra.
Wajojto:	Cerro en forma de muela.
Raimi:	Fiesta.
Huacas:	Adoratorios incas.
Senca:	Nariz.
Atakama:	Desierto de Chile.
Alcos.	Perros.
Chirmac:	Ciudad del aguacero.
Collao:	Región del altiplano puneño.
Collahuata:	Isla del altiplano.
Chirmac:	Lluvia, aguacero.
Apuscapay:	Señor principal.
Pirucs:	Artistas.
Chachapoyas:	Región oriental.
Contisuyos:	Región correspondiente a la actual Arequipa.
Curaka:	Jefe anciano.
Huacrachucos:	Nación indígena cuyos hombres llevaban en la cabeza cuernos de ciervos.
Quipucamayoc:	Conservador de las cuentas, representadas con nudos de cuerdas.
Puku:	Soplador.

Kalასasaya:	Piedra pesada.
Llivirus:	Voleadores de piedras con cuerdas.
Tolpor:	Punzón.
Titikakas:	Habitantes de las márgenes del lago.
Illapata:	Rayo.
Raujaschuqui:	Oro muy brillante.
Quillaco:	Férreo.
Villac Umo:	Gran sacerdote del Sol.
Piruc de Pirucs:	Artista de artistas.
Tupo huaya:	Medida holgada.
Imaquípac:	El que todo lo deja.
Collcampata:	Planicie de los trojes.
Pakarinas:	Matrices.
Rumay-pachakas:	Los visitadores rurales.
Wacollo:	Pendiente de un molar.
Mascaipacha:	La insignia real.
Shura:	Rocío.
Soljavilka:	Puma sagrada.
Mama kepa:	Madre adoptiva.
Ollucos:	Tubérculos pequeños.
Apusquepay:	Antepasado remoto.
Arikayma:	Héroe de un ayllu.
Ollavir:	Pescador.

ANEXOS

EL JUICIO FINAL

Traducción de Georgette de Vallejo

- *El juicio final*. Publicada en la Revista Amaru N° 1, Lima, enero de 1967. Original en francés, perdido. Según Guido Podestá fue escrita en 1930.

En casa del chamarilero Atovof. Mañana de invierno, en Moscú, algunos años después de la revolución. Cuarto miserable, luz cruda, soledad y decadencia. Sobre un camastro, el chamarilero, moribundo, se confiesa al padre Rulak.

RULAK, *paternal*.

Habla más despacio, hijo mío. (Le pone la mano sobre la frente).

ATOVOF, *acezante*.

Nunca le tuve miedo a la muerte. Pero, desde esta noche, la fuerza moral me falla...

RULAK

La causa del miedo a la muerte, pobre hijo mío, no está en el misterio del más allá, sino en la existencia pecadora que uno ha llevado en este mundo. Los niños y los santos mueren sin el menor estremecimiento.

ATOVOF

Temo no tener ya tiempo... Mi pecado es el más grave. Ayúdeme, padre, a decírselo...

CÉSAR VALLEJO

RULAK

El Todopoderoso lo sabrá, aunque ya no tengas tiempo de decírmelo.

ATOVOK, *con voz pastosa.*

Agua, por favor...

RULAK, *dándole un vaso de agua.*

No olvides que la vida no es sino un valle de lágrimas; y la muerte, aun para la criatura más indigna, la suprema liberación, el paso a un mundo mejor.

ATOVOF, *en un recuerdo doloroso, a sí mismo.*

Ella fue...

RULAK, *atento.*

¿De qué tienes temor? Ten confianza en Dios.

ATOVOF, *decidido.*

Padre, ¡yo he asesinado!...

RULAK

¿Has asesinado?

ATOVOF

Sí, durante la revolución. He matado a Rada Pobadich, el joyero; lo he matado para apoderarme de su dinero.

RULAK, *lleno de piedad.*

¡Mi pobre hijo! Has matado, ¡y para robar!

ATOVOF

Lo he matado y le he robado.

RULAK

¿En qué circunstancias lo has matado, a ese hombre?

ATOVOF, *con rabia.*

¡Miserable! ¡Perro!

RULAK

¡Señor, ábrele las puertas de tu infinita misericordia!

ATOVOF

Padre, no he dicho todo...

RULAK

Lo sé, pero espera un poco. Recupérate.

ATOVOF

Era una noche, en la Plaza Roja, unos días antes del golpe de estado bolchevique... Rada Pobadich estaba allí; yo lo seguía... (*Tose*).

RULAK

Respira, no te agites, hijo mío...

ATOVOF

Lenin arengaba a la muchedumbre... Rada Pobadich, no sé cómo, había logrado colocarse detrás de él, muy cerca, tocándolo casi... De pronto, un tiroteo estalló. Como en un relámpago vi a Pobadich que apuntaba a Lenin con un revólver, y yo... yo he creído que iba a fallar mi golpe y he disparado sobre Pobadich...

RULAK, *paralizado por estas últimas palabras.*

¿Qué apuntaba a Lenin?...

ATOVOF

Sí; quería matarlo...

RULAK

Pero... Pero, hijo mío... Pero, ¿entonces tú has impedido la muerte de Lenin?

ATOVOF, *prosiguiendo su confesión.*

Y yo... he aprovechado la confusión de la muchedumbre para rebuscar sus bolsillos... Y la llave... la llave estaba allí...

RULAK, *cuya ansiedad crece.*

Pero, veamos hijo mío, ¿Rada Pobadich iba verdaderamente a matar a Lenin? ¿Estás seguro de que lo hubiera matado?

ATOVOF

Absolutamente seguro.

RULAK

Es decir, que habría cortado la cabeza de la revolución, y, por tanto, impedido la toma del poder por los bolcheviques... (*Se queda estupefacto*). Pero, entonces, ¿es a causa tuya que la calamidad roja ha podido cumplirse?...

ATOVOF

¡Ah! ¡Padre Rulak!...

RULAK

¿Tú, pues, has salvado la vida de quien ha causado tanta desdicha a Rusia y ha introducido el ateísmo en las almas?... (*Exclama con cólera santa*). ¡Desgradiaco! ¡Réprobo! ¡Verdadero culpable del desastre ruso!...

ATOVOF, *profundamente.*

¡Perdón para el malvado!...

RULAK, *sin poder contener su indignación.*

¡Perdonarte!... (*Horrorizado*). ¡Un pecado sin límites!... ¡Un pecado que sobrepasa todas las categorías teológicas del pecado!...

ATOVOF, *tendiendo débilmente los brazos.*

¡Piedad, padre Rulak!...

RULAK, *elevando los ojos al cielo.*

Adesto nobis, Domine Deus Noster, et quos tuis mysteris recreasti, perpetuis defende subsidis, Per domine!... ¡Asístenos, Señor Dios nuestro, y defiende, con el socorro continuo de tu gracia, a aquellos que tú has hecho participar de tus divinos misterios!... ¡Alumbra, Señor, mi juicio con tu luz divina!... *(Se hunde en el recogimiento. Bruscamente, se pone a escuchar y exclama lleno de angustia).* ¡Oigo los clamores de la Iglesia ultrajada!... ¡Oigo el clamor de las almas extraviadas por el demonio bolchevique!... ¡El clamor de mi conciencia de sacerdote que pide castigo!... *(Inclinado sobre el moribundo).* ¡Desdichado!... ¡Escucha a tu confesor!... ¡Oye mi veredicto!... ¿Me oyes?... *(Espera. Silencio de muerte).*

ATOVIF, *con una voz blanca, apenas perceptible.*

Él lo traicionaba a usted con su mujer...

RULAK, *con un estremecimiento.*

Me traicionaba con... ¿Quién?... ¿Quién me traicionaba con mi mujer?...

ATOVOF

¡Rada Pobadich! *(Rulak está petrificado).*

RULAK, *presa súbitamente de un desorden caótico.*

¡Mientes!... ¡Deliras!... ¡Deliras o mientes en el instante mismo de tu muerte!... ¡Rada Pobadich no conocía a Svodna Ilivocha!... ¿Quién era él, ese Rada Pobadich?... Al menos, dime cómo lo sabías... ¿Quién te lo había dicho?... ¡Habla!... ¡Dime cómo!... *(Se calla de golpe. Se inclina ansiosamente sobre el moribundo, fija en él sus ojos enloquecidos).* No estarás muerto, ¿no?... *(Lo llama).* ¡Atovof! ¡Atovof! ¡Hijo mío!... *(El chamarilero ha muerto. Rulak se desploma, anonadado).* ¡Cielos! ¡Ha muerto! *(Queda postrado. Pausa. Luego, penosamente se recupera; se aparta del cadáver y camina a tientas,*

CÉSAR VALLEJO

como ciego, sonámbulo; se cubre el rostro con ambas manos, cae de rodillas, estrecha humildemente el crucifijo contra su pecho, baja y baja la frente. Después, calmado, dulce, murmura con una piedad infinita). Acoge, Señor Dios, con igual misericordia, grandes y pequeñas, a todas las almas caídas en el pecado.

SERIE Y CONTRAPUNTO

- *Serie y contrapunto* (?). Escrita en español. En la portada: *Suite et contrepunt*. Texto mecanografiado que se conserva en la Biblioteca Nacional del Perú.

1ER. ACTO

Una pareja recién casada en su casa. Incomprensión mutua. Disputas. Pasada la ilusión de lo que cada cual creyó existir en el otro, la realidad de cada uno espanta al otro y recíprocamente. Total: la discordia, intolerancia, separación inminente.

2DO. ACTO

Al marido le viene una idea: enamorar a su propia mujer por cartas, teléfonos, citas anónimas, etc. Esta idea le viene porque ha observado que su mujer, no habiendo encontrado en él el hombre que ella soñó, busca ávidamente otro amor, otro hombre cualquiera, en quien realizar su ilusión femenina. Suite de escenas y episodios fuera del hogar, *unos* (1er. cuadro) entra el marido disfrazado y ella; *otros* (2do. Cuadro) en el hogar. En aquéllos, ilusión, ensueño, esperanza, pasión romántica, en suma: amor naciente. En éstos, la decepción creciente de la mujer, el asco, el desprecio, en fin, el odio. Dos cuadros en consecuencia.

3ER. ACTO

El mundo abstracto, la ilusión de la nueva pareja (el marido disfrazado y su mujer; que ya no es tampoco ella, la esposa,

sino otra, la novia o disfraz espiritual) va a encarnarse en la realidad de una cita o entrevista de los dos supuestos enamorados. El marido llega entonces a disfrazarse materialmente (según una fórmula médica o quirúrgica o teatral) y hasta la voz cambia, tomando un remedio. Va a la cita. El idilio es perfecto. Promesa de matrimonio, que vendrá con la ruptura o divorcio de la primera pareja. Noviazgo por decirlo casi oficial. Ella pide entonces el divorcio por falta de acuerdo entre los dos. Al separarse, un salto desconcertante –un puente– se opera del dolor inmenso que tiene el marido de perder a su mujer, a la felicidad de unirse de nuevo a ella en otro mundo nuevo. Porque, cuando él empezaba a llorarla, he aquí que siente de pronto que el juego que estaba haciendo con ella ha despertado en él subconcientemente y sin que él se dé cuenta, un nuevo amor por la nueva mujer que se ha revelado a sus ojos nuevos. La farsa se convierte en realidad. El marido está enamorado *de veras* de su propia mujer. Enamoramiento de novios. Nueva ilusión. El paraíso nupcial vuelve a abrirse. Pero, una vez dentro ¿no volverá a evaporarse la ilusión y aparecer una nueva dura realidad, un nuevo desengaño?... Sería entonces para empezar una vez un segundo juego y así sucesivamente...

El tema representa gráficamente esta figura en marcha al infinito:



Las líneas verticales son los contactos o matrimonios, mientras que los rombos representan las separaciones durante las cuales nacen y viven las ilusiones, las mismas que mueren y acaban con cada choque de las realidades o conocimiento material y total y mutuo de los enamorados.

— · —

También el tema tiene semejanza con esos insectos que cambian de alas y de piel y van dejándolas en su vuelo y creándose otras nuevas.

—— . ——

Podría partirse del caso de Lory y de Mampar, como pareja en discordia y desengañada. Sería el primer acto.

—— . ——

Renovar el teatro de dos, tres o más actos, reemplazándolo por piezas de un solo acto – Dar dos, por ejemplo, o una simplemente, cada noche.

Una teoría teatral: para resolver la dificultad de la comprensión humana (toda la desgracia de los hombres viene de que no se comprenden), hacer al individuo que entre en el cuerpo del prójimo, para que vea lo que es ser el otro, es decir, hacerlo jugar el papel del vecino, en el gran teatro del mundo. Y sólo cuando haya visto lo que es vivir la vida y la naturaleza del prójimo, lo comprenderá, le tolerará y le amará. Más aun, se pondrá en su lugar y se identificará con él, consubstanciándose con su ser y con su destino. *¡Ponerse en su lugar!* Ésa es la cosa: representarlo en sus placeres y en sus dolores.

El teatro al servicio de la comprensión humana. Un pobre jugando el papel de un rico y así sucesivamente.

PRESIDENTES DE AMÉRICA

Escenario

- *Presidentes de América.* Texto mecanografiado que se conserva en el Biblioteca Nacional del Perú. Es un apunte o sinopsis de un argumento cinematográfico sobre el tema que trata en *Colacho Hermanos*. Según Guido Podestá fue escrita en 1934 (?).

En una aldea de la sierra del sur del Perú –Colca, departamento del Cuzco–, dos antiguos peones –los hermanos mellizos Acidal y Mordel Colacho–, hijos de unos pobres campesinos de la cordillera andina, ignorantes, casi analfabetos, poseen y administran, en las afueras del villorrio, una tienducha de comercio, en la que venden artículos y mercaderías de primera necesidad, cuyo monto es miserable, rampante.

Los hermanos Colacho montaron este pequeño comercio con un diminuto capital que ellos formaron, centavo por centavo y a precio de mil privaciones, de sus míseros salarios como cargadores en el puerto de Mollendo. Para incrementar el negocio, los Colacho alternan con las ocupaciones de la tienda, trabajos de mano de obra –como albañiles o como arrieros– al servicio de otros comerciantes o hacendados del lugar. Pero el negocio no prospera y ni siquiera logra consolidarse. Es así como, para subvenir a las necesidades financieras del pequeño comercio, los Colacho se ven, con frecuencia, obligados a “socorrerse” para trabajos en que irán desquitándose a pocos, conforme les permitan las diarias ocupaciones de la tienda. Total: deudas continuas, sobrasaltos económicos y angustias cotidianas a la idea de ser demandados y ejecutados por sus acreedores y hasta de asistir, de un momento a otro, a la quiebra definitiva de su negocio.

Los hermanos Colacho son cerrados de inteligencia, duros y sordos de sensibilidad; viven sumidos en una especie de candor cerril, que no llega, aunque lo parezca, a estupidéz egoísta de salvajes: una llama hay en sus ojos y es la llama pérfida y soterrada de un tenaz y tormentoso apetito económico. Este apetito –que no es avaricia, pero que toma a veces aire de codicia– desembocará más tarde, siempre por la vía del dinero, a un arribismo social y político y hasta intelectual y mundano, desesperado.

Acidal es más audaz; Mordel más listo. Acidal se inclina, de modo creciente, a las cosas del espíritu, en las que él espera hallar la llave definitiva del éxito; Mordel prefiere avanzar en contacto *terre à terre* con los medios materiales de una lucha en pequeño pero práctica y segura. El primero es más flexible y dúctil para adaptarse a las gradas ascendentes de su suerte; el segundo es más prudente y previsor. Mordel, en fin, para todo cuanto no sea actividad económica directa, es de una timidez y de una torpeza rayanas en lo cómico o patético; Acidal, a este respecto, es más bien de una seguridad en sí mismo que por lo inaudita y temeraria, toca, asimismo, en lo patético o lo cómico. En lo demás, la vida y los acontecimientos producen en ambos las mismas reacciones. De este modo, se diría que los Colacho forman de sus dos existencias, una sola, con un solo e idéntico destino: la riqueza, el poderío.

——— · ———

Así, pues, la acción del film arranca del empeño que domina a los Colacho de resolver la crítica situación económica en que se hallan, pagando sus deudas y consolidando, de una vez para siempre, la existencia y desenvolvimiento de su naciente negocio.

En otro ambiente social que no fuese el ambiente en que viven y luchan los Colacho, las peripecias del destino de ambos hermanos habrían sido, seguramente, distintos de los que forman la trama de este film.

Las costumbres, la estructura política, el mecanismo económico, las normas morales, las creencias y tradiciones, todo, en una palabra, se engrana de tal modo con el carácter y aspiraciones de los Colacho, que una gran farsa cinematográfica nace del choque de los protagonistas de la acción con la sociedad en que ésta se desenvuelve. Una farsa sobre todo social, de un burlesco tan bufo y, a la vez, tan trágico –en medio de su increíble y absurda arbitrariedad–, que solamente en Sudamérica puede ella ser posible.

En ningún país europeo se da, en efecto, el caso de un pueblo cuyos soportes sociales reposan principalmente sobre tres modalidades psicológicas características, determinantes del proceso colectivo: la audacia, la cobardía y el servilismo. Estas tres modalidades, que son privativas por excelencia del sector social detentador del poder y de la riqueza nacional, al ser conjugadas con el medio peruano, dan, en efecto, lugar, según los casos, a situaciones individuales y fenómenos colectivos desconcertantes. Por último, el gran atraso del pueblo, que se traduce por una opinión pública casi inexistente o por una conciencia nacional incipiente y sofrenada, sanciona los más insólitos manejos del audaz triplicado del cobarde y del servil.

Dispuestas así las fuerzas y pasiones de los personajes, de una parte, y las condiciones sociales, de otra, una sátira mordaz e implacable resulta, de modo fatal, de la simple exposición objetiva del juego entre unas y otras.

Los Colacho, siguiendo el ejemplo de otros personajes de la realidad que los rodea –ejemplo que ellos no se

detienen a examinar si es bueno o malo–, han empezado por abusar de la ignorancia de los indios, estafándoles en las ventas de la tienda. Mas esto no los saca de apuros. El gamonal Tuco va a ejecutarlos por la deuda que les tienen y, siguiendo los manejos administrativos que estilan en estos casos las autoridades peruanas, para favorecer a los cope-tudos, va a ponerlos en prisión. Una turba de bandoleros, que se titulan revolucionarios, les amenazan con *chantajes* cotidianos. Los Colacho van a la ruina...

Pero, he aquí que un buen día, un ángel salvador, en la persona de un rapaz, entra a la tienda y entrega un pequeño sobre a los Colacho. Este sobre –así lo reconocen, desde el primer instante, Mordel y Acidal– les trae el pasaporte con que, al fin, entrarán al mundo capitalista: el alcalde de Colca, por no se sabe qué motivo o quizás simplemente por un error de su secretario, invita a los Colacho a una gran fiesta mundana, a la que va a concurrir la crema de la aldea.

Acidal y Mordel se ponen así, de un momento a otro y de golpe, en contacto con los grandes y pudientes de Colca, sin cuya cooperación –según lo intuye el propio Mordel– no es posible ningún progreso individual. Mordel dice: *El secreto está en entrar en la buena sociedad. El resto vendrá después, por su propio peso: la fortuna, los honores. Estoy de eso convencido...*

En efecto, después de la invitación del alcalde, los Colacho, utilizando las ventajas de *dar la mano a personajes*, salen adelante en su comercio, dejan de ser para siempre obreros y, diez años más tarde, aparecen como dueños de varios bazares y otros negocios en que se mueven muchos miles y de los que extraen ingentes utilidades.

Es entonces que nace el apetito político en Acidal: quiere ser diputado. Acidal ha llegado a comprender que los nego-

cios no pueden andar sin la política. Aparte de que el brillo político le seduce por sí solo lo bastante.

Un fenómeno especial y particular al actual proceso económico de Sudamérica, el imperialismo yanqui, se injerta entonces en la vida y en los planes de los Colacho. La *Cotarca Corporation*, sindicato norteamericano poseedor de grandes explotaciones mineras en el Perú, y a cuyo servicio trabajan Acidal y Mordel, se muestra descontenta de la política financiera que a la sazón practica el gobierno peruano: Wall Street se siente, en una palabra, celosa del imperialismo inglés, que parece ganarle terreno en el Perú. La *Cotarca Corporation* concibe entonces un golpe de Estado, a fin de poner en el poder a un hombre de su confianza, que sea instrumento dócil y leal de su dominación económica. ¿Quién puede ser este hombre? Mr. Tenedy, gerente del sindicato yanqui, desliza, un día, al oído de Mordel Colacho, en el bazar de Quivilva: *Ya no tenemos confianza en nadie: todos los políticos de Lima son unos pícaros.* Y como Mr. Tenedy conoce profundamente a los Colacho y, especialmente, a Mordel, con quien, por razones de negocios, está en contacto diario en las minas, el gerente de la *Cotarca Corporation* llama, otro día, a Mordel y le habla de esta manera: *Don Mordel –le dice, en tono autoritario–, los intereses de Wall Street y, sobre todo, de la Cotarca Corporation, exigen que usted sea, en el día, Presidente del Perú.*

Mordel se queda paralizado ante tamaña orden, contra la cual nada pueden los Colacho, porque de ser desobedecida, *la empresa los pondría de patitas fuera de Quivilva, quitándoles los bazares, el enganche de peones, el arrieraje y todo.* Usted, don Mordel –añade Mr. Tenedy–, *es el hombre de mayor confianza que nuestro sindicato tiene en el Perú, y usted es el único que puede trabajar con nosotros en el Gobierno, para servir a su patria y a la mía.*

Vanos son los forcejeos de Acidal y de Mordel para rehuir un cargo ante cuya sola idea tiemblan de terror. *¡Qué voy a hacer yo de presidente!* –exclama despavorido Mordel ante su hermano– *¡Si yo no sé nada de nada! ¡Yo, que no sé ni las cuatro operaciones! ¡Yo, que no sé andar sobre una alfombra!...*

Quejas inútiles. La suerte está echada: la presidencia o la miseria y la vuelta a la condición de peones. De dos males, el menor: Mordel va a la presidencia, cargo que, algunos meses más tarde, cede a Acidal, para ir él a Nueva York, llamado urgentemente por otros negociados de la propia Wall Street.

En fin, después de haber sido ambos presidentes, una nueva revolución –promovida y financiada por el imperialismo de la City– los derriba del poder y los Colacho, cumpliéndose así el presagio o la maldición de un brujo de Taque, son fusilados.

— . —

Un realismo crudo y directo, que linda con el reportaje, produce a lo largo de la acción, un fuerte precipitado de color local.

El exotismo de la atmósfera y de los caracteres se traduce por un pintoresco que sin dejar de ser esencialmente cromático y tropical, es casi siempre anímico y doloroso.

Pero es, sobre todo, un gran humorismo lo que baña a las imágenes y a las situaciones de una jocosidad irresistible. Más todavía, puede decirse que el interés del film entero tiene su mejor resorte en la comicidad de las escenas y del diálogo.

Guiñolescos, baturros, bobos y, a la vez, maliciosos y, a sus horas, de una cierta agudeza repentina inverosímil, Acidal y Mordel obran y se expresan, en los más graves momentos, con una mezcla de audacia y de torpeza que nos obligaría a preguntarnos cómo puede salirles bien lo que ellos hacen, si no tuviéramos en cuenta la increíble ignorancia de las gentes que los Colacho explotan y llegan a dominar, de una parte, y de otra, las curiosas convenciones sociales en que operan.

He aquí, algunos ejemplos de ese humorismo:

Acidal dice a unas indígenas, que buscan una clase de hilo que Colacho no tiene: *¡Hombre! Da lo mismo jabón que hilo negro. ¡Qué brutas son ustedes! Cuando la ropa está muy rota, en vez de remendarla, hay que lavarla bien, refregándola con bastante jabón y entonces aparece relumbrante como nueva. Les venderé un jabón de chuparse los dedos.*

A otros indígenas: *Tengo también manteca, caramelos verdes, píldoras para el dolor de muela, para el empacho y para las almorranas.*

A unos pastores que le compran cañazo: *Precisamente, mi cañazo es especial para pastores. Con este cañazo, no hay oveja que se pierda ni chanco que no engorde.*

Unos electores, el día de la elección del diputado, gritan, entrando a la tienda de los Colacho, conducidos por un Capitulero: *¡Viva el patrón Ramel! (su candidato). ¡Viva el gendarme Tapia, marido de la loca Gemencinda!* El capitulero diserta sobre lo que es el teléfono: *Ah, señores, ¿saben ustedes lo que es el teléfono? El teléfono es una cosa formidable. ¡Viva, muchachos, el teléfono!*

En fin, a propósito del teléfono, del que los indios no tienen la menor idea, una lección por decirlo así socrática les da el capitulero a los electores.

Más tarde y partidos ya los anteriores, entra un indio. ¿Qué busca este elector descarriado en la tienda? Busca una cosa muy sencilla: quiere que le hagan la caridad de decirle por qué candidato acaba de votar él, el indio, que trae en la mano la cédula de su voto. ¡Es un elector analfabeto! La escena es de un tragicómico terrible.

Un amigo de Acidal comenta entonces: *Eso no es nada. La vez pasada votamos para elegir Presidente de la República, aquí nomás en Colca, 29 muertos y mi tía Mesbel* (las mujeres en el Perú no votan).

La escena en que Mordel y Acidal leen la invitación del alcalde y discuten quién de los dos debe ir al almuerzo, es de una bufonería molieresca, que culmina cuando Acidal escribe la respuesta, copiándola de su modelo. Entonces hay en el modelo una palabra medio borrada por el polvo o la suciedad del libro: *Parece que se hubieran meado* –dice Acidal–. *No se sabe lo que dice. Yo creo que los ratones se han cagado*. Y resulta que la palabra borrada parece ser *honra*. ¿No te parece –pregunta a Mordel– *que la palabra en que se han cagado las ratas es la palabra honra?*

La primera parte del film acaba con la escena en que Acidal se viste de gala, ayudado de Mordel, para ir a la invitación. La sombra de Chaplin atraviesa entonces por la figura de Acidal, que nunca o rarísimas veces se ha puesto zapatos. Mordel le peina y le da consejos para que se conduzca correctamente en el almuerzo. Acidal ensaya gestos, ademanes, modos de hablar y de mirar. Llegado el momento de partir, Acidal se retuerce de dolor con los zapatos y suda frío. Mordel no obstante, le somete a un ensayo de las maneras que debe observar en casa del alcalde, al encontrarse ya con los personajes de Colca, ya con los lacayos del anfitrión. Al fin, Acidal parte, diciendo: *Prefiero los zapatos al badilejo*. Y Mordel, muy emocionado, le despidi-

¡Bravo, hermanito! ¡Dios te mire con ojos de misericordia en el almuerzo!...

Una muestra de la manera como los Colacho embaucan y roban a los pobres indios, hela aquí:

A una campesina que le ha traído a vender varios lotes de huevo y que, ignorante para sumar, le pregunta a Mordel cuántos huevos le ha traído en total, Mordel le dice: *Voy a decírtelo*, (Escribe unos números en un papel aparte). *Aquí está. El 3, me trajiste 8; el 12, 16; y hoy, me traes 14... Vamos a ver.* (Se dispone a hacer la suma). *Mira, Rimalda, bien, para que no vayas a pensar que te robo...* (Canta la adición). *4 y 6: 10 y 8: 18. Dejo 8 y llevo 1... pero...* (Se queda pensando. Mirando afectuosamente a la mujer). *¿Qué te voy a llevar a ti nada, vieja!... Para que sigas trayéndome siempre los huevos, no te llevo nada. ¡Mira, pues, lo bueno que soy contigo! No te llevo nada.* La india responde: *Gracias, pues, taita, que no me lleves nada. Dios te lo pagará. Y aunque no me lo pague, Rimalda –responde Mordel–. Yo soy incapaz de llevarme nada a una pobre vieja como tú.* (Vuelve a la operación). *Decíamos...* Repite la suma y en vez de decirle a la india que el total de los huevos es 38, le dice que son 28. Es decir, le ha robado 10. La campesina, que no comprende nada de lo que es una suma y que es incompetente para hacerlo, a su modo, ella misma, se contenta con suspirar, resignada: *así será, pues, taita.*

Esta contextura cómica del film se afirma y sube de tono a medida que se desarrolla la acción. Los Colacho, al rozarse sucesivamente, en su carrera, con profesores, generales, gente rica, autoridades y, más tarde, con parlamentarios, generales, ministros, diplomáticos, prelados, magistrados y al asomarse a los grandes y escabrosos problemas políticos, administrativos y financieros de la República, así como al bordear altas nociones de derecho y de

legislación, de oratoria, de protocolo y de táctica gubernamental, provocan incidentes y situaciones de una payasada truculenta. Ejemplo: la prima del arzobispo de Lima visita al presidente Acidal Colacho, llevando de la mano a un niño de unos cuatro años:

El presidente: ¿Monseñor Cochar es pariente muy cercano de usted?

Señorita Mata: Excelentísimo señor, es nada menos que mi primo hermano. Y Pepito, naturalmente, viene a ser su sobrino en segundo grado.

El presidente: ¡Ah! ¡Qué tal! (*Mirando al pequeño*). Tan chiquillo y ya sobrino del arzobispo, ¿no?...

Ante esta exclamación de Acidal, no se sabe, en verdad, si se trata de una burla punzante y llena de intención o de un *décalage* cerebral del presidente.

—— . ——

Intriga, no hay ninguna en este film, cuyo argumento no es más que una *suite* de acontecimientos y peripecias de la vida de los hermanos Colacho, desde que instalan su tienda de comercio en Colca, hasta que son fusilados, a raíz de su derrocamiento de la Presidencia de la República.

—— . ——

Al clima social y psicológico, formado por los caracteres y las costumbres nacionales, hay que añadir el clima telúrico y económico, consistente, este último, en las imágenes autóctonas del trabajo de los indios (en que aún sobrevive el folklore agrario y comunista de los incas). El paisaje ciclópeo y alucinante de los Andes, la fauna verna-

cular –con los que el indio, anímico y soñador se relaciona por medio de un panteísmo solar que se traduce en ritos de hechicería y ceremoniales religiosos–; las formas institucionales de cooperación agraria, con que las masas indígenas se defienden, desde hace siglos, de la explotación feudal de los blancos y mestizos; en fin, todo un rico e inagotable arsenal de materias primas artísticas netamente locales y absolutamente inéditas para Europa, sostiene, realza y da una vida, eminentemente espectacular y cinemática, a la trama de este film.

Se trata, en suma, de un tema y de un material enteramente nuevos y desconocidos para el resto del mundo, ya que ellos difieren radicalmente del tema y del ambiente mexicano, tan explotados ya, exhaustos y repetidos en el cinema.

SUEÑO DE UNA NOCHE
DE PRIMAVERA

Traducción de Carlos Garayar de Lillo

- *Sueño de una noche de primavera (Suite et contrepoint)*. Texto en francés. En la portada se lee que fue escrita en París entre 1935 y 1936. Se conserva en el repositorio de la Biblioteca Nacional.

París. En el cruce de Montparnase. A las once de una noche de mayo abrigada y diáfana. Plátanos y castaños en flor. Algunos establecimientos –café, restaurantes, hoteles, una farmacia- abiertos. Avisos luminosos en color. Transeúntes, automóviles elegantes. En las bancas, aquí y allá, hombres y mujeres sentados. Conversaciones confusas, entremezcladas, intermitentes.

En primer plano, ya sentados sobre una de esas bancas, ya moviéndose, tres obreros de unos cuarenta años, de aspecto miserable, con la barba y los cabellos largos. Son desempleados. Están un poco borrachos. Al levantarse el telón miran al azar, boquiabiertos y en silencio. Un señor, también de unos cuarenta, vestido sin elegancia pero con corrección, viene a sentarse en la misma banca. Los obreros le observan insistentemente.

OBRERO 1

Buens nochs, ñor (*el señor no responde y se queda quieto sin esbozar el menor gesto. Mueca del Obrero 1. A sus compañeros*). Artista pintor. Se le ve en los ojos. Retratos en azul, mancha en medio del ombligo, un cuarto de jeta medio cuadrada. Museo de la Orangerie. El señor ministro de

educación tiene el honor... (*Mueca alusiva al recién venido y chasquido de lengua*). Inauguración postergada ocho días... (*El Obrero 2 salta hacia un automóvil que acaba de detenerse junto a la acera y se apresura a abrir la puerta mientras se quita la gorra*).

OBRERO 3, *mirando a un nivel superior de enfrente.*

¡Hombre! Van a hacer el amor allá arriba. (*El Obrero 2 sigue a los que bajaron del automóvil y desaparece por la derecha*).

OBRERO 1

¡Qué tales crápulas! ¡Hacer el amor cuando hay pobres que ni siquiera han papeado!

OBRERO 3

Pero tú, por tu cuenta, ¿qué quisieras hacer esta noche? ¿Hacer el amor o tener una comilona?

OBRERO 1, *saltando hacia otro automóvil que acaba de llegar.*

¡Ahí va el cónsul de Calvados! ¡Hispano-suizo! ¡Mis papeles! (*Busca en su bolsillo. Un joven -18 años-, sin duda un dependiente de Potin, viene a ocupar un lugar en la banca en medio de los desocupados. El Obrero 3 le pega una mirada de pies a cabeza*).

OBRERO 3, *al joven.*

Buens nochs, jovencit. ¿Ta mejor la salú? (*El joven intenta irse. El Obrero 3 le detiene por la manga*). Y bien, chico, no te me vas. ¿Tienes miedo? El hombre no debe llorar, hombre. ¡Nunca! ¿Eres belga? ¿Eres tu hermano? ¿Eres tonkinés? ¿Eres mi hermano en tonkinés? ¡Pero habla, hombre! ¿Todo va mejor?

EL JOVEN, *tímido*.

No estoy enfermo, no.

OBRERO 3

¡No! ¡No! ¡Particularmente tú no! ¡No! ¡Todos! ¡Todos nosotros estamos enfermos! ¡Muy enfermos!

OBRERO 2, *regresando por la derecha*.

¡19.75! ¿Por la Parca me ha escupido 25 centavos! (*El Obrero 1 vuelve a sentarse, mudo y taciturno*).

OBRERO 3, *al Obrero 2*.

¿Y ahora?

OBRERO 2

¡Por atesorar 20 morlacos ahora no me quedan más que 19.75!

OBRERO 3

¿Y qué te falta para tener en las tripas una marmita para diferir y dos porquerías superfluas?

OBRERO 2, *dirigiéndose al joven*.

¡Sí, claro! Ahí tienes, mi amigo, la vida de los trabajadores. En rigor, uno recibe todavía el golpe pero ya no el mendrugito. ¡Ni modo! ¿Qué es lo que haces en la vida? ¿Con qué fin has metido las narices en el mundo?

OBRERO 1

¡Para sentirle el perfume...!

OBRERO 3, *mirando a un paseante*.

Capitán de buque. Calle Real. Donde Maxime.

OBRERO 1

¡Vete ahí! ¡Corre tras él! ¡Tuércele el cuello!

CÉSAR VALLEJO

OBRERO 2, *al obrero 3.*

¿Qué te hace pensar que sea marino? Más bien tiene el aire de un ministro de guerra y no de la marina.

OBRERO 3, *al joven.*

¡Tú, muchacho! ¡Nosotros veremos el comunismo!

OBRERO 1

¡Nombre de dios! ¡Esto terminará de la misma manera algún día!

OBRERO 3

¿Por qué pones mala cara? ¿Eres burgués? ¿Perteneces quizás a una de las 200 familias, eh?

OBRERO 1

Soy el griego, el inglés, el rumano y me muero de hambre. ¡A mi salud!

OBRERO 2

Y yo soy albañil. Tengo un tío que se estableció como contratista de *grandes obras*. Él es quien ha hecho todas las tumbas del cementerio de Montrouge. ¡Todo el que se muere de este lado es la gran suerte para él! La gran suerte sin lotería.

DRESSING-ROOM

Bufonada en un prólogo y cuatro actos

Traducción de Carlos Garayar de Lillo

- *Dressing-rom*. Bufonada en un prólogo y cuatro actos. París, 1932-1937. Texto mecanografiado que se conserva en la Biblioteca Nacional del Perú.

VESTUARIO

1ER. ACTO

Estudio – Bastidores del estudio – Se filma una historia de amor. Charlot – Chaplin – Stars – Explotación de Charlot por Chaplin – Escenas cómicas – Charlot es un ser ansioso de ternura y sensible – Cada star le inspira amor – Pero las stars se burlan de él – Horrible realidad.

ENTREACTO

En una calle de Hollywood, de noche – Charlot pide limosna en medio del frío – Pasa Chaplin – Se le aclama – Charlot también le aplaude – Charlot busca dinero para casarse con la star – Le pide limosna hasta a Chaplin.

2DO. ACTO

Bastidores del estudio – Una película sobre Jesús – Simpatía entre la jovencita del guardarropa y Charlot – Se entabla el idilio – Los dos se ponen los trajes de los artistas; sueños de un porvenir dichoso – Pero Charlot es pobre – Y se da cuenta de que Chaplin, su patrón, también está enamorado de la joven.

ENTREACTO

Una reunión obrera clandestina de los trabajadores y despedidos de los estudios de Los Ángeles, para protestar – Char-

CÉSAR VALLEJO

lot asiste – Concibe un odio de clase contra Chaplin y todos los patrones y políticos – Pronuncia un discurso – (Jamás he dicho nada (*¡Cine mudo!*) –dice Charlot– y por eso han abusado de mí).

3ER. ACTO

Estudio. Se filma una película política: un presidente del Consejo de Ministros ante el Parlamento – Se ha pagado a extras para aplaudirlo – Charlot no quiere aplaudir – Luego, al final del trabajo, Chaplin le despide – Charlot sorprende a Chaplin abrazando a la jovencita del guardarropa – Duda pero luego se decide a matarle.

DRESSING-ROOM

Piso – Exterior – Extras.
Interior – Gabinete – Prueba.
Ejercicio – Payaso – Hollywood.
Estrella – Vedette – Director.
Montaje – Recorte.
Administrador – Película muda.
Rodar – Operador – Estudio.
Interpretar – Filmar – Versión.
Producción – Sala – Atracciones diversas.
Decorado – Guardarropa – Maquillaje.
Falta de animación – Invención.
Humorístico – Acrobacia.
Espíritu – Pirueta – Parodiar.
Ingenio – Invención.
Imaginación – Ligereza.
Euforia – Consentimiento.
Números de música-hall.
Director de escena – Sonorizar.
Rol – Gesto – Mueca.
Guionista (que hace el argumento).
Maniobra – Funámbulo.
Rimmel – Lágrimas de glicerina.
Bufones – Subtítulos – Escenario.
La mujer 5 – Ejercicio peligroso.
El documental – El actor.

CÉSAR VALLEJO

El intérprete – Decoración interior.

Fotografía – Dibujos animados.

Cuento de hadas – técnica – vista de perfil.

Fantasía encantadora – En traje negro.

Bigote estirado y engomado.

Bastidores – Espectador – Sesión.

Cine realista, absurdo – película.

Escenario – pancarta – entreacto.

Período preparatorio – *realizar*.

El ojo registrador – el objetivo.

Una serie de escenas.

Dieciséis imágenes por segundo para la recreación del movimiento.

Amasamiento de millares de imágenes.

Un número de acrobacia.

Escenario – rampa.

DESSING-ROOM ¹

PRÓLOGO

Chaplin pasa en su lujoso carro por la calle y Charlot, mendigo, le aplaude.

ACTO I

En el estudio – *Oficina* de Chaplin – Puertas – (Según el plan ya trazado). Algo muy sutil e inteligente.

ACTO II

En el estudio – ensayo – (Número de atracción de un gran cabaret) – Un hombre hipnotizado (Charlot) toma la sensibilidad de un árbol y reacciona como un árbol.

ACTO III

En el sindicato de actores. (*Allemagne y Lock-out*).

ACTO IV

Estudio del acto Segundo, ensayo – Diversos films sucesivos: *Los Topos* y otros cuentos ya escritos, *divertidos* – Asesinato de Chaplin por Charlot.

* * *

El hilo central es la sed de dicha que posee a Charlot, dicha que no es posible sin el amor, y éste, sin el dinero. Charlot se enamora de todas las mujeres que le hacen algún caso.

¹ Desde esta parte, el texto está escrito en castellano. Las palabras en francés van en cursivas.

DRESSING-ROMM

PRÓLOGO

Charlot pide limosna a Chaplin.

ACTO I

1. Al instante se ilumina una *puesta en escena* del interior de un estudio cinematográfico de Hollywood.
La escena está vacía.
2. Chaplin. Entra por la derecha, saludado por alguien: Buenos días, señor Chaplin. Abre con una llave una puerta del fondo izquierda y desaparece.
3. Inmediatamente, sale por la misma puerta Charlot y vuelve a cerrar la puerta con llave, como la había abierto Chaplin.
4. Voces de Chaplin, que llama: ¡Abrid! ¿Por qué habéis cerrado? ¡Abrid!
5. Entra el operador, y los dos, con Charlot, dialogan con Chaplin invisible –¿Dónde está usted? le dicen– No atinan a saber dónde está encerrado, para abrirle.
6. Chaplin rompe la cerradura de la puerta del fondo y sale a escena, furioso. Chaplin, tirano, explotador de Charlot. Humanismo, realismo, profundidad.
7. Chaplin larga a todos afuera y va a reflexionar¹.

¹ Error o mejor dicho, texto indudablemente incompleto, se comprende, sin embargo, la intención del autor. (Nota del original).

8. Charlot duda reunir a varios Charlots, en una escena del piso superior, para reflexionar sobre sus relaciones con su patrón Chaplin. Pero éste le ordena más bien traer a su bureau a todos los Charlots para sesionar sobre la película.
9. Entra la mujer del autor y le dice: ¿Qué haces? –¡Chut! ¿No ves que estoy con gente, ocupado? Escena realista y humana.
10. Sale la mujer, y Chaplin desesperado, de una manazo echa por tierra a todos los Chaplin.
Va a ser igual con los Charlots, pero éstos le dan una tunda del siglo y le obligan a marchar *dans l'affaire*.

ACTO II

11. Interior del estudio ya indicado, al que entran las stars a filmar. Entre las stars, figura la mujer de Chaplin, a quien Charlot enamora, traicionando a Chaplin. Visto por éste, Charlot se escapa.
La escena que se representa o filma es cuando Charlot figura como un hombre hipnotizado y que toma la sensibilidad de un árbol, y reacciona como un árbol –es en un número de atracción de una gran boite de nuit, en Nueva York.
12. Charlot entra por la puerta del fondo, y desaparece –Vuelve a salir, llamado por Chaplin.
13. Chaplin, mientras los demás artistas se marchan, le pide a Charlot la llave de la misma puerta –Charlot se la da y Chaplin entra por esa puerta– Charlot y Chaplin, pegados espalda con espalda, dan vueltas y vueltas, Chaplin buscando a Charlot para quitarle la llave. Utilizar mis cuentos *divertidos* como material.

14. En ese momento, vienen dos gansters y agarran a Charlot, tomándole por Chaplin –¿Quién sabe eres Chaplin?
15. Charlot se escapa y entra por la puerta del fondo.
16. Sale luego Chaplin delante de los gansters que no le hacen nada y esperan más bien a Charlot.
17. Se oye que Charlot telefonea a la policía, pidiendo garantías.
18. Vienen los guardias y sale entonces Charlot custodiado y sin un céntimo –Les dice a los guardias. Yo vivo muy lejos...
19. Una mujer del *guardarropa*, y a quién la roba Charlot. ¡Chilín!... ¡Gracias, señor!. Etc.
20. Luz a Charlot, encogido en la puerta, le pide limosna a Chaplin que pasa, aclamado por la multitud.

ACTO III

21. En el sindicato de actores (*Lock-out*).

ACTO IV

22. En el estudio –*Los topos* y asesinato de Chaplin por Charlot.

Los cuadros siguientes han sido suprimidos en el original.
(Nota de Georgette de Vallejo).

1. El primer telón de color blanco como cualquiera de los que se usan actualmente. Se descorre horizontalmente.
2. Deja ver un telón negro, que cubre toda la escena hasta la altura de las pantorrillas de los personajes masculinos desnudos iguales: color de piel, musculaturas, tamaño de los pies, etc. Iguales. Los dos se mueven en escena, mezclándose los pies, separándose, deteniéndose un momento: uno corre, otro espera; hacen esfuerzos musculares, se estiran, permanecen inmóviles: uno va y viene impaciente. En fin, una serie de actitudes y movimientos plásticos, expresivos.

París, 1932-1937

NOTA

Antes de escribir Vallejo *La piedra cansada*, pensó en escribir *Dressing-room* y vaciló, por decidirse, al fin, a escribir la pieza incaica. Luego, en 1937, y a la víspera de regresarse al Perú, –en enero–, y creyendo haber conseguido la esperanza, por lo menos de una tranquilidad económica relativa pues iba a tener un mes de vapor y luego algunos recursos económicos de conferencias que pensaba dar en su país, empezó a trabajar la nueva pieza, escribiendo el plan este; pero el viaje no se llevó a cabo y Vallejo no la pudo escribir. (*Nota de Georgette de Vallejo*).

INDICE

PRÓLOGO	9
<i>Rafael Hernández</i>	

TEATRO TOMO II

COLACHO HERMANOS	79
ACTO PRIMERO	
Cuadro Primero	81
Cuadro segundo	106
ACTO SEGUNDO	
Cuadro Tercero	135
Cuadro Cuarto	178
ACTO TERCERO	
Cuadro Quinto	207
LA PIEDRA CANSADA	255
ACTO PRIMERO	
CUADRO PRIMERO	259
CUADRO SEGUNDO	266

CUADRO TERCERO	268
CUADRO CUARTO	274
CUADRO QUINTO	278
CUADRO SEXTO	282
ACTO SEGUNDO	
CUADRO SÉPTIMO	292
CUADRO OCTAVO	299
CUADRO NOVENO	312
CUADRO DÉCIMO	323
ACTO TERCERO	
CUADRO UNDÉCIMO	324
CUADRO XII*	334
CUADRO XIII	347
CUADRO XIV	356
CUADRO XV	358
ANEXOS	
EL JUICIO FINAL	375
SERIE Y CONTRAPUNTO	383
PRESIDENTES DE AMÉRICA	389
SUEÑO DE UNA NOCHE DE PRIMAVERA	403
DRESSING-ROOM	409

* En la fuente aparecen, desde el Cuadro XII, los números romanos.

César Vallejo. TEATRO. TOMO II,
se terminó de imprimir en el mes de diciembre
del 2011, en los talleres gráficos de la Asociación
Fondo de Investigadores y Editores (AFINED),
Calle Las Herramientas 1873, Cercado de Lima.
Lima - Perú.

SERIE: EDUCACIÓN

Educación y formación de la personalidad

Pedro Ortiz Cabanillas

Políticas educativas y

trabajo docente en América Latina

Dalila Andrade Oliveira (Compiladora)

Aprendiendo la Constitución

Raúl Chanamé Orbe

Teoría general de la educación

Álvaro Villavicencio Whittembury

SERIE: MATEMÁTICA

Jaquemática. Tomo I y Tomo II

Holger G. Valqui

Retos de la matemática

El impacto del CONAMAT

Luis Piscocoya Hermoza

Métodos numéricos con MATLAB

Efracio Herminio Asís López

Formas y números

Milton Donaire Peña

SERIE: ARTE Y SOCIEDAD

La invención novelesca

Miguel Gutiérrez

Poner de pie al 1

César A. Ángeles Caballero (Compilador)

Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta

Camilo Fernández Cozman

COLECCIÓN

"CÉSAR VALLEJO: CREACIÓN"

- *Poemas completos*
- *El Tungsteno*
- *Cuentos y novelas*
- *Teatro. Tomo I*
- *Teatro. Tomo II*

Las obras de teatro de César Vallejo, siempre sugerentes y motivadoras, continúan sorprendiendo a entendidos y aficionados al arte dramático. Su pasión por el teatro lo llevó a explorar diferentes universos estéticos guiado por su compromiso social: el distanciamiento, el alto nivel poético de sus textos, el uso de la parábola, de la fábula teatral, del tiempo épico, del concepto de montaje teatral, y de otros recursos como el melodrama y el maniqueísmo que caracterizan lo peruano y latinoamericano. El prólogo de Rafael Hernández, apasionado y también cuestionador, abre varias líneas de investigación y debate sobre el arte dramático de César Vallejo.

Patrocina



Aportando a la nueva educación

