

***PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
ESCUELA DE GRADUADOS***

***“EL TEATRO COMO ESPACIO DE ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN  
SOCIOLÓGICA”***

(a partir de la puesta en escena, por el grupo *Ensayo*, de la obra **Emigrados** de Slawomir Mrozek, en Lima en 1986 y 1988)

MARTHA MILAGROS VARELA GÓMEZ

Tesis para optar el grado académico de Magister en Sociología

Julio 1996



A papá

## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN

#### Capítulo 1: *MARCO TEÓRICO*

#### Capítulo 2: *MEMORIA DEL GRUPO DE TEATRO ENSAYO*

#### Capítulo 3: *ESQUEMA DE ANÁLISIS DE LA PUESTA EN ESCENA DE EMIGRADOS*

- 3.1. Localización de la puesta
  - 3.1.1. Estreno
  - 3.1.2. Reestreno
  - 3.1.3. Presentaciones y público
- 3.2. Estructura dramática de la intriga
  - 3.2.1. Fábula
  - 3.2.2. Estructura de situaciones
  - 3.2.3. Descripción gráfica del conflicto dramático
- 3.3. Personajes. Generalidades
  - 3.3.1. Número y sexo de los personajes
  - 3.3.2. Análisis de los personajes (según Modelo Actancial)
  - 3.3.3. Caracterización de los personajes
  - 3.3.4. Tiempo dramático
- 3.4. Lenguaje
- 3.5. Escenografía
- 3.6. Iluminación
- 3.7. Efectos sonoros
- 3.8. Actores

## Capítulo 4: RECEPCIÓN

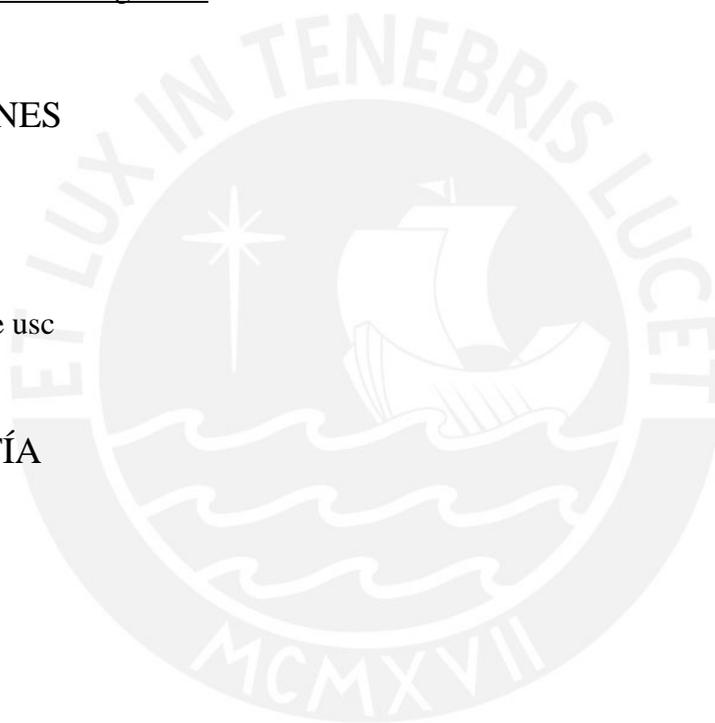
- 4.1. Rasgos biográficos y características del teatro de Slawomir Mrozek
- 4.2. Dirección
- 4.3. Crítica
- 4.4. Interpretación general

## CONCLUSIONES

## ANEXO:

Libreto y Lista de usc

## BIBLIOGRAFÍA



## INTRODUCCIÓN

Este trabajo propone una temática de significación, desde el arte, para la sociología. Con tal fin he elegido la actividad teatral por presentar ésta variados elementos que pueden convertirse, cada uno o globalmente en objeto de estudio sociológico. Dramaturgia, profesionalización, en las áreas de actuación, dirección y técnicas para el espectáculo; organización empresarial, público, recepción y crítica son sólo aspectos de la múltiple gama de tópicos teatrales que pueden analizarse desde la óptica de las ciencias sociales. Estas últimas cuentan con recursos metodológicos que permiten un acercamiento no sólo comprensivo para el estudio de manifestaciones culturales-artísticas. Recursos que, sin embargo no han sido muy utilizados para el estudio del teatro, por ejemplo.

Parto del presupuesto que la labor teatral debe ser abordada desde una perspectiva de búsqueda de significados sociológicos. Significación que parte de lo que el teatro expresa en sí mismo. Esta propuesta elige la significación que contiene el texto teatral de **Emigrados** del polaco Slawomir Mrozek y su correlativa puesta en escena en Lima en 1986 y 1988, a cargo del grupo de teatro independiente **ENSAYO**, bajo la dirección de Luis Peirano. Al inicio de este trabajo de investigación, pensé que sólo el análisis sociológico del texto teatral sería suficiente para considerar al teatro como estudiado por la sociología. Pero cuando tuve entre mis manos la Memoria del grupo de teatro **ENSAYO**, por ejemplo, entendí que un texto dramático cobra un mayor sentido significativo cuando se le ubica dentro de un contexto más amplio, en este caso el repertorio del grupo. Pues, a partir de esta intertextualidad el análisis se enriquece por los distintos matices que aporta cada obra. Y el estudio de un grupo de teatro, desde el ángulo de su repertorio, es una cantera aun por

estrenar desde la sociología, más aun cuando los grupos teatrales en general manifiestan la certeza que sus trabajos son reflexiones sobre el pasado o presente de la sociedad peruana.

A pesar de ello, el repertorio del grupo **ENSAYO**, aquí está tomado de manera sucinta, y básicamente considerado como un testimonio válido para entender suficientemente cómo es su percepción de interpretación de la realidad peruana. Sobre esto mismo, no puedo dejar de manifestar que creo que no bastaría estudiar los repertorios como textos puramente literarios, sino que este estudio debiera incluir una aproximación a la puesta en escena de todos los textos dramáticos.

La presente propuesta debe entenderse como un aporte metodológico para el tratamiento del teatro como portador de significaciones sociológicas. Como ya dijimos, la idea matriz es el análisis del texto de **Emigrados**, ya que su fábula pone en escena a dos personajes de la escena social quienes casi tienen la misma edad de la sociología como ciencia. Obrero e intelectual son dos categorías que cobraron legitimidad con el fenómeno ciudadano. La reunión de ambas personalidades me atrajo muchísimo. Tanto que de primera intención pensé en hacer un paralelo estricto entre las formulaciones teórico-políticas de naturaleza paradigmática de ambos personajes y los mostrados por **Emigrados**. Sin embargo, me percaté que proceder de esa forma contradecía el encuentro empático debido a este quehacer artístico. Supondría haberle impuesto un examen para verificar, qué tanto se aproximó o se dispersó del punto de vista racional, discursivo e ideológico en el que fueron concebidas la actuación política de estos personajes.

En el transcurso del acopio de la información, de las múltiples lecturas del texto y las conversaciones con gente comprometida en este trabajo, es que tomé nota, que esa primera intención ocultaba una no tan clara y nada respetuosa asimilación de los principios hermenéuticos. Y volvía, sin habérmelo propuesto de antemano, a no seguir un correcto

planteamiento del objeto a estudiar, que más parece un sujeto por todo el saber que acumula y manifiesta.

Vistas así las cosas, propongo dentro de esta temática interpretativa un análisis sociológico de la puesta en escena de **Emigrados**, él mismo que no sólo consta del estudio textual del drama sino que recurre a los diversos elementos del análisis teatral y espectacular tales como actantes, situaciones, personajes, lenguaje, escenografía, iluminación, actores, etc. Sumado a éstos, recorro a la Dirección, a la trayectoria del grupo así como a la crítica periodística que suscitó la puesta en escena. Recurrencia que considero dato importante en el terreno de la interpretación, ya que estos quehaceres suponen un punto de vista sobre la obra, desde de la óptica que le permite su participación. Además, porque son todos ellos los elementos que configuran la puesta en escena.

La idea creo que queda clara, partí del interés por el texto, pero dadas las coordenadas para la interpretación, he intentado reconstruir, en lo posible, el circuito que posibilitó y recibió teatral y críticamente a **Emigrados**. Circuito que no es más que la llamada puesta en escena. Para ello, hemos dividido esta investigación en cuatro capítulos. El primero expone principalmente las ideas de la hermenéutica dentro de las ciencias del espíritu, según Hans-Georg Gadamer, quien dentro de aquéllas presenta al arte como un espacio privilegiado para el significado en general. El segundo capítulo hace un recuento a vuelo de pájaro de los trajines teatrales del grupo de teatro **Ensayo**, quien como todos los grupos de teatro peruanos, está convencido que su trabajo interpreta la realidad, lejana y cercana, del Perú.

El tercer capítulo presenta el análisis de la puesta en escena de **Emigrados**, básicamente desde el punto de vista teatral y técnico. El cuarto capítulo es de corte interpretativo, contiene los elementos biográficos del dramaturgo, la lectura del trabajo de Dirección, la crítica como instancia a través de la cual, la puesta queda inscrita en el tiempo por un agente distinto al grupo y/o Director y; finalmente, la interpretación general, que tiene en cuenta todos los elementos de los capítulos precedentes. Ésta es una aplicación tanto del

Marco Teórico inicial hasta los aportes del último capítulo. La interpretación general ensaya remarcar el significado global de la puesta en escena de **Emigrados**, desde un perfil sociológico.

La metodología que se ha utilizado ha tenido como sustento remoto mi preferencia personal sobre la actividad teatral. Dada esta base, la búsqueda de material que sustentara esta opción, desde un punto de vista más riguroso, me llevó por los linderos de la hermenéutica y por Gadamer, ya que este autor concede un valor y capacidad de revelación histórica al arte. Al que agregué datos sobre la fenomenología de lo social de Alfred Schütz, y reflexiones de Max Weber sobre la naturaleza del arte y la tipificación social. Luego de este sostén, fomentar encuentros con personas e investigadores que congeniasen o se dedicasen al asunto, para armar con ellas una “*forma mentis*” dentro de la cual, poder incluir todos los datos que iba acumulando. Todo ello gracias a las indicaciones de mi asesor, el Doctor Pedro Gibaja, así como la información que recibía del señor Luis Peirano. Hecho el andamiaje, con descriptores temáticos, para encasillar ordenadamente la información, reservé espacio para el levantamiento de la prensa escrita, que aportó valiosos datos sincrónicos a la puesta en escena en 1986 y 1988. Con todo este material, ya sistematizado, hallé literatura sociológica sobre el intelectual y el obrero. Evidentemente no desde una perspectiva rigurosa en la cronología, sino con la que se pudiese obtener una idea sobre el balance actual de esas categorías socio-políticas.

Si tuviera que sintetizar el camino que he recorrido para el acopio de información y material, diría que sustantivamente éstos se encuentran en la esfera de la tradición oral y bajo el resguardo de los interesados en el teatro. Siendo así que esta última, demanda un ordenamiento, clasificación, interpretación y fijación escrita de acuerdo a la línea de estudio e interés académico. Tradición oral que está en estrecha relación con la memoria teatral, como experiencia comunicable sólo a través de la palabra del que ha presenciado un montaje o, como experiencia de haber seguido determinado número de montajes de uno o

de varios grupos de teatro. Sin embargo aquí deseo referirme no sólo a esa característica tan peculiar como efímera del teatro, sino deseo manifestar mi preocupación por la no suficiente sistematización bibliográfica sobre el teatro y sus avatares. Esta tesis inaugura una propuesta de significación e interpretación sociológica, desde el arte y, es también, un aporte metodológico para este encuentro, por lo tanto se somete a una evaluación para afinar el abordaje pretendido.



## Capítulo 1: Marco Teórico

Antes de presentar el tema específico, centro de esta investigación considero necesidad metodológica fundamental invertir un poco de espacio para aclarar algunos conceptos que posibilitan tanto la investigación como su lectura final.

Hans-Georg Gadamer <sup>1</sup> en su libro “Verdad y método” repiensa la tradición filosófica occidental desde el concepto de **interpretación**, básicamente bajo la óptica de Martín Heidegger <sup>2</sup> quien sostiene que la tarea fundamental de la filosofía es plantear correctamente el problema del ser en general, situado en una historia y en un espacio determinado, tarea que puede ser llevada a cabo por la hermenéutica que estudia al “*ser ahí*”.

El concepto “*ser ahí*” no debe ser interpretado como una realidad supraterrrenal, aunque evidentemente es una abstracción. Aquél, ensaya hacer aterrizar todo estudio que tenga por intención interpretar la realidad. El “*ser ahí*” denota pues, una conceptualización general de toda la realidad dentro de las coordenadas del espacio y el tiempo. Esta manifestación ontológica es susceptible de ser cogida e interpretada en cualquier recodo donde se manifiesten interacciones sociales y, ya que el “*ser ahí*” se desenvuelve en el mundo, puede ser captado a través de algunas instancias.

Siguiendo con Gadamer y su intención de dotar a la filosofía de elementos para llegar a la verdad, como intención final del quehacer filosófico, él prepara un espacio para el arte en general, y rastreando elementos aristotélicos como diltheanos, consagra un lugar privilegiado

---

1 GADAMER, Hans-Georg. Verdad y Método I. Fundamentación de una hermenéutica filosófica. Quinta edición; Salamanca, Sígueme 1993, 697 pp.

2 HEIDEGGER, Martín. El ser y el tiempo. México; FCE. Cuarta reimpresión 1986, 478 pp.

para el modo de ser del arte como el portador de significación para dilucidar, en algo, el problema del "ser ahí".

Y, así como Kant propuso indagar sobre las condiciones de posibilidad del conocimiento humano, y por ende los alcances ciertos de la ciencia, así Gadamer en "Verdad y Método" propone indagar la posibilidad de conocer "el conjunto de la experiencia humana en el mundo y de la praxis vital"<sup>3</sup>, es decir cómo es posible la comprensión. Es como hacer una crítica del método comprensivo; antes de embarcarse en tal método es necesario plantearse cuáles son las posibilidades ciertas de éste. Lo primero que hay que decir es que la comprensión no es un modo de comportamiento, sino es el modo de ser de algo. La **hermenéutica**<sup>4</sup> ingresa aquí, ésta designa la movilidad del ser, refiere su despliegue y experiencia en el mundo. La idea es "rastrear y mostrar lo que es común a toda manera de comprender: que la comprensión no es nunca un comportamiento subjetivo respecto a un "objeto" dado, sino que pertenece a la historia efectual, esto es, al ser de lo que se comprende."<sup>5</sup> Es un llamado a la criba académica y tiene como uno de sus objetivos adueñarse de la tradición (en el sentido utilizado por Gadamer: seguir transmitiendo lo transmitido) para ser repensada y tomar distancia crítica a toda transmisión histórica (social, política, económica, estética, filosófica, etc.). "La tesis de mi libro es que en toda comprensión de la tradición opera el momento de la historia efectual, y que sigue siendo operante allí donde se ha afirmado ya la metodología de la moderna ciencia histórica, haciendo de lo que ha devenido históricamente, de lo transmitido por la historia, un "objeto" que se trata de "establecer" igual que un dato experimental como si la tradición fuese extraña en el mismo sentido, y humanamente hablando tan incomprensible, como lo es el objeto de la física."<sup>6</sup>

La idea central está en:

---

3 GADAMER, o.c., p. 12.

<sup>4</sup> Según RICOEUR, "**HERMENÉNTIA**: no es sólo alegoría, sino que concierne a todo discurso significativo, aún más, es el discurso significativo el que "interpreta" la realidad, en la medida misma en que dice "alguna cosa de alguna cosa" hay "hermenéa", porque la enunciación es una captación de lo real por medio de expresiones significantes, y no un extracto de las así llamadas impresiones venidas de las cosas mismas". RICOEUR, Paul. *Hermenéutica y Estructuralismo*. Buenos Aires; La Aurora 1975, 172 pp. La cita corresponde a la página 8.

5 GADAMER, o. c., p. 14.

6 GADAMER, o. c., p. 16.

1. Alertar sobre la posibilidad o del cómo es posible la comprensión en las ciencias del espíritu<sup>7</sup>.
2. La comprensión es la forma de existencia del ser que puede autoafirmarse en el mundo a costa de autorreflexión y autenticidad, este ser es el hombre, sólo él puede hacer la pregunta sobre el ser, es decir sobre él mismo, sólo en él reside la originalidad de comprender su propia existencia y de comprender el ser de todos los entes, es decir de todo lo que le rodea.
3. Pero este privilegio del hombre está mediatizado por su historia (tradicción)<sup>8</sup>, con la que viene premunido, envuelto. No hay socialización<sup>9</sup> que no esté llena de tradición, puros constructos sociales.
4. La comprensión no puede olvidar que siempre se está haciendo, que su objeto de estudio, el ser y sus manifestaciones siempre está afecto de la historicidad, ésta lo hace más rico pero a la vez siempre es un componente al cual hay que volver constantemente para significar cómo influye en el objeto de estudio.

<sup>7</sup> Las Ciencias del espíritu tienen como referente los diversos aspectos de la vida espiritual y sus objetivaciones (lenguaje, arte, religión, etc.). Las ciencias del espíritu se mueven en el ámbito de la historia, pudiendo decirse que endereza sus esfuerzos a la comprensión de ésta y de lo que en ella se ha ido realizando. BRUGGER, Walter. Diccionario de filosofía. Barcelona; Herder 1962. Vocablo “Ciencias del espíritu”, p. 96.

<sup>8</sup> “La tradición, a cuya esencia pertenece naturalmente seguir transmitiendo lo transmitido, tiene que haberse vuelto cuestionable para que tome forma una conciencia expresa de la tarea hermenéutica que supone apropiarse la tradición”. GADAMER, o.c., p. 16. Continúa, “la **experiencia** tiene que ver con la **tradición**”. Por la **experiencia** se toma conciencia de la finitud e impotencia humana, la **experiencia** enseña, entonces, a reconocer lo que es real. Conocer lo que es, es pues, el auténtico resultado de toda **experiencia** y de todo **querer saber** en general. Así, puestas las cosas, el hombre accede a la tradición por la **experiencia**, pues ella guarda el saber de los hombres. Pero ella no es “simple acontecer que puede conocerse y dominarse por la **experiencia**; sino que es **lenguaje**, (oral o escrito), es decir, habla por sí mismo como lo hace un tú”. Ella es un contenido de sentido, ella no se comporta como un objeto, sino se comporta con respecto a uno. Por medio de este conocimiento de la tradición, tiene lugar la **conciencia histórica**, por medio de ésta se tiene noticia de la alteridad del otro y de la alteridad del pasado, igual que la comprensión del tú tiene noticia del carácter personal de éste. GADAMER, o. c., p. 432.

<sup>9</sup> Georg SIMMEL en el capítulo I “El problema de la sociología” de su libro Estudios sobre las formas de socialización (Madrid; Alianza Editorial 1986, tomo 1, 424 pp.) al indagar sobre las condiciones primarias de socialización constata que es la conciencia de socializarse el basamento mediante el cual el sujeto va adquiriendo el sentido de lo social. Añade, que esta conciencia de socialización cuenta con tres categorías, y aun cuando señala expresamente que éstas no pueden ser designadas con una sola palabra, no deja de distinguirlas. La primera es: “La idea que una persona se forma de otra es parcial, por ello solemos construir a priori, dice Simmel, un tipo humano absoluto de tal o cual individualidad”. La segunda categoría: “Es la relación que guarda el sujeto con la sociedad. (...) el hecho de la socialización coloca al individuo en la doble situación de que hemos partido: la de estar en ella comprendido y al propio tiempo encontrarse enfrente de ella; la de ser miembro de un organismo y al propio tiempo un todo orgánico cerrado, un ser para la sociedad y un ser para sí mismo”, o.c., p. 51. La tercera categoría se plantea de la siguiente forma. “Del mismo modo, la vida social está tenida al supuesto de una armonía fundamental entre el individuo y el todo social, sin que esto impida las estridentes disonancias de la vida ética y de la eudemonística”, o.c., p., 54. Armonía que converge en la **profesión**, concepto que alude a la diferenciación personal (aspecto que Simmel desea resaltar, pues habla de la evidente desigualdad entre los individuos) que se ordena a una sociedad organizada por la división del trabajo.

5. La comprensión tampoco puede olvidar que para hacer hermenéutica tiene que volverse sobre todas esas manifestaciones (tradicción) que la han formado; *“la conciencia histórica que quiere comprender la tradición, no puede considerarse ajena a ésta, pues está en la tradición, este estar no limita la libertad del conocer sino que la hace posible”*<sup>10</sup>. Esta apertura a la tradición, Gadamer la denomina conciencia de la historia efectual. Por la conciencia histórica, uno percibe el actuar finito del otro, por la conciencia de la historia efectual me abro a esa experiencia y acepto, tanto mi actuar como el actuar del otro, *“La apertura hacia el otro implica, pues, el reconocimiento de que debo estar dispuesto a dejar valer en mí algo contra mí, aunque no haya ningún otro que la vaya a hacer valer contra mí”*<sup>11</sup>

Así, y en palabras de Gadamer el “concepto de la conciencia de la historia efectual (...) designa de una parte:

- a) lo producido por el curso de la historia y a la conciencia determinada por ella;
- b) y por la otra, a la conciencia de este mismo haberse producido y estar determinado”<sup>12</sup>

Por ello la comprensión no es nunca un comportamiento subjetivo respecto a un “objeto” dado, sino que pertenece a la historia efectual, esto es, al ser de lo que se comprende. Aquí vale acotar que así como el concepto de historia efectual tiene una bivalencia, tiene también límites. La totalidad de sentido que se intenta comprender en la historia o en la tradición no se hace extensiva al sentido de la totalidad de la historia. *“La finitud de la propia comprensión es el modo en el que se afirman su validez la realidad, la resistencia, lo absurdo e incomprensible. El que toma en serio esta finitud tiene que tomar también en serio la realidad de la historia”*. Sigue (...) *“Pero creo haber mostrado correctamente que esta comprensión no comprende al tú sino la verdad que nos dice. Me refiero con esto a esa clase de verdad que sólo se hace visible a través del tú, y sólo en virtud del hecho de que uno se deje decir algo por él”*<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> GADAMER, o. c., p. 437.

<sup>11</sup> GADAMER, o. c., p. 438

<sup>12</sup> GADAMER, o.c., p. 16.

<sup>13</sup> GADAMER, o. c., p. 18.

Retengo, dice Gadamer, el concepto de “hermenéutica” que empleó Heidegger al principio de sus obras, aunque no en el sentido de una metodología, sino en el de una teoría de la experiencia real que es el pensar <sup>14</sup>. Por ejemplo, en sus análisis sobre el juego y el lenguaje, están diseñados a partir de ese punto de vista, es decir “*El juego no se agota en la conciencia del jugador, y en esta medida es algo más que un comportamiento subjetivo*”, pero es una experiencia del sujeto así como lo es el habla, pues “*El lenguaje tampoco se agota en la conciencia del hablante y es en esto también más que un comportamiento subjetivo*” <sup>15</sup>.

Alfred SCHÜTZ en su Fenomenología del mundo social <sup>16</sup> aclara la forma metodológica de las ciencias sociales comprensivas. Sintetiza el procedimiento que acarrea la labor comprensiva del científico social, que incluye las consideraciones que se deben tener en cuenta para el punto de partida de sus observaciones, como el sentido común y el saber conceptual de los predecesores y los contemporáneos, la gestación y utilidad de los tipos sociales objetivos, como elementos mediatizadores, a través de los cuales el científico social puede auscultar el contexto subjetivo de significados que contiene una acción social <sup>17</sup>

(...) “*el significado de las propias vivencias es radicalmente diferente del significado de las vivencias de otro y, por consiguiente, una cosa es interpretar la propia vivencia y otra por completo distinta el interpretar las vivencias de otro. Resulta entonces claro que el significado atribuido a un producto, en contraste con el significado atribuido a un objeto natural, implica precisamente esto: que el producto no sólo está en un contexto de significados para mí - para el intérprete - sino que constituye también un testimonio del contexto de significado en que el producto está en la mente de su creador. Deberá encontrarse aquí el hecho de que el intérprete no interpreta solo y que el producto del otro como una cosa que está en el mundo pertenece no sólo al mundo privado del intérprete sino también al mundo común inter subjetivo de todos nosotros. En este sentido, el término “mundo significativo”, en contraste con el “mundo natural”, lleva dentro de sí una referencia implícita al “otro” que originó esa cosa que es significativa.*” <sup>18</sup>

*“El hecho de que los contextos subjetivos de significado puedan abarcarse en construcciones objetivantes y anonimizantes, es susceptible de presentación y descripción con ayuda de los tipos personales ideales del mundo*

---

<sup>14</sup> GADAMER, o. c., p. 19.

<sup>15</sup> GADAMER, o. c., p. 19.

<sup>16</sup> SCHÜTZ, Alfred. Fenomenología del mundo social. Introducción a la sociología comprensiva. Buenos Aires; Paidós 1972, 277 pp. Las citas de SCHÜTZ y reflexión del tema, en base al capítulo quinto “*Algunas problemas básicos de la sociología comprensiva*”.

<sup>17</sup> ACCIÓN: “*Es la conducta basada en un proyecto antecedente. Puesto que todo proyecto tiene una estructura “para” o “por - motivo - de - lo - cual” resulta que toda acción es racional. Sin tal proyecto uno no actúa, sino que meramente “se comporta” o “tiene vivencias”. Toda acción puede ubicarse, a su vez, en un contexto más elevado de significado, dentro del cual constituye sólo un medio para un fin adicional.*”. SCHÜTZ, o. c., p. 266.

<sup>18</sup> SCHÜTZ, o. c., p. 246.

*de los contemporáneos y del de los predecesores, que se construyen según el punto de vista ingenuo y natural de la vida cotidiana. Puesto que toda ciencia social comienza dando por sentado un mundo social que ella ve como un mundo de meros contemporáneos o mundo de predecesores, sólo puede abarcar ese mundo con métodos de los tipos ideales, (...) En otras palabras el mundo social sólo es predado a cada ciencia social en forma indirecta y nunca con la inmediatez de la intencionalidad viviente. Ahora bien, puesto que es experiencia tipificante, la ciencia social constituye un contexto objetivo de significado cuyo objeto, sin embargo, consiste en contextos subjetivos de significado (para ser precisos, los procesos subjetivos típicos de los personales ideales)."*<sup>19</sup>

*"Todo conocimiento científico del mundo social es indirecto. Es conocimiento del mundo de los contemporáneos y del mundo de los predecesores, nunca del mundo de la realidad social inmediata. Por consiguiente, las ciencias sociales pueden comprender al hombre en su vida social cotidiana no como a una persona individual viviente con una conciencia única, sino sólo como un tipo ideal personal sin duración o espontaneidad. Sólo pueden comprenderlo dentro de un tiempo objetivo, impersonal y anónimo, que nadie ha vivenciado nunca ni podrá vivenciar."*<sup>20</sup>

### El ser del arte.

Con el concepto de juego no nos referiremos al comportamiento ni al estado de ánimo del que crea o del que disfruta, y menos aún a la libertad de una subjetividad que se activa a sí misma en el juego, sino al modo de ser de la propia obra de arte. La obra de arte no es ningún objeto frente al cual un objeto se pone, sino la obra de arte tiene, su verdadero ser en el hecho de que *"trabaja"* al sujeto que la contempla. Ella queda incólume, el que experimenta un cambio, es el espectador, es en esto en lo que la obra de arte comparte con el juego. *"El sujeto del juego no son los jugadores, sino que a través de ellos el juego simplemente accede a su manifestación"*<sup>21</sup>, al manifestarse, al jugarse, el juego se representa. *"La autorrepresentación del juego hace que el jugador logre al mismo tiempo la suya propia, jugando a algo, esto es, representándolo. El juego humano sólo puede hallar su tarea en la representación, porque es siempre ya un representar"*<sup>22</sup>. Por ello toda representación es susceptible de ser representación para alguien. Esto se manifiesta patentemente en el arte, aunque no se agota para ese fin, pues ambas representaciones apuntan más allá de sus posibles espectadores. La naturaleza del juego tiene una entidad en sí misma, que aunque abierta a la representación para

<sup>19</sup> SCHÜTZ, o. c., p. 251. Las palabras en negrita son nuestras.

<sup>20</sup> SCHÜTZ, o. c., p. 268.

<sup>21</sup> *"El jugador sabe bien que el juego no es más que juego y que él mismo está en un mundo determinado por la seriedad de los objetivos. (...) Lo que hace que el juego sea enteramente juego no es una referencia a la seriedad que remita al protagonista más allá de él, sino únicamente la seriedad del juego mismo. La realidad queda en suspenso"*. GADAMER, o. c., p. 144.

<sup>22</sup> GADAMER, o. c., p. 151.

otros, no se consume en esa acción. Sin embargo, dice Gadamer, el acto cultural es verdadera representación para la comunidad, igual que la representación teatral es un proceso lúdico que requiere esencialmente al espectador <sup>23</sup>. La representación dramática es un juego que en sí mismo tiene determinadas reglas. Una unidad de sentido, por ejemplo; ella es un mundo cerrado en su unidad lúdica, pero abierto para la contemplación. Dada esta posibilidad el juego posee un contenido de sentido que tiene que ser comprendido y que por lo tanto puede aislarse de la conducta de los jugadores, al comprender este sentido tanto espectador y jugador (actor) participan de la naturaleza del juego.

Gadamer acuña, un concepto que captura toda la realidad que está describiendo acerca del juego como entidad que explica el modo de ser del arte, este concepto es *"la transformación del juego en construcción y la mediación total"*. Denomina *"transformación"*, al proceso por el cual la identidad del jugador, actor o poeta no se mantiene para nadie. Lo que se puede interrogar es a qué hace referencia, es decir, a qué cosa se juega, cuál es el papel que se desempeña en el drama o qué realidad designa tal poesía. Denomina *"construcción"* al hecho que cobra vida en sí misma, tiene una autonomía de intelección, no tiene por qué compararse con la realidad, no es de su competencia; incluso no es necesario pensarla en términos de si es real o no, pues ha partido como el juego, de la convención social de ser aceptada como una realidad que tiene que experimentarse. *"El gozo que produce la representación que se ofrece es en ambos casos es el mismo: es el gozo del conocimiento"*<sup>24</sup>

En la transformación emerge lo que es, *"En la representación escénica emerge lo que es. En ella se recoge y llega a la luz lo que de otro modo está siempre oculto y sustraído. El que sabe apreciar la comedia y la tragedia de la vida es el que sabe sustraerse a la sugestión de los objetivos que ocultan el juego que se juega con nosotros"*

<sup>25</sup> La realidad es un haz de posibilidades <sup>26</sup>, frente a esta multiplicidad se encuentran las expectativas de cumplirse ésta o aquella posibilidad, al efectuarse una de éstas automáticamente las otras se quedan en el plano de lo imposible <sup>27</sup>. Ante esa indecisión, y al

---

23 GADAMER, o. c., p. 152.

24 GADAMER, o. c., p. 156.

25 GADAMER, o. c., p. 157.

26 Definimos 'posibilidad' como aquello que no es pero que puede ser.

darse cumplimiento una posibilidad ella representa la realidad, surgiendo una representación escénica. Pues al efectuarse un drama de los tantos múltiples que hay, se manifiesta en él un sentido que va apareciendo a lo largo de toda la trama. La realidad, en un drama, entra en el juego de la resolución. "El mundo de la obra de arte, en el que se enuncia plenamente el juego en la unidad de su decurso, es de hecho un mundo totalmente transformado. En él cualquiera reconocer que las cosas son así"<sup>28</sup>

Es necesario indicar un concepto al que estamos recurriendo sin precisarlo. La **verosimilitud** por medio de ella en una representación algo le parece verdadero al espectador <sup>29</sup>, por ello lo verosímil está en relación al público y es labor del dramaturgo crear un drama que responda <sup>30</sup> a una estructura lógicamente posible, por lo que debido a este encadenamiento de motivos surge la necesidad lógica de un desenlace coherente con las condiciones puestas y desarrolladas a lo largo de toda la acción, de tal forma que permita aprehender la esencia del drama. Para que una historia, una fábula sea verosímil, el dramaturgo debe moverse entre dos exigencias: 1) reflejar la realidad a través de lo verdadero (verosímil) y; 2) significar lo anterior en códigos teatrales, es decir, creando un sistema artístico cerrado en sí mismo, armonizando la veracidad de la realidad representada bajo patrones semióticos<sup>31</sup>.

Sobre la representación teatral en términos generales entendemos aquí un hacer presente, es decir sobre la escena, algo que ya existía tradicionalmente<sup>32</sup>. Aquí vale hacer una comparación

---

27 Imposible: aquello que no es y no puede ser.

28 GADAMER, o.c., p. 157.

29 PAVIS, Patrice. Diccionario de teatro. Barcelona; Paidós 1984, 584 pp.

30 PAVIS, o. c., p. 158.

31 Al hablar de patrones semióticos queremos hacer alusión a la llamada 'semiología teatral', por medio de ella se pone atención (tanto al texto como a la representación) a la organización interna de sistemas significantes que componen tanto el texto y el espectáculo.

32 La estética, hasta antes de Kant, era vista como un aspecto de la metafísica como ciencia del ser del ente. Al Ser se le entendía como fundamento último de la pluralidad del mundo, de tal forma que la metafísica era inseparable de la teología. Al Ser le correspondían los trascendentales, conocidos como **bondad, verdad y belleza**. Para que éstos fueran comprensibles en el mundo, lleno de formas transitorias y fragmentarias, se les situaba en dependencia del **SER** que los contendría en su plenitud. Ellos pertenecerían a la esfera de los santos, de lo divino. Lo hermoso, lo bueno, lo conocido en el mundo son tales en tanto que participan de los trascendentales. Desde la antigüedad griega, la alta y baja Edad Media cristiana hasta el Renacimiento y el Barroco se ha usado en el terreno del arte el término estética transcendental en el sentido de dependencia con los trascendentales. Cf. VON BALTHASAR. Estética Teológica. Madrid; Encuentro 1986. Tomo 2. Metafísica Antigua, pp. 23 y 24.

Kant da al término transcendencia otra denotación. Para él **transcendental** es toda reflexión sobre las condiciones del sujeto para el conocimiento a priori; sujeto que comunica su estructura al objeto conocido. Cf. SHULTZ, Uwe. Kant. Barcelona; Labor

que servirá tanto para explicar, de manera general pero suficiente, la noción de 'representación' que manejaremos. Sirve además, para resaltar la forma de conocimiento de las llamadas ciencias del espíritu. Conocemos tres formas de conocimiento el intelectual, el imaginativo y el sensitivo, a través de ellos tomamos contacto con la realidad. La cultura occidental ha privilegiado el modo de conocimiento intelectual (racional) <sup>33</sup> provocando una minusvaloración de todo conocimiento que tiene como mediación la sensibilidad <sup>34</sup>. La inteligencia se pone frente un objeto (1era. presencia) y abstrae un número determinado de

---

1971, p. 69 y ss. Kant llama **estética trascendental** a la ciencia de todos los principios de la sensibilidad a priori. Utiliza la noción de estética, en su sentido etimológico (aítesis) es decir, la doctrina del cómo es posible el conocimiento a través de la sensibilidad. Trata, pues, del examen crítico del conocimiento sensible. Luego, Kant, va a afirmar que en la **estética trascendental** hay dos formas puras (intuiciones) como principios de conocimiento: **el espacio y el tiempo**. Al afirmar que espacio y tiempo son formas puras del entendimiento sensible, Kant niega que estas categorías provengan del mundo empírico o de cualquier otra realidad. No deja, sin embargo, de preguntarse sobre el **juicio estético, facultad del gusto o ¿qué es lo bello?**, siempre desde un punto de vista trascendental. Así, juicio estético es para él el juicio peculiar sobre lo bello que se refiere a la **representación**, no mediante el entendimiento sino mediante la imaginación, en relación al sujeto y al sentimiento de placer o de dolor del mismo. Cf. URDANOZ, Teófilo. Historia de la filosofía. Siglo XIX: Kant, idealismo y espiritualismo. Madrid; BAC 1975, pp. 32 al 115.

Hemos hecho esta referencia a Kant y la forma cómo él entiende la **estética trascendental**, porque a partir de él se consolidó el llamado espíritu crítico, subjetivo y escéptico que se inició con Descartes. Luego de Kant, la filosofía toma una doble dirección, una la forja del idealismo trascendental, el otro forja el sistema antimetafísico (la empiria como criterio de conocimiento verdadero). Kant muda o invierte la relación sujeto-objeto, en la que se da el conocimiento. En lugar de girar el sujeto en torno al objeto, Kant hace girar el objeto en torno al sujeto. A partir de esta concepción, hay una acentuación en la reflexión sobre la posibilidad del conocer del sujeto, éste es el que determina y moldea con sus intuiciones y principios racionales los objetos o materia sensible para producir la experiencia cognoscitiva. Este giro producirá un cambio de perspectiva en el terreno del arte. Hay que recordar que Kant reformuló no sólo lo concerniente a la estética y al conocimiento sino que también tocó el tema de la moral de esta forma cuestionó la percepción de los trascendentales (cf. supra). A partir de él se inicia "un nuevo planteamiento en la temática filosófica, que ha de ser decisivo a lo largo de toda la filosofía subsiguiente del siglo XIX y siglo XX" (cf. URDANOZ, o.c., p. 4 y ss), con la consiguiente reformulación en todos los planos del pensamiento. El arte conoce después de Kant otros temas de inspiración. Estos ya no estarán referidos a la relación hombre-Dios (diseño, providencia, beatitud, ascendencia-descendencia, etc.). El canon estético cambiará de baremo, no necesariamente la inspiración será ya la imitación de lo divino en todas sus formas y matices, la musa inspiradora, de aquí en adelante, hará brotar, en el poeta, temas intramundanos.

33 Max Weber en su libro "El sabio y la política" (Eudecor; Córdoba 1966), señala las diferencias entre este tipo de conocimiento y el arte en general. "El trabajo científico está sujeto a los términos del **progreso**. En el terreno del arte, en cambio, no hay en este sentido ningún progreso" (...) "Una obra de arte verdaderamente 'lograda' no envejecerá nunca ni será superada. En el campo científico esto no ocurre. Todo 'logro' científico significa nuevos problemas y **quiere ser superado y envejecer**" (...) "El progreso científico es una parte, y por cierto la más importante, del proceso de intelectualización al que estamos sometidos desde hace milenios" (...), pp. 15 y 16

BOURDIEU, suscribiendo a Havelock en un análisis de la mimesis de Platón afirma. "El poeta según Platón es la antítesis absoluta del filósofo. **Dice el bien, dice lo bello** (...) en una palabra, [dice] cosas esenciales, y no sabe lo que dice. No tiene el principio de su propia producción. En esta condensación del poeta, en realidad, hay una teoría implícita de la práctica (...) No puede objetivar, objetivarse, especialmente porque le falta lo escrito y todo lo que hace posible el escrito: y, en primer término, la libertad de volver sobre lo que se ha dicho, el control lógico que permite la vuelta atrás, la confrontación de los momentos sucesivos del discurso. La lógica es siempre conquistada contra la cronología, contra la sucesión: (...) La lógica supone la confrontación de los momentos sucesivos, de las cosas que fueron dichas o hechas en momentos diferentes, separados." BOURDIEU, Pierre. Cosas dichas. Buenos Aires; Gedisa 1988, 200 pp. La cita corresponde a la página 87.

BOURDIEU coincidirá básicamente con Weber al señalar las diferencias de intelección entre la ciencia y el arte. Aunque el primero resalta el poder que el instrumental lógico otorga al conocimiento científico; mientras que el segundo constatando, estas diferencias, añade un matiz reflexivo que nos permite creer que Weber lamenta el excesivo valor y dominio concedido por occidente a la herramienta lógica, intuyendo que esa superioridad podría convertirse en una falencia para el conocimiento de la realidad social, por ejemplo. Cf. infra.

34 También en 'Verdad y Método' GADAMER tiene en cuenta este prejuicio desvalorativo acerca del método de acceso al mundo socio histórico detalla esta preponderancia en desmedro de otras modos de acceder al mundo socio-histórico.

rasgos o notas características que sirven para distinguir un objeto de otro, constituyendo una esencia o definición, a esta constitución le llamamos **re-presentación** (2da. presencia) mental del objeto <sup>35</sup> por medio de la cual la realidad designada adquiere carta de ciudadanía conceptual <sup>36</sup>. Del mismo modo el producto de la imaginación es una **re-presentación**. De manera directa representa, modificando a veces, las sensaciones pasadas, e indirectamente fabrica nuevas imágenes que han tenido como materia prima lo experimentado o lo transmitido por tradición, considerando en esta última la formación estética y/o académica <sup>37</sup> del sujeto creador.

Así tanto la tradición y la formación son los elementos exteriores a la obra en los cuales el autor se nutre para elaborar la fábula del drama <sup>38</sup>. Por eso se dice que toda obra estética no es una creación ex nihilo <sup>39</sup> el dramaturgo recurre a diversos materiales que moldea y ajusta a su situación socio histórica, a este producto final que da lugar a algo nuevo se le denomina

35 En el Sabio y la Política, WEBER anota tres hitos fundantes y relacionados entre sí que habrían marcado la naturaleza de la ciencia en Occidente, el primero de ellos, el "descubrimiento" del **concepto** por medio de él, dice Weber se podía colocar a cualquiera en los moldes de la lógica de tal manera que quedase delimitada, por medio de él, una parte de la realidad con la certeza que así se 'podía' abarcar su verdadero ser; el segundo, "la experimentación racional como recurso de la experiencia rigurosamente controlada, sin la cual sería imposible la ciencia empírica actual" (...) y haberla elevado a la experiencia a la categoría de principio de la investigación es un hecho que se manifiesta explícitamente en el Renacimiento; un tercer momento más cercano a nuestro tiempo es el de la importancia concedida a la ciencia empírica. "Presupuesto de todo trabajo científico es siempre la valoración de las reglas de la lógica y del método, los fundamentos generales de nuestra orientación en el mundo" (...) "Y aquí reside evidentemente todo nuestro problema que el significado último de este presupuesto no puede a su vez ser demostrado con los recursos de la ciencia. Simplemente, puede ser aceptado o rechazado, de acuerdo a las posiciones personales que se adopten frente a la vida." pp. 20 y 21.

36 DÓRIGA, Enrique. Metodología del pensamiento. Barcelona; Herder, Universidad del Pacífico, Lima 1986. Capítulo V. La lógica aristotélica.. 2. El concepto y la palabra, pp. 57 al 61.

37 **Formación** para Gadamer "designa el modo específicamente humano de dar forma a las disposiciones y capacidades naturales del hombre", o.c. p., 39. Por ella, el hombre se apropia de algo, esta apropiación es acumulativa, conserva lo aprehendido, por ello la **formación** es histórica. Aquí es donde reside la comprensión de las **ciencias del espíritu**, pues es el medio por el cual el hombre rompe con lo inmediato y asciende a la generalidad, operación fundante de la racionalidad humana. Con este proceso consigue un distanciamiento frente a lo que le rodea (deseos e intereses) por éste reconoce al otro en su historicidad.

38 El término latino **fábula**, que corresponde al griego **mythos**, designa la "serie de hechos que constituyen el elemento narrativo de una obra". De allí hay que distinguir en la fábula: 1) como material anterior a la composición de la obra; 2) como estructura narrativa de la historia. PAVIS, o.,c. p. 210, vocablo **Fábula**.

39 "Sólo sobre la base de una ardua tarea se produce normalmente la aparición de la idea" (...) Esta no reemplaza al trabajo. Y el trabajo, por su parte, puede reemplazarla o forzarla tanto menos aun que la pasión. Pero ambos, y sobre todo juntos, la provocan. Esto no ocurre, sin embargo, cuando lo queremos nosotros sino cuando lo quiere ella. [...] "lo cierto, sin embargo, que no le surgirían a uno si no se hubiera roto la cabeza en la mesa de trabajo y si detrás suyo no estuvieran planteada la apasionante pregunta". De cualquier manera el científico no puede dejar de lado ese azar, conocido como "inspiración". Esta, tanto en la ciencia como en el terreno del arte juega un papel muy importante, en ambos terrenos induce a crear resultados distintos desde el punto de vista cualitativo. "Pero desde el punto de vista del proceso psicológico, ambas no son otra cosa que ebriedad (en el sentido de 'manía' de Platón) e "inspiración". WEBER, o. c., pp. 12 y 13.

intertextualidad<sup>40</sup> el cual refiere que todo texto es sólo comprensible por el juego de textos que lo preceden y que, por transformación, influyen sobre él y lo elaboran.

Por ello, dice Gadamer, puede utilizarse el término “transformación en una construcción”, pues la realidad al permanecer con su infinita variedad de posibilidades es el área de lo “no transformado”, pero en la obra de arte y a partir de ella, informa una posibilidad y la construye bajo patrones estéticos. Acerca del problema de si el arte imita o no la realidad, y su rango de verdad sobre el conocimiento del ser, Gadamer sostiene que debe concedérsele ciertas prerrogativas para el acceso a las esencias, y por ello resulta que el concepto de “transformación en una construcción” resalta una unidad interna (ya sea del drama, poesía, o partitura), pero además tiene una autonomía óptica que le concede independencia de referentes, es decir, no necesita de otras mediaciones que la expliquen, pues ella misma es una mediación total. El arte no compete con el **concepto**, aquél es imitación de la gesta.<sup>41</sup>

Esta autonomía excluye, incluso en la obra de arte, el detenerse a pensar si lo que ocurre en ella es real o no; pues hay más verdad en lo verosímil imposible que en lo inverosímil posible<sup>42</sup> (lo que la primera expresión afirma va por el lado de la captación total que ocurre en la experiencia estética. Ella contiene elementos veraces, pero la forma concatenada y concentrada, en la que se presenta, no ocurre en la realidad de allí su imposibilidad; lo que la segunda expresión designa es la realidad; los sucesos reales no pueden ser contados en su “aquí y ahora”, en su decurso no hay espacio para la verosimilitud por ello no puede ser contada, pero ello no quita que suceda de allí su posibilidad). La diferencia entre la realidad y el arte, no es propiamente la oposición de una experiencia concreta a una experiencia imaginaria. La diferencia está en que en el teatro, por ejemplo, la acción se ha dado a ver. Se trata de un dinamismo diferido<sup>43</sup>; así en el momento de la representación se produce el reconocimiento de la verdad en la obra de arte, (...) “la alegría del reconocimiento consiste precisamente en que se conoce algo más que lo ya conocido. En el reconocimiento emerge lo que ya conocíamos bajo una luz que lo extrae de todo azar y de todas las variaciones de las circunstancias que lo condicionan, y que permite aprehender su esencia. Se

---

40 PAVIS, o.c., p 276.

41 GADAMER se refiere a los trascendentales (cf. supra). La crítica para ya no concebir la belleza mundana en mera dependencia con el ser divino, coincide en Gadamer con el replanteamiento de Heidegger sobre la pregunta por el “ser ahí”, concepto que intenta configurar de manera independiente, y por tanto mundanizar, la noción del SER

42 ARISTÓTELES. Poética. Madrid; Aguilar 1967. 1461a y 1461b (p. 105).

43 DUVIGNAUD, Jean. Sociología del Teatro. México; FCE 1966, p. 15

lo reconoce como *algo*.”<sup>44</sup> Este algo pone de relieve una esencia para aquél que percibe la representación. Este poner de “*relieve*” es un proceso por el que el creador plasma unas cosas destacándolas de otras. Proceso que le otorga un rango óptico de ser un medio para el reconocimiento de una esencia. Veíamos, dice Gadamer, que la esencia del juego es autorrepresentación, la obra de arte comparte esta nota esencial del juego. “*El juego representado es el que habla al espectador en virtud de su representación, de manera que el espectador forma parte de él pese a toda la distancia de su estar en frente.*”<sup>45</sup>

SCHÜTZ en su balance sobre la posibilidad del conocimiento científico de lo social para constituir un contexto objetivo de significados cuyo objeto, sin embargo, consiste en contextos subjetivos de significado, a través de los tipos ideales, reafirma la validez de éstos para el análisis social. “*Ya hemos visto que puede haber tipos personales ideales de todos los grados de anonimidad o concretez. Estudiando un determinado producto cultural podemos obtener alguna comprensión en lo que su creador tenía en su mente, prescindiendo de la anonimidad del tipo ideal que estemos empleando. Por consiguiente, las diferentes ciencias sociales tratan su materia con grados muy diferentes de anonimidad y concretez.*”<sup>46</sup>

Sin embargo, Schütz subraya que la teoría de los tipos sociales que él, a partir de Weber estudia, se “*constituyen postulando ciertos motivos como tipos invariables dentro del ámbito de variación de la autointerpretación efectiva en que el yo interpreta su propia acción a medida que actúa (..) El tipo ideal puede derivarse de muchas clases de “experiencias” y por medio de más de una clase de proceso constitutivo. Pueden construirse tanto tipos ideales “empíricos” como eidéticos. Con la palabra empírico queremos significar “derivado de los sentidos”, y con eidético designamos a los tipos ideales “derivados de la introversión esencial”. El modo de construcción puede ser la abstracción, la generalización o la formalización, en las cuales se observa siempre, por supuesto, el principio de la adecuación de significado.*”<sup>47</sup>

Volviendo con Gadamer, “*El juego que se produce en la representación escénica no desea ser entendido como satisfacción de una necesidad de jugar, sino como la entrada en la existencia de la poesía misma. Se plantea así qué es esta obra poética según su ser más artístico, ya que sólo existe al ser representada, en su representación*

---

44 GADAMER, o. c., p. 158.

45 GADAMER, o. c., p. 160.

46 SCHÜTZ, o. c., p. 269.

47 SCHÜTZ, o. c., p. 271.

como drama, y sin embargo lo que de este modo accede a la representación es su propio ser.”<sup>48</sup> Así, tanto el ser del juego como el ser estético son construcciones, pues son unidades de sentido que pueden ser representadas, la construcción es juego pues alcanza su plenitud de ser al ser jugada, es decir, al ser representada. “Esto puede precisarse algo más diciendo que la representación mímica de la puesta en escena confiere su ‘estar ahí’ a aquello que en realidad pretendía la poesía.”<sup>49</sup>

Debemos precisar lo siguiente, hemos hablado del conocimiento representativo producto del accionar de la imaginación y lo hemos comparado con el conocimiento racional discursivo. El conocimiento, a través de la imaginación que se manifiesta por medio de imágenes, vale como explicación esquemática para todo tipo de creación artística<sup>50</sup>, para el caso de una representación escénica (teatro); la obra de arte tiene dos fases, la primera de ellas es el texto (fábula) y la segunda fase es la representación teatral (mímica). De este modo el texto dramático existe como escrito, pero siempre apuntando a una escena viva. “Sólo adquiere su sentido en la representación, puesto que es por naturaleza repartido en varios parlamentos y roles, y sólo se comprende al ser proferido por los actores, en el contexto de enunciación que habrá escogido el director.”<sup>51</sup> Podría pensarse que lo que se ha afirmado sobre el modo de conocimiento a cargo de la imaginación (que no excluye necesariamente a los otros modos de conocimiento) es válido sólo para el texto, fábula o historia y, en el caso del arte teatral<sup>52</sup> la escenificación sería la **representación** del texto, producto de la actividad creadora. No es el caso, pues de acuerdo a lo que afirmamos líneas arriba, la actividad de la imaginación elabora, a partir de experiencias dadas, otras nuevas que no son sólo simples combinaciones, sino un resultado que tiene un añadido nuevo que apunta a engrosar el conocimiento del mundo y este resultado es una representación que apunta a la escena. Para el teatro, éste considera un texto concebido para la acción. Aun cuando

---

48 GADAMER, o. c., p. 161.

49 GADAMER, o. c., p. 162.

50 Con el concepto **creación** entendemos toda producción en la cual aparece algo nuevo que aparentemente no es deducible por entero de los elementos reunidos. BRUGGER, o.c., p. 122.

<sup>51</sup> PAVIS, o. c., p. 424

<sup>52</sup> Dice Gadamer, (...) “la forma de arte que es la literatura sólo puede concebirse adecuadamente desde la ontología de la obra de arte, no desde las vivencias estéticas que van apareciendo a lo largo de la lectura”, o. c., p. 213. “El modo de ser de la literatura tiene algo peculiar e incomparable, y plantea una tarea muy específica a su transformación en comprensión. (...) “El que sabe leer lo transmitido por escrito atestigua y realiza la pura actualidad del pasado”, o. c., p. 216.

comúnmente se denomina **representación** a la puesta en escena, ésta no es más que la segunda fase de una única representación producto de la facultad creativa del hombre<sup>53</sup>.

Por ello dice PAVIS, el teatro no representa algo ‘*preexistente*’ que podría tener una existencia autónoma (texto) y que se trataría de presentar “*una segunda vez*” sobre las tablas. Es preciso tomar la escena<sup>54</sup> como un acontecimiento único, construcción que se remite a sí misma y que no imita un mundo de ideas (en el sentido platónico). Por esta razón se dice que el teatro, el drama se representa a sí mismo, pues su texto previo ha sido pensado para la acción. Y es esto justamente lo que diferencia al teatro de otras formas de arte figurativas y de la literatura, donde la representación no está vinculada a un momento puntual de recepción<sup>55</sup>. Con respecto a esta idea Jean DUVIGNAUD<sup>56</sup> encuentra una superación del arte escénico con respecto a la literatura, por lo menos desde el punto de vista sociológico, dice, una representación escénica provoca movimientos colectivos en una sala, a la que los espectadores han asistido a contemplar una realidad verosímil a la que pueden ofrecerle “*Los aplausos y los silbidos [que] constituyen actos dirigidos hacia una realidad viva, muy raramente se ha oído vilipendiar públicamente a una estatua. El hecho teatral va, constantemente, más allá de la escritura dramática, porque la representación de los papeles sociales reales o imaginarios, provoca una protesta, una adhesión, una participación que ningún otro arte puede provocar, ni siquiera el cine de hoy, que no ofrece sobre el escenario la presencia carnal de los actores.*”<sup>57</sup>. Suscita reacciones porque nos encontramos ante algo creíble, y que como el juego en general, el juego dramático nos presenta el producto acabado de un proceso de conocimiento que se legitima por la verosimilitud contenida en él, y por la que ha pasado la criba de la objetividad, rasgo que no es exclusivo del conocimiento intelectual, pues la verosimilitud supone una unidad de sentido que arriba a un desenlace coherente, además de esta unidad de verdad, ella se torna objetiva porque no es necesariamente una vivencia individual<sup>58</sup>, sino que a pesar de ella,

---

53 PAVIS, o.c., p. 423.

54 El término **escena** ha significado y puede significar: la decoración, la zona de la representación, el lugar de la acción y el segmento temporal de los actos mismos. PAVIS, o.c., p. 171.

55 PAVIS, o. c., p. 425.

56 DUVIGNAUD, o. c., pp. 10 y 11.

57 DUVIGNAUD, o.c., pp. 9 y 10.

58 GADAMER en Verdad y Método recurre y revisa el concepto de vivencia que acuñó Wilhem DILTHEY, “*En el ámbito de las ciencias del espíritu los datos revisten un carácter bastante especial, y es esto lo que Dilthey intenta formular en el concepto de vivencia. Enlazando con la caracterización cartesiana de res cogitans determina el concepto de la vivencia por la reflexividad, por la interiorización, e intenta justificar epistemológicamente el conocimiento del mundo histórico a partir de este modo particular de estar dados sus datos. Los datos primarios a los que se reconduce la interpretación de los objetos*”

cobra una identidad, es decir, adquiere un rango ontológico <sup>59</sup>. Por ello al contacto con la obra de arte (representación) se advierte un gozo, "es el gozo del conocimiento" dice Gadamer <sup>60</sup>.

Es pertinente hablar de la llamada **mimesis** (concepto aristotélico) el cual ha sido traducido como **imitación** de algo, con Gadamer queremos hacer hincapié en su sentido cognitivo, sentido que se expresa a través del reconocimiento. "En el reconocimiento emerge lo que ya conocíamos bajo una luz que lo extrae de todo azar y de todas las variaciones de las circunstancias que lo condicionan, y que permite aprehender su esencia. Se le reconoce como algo" <sup>61</sup>

Volvemos, pues a repetir lo que dijimos acerca del término **representación** para aclarar lo que entendemos con él. Primero: Como parte final del proceso de aprehensión de la realidad a través de la imaginación que concibe una obra de arte (literatura, poesía, drama, plástica, arquitectura, música, etc.) de tal forma que todo objeto artístico es una representación de la

---

*históricos no son datos de experimentación y medición sino unidades de significado. Esto es lo que quiere decir el concepto de vivencia: las formaciones de sentido que nos salen al encuentro en las ciencias del espíritu pueden aparecernos como muy extrañas e incomprensibles; no obstante cabe reconducirlas a unidades últimas de lo dado en la conciencia, unidades que ya no contengan nada extraño, objetivo ni necesitado de interpretación. Se trata de las unidades vivenciales, que son en sí mismas unidades de sentido."* (o.c., p. 102). Ante esta valoración, Gadamer señala por lo menos dos limitaciones del término **vivencia**. Una, Dilthey le otorga una utilidad básicamente biográfica sin considerar que la experiencia del arte no puede reducirse a lo "vivido", pues esta categoría es experiencia individual; segunda limitación, Dilthey aun cuando se afana por dar una impronta a las ciencias del espíritu, no logra desprenderse del anhelo de llegar por medio de ella al conocimiento objetivo en el sentido de las ciencias naturales.

Al respecto, dice Schütz "Esta preferencia por los tipos de acción racional debe distinguirse muy netamente del así llamado "método racional" de la sociología comprensiva. La sociología no puede pretender el monopolio del método racional. Las metodologías de todas las verdaderas ciencias son racionales, puesto que implican el uso de la lógica formal y de esquemas interpretativos. Las verdaderas ciencias requieren que todas sus proposiciones tengan el máximo de claridad y distinción. No existe lo que podríamos llamar una ciencia irracional.", o.c., p. 267. Y refiriéndose a Dilthey "Es cierto que el postulado de tal ciencia comprensiva surgió históricamente de la necesidad de quebrar las barreras erigidas entre las ciencias racionales especiales y la comprensión de la vivencia viva. Pero olvidaron quienes propusieron este nuevo enfoque que la vida y el pensamiento son dos cosas diferentes y que la ciencia sigue siendo cuestión de pensamiento aunque su tema sea la vida. Por lo tanto, no puede basarse en alguna empatía vaga y confusa ni en supuestos de valor o en descripciones que carezcan de rigor intelectual.", o. c., p. 268. **Vivencia** es para SCHÜTZ parte de la acción y la que eleva la experiencia a la acción, es decir tiene una función mediadora entre la experiencia y la acción, "Para lograr una definición satisfactoria de la acción, encontrábamos necesario hacer un detallado y exhaustivo análisis de sus procesos constituyentes. Llegábamos finalmente a la conclusión de que la acción es 1) una vivencia que está 2) guiada por un plan o proyecto que surge de la actividad espontánea del sujeto, y 3) distinguida de todas las otras vivencias por un acto peculiar de atención. Vimos luego que, sobre la base de esta definición, debe interpretarse metafóricamente la fórmula "el actor adjudica un significado a su acción". En efecto, el significado es meramente un modo especial en que el sujeto atiende a su vivencia; es ésta la que eleva la experiencia al nivel de acción" SCHÜTZ, o. c., p. 243. "Dijimos que el "significado" de una vivencia puede reducirse a un giro de la atención hacia una vivencia ya transcurrida, en el curso del cual ésta última se extrae de la corriente de la conciencia e identifica como una vivencia constituida de tal o cual manera y no de otra." SCHÜTZ, o. c., p. 243.

59 Cuando una obra de arte encuentra su público, se le escapa al autor, se aleja de él con una distancia infinita. Una vez representada, se convierte en un ser entre los seres, en una entidad viva, concreta. C.f., DUVIGNAUD, o.c., p. 9.

60 GADAMER, o.c., p. 156.

61 GADAMER, o. c., p. 158.

realidad; estas manifestaciones como el juego han sido hechas para ser vistas, contempladas, reconocidas; hecho que no determina su unidad interna, sin embargo refieren por el rango ontológico aludido, una espacialidad que las hace accesible al otro; segundo: **llamamos representación teatral o escénica a la puesta en escena** <sup>62</sup>.

Habiendo precisado lo que entendemos por representación y puesta en escena <sup>63</sup>. Cogemos nuevamente el concepto de **mimesis**, atribuido a la representación escénica, en Gadamer está muy ligado al reconocimiento que genera en el espectador la obra de arte, de allí que todo el material con el que trabaja el poeta o dramaturgo es sustancialmente parte de su cultura, historia tradición, ideología; así de estos materiales forja una historia contextualizada <sup>64</sup> compartida con sus posibles espectadores. *"Para el poeta la invención libre no es nunca más que uno de los lados de una actividad mediadora sujeta a una validez previa. No inventa libremente su fábula. Al contrario, algo del viejo fundamento de la teoría de la mimesis sigue operando hasta nuestros días. La libre invención del poeta es representación de una verdad común (tradición) que vincula también al poeta"* <sup>65</sup>.

Por ello la mímica que se produce en la representación escénica es verdad en cuanto ha sacado de la realidad y puesto de relieve ciertos elementos de la realidad; para ejecutarlos y representarlos bajo cánones artísticos. En cuanto que ha trabajado la realidad contiene en sí una referencia a todo aquél (*espectador*) para quien pueda darse la representación. Así, en toda representación artística tiene lugar un reconocimiento, pues el espectador puede compartir o haber tenido noticia de las mismas experiencias que el poeta, no pudo representarlas artísticamente pero sí las reconoce.

Reconocimiento que tiene como materia las impresiones y la experiencia de la vida del poeta que suscita en el espectador emociones (de rechazo y/o aceptación) *"En la vivencia del arte se actualiza una plenitud de significado que no tiene que ver tan sólo con éste o aquél contenido u objeto particular, sino que más bien representa el conjunto de sentido de la vida. Una vivencia estética contiene siempre la experiencia de un*

---

<sup>62</sup> Designa la actividad que consiste en la disposición, en cierto tiempo y espacio de acción, de los diversos elementos de interpretación escénica de una obra dramática. VEINSTEIN, André. La puesta en escena: Su condición estética. Buenos Aires; Compañía General Fabril Editora 1961, 311 pp. La definición en la página 11.

<sup>63</sup> *"Algo parecido podría decirse de la representación escénica, que tiene que representarse para el espectador y que sin embargo no tiene su ser simplemente en el punto de intersección de las experiencias de los espectadores"*. PAVIS, o.c., p. 169.

<sup>64</sup> No debe entender sólo de forma sincrónica, ni diacrónica.

<sup>65</sup> GADAMER, o.c., p. 150 y 159.

todo infinito. Y su significado es infinito precisamente porque no se integra con otras cosas en la unidad de un proceso abierto de experiencia, sino que representa inmediatamente el todo.<sup>66</sup>

El reconocimiento artístico del teatro ocurre en un sala<sup>67</sup> en la que, generalmente, el espectador se encuentra frente al escenario donde se desarrolla la acción, mas esta acción tiene modernamente un responsable. Líneas arriba habíamos mencionado que la representación lograda, por el dramaturgo es un resultado no sólo textual, sino que es un resultado gestual, pues siempre ha estado pensado para el gesto y por ende para la representación escénica. Ambas son fases de un mismo trabajo, aun cuando el que se responsabiliza por la representación escénica no es necesariamente el dramaturgo, es decir, el que ha escrito el texto; aunque es cierto también, que hay dramaturgos directores pero de lo aquí tratamos es de la labor del director (sea éste dramaturgo o no), y del trabajo de **dirección de la puesta en escena**<sup>68</sup>.

**La puesta en escena** es para el arte de la representación teatral, la ocasión para hacer patente lo que manera latente se encuentra en el texto dramático. Es un momento para manifestar un contenido significativo "El escenario es en este sentido una instancia política particularmente destacada, pues sólo en la representación [escénica] sale a flote todo lo que había en la pieza, a lo que esta aludía, todo cuanto en ella esperaba encontrar eco."<sup>69</sup> En cada función escénica es la obra misma quién se torna acontecimiento, como lo hace la **fiesta**, "Por su propia esencia original es tal, que cada vez es otra (aunque se celebre 'exactamente igual')"<sup>70</sup>, como la fiesta la función escénica (que por extensión es

66 GADAMER, o. c., p. 107.

67 Esta noción espacial que data desde el origen del teatro mismo manifiesta, según DUVIGNAUD citando a Emile DURKHEIM, un espacio delimitado por la rigurosa separación de lo **profano** y de lo **sagrado**, delimitación que es una constante en la organización de la vida colectiva: reservar un lugar para contemplar una acción que deliberadamente, sólo algunos pueden representar. De la misma manera, dice DUVIGNAUD, no hay teatro sin delimitación de un lugar escénico donde se expresen todas las creaciones posibles y se presenten *roles* imaginarios. Circular, semicircular, lateral, rectangular, la clasificación y la organización del espacio dividen siempre al grupo de actores y al de participantes. "En todos los casos, la participación supone la polarización de dos espacios, uno construido y animado por el juego dramático, y el otro profano, aunque proyectado hacia el primero y sosteniéndolo al acordarle una credulidad global, es decir, al socializarlo." Cf. DUVIGNAUD, o.c., p. 19 y 20.

68 La **puesta en escena** es la labor del director que proyecta en el espacio lo que el dramaturgo concibió en el tiempo; **la puesta en escena** debe formar un sistema orgánico completo, una estructura donde cada elemento (movimientos, gestos, actitudes, armonía de fisonomías, voces, silencios, escenografía, iluminación, vestuario, mobiliario) se integra al conjunto. **La dirección** materializa el sentido de la obra teatral; sentido que no debe identificarse con la única interpretación posible. **La dirección** implica una lectura particular del texto, una interpretación de la cual es responsable el **director**. Esta lectura implica un metalenguaje, alumbrado por el subtexto, que medie entre el texto (guión) y la escena, además de asegurar el intercambio recíproco entre ambos momentos. Para tal tarea el **director** debe tener en cuenta: las acotaciones del dramaturgo y la escenografía, las mismas que son gesto y ambiente de la puesta. PAVIS, o.c., p. 385 y ss.

69 GADAMER, o. c., p 198.

también una fiesta que congrega por un motivo afín a dos partes, los que a su vez, ora la ofrecen ora la disfrutan) celebra un acontecimiento que tiene un inicio y un final, por ello saborea el tiempo y tiene conciencia de él, pues en el celebrar se evidencia el transcurrir.

- Gadamer ve en esta práctica:

- que la representación escénica o la ejecución de la poesía y de la música o la contemplación plástica <sup>71</sup> son algo esencial y en modo alguno accidental.

- en ellas se realiza por completo lo que las obras de arte son por sí mismas: el '*estar ahí*' de lo que se representa a través de ellas.

- la temporalidad específica del ser estético que consiste en que tiene su ser en el representarse, se vuelve existente, como manifestación autónoma y con relieve propio. <sup>72</sup>

Además remarca el hecho que toda hermenéutica no debe contentarse con reconstruir el contexto de significado que vio nacer la obra de arte, sino y citando a Hegel dice, "*La esencia del espíritu histórico no consiste en la restitución del pasado, sino en la mediación del pensamiento con la vida actual.*"<sup>73</sup> Apela a que la búsqueda de significado en un objeto cultural no sólo colma su significación en su origen, sino alude a una actualización perenne, y por lo tanto siempre tiene qué decir.

Con la reflexión de Gadamer, a manera de preámbulo se ha querido resaltar la capacidad del mundo óntico para portar sinnúmero de significados. Para el caso, resaltar la naturaleza diferida y mediatizada del método del conocimiento de las ciencias sociales. La realidad social sólo es captada a través de mecanismos metodológicos que le permiten llevar a cabo una

---

<sup>70</sup> GADAMER, o. c., p. 199.

<sup>71</sup> Hay que señalar que Gadamer confiere a la arquitectura un lugar destacadísimo en el concurso de las obras artísticas ..." *La arquitectura es una forma de arte que da forma al espacio. Espacio es lo que abarca a cuanto está en el espacio. Por eso la arquitectura abarca a todas las demás formas de representación: a todas las obras de las artes plásticas, a toda ornamentación. Proporciona además el lugar para la representación de la poesía, de la música, de la mímica y de la danza. En cuanto que abarca al conjunto de todas las artes hace vigente en todas partes su propio punto de vista.* ", o.c., p. 209.

<sup>72</sup> GADAMER, o.c., p. 181.

<sup>73</sup> GADAMER, o. c., p. 183.

interpretación del objeto social a observar. Hay que considerar que este preámbulo es muy útil para el objetivo de esta investigación porque sitúa, en la reflexión hermenéutica, un espacio para el arte, como elaboración cultural preeminente en el terreno de la significación. Significación que se buscará desde una perspectiva de relevancia sociológica.



## Capítulo 2: Memoria del grupo de teatro Ensayo

**Ensayo**, Asociación de Estudio y Producción teatral es una asociación civil sin fines de lucro, constituida con la finalidad de contribuir al desarrollo permanente del teatro en el Perú. **Ensayo** inició sus actividades en 1983 y cumplió un programa de extensión teatral, dando cursos de formación y promoviendo el desarrollo del teatro en el país. **Ensayo** se encuentra registrado como entidad cultural y tiene el reconocimiento legal de las entidades estatales pertinentes <sup>1</sup>. En el libro que cuenta la historia del grupo <sup>2</sup> están inscritas “*Obra por obra las imágenes, los repartos, las fichas técnicas y los principales comentarios de la crítica. Por supuesto, no se trata de una acta notarial. Con esos materiales aparecen también los testimonios de los (actores y directores) que hicieron posible estos diez años de funciones de teatro*” <sup>3</sup>

Ricardo Blume sintetiza la razón por la que se hizo este libro “¿Debía **Ensayo** editar este libro? En principio no. Otros, por ejemplo los historiadores y comentaristas del teatro debieron hacerlo. Pero esos otros no existen o nunca oyen, padre. Desde don Guillermo Lohmann, que trató sobre el teatro en el virreinato, no recuerdo que haya nada escrito en un libro sobre el teatro en el Perú. Algo ordenado como una historia. Sobre los que han hecho y hacen el teatro en el Perú republicano. Entonces ¿qué?. Pues uno mismo tiene que dar su **testimonio**. Esto hice, en tal época. No sólo para afirmar una contribución al desarrollo de nuestra actividad escénica, sino hasta para que no se pierda en el olvido tanto trabajo y tanta pasión.”<sup>4</sup>. Blume mismo, nos

---

<sup>1</sup> Así reza en el reverso del afiche conmemorativo de **Emigrados** el origen de **Ensayo**

<sup>2</sup> SALCEDO, José María (Ed.). Memoria del Grupo de Teatro Ensayo. Lima; 1994, 173 pp. Texto sin publicar.

<sup>3</sup> SALCEDO, o. c., pp. 4 y 5. La puesta en negrita de algunas palabras de las citas son nuestras, a no ser que se indique expresamente lo contrario.

<sup>4</sup> BLUME, Ricardo. “¿Qué queda del teatro? En: José María SALCEDO. Memoria del Grupo de Teatro Ensayo. Lima; 1994, p. 10.

Acerca de la escasa bibliografía sobre la labor teatral en el Perú, Peirano sostiene que ha sido el prejuicio de considerar al teatro sólo como un género literario, el que ha influido notablemente en considerarlo un arte menor. Ya que los literatos se habrían apropiado de la historia “*Y durante buena parte de la historia se ha considerado teatro aquello que han escrito los literatos para la escena, marginando la teatralidad, marginando lo popular, separando la farándula. Planteando una suerte de dualismo: el teatro como género literario y, por lo tanto, como un género serio y respetable, propio de la cultura culta; y la teatralidad relegada a la farándula, al arte popular, en fin, a lo gracioso, a lo chistoso, los juglares, la calle, la plaza. Es*

lega los nombres de los fundadores, Luis Peirano, Alberto Isola y Jorge Guerra, también Gianfranco Brero. Nombres que no excluyen, evidentemente a toda la gente que trabajó a la par con ellos. Pero, hacia el año 1987, Jorge Guerra no volvió a dirigir <sup>5</sup>, y hacia 1991, Alberto Isola busca un espacio propio y funda **UMBRAL** <sup>6</sup>

Consideramos que de la historia de **Ensayo** además, de lo que estamos reportando, tiene importancia para nuestro trabajo detenernos en las metas y repertorio del grupo. “*La década de los ochenta nos permitió hacer nuestras un conjunto de historias que nos resultaron vitales. Muchas de ellas gracias al esfuerzo por recuperar temas de la memoria del teatro universal y latinoamericano, como también del más específicamente peruano. Pero al mismo tiempo la década nos impuso algunos cambios trascendentales. Si tuviese que plantear alguna suerte de tesis central sobre lo que pasó en los ochenta, yo diría que el teatro independiente se profesionalizó, al hacer de un esfuerzo colectivo por contar historias, que es la definición más simple del teatro, un oficio de mayor exigencia institucional. ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que se hizo más claramente no sólo un lugar de expresión y de deleite, de estudio y creación, sino que estableció abiertamente una opción laboral y de presencia ciudadana sujeta a las presiones y posibilidades de un mercado, precario pero creciente, articulado a la industria de los medios de comunicación. El teatro se propuso al fin en nuestro país como una ocupación productiva, con sentido económico y social, con todas las implicancias de una manera de vivir.*” <sup>7</sup>.

---

*recién cuando confluyen estas dos vertientes que se supera el dualismo. Con el surgimiento de las Ciencias Sociales se rescata la teatralidad desde la cultura popular, y se trata de juntar ambas cosas.”*

En la misma conversación, Hugo Salazar refuerza: “*Habría que hacer una acotación, que es un tema que creo que separa los estudios literarios del teatro, de los estudios sobre el teatro: el concepto de la puesta en escena. Creo que la idea de la puesta en escena es lo que no tienen los estudios de teatro. Porque todos los estudios de teatro, justamente, lo hacen aparecer como un subgénero, dependiente de lo que es la literatura. El apéndice del patito feo [en la conversación sostenida, los participantes aludieron a “patito feo” como el concepto que resume la postergación del teatro como objeto de estudio], el último vagón de los estudios literarios. Ninguna historia del teatro escrita recientemente, va a dejar de desarrollar el concepto de la puesta en escena; reconstruir lo que era todo el teatro como sistema, no solamente como literatura. (...) El teatro, en los estudios que existen actualmente, aparece como parte de la literatura. (...) Pero no le da autonomía de género propio, porque el concepto de puesta en escena es una complejidad que implica entender el teatro en su autonomía y en su concepción de sistema. Qué quiere decir puesta en escena, qué quiere decir la parte literaria, qué quiere decir la parte de la recepción, del consumo y todo un circuito que tiene que ver con la prensa y con crítica. Cuando empiece a entenderse eso, creo que recién vamos a entender la autonomía y la especificidad de los estudios teatrológicos.”*

ISOLA, Alberto; PEIRANO, Luis; RUBIO, Miguel; SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo; URETA, Matilde. Conversatorio sobre el Teatro Peruano. En: “Revista Hueso Húmero. Nro. 31 (Lima 1994), pp. 11 - 50.

<sup>5</sup> BLUME, Ricardo. “**Ensayo** 10 años ya”. En: José María SALCEDO. Memoria del Grupo de Teatro Ensayo. Lima 1994, p. 163.

Además, Jorge GUERRA dice de su paso por **Ensayo**: “*Ya vendría el momento de tener que definir opciones más específicas y, quién sabe, tener que disolver el grupo para hacer otro ensayo. El tiempo vino y hubo cambios; algunos partieron otros nos fuimos y **Ensayo** siguió cambiando.*” En: José María SALCEDO, o.c., p. 20.

<sup>6</sup> **UmbraL**, Centro de Creación y de Investigación Teatral fundada en 1990. “Cuando dejé **ENSAYO** en 1990 para fundar **UMBRAL** llevé conmigo los mismos principios y las mismas metas: teatro de repertorio, profesionalización, integración del rigor intelectual con formas expresivas populares. Algunas de las personas que me acompañan provienen de **ENSAYO**, como yo. La colaboración entre ambas instituciones es estrecha y constante”. ISOLA, Alberto. “Porque, lo nuestro es pasar”. En: José María SALCEDO, o. c., p. 28.

<sup>7</sup> PEIRANO, Luis. “**Ensayo** y Memoria: Hacia otra década”. En: José María SALCEDO, o. c., p. 172.

De ahí extraemos la idea que **Ensayo** tuvo como objetivos: montar obras universales, latinoamericanas y peruanas, y la profesionalización del teatro independiente <sup>8</sup>. En el mismo texto citado, Peirano admite el replanteamiento de la permanencia de los implicados en la conformación del grupo, aquél se barajó entre “entre aceptar otros proyectos más pequeños o manejables, a encaminarnos a ocupaciones distintas” <sup>9</sup>. De allí que se reconozca, que a pesar del intento de **Ensayo** como opción laboral para sus integrantes, “*Ensayo fue un fracaso en ese sentido porque sus miembros debieron recurrir a la búsqueda individual de otras formas de vida.*” <sup>10</sup> Sin embargo, aun cuando el grupo ya no se encuentra en actividad, su contribución al teatro en el Perú es un hito, a partir del cual se tomó en cuenta, la competencia profesional del quehacer teatral, dejando sentado que el teatro es “una profesión respetable, útil y digna.” <sup>11</sup>.

Una óptica un tanto distinta, válida para una sociología del grupo, nos la da Gianfranco Brero <sup>12</sup>. Su punto de vista no cuestiona las metas compartidas, ni el repertorio, pero sí el nivel de organización del grupo, que está en relación directa con la gestión empresarial de **Ensayo**. “*Y optamos por el grupo. Dedicamos todo nuestro tiempo a Ensayo; metimos el hombro, como se dice. Pero el proyecto no llegaba a funcionar. A lo largo de diez años se acumularon veinte montajes, quince de los cuales se hicieron en los primeros cinco. El tiempo nos ganaba, y un montaje sucedía al otro. No hubo tiempo para decirnos lo que pensábamos de nuestro trabajo, de replantearnos nuestro quehacer. Había amistad, sí, que había nacido antes de pensar siquiera en un grupo, pero creo que estuvimos más preocupados en mantener una institución, un nombre, que en nosotros mismos.*

*Fue una intensa actividad, sin duda, pero sobre todo, aprendizaje. Aprendizaje de convivencia, de tolerancia. Aprendizaje de lo que significa tratar de hacer un grupo, de lo que significan las relaciones humanas. Aprendizaje de nuestros errores y, espero que también, de nuestros aciertos. Y en mi caso particular, aprendizaje de teatro.*”

---

<sup>8</sup> Por teatro independiente debe entenderse aquél que es ejercido por quienes no cuentan con subvención del Estado, organismo estatal alguno; o confesional. Tampoco regido a las leyes del mercado (taquilla). Por tanto independiente se entiende como el ejercicio teatral impulsado por el interés de quienes lo componen, los cuales fundamentalmente, comparten una vocación por el quehacer artístico.

<sup>9</sup> PEIRANO, o.c., p. 172.

<sup>10</sup> PEIRANO, o. c., p. 173.

<sup>11</sup> PEIRANO, o. c., p. 173.

<sup>12</sup> BRERO, Gianfranco. “Sobre todo, aprendizaje”. En: José María SALCEDO, o. c., p. 96. Brero cuenta al 15 de abril de 1993, día en el que escribía su testimonio para la Memoria, veinte obras en el quehacer del grupo, pero el total de montajes de **Ensayo** es de veintiún puestas en escena. La que no contabiliza Brero, se estrenó el 4 de octubre de 1993 y fue “Despertar de Primavera” de Frank Wedekind, bajo la dirección de Aristóteles Picho.

El repertorio del grupo, sintéticamente, lo expresa Blume <sup>13</sup> "Veinte obras en diez años es muy buen promedio. La mitad de las cuales son latinoamericanas; es decir, nuestras. Clásicos, contemporáneos y peruanos. A los grupos teatrales, como a los seres humanos, por sus obras los conoceréis. Y ahí está para conocer a **Ensayo** el alto nivel de las obras y las puestas en escena."

El grupo reconoce dos obras precursoras, "Los Calzones" de Carl Stern, puesta en 1978 y "Ubú, Presidente" de Juan Larco, puesta en 1980, ambas en el Teatro de la Universidad Católica. Son recordadas por Peirano como los montajes en los cuales se perfiló la temática que tendría **Ensayo**, la relación entre cultura y política <sup>14</sup>. Tema que se tornó más acabado en el **primer montaje**, "El día que me quieras" del venezolano José Ignacio Cabrujas, fue estrenado en el Teatro Arlequín el 15 de abril de 1983, bajo la dirección de Luis Peirano. Tuvo un total de 97 presentaciones a las que asistieron 8,323 espectadores.

*"La obra enfrenta dos mitos: Stalin - La revolución de Octubre y Carlos Gardel - música popular de consumo. Dos mitos de raíz tan honda como de prolífica descendencia en nuestra cultura latinoamericana." (...) "Cabrujas erige los dos mitos en el seno de una familia pequeño burguesa caraqueña, con lo que está situando claramente el origen social de ambas alienaciones. El Stalin que estalla es el de un maestro de escuela neurotizado por el suicidio de su madre, un Stalin libresco que en la imaginación de María Luisa se reviste de romanticismo. Gardel y la URSS son romance, banderas, utopías cocidas por los Ancizar. Si Cabrujas apuesta por Gardel y esfuma a Stalin, apuesta por un mito arraigado en la cultura latinoamericana. Los medios masivos de comunicación no sólo inyectan ídolos, inyectan también identidad."* <sup>15</sup>

El **segundo montaje** "El señor Puntilla y su chofer Matti" del alemán Bertolt Brecht, fue estrenado en el Teatro Arlequín el 14 de setiembre de 1983, bajo la dirección de Jorge Guerra. Tuvo un total de 53 presentaciones a las que asistieron 3,210 espectadores.

*"Brecht es ya un clásico y, aunque controvertido, es representado en todos los escenarios del mundo. Las piezas de Brecht, en su mayoría, fueron escritas en circunstancias políticas muy concretas por lo que son una especie de crónica histórica, de ningún modo, psicológicas o profundas en este sentido, porque el autor no le interesa ni las ideas ni los sentimientos de los personajes sino su comportamiento y los malentendidos que los separan de sus iguales. Lo que escribe son piezas sociales y políticas dentro de una óptica marxista y dentro de un tono didáctico y parabólico."* (...)

<sup>13</sup> BLUME, Ricardo. "Ensayo 10 años ya". SALCEDO, o. c. , p. 163. Blume al igual que Brero cuenta al 8 de abril de 1993, día en el que escribía este artículo para el diario El Comercio, veinte obras en el quehacer del grupo.

<sup>14</sup> *Los calzones* trata sobre los miedos de la clase media por mantener su precariedad social en un sistema totalitario. *Ubú, Presidente* es la traslación de Ubú, Roi de Alfred Jarry (cf. Infra) a la carnavalesca política de un país de América Central. Cf. PEIRANO, "Las Precursoras". En: SALCEDO, o. c., pp. 7 y 8.

<sup>15</sup> FREIRE SARRIA, Luis. "¡Gardel ha vuelto, yo lo he visto!". Crítica publicada en el diario EL Observador, abril de 1983; y reeditada en José María SALCEDO, o. c., p. 17.

*"De otro lado, su actitud anti-romántica parece ser tal que evita toda introspección por lo que esquematiza a sus personajes acartonándolos y generalizándolos a la manera de los grandes dibujos animados. Brecht ante el misterio del individuo, está completamente impotente, cosa que no le pasa a Shakespeare con su Hamlet, por ejemplo.*

*Tal parece ser la necesidad de Brecht de dar respuesta a preguntas (que, es verdad, éstas muchas veces se vuelven retóricas a falta de necesidad de respuesta), que el énfasis, más que en las preguntas está en las respuestas dogmáticas que tienden a bloquear toda búsqueda y, entonces, Matti puede convertirse más que en un personaje en un portador ideal de una verdad general. Es cierto que Puntilla, al menos, posee algo de las contradicciones de un hombre que vive. Y es que el acento dogmático está siempre menos del lado del maestro, del propietario, del terrateniente, del policía, que resultan más vividos y diferenciados, que de un obrero a quién es bien difícil distinguir de otro; y no creo que esta poca distinción se deba a su situación social, donde no es fácil establecer la propia identidad, sino a que Brecht conoce mejor, dado su origen y su oficio, a los primeros que a los segundos y, por lo tanto, tiende a uniformar idealmente a los segundos."*

*(...) "El teatro no puede realizar sobre la escena sueños políticos y, justamente, el hecho de que ahora Brecht sea muchas veces representado como un clásico aburrido puede ser una consecuencia de la situación política actual, no se le puede pedir al teatro que reemplace a lo que la política debe hacer, entre otras cosas, porque éste exige la representación de la realidad que, además, no significa la simple ilustración de ella sino su manifestación a otro nivel."*<sup>16</sup>

El **tercer montaje** "La Salsa Roja" del peruano Leonidas Yerovi fue estrenado en el Teatro Arlequín el 19 de enero de 1984, bajo la dirección de Alberto Isola. Tuvo un total de 90 presentaciones a las que asistieron 15,358 espectadores.

*"En la puesta de La Salsa Roja el grupo Ensayo no se propone evocar una Lima de antaño, sociológica y antropológicamente recuperada, sino más bien, procede a reconstruir una Lima tal como era transcrita a la escena por los convencionalismos del teatro costumbrista. Por eso Lima se nos muestra en La Salsa Roja a través de dos formas de la teatralidad: Primero, la de la teatralidad del autor, Leonidas Yerovi, en 1911; y, segundo, la de la teatralidad analítica del director, Alberto Isola, en 1984. Entre un año y otro, discurre casi un siglo del ejercicio teatral en Lima, y la puesta de Ensayo constituye, como espectáculo, una reflexión sobre el teatro limeño y sobre su capacidad de aludir a Lima y a lo limeño. (...) ¿Cómo es que los limeños de antaño se reconocían, se "miraban" en este tipo de teatro, ajeno a la Historia? Isola nos aporta una respuesta: vida y teatro en aquella época estaban fusionados, se correspondían vitalmente, ideológicamente. (...)*

*"Así, la fenomenología de la mirada devela una doble vigencia: los viejos limeños no sólo iban al teatro para "mirar" y "reconocerse" (mirarse), sino que "eran" lo que "miraban". El dilema filosófico y estético entre "ser" y "mirar" devela la hondura significativa del teatro como arte de identificación y de acción."*<sup>17</sup>

EL **cuarto montaje** "Acto Cultural" del venezolano José Ignacio Cabrujas fue estrenado en el Teatro Británico el 15 de febrero de 1985, bajo la dirección de Luis Peirano. Tuvo un total de 48 presentaciones a las que asistieron 4,417 espectadores. También se presentó en el IV Festival de Teatro Hispano realizado en Miami, USA en julio de 1989.

<sup>16</sup> FORT de COOPER, María Amelia. "El señor Puntilla y su chofer Matti". Crítica publicada en la revista OIGA 1983; y reeditada en SALCEDO, o.c., p. 24.

<sup>17</sup> ALAT. "La Salsa Roja: Celebración de la teatralidad". Crítica publicada en La República el 12 de febrero de 1984; y reeditada en SALCEDO, o. c., p. 34 y 35.

“La obra es una sátira que trasunta el estrecho círculo de aficionados culturales de San Rafael Ejido, y ridiculiza a todos los pseudo-intelectuales, que se dedican a la cultura para olvidarse de su mediocridad y sus problemas. Toca a los que hablan en forma alambicada, a los comentaristas de radio y televisión, a los lectores de noticias, que intercalan sus perlas entre la noticia y noticia; toca también a los que se exceden en el protocolo y en las palabras huachafas. Tiene, en fin, la virtud de ponernos en guardia contra toda esa pléyade de jóvenes universitarios y profesionales que esconden su vacuidad tras una ensalada de palabras raras y altisonantes. Es un “acto vivo” de nuestra realidad provinciano-limeña.”<sup>18</sup>

El **quinto montaje** “Viaje a la tierra de Jauja y otras peregrinaciones del hambre” de los españoles Lope de Rueda y Miguel de Cervantes fue estrenada en el Teatro Británico el 29 de mayo de 1985, bajo la dirección de Alberto Isola. Tuvo un total de 40 presentaciones a las que asistieron 4,702 espectadores.

“Al elegir como intermediarios entre esa España y nosotros a una compañía de cómicos ambulantes, queremos también examinar aquellas formas teatrales que llegaron desde allá y que, más tarde, tomando temas, personajes y hablas de nuestra historia colonial y republicana, crean la línea directriz más consistente de nuestra dramaturgia: el costumbrismo. En este sentido **Viaje a la Tierra de Jauja** prosigue con la línea de investigación planteada por *Ensayo en La Salsa Roja* de Leonidas Yerovi (un espectáculo al que precede históricamente aunque lo suceda en programación): una revisión crítica de nuestra historia del teatro que es, también y sobre todo, una revisión crítica de nuestra historia.”<sup>19</sup>

“Ahora, casi finalizado el siglo XX, la reflexión acerca de la realidad peruana -esa amalgama de culturas- sigue dando vueltas en derredor del gran trauma de nuestra historia: la llegada de occidente. Desde entonces, el tema fue siempre motivo de inquietud, y todas las generaciones de peruanos han tenido su opinión al respecto, y cada clase social su visión de aquel acontecimiento. Hay en ese encuentro entre Occidente y América un problema no resuelto donde radica la esencia de nuestra situación, tanto con respecto a nuestro engarce en la división internacional del trabajo, como en lo que se refiere al mapa político y social que organiza nuestras vidas. El asunto es abordado desde diversos terrenos; en el teatro, El Grupo ENSAYO también entra en la lid.

A partir de cuatro entremeses de Lope de Rueda y dos de Cervantes, ENSAYO ha ido hilvanando su propuesta, y lo hace como corresponde a teatristas; es decir, a partir de una auscultación sobre los orígenes del teatro en el Perú. Porque es del teatro de costumbres español que nace un quehacer que siempre ha estado vigente entre nosotros, con mejor o peor fortuna según los casos, y que en nuestros días parece volver una vez más: **La Salsa Roja** y algunas puestas de TELBA así lo confirman (¿los café-teatros, salvadas las incómodas distancias, no estarían en esta vertiente costumbrista?). Es decir, con occidente no sólo llegó el hambre y las Jaujas inalcanzables, sino también un determinado tipo de teatro, una cultura idiosincrásica que forma parte de nuestro patrimonio.

La propuesta de ENSAYO, entonces, no es arbitraria; su reflexión es sobre la historia del Perú, pero a partir de lo que le es consustancial: el teatro. Y el punto de partida, en ambos casos, es igualmente coherente: de la misma manera que aún no hemos encontrado ninguna Jauja, que nuestra búsqueda continúa y que de algún modo seguimos en el inicio de este drama, el vehículo representacional es también el mismo de aquel entonces: el teatro

<sup>18</sup> ROTTMANN, Jean. “Acto Cultural: Un acierto del grupo Ensayo”. Crítica publicada en el diario El Comercio el primero de marzo de 1985; y reeditada en SALCEDO, o. c., p. 42.

<sup>19</sup> ISOLA, Alberto. Sobre el montaje. Texto aparecido en el reverso del afiche conmemorativo de la obra, reeditado en SALCEDO, o.c., p. 47.

de costumbres, moralejero y divertido, formalmente ingenuo pero poseedor de gran sabiduría sobre el comportamiento humano (Cervantes).<sup>20</sup>

El **sexto montaje** "*Enemigo de clase*" del inglés Nigel Williams, se estrenó en el Teatro Británico el 22 de agosto de 1985, bajo la dirección de Jorge Guerra. Tuvo un total de 37 presentaciones a las que asistieron 2,879 espectadores.

*"Esta vez nos toca detenernos en una zona áspera y difícil: Un colegio de los Barrios Altos ubicado en el centro del abandono. Juventud y marginalidad son nuestros puntos de observación. Unidos y opuestos porque son, en el fondo, las ganas de vivir y su negación, la capacidad creadora y su castración prematura; la posibilidad de un nuevo intento, fresco y torpe como el adolescente, humano, más humano que nunca como el adolescente y su destrucción irracional, despiadada y anónima." (...) Así viven pues hoy día entre nosotros, a metros de distancia, los jóvenes. Esos seres incompletos que sólo pueden estar llenos de esperanza y que viven, muchos de ellos - demasiados quizás- el fenómeno de la marginalidad. El cual se les revela cómo una actitud agresiva y humillante que "la sociedad" tiene para con ellos."*<sup>21</sup>

*"Enemigo de clase está ubicada, originalmente, en una escuela de barrio en el sur de Londres. En nuestra versión ocurre en Lima de hoy.*

*Un grupo de escolares semi-abandonados pasan una tarde sin profesor vigilante y deciden tomar en sus manos la dirección de la clases e imponer su propio y peculiar sentido de la "educación" Dejados involuntariamente en libertad terminan estableciendo una especie de jerarquía natural a través de rituales de abuso, confesiones y humillación que los enfrenta ferozmente entre sí, pero a la vez los revela en una búsqueda de orientación y verdad.*

*Es una obra violenta, que trata, también con humor, compasión y ternura, un tema oscuro y difícil: la perversión juvenil en los colegios y las alternativas de la Educación."*<sup>22</sup>

El **séptimo montaje** "*Tabla de Multiplicar*" del peruano Abelardo Sánchez León se estrenó en el Banco Central de Reserva el 7 de noviembre de 1985, bajo la dirección de Luis Peirano. Tuvo un total de 21 presentaciones a las que asistieron 3,150 espectadores.

*nuestro trabajo con Tabla de Multiplicar lo constituya la presentación de un nuevo autor teatral. Nada ha supe "Acaso lo más importante de este rado en el proceso de montaje este objetivo de ganar para el peculiar proceso de la escritura teatral a un nuevo escritor peruano.*

*Abelardo Sánchez León, limeño, nacido el año 1947, poeta sociólogo, tiene una vida como escritor que se multiplica en muy variadas dimensiones. En esta pieza combina la densidad e intuición profunda de su poesía con el manejo de situaciones y expresiones cotidianas de un sector de la población limeña, que está muy poco presente en nuestro teatro contemporáneo.*

<sup>20</sup> MIRO QUESADA, Roberto. "El inacabado viaje a la tierra de Jauja". Crítica publicada en el diario El Comercio el 16 de junio de 1985; y reeditada en SALCEDO, o. c., p. 48.

<sup>21</sup> GUERRA, Jorge. Sobre el montaje. Texto aparecido en el reverso del afiche conmemorativo de la obra; reeditado en SALCEDO, o. c., p. 56.

<sup>22</sup> HERNÁNDEZ, Max. Sobre las obra. Texto aparecido en el reverso del afiche conmemorativo de la obra; reeditado en SALCEDO, o. c., p. 57.

*Desde los conflictos personales de los jóvenes burgueses de los sesenta, Sánchez León trata problemas claves de la sociedad peruana, de su conflicto racial, de su pasado y de sus posibilidades e incertidumbres.”*<sup>23</sup>

*“Desde que comenzó a trabajar el grupo ENSAYO sus puestas siempre han sido de un alto nivel imaginativo y sobre todo novedoso. A ENSAYO le faltaba solamente una cosa: tener su propio autor.*

*La Tabla de Multiplicar es posiblemente el primer paso serio de ENSAYO de buscar su puesto en el teatro nacional. La acción de la obra transcurre en la época de los 60 en Lima y los personajes que nos presenta el autor son verídicos y reconocibles. Ingenioso el uso de la Tabla de Multiplicar tan de moda entonces, como olvidada ahora como un factor teatral que permite el cambio continuo de los personajes, transformando una tabla rígida en un elemento de dominación y sadismo.*

*El autor presenta los conflictos personales de jóvenes de la clase media y su profesor que les repasa las lecciones para los exámenes del quinto de media.”*<sup>24</sup>

El **octavo montaje** “*La Chunga*” del peruano Mario Vargas Llosa se estrenó en el Teatro Canout el 30 de enero de 1986, bajo la dirección de Luis Peirano. Tuvo un total de 54 presentaciones a las que asistieron 10,838 espectadores.

*“Los temas que la obra desarrolla o roza a través de esta historia, no deberían prestarse a confusión: el amor, el deseo, los tabúes, la relación entre el hombre y la mujer, los usos y costumbres de un cierto medio, la condición femenina en una sociedad primitiva y machista y la manera como estos factores objetivos se reflejan en el ámbito de la fantasía. Es evidente en la obra, creo, que la vida objetiva no condiciona y subyuga el deseo, sino, por el contrario, que, gracias a su imaginación y a sus deseos, aún el amor más elemental puede momentáneamente romper los barrotes de la cárcel en que está confinado el cuerpo.”*<sup>25</sup>

*“En gran medida, nos topamos con una crítica feroz contra el machismo en su versión más triste y evidente. Los Inconquistables ocultan tras la juerga una serie de tragedias grotescas que, entre las bravatas y el alcohol, empiezan a aflorar. La Chunga es una obra redonda. Aunque dudo que sea memorable. Da la impresión que Vargas Llosa, ante un tema elemental y perfecto, no ha querido arriesgar nada que complique su desarrollo. Ningún vuelo o aventura que comprometa esa joyita limpia, bien cortada y convincente.*

*La dirección de Luis Peirano es de marca mayor, las actuaciones impecables, también la luces y la escenografía. El grupo ENSAYO es, sin duda alguna, el verdadero coautor.”*<sup>26</sup>

El **noveno montaje** “*Simón*” del venezolano Isaac Chocrón se estrenó en el Museo Nacional de Historia el primero de mayo de 1986, bajo la dirección de Gianfranco Brero. Tuvo un total de 56 presentaciones a las que asistieron 5441 espectadores.

<sup>23</sup> PEIRANO, Luis. Aunque salga mal. Sobre el autor la obra y el montaje. Texto aparecido en el reverso del afiche conmemorativo de la obra; reeditado en SALCEDO, o. c., p. 64.

<sup>24</sup> ROTTMANN, Jean. Un nuevo dramaturgo. Crítica aparecida en el diario El Comercio el 24 de noviembre de 1985; reeditada en SALCEDO, o. c., p. 65.

<sup>25</sup> VARGAS LLOSA, Mario. La Chunga. Firenze, 9 de julio de 1985. Publicado en SALCEDO, o. c., p. 70.

*“La obra consiste en un diálogo entre Simón Bolívar y su maestro y mentor Simón Rodríguez que está, histórica y literariamente, bien logrado. El primero cruza por aquel momento de su vida en el cual intenta ahogar su dolor por la prematura muerte de Teresa de Toro, con los placentes que le brindaban París, su mundana prima Fanny y su fortuna. El segundo, al verle nuevamente después de muchos años, siente renacer las esperanzas que abrigó cuando era preceptor de Bolívar, en el destino grandioso que estaba reservado a su discípulo.” (...) “Nuestras felicitaciones a Gianfranco Brero. Su acertada dirección merece encomio. La puesta en escena, con ese truco que hace peregrinar al público por los ambientes del Museo, consigue mejores efectos, que con el escenario giratorio para el que parece hecha esta obra, de evidente calidad literaria y devoción bolivariana.”<sup>27</sup>*

El **décimo montaje** “*El alma buena de Sechuán*” del alemán Bertolt Brecht se estrenó en el Auditorio del Museo de Arte el 6 de agosto de 1986, bajo la dirección de Alberto Isola. Tuvo un total de 46 presentaciones a las que asistieron 7,358 espectadores.

*“¿Por qué Brecht? La pregunta nos ha rondado desde que el proyecto de montar EL ALMA BUENA empezó a gestarse. La respuesta, entonces y ahora de elemental directa: porque dice algo de vital urgencia para estos tiempos que vivimos (que son tan oscuros y hasta más que los que le tocaron) y lo dice de manera insuperable. Nuestra elección parte pues de una total empatía (aunque esa palabra nunca fue grata a Brecht) entre nuestras vivencias y los temas de esta parábola escénica, tan frágil y a la vez tan lúcidamente desesperada. Siempre nos ha parecido frívolo y lóbrego acusar a Brecht de “autor superado”, de reducir su extraordinario aporte a la vida cultural y política de este siglo a un mero problema de modas o estilos.*

*Indudablemente el excesivo celo que ha existido siempre en llevar a cabo sus teorías (nacidas en el seno de una tradición que no es la nuestra y rebelándose contra ella con medios que no son los nuestros) han transformado muchas veces a Brecht en sinónimo de pesadez, didactismo, maniqueísmo ... Pero queda siempre, en sus piezas dramáticas y sus poemas, algo que trasciende cuestiones de estilo o técnica: una genuina preocupación por el hombre, una enorme furia ante la injusticia, una lúcida (pero jamás fría ni puramente cerebral) petición de ayuda a los espectadores para transformar el mundo en que nos ha tocado vivir.” (...)*

*“Cuando Brecht escribió su parábola escénica, buscó situarla en un lugar “lejano y cercano a la vez” que le permitiera “distanciar” las interrogantes fundamentales que quería plantear. Como en toda parábola, el ámbito en que se desarrolla la trama tiene algo de concreto e irreal al mismo tiempo. No se trata de un lugar absolutamente real pero tampoco de un espacio gaseoso. En este oscilar entre realidad y ficción, exotismo y familiaridad, el espectador ve y oye de otra manera, librado del costumbrismo o el mero exotismo, continuamente alerta.*

*Entre 1938 y 1941 (fechas de escritura de EL ALMA BUENA) Sechuán, una provincia en el sudeste de China, cumplía con estos requisitos. Para Brecht, Sechuán podía simbolizar, en sus propias palabras, “todos los lugares donde el hombre explota al hombre”. Años antes de la revolución de Mao Tse Tung (1947), esa provincia se debatía en el choque entre feudalismo y capitalismo, en esa “occidentalización” que tanto atraía y a la vez repelía a Brecht. Años más tarde, cuando la pieza fue estrenada, Brecht añadió que para ese entonces (1949), “Sechuán ya no forma parte de esos lugares”, refiriéndose al cambio profundo que se había producido en China.*

*Sechuán es pues, un lugar “distanciado”, no una imagen realista de un modo de vida asiático. Como en todas las obras de Brecht, por lejanos y exóticos que sean el lugar y la época en que transcurren, sus personajes hablan siempre un idioma coloquial y directo, el mismo idioma de sus espectadores.*

<sup>26</sup> CISNEROS, Antonio. (Especial para ALASEI). Texto fechado en febrero de 1986. SALCEDO, o. c., p. 73.

<sup>27</sup> ARAMBURÚ MENCHACA, Andrés. Simón. Crítica publicada en el diario El Comercio en mayo de 1986; reeditada en SALCEDO, o. c., p. 78 y 79.

*Hoy en nuestro espectáculo, Sechuán es cualquier ciudad de lo que llamamos Tercer Mundo. Ya no hay choque entre feudalismo y capitalismo. Este último ocupa todo el espacio social y vital de los personajes, Sechuán es un basural de los desechos del capitalismo. Seres humanos sin historia ni identidad cultural deambulan en calles donde el neón alumbra intermitentemente basura y muerte, donde una música ruidosa y distorsionada acalla gritos de angustia y palabras de amor, donde la bondad, más que una imposibilidad es un suicidio.*

*No hay rastros de costumbres asiáticas en nuestra versión. Sólo quedan los nombres y ciertas referencias que, como en toda parábola, y no sin cierta ironía, nos alejaron para, cual boomerang, devolvernos a nuestras propias vivencias.”*<sup>28</sup>

El **undécimo montaje** “*Emigrados*” del polaco Slawomir Mrozek se estrenó en coproducción con la Asociación de Artistas aficionados (AAA) en la Sala “Ricardo Roca Rey” de la AAA, el 23 de octubre de 1986, bajo la dirección de Luis Peirano. En marzo de 1988 se dio una segunda temporada en el Teatro Británico. Tuvo un total de 95 presentaciones a las que asistieron 14,403 espectadores. Sobre este montaje, su recepción y contenido a lo largo de este trabajo.

El **décimo segundo montaje** “*Rosa de dos aromas*” del mexicano Emilio Carballido se estrenó en la Alianza Francesa de Lima el 9 de abril de 1987, bajo la dirección de Gianfranco Brero. Tuvo un total de 43 presentaciones a las que asistieron 2,323 espectadores.

*“Un medio como el mexicano, tan próximo al nuestro, sirve de base para esta encantadora comedia de Emilio Carballido. Una sociedad donde la mujer vive dependiente de un hombre, donde las reglas de juego están planteadas por “él” dentro de la impunidad que le otorga su hombría, donde la relación no es equilibrada, y sin embargo hay pequeños ardidés que hacen que así lo parezca.*

*Dos mujeres se enfrentan a esa situación, sin saberlo. El “deber conyugal” las lleva a realizar lo imposible, aún a costa de ellas mismas, y a conseguir objetivos que parecían inalcanzables.*

*Carballido es muy perspicaz y sutil para captar la sensibilidad femenina, y en este caso particular, la de dos mujeres que pertenecen a diferentes estratos sociales, con diferentes visiones de la realidad: una sume su femineidad como instrumento de su relación con el mundo; la otra, una ideología y una serie de patrones de comportamiento adquiridos por un suerte de premeditación intelectual. Sin embargo, ambas están atravesadas por un mismo destino. Ninguna de las dos está libre de esa dependencia que las antecede, y donde el hombre es el rey.*

*El texto original estaba en “mexicano”, y los personajes eran increíblemente semejantes a los de nuestra sociedad. Nuestro primer trabajo fue entonces la traducción del texto del “mexicano”, al “peruano”, respetando tanto la estructura de la obra como su contenido. El objetivo era lograr un mayor acercamiento de estos personajes a una realidad típicamente limeña.”*<sup>29</sup>

<sup>28</sup> ISOLA, Alberto. Sobre el montaje. Texto aparecido en el reverso del afiche conmemorativo de la obra; reeditado en SALCEDO, o. c., p. 82 y 83.

<sup>29</sup> BRERO, Gianfranco. Sobre la obra y el montaje. Texto aparecido en el reverso del afiche conmemorativo de la obra.

El **décimo tercer montaje** “*Las que cantan*” de la argentina María Elena Walsh se estrenó en la Alianza Francesa de Miraflores el 16 de abril de 1987, bajo la dirección de Alberto Isola. Tuvo un total de 36 presentaciones a las que asistieron 4,408 espectadores.

*“El espectáculo que ustedes verán hoy es el resultado de tres meses de trabajo conjunto sobre las canciones y poemas extraídos de la obra de María Elena Walsh.*

*Al inicio de los ensayos, no existía ningún libreto ni esquema preestablecido. Solamente algunos textos mimeografiados y varios temas musicales grabados con ritmos y acentos que sentíamos extraños y familiares a la vez. Día a día, a través de este proceso de decantamiento tan particular que tiene el quehacer teatral, se fueron convirtiendo en algo vivo y absolutamente único. Situaciones, personajes y hasta expresiones porteñas se fueron coloreando con nuestras vivencias, reflejando nuestros cariños y nuestras rabias, haciéndonos hablar de nosotros mismos y de los tiempos que vivimos. No les sorprenda, entonces, si LAS QUE CANTAN es un recorrido desordenado y seguramente incompleto por nuestra cotidianeidad en sus diversas facetas. No tiene ninguna intención totalizadora ni busca dar recetas o dictámenes definitivos. Quiere ser una serenata, cantada con amor y preocupación, al país en que vivimos, a veces a duras penas, con el deseo y la voluntad de buscar para él y para nosotros cosas mejores.”*<sup>30</sup>

*“En primer lugar, dichos textos no son triviales ni inocentes, están cargados de un sentido que apunta más allá de lo dicho y al cual ayuda el tono a veces nostálgico, otras irónico, o también tierno, y en los que nunca está ausente la crítica con frecuencia punzante. De otro lado, es evidente que apuntan principalmente a exhibir en rápidos trazos la condición de la mujer contada por las propias mujeres, de diferente estilo y extracción social; pero lo más importante es que las situaciones que vemos tienen validez americana y no se restringen a la realidad argentina, y para este resultado es casi seguro que haya intervenido un proceso de adaptación. Por ello, el espectador se identifica y reconoce personajes, no sólo los que desfilan por el escenario sino los que son evocados por las actrices cantantes. (...) El final posee un sentido liberador, muy claro en la canción “Réquiem de madre” y en el hecho de despojarse de las ropas que han venido vistiendo sucesivamente sobre las otras y que simbolizan los oficios que las mujeres desempeñan a tiempo completo y sin remuneración: lavandera, cocinera, barrendera, etc. No sólo se despojan de esos uniformes las mujeres, sino que los amontonan sobre una mesa para ser velados, con notorio sentido aniquilador. Este simbolismo final nos hace volver al acto de cambiarse de ropa que se practica al inicio: se nos lleva a la vida cotidiana a la fantasía, de la fantasía a la vida cotidiana acentuada, para proponernos después una ruptura de ese orden, pero una ruptura para aproximar no para alejar.”*<sup>31</sup>

El **décimo cuarto montaje** “*Las Bacantes*” del griego Eurípides en versión de Susana Reisz, se estrenó en el Auditorio del Museo de Arte el 19 de agosto de 1987, bajo la dirección de Jorge Guerra. Tuvo un total de 57 presentaciones a las que asistieron 8,476 espectadores. También se presentó en el IV Festival de Drama Antiguo realizado en Delfos, Grecia, en julio de 1988.

---

<sup>30</sup> ISOLA, Alberto. Sobre el montaje. Texto aparecido en el reverso del afiche conmemorativo de la obra; reditado en SALCEDO, o. c., p. 100.

<sup>31</sup> GAZZOLO, Ana María. Las que cantan. Crítica aparecida en la revista OIGA, s. f.; reeditada en SALCEDO, o. c., p. 102 y 103.

"LAS BACANTES es una obra sobre el deseo y su represión. También es una obra sobre la posesión, las pasiones, el fanatismo y la falta de comprensión de lo extraño, lo ajeno, lo "bárbaro". Una visión más ética del texto, nos hace ver también un tratamiento despiadado del problema de la libertad: la libertad que dentro de una esfera de derecho se enfrenta a otra que le es opuesta; la libertad que, tomada irrestrictamente se convierte en delirio anárquico y abre las puertas a cualquier exceso, pasando de la homofagia al canibalismo; la libertad de someter a los demás, con el uso personalista del poder, a sus propios deseos, pudiendo esgrimir luego cualquier tipo de razón, fabricación mental o verborrea que justifique la pasión, las obsesiones, la locura narcisista.. (...)

"En la catástrofe de esta tragedia los personajes son castigados de distinta forma y por diversos motivos, pero el gran vacío, más allá de los sufrimientos individuales, es el de la falta de integración de los opuestos en la lucha: la libertad y el orden, la revolución y el Estado, la visceralidad impulsiva y fresca y la razón de pluralismo y justicia que eleve al colectivo humano a niveles superiores de convivencia y civilización. Lo que se revela al fin de todas tragedias son los excesos, la falla, el punto que, como una grieta abierta en medio de una pared sólida revela la otra realidad, el otro plano, en el que subyacen los problemas no resueltos, en el que esperan latentes las fuerzas telúricas, ancestrales, una reconciliación que las reivindique y que las integre." <sup>32</sup>

El **décimo quinto montaje** "Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga" del español José María Rodríguez Méndez se estrenó en el Teatro de Asociación de Artistas Aficionados (AAA), el 26 de noviembre de 1987, bajo la dirección de Alberto Isola. Tuvo un total de 53 presentaciones a las que asistieron 4,408 espectadores.

"Ahora, con "Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga", nos remontamos al final del Imperio Español: El "Desastre Colonial" de 1898 que para España significó un enfrentamiento brutal con su realidad (arreada por una generación de intelectuales, la "generación del 98", que terminó con la retórica y los oropeles) y para América, el final de un dominio de siglos y el inicio de una etapa de conflictos que aún perduran. Pero todo esto visto a través de los ojos de personajes que descienden en línea directa de los de "Viaje ..." [cf. supra, el quinto montaje "Viaje a la tierra de Jauja y otras peregrinaciones del hambre"]: lumpen desencantado, furibundo, negativo en su visión del mundo y del devenir histórico (negatividad que, para Brecht, constituyó siempre su aspecto más positivo y fértil). Seres explotados y marginados por un poder que más tarde no titubea en utilizarlos como carne de cañón en sus guerras imperialistas. Soldados como el Pingajo, que parten a luchar en Ultramar. Siguiendo ordenes retóricas, en nombre de ideales que desconocen o no convalidan, disparando contra un supuesto enemigo que, en el fondo, no es más que el reflejo de su propio sometimiento y de sus aspiraciones de libertad y justicia.

Como el Pingajo, soldado desconocido de siempre ("desconocido" más de fosa común que de mausoleo), las "Colonias" contra las que lucha, eso que ahora se llama Tercer Mundo, al que pertenecemos, se rebelan contra la Historia monolítica e implacable que las hace a un lado luego de exprimirlas vorazmente y tirarlas como deshecho ("Pingajo", como "Lumpen", aluden a lo mismo: harapos, desperdicios, "material descartable" como diríamos hoy) para construirse su propia Historia no grandilocuente ni "gloriosos", sino basada primordialmente en la satisfacción de las necesidades fundamentales de todo ser humano. Que el enfrentamiento sea tan feroz y culmine en derrota, más que una constatación pesimista, es una prueba de su necesidad y urgencia." <sup>33</sup>

El **décimo sexto montaje** "¡Ay, Carmela!" del español José Sanchis Sinisterra se estrenó en el Teatro Británico el 12 de octubre de 1988, bajo la dirección de Luis Peirano. En julio de 1990

<sup>32</sup> GUERRA, Jorge. Sobre el montaje. Texto aparecido en el reverso del afiche conmemorativo de la obra.

<sup>33</sup> ISOLA, Alberto. Sobre el montaje. Texto aparecido en el reverso del afiche conmemorativo de la obra.

se dio una segunda temporada y en noviembre de 1993 se dio una tercera temporada en el Teatro Larco. Tuvo un total de 139 presentaciones a las que asistieron 18,222 espectadores. también se presentó en el Festival Internacional de teatro realizado en La Habana, Cuba, en agosto de 1991.

*“...Ahora el Grupo ENSAYO, que goza de tanta aceptación, ha estrenado en el Teatro Británico ¡Ay, Carmela! de José Sanchis Sinisterra, conocido escritor. Es una obra menos ambiciosa, más ligera, pero impregnada de una serie de notas sueltas muy acertadas. No utiliza sino dos personajes, una pareja de infortunados cómicos de la lengua sumidos en medio de estos ríos de sangre que deben improvisar un espectáculo para oficiales nacionalistas e italianos, con la asistencia de prisioneros republicanos que serán fusilados al día siguiente. Ella, Carmela, se compadecerá de estos infelices y terminará la representación apareciendo envuelta en la bandera rebelde para caer acribillada en pleno escenario. La acción está escrita en retroceso, porque es Carmela muerta que visita a su compañero; es que puede hacerlo todavía porque “allá van llegando tantos, que tiene que hacer cola para ingresar ...”, y cuenta, además, que con ella estaba un joven que escribía versos y le ha dedicado algunos y recordado Granada, su nombre era Federico García Lorca.”<sup>34</sup>*

*“¡Ay, Carmela! no es una obra sobre la guerra civil española, aunque todo parezca indicarlo. La acción transcurre, sí, en marzo de 1938, y nada menos que en Belchite, símbolo descarnado y real -aún hoy: visitad sus ruinas- de la feroz contienda fratricida que destruyó y marcó a varias generaciones de españoles.”<sup>35</sup>*

El **décimo séptimo montaje** “*El matrimonio de Bette y Boo*” del estadounidense Christopher Durang se estrenó en el ICPNA de Miraflores el 25 de enero de 1990 bajo la dirección de Alberto Isola. Tuvo un total de 20 presentaciones a las que asistieron 2,448 espectadores.

*“ENSAYO tuvo siempre entre sus prioridades la creación de una escuela para actores, proyecto que nunca llegó a cristalizarse totalmente, si bien durante los primeros años Jorge Guerra dirigió dos talleres actorales de breve duración.*

*En 1989, gracias al auspicio del Servicio Cultural de la Embajada de los Estados Unidos, del Instituto Cultural Peruano Norteamericano y del Concytec, ENSAYO realizó un nuevo taller actoral, dedicado a jóvenes actores con formación actoral o experiencia escénica previas.*

*El taller estuvo bajo la dirección de Alberto Isola, con la asistencia de Charo Verástegui y contó con la participación de Luis Ramírez, a cargo del entrenamiento corporal de los actores, y de Pepe Bárcenas, responsable de su entrenamiento vocal y musical. Dieciséis participantes (de los cuales catorce culminan hoy el proceso) trabajaron durante tres meses, concentrándose fundamentalmente en dos aspectos del trabajo actoral: la creación de un personaje y el uso escénico de un texto dramático.”<sup>36</sup>*

*“El taller de actores de ENSAYO viene desarrollando una corta temporada en el ICPNA de Miraflores de esta interesante pieza escrita en el año 1985 y que ha sido convenientemente adaptada a nuestro medio.*

<sup>34</sup> EXPRESO, 22 de octubre de 1989. España en la mira. Reeditado en SALCEDO, o. c., p. 129.

<sup>35</sup> SANCHIS SINISTERRA, José. Sobre la obra. Texto aparecido en el reverso del afiche conmemorativo de la obra; reeditado en SALCEDO, o.c., p. 126.

<sup>36</sup> SALCEDO, o. c., p. 133.

*Podríamos decir que es un buen espectáculo donde se reúne el humor negro, estereotipos y gags en la capacidad que caracteriza a Alberto Isola en sus realizaciones teatrales las mismas que plantean problemas muy graves de la sociedad actual, tocando con profundidad la familia, sus roles y tradiciones que no hacen otra cosa que encadenar sucesivas generaciones de seres frustrados, amargados y presionados por un sistema que no resiste más y que trata de sostenerse en una forma precaria, remendada con una faz absolutamente hipócrita y para el autor con una iglesia anodina y retrógrada.”<sup>37</sup>*

El **décimo octavo montaje** “*Yepeto*” del argentino Roberto Cossa se estrenó en el Teatro Británico el 10 de enero de 1991 bajo la dirección de Luis Peirano. En julio de 1991 se dio una segunda temporada. Tuvo un total de 110 presentaciones a las que asistieron 20,290 espectadores. también se presentó en el festival Internacional de Teatro realizado en La Habana, Cuba, en agosto de 1991.

*“Un escritor cincuentón y un joven deportista se encuentran siete veces en un breve lapso. Los une el amor a la misma mujer, una adolescente estudiante de literatura. Estos siete encuentros van desgranando temas diversos: el poder de la creación, el amor de los docentes por el futuro de sus hijos adoptivos, el dolor del tiempo transcurrido, la angustia de ser incompletos para los seres de amamos, la sensualidad del arte, el afán de trascendencia, la amistad de los rivales, la búsqueda interminable del misterio.*

*Con un lenguaje cotidiano, directo, por momentos humorísticos, estos dos hombres vivirán una vez más la batalla de la carne y el espíritu, enfrentamiento que nos ha desvelado tantas veces a través de nuestra vida..”<sup>38</sup>*

*“Cossa ha escogido un tema interesante como es el entrenamiento generacional. Un maduro profesor de literatura y un estudiante se disputan los favores de una alumna. Naturalmente, el primero aclara que no es la primera vez que tiene interés sexual en una de sus discípulas, pero que espera que éstas se gradúen para proceder. El dispone de sus conocimientos de la vida y su relieve intelectual, por mucho que las citas literarias y literarias que el autor pone en sus labios seas el abc cultural. El joven por su parte, tiene a su favor no solamente su edad sino su apostura física. Las recriminaciones mutuas se caracterizan por su crudeza; el vocabulario es violento y directo. Como es de suponer, el desenlace estará a favor del muchacho, y el viejo y solitario maestro quedará maldiciendo su oficio.”<sup>39</sup>*

El **décimo noveno montaje** “*La muerte y la doncella*” del chileno Ariel Dorfman se estrenó el Teatro Británico el 11 de junio de 1992, bajo la dirección de Luis Peirano y Aristóteles Picho. Tuvo un total de 25 presentaciones a las que asistieron 2,780 espectadores.

*“Durante del proceso de reinstalación en Santiago de Chile en 1990, Dorfman, quien nació en Buenos Aires en 1942 y se nacionalizara chileno a los 22 años, escribió en tres semanas una obra de teatro a la que llamó originariamente LUNA QUE SE QUIEBRA y que daría lugar a la hoy mundialmente reconocida LA MUERTE Y LA DONCELLA.*

<sup>37</sup> HOY, 4 de febrero de 1990. El matrimonio de Bette y Boo; reeditado en SALCEDO, o. c., p. 132.

<sup>38</sup> SALCEDO, o. c., p. 136.

<sup>39</sup> C. L. YEPETO. Crítica publicada en EXPRESO el 19 de enero de 1991; reeditada en SALCEDO, o. c., p. 138 y 139.

A propósito de su inocultable interés por el sentido político del teatro, el autor hace el siguiente comentario: “No es propaganda. ¿Cómo la pueden llamar así? Es una tragedia. Y las tragedias nunca son propaganda, jamás. Mi posición en relación a los asuntos políticos es clara. Estoy en contra de la tortura. No sólo en la manera en la que la gente dice estar en contra y que luego ya no lo está, pues hay momentos en que la ira y la intolerancia hacen que para esta gente la tortura se vuelva aceptable si es aplicada en personas que no conocen o que no son de su agrado. Yo estoy en contra de toda violencia, y en contra de la dictadura. La obra no es sólo una denuncia de cuán mala es la tortura. Esta pretende ayudar a curarnos de la lástima y el terror...”

( Sigue Dorfman) “El punto principal en relación a la obra es que ésta trabaja en la zona gris de la ambigüedad. esta permite a cada persona del público o cada lector, preguntarse quiénes son ellos mismos en relación a cada uno de los personajes de la obra. En Chile todos han vivido esa situación. ¿Cómo logras la verdad?, ¿cómo falseas una verdad para llegar a otra? ...”<sup>40</sup>

Tres seres, por azar, se encuentran. Reviven el pasado de un problema político que culminó en el arresto y la tortura. Esta es la “fábula” de la pieza del escritor nacido en Buenos aires, nacionalizado chileno y de formación norteamericana: Ariel Dorfman. El título ha sido extraído del cuarteto de cuerdas de Schubert. La obra ha ganado el reconocimiento internacional. Presentada en el Teatro Británico de Miraflores a sala llena, la obra tiene el mérito de la sencillez. Construida en escenas cortas, en el límite del “suspense”, ofrece un relato consistente que sustenta un tema de condenable actualidad: la tortura.

LA MUERTE Y LA DONCELLA es la paradoja de la legalidad “represora” y la justicia “individual”. La mujer torturada y violada (Paulina), el captor y sofisticado verdugo (el doctor) y en medio de ellos el nuevo orden, la legalidad y el afán de una justicia irreprochable, humana (Gerardo).

Dos caras de la justicia. dos caminos que se presentarán insuficientes para contener a la justicia y contenida en una afirmación.: “Ayer le hicimos cosas terribles a usted. Ahora usted me las hace a mí”.<sup>41</sup>

El vigésimo montaje “El Perro del Hortelano” del español Lope de Vega se estrenó en homenaje al 75 aniversario de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en el Teatro Británico el 11 de noviembre de 1992 bajo la dirección de Luis Peirano. En junio de 1993 se dio una segunda temporada en el Teatro Larco. Tuvo un total de 71 presentaciones a las que asistieron 6,496 espectadores.

“El montaje ha tenido como preocupación principal el tratamiento de los conceptos y valores propios del lenguaje clásico en el teatro. Primero a partir de una relectura de las situaciones en las que se funda el conflicto de la obra: una señora noble enamorada de su criado. El dilema entre el amor y el honor, pone a su vez sobre el escenario una de las herencias más consistentes de la cultura española: el racismo.

Paralelamente hemos concentrado nuestro esfuerzo otra de las herencias principales de España, tampoco bien reconocida en estos tiempos: el bello verso teatral castellano.

En el caso de los conceptos se trata de una propuesta totalmente arbitraria pero que calza con el sentido mismo del texto de Lope. El esfuerzo por revitalizar el texto para que salga de las bibliotecas, de una muestra de museo, o de un esfuerzo meramente didáctico, nos ha llevado, a su vez, a cuestionar algunos moldes más o menos clásicos: la adecuación tradicional entre tipos de personajes y actores, las limitaciones del espacio, la coherencia histórica entre todos los elementos escénicos y musicales, en busca de un Lope de Vega vivo en lo esencial.”<sup>42</sup>

<sup>40</sup> SALCEDO, o.c., p. 144

<sup>41</sup> DE FERRARI LERCARI, Silvio. La muerte y la doncella, la aporía de la justicia. Crítica aparecida en EXPRESO el 27 de junio de 1993; reeditada en SALCEDO, o. c., p. 146

*"Otra alternativa es el clásico como pretexto. Utilizar la fábula para desarrollar una obra paralela a la original pero con medios y fines distintos. Una tercera opción es la lectura intertextual, es decir, encontrar las resonancias internas y externas del clásico, preservando sus esencia y formas (no siempre), pero al mismo tiempo releendo el clásico con ojos (y percepción) del presente.*

*Esta parece haber sido la apuesta del grupo ENSAYO, dirigido por Luis Peirano, al afrontar la reciente puesta de EL PERRO DEL HORTELANO de Lope de Vega. Se trata de un clásico del siglo de oro español, que a su vez discute las formas, modelos y roles protagónicos respecto al teatro de sus contemporáneos. (...)*

*Sin embargo, donde este tránsito hacia el presente ha sido más sutil y audaz al tiempo, ha sido para postular un "comentario" étnico al interior de la puesta. A la asimetría social "leit motiv" de la historia teatral, ha adicionado una jerarquía que conocemos mucho en el Perú: la asimetría racial.*

*Diana y Teodoro, los personajes protagónicos, encarnan esta doble asimetría, que se convierte, por el mecanismo de la intertextualidad, en una tensión complementaria en el desarrollo de la progresión dramática. Su sutileza radica en su calidad de signo "sumergido" en la propia piel de los protagonistas; pero al mismo tiempo su lectura, aunque localizada en el universo de lo latente, es perceptible y evidente. Es más, no es difícil encontrar la sorpresa y perturbación en parte del público, lo cual revierte favorablemente en el propio desarrollo de la puesta. No podía ser de otra manera: el racismo y la discriminación siguen siendo puntos neurálgicos en nuestro país. lo cholo y el "choleo" siguen siendo motivo de escarnio social y ético, aún en el Perú de fin de siglo." <sup>43</sup>*

**El vigésimo primer montaje "Despertar de Primavera" del alemán Frank Wedekind se estrenó en la Casa de Yuyachkani el 4 de octubre de 1993 bajo la dirección de Aristóteles Picho. Tuvo un total de 25 presentaciones a las que asistieron 1,217 espectadores.**

*"DESPERTAR DE PRIMAVERA fue censurada por su sinceridad. en el estreno (1891) el censor cortó tres escenas que recién fueron representadas en los años sesenta en Köln, Munich y Bremen.*

*Wedekind denuncia la moral de los padres en la sociedad burguesa -porque mata a los muchachos-. Por eso el subtítulo: Una tragedia para niños. El argumento es planteado únicamente mediante diálogos que muestran la ingenuidad de los jóvenes protagonistas, son confundidos sus sentimientos, sus problemas el la escuela, con los padres, con la sexualidad." <sup>44</sup>*

*"La represión nunca ha sido buen camino para educar a los jóvenes ni para formar una sociedad. Y así lo ha entendido Frank Wedekind cuando decidió escribir la pieza teatral DESPERTAR DE PRIMAVERA.*

*El grupo ENSAYO, bajo la dirección de Aristóteles Picho, ha reunido a un grupo de jóvenes para la escenificación de la obra. Esto representa un doble reto por la complejidad del autor, lo dicen los teatristas, y por el novel trabajo actoral de casi la totalidad de los protagonistas. Eso no significa, aclaramos, que el montaje de ENSAYO sea poco convincente.*

*Por el contrario. Es bueno comprobar que los jóvenes actores asumen con mucho profesionalismo su condición. Consiguen transmitir al auditorio ingenuidad, confusión de sentimientos y cuestionamientos de orden sexual. Mucho movimiento y un enfrentamiento violento con los patrones clásicos de una sociedad: padres confundidos, profesores castrantes, médicos insensibles y curas conformistas.*

<sup>42</sup> PEIRANO, Luis. El montaje. Texto aparecido en el reverso del afiche conmemorativo de la obra.; reeditado en SALCEDO, o. c., p. 150.

<sup>43</sup> SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo. ¿Clásico o moderno?. SALCEDO, o. c., p. 153.

<sup>44</sup> SALCEDO, o. c., Sobre las obra, p. 160, Jugendscala, junio 1987.

*La vida de un grupo de muchachos en un colegio. Como siempre, uno de ellos muestra, por crianza o lógica vergüenza, cierta reticencia por los temas sexuales. Uno de sus compañeros lo “adiestrará” mediante escritos para que su miedo vaya desapareciendo. Pero ocurrirá que el desenfreno o la explosiva angustia interior harán presa de este joven que al final se suicida.*

*Se buscan culpables y no se escuchan razones. El acusado, además, afrontará la muerte de una joven que embarazó irresponsablemente por represión o descuido. Incluso, hasta sus padres han decidido confiar su futuro a un reformatorio.”<sup>45</sup>*

Los temas de estas veintiún obras fueron muy variados, pero sumamente sugerentes para la sociología, no por el lado de la temática, sino por el abordaje. Problemas como la **alienación social**, el **sentido común limeño**, los **intelectualismos** centralistas y provincianos, las **diferencias culturales** de las clases sociales, las formas teatrales traídas de España, vía el **costumbrismo** coincide en el teatro, con la visión del Perú como “amalgama de culturas”. La **educación** fue abordada desde múltiples perspectivas: desde la juventud, marginalidad y violencia; desde el poder y su uso para la dominación social, también fue vista como sistema represivo; luego como una educación estereotipada y propuesta como ideal a seguir por instituciones antiguas y retrógradas, que no tienen en cuenta los cambios en la percepción de nuevos valores de interés para la juventud. Por otro lado, la educación en el trabajo de **Ensayo** tuvo un espacio para ser presentado como el ideal rousseano.

La **perspectiva de género** también tuvo cabida en el grupo, el **machismo** en su expresión de poder sexual, económico, romántico y con el sustento del débito conyugal. También el género visto desde la vida cotidiana. Junto a éstos, temas como la **subversión social** y aparición de nuevos valores y roles políticos, y la deslegitimación de otros. La **historia** también tuvo su tratamiento teatral, desde la óptica de los más pequeños, de los marginales que no entran en los avatares grandilocuentes, sino desde las necesidades fundamentales de todo ser humano. Y dentro de esta opción histórica, la vida de dos artistas menores y su testimonio en favor de los más débiles en plena guerra civil española. Sumado a esta línea y desde la historia reciente de Latinoamérica, la **tortura** como sistema para defender el orden existente, pero tratada en la escena como denuncia y protesta. Finalmente, también tuvieron su espacio temas como las **diferencias generacionales**, y la **asimetría del estatus social y racial**.

Del total de veintiún obras, diez son de autoría latinoamericana, de éstas tres son de peruanos, Leonidas Yerovi, Mario Vargas Llosa y Abelardo Sánchez León; tres son de venezolanos, dos de José Ignacio Cabrujas y una de Isacc Chocrón; dos son argentinas, una de María Elena Walsh y una de Roberto Cossa; una mexicana, de Emilio Carballido y la otra chilena de Ariel Dorfman.

Del griego Eurípides una; del alemán Bertolt Brecht dos; del siglo de oro español dos, una de Lope de Rueda y Miguel de Cervantes y otra de Lope de Vega.

Contemporáneas: dos españolas, una de José Sanchis Sinisterra y otra de José María Rodríguez Méndez; una alemana de Frank Wedekind; una polaca de Slawomir Mrozek; una norteamericana de Christopher Durang y una inglesa de Nigel Williams.

Dramas que oscilaron entre la tragedia, la comedia y lo tragicómico, algunas de ellas con matices propios de lo grotesco y de lo farsesco. Las veintiún obras tuvieron un total de 1,216 funciones, las mismas que tuvieron 151, 587 espectadores <sup>46</sup>.

En su Memoria, el grupo ENSAYO reseña a cinco directores del grupo: Luis Peirano con nueve montajes; Jorge Guerra con tres montajes; Alberto Isola con seis montajes, Gianfranco Brero con dos montajes y Aristóteles Picho con un solo montaje.

Los actores que trabajaron en aquellos suman 90 <sup>47</sup>, entre los cuales figuran los que laboraron permanentemente, así como también el nombre de los actores invitados o alumnos de los talleres de promoción actuarial <sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> V.A.D. Un reto: *Despertar de Primavera*. Publicado en El Comercio el 19 de setiembre de 1993; reeditado en SALCEDO, o. c., p. 161.

<sup>46</sup> “10 años en números”. Repertorio de ENSAYO. En: SALCEDO, o. c., p. 166 y 167.

<sup>47</sup> “En sus repartos han figurado muchos de los actores y actrices más importantes de nuestro teatro y muchas nuevas promesas y realidades. Es, pues, también un grupo abierto.” BLUME, Ricardo. “ENSAYO 10 años ya”. En SALCEDO, o. c., p. 163. La lista completa de los actores y actrices, consignadas en orden alfabético, en la p. 164 de SALCEDO, o. c.

<sup>48</sup> El décimo montaje de ENSAYO (cf. supra) “El Matrimonio de Bette y Boo fue producto de un taller en el que participaron dieciséis jóvenes egresados de aquél. “Punto de partida del taller fue el crear un espacio dentro del cual los participantes pudieran enfrentar problemas actorales básicos y a la vez conservar las exigencias prácticas del montaje teatral” (...) “Hoy queremos presentar al público un espectáculo que, si bien es un producto acabado y autónomo, representa para los participantes en el taller una etapa más en su formación: la confrontación fundamental de su trabajo con un grupo de espectadores, y el crecimiento que esto implica.”

Texto aparecido en el reverso del afiche conmemorativo del montaje, s.a. Publicado en SALCEDO, o. c., p. 133.

Y entre otros artistas y técnicos suman 117 personas, implicadas en los montajes <sup>49</sup>. Además ENSAYO agradece a 571 personas más, que durante sus diez años colaboraron de forma institucional, personal o servicial <sup>50</sup>. En total, y durante esos años, ENSAYO comprometió a 783 personas en su labor teatral.

---

*“ENSAYO ha realizado varios talleres de actuación a lo largo de los últimos ocho años. Algunos de ellos han producido un resultado concreto en la forma de un espectáculo. Otros han quedado en productos de sesiones de entrenamiento en alguna rama de la actuación y la dramaturgia, sin mostrar al público ningún resultado”. (...) “Este podría haber sido el caso del espectáculo que hoy presentamos en colaboración con Torre de Babel”.*

PEIRANO, Luis. “Nuestros jóvenes para el teatro peruano”. En: SALCEDO, o. c., p. 155.

*“Torre de Babel, Producciones cinematográficas, en pos de un proyecto para el cine nacional, convocó a jóvenes entre 14 y 18 años para la realización de un Taller de Actuación. Aristóteles Picho (actor y director teatral, miembro del grupo ENSAYO) y Felipe Degregory (Productor y Director de Cine) fueron los responsables del desarrollo del Taller. Al final y previo al rodaje, se montó con los alumnos “Rock pelagatos y la otra piel”, en mayo de 1991, en el Teatro Británico, bajo la dirección de Aristóteles Picho. “La obra se desarrolla dentro del carácter de una fábula teatral. Se trata de una sucesión de acontecimientos que tienen lugar en el ambiente de un colegio secundario mixto, donde los protagonistas, alumnos de quinto año, toman diferentes actitudes ante la institución educativa. de un lado, la rebeldía y la violencia, y de otro, cierta condescendencia y aceptación con la autoridad.”*

EL BUSCÓN. “Un buen logro juvenil”. Publicado en El Comercio, junio de 1991; reeditado por SALCEDO, o. c., p. 157.

También, el vigésimo primer montaje “Despertar de Primavera” (cf. supra) tuvo en el reparto a jóvenes actores formados en las filas de ENSAYO.

*“Aparte de su real calidad de grupo independiente, me gusta, también que haya sido en estos años un grupo abierto. Ni un clan ni una argolla. Invitando a participar en sus montajes a actrices y actores de muy distinta extracción, mezclando muchas veces la juventud con la experiencia, relacionando veteranos con noveles, integrando a nuestra gente de teatro por medio de esa especie de convivencia diaria de los ensayos y funciones, de esa promiscuidad de la que todos salen ganando”.*

BLUME, Ricardo. “Qué queda del teatro”. En: SALCEDO, o. c., p. 11.

Y, Aristóteles Picho, quien fuera uno de los “ganados” por el grupo, nos cuenta su experiencia en ENSAYO: *“Recuerdo el primer contacto con ENSAYO como espectador en EL DÍA QUE ME QUIERAS, y los primeros encuentros con Coco Guerra, haciendo pruebas para formar su elenco de ENEMIGO DE CLASE - mi primera obra en ENSAYO-.*

*Luego vendrían EL ALMA BUENA DE SECHUÁN, LAS BACANTES y BODAS QUE FUERON FAMOSAS DEL PINGAJO Y LA FANDANGA y los talleres internos que me harían conocer más de cerca al teatro y a mis compañeros y amigos.*

*Pasar las horas tratando de aportar y aprender, a veces invirtiendo el tiempo en proyectos frustrados por intentar querer ser perfectos. Luego vinieron mis experiencias como asistente de dirección de Luis Peirano en ¡AY, CARMELA! y YEPETO. Mi aprendizaje; con Alberto Isola y Ricardo Blume. Cada día una lección de teatro! Finalmente, mis intentos por ser director, y EL PERRO DEL HORTELANO.”*

PICHO, Aristóteles. “Entre aciertos y desconciertos”. En: SALCEDO, o. c., p. 147

<sup>49</sup> La lista completa en SALCEDO, o. c., p. 164 y 165.

<sup>50</sup> La lista completa en SALCEDO, o. c., pp. 168 al 171.

## Capítulo 3:

### *Esquema de Análisis de la puesta en escena de Emigrados*

El esquema de análisis de **Emigrados**<sup>1</sup> contempla todos los elementos de la acción dramática; principalmente la acción dramática en la puesta en escena.

#### **3.1. Localización de la puesta**

##### **3.1.1. Estreno**

El estreno, en Lima, de **Emigrados** fue el jueves 23 de octubre de 1986 en el Teatro de la **Asociación de Artistas Aficionados** (AAA), Sala Ricardo Roca Rey, Jirón. Ica 322 Lima. Teléfono: 428-0432. **Emigrados** fue la undécima producción del grupo de teatro **ENSAYO**. Este montaje se realizó en coproducción con la **AAA**. La temporada duró tres meses (octubre, noviembre y diciembre de 1986) en funciones de jueves a sábados de 7:30 p.m. a 10:00 p.m.; y los domingos a las 5 p.m.

##### **3.1.2. Reestreno**

El reestreno de **Emigrados** tuvo lugar en Miraflores, el jueves 3 de marzo de 1988 en el Teatro Británico, Calle Bellavista 527 Miraflores. Teléfono 447-9760. La temporada duró tres meses (marzo, abril y mayo) en funciones de jueves a lunes de 7:30 p.m. a 10:00 p.m.

##### **3.1.3. Presentaciones y público**

---

<sup>1</sup> El esquema fue elaborado en base a las indicaciones y sugerencias del señor Hugo Salazar del Alcázar, Crítico Teatral y Profesor de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica del Perú. Actualmente el señor Salazar del Alcázar es el Editor de la sección cultural del diario EL SOL.

**Emigrados** tuvo un total de 95 presentaciones a las que asistieron 14,403 espectadores.

### **3.2. Estructura dramática de la intriga**<sup>2</sup>

#### **3.2.1. Fábula**

**Emigrados** transcurre durante la velada del "Año Nuevo" de dos personajes AA: un intelectual y XX: un obrero que conviven en el sótano de un edificio de un país europeo al cual han emigrado en búsqueda de trabajo bien remunerado, el obrero; en búsqueda de realización personal y política, el intelectual. El grueso de la obra está ocupado por una serie de diálogos que AA y XX comparten. En éstos, el intelectual y el obrero dejan constancia de sus diferencias culturales, personales y políticas. La larga celebración del Año Nuevo es acompañada por un coñac que se bebe a lo largo de ésta, además por la simbólica participación "en off"<sup>3</sup> de los vecinos, de una sirena, el repicar de campanas y el canto de villancicos que ayudan a los personajes a desnudarse totalmente. Ambos dejan abierta la posibilidad que el desenlace no cuente con la cura de una tragedia clásica, sino más bien es lanzada una pregunta por resolver.

**Emigrados** al narrar el encuentro doméstico de dos personajes de la política contemporánea, **el intelectual y el obrero**, dramatiza la vida en común de dos personas, llamadas a representar estereotipos políticos, concebidos con el fin explícito de hacer viable el cambio social. Mrozek, por medio de los diálogos y las acotaciones, muestra la influencia que ejerce esa carga política en la vida cotidiana de sus personajes. Cotidianeidad entre ambos, que traduce la diferencia que va desde los hábitos del aseo personal hasta las razones para vivir. AA y XX comparten, sin embargo, además del sótano del edificio en el que viven, la nostalgia del 'allá', su patria q

---

<sup>2</sup> Conjunto de eventos que forman el núcleo de la obra. Distinta de la acción, la intriga es la acción detallada de los temas de la fábula, el entrelazamiento y la sucesión de conflictos y obstáculos y de los medios puestos en marcha por los personajes para superarlos. Describe el aspecto exterior visible de la progresión dramática y no de los movimientos de fondo de la acción interior. PAVIS, Patrice. Diccionario de Teatro. Paidós; Barcelona 1984 (1era. Edición castellana), p. 277 y ss.

la que tuvieron que dejar por distintas razones. **AA**, el intelectual, la dejó por razones políticas; **XX**, el obrero, la dejó por el anhelo de mejorar su estatus socioeconómico y el de su familia. Motivos que los movilizaron a buscar un espacio, una sociedad que les permitiese realizar sus sueños a un costo que si no fue calculado, es develado en el transcurrir de la obra. Costo que calibra la forma cómo la vida le responde a uno y a otro. Juntos no partieron, se encontraron o se buscaron en el '**país de paso**', **AA** y **XX** conjugan, en su estadía que transcurre en el sótano de un edificio, toda la trama del ajuste de cuentas mutuo, como individualidades que conviven, pero ambas conscientes del peso sobre sus hombros, que desde una perspectiva macrosocial, los creadores de un constructo socialista depositaron; pero también, desde la perspectiva microsocia, desde la interacción cara a cara, establecen las diferencias y semejanzas que los distancian y/o los acercan. Ambos tuvieron motivos para el desarraigo telúrico-social, ambos tienen sueños, aspiraciones, recuerdos y vivencias de su entorno íntimo y familiar, pero los contenidos de las semejanzas son muy distintos, distintas son también las afecciones sentimentales.

Es la historia del descubrimiento de dos personalidades labradas en espacios culturales distintos; uno es un pensador, un intelectual que mediatiza toda la realidad, inclusive la cotidiana a través del tamiz de las representaciones cognitivas; el otro es un trabajador manual, un obrero que vive lo inmediato de forma muy práctica y final, donde sus necesidades básicas ocupan, fuera de su jornada de trabajo, casi todo su tiempo disponible. Con todo siempre se busca o se inventa el tiempo y el lugar para soñar y expresar sus sentimientos y anhelos. Actitudes que invitan al pensador a expresarse de la misma forma, siéndole un poco difícil pues, incluso sus sueños más primarios están preñados de los cuestionamientos típicos del control racional.

Por el texto se puede inferir que viven juntos por lo menos un año, convivencia que es presentada a través de una noche especial, la noche de **Año Nuevo**. Fiesta significativa, no sólo porque de suyo es un hito en el tiempo y le significa al hombre la idea de la renovación, del balance y la espera para enfrentar la vida que transcurre. Puede ser celebrada de distintas maneras pero casi siempre es una fecha que interpela, que llama al compromiso de nuevas, o

---

<sup>3</sup> Efecto teatral que es utilizado para hacer notar o resaltar una situación dramática. Por lo general su representación es sonora (voces, música, ruidos) y queda en el espacio dramático invisible, en oposición a lo que sucede en escena propiamente, pues el

reafirmación de las metas próximas de cada persona. Los personajes de Mrozek juntos en la noche del fin de año son testigos de las celebraciones de los vecinos del edificio donde viven, celebraciones que les resultan ajenas, por su condición de emigrados; más el ambiente interno y externo producido por la fiesta, como el repicar de campanas y el canto de villancicos, produce en ellos el efecto de la rememoración, de las ganas de sentirse como en casa, siendo éste, el momento en el que se dicen y transfieren sus distintas formas de ver y de concebir el mundo. A este intercambio final, le otorga Mrozek la responsabilidad del desencuentro personal y político de los personajes.

### 3.2.2. Estructura de situaciones<sup>4</sup> (temas) en base a las **unidades de significación concreta (usc)**<sup>5</sup>

#### I Acto<sup>6</sup>

A1: “Ya volví” (del parlamento 1 al 10)

Presentación de personajes

B1: “El cuento de la estación (1ra. versión)” (del parlamento 11 al 101)

---

efecto teatral “en off” queda en la imaginación del espectador, de ahí su invisibilidad.

<sup>4</sup> La acción dramática es posible y coherente tan sólo dentro de una situación y contextos dados que, en cuanto puntos de partida, van siendo transformados por la acción, pero de modo tal que las transformaciones siguen siendo variaciones del mismo tema. La situación está condicionada por las antinomias entre personajes diversos y sus opciones libres, según sus valores, sus concepciones del mundo y sus cometidos individuales. VON BALTHASAR, Hans. Theodramática. Encuentro; Madrid 1990, p. 341 y ss.

<sup>5</sup> Uno de los trabajos previos a la puesta en escena es la del **trabajo de mesa** que consiste a su vez de muchos momentos. Uno de éstos, supuesta varias lecturas del libreto, ensaya una división del texto en **unidades de significación concreta (usc)**, es decir, se agrupa un número de parlamentos, de uno o más personajes, que versen sobre un asunto, tema, idea o situación de la obra misma y se los condensa bajo un título. Esta división resulta útil para la fijación de la llamada atmósfera, de la que son conscientes, por la significación concreta, tanto los actores como el director. Significación que debe además, ser transmitida al público. Estas **usc** permiten, al actor o a los actores, crear, la habituación necesaria para interpretar el personaje, conjugando además circunstancia, palabra, gesto y movimiento corporal en el escenario, y hacerlo expresivo para ser visto. El trabajo de mesa es realizado tanto por los actores como por el director. El grupo **Ensayo** realizó esta labor, encontrando para el primer acto veinticuatro (24 **usc**) títulos y para el segundo acto dieciséis (16 **usc**) títulos. Nosotros estamos utilizando sus **usc** para orientarnos en el análisis de situaciones. Anotaremos el título de la **usc**, los parlamentos correspondientes y el tema de la situación dramática.

<sup>6</sup> División externa de la obra, en partes más o menos iguales en función del tiempo y del desarrollo de la acción. El acto se define como una unidad temporal y narrativa en función de sus límites más que por sus contenidos: termina cuando salen todos los personajes y cuando hay un cambio notables en la continuidad espacio-temporal. PAVIS, o. c., p. 18 y 19.

## Presentación de personajes

C1: “El cuento de la estación (2da. versión)” (del parlamento 102 al 139)

Primera agresión verbal de AA a XX. Primera agresión física de XX a AA. **Primera crisis, en el gráfico (7, C1)**, (cf. infra 3.2.3).

CH1: “Toma conciencia del porqué de la historia” (del parlamento 140 al 155)

Conciliación. Primer avance de la intención profunda <sup>7</sup> de AA sobre XX

D1: “Hambre” (del parlamento 156 al 175)

Segundo avance de las intenciones profundas de AA a XX

E1: “No hay moscas” (del parlamento 176 al 213)

Explanación lúdica de XX. Primera derrota para las intenciones de AA. Éste planea nuevo ataque. Suena el silbido de la tetera que corta el hilo de la situación.

F1: “¿Quién se toma el té?” (del parlamento 214 al 244)

Sutil desencuentro doméstico

G1: “Comida de perros” (del parlamento 245 al 336)

AA y XX van develando su personalidad. Violencia verbal recíproca

H1: “Gonococos: dos cuerpos extraños” (del parlamento 337 al 351)

Autopresentación de AA, incitado por el ruido, que a través de los tubos de las cañerías, escucha. Manifestación de la presencia de los vecinos.

I1: “La plata: ¿Quién paga?” (del parlamento 352 al 367)

Presentación de XX por AA. Con agravios concientizadores

---

<sup>7</sup> La **intención profunda** la veremos más detenidamente en el Modelo Actancial (cf. infra)

J1: “Mudanza: me voy” (del parlamento 368 al 393)

Autodevelamiento tendencioso de AA hacia XX. XX cae en la trampa

K1: “Pluto: más que un recuerdo” (del parlamento 394 al 408)

AA agudiza la celada a XX. Confirma el talón de Aquiles del obrero. Tercer avance. **Segunda crisis, en el gráfico (6, K1)**, (cf. infra 3.2.3.). El agua sale por el caño abierto, corta la escena del perro de peluche de XX

L1: “El intelectual y su valet” (del parlamento 409 al 430)

Conseguido su objetivo AA empezará a ejecutar pausada e inexorablemente, la concientización política del obrero, aun cuando esta tarea le resulte, al parecer inesperadamente, dolorosa para él mismo

LL1: “Prisionero político ideal” (del parlamento 431 al 452)

Intencionadamente, AA lleva la conversación al terreno político. Pero aterriza con la indiferencia “ignorante” de XX. Final similar a E1 “No hay moscas”. Cuarto avance.

M1: “¿Año Nuevo?” (del parlamento 453 al 462)

Preocupación de AA por la pena que siente XX al evocar recuerdos de familia que no puede volver a vivir por su condición de emigrado. La audición en off de un villancico sensibiliza, aun más a XX. El agua que hierve interrumpe la situación. Conciliación.

N1: “La fiesta” (del parlamento 463 al 495)

“Olvido” momentáneo de la manipulación de parte de AA hacia XX. En este recreo continua el develamiento de personajes.

Ñ1: “Los calzones o quisiera que fuera primavera” (del parlamento 496 al 517)

XX habla de sus gustos en relación a las mujeres, AA escucha y espera el momento para inducirlo hacia el terreno que él desea. Quinto avance.

O1: “Confesiones: La familia, ¿Por qué te fuiste?” (del parlamento 518 al 548)

AA habla indirectamente de sus razones para abandonar su patria. Habla de su vida privada. XX lo escucha y le cree.

P1: “Peligro: un político” (del parlamento 549 al 573)

Aunque con la impresión de ser sincero AA ha llevado a XX a interesarse por el terreno político, incluso incita a que el obrero pronuncie despreciativamente la labor del intelectual. En este terreno se inicia propiamente el conflicto central. Sexto avance.

Q1: “Estamos en familia: Yo no soy un cerdo” (del parlamento 574 al 608)

AA de “denigra” frente a XX. Admitiendo, por momentos que este último se sienta superior, inclusive sobre él mismo. Maliciosamente AA incita a XX al tema de la delación política. Séptimo avance. Nuevamente se choca con la naturalidad ignorante de XX.

R1: “El regreso” (del parlamento 609 al 639)

AA retomando la debilidad de XX incita a que revele sus proyecciones de su vida. Exasperándolo, luego. Octavo avance.

S1: “Deformación profesional” (del parlamento 640 al 679)

Ante el problema de salud de XX, AA reacciona solidariamente. Lleva esta debilidad al asunto que le interesa, hurgando en las limitaciones de XX. Noveno avance.

T1: “El buey y el cerdo” (del parlamento 680 al 692)

Violentamente AA la emprende contra XX. Décimo avance. Motivado por el alcohol cuestiona la vida que lleva XX, cuestionando, también la suya. XX no se lo permite, segundo intento de agresión física. **Tercera crisis, en el gráfico (10, T1)**, (cf. infra 3.2.3.).

U1: “Borrón y cuenta nueva” (del parlamento 693 al 715)

Una intervención en off, lleva a caer en la cuenta del “Año Nuevo”. La luz se corta súbitamente, la habitación queda a oscuras. Se escuchan celebraciones, campanadas de reloj y repiques de campanas de iglesias. Los ánimos se calman rápidamente.

Al finalizar el primer acto, resultan cuantificadas veinticuatro (24) situaciones dramáticas. En el desarrollo de éstas se han manifestado tres crisis, a través de las cuales los personajes han mostrado sus diferencias. Durante este acto, tanto el intelectual como el obrero han develado su personalidad y han expresado sus desencuentros. Dejándolos en un estado de espera que tendrá su desarrollo en el siguiente acto.

## II Acto

A2: “Vida de perro” (del parlamento 716 al 781)

XX se devela con mayor sinceridad. Está más desguarnecido frente a los sutiles avances de AA, quien empieza a cosechar la concientización de XX. Ambos están bajo los efectos del alcohol.

B2: “¿Qué pasa con la luz?” (del parlamento 782 al 796)

AA toma una actitud pasiva. Advierte que XX rompe las barreras de su “ignorancia” y lo incita a discutir.

C2: “¿Qué (mierda) haces aquí (conmigo)?” (del parlamento 797 al 837)

XX continua en su sombrío discurso sobre él mismo y se mide frente a AA.

CH2: “Pensar en la libertad: se necesita un esclavo” (del parlamento 838 al 879)

Continuando con lo anterior XX se enfrenta a AA. Muestra una de sus motivaciones profundas. Éste último, a su vez, aprovecha la situación y se vuelca a manifestar sus intenciones. Undécimo avance.

D2: “Jaula de marfil” (del parlamento 880 al 895)

El intelectual se lanza y descubre su segunda motivación profunda. Habla de sí mismo y de su inconsistencia política. XX lo escucha.

E2: “Encontré un modelo o esclavo ideal” (del parlamento 896 al 906)

AA se percata de la subida de tono de XX. Redondea su confesión pero inmiscuye a XX en la misma. Duodécimo avance de AA.

F2: "Porque te necesito tanto " o "Motivo para vivir" (Conversar con un paisano - 'bajar de la nube') (del parlamento 907 al 943)

XX se da cuenta que AA lo ha convertido en algo para él y se niega a serlo. Ataca a AA. descubre su aspecto sencillo, íntimo y le enrostra a AA su incapacidad para disfrutar.

G2: "Nos hundimos juntos" (del parlamento 944 al 968)

AA no permite que XX le descubra su verdadera intención. Utiliza la información de sus avances para contraatacar a XX.

H2: "Un incendio" (del parlamento 969 al 989)

Por algunos segundos se escucha, en off, una sirena, el sonido de ésta, cada vez se hace más intenso. Ella, provoca una toma de decisión en ambos. AA se percata que puede acelerar sus objetivos. Incita a XX a manifestarse totalmente.

I2: "Incendio premeditado, ¿me ibas a matar?" (del parlamento 990 al 1003)

La sirena durante todo este momento intensificó su ulular. XX apaga la vela e intenta asesinar a AA. Aquí AA ya tiene en sus manos a XX, pues lo ha develado totalmente. A partir de aquí, el intelectual manejará la situación para conseguir sus objetivos. **Cuarta crisis, en el gráfico (15, I2)**, (cf. infra 3.2.3.). De pronto la luz vuelve, se escuchan las hurras de los vecinos.

J2: "¡Imposible! Volver (del parlamento 1004 al 1010)

AA asegura la dominación que tiene sobre XX.

K2: "¿Quién puede impedir que regrese? La plata" (del parlamento 1011 al 1066)

Habida cuenta que AA conoce las motivaciones profundas de XX, organiza un discurso que agudiza la ambición de éste último llevándolo así a una paradoja. XX no puede defenderse, dentro de esas categorías y, ahora sí, cae en la celada que le ha tendido AA.

L2: "Liberación: romper el dinero; papeles (manuscritos, cadenas)" (del parlamento 1067 al 1087)

XX ejecuta lo que AA premeditadamente había planeado. AA lo acompaña, lo consuela de acuerdo a sus intenciones. Confirmándose así, la relativa dependencia entre ambos. **Quinta crisis, en el gráfico (14, L2)**, (cf. infra 3.2.3.).

LL2: "El derecho supremo del hombre libre" (del parlamento 1088 al 1114)

XX está calculado por AA. Aunque el primero toma una grave decisión, AA no le cree y lo invita a continuar viviendo. **Sexta crisis, en el gráfico (14, LL2)**, (cf. infra 3.2.3.).

M2: "Falsa herencia o deseo de permanecer, 'Mis últimas palabras' " (del parlamento 1115 al 1151)

AA sigue la radical elección de XX, la extrema tanto que la despoja de todo sentido.

N2: "Utopía" (del parlamento 1152 al 1155)

Intento deslucido del intelectual por restaurara el orden (doméstico y político) cuestionado. Ensayo incierto por devolverle a XX sus metas personales y familiares. **Sétima crisis, en el gráfico (4, N2)**, (cf. infra 3.2.3). Ronquidos estentóreos de XX, y sollozos de AA resaltan la paradójica situación final.

El segundo acto cuenta con dieciséis (16) situaciones dramáticas que sumadas a las del primer acto suman cuarenta (40) situaciones en total. Durante el transcurso de este acto, los personajes aceleran su develamiento interno, intercambian con rapidez y claridad sus motivaciones profundas. El conflicto quizá irresuelto queda claramente perfilado al caer el telón.

### 3.3. Personajes. Generalidades

Los personajes de **Emigrados** no están ubicados en una ciudad o país específico. El autor no proporciona hitos de tiempo, ni geografía, ni el nombre de los personajes. De allí que ellos sean presentados anónimamente como AA: el intelectual y XX: el obrero. Así como tampoco la etnia, raza y nacionalidad de los mismos. De ellos y sobre su origen sólo se sabe que tienen la misma patria, la misma que no les ofrece posibilidades de realizar sus respectivas expectativas. Incluso, tampoco proporciona las coordenadas espacio-temporales del desarrollo de la vida compartida por ambos sujetos. Lo que se puede deducir, por las conversaciones que los personajes sostienen, es que viven juntos no más de tres años. Los únicos elementos de tiempo que contiene la fábula es el tiempo dramático (cf. infra 3.3.4.), y el acontecimiento temporal de la celebración del Año Nuevo.

En resumen, el autor desea resaltar la condición común del emigrado. Existencia sinónima para todas aquellas personas a quienes les fue impuesta, o eligieron la vida errática. Las razones que tuvo Mrozek para trabajar la figura del “pensador” y la de la “bestia de carga”, como uno de los escasos elementos de datación, refiere la intención de visualizar el posible comportamiento de dos tipos ideales<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> *Tipos ideales*, clásico aporte metodológico, creado por Max Weber para los estudios históricos-comparativos. Sirven de punto de referencia y simplifican o **exageran** deliberadamente la evidencia. Según Reinhard BENDIX, el propio Weber siempre insistió tanto en la “infinita multiplicidad” de la realidad a investigar como en la necesidad de **exagerar** las **distinciones** para una mayor claridad conceptual. BENDIX, Reinhard. “Weber, Max”. En: ENCICLOPEDIA INTERNACIONAL DE LAS CIENCIAS SOCIALES. Dir. por D. L. SILLS. Vol. 10. Madrid; Aguilar 1977, pp. 720 - 727. Las palabras en negrita son modificaciones nuestras. Con ello queremos llamar la atención sobre los elementos con los que trabaja el teatro, y la representación escénica de estas construcciones imaginadas, a partir de manifestaciones sociales captadas por el artista. Participa, a su manera, de la metodología del tipo ideal. El teatro escenifica personajes (tipo), que en sí mismos no existen, tienen su existencia “real” en un escenario, y han nacido a partir del testimonio colectivo, y ensamblados bajo la batuta de un dramaturgo, quien asimismo ha participado de la misma colectividad. Cf. Lo expuesto en base a Schütz en el capítulo primero.

Con la referencia a WEBER y a SCHÜTZ no se quiere forzar una equiparación de método, entre las ciencias sociales y el arte, para la captación de significado. Una es una ciencia y la otra arte. La tipificación social, que en el teatro corresponde a la noción de personajes, son formas metodológicas que comparten, de manera analógica, el procedimiento que arriba a tales conceptos sociológicos. Para reforzar esta idea podemos hacer alusión a lo que nos dice DUVIGNAUD en su Sociología del Teatro, él no utiliza el concepto del tipo social, pero sí el significado. Sostiene que los roles representados en el teatro son atípicos, por los cuales actúa la conciencia colectiva, sea por medio de una historia irrisoria o trágica que hubiese escrito el poeta. Lo atípico no se encuentra en individualidades, pero ello no quita que sean veraces en la escena. DUVIGNAUD, o. c., pp. 25 y 26.

Así por ejemplo tenemos los *tipos ideales* del *avaro* de Molière, el *celoso* (Otelo) de Shakespeare, el *idealista y el pragmático* en El Quijote de la Mancha y Sancho Panza de Miguel de Cervantes; el *amor imposible* de Romeo y Julieta; la *venganza y la política* en Hamlet. Por otro lado, no sólo *tipos ideales* personificados, sino también esbozados en temas como *el bien y el mal* con todos sus matices. La *muerte como fatalidad*; *vicaria* a través de la cual se puede conseguir algo mejor; la muerte como *intérprete de la vida*, como *inmanencia*, *expiación*. También expreada en la relación *eros-thanatos*. Además, evidentemente el tema de la *vida y la lucha por el bien* en todas sus formas posibles eudemónicas.

## XX: El obrero

De origen campesino XX suele imaginar consigo mismo situaciones gratificantes; forja una historia y se divierte al contarla con cierta solemnidad. Solemnidad por la que no permite, cuando está sobrio, alusiones sarcásticas de la religión. Es observador, y se percibe por sus parlamentos que guarda una estrecha relación consigo mismo. Es decir suele planear y pensar sobre los actos que va a realizar, pero ateniéndose a evitar el gasto económico. Casi siempre sus objetivaciones de la realidad tienen el matiz del ahorro. Sin embargo, no advierte que sus gustos y aspiraciones lo contradicen. Aprecia los objetos de calidad y su imaginación se desborda frente a su presencia física o al verlos a través de las fotos de las revistas. Gusta del físico de las mujeres, y manifiesta sus ganas de poseer alguna. Se molesta y se torna violento cuando desacreditan sus historias. A regañadientes y sin expresarlo taxativamente admite sus recreaciones lúdicas con él como actor. Es sincero al manifestar que deseaba “levantarse el ánimo”. No le gustan los discursos que le hablan de su condición de campesino emigrado.

Manifiesta una débil desconfianza cuando no entiende algo que dice su compañero (AA). Intuye la conveniencia o no conveniencia para dar a conocer su opinión sobre algún tema. No siempre pregunta por todo; cuando “huele” que puede salir desairado, sólo responde con reojos. Desde el inicio de la obra ha manifestado que suele “gorrear” a su compañero (cigarros, fósforos, latas de conserva, bolsas de té, dinero del alquiler de la habitación).

Su ánimo juguetón se advierte al evocar la forma cómo solía pasar el rato en su país de origen. El recuerdo de las moscas, de los zumbidos de éstas y de los atrapamoscas son tímidas puertas para entrar en sus más caros recuerdos familiares. Es parte de su resistencia moral repetir constantemente “Me acuerdo” o “Allá”; esas letanías mantienen viva la decisión que tomara alguna vez, tiempo atrás, de marchar pero para volver algún día. Es resistencia a no olvidar su fuero más íntimo, que manifiesta en sus actitudes frente a los demás. Sus recuerdos le

---

Por ello ARISTÓTELES afirmó en su Poética. La diferencia entre la poesía y la historia no radica en que aquél [el poeta] escribe en verso y éste último [el historiador] en prosa, “*se distinguen en que uno cuenta los sucesos que realmente han acaecido y el otro los que podrían suceder. Por eso la poesía es más filosófica que la historia y tiene un carácter más elevado que ella, ya que la poesía cuenta sobre todo lo general, la historia lo particular*”. ARISTÓTELES, o. c., Cap. 9 1451a, (p. 85)

alimentan internamente, y lo revisten de una coraza que impermeabiliza la cultura extranjera en la cual vive.

En las relaciones cotidianas que entabla con su compañero actúa con mezquindad, más aún cuando el encuentro tiene que ver con un ámbito que conoce bien (el de la comida, cigarrillos, fósforos y servicios en general). No convida, ni presta, limita la participación del otro en asuntos de reciprocidad en los alimentos diarios.

Cuando las cosas no resultan como las previera, argumenta de manera casi infantil. Intenta reafirmarse con elocuciones tautológicas. Al molestarse, arguye con expresiones que relucen cierto resentimiento social, y con conciencia de no ser parte de esa sociedad en la que vive. En general no es quejumbroso, sólo le irritan las situaciones en las que éstas lo desbordan y no comprende. Cuando todo está “normal” no tiene ningún reparo en sentirse “contento” en su condición social y por el lugar en donde vive. Incluso siempre está presto a conversar de sus propias experiencias reales o inventadas.

Le pone de mal humor que le recuerden que tiene deudas de dinero. Aparentemente no lo tiene, y vive con las justas. No gasta en él. Es frugal en extremo. Si puede conseguir algo de su compañero, tanto mejor. Además le manifiesta descaradamente que si él paga el alquiler, y le presta dinero, es porque tiene plata. Esta afirmación ofende al intelectual. Su intención por ahorrar dinero es reforzada al manifestar que la plata no es de él, sino de su mujer y de sus hijos. No se siente dueño de ella. Sólo la guarda. Se aferra a su dinero. Piensa que está a buen recaudo como relleno de un simpático perro de peluche (Pluto) que coloca sobre su cama. Como si fuese un recuerdo muy querido. Ante el discreto descubrimiento, por su compañero del escondite reacciona masculladamente, sin poder pintar, todavía, su recelo. Ha sentido miedo, piensa que si su compañero sabe dónde tiene y guarda su dinero, puede cobrarle o robarle. Percibe que su esfuerzo podría resultar vano. La primera reacción que se le ocurre es hacer notar que tiene la mejor disponibilidad para pagar sus cuentas. Se da un plazo, pero con el nerviosismo que se ha apoderado de él, se compromete para plazos cada vez más cortos. Luego, se muestra amable, servicial y atento con su compañero.

Indiferente frente a los temas políticos. Da la impresión que fingiese "ignorancia" frente a ellos. De pronto al percatarse de la hora que anuncia la celebración del Año Nuevo, se decae. Súbitamente no le interesan ya las imágenes a colores de las revistas de su compañero. Se torna solitario y callado. Se aísla. El intelectual se conmueve por la nostalgia de aquél y prepara una "fiesta" sencilla para los dos. El centro de la celebración será una botella de coñac. Alrededor de ella girará el resto del encuentro.

El obrero se torna ceremonioso. Se acicala de la cabeza a los pies. Exige, correspondiente comportamiento del intelectual. Se entabla una animada conversación entre ambos. XX se explaya, se siente en confianza. Comenta cómo se distrae durante sus horas de trabajo. Le gustan las mujeres, al hablar de ellas denota cierto alarde, propio del macho que se las sabe todas. De seguido, su compañero también habla de sí mismo. Da la impresión que aquél quisiese confiarle algo, XX no da cabida para esto. Este desencuentro tiene el aire de ingenua indiferencia por parte de XX. A insistencia del intelectual por el tema político, manifiesta incomodidad por la posible pertenencia de éste a la política y a sus problemas. Suelta sus ocultas suspicacias acerca de la actividad de su compañero. Despectivamente le llama "intelectual", le reprocha el no hacer nada. Le reclama su posición "cómoda". Y al escuchar la defensa de su compañero se pone en retaguardia con su cliché "tengo esposa y tengo hijos".

Rechaza el apelativo de cerdo que su compañero utiliza para ambos. Se ofende al considerar que el término acuñado lo rebaja. No le importa lo que su compañero intenta decirle. Responde a discernimientos engorrosos de éste, sobre la delación política y su funcionamiento, con indiferencia ignorante. Afirma no entender nada de eso.

Cerca de las doce de la noche, el obrero se acuerda de su familia. Sueña con lo que hará cuando regrese. Dormirá una semana entera, se despertará sólo para comer. Se vestirá con ropa nueva, elegante e importada. Celebrará su cumpleaños, invitará a todos los que le caen bien. Matará un chanco, un cordero o una vaca. Beberán mucho aguardiente en cantidad suficiente para todos, pero sobre todo que, sobre. Que se corra la voz que él ha llegado procedente del extranjero, que lo vean. Pondrá en el umbral de su casa todo lo que habrá de adquirir con su dinero, que todos vean su poder de adquisición, pero que no toquen nada (¿para que no ensucien?). Denota desconfianza hacia sus vecinos y hacia algún familiar. A sugerencia de su

compañero coincide con señalar al perro como el mejor guardián de lo ajeno. Al final de esta conversación suelta su más caro sueño: construir una casa. Una casa que, como su dinero sea el signo concreto de sus logros en la vida.

Al ser descubierta su enfermedad, el obrero quiere restarle importancia. Siente miedo. Ante la preocupación de su compañero para que encuentre un trabajo mejor, muestra un rechazo frente a la sociedad en la que vive. Desea mantener su marginalidad, no desea entablar ninguna relación que lo lleve a formas de socialización alguna, a pesar que éstas puedan llevarlo a conseguir o encontrar un trabajo mejor. Quiere su taladro, y no hablar el idioma de quienes, a su juicio, no son gente. Lo triste del episodio es que a pocos minutos de haber expresado sus anhelos más queridos, su enfermedad puede traerlos abajo. Su compañero reacciona ante esta caparazón inerte que puede costarle la vida al obrero. Le increpa, le asesta algunos golpes para hacerlo reaccionar. Reacciona, el obrero, pero en contra de su compañero, no lo entiende, no lo quiere entender. Desea permanecer en ese estado, duro pero momentáneo, que le permitirá algún día gozar de lo que no pudo tener de niño y de joven, más aún, por su sacrificio podrá llegar a ser y a tener algo más de lo que él tuvo cuando fue pequeño, pudiendo además, legar algo a sus hijos.

Termina el año, saludos y olvidos de conflictos. Brindis y felicidades recíprocas. A partir de aquí, todo lo que estuvo en germen en el obrero se mostrará totalmente en el segundo acto.

El obrero como al inicio de la obra, toma la iniciativa de la conversación. En este episodio ya no son cuentos imaginarios, sino son sus tristes, pero reales, recuerdos de infancia. Éstos están plagados por el trabajo, la obligación, el frío y el hambre. Manifiesta que eso no le gusta, y no comprende por qué sus abuelos nunca se rebelaron frente a esa situación. Su padre se resistió a este destino pero eligiendo una forma cobarde, el alcoholismo. Pura evasión sin ninguna eficacia o mérito. Él se sabe distinto y se siente orgulloso de haber podido salir de ese círculo familiar. Acepta su decisión de trabajar, pero pregunta ¿para qué? Busca frente a su compañero una respuesta. Para qué puede servir tanto sacrificio, tanto esfuerzo, si él no puede darse ningún gusto. Para qué diferir el placer, incluso el más pequeño (“fumarse un cigarrillo”), si no sabe a dónde puede conducir tal comportamiento. Ante esta búsqueda sin respuesta, sólo

le queda admitir muy en su interno que es menos que un perro, pues ellos ni siquiera trabajan. Él mismo sintetiza su estado de ánimo con la adivinanza “¿Qué es lo que tiene ... y no tiene?”, a lo que contesta “Yo”.

Sin embargo no pierde su buen humor. Se entristece y se alegra con suma facilidad. Sencillo, hace bromas. Sin notar que éstas no siempre son del agrado de su compañero, por lo evidente de las mismas. Sigue preguntándose por el sentido de su trabajo diario, aún cuando se ha negado que su compañero le hable sobre su condición. Pregunta por los motivos que tiene el intelectual para vivir con él. Frente a éste se rebaja, se humilla, pero también lo enaltece al establecer las diferencias culturales, políticas y estéticas que median entre ambos. Escéptico ante las razones que su compañero le da, lo rechaza. En el obrero se va notando un cambio, se advierte en él más franqueza al hablar, se ha tornado más directo. Busca e inquiere. No cree en la libertad, sólo en el trabajo por el que podrá algún día disfrutar de todo lo que le gusta. Admite que no es por encontrarle un sentido o una dignificación, lo hace por una autoimposición. No tiene otra salida. Le reclama a su compañero, que no necesitando trabajar, sólo joda a la gente. Frente al gobierno o sistema político afirma que si éste existe o no, no le interesa. Le importa sólo si le puede dar algo (o quitar algo). Considera que es un ente que iguala a todos, a los cultos e incultos; y frente a él todos tienen miedo.

Su plática sobre sus sentimientos y racionalidad sobre el trabajo, la libertad y el gobierno motivan a su compañero a contagiarse de la misma actitud. También aquél se revela y le manifiesta su búsqueda conclusa de alguien o algo que le respondiera con la verdad. El intelectual no hace más que complicarse al haber perdido, según él, el miedo que lo llevaba a actuar. El obrero reacciona frente a la atribución que le hace su compañero sobre su condición de esclavo. Al considerarse afrentado reacciona utilizando las únicas armas con las que puede herir a su compañero. El arma de la afectividad. Sí. Su compañero nunca habla de nadie en especial, inclusive pareciera que no tuviera recuerdos. El obrero que se había dado cuenta de esa situación arremete. Al intelectual le gusta hablar, pero no habla con nadie del edificio, tampoco trabaja, transcurre todo el día en la habitación. Su único medio de comunicación es su molde (el obrero) con el cual da sentido a su vida. Más aún, el obrero quiere acabar esa situación, anunciándole que se marcha, que se va y lo dejará solo.

El intelectual reacciona, también ataca al obrero por su lado falible, la familia y sus sueños de libertad. De pronto el sonido de una sirena corta este mutuo ataque, que no radica en posturas sociológicas de ambos, sino es una guerra de ethos, de moral. Es la ocasión, piensa el obrero, de hacer desaparecer a su compañero. Incendiará la habitación y huirá. Total. Nadie los conoce, tampoco nadie buscaría a un intelectual, pues éste no tiene a nadie. Ha cavilado todo esto, mientras su compañero sumido en un discurso lírico, sigue hablando sobre la libertad.

Al volver la luz, el obrero ha quedado descubierto en el preciso instante en el que iba a ejecutar su plan. Acepta ante su compañero su responsabilidad. Un poco debilitado frente a éste, vuelve a ser blanco de su hostilidad. No entiende por qué su compañero se obstina en repetirle una y otra vez que no volverá a su patria para realizar todos sus planes. Él ve todo de una manera sencilla: ha trabajado, trabajará un corto tiempo más; ahorrará y se irá a su país a ser feliz. Pero su compañero le dice que no lo hará. Él se desespera, no entiende.

El compañero del obrero, encuentra la ocasión ideal. Va a devolverle el golpe que quiso asestarle el obrero. Haciendo evidente el secreto que ambos de modo individual compartían, el lugar donde el obrero ocultaba su dinero ahorrado: La panza de Pluto. Desesperado por el descubrimiento, el obrero se siente débil y herido frente a su compañero. Casi se advierte en él la actitud de un niño que ha sido descubierto en plena travesura. Sin embargo, se defiende. Es su plata, lo único que tiene y no le puede ser arrebatada. Su compañero le asegura que no volverá “por su avaricia”. Pero, dice el obrero, “¿por qué?”.

Lleno de impotencia invencible, al obrero sólo le queda afirmar su posición sobre el dinero, rompiéndolo. Lo destruye para que su compañero vea que él puede hacer lo que le da la gana. Pero de inmediato, repara en su insensatez. Busca razones. Comprueba inmediatamente que ya nada puede hacer. Se sorprende cuando su compañero lo imita llevando a cabo un acto similar.

De pronto se le ocurre “¡Suicidarse!” Claro, es la mejor solución. Querer evadir el problema que se le avecina. Su compañero no pierde la ocasión de molestarle en este momento solemne y escalofriante acto. Tanta es su sorna que acaba por desanimarlo.

Su desánimo es tan grande que vuelve a su rutina. Se acaban los festejos para él. Al otro día tendrá que ir a trabajar, y continuar con todo. Si tuvo razón su compañero en todo lo que le dijo, eso no le interesa. De pronto se vuelve arisco e indiferente a la conversa del intelectual. Le fastidia su verbosa forma de ser.

### **AA: El intelectual**

AA se define por ser un tipo ocupado y distraído, pero observador de los actos, palabras y gestos de su compañero, el obrero. Sigue la conversación de éste desde lo banal hasta lo más complicado que él mismo puede permitirse. Luego de su paciente escucha y habiendo redondeado todos los cabos de la conversación del obrero sale a la palestra recomponiendo todo lo que quiere decir aquél. No evita manifestar su exasperación frente a los desaciertos, tautologías o inventos de su compañero. Tampoco escatima oportunidad para ridiculizarlo, aún a riesgo que esta actitud revierta en él, pues el obrero al no darse ni por enterado de sus indirectas no hace más que irritarlo.

Da la impresión que frente al obrero, el intelectual no hiciera más que purgarse, a la vez que aquél lo invita a que se deje llevar por el ritmo cotidiano de la vida (pasear, reír, bromear, suspirar, etc.) y deje su natural y razonable forma de ser. La acriticidad de su compañero suele enervarlo. Pedagógicamente lleva su conversación a contradicciones en las que atrapado, el obrero las resuelve de la forma más aparente y gruesa. Quizá incitado por las soluciones que el intelectual sin pronunciarlas expresamente sugiere. Suele recordarle su condición humillante de emigrado que intenta, además impresionar con su pose de turista bienvenido.

Las costumbres de su compañero las racionaliza con su teórica formación política; a la vez que se va atisbando, en sus reprimendas, otras dirigidas, tanto al grupo político que dejó, como a su propio comportamiento político. Para ello, recorre nuevamente toda la historia del paseo del obrero, sólo con la intención de desnudarla y reducirla a unas cuantas pisadas por las calles de un país que no mira, y cuando lo hace es para marginar. Le recuerda su tacañería para el gasto, pero probablemente ni siquiera se abstiene del gasto sólo por ahorrar, sino por que teme ser

rezagado al intentar, como cualquier ciudadano, adquirir un bien o un boleto que le permita soñar como todos. Ingresa al espacio más privado de su compañero, y lo profana, avergonzándolo por sus elecciones para pasar el rato. Apela al rubro del gusto para humillar a su compañero, lo califica de vulgar, burdo, sucio, promiscuo, ridículo e idiota. También a la clasificación por su capacidad intelectual, le achaca su limitada agudeza, y las escasas ilaciones de su razonamiento que sólo se guía por lo evidente. Incapaz de hacer abstracciones. De pronto, calla, no por haber logrado que el obrero “reconozca” sus limitaciones sino por la violencia de éste. Ante aquélla, el intelectual suele retroceder. Algunas veces calla, también por la ternura que le inspira el obrero, al quedarse anonadado por sus discursos y; cuando ambos están quietos sin qué decirse.

El intelectual suele reflexionar sobre su actuación política. Sus comentarios los suelta a cuentagotas. Lacónicas, sin expresión, casi muertas. Califica su patria, que no sabemos cuál era, de anodina, viviendo una ilusión que la conllevará a una desilusión dolorosa. Particularmente habla como si él fuese un orate o visionario que hubiese visto ese futuro, y desea evitarlo. No por la vía del alargamiento de la ilusión a toda costa, sino por la vía del darse cuenta de los errores y corregir. Total, dice “la historia siempre termina por vengarse ...”, aludiendo a que no hay, mentira que dure cien años como tampoco sociedad que resista una situación cada vez más intolerable.

Con todo lo anterior, el obrero igual. Da la impresión que todas la invectivas del intelectual cayesen como gotas de lluvia sobre un paraguas. Al parecer el intelectual se ha comprometido personalmente en una empresa doméstica, al querer educar a su compañero. Intenta imponerle una disciplina en sus costumbres alimenticias (en general en todos sus hábitos). Por su conversación se deduce que el intelectual suele convidarle su comida. Pero según él, es tanta la frescura y/o descontrol del otro que es casi imposible reglar su comportamiento.

Cortante el obrero habla de las moscas, su tema favorito, e impele a recordar al intelectual. Súbitamente éste reacciona y se ofusca. No quiere recordar nada, no quiere saber nada de “allá”, quiere olvidar. Aunque también le molesta hablar de cosas triviales, suele irritarse porque para conversar prefiere temas “impersonales”, acontecimientos externos a su fuero íntimo. Sin querer perder su posición, racionaliza el tema de las moscas, buscándole un sentido

oculto. Un pretexto para que pueda ser digerido por él. Ya que si cualquier tema no, tiene la envoltura de lo complicado o lo fino no son dignos de ser abordados.

Al parecer, el comportamiento grosero y egoísta del obrero no es intencional, pero lo saca de quicio. Aquél es mezquino y le reclama hasta el último grano de azúcar con el que debe contribuir para tomar el té o comer algún bocadillo. Estas ridiculeces crisan al intelectual hasta tal punto que cae en lo mismo, y le enrostra al obrero que él colabora más que los dos al sostenimiento del cuarto. Además, le increpa su falta de solidaridad y su mal gusto en las comidas (comer frío, exceso de azúcar, etc.).

Fortuitamente, el intelectual descubre la comida en lata que su compañero oculta para no convidar. Le recrimina su descontrol y el comer a hurtadillas del otro. Al igual que otros hechos, racionaliza este hallazgo y le otorga el simbolismo del poder. Establece diferencias entre él y el obrero. Él no necesita que le descubran el sentido oculto de sus actos, él come de manera mesurada, frugal. Advierte que el obrero está comiendo comida para perros. Le avisa, se preocupa, pero el obrero no le cree, piensa que es un ardid para molestarlo. Le contesta que no puede ser tan “fino” lo que coma un perro, por lo tanto es para personas. Con todo, se da cuenta de su débil argumentación y, en todo caso, dice, puede comerlo porque es comida para gatos. Ya que el “perro” tiene una connotación política que le incomoda. El intelectual fastidiado por la defensa impertinente de su compañero se carga y dice que haga lo que quiera. Sólo segundos transcurren, y no lo permite. Saca una conserva suya y se la convida. Le cae bien, además no puede permitir que alguien en su presencia se rebaje tanto.

Importunado por los ruidos que producen los vecinos manifiesta lo que siente acerca de su condición. Se percibe amosconado por la estrechez del único ambiente que comparte con un grosero, mal educado y vulgar compañero. Peor aún, al ser consciente de su realidad, se siente una insignificante bacteria. A pesar que él siempre se estimó como un ser muy importante. Su malestar no es, solamente por el desperdicio de su intelectualidad inapreciada o no ejercitada, sino porque, además se encuentra en un lugar feo, sucio, incómodo y asfixiante. Nada correlativo a lo que él se merece. Molesto por la incomprensión de su compañero, le reprocha que ni siquiera advierta que vive a costa de él. Él paga el alquiler, la comida, etc. Y ni siquiera se disculpa o pide prórroga para el pago. Le hace saber al obrero que no se explica qué hace

con el dinero que le pagan (en doble horario, bonificación por riesgo de trabajo). Con todo ese dinero no es capaz de conseguir algo mejor, un lugar más saludable donde vivir, por ejemplo; alimentarse mejor, ni siquiera paga sus deudas. Al intelectual le molesta que el obrero no gaste en si mismo, ni siquiera se considera una inversión que hay que mantener. El obrero reacciona, frente a estos reproches, manifiesta que, si su compañero le tiene tantas consideraciones es porque tiene plata, ¡Total, siempre la ha tenido! Molesto, el intelectual, toma una decisión. Se muda, pues tanta inmundicia le hartó. Pero sobre todo la “desvergüenza” es la quintaesencia de lo insoportable. Pero antes de partir le echa en cara todos sus humores al obrero. Le dice a boca de jarro que sus modales, su suciedad y su testarudez son insoportables. Que todo ello no puede arreglarse sólo con la lástima que él le tiene. Es un sujeto que no cala, ni los agravios a su persona.

Hasta aquí parece que el intelectual es un tipo, un tanto neurótico en sus pretensiones racionalizadoras frente al mundo, a su compañero y frente a si mismo. Pero de pronto, en él va apareciendo la avidez por conseguir algo de su compañero de habitación. Había decidido marcharse, lo ha resuelto en segundos (???). Su dispar amigo ha notado que se va sin nada, y como el mismo es muy prendido y necesitado de objetos, le avisa. El intelectual haciendo gala de un desprendimiento ejemplar le regala todo, incluso hasta sus objetos personales, incluyendo entre éstos, sus manuscritos. Tanta magnanimidad que parece divina, hay que matizarla con una dosis de humanidad (parece pensar el intelectual), y lo hace. Habiendo ya, sospechado el lugar donde el obrero guarda su dinero, elige llevarse como significativo recuerdo, el perro de peluche de éste. Pelean, el obrero no se descubre ante él. Sólo desea que le devuelvan su perrito. Se enfrentan. De pronto, el agua corre por el grifo que había quedado abierto. Corta la pelea. El intelectual se excusa: “Va a tomar el té”. Todo lo demás pasa a tercer plano. Ha confirmado donde, el obrero, guarda su dinero, además ha medido su reacción.

Con miedo a ser robado u obligado a pagar, el obrero se siente obligado a servir al intelectual. Promete pagarle. Pero aquél, siempre desprendido, le dice que no se preocupe por ello. Acepta, con gusto, los remilgos del obrero, le gusta sentirse atrayente, merecedor de halagos y con audiencia dispuesta a la ejecución y al aplauso. De inmediato pide que ese foco antiestético sea modificado en su apariencia. Le fastidia el brillo que irradia. Sus ojos no soportan la luz directa. De inmediato repara que a su compañero ésta no le molesta en absoluto. Se asombra de

tanta resistencia rayana en la insensibilidad, que según él puede explicar por qué el obrero parece no importarle la realidad social. Y, como no puede dejar de encontrar una razón para todo, él supone que el obrero ha tenido que ser un prisionero político, el cual ha resistido toda clase de torturas y que además huyó. Se estrella con la indiferencia del obrero. De seguido repara en la hora, y advierte que es el último día del año, por lo tanto habrá fiesta entre los vecinos. Nuevamente, el agua al hervir, corta la idea, y el obrero se derrumbó, ¿por qué?. Escucha los villancicos que conmemoran el Año Nuevo. Aquél se deprime, se inmoviliza.

Al intelectual le conmueve que el ambiente de fiesta ponga triste a su compañero. Situación que se acentúa más al verificar que en esa habitación no hay nada que amerite la ocasión. Acicala la mesa y la dispone a la celebración con un coñac que tenía guardado. Se pone formal, se viste con el saco y va a buscar al obrero, ¡Total, hay que celebrar! Lo invita a la mesa, le da por su lado, “Hay que arreglarse”, peinarse, ponerse elegante porque el Año Nuevo está llegando. Por su lado el obrero, también le sugiere lo mismo. Se pone incómodo, no es de afeitarse, ni usar corbata. aceptará pero a condición que su compañero no sea tan descuidado consigo mismo: “¡qué se cambie esas medias con huecos!”.

El obrero vuelve a la carga, comienza con sus cuentos lindantes con la inverosimilitud. El intelectual se distingue, bebe sin acortar la distancia social suficiente en relación a él. Él no se relaciona de manera vulgar y a hurtadillas con el sexo opuesto, por ejemplo (pero cómo lo hace, si lo hace no lo manifiesta). Le molesta tanto lo que dice su compañero, que intenta herirlo en lo que más le podría doler: su mujer. Y le hacer recordar, entre líneas y gestos, que así como él mira y desea a las mujeres; su mujer, allá en su país, puede ser objeto de la misma afición y quizá en condiciones no tan solapadas.

El intelectual cuenta su vida, se ha casado dos veces y se divorció otras tantas. No tiene hijos. Creía en el amor, en constituir una sola alma con la mujer que amara. Le entristecen estos recuerdos. Él vivía en una ciudad, tenía amigos, ganaba bien. Y ahora no tiene nada. Dejó todo porque tenía que huir, sintió miedo al comprender que en su país, él era un inadaptado para el sistema. Un día presenció la protesta callejera de unos jóvenes, casi niños. Tiraban piedras y eran perseguidos por esta razón. Advierte la insolidaridad de su compañero, ante sus palabras. Siente el escarnio de ser considerado, a los ojos del obrero, como un inútil que no sabe hacer

nada. “Un intelectual”. Le duele. Pero argumenta a su favor de forma parabólica. No habla en primera persona, sino pone ejemplos para aclarar lo correcto de su actitud. El haberse marchado a otro país por “su inconciliable posición política frente al gobierno”. Habla de la delación, de la acusación anónima, de la inseguridad política de cualquier ciudadano. De la sensación de opresión y coacción generalizada, casi ambiental de la sociedad en la que vivía. Y frente al obrero, que no le presta la atención que él demanda, no le queda más que admitir que frente al gobierno sólo puede reclamar con palabras, que sólo las tiene a ellas para defenderlas o defenderse. No ha hecho nada específico, quizá sólo haya manifestado su opinión a favor o en contra del gobierno, pero no se atrevió a proponer y trabajar por sus ideas. De allí que se explique el insólito asombro frente a la insensibilidad física del obrero de cara a la bombilla de luz, por ejemplo. Quizá haya sido él quien no soportó el trajín de los interrogatorios que, probablemente incluirían torturas. Triste, por su inapreciada confesión, se dispone a brindar. Quiere burlarse de sí mismo, insultándose e invita al obrero a beber con él, éste no quiere brindar porque se ha sentido agraviado, pues él no es “ni perro, ni cerdo”. Dos alusiones a los esbirros del gobierno de su patria, quizá.

Se reconcilian por el retiro, de parte del intelectual, de los apelativos. Éste no se ha quedado satisfecho, lleva la conversación a tópicos que le gustan al obrero, haciendo que éste hable de sus sueños y anhelos. El intelectual lo escucha aguardando el momento propicio. Brindan por la futura realización de los sueños del obrero. En esos instantes ¡Oh, realidad! Al obrero le tiemblan las manos, está enfermo. El trabajo con el taladro de más de ocho horas diarias, manifiesta sus estragos en la salud del pobre campesino emigrado. Momento crítico para ambos, uno desvalido y el otro atizando en la situación, pregunta: “¿Por qué?” su compañero sufre tan calladamente, ¿Por qué? no se integra a la sociedad en la que vive?, ¿Por qué no aprende el idioma?. Sin embargo, este interés por la adaptación social del obrero tiene trampa. En realidad, lo que quiere saber es si el obrero se está quedando sordo, primer síntoma del envejecimiento prematuro por su labor diaria. Alrededor de cuatro años son los que el obrero trabaja cavando zanjas, el tiempo suficiente para que las consecuencias de la enfermedad vayan manifestándose. Pero su preocupación se estrella, nuevamente, con el desprecio del obrero.

Furioso, el intelectual reacciona casi ferozmente. Si antes no se explicaba, por qué el obrero no invertía , en su persona ni en lo más mínimo, menos aún entiende ¿cómo es posible que no

atienda a una amenaza de una literal muerte en vida, por la incapacidad total para el trabajo? No entiende esa racionalidad que se dirige al trabajo sin medir horario, riesgo y esfuerzo, cual robot programado, que al encontrar un obstáculo sigue en esa dirección aun a costa de destruirse. Le impacienta que al lado de él viva alguien que no se respeta, que no se quiere, que no reclama, que no pide por él mismo, que se posterga resignadamente por un sueño incierto, pues la enfermedad contraída echaría por tierra cualquier disfrute. Le duele la impotencia personal y política que experimenta frente al obrero. Se siente unido a él. Cree que la suerte del obrero está unida a la suya, la redención o fracaso político de los dos es inseparable. Lo llama a que reaccione, lo exhorta a vivir humanamente, a saborear la libertad ... El obrero lo rechaza, nuevamente; se ha sentido ofendido porque le han alzado la voz y lo han zarandeado. De súbito la luz se corta. Son las doce de la noche. Se relajan casi instantáneamente como si esa violencia hubiese sido concertada de antemano, pero sin explicitar nada con palabras.

Parecía que el obrero había sido totalmente inconsistente frente a toda la charla concientizadora del intelectual. No lo admite, pero comienza a preguntar, a reflexionar como si cuestionara su condición de campesino emigrado-trabajador de construcción civil. Ante esta nueva actitud, el intelectual sólo escucha, acentúa ciertos temas de la plática de su compañero. Un poco más de desazón del obrero y de pronto éste hace una broma que no le gusta al intelectual. El obrero lo ha imitado, se ha burlado de él. ¿Acaso significa este incidente que el intelectual ya no detentaría a los ojos del obrero la seriedad y honorabilidad de su persona?. Éste se habrá convertido, sin darse cuenta, en un objeto de mofa. Esto no lo perdona y pone en su “lugar” al obrero. Éste reacciona, recordándole al intelectual que él mismo, vino por sus propios pies a vivir con él. El obrero vivía con anterioridad en ese piso. Si el intelectual lo eligió no es tiempo de quejas, no corresponde que reclame un trato diferenciado. Pero el intelectual se ha sentido ofendido por el trato, en apariencia desagradecido del obrero, ya que al sentirse culpable de la condición de indigencia de aquél, pretende reparar su falta. Encontrando sólo maltratos e incomprensión. El intelectual manifiesta que vive con el obrero para expiar el pecado nacional por no haber visto claro el rumbo que debió haber tomado su sociedad, o de no haber tenido el valor de quedarse a luchar por sus convicciones. Pero, no sólo es eso. Quiere expiar los errores de sus antepasados (aristócratas, quizá) quienes jamás se encontraron o fraternizaron con los campesinos, quienes eran los verdaderos forjadores de la riqueza que ellos despilfarraban. Recuerda la propaganda política de los populistas, se burla de ellos y de él, pues

no está seguro de no estar encarnándolos. Quiere librarse de todas esas concepciones románticas, impulsivas, reivindicativas sólo por la idea de la reparación moral. Él ahora es racional y progresista, tiene un método, un programa para el cambio social. Se siente verdadero, correcto y coherente. Hasta allí, el intelectual no se había auto calificado de socialista, es el obrero quien le dice que ni siquiera es eso.

Ofendido, arremete contra el obrero “para echarle miedo”. Lo amenaza con ser un espía que puede denunciarlo, ya que para el gobierno que dejaron no sólo le importa si conspiran políticamente sino que persigue a quienes, incluso, sólo piensan en la libertad. El intelectual le pregunta al obrero, si no le fastidia no poder pensar. Aquél le contesta que sí piensa, pero que no le gusta pensar en “cojudeces”. El intelectual no se conforma, prosigue su ataque, tienta al obrero a que calibre la posibilidad que le quiten lo único que tiene : su empleo, y con éste, sus sueños. El obrero replica que no puede hablar del desamparo en relación al gobierno, porque frente a este último todos, los intelectuales, los obreros, los campesinos ...”se cagan de miedo”.

El intelectual advierte que aun con la obtusidad manifiesta, el obrero tiene razón, él mismo ha sentido miedo tantas veces. Burlándose manifiesta gozo porque su compañero haya llegado, directamente a la razón que tanto le duele reconocer, quizá por tantas consideraciones hacia él mismo le haya sido difícil confesarse tan cruel e igualitaria verdad. Se compara con un mono gracioso. Siente que eso era en su país. Estaba allí para justificar y completar graciosamente todos los estamentos sociales. Estaba allí, pero no para ser tomado en cuenta, su racionalidad principista era demasiado estrecha para el ritmo con el que tenían que tomarse las soluciones a los vaivenes políticos. Se sintió mono y esclavo a la vez; pues mientras lo consentían por sus gracias (palabras bonitas) era esclavo, porque trabajaba sin tener la menor esperanza de ser valorizado. A pesar de su triste comprobación, él tomó el mejor camino: Emigrar y buscar a emigrados no partidarios políticamente y él, solo contra el mundo, tratará de concientizarlos para que cada uno de ellos forje su propio destino. Esta dolorosa reflexión, llevada a cabo por un extremo sentido de justicia, lo ha llevado a buscar personas que necesiten de él, personas abandonadas a la molición política, esclavos. Entonces él, intelectual a carta cabal, será su único redentor. Y como no puede renunciar a ese prurito discursivo de su personalidad desea plasmar todas esas experiencias en un libro, una obra que lo enaltezca, lo inmaterialice, y ¿por qué, no? que lo redima también. Pero su idea guía, su aliento tiene atravesada la duda del tener o no

tener miedo. El motor que lo ha dirigido, que lo interpeló se ha diluido al entrar en contacto con la sociedad en la que vive. “Allá”, en su tierra, las ideas borboteaban, se atropellaban unas a otras. “Acá” se siente disperso. Como el obrero, el intelectual a su manera, también se resiste a la integración social, que percibe como la subsumisión total, destructora de sus concepciones. Supondría arrancarle de cuajo toda su historia, su vida. Peor aún, si él siempre se ha tenido las mayores y mejores expectativas de logro social, a costa de su penetrante inteligencia. Al escuchar a su compañero advierte que aquel también, conoce el miedo, lo ha palpado y sabe del miedo colectivo de “allá”. Por un momento, se vio en él. El obrero le servirá entonces como unidad de observación, a través de la cual el podrá ordenar y sistematizar todas sus intuiciones sobre el comportamiento político de su sociedad.

Así, vuelve a racionalizarlo todo. Ya encontró una razón para justificar su comportamiento. No es ningún sentimental. Él siempre tiene razones suficientes para todo. Pero jamás pensó que el obrero le saliera que todo ello es una absoluta mentira. Para el obrero, lo único que quiere el intelectual es “conversar”, “hablar”, sentirse “escuchado”, “admirado”, “jerárquico”, “magistral”, “chic”, “consejero” ... Ya que “acá” él, tampoco se quiere integrar a un círculo homólogo al que pertenecería en su país. Quizá, proporcionadamente a su condición y ocupación, exista “acá” marginación. Al intelectual nadie le escribe, parece que nadie tiene recuerdos de él. Él mismo aparenta no tenerlos. Cuando quiere hablar de su vida recurre a alusiones, vagas, analógicas, parabólicas. No pronuncia los pronombres posesivos “mi”, “mío”, ni el personal “yo”. El obrero sabe que el intelectual nunca escribirá nada. Lo ve tan cobarde que siente lástima de él. Por último, lo sentencia con dejarlo solo.

De inmediato el intelectual reacciona, ya no le permitirá ninguna insubordinación más. El obrero no volverá, de eso él se encargará. Lo denunciará (falsa o verdaderamente). Cualquier papelito mal escrito, o declaración es suficiente para que a cualquiera le caiga la condición de conspirador o reaccionario. Para este fin puede servir el hecho que vivan juntos. Si al obrero le permitieron salir del país, era para que sirviese de señuelo para ubicar a otros paisanos. En el extranjero se liman las diferencias entre intelectuales y obreros. Al vivir juntos o al reunirse para conversar de “allá”, puede que se pueda atrapar a los que están en la lista negra. Tal argumentación la cree el obrero. De pronto se oye el sonido de una sirena de bomberos, el intelectual ha decidido sedimentar el tema. “Le quiere meter miedo”, lo consigue. El obrero planea algo de inmediato, frente al distraído intelectual, para librarse de éste. Alista sus cosas,

no está seguro si el incendio, del que habla el intelectual ocurre en el edificio donde viven, o en la calle. El hecho es que hay que marcharse pronto, a salvar el pellejo. Burlándose de la actitud del obrero, el intelectual recuerda a Nerón. Imagina el dolor de los que se creen hombres libres, y él desea verlos corriendo, sufriendo por un a libertad, que como no es la suya le importa un comino.

El obrero intencionadamente apaga la vela. Un instante de oscuridad total. Tiene el hacha en la mano, en posición cercana al intelectual, dando la impresión de querer asestarle un golpe. El intelectual lo observa, no le dice nada. Se dio cuenta ya de la debilidad del obrero. Su larvada violencia lo lleva a no medir cada trampa que le coloca el intelectual para que actúe cegado por el impulso. El obrero lo iba a matar, cierto. Pero, ¿realmente se creyó lo del incendio? Al parecer sí. Igual, el intelectual, vuelve a decirle que no regresará a su patria.

“No regresarás”, la razón no se la da, en ese momento. Pero no regresará. Así como, tampoco, él no denunciará a su compañero, y éste ya no intentará asesinarlo. El obrero quiere volver, ello es evidente pero no es suficiente para volver. La idea de la vuelta ha sido suficiente sólo para poder mantenerse vivo, y con fuerzas para resistir la inmensa soledad que el intelectual no puede resistir, por eso mismo es que el intelectual se esforzará por convencer al obrero para que se quede. El dinero es lo que mantiene al obrero en el “acá”, afirma el intelectual. Aquí tiene que resistir o morir. Le enrostra a Pluto, el perro de peluche en el que el obrero guarda su dinero. Eso, el dinero, la avaricia que se ha anidado en su compañero es lo que no lo dejará partir nunca. Pues cada vez que saque las cuentas, querrá más o sus proyectos adquirirán mayor envergadura y por lo tanto más plata será necesaria. Eso es lo que el intelectual ha advertido, y si no es verdad, sabe que tiene que decírselo y repetírselo de tal forma al obrero para que se lo crea. Con este ardid conseguirá que el obrero no regrese o que desista de matarlo. Tiene que convencerlo que con todo lo malo, aquí se está mejor, cuenta con esperanzas, sueños, nostalgia, ilusiones. Es decir vive mientras que “allá” no va más que a gastar, gastar y gastar. Y por último su avaricia no es más que expresión de su condición de esclavo. “Allá” esclavo del Estado. “Acá” esclavo del sistema que le paga a costa de su vida. Peor aún, es un esclavo contento porque sueña con vengarse, con comprar, algún día, todos los objetos que hoy le son inaccesibles.

De pronto, como si quisiera demostrar que él no es esclavo y que es libre frente a su entorno, despanza a Pluto y rompe sus billetes, su libertad en ciernes, la destruye en un ataque de ira libérrima. Pero tan pronto como su acto destructivo acaba. Se arrepiente, gime, suspira pero ya es muy tarde. El intelectual hace lo mismo, no le queda otra, él siempre tiene que ser más que el obrero; aunque lo que esté por hacer sea un tanto igualitario lo hará con la mayor hidalguía para distinguir su comportamiento. Total lo que destruye no es cuantificable, es inmenso, superior. Para él la destrucción de sus manuscritos es como una muerte vicaria, infinita. Hay que reconocerle que es sincero. Destruye movido por la comprobación que su querida unidad de observación no existe. Su libro sobre la esclavitud no tendrá ya ningún sentido, se queda omnubilado por todo lo que ha sucedido y sin poder traducir nada, en palabras para que lo exorcicen. El obrero ha tomado la decisión de aniquilarse. Se va a suicidar. Su vida no tiene sentido. Según el intelectual, la forma del suicidio de su compañero es de mal gusto y sin noción de ubicación. Se burla, no se deja llevar por lo patético de la decisión del obrero. La desluce, le quita solemnidad al pedirle a éste, que se ha quitado los zapatos, se cambie esas medias llena de huecos. Le recuerda a su familia, ¡Pobrecita que será de ella!.

El obrero lo ha escuchado. Parece adivinar el juego desalentador del intelectual. Desciende de la mesa sobre la que se había parapetado para colgarse de una cuerda. Baja, pero ya no escucha a su compañero. Como un autómatas se dirige a su cama, quiere dormir, y punto; allí se acabó su celebración. Al intuir la desolación de su compañero, el intelectual se siente solo e incomunicado, invalidado por toda su argumentación falaz que lo único que ha hecho es patentizar la desesperanza diferida con tantas excusas, como el trabajo, el dinero, la casa, el libro, etc. Intenta devolverle sus sueños pero ya no puede, por lo menos en lo que queda de la noche.

### 3.3.1. Número y sexo de los personajes

**Emigrados** cuenta con dos personajes masculinos. **AA: el intelectual y XX: el obrero.** Entre ellos no hay diferenciación entre actor principal y secundario. Ambos son protagonistas de la historia, y por lo tanto personajes principales. La terminología dramática

define la noción de protagonista como el lugar o acción del papel principal, y la de antagonista es el que se encuentra en oposición o conflicto con el protagonista. En esta obra de dos personajes principales, y en la que los conflictos se exteriorizan en número de siete, la definición de protagonista y antagonista recae en ambos de acuerdo a la posición que ocupen dentro de las crisis dramáticas.

### 3.3.2. Análisis de personajes (según Modelo Actancial)

En este apartado utilizaremos el Modelo Actancial<sup>9</sup>. Este modelo proporciona una panorámica de los personajes (caracteres, acciones, situaciones y dramaturgia). Permite estudiar a los personajes no sólo desde la perspectiva psicologista y/o metafísica, sino que además los estudia como sujetos pertenecientes al sistema global de acción dramática. Une una acción concreta (gesto, situación) con el **actante** (estructura profunda del drama, leivmotiv). La razón de ser del modelo actancial es su movilidad que reside en poder proponer varios esquemas de estructuras profundas del drama y verlos en su interconexión, plasmados en los actos del personaje. Ayuda a visualizar las fuerzas principales del drama, y el desenvolvimiento de aquéllos en la acción dramática. Afirmamos que en **Emigrados** encontramos dos actantes para cada uno de los personajes:

<b>AA: intelectual:</b>	- <b>Concientización del obrero</b> - <b>Realización personal</b>	<b>AA1: Co</b> <b>AA2: Rp</b>
<b>XX: obrero:</b>	- <b>Conservador</b> - <b>Diferenciación socio económica</b>	<b>XX1: Cd</b> <b>XX2: Dse</b>

#### Modelo actancial AA1: Co de AA: un intelectual

<sup>9</sup> La definición del Modelo Actancial en Pavis, o. c., pp, de la 6 a la 12. La operacionalización del Modelo que presenta PAVIS es según Hamlet, p. 355.

particular	individuo carácter actor rol tipo estereotipo alegoría arquetipo	<b>AA</b> impositivo sutil observador superior fino mayéutica libertad
general	<b>actante</b> <b>(AA1: Co)</b>	<b>Concientización del obrero</b>

Modelo Actancial **AA2: Rp** de **AA**: un intelectual

particular	individuo carácter actor rol tipo estereotipo alegoría arquetipo	<b>AA</b> solitario desprendido pedagogo disidente intelectual manuscritos principios éticos - políticos
general	<b>actante</b> <b>(AA2: Rp)</b>	<b>Realización personal</b>

Modelo Actancial **XX1: Cd** de **XX**: un obrero

particular	individuo carácter actor rol tipo estereotipo alegoría arquetipo	<b>XX</b> violento compañero apolítico ingenuo vulgar familia resistencia social
general	<b>actante</b> <b>(XX1: Cd)</b>	<b>Conservador</b>

Modelo Actancial **XX2: Dse** de **XX**: un obrero

particular	individuo carácter actor rol tipo estereotipo	<b>XX</b> sociable interesado soñador práctico obrero de construcción civil
general	alegoría arquetipo <b>actante</b> <b>(XX2: Dse)</b>	ahorros ser alguien <b>Diferenciación</b> <b>socio-económica</b>

Estos cuatro **actantes** se ponen de manifiesto a lo largo de la acción y se hacen más evidentes en el momento que las crisis se agudizan. Los cuatro actantes son contradictorios entre sí. Es notoria la forma cómo cada uno de ellos lucha por esclarecerse frente al otro. Vamos, ahora a relacionar estos cuatro actantes con las crisis de conflicto que encontramos líneas arriba.

El esquema básico de surgimiento, conflicto y resolución (o desenlace) dramático, en **Emigrados** se cumple de una forma muy particular<sup>10</sup>. Los siete momentos de crisis que hemos encontrado tienen a su alrededor, tanto surgimiento y desenlace propios. Aunque estos últimos no son totalmente claros, es decir, no solucionan el conflicto en sí, sino lo que se manifiesta es una resolución puramente circunstancial que lleva a guardar de manera latente la irresolución, casi al final de la obra, del conflicto general. Esto permite afirmar que estas no soluciones permiten llevar la tensión dramática a un "in crescendo" final, en el que se patentizan todas las irresoluciones previas. Pero esta crisis final no llega a tener un desenlace entendido como purgación o aceptación del destino de cada personaje. El final es paradójico e incierto, y deja entrever la posibilidad de nuevos conflictos, manifestándose el carácter trágico de **Emigrados**, pues ninguna parte puede ceder sin desacreditarse frente a la otra.

<sup>10</sup> El esquema de surgimiento, conflicto y resolución es de origen aristotélico; esta estructuración es narratológica y la segmentación se efectúa en función de las grandes unidades universales del relato. Tres fases son indispensables, 1. Prótasis (exposición y puesta en marcha de los elementos dramáticos); 2) Epítasis (complicación y enmañamiento del nudo); 3. Catástrofe (resolución del conflicto y retorno a la normalidad. O, también 1. Nacimiento de conflicto; 2) Conflicto; 3) Clímax y conciliación. Este modelo, según PAVIS es lógico y canónico, pero sufre variaciones, pues la segmentación externa no coincide necesariamente con las tres fases del relato. PAVIS, o. c., p. 18 y 19.

La estructura del drama presenta siete momentos de crisis durante el transcurso de la acción (cf. supra "Descripción gráfica", 3.2.3) los cuales se sintetizan a continuación.

## I Acto

**La primera crisis (en el gráfico 7, C1, cf. supra), se desarrolla casi al inicio del primer acto durante la usc C1: "El cuento de la estación (2da. versión)" (del parlamento 102 al 139), en esta situación se pone de manifiesto el actante **Concientización del obrero (AA1: Co)** frente a un XX que, no tan claramente, manifiesta el actante **Conservador (XX2: Cd)**.**

132. AA: *Pero no pasó absolutamente nada. La viste bajar y cuando se fue, enrumbaste hacia el baño. Claro que no fuiste a los "servicios higiénicos" de Primera Clase. Donde tienes que pagar por entrar. No, fuiste a un meadero cualquiera, donde todos pueden entrar gratis, donde los urinarios están atorados de colillas y hay lagunas de orines en el piso. Donde hay sólo una toalla, pero está tan sucia que nadie se atreve a tocarla. Donde hay cantidades de hombres en silencio, masturbándose religiosamente. Cada uno por separado, y sin embargo, todos juntos, en una especie de comunión, de promiscuidad liberadora. Pero nada de esto te repugna. Al contrario. ¿Dónde más podrías sorprender a tu prójimo en una situación exactamente igual a la tuya? ¿En qué otro rincón del planeta puede hallarse tanta solidaridad? Poco importa si se trata de una solidaridad basada en la degradación. Lo que importa es que es auténtica, rotunda, hiperbólica y escandalosamente expresionista. Mejor para ti. Teniendo en cuenta que tu capacidad de percepción es más bien reducida, sólo eres capaz de tomar conciencia de lo excesivo, de lo enorme. Los matices y las sutilezas están fuera de tu alcance. Te quedaste largo rato en el meadero. Lamentablemente, no podías quedarte allí, para siempre. Una vez que terminaste con tu patético ejercicio, te peinaste ...Y saliste del subsuelo donde tu historia había tomado forma. Me refiero esa sarta de mentiras ingenuas y estúpidas sobre tu aventura con la mujer del tren ...*

133. XX: *Me la tiré.*

134. AA: *Mentira. Puro cuento. Estabas allí parado, frente al coche cama, con el cigarro que te quemaba los dedos. Ese cigarro barato era tu única realidad. Fuera de eso, eras tan sólo una mezcla de deseo, odio, admiración, lujuria y humillación. Ya lo creo que deseabas a la mujer del tren. Y no sólo como mujer. Dicho sea de paso, sospecho que no tienes la menor idea de lo que es realmente una mujer. Tu sexualidad no debe pasar del estadio más primitivo del coito. Y dentro de tu fantasía, ella era mucho más que una simple mujer, era el símbolo de un mundo que te es totalmente inaccesible. Y visto que era un abismo que no podías superar, construiste un puente con tu imaginación. Debo reconocer que para lograrlo debiste realizar un esfuerzo intelectual inusitado para ti, conociendo tus limitaciones. Es por eso que te digo que la escena del andén sucedió después, tomó forma en el meadero, a posteriori ... en el ambiente idóneo para tus elucubraciones ...*

135. XX: *¡Cállate!*

136. AA: *¿No fue así acaso?*

137. XX: *No.*

138. AA: *No te alteres. No tiene importancia. Ya volverás a la estación el domingo que viene.*

*(AA TOMA LA BOTELLA DE CERVEZA VACÍA QUE HAY SOBRE LA MESA Y LA ROMPE CONTRA UNA ESQUINA, EMPUÑANDO EL CUELLO DE LA BOTELLA COMO ARMA. LOS DOS SE HAN PUESTO DE PIE)*

139. AA: *Está bien. Está bien. Me equivoqué. Te la tiraste. Ella se arrojó a tus pies, te besó las manos y esos zapatos horribles. Se posternó ante ti, a ti y a tus zapatos horribles. Ella, el general y hasta el carrazo del General. Reventaron fuegos artificiales en tu honor. Te trajeron una fuente de helados. Todo el mundo comentaba: "¡Qué guapo es!" Te admiraban e idolatraban. ¿Es suficiente? ¿Estás contento ahora?*

CH: "Toma conciencia. El por qué de la historia" (Unidad de significación concreta, del parlamento 140 al 155)

(XX SE SIENTA Y DEJA EL CUELLO DE LA BOTELLA SOBRE LA MESA. PAUSA)

¿Quieres una taza de té? (CONCILIADOR) ¿Te preparo una taza de té?

140. XX: Siempre malogras todo.

141. AA: Perdóname si te ofendí. (CASI APENADO)

142. XX: ¿Por qué te la agarras conmigo?

143. AA: Te ofendiste porque te dije la verdad.

144. XX: ¿Qué tienes contra mí?, ¿Qué te he hecho yo?

145. AA: Quiero hacerte tomar conciencia de tu situación, en vista que eres incapaz de hacerlo por tu cuenta ...

146. XX: Fui a la estación.

147. AA: Precisamente. No te das cuenta de las ...

148. XX: Quería levantarme el ánimo.

149. AA: Lo sé. Créeme que te comprendo. Allá era igual ...

150. XX: No comiences ...

151. AA: Vivíamos en la mentira, tomando nuestros sueños por realidades ... Un presente falsificado engendra un futuro enfermizo. La historia siempre termina por vengarse ...

152. XX: ¿Cuál historia?

153. AA: La nuestra, la historia de nuestro pueblo ...

154. XX: ¿Qué historia ni historia! Me cago en la historia. Yo fui a la estación.

155. AA: Ese es precisamente un elemento de la historia. Pequeño pero fundamental. Fui a la estación.

**Fui** es el pasado del verbo ir. Y el pasado es la historia. La historia general está compuesta de varias historias individuales. La historia en abstracto no existe. Sólo los idealistas piensan así, consideran la historia como una entidad, como un nuevo Dios. Yo no soy hegeliano. Todo depende de la interpretación que demos al pequeño incidente de la estación. ¿Vamos a examinar la historia a la luz de los hechos? O ¿los hechos a la luz de la historia? Me refiero a esa sarta de mentiras que me acabas de contar ... A tu interpretación mitógena, a tu mitomanía interpretativa ..."

La segunda crisis (en el gráfico 6, K1, cf. supra), se desarrolla, también en el primer acto, en la usc K1: "Pluto: más que un recuerdo" (del parlamento 394 al 408), la situación pone al descubierto el lugar dónde XX guarda sus ahorros, los actantes que se manifiestan son por parte de XX **Diferenciación socio económica (XX2: Dse)** y de parte de AA, el actante de **Concientización del obrero (AA1: Co)**.

"400. AA: Vámonos de aquí, cachorrito. Ese señor es muy malo. No nos quiere.

401. XX: Me lo devuelves ahora mismo o ...

402. AA: Vámonos lejos, muy lejos, donde ese ogro no pueda encontrarnos.

(XX TRATA DE QUITARLE EL PERRO DE PELUCHE, PERO AA LOGRA ESCAPAR Y SE PARAPETA AL OTRO LADO DE LA MESA. SE PERSIGUEN ALREDEDOR DE LA MESA)

403. AA: Guau guau. ¡Mira Pluto! Tu amo se ha puesto furioso. Guau guau.

(LADRA COMO UN PERRO. LA PERSECUCIÓN ALREDEDOR DE LA MESA CONTINUA)

404. AA: ¡Cuidado que nos agarra! ¡Corre, corre!

(EN EL MOMENTO EN QUE XX ESTÁ A LA IZQUIERDA DE LA MESA Y AA A LA DERECHA, XX SALTA POR ENCIMA DE LA MESA Y AGARRA A AA DEL CUELLO, PERO SE QUEDA SOLO CON SU CHALINA ENTRE

LAS MANOS. AA SE HACE A UN LADO. TROPIEZA CON LA SILLA Y CAE AL SUELO, CON SILLA Y TODO. XX SE ARROJA SOBRE ÉL. AA SOSTIENE AL PERRO DE PELUCHE EN EL AIRE CON UNA MANO. XX TRATA DE QUITÁRSELO. AA CAMBIA AL PERRO, DE MANO Y LO TIRA LEJOS. LOS DOS SE LEVANTAN Y CORREN EN DIRECCIÓN DEL PERRO, COMO DOS JUGADORES DE FÚTBOL DETRÁS DE UNA PELOTA. SE ESTRELLAN VIOLENTAMENTE ANTES DE LLEGAR A COGERLO. EN ESE INSTANTE SALE AGUA DEL CAÑO QUE SE HABÍA QUEDADO ABIERTO).

405. AA: ¡Agua! (AA DEJA A XX, QUE APRETA AL PERRO DE PELUCHE CONTRA SU PECHO CON TODAS SUS FUERZAS. AA VA HACIA EL CAÑO Y LO CIERRA) ¡Por fin! Ahora podré tomarme mi taza de té.

(AA COGE LA TETERA DE LA MESA, VA A LLENARLA AL CAÑO Y LUEGO DESAPARECE DETRÁS DEL BIOMBO. XX NO LE QUITA LOS OJOS DE ENCIMA, SIN DEJAR DE APRETAR AL PERRO DE PELUCHE CONTRA SU PECHO CON ACTITUD ESPANTADA. AA SALE DE DETRÁS DEL BIOMBO)

406. AA: ¿Qué haces allí todavía? ¿Estás rezando o qué? (SE QUITA EL ABRIGO LO CUELGA DEL CLAVO) Vamos, levántate ...

407. XX: ¿Te quedas?

408. AA: Solamente por el té. ¡Qué mejor lugar para tomarse una taza de té que el calor del propio hogar! (BAJO) Si esto es mi hogar. (COMO ANTES) ¿Quieres una taza?"

**La tercera crisis (en el gráfico 10, T1, cf. supra), tiene lugar casi al final del primer acto, en la usc T1: "El buey el cerdo" (del parlamento 680 al 692), la situación manifiesta la agresión física entre ambos personajes, se evidencian los actantes **Concientización del obrero (AA1: Co) y Realización Personal (AA2: Rp)** por parte de AA, y **Conservador (XX1. Cd)** por parte de XX.**

"680. AA (FURIOSAMENTE AGARRA A XX DE LAS SOLAPAS): ¿Qué eres? ¿Un animal o un ser humano? Eres una bestia, no un hombre. No eres ni siquiera un cerdo. No eres ni un hombre ni un perro ... Un buey. Eso es lo que eres. Un buey torpe, indefenso, estúpido ... Una bestia de carga. Un buey que arrastra su carreta hasta que se caiga muerto. ¡Y lo que es peor, un buey contento con su suerte! ¡Qué pide más carga! ¡Más carga, por favor! Un buey contento, satisfecho, radiante ... Claro, tiene todo lo que quiere. ¿No estás contento con tu suerte acaso? ¿Ah? Dime. ¿Estás contento o no?

681. XX: No me zarandeas.

682. AA: Te voy a seguir zarandeando hasta que despiertes de esa inercia bovina... Cuando no trabajas, duermes o rumias. ¡Te zarandearé y te gritaré hasta que te convierta de nuevo en un ser humano! No me detendré hasta que lo haya logrado. Porque mientras tú sigas siendo un buey ... yo seré un cerdo. Una cosa va con la otra. El buey y el cerdo. Y, mientras sigas siendo una bestia de carga, yo seré el más cerdo de los cerdos. No hay otra salida.

683. XX (AMENAZADOR): Te digo que no me zarandeas ...

(SIC)

688. AA: ¡Te zarandearé todo lo necesario! Llegará el día en que por fin te darás cuenta ... y me agradecerás lo que estoy haciendo. No es posible que sólo uno de nosotros sea un ser humano. O lo somos los dos o ninguno lo es ...

(COMIENZA UN DISCURSO LÍRICO, EN PARTE BAJO LA INFLUENCIA DEL ALCOHOL CONSUMIDO, MIENTRAS SIGUE SOSTENIENDO A XX DE LAS SOLAPAS)

689. AA: Y solamente cuando los dos podamos pararnos sobre nuestros dos pies, podremos alzar la cabeza, erguirnos en toda nuestra magnitud, mirar hacia arriba. Y entonces, veremos sobre nuestras cabezas una

rama. Y de la rama colgará un fruto. ¡El fruto prohibido! Y el viento que mecerá la rama y el fruto es el viento de la historia. Entonces no tendremos más que alzar las manos y ...

(XX LE GOLPEA LAS MANOS. AA LO SUELTA Y RETROCEDE ASUSTADO).

690. XX: ¡Suéltame, carajo! (SE LEVANTA) ¿Crees que puedes levantarme la mano cuando te dé la gana? ¿Ah? ¿Quién mierda crees que ...

691. AA: ¿Es que no te das cuenta?

692. XX: ¿De que? ¿De que me estás levantando la mano? ¡A mí? (FURIOSO, VA HACIA AA). Pobre infeliz, renacuajo, inútil de mierda ... ¡Yo te voy a enseñar a levantarme las manos!"

## II Acto

La cuarta crisis se sitúa en una de las situaciones más violentas del drama (en el gráfico 15, I2, cf. supra); durante la usc I2: "Incendio premeditado, ¿me ibas a matar?" (del parlamento 990 al 1003). XX intenta asesinar a AA. En él ha hecho mella todo el discurso del cambio de vida y estatus de AA; ante esta amenaza XX reacciona. Aquí se encuentran el actante **Realización personal (AA2: Rp)** por parte de AA, y **Conservador (XX2: Cd)** por parte de XX.

"(ALZA SU COPA. DURANTE ESTE TIEMPO, LA SIRENA HA LLEGADO A SU INTENSIDAD MÁXIMA. XX APAGA LA VELA. DURANTE UN INSTANTE, OSCURIDAD TOTAL. REPENTINAMENTE, SE ENCIENDE EL FOCO Y VUELVE LA LUZ CRUDA, VIOLENTA. ARRIBA SE OYEN GRITOS DE SORPRESA Y ALEGRÍA, COMO SUCEDE A MENUDO CUANDO LA LUZ VUELVE TRAS UN LARGO PERIODO DE OSCURIDAD, EN UN LUGAR DONDE HAY MUCHAS PERSONAS REUNIDAS. AA Y XX SE ENCUENTRAN CARA A CARA, AA SIGUE CON LA COPA ELEVADA; XX TIENE EL HACHA EN LA MANO. SE QUEDAN SIN MOVERSE DURANTE ALGUNOS SEGUNDOS. AA SE ACERCA A XX Y LE DA SU VASO. XX DEJA CAER EL BRAZO CON EL HACHA)

990. AA: Se fueron.

991. XX: El incendio no era aquí.

992. AA: No era aquí. Quizás ni siquiera eran los bomberos. Podía ser la policía.

993. XX: Tú dijiste que había un incendio.

994. AA: Una mera hipótesis. También podía ser una manifestación. Empleados en huelga.

995. XX: Los de la luz.

996. AA: Los de la luz. O los del agua. Por eso no salía agua del caño.

(PAUSA)

997. AA: ¿Me ibas a matar? (XX ASIENDE)

998. AA: Ya veo. Pensaste que iba a ver un incendio. Y que el fuego borraría todas las pistas, que mi cadáver ardería hasta volverse ceniza. No quedaría nada. Yo habría desaparecido entre las llamas. ¡Caramba! te había subestimado ... (SE TOMA EL CONTENIDO DEL SEGUNDO VASO QUE ESTÁ SOBRE LA MESA). Pero dime una cosa, ¿de veras creíste que había un incendio? ¿Creíste todo lo que te dije? ¿Al pie de la letra, como sueles hacerlo?

999. XX: No.

1000. HA: ¿Y entonces?

(XX SACA UNA CAJA DE FÓSFOROS DEL BOLSILLO Y LA ARROJA AL AIRE VARIAS VECES ANTES DE VOLVERLA A GUARDAR EN EL BOLSILLO)”

La quinta crisis (en el gráfico 14, L2, cf. supra), se desarrolla en función de las anteriores, en la usc L2: “Liberación: romper dinero; papeles (manuscritos: cadenas)” (del parlamento 1067 al 1087), en ella ambos, AA y XX, rompen sus alegorías “Manuscritos” y “Ahorros” respectivamente (cf. supra, segundo modelo actancial AA2: Rp). Acción que presagia el paradójico final, alude el abandono de sus respectivos actantes (AA1: Co, AA2: Rp, XX1: Cd, XX2: Dse).

“( [XX] CADA VEZ QUE HA REPETIDO “VOLVERÉ”, HA GOLPEADO LA MESA CON EL PUÑO. LUEGO REPENTINAMENTE COMIENZA A ROMPER LOS BILLETES EN PEDACITOS)

1067. AA: ¿Pero qué haces? ¡Es tu plata!

1068. XX: ¡Es mi plata! ¡Mis ahorros! ¡Mi capital! ¡Mío! ¡Mío! ¡Mío!”

(...)

([AA] SACA SU MALETA DE DEBAJO DE LA CAMA Y SACA PAPELES, MANUSCRITOS ... SE SIENTA JUNTO A LA MESA EN LA SILLA IZQUIERDA Y SE PONE A ROMPER CADA HOJA DE PAPEL CON LENTITUD METÓDICA)

1082. XX: ¿Qué es eso?

1083. AA: Planes, apuntes, esbozos, esquemas. Todo para mi obra maestra.

1084. XX: ¿Por qué los rompes?

1085. AA: Porque ya no escribiré nada.

1086. XX: Tsssss ....

1087. AA: Sí, claro. Búrlate. ¿Qué puede importarte todo esto? Gracias a un sólo acto tuyo, un acto insensato, la humanidad ha sufrido una pérdida irreparable. Y encima te burlas. La mía iba a ser una contribución fundamental a la cultura universal ... ¿Es que no te das cuenta? Una contribución absolutamente original.”

La sexta crisis (en el gráfico 15, LL2, cf. supra), transcurre en la usc LL2: “El derecho supremo del hombre libre” (del parlamento 1088 al 1114), denota un hecho trágico, pero el desarrollo previo de este suceso, grave en sí mismo, se desvanece en el nihilismo del sin sentido. Es un momento en el que no se nota un horizonte claro para ninguno de los personajes. Pero AA, escarba tanto en la solución de XX que, éste desiste llevar a cabo su planeado y caricaturesco suicidio.

“1090. AA: ¿Piensas ahorcarte?

1091. XX: ¿Por qué? ¿Acaso no tengo derecho?

1092. AA: Por supuesto. Tienes todo el derecho. El suicidio es el derecho supremo del hombre libre. La última afirmación de la libertad.

1093. XX: *Arrímate, entonces.*

1094. AA (*EMPUJA SUS PAPELES A UN EXTREMO DE LA MESA*): *Es la consecuencia lógica de tu acto precedente. Ahora que has comenzado a vivir tu vida de hombre libre, no se te puede rehusar nada. Aunque te confesaré que lo que vas a hacer me parece excesivo ...”*

**La última crisis (en el gráfico 4, N2, cf. supra), transcurre durante la usc N2: “Utopía”** (del parlamento 1152 al 1155), comparada con la anteriores no tiene una gota de violencia física, pero es crítica. Ella presenta a los personajes un tanto vaciados de sus respectivos actantes. No hay resolución del drama, pues ambas partes se quedan en lo suyo, sin haber concedido un ápice en sus propuestas. Ninguno cedió la razón al otro. La diferencia, sobre las expectativas de realización (cultural, personal y política), queda intacta. Es decir, el problema subsiste, la interrogante lanzada, y ¡nada!. Por lo menos de la forma cómo lo intentó el intelectual. Los sollozos de AA al final de la obra parecen confirmar su yerro frente a XX.

“1155. AA: *Y después, construirás tu casa. Una casa hermosa. Grande. Toda de piedra. (IDEA DE COTIDIANO, ESPECÍFICO) No escatimarás nada. Una casa llena de moscas ... (PAUSA) Tus hijos irán a la escuela ... Para que estudien y se labren un porvenir ... Para que lleguen a ser alguien. Será una escuela de las buenas. La mejor que se pueda imaginar. Y todo irá bien. Todo irá cada vez mejor. El trabajo te dará el pan y la ley, la libertad. Porque la ley será la libertad, y la libertad ... será la ley. Eso es lo que todos queremos, ¿verdad? ¿Lo que todos ambicionamos? Y si todos tenemos una meta común, si todos buscamos lo mismo, ¿qué nos impide lograrlo juntos? Volverás y no serás más un esclavo. Ni tú, ni tus hijos ...*

*(XX SE PONE A RONCAR SONORAMENTE. AA SE VOLTEA DE UN LADO, CON LA CARA HACIA LA PARED. LUEGO DE UN INSTANTE, OTRO SONIDO SE UNE A LOS RONQUIDOS DE XX, UN SONIDO CASI SILENCIOSO, AL COMIENZO, PERO CADA VEZ MÁS FUERTE: SOLLOZOS, SOLLOZOS DESESPERADOS, TERRIBLES).”*

### 3.3.3. Caracterización de los personajes<sup>11</sup>

**AA:** Intelectual se define en la escena como un hombre de estatura mediana, delgado, entre 30 y 40 años. De rasgos finos y educados. Come y se comporta con moderación. No suele gritar y su tono de voz es modulado. Usa ropa no ostentosa ni llamativa, posee algunos objetos de calidad y valorizados como de “buen gusto” (chic). En general su vestir es sencillo y muy sobrio. Sus objetos para su aseo personal se distinguen de los de su compañero, su toalla está más limpia, por ejemplo. Su comer es equilibrado y comparte sus alimentos con su compañero

<sup>11</sup> Es una tarea esencial del dramaturgo. Consiste en ofrecer al espectador los medios para ver y/o imaginar el universo dramático, y por lo tanto poder recrear un efecto de realidad facilitando la credibilidad y verosimilitud del personaje y de sus aventuras. PAVIS, o. c., pp. 51 y 52.

de cuarto. Puede ser calificado de frugal en sus hábitos alimenticios. Lee y escribe, actividades que ocupan la mayor parte de sus días. Usa lentes, y le fastidia la bombilla de luz eléctrica. Denota sensibilidad física y social. Él mismo se define como poco hábil con las manos (trabajo manual). Por él mismo sabemos que su trato con las mujeres no se reduce a la relación genital.

**XX:** El obrero se define en la escena como un hombre de estatura alta, corpulento y macizo, entre 30 y 40 años. Sus rasgos son gruesos y toscos. De ademanes no controlados, tiene manos recias. Suele gritar y vociferar. No tiene control sobre sus sentimientos, impulsos y sueños. Manifiesta sus estados de ánimo de forma escandalosa. Su vestir es formal, suele guardar las formas a como dé lugar. Le gustan los objetos, accesorios y lugares caros. Con todo, su vestir denota ropa gastada por el uso y pasado de moda. Puede ser calificado como “huachafo”, pues no guarda proporción entre las prendas que viste. Es limpio en su apariencia física, pero en su entorno íntimo denota descuido. Su toalla, por ejemplo, está sucia y sus calcetines tienen huecos “que no se notan” al ponerse el calzado. Al comer es excesivo, come sin control y lo que tenga a la mano. Sin embargo no invierte mucho dinero en estos bienes. Es tacaño consigo mismo, y suele pedir a su compañero que le invite o le preste dinero, incluso para pagar su parte del alquiler del cuarto. Su estricta austeridad es contra dicha por su manifiesto afán de disfrute. En relación con el trabajo, se siente orgulloso de poder trabajar. En relación con las mujeres, manifiesta que le gusta mirarlas y se refiere a ellas en términos de posesión sexual.

#### **3.3.4. Tiempo dramático**

La acción dramática está dividida en dos actos de una hora y diez minutos, de tiempo real, cada uno. El tiempo dramático se calcula de unas ocho horas aproximadamente, pues los actores entran en la acción alrededor de las 8:00 p.m. del último día del año. Esperan el nuevo año (12:00 p.m.) y transcurren unas cuatro horas más de diálogo y acción.

### 3.4. Lenguaje<sup>12</sup>

El lenguaje de ambos personajes revela cada personalidad en concordancia con la sumaria descripción que hiciéramos en su caracterización física (cf. supra). En general, y por recursos del dramaturgo, el lenguaje de la acción toma forma a través del diálogo. No hay monólogos, ni elocuciones cómplices con el público. Ambos personajes se relacionan básicamente a través de conversaciones. Aunque hay parlamentos sumamente largos, éstos siempre están referidos uno al otro, y contienen las significaciones del drama.

**AA:** El intelectual utiliza el lenguaje con bastante soltura. Define con naturalidad, no es tautológico ni exagerado. Su habla está preñada por el control racional. Para describir o figurar no imagina situaciones concretas o banales. Sus aspiraciones, al ser enunciadas, las manifiesta a través de la jerga política. Es muy consciente y utiliza cada palabra con precisión. Usa metáforas, imágenes y eufemismos de significación política.

**XX:** El obrero utiliza un lenguaje rudimentario y coloquial. Básicamente expresa sus sentimientos y sueños sin ninguna represión. Es tautológico, y no tiene claridad para definiciones sencillas. Sus temas de conversación recurren a la argumentación del sentido común. Es directo, y suele interrogar, con naturalidad, por las cosas que desconoce.

### 3.5. Escenografía

---

<sup>12</sup> El texto dramático es hechura del dramaturgo en general. Se denomina guión o libreto al texto dramático trabajado (por el director y/o actores) para la puesta en escena. En el caso de **Emigrados** ocurre que es una adaptación del original. La obra de Mrozek fue traducida del inglés y francés al castellano por Alberto Isola, y la versión final tiene como responsables a Ricardo Blume, Alberto Isola y Luis Peirano, actores y director respectivamente (datos publicados en la Ficha Técnica que es parte del Aficha - Programa que se imprime en ocasión de cada obra de teatro).

La adaptación supone una recreación con referentes lingüísticos del castellano, y dentro de éste el hablar coloquial limeño. Este proceso supone una producción de sentido, matizado por el contexto peruano en el que se produce el montaje. Con esto,

El escenario tanto en el estreno como en el reestreno de **Emigrados** fue el mismo. La descripción que haremos de él se basa en los datos del libreto que se trabajó en la puesta (cf. supra, 3.4. Lenguaje, nota al pie de página).

La escenografía, como escritura tridimensional (espacio, tiempo y lugar), es el resultado de una concepción semiológica acorde con la puesta en escena, por ello la escenografía de **Emigrados** funciona como un dispositivo para iluminar el texto y la acción humana representada. Ella establece una correspondencia entre ambos significando una en relación a la otra <sup>13</sup>. Ella sugiere un sótano, las tres paredes de la acción (la cuarta pared es invisible y es la que da para el público) son grises, sucias y descascaradas, con manchas de humedad. El techo es bajo y oscuro da la impresión de estrechez física. Una puerta, y no hay ventanas. Las camas, de colchones muy usados, reflejan incomodidad al dormir. El ambiente, casi subterráneo, es lúgubre por la vista que ofrecen los tubos de las cañerías del agua que recorren la habitación de cabo a rabo. Dando un aspecto alambicado, oscuro y tedioso. La habitación sugiere indignidad.

La escenografía, en general, denota las diferencias entre ambos personajes, por ejemplo en el lado derecho, lugar del obrero (las direcciones son en relación al público) se nota un descuido general y sus objetos personales son de menor calidad que los del intelectual. El lado izquierdo, de AA, por lo contrario se aprecia con ornato.

### 3.6. Iluminación

Acorde con lo sombrío de un sótano la iluminación del escenario es mortecina. Un foco de luz es la única fuente de luminosidad de la habitación, contando además que no hay iluminación natural. La bombilla está desnuda, es decir no tiene pantalla que atenúe su brillo, coloreando la

---

queremos indicar también que nosotros estamos trabajando en base al Libreto de la puesta en escena en el Perú, proporcionado gentilmente por Luis Peirano.

<sup>13</sup> PAVIS, o. c. ,p. 175.

escena de un tono amarillento. En el transcurso de la obra ocurre un apagón. Por ello buena parte de la obra transcurre casi a oscuras (acentuando el nivel de confesiones de los personajes), iluminada sólo con una vela pronta a extinguirse. El fluido eléctrico retorna antes de concluir la obra.

### 3.7. Efectos sonoros

**Emigrados** no es un musical. La música que se escucha, en ella, tiene el nivel de efecto “en off”. Es a través de melodías cantadas (villancicos) que se manifiesta el espíritu del Año Nuevo, por ejemplo. Dentro de este apartado podemos considerar, además el repicar de campanas, la sirena (de bomberos o de alerta por el escape de algún prisionero). Y como efecto técnico sonoro, las hurras y exclamaciones de asombro de los vecinos de AA y XX por la llegada del Año Nuevo y por la ida y vuelta de la corriente eléctrica. Entre estos efectos, consideramos también la ida y llegada (ruidos) del agua, y el hervir del agua en la tetera.

### 3.8. Actores

AA: Intelectual : Ricardo Blume  
XX: Obrero : Alberto Isola

Tanto Blume como Isola cumplen de manera excepcional <sup>14</sup> sus interpretaciones, dando cuenta de una pulcra y profesional formación actoral. Ambos hacen gala de un excelente manejo corporal, que va desde la impostación vocal hasta el gesto más “reflejo” del personaje.

---

<sup>14</sup> El tema del actor está ligado indisolublemente al de la interpretación de los personajes creados y caracterizados por el dramaturgo, y si es el caso, tamizados por la adaptación. El trabajo actoral será sopesado en tanto encarne, o permita visualizar, el tipo ideal propuesto.

La revista *Caretas*<sup>15</sup> reportó sobre la actuación de Blume “no hace el papel de galán al que nos tiene acostumbrados, sino que es más bien feo, gruñón, intolerante, pero que es también tierno y solidario con su compañero, un Alberto Isola que ha tenido que maquillar sus manos “que nunca han cogido un martillo” y que a la vez quiere entrañablemente a su osito de peluche.”

El Comercio<sup>16</sup> “Alberto Isola, como el burdo campesino, elemental, ignorante y bruto, logra un anticlímax visual e intelectual frente a su compañero de cuarto. Su presencia traduce una reciedumbre impactante; Ricardo Blume representa a un intelectual de finas maneras que discute todo el tiempo, analizando y enredándose en sus propios argumentos. Reedita la lucha eterna entre el intelecto y el físico. Su personaje se contrapone exitosamente ante su rudo compañero.”

Hugo Salazar<sup>17</sup> “En cuanto a los actores, Ricardo Blume en su papel de intelectual diletante y Alberto Isola nos ofrecen una “tour de force” actoral realmente memorable. Estamos frente a dos actores en la plenitud de sus potencialidades y con un pleno manejo de sus recursos actanciales, que no necesitan recurrir a la sobreactuación para construir personajes verosímiles y adecuados para la exigencia de la obra.

Ricardo Blume en su papel de AA, encarna al intelectual neurótico, manipulador y en el fondo utópico de la obra. Sus inflexiones y desenvolvimiento escénico hacen de su personaje una verdadera creación. No en vano Blume ha acumulado, durante bastante años, el suficiente bagaje y experiencia teatral como para dosificarlo adecuadamente.

Alberto Isola caracteriza a XX, el obrero, que es el contrapunto y referencia constante de AA. Con un correcto manejo de la gestualidad y dicción construye un personaje simpático y verosímil. Es la contraparte adecuada para la propuesta de Blume, mostrando una profunda compenetración en su papel, al mismo tiempo que un correcto entendimiento escénico con Blume”.

---

<sup>15</sup> Nro. 927, de la semana del 27 de octubre de 1996, pp. 80 y 81.

<sup>16</sup> Jean ROTTMANN publicó el miércoles 29 de octubre de 1986, C7.

<sup>17</sup> Revista HIPOCAMPO (Nro. 7, Diario El Peruano, 2 de noviembre de 1986), p. 7.

## Capítulo 4: Recepción

### **4.1. Rasgos biográficos y características del género teatral de Slawomir Mrozek.**

Slawomir Mrozek nació en Bozerzin, Cracovia (Polonia) en 1930. Dramaturgo, prosista, satírico y dibujante gráfico. Estudió arquitectura y bellas artes en Cracovia, desempeñándose como “132 Baranami”. En los años 1959 - 1963 vivió en Varsovia. En 1963 viajó al extranjero, pasando varios años en Italia, Francia. Actualmente vive en México. Se pronunció públicamente en contra de la intervención en Checoslovaquia en 1968, y en contra de la implantación del estado de guerra (ley marcial en Polonia). Entre sus obras más destacadas se encuentran los cuentos: “*Elefantes*” 1956; “*Bodas en atomice*” 1959; “*Moniza Clavier*” 1967. Entre los dramas: “*La policía*” 1958; “*En alta mar*”, “*Strip Tease*”, “*La fiesta*” fechados entre 1959 y 1961. “*Muerte de un teniente*” 1963; “*Tango*” 1964; “*La casa de la frontera*” 1967; “*Emigrados*” 1974; “*La embajada*” 1982. Mrozek es un maestro incomparable, tiene piezas en un solo acto y es un dramaturgo contemporáneo que le interesa en particular la problemática moral de la modernidad y posmodernidad <sup>1</sup>.

Desde el comienzo de su carrera Mrozek fue miembro del teatro del absurdo polaco, que surgió después de la revuelta de octubre y el levantamiento en Hungría, en 1956. Por encontrarse en el vértice de estos acontecimientos, y por su juventud comprometida, su teatro del absurdo es mucho más “político” que los connotados absurdistas Ionesco, Beckett y Pinter. Mrozek

---

<sup>1</sup> Datos proporcionados por la Cónsul de Polonia, señora Malgorzata Galinska - Tomaszewska. La traducción se la debo a la señora Katarzyna Goluchowska, profesora de la Universidad Católica, en el área de Geografía.

describe su mundo en términos más cataclísmicos que estos dramaturgos, a pesar de permanecer siempre ambiguo e irónico. Los críticos han descrito sus obras de “atmósfera kafkiana” y de “metáforas siniestras”. Desde 1958, cuando aparece su primera obra “La Policía”, tuvo gran impacto en el público y la crítica. Siguieron : “*El martirio de Peter O’Heya*”, “*El Pavo*”; “*En Alta Mar*”; “*Karol y el Strip Tease*”; “*Kinologist en un dilema*”; “*La Fiesta*” y “*Una noche encantada*”. Pero su ingreso al repertorio de los grupos occidentales de teatro ocurre en 1956, con su estreno en Belgrado de “*Tango*”. De allí, pasar a los escenarios europeos occidentales y los Estados Unidos fue rápido. Antes de presentar “*Emigrados*”, en 1970 su éxito fue una alegoría “*Vatzlav*”, sobre las aventuras de un esclavo que naufraga en una rara y moderna sociedad capitalista.”<sup>2</sup>.

Al teatro de Slawomir Mrozek se le ubica perteneciente al absurdo contemporáneo<sup>3</sup> compartiendo con sus detentores la desazón de los personajes ante la vida; cuestionando todas las expectativas del hombre que se asumen como evidentes y legitimadas. La dramaturgia de Mrozek es considerada además, como tributaria del teatro de Jean Paul Sartre y de Samuel Beckett. Del primero recoge, a manera de temas, la contingencia del ser humano, la impotencia de la razón, la incertidumbre de la criatura arrojada en su desdicha, mostrando en cada instante su fragilidad, su esencial enajenación y su finitud persistente; todo enmarcado e intrincado en una soledad y un secreto abismal. Frente a este cuadro desolador podría brotar la esperanza o desesperanza, la creencia en la dignidad humana, el deseo trascendental de una justicia absoluta y el sentimiento trágico de la vida. Unido a todo esto se opta por el valor de la palabra para el diálogo como para el solipsismo; el drama de la libertad inalcanzada y el de la resistencia a la realidad. Ante esto, Sartre sostiene una beligerancia intelectual, una toma de posición. Él considera que el mundo con sus injusticias no es para ser contemplado sino para indignarse. Después de dos guerras mundiales, los campos de concentración y las luchas

---

<sup>2</sup> ROTTMANN, Jean. Ante el estreno de “Emigrados”. El teatro de Slawomir Mrozek. El Comercio, jueves 23 de octubre de 1986, p. C13.

<sup>3</sup> El teatro del absurdo como género se inaugura con Eugene Ionesco “*La Cantante Calva*” (1950), y con Samuel Beckett “*Esperando a Godot*” (1953). Más allá de lo ilógico del diálogo o de la representación escénica, el absurdo implica a menudo una estructura dramática ahistórica y no dialéctica. El hombre es una abstracción eterna incapaz de encontrar algún punto de apoyo en su búsqueda ciega de un sentido que siempre se le escapa. Su acción pierde todo referente (significación y dirección): la fábula de estas obras es a menudo circular, no guiada por un acción dramática, sino por una búsqueda y un juego con las palabras. Según PAVIS, o. c., pp. 3 y 4.

sociales, el papel del dramaturgo actual tiene que recrear un nuevo concepto en el teatro <sup>4</sup>. De su producción dramática hemos elegido “*Las Moscas*”, “*A Puerta Cerrada*” y “*Las Manos Sucias*” <sup>5</sup>, por los rasgos a heredar por Mrozek.

En *Las Moscas*, Sartre utiliza el drama griego de Orestes; como pretexto para perfilar su visión trágica del mundo. El tema elegido es la *libertad*. El pueblo de Argos, a pesar de ser inocente de todo delito tiene la obsesión de compartir la culpa de Egisto, porque éste ha cultivado durante largos años en el alma de sus súbditos la idea de que son copartícipes de su delito (el de haber matado a Creonte, padre de Orestes, haberse casado con Climestra, la viuda y madre de aquél; y haber tomado el reino). En verdad, el pueblo es más libre que él, pero no lo saben; los atenaceaba el remordimiento por una culpa inexistente. Esos remordimientos, las Erinias, son encarnados, en Sartre, por las negras nubes de **moscas** quienes son las encargadas del cuestionamiento de la conciencia. Orestes ha venido a liberar a Argos, su pueblo, pero éste lo rechaza. Aquél se siente libre, su libertad es al propio tiempo su miseria, pues no puede hacer nada con ella <sup>6</sup>.

*A puerta cerrada* es una de las piezas más representativas del teatro moderno y, al propio tiempo del pensamiento de Sartre. El dramaturgo presenta aquí una imagen personal del infierno: **una habitación sin ventanas, de luz eternamente encendida, donde encierran juntas a personas que no pueden soportarse mutuamente y que se dicen toda la verdad sobre sí mismas**. Entra aquí en juego una doble idea sartreana: por una parte la de la soledad irremediable de los hombres, reclusos en sí mismos, sin esperanza de salir, dueños de una libertad paradójica que no pueden usar y, por otra parte, la idea tan típica en Sartre, la mirada de los demás, que nos persigue y acosa, y que al mismo tiempo es nuestro único alivio, ya que sólo ella nos valúa, es nuestro castigo. Cuando el Garcin de *A puerta cerrada* quiere hacerle el amor a Estela, lo detiene la mirada de Inés, que es la mirada de la multitud, como dice ella misma, la mirada de todos los otros. “*El infierno son los demás*”. En la obra se encuentran

---

<sup>4</sup> Lo expuesto en base a PÉREZ MINIK, Domingo. Teatro Europeo Contemporáneo. Su libertad y sus compromisos. Guadarrama; Madrid 1961, pp. 77 al 120.

<sup>5</sup> *Les Mouches*, 1943; *Huis clos*, 1943; *Les mains sales*, 1948. Los años de publicación en francés, según URDANOZ, Teófilo. Historia de la Filosofía. Siglo XX: De Bergson al final del existencialismo. Madrid; BAC 1978, p. 640.

<sup>6</sup> MIRLÁS, León. Panorama del Teatro Moderno. Sudamericana; Buenos Aires 1956, p. 101.

enjaulados tres personas distintas, sin posibilidad de huir, de eludirse. En este caso se trata de un desertor, una infanticida y una lesbiana. Ellos pintan la imagen de la personalidad humana que se debate en cuatro paredes. Lo importante es el dantesco tormento de estar solos y recluidos en nosotros mismos, sin que nadie pueda ayudarnos, y, sin embargo, de tener que soportar el espectáculo de los demás. De aquí la negación más tajante de la libertad: no podemos estar solos y esto basta para que no podamos ser libres <sup>7</sup>.

En *Las Manos Sucias* también entra en juego otro aspecto: la libertad de elección. El protagonista es un **intelectual** que actúa en un partido extremista, que **quiere obrar y no limitarse a escribir y que se debate en su impotencia**. Se le encarga que mate a uno de los dirigentes del partido y, Hugo (que así se llama el intelectual) se siente incapaz de cometer un delito sin móvil, de eliminar a un hombre a quien sólo no odia sino que hasta le inspira simpatía y admiración (...) Abocado a la necesidad de matar, el Hugo de "*Las Manos sucias*" vacila, se detiene, se frustra. **Su contrafigura, el hombre de acción**, puede obrar sin inhibiciones porque como él mismo lo dice, sumerge sus manos sin temor ni repulsión en la mugre humana, cosa que el intelectual puro nunca podrá hacer. Hugo no se decide a este crimen gratuito, y si mata, finalmente sólo lo hace cuando aparece un móvil, los celos. En este drama de Sartre, la libertad cobra un perfil irónico; es algo así como un costoso juguete que no sirve para jugar <sup>8</sup>. Si algún mensaje tiene esta pieza, que no lo tiene porque en ella todo está tejido por un cierto problematismo partidista, nos lo expresa Hugo, el hombre de un partido revolucionario, cuando con sus hechos quiere conferir al comunismo un orden moral, ofrecerle una moral que no es cualquier moral maquiavélica de un momento, sino una moral que se enraíza con la mejor moral del mundo, la que ha prevalecido a través de la historia y de la dinámica de los acontecimientos. Hugo no desea dejar de ser comunista. Esto es lo grave, lo serio. **Contra lo que lucha es contra el partido**. No nos expone una "doctrina" de conversión, sino de recuperación, de ofrecer al orbe de las ideas una mayor dignidad humana <sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> MIRLÁS, o. c., pp. 103 y 104.

<sup>8</sup> MIRLÁS, o. c., pp. 104 y ss.

<sup>9</sup> PÉREZ MINIK, o. c., p. 146.

Seguido al teatro de inspiración existencial se sitúa el teatro de vanguardia <sup>10</sup>, al que hacen referencia los nombres de Beckett, Ionesco y Adamov (irlandés, rumano y ruso respectivamente), todos ellos emigrados, vivieron y escribieron en Francia <sup>11</sup>. Los tres heredan de los existencialistas el sentido de lo absurdo, la conducta nihilista y un pensamiento existencial vigoroso que presiden sus trabajos dramáticos. El héroe o antihéroe que nos proponen es un hombre descompensado. Este hombre ha perdido gravedad, equilibrio de peso, lastre moral. Esta descomposición producida por la ausencia de Dios, por la masificación de nuestra vida y por la desconfianza hacia el Estado.

Tanto Beckett, Ionesco y Adamov han presentado al hombre en su descomposición total, en su miserabilidad absoluta, en la más completa abyección. No le quieren buscar ni causas ni efectos, ni adornarles con los relatos salvadores de lo heroico, ni con los atributos de una hazaña política o religión. Están ahí desposeídos de toda condición humana o histórica. El hombre presentado por estos autores, están inmersos en un decurso en el que no hay catarsis, ni restauración, ni esperanza <sup>12</sup>

En todas las obras de la vanguardia contemporánea la finalidad perseguida es protestar contra el desamparo inherente a la condición humana y contra las estructuras impuestas por la sociedad al individuo. El método que adopta esta protesta es el método de la paradoja, consistente en presentar una verdad mediante un énfasis exagerado. Y así como Bachtin demostró que lo farsesco ganó terreno como un elemento de burla e interrogación a la cultura seria de la “alta” literatura misteriosa de la alta edad media; lo farsesco contemporáneo se burla del espíritu racional y discursivo del hombre que ha prometido la felicidad humana, bajo la batuta de la simetría social, económica y política. Pero esta burla coetánea corre a cargo, según esta dramaturgia, de la intelectualidad. Con el agravante de ser ridiculizada, inclusive.

---

<sup>10</sup> PÉREZ MINIK, o. c. p. 217 y ss. El fundador de la vanguardia, en el teatro, según WELLWARTH sería Alfred JARRY con su *Ubi, roi*, con esta obra, que se estrenó el 10 de diciembre de 1896 en París, el teatro escenificó una forma política nunca antes tratada. La historia narra las peripecias grotescas y farsescas de Ubú, rey de Aragón y de Polonia que termina como galeote en las galeras del Gran Turco. Ubú es presentado en su primitividad ruda y elemental, de lenguaje escaso, pero codicioso y vicioso, habitado con el cual se interna y se plasma en la política. WELLWARTH, George. Teatro de Protesta y Paradoja. La evolución del teatro de vanguardia. Madrid; Lumen Alianza 1966, 360 pp.

<sup>11</sup> Beckett nació en Dublín (Irlanda), en 1906 y fue secretario de James Joyce. La mayoría de sus obras fueron escritas en francés.

<sup>12</sup> PÉREZ MINIK, o. c., p. 222.

Según Pérez Minik la figura más extraordinaria de este escenario es Samuel Beckett, quien escribió sólo dos obras de teatro “*En attendant a Godot*” (Esperando a Godot) y “*Fin de la partie*” (Fin de la partida. Lo que es nuevo en Beckett es la forma, el acento, la voz. En “*Esperando a Godot*”, se lleva a la pista de un circo la tragedia desesperanzada del hombre contemporáneo, su tormento, su angustia y su derrota esencial. El espectador se siente atraído desde el primer momento por la fresca y simple escenificación de *Esperando a Godot*. Dentro de ese lenguaje propio de los clowns, conciso, de sintaxis telegráfica, remoto, concreto, sugestivo y tonto, Beckett inyecta la farsa a todos aquellos contenidos de conciencia que encontramos en todo arte contemporáneo. Pero no por vía directa o pasional, sino a través del más desgarrado procedimiento sentimental, alusivo y grotesco. Cuando termina la representación, aquel espectador, quiéralo o no, se da cuenta de ese vacío emocionado del escenario, esa inutilidad del esfuerzo humano y esos signos pantomímicos tan luminosos que se vislumbran en toda la acción desarrollada. Este sacrificio trágico no es nuevo en el teatro. Lo ha habido a lo largo de los siglos. Lo que es original es la técnica de que se ha valido nuestro dramaturgo para realizarlo. Es perfecta cerrada como un silogismo y expresiva como una poesía primitiva<sup>13</sup>. El sistema filosófico de Beckett, como el de tantos otros escritores de vanguardia, está basado en la contradicción. Consiste en la idea que el pensamiento (entendiendo por tal el pensameinto lógico, contemplativo) es inútil. El pensamiento, dice Beckett, nada puede revelarnos en un análisis final de la vida. Toda verdad última se encuentra para siempre allende la frontera de la mente humana, y, por consiguiente Beckett deja entender que la impotencia humana en cuanto a pensamiento y acción data sólo de los tiempos modernos. La incrementada “ciencia” del hombre ha servido únicamente para hacerle consciente de la inutilidad del conocimiento, de la imposibilidad de la certeza. De este modo, todo lo que ha aprendido el hombre, se degenera, convirtiéndose en confuso parloteo<sup>14</sup>. La fábula de *Esperando a Godot* es simple, dos vagabundos Vladimiro y Estragón juntos van desnudando su alma en un diálogo espasmódico y delirante. Ambos han acudido a la cita con Godot, en un lugar donde “*no hay nada ... Es decir, hay un árbol*” y “*donde no es vacío lo que falta*”.

---

<sup>13</sup> PÉREZ MINIK, o. c., p. 224.

<sup>14</sup> WELLWARTH, o. c., pp. 60 y 61.

El primer carácter de *Esperando a Godot* que choca consiste precisamente en esa falta total de argumento. Que dos vagabundos, en un camino esperen a Godot; que su espera consista en hablar y, repetidos actos de ternura, compañerismo, disputa o reflexión pasa el tiempo; que se encuentren con un tal Pozzo, opulento viandante que, en lugar de perro, lleva a Lucky atado por una cuerda, como esclavo y guía; que queriendo enjugar las lágrimas del hombre-perro, reciban un puntapié, y, por dar un espejo al satisfecho tirano, los huesos que éste desperdicia; que transcurrido un día, vuelvan a tropezarse con la misma extraña pareja, ahora cambiada en tirano ciego y lazarillo esclavo; y que sigan y sigan esperando a Godot para salvarse, no puede decirse que sea argumento, por lo mismo que acaso sea todo un sueño. El argumento lo será Godot, el despertar lo será Godot; él quien ordene los actos y les dé un sentido, quien no los deje, así como están, en pura melancolía, pues melancolía es la condición de esos dos vagabundos quietos y los otros dos aparentemente activos, melancolía es el andrajo de quien se sabe pobre y la arena que llena las maletas de quien se piensa rico, melancolía es la cómica seriedad de quien vive. Por un lado, va, pasa, anda y anda la humanidad activa: el negocio, el oro, la posesión y hasta la esclavitud. Pozzo responde al nombre de Abel y Caín - “*C’est toute la humanité*” -, pues Caín y Abel juntamente es la humanidad. Pozzo esclaviza a Lucky, pero Lucky le hace sufrir, luego esclaviza a Pozzo. Lo que poseemos nos posee. Y, mientras tanto, los que nada tienen, Vladimir y Estragón, esperan a Godot, y para darse entretanto la impresión de existir, hablan <sup>15</sup>. Basándose en su raíz inglesa - *God, Dios* -, algunos han visto en ese nombre la sugerencia del nombre de Dios. Beckett da la impresión de que Godot puede efectivamente ser Dios, si con la palabra Dios significamos al ser-argumento que nuestra falta de argumento anhela, el ser-semántica que nuestros fonemas vacíos piden, el sentido que nuestra falta de sentido necesita <sup>16</sup>.

Anotamos que estas referencias han sido muy significativas para el tema de *Emigrados*. De Sartre, encontramos en Mrozek algunos temas más desarrollados. Por ejemplo, los temas y la escenografía de “*A Puerta Cerrada*”; de “*Las Moscas*” posiblemente desarrolló la alusión a

---

<sup>15</sup> FLORES, Juan (Dr.). Historia del Teatro Contemporáneo. Tomo 1. Barcelona 1961, pp. 283 y ss.

<sup>16</sup> FLORES, o. c., p. 290. WELWARTH opina todo lo contrario, “*Es una interpretación ingeniosa, pero ignora el hecho comprobado y evidente de la falta de fe de Beckett, hecho que puede deducirse con claridad de sus otros dramas y novelas, lo mismo que del propio Esperando a Godot, si se considera en su conjunto*”. Wellwarth se refiere al episodio en el cual los personajes quedan desalentados al darse cuenta que la verdad sobre Dimas, el buen ladrón, no es unánime en los cuatro evangelios.

éstas como la conciencia de todos los actos, que al no poder ser olvidados se recrean constantemente y necesitan siempre de una renovada digestión. Del Hugo de *“Las Manos Sucias”* tomó sus escrúpulos principistas para todo actuar. Su condición de penitente social que busca exculparse del pecado de haber nacido en una clase social que le repulsa.

Los temas sartreanos, desarrollados sólo los mencionamos y los predicamos como influyentes en Mrozek de manera asertiva. De tal forma que así como se puede rastrear una influencia de tal especie, encontramos también los tópicos y los temas de Beckett. El teatro de este dramaturgo se desarrolla desprovisto de todo argumento, y con sólo dos personajes; de manera simbólica representa una y otra vez todos los sinsabores y decepciones del hombre. Pero agregando a este escenario no el fin trágico, donde todo es desgarrador, y al fin de cuentas, aceptado. No, en Beckett sus personajes no saben nada de ellos, se hacen daño, pero no buscan convencer, sino mostrar el grado de desasosiego del hombre, hasta su inocencia quizá, pues aun con todo su sufrimiento a cuestas, espera.

Slawomir Mrozek además de ser catalogado como depositario del teatro del absurdo, agrega a sus dramas matices tragicómicos. Esta estructura ambigua y doble, aparece siempre, cuando a un destino trágico se le manifiesta una forma no trágica (es decir, no hay correspondencias de sinos). Donde no hay una fuerza moral sino una ciénaga de circunstancias que se traga a los hombres sin merecer o elegir a uno sólo. Se explica, así la predilección actual de la dramaturgia por lo irrisorio, lo absurdo y lo grotesco de lo tragicómico <sup>17</sup>.

Mrozek añade a esta forma de hacer teatro elementos grotescos o farsescos. el grotesco es lo cómico por un efecto caricaturesco, burlesco y extraño. Lo grotesco se experimenta como una deformación significativa de una forma conocida o aceptada como norma. Asociada a ésta, la farsa <sup>18</sup>, tradicionalmente, menospreciada y a la vez admirada, pero siempre “popular” en todos los sentidos del término. Ella remarca la dimensión corporal del personaje y del actor. Se opone al espíritu, a la intelectualidad y a la palabra sutil. Se vale de personajes típicos, máscaras grotescas, payasadas, mímicas, muecas, retruécanos, se sirve de situaciones cómicas,

---

<sup>17</sup> Según PAVIS, o. c., p. 523 y 524.

de gestos y palabras, en una tonalidad copiosamente escatológica y obscena. Esta rapidez y esta fuerza otorgan a la farsa un destino subversivo, contra los poderes morales o políticos, los tabúes sexuales, el racionalismo y las reglas de la tragedia. a través de la farsa, el espectador se venga de las limitaciones de la realidad y de la sabia razón <sup>19</sup>

En **Emigrados**, Mrozek presenta una subversión de dos vertientes, la del intelectual y la del obrero. El primero encaja perfectamente dentro de los cánones del teatro de vanguardia, pero el segundo protesta también, pero a partir de su propia experiencia sin matices de pensamiento, ajenos a su “modus vivendi”.

## 4.2. Dirección

A cargo de Luis Peirano este rubro tiene una íntima relación con la llamada puesta en escena. Concepto que nos parece crucial para el estudio de la contextualización del montaje. También, porque dirigir a dos actores de la experiencia de Blume e Isola supone un trabajo de dirección de gran responsabilidad frente a los dirigidos como al público espectador.

La crítica al calificar el montaje de **Emigrados**, entre otras cosas destacó el trabajo conjunto de tres personalidades del teatro peruano, Blume, Isola y Peirano, terna que cumplió a cabalidad en lo suyo.

Jean Rottmann <sup>20</sup> opinó así de la Dirección “Luis Peirano ha tenido que dirigir a su maestro Blume y a su amigo Isola. Lo ha hecho con gran tino y acierto. Su propuesta es veraz y desgarradora. El problema de dirigir una pieza de sólo dos actores representa un reto muy particular, que ha sabido superar exitosamente. Se reconoce su trabajo durante toda la puesta.”

La crónica de la revista *Caretas* <sup>21</sup> dice: “Tarea nada sencilla la de Peirano ésta de dirigir a dos actores-directores formados en distintas escuelas pero con igual rigurosidad profesional.”.

---

<sup>18</sup> Recordar que aquella debe su origen como efecto intercalado en las representaciones de los misterios medievales, como elemento de esparcimiento y risa.

<sup>19</sup> Según PAVIS, o. c., p. 218 y 219.

<sup>20</sup> El Comercio, miércoles 29 de octubre de 1986, C7.

<sup>21</sup> Nro. 927, semana del 27 de octubre de 1986, pp 80 y 81.

Hugo Salazar <sup>22</sup> "La dirección debida a Luis Peirano ha estudiado estas coordenadas [Salazar se refiere al mordaz pesimismo en el que son enfrentados el obrero y el intelectual, el asfixiante ambiente y las influencias, debidas al origen del dramaturgo y al existencialismo del que toma variados elementos] y le ha insuflado un ritmo que en ningún momento decae la atención, sino al contrario, la acrecienta. Y justamente ese ritmo involucra al espectador y en algún momento le hace desear un pequeño espacio para el silencio o para el gesto, casi como para procesar la extraordinaria riqueza textual del autor. Pero este manejo del ritmo de ningún modo invalida el prolijo e inteligente manejo directoral de Peirano."

La materia sobre la que labora el director es propiamente la tensión manifiesta, entre el texto y los actores por elegir. Esta tensión se presenta de forma unificada en la puesta en escena, en ésta converge el drama (autor) cuanto el arte del actor (creatividad plástico-corporal), "...la dirección depende íntimamente de los dos extremos que hay que integrar; su existencia se justifica por el servicio mediador entre ambos. Es un poder intermedio. Su poder se sostiene sobre la "jerarquía" de los poderes que le preceden." <sup>23</sup>.

Es bueno recordar que cuando analizamos el lenguaje utilizado por los actores (cf. supra) anotamos que tanto el señor Luis Peirano como Blume e Isola manejaron y produjeron la versión final que se materializó en el libreto que hemos estudiado y anexado. Realizando y produciendo una adaptación conjunta que dio nacimiento al libreto utilizado en la puesta. Adaptación pues que supone una lectura profunda del texto en relación al contexto socio-político del país. Además, hemos visto al estudiar la estructura del drama (cf. supra, 3.2.2.), que las **usc**, llamadas así por nosotros, son producto del trabajo de mesa <sup>24</sup> realizado por los actores y el director. Nombrar cada **usc** supone una reflexión dialogada del texto, que ha sido desentrañado para, luego poder ser interpretado. Significaciones que tienen a la vista la llamada actualización viva (puesta en escena), por la que la obra entra, en el tiempo como acontecimiento, y desde ya, puede leerse como un sujeto con contenido social, que puede ser inquirido por su relevancia política.

---

<sup>22</sup> Revista HIPOCAMPO Nro. 7 (Diario El Peruano, 2 de noviembre de 1986), p. 7.

<sup>23</sup> VON BALTHASAR, Hans. Theodramática. Encuentro; Madrid 1990, p. 287 y ss.

<sup>24</sup> El trabajo de mesa es parte de los **ensayos**. Éstos se constituyen como el verdadero campo de trabajo del director. En ellos se cristaliza paulatinamente la unidad que corresponde a la idea del autor, al aporte de los actores, pero en cuanto logrado el montaje, es mérito del director. Los **ensayos** son una lucha por la unidad de todos los aportes.

En la entrevista <sup>25</sup> que sostuvimos con Luis Peirano acerca de la Dirección de **Emigrados**, conversamos acerca del montaje. Él señala dos momentos previos sin los cuales no hubiera sido posible la realización de la puesta. El primer momento es el que comprende todo un sentir histórico social sobre el ajuste de cuentas, entre el propósito y la realidad lograda por un sistema político y social. Comprensión que no es propiedad de una sola vertiente intelectual, ni un revanchismo de quienes no hubieran encontrado un espacio dentro de esas coordenadas políticas. La década del ochenta va a constituirse como el espacio temporal en el que van a concurrir una serie de episodios políticos, a los cuales no podía sustraerse el teatro, por ejemplo. Siendo así que es el momento en que el grupo de teatro **Ensayo** va encontrar <sup>26</sup> el texto de Mrozek, el cual a su entender proponía una lectura crítica, sugerente y sintética de las deformaciones del llamado socialismo real. Más aun cuando provenía de un autor que en su juventud había sido arrebatado por los ideales del socialismo científico; y pasado el tiempo, proponía un serio balance sobre la viabilidad real y cotidiana de este sistema político. Crítica que no partía de una postura ideológica rival, sino a partir de las escenas de la vida real que en Mrozek no contaban con otro argumento más que la dramatización.

El segundo momento, se detalla a partir del conocimiento de otros montajes de **Emigrados** como en España y México. Datos que son trabajados por el Director de la puesta en el Perú, labor a la que se unen los actores convocados. Compromiso que lleva a cabo la puesta en escena de **Emigrados**, la misma que definimos como el resultado de un proceso, propio del Director, actores y grupo de teatro, que surge de confrontar la imaginación motivada por la lectura de un texto dramático propuesto, en relación con el contexto social y el producto final ofrecido, que a su vez se transforma en un texto susceptible de ser interpretado por las ciencias de la cultura, por ejemplo.

### **4.3. Crítica**

---

<sup>25</sup> La entrevista se realizó en el mes de julio de 1996.

Según Harold Clurman<sup>27</sup> la tarea del crítico consiste en distinguir, separar las partes de las que compone el montaje. La función de ésta (y de quienes la practican) no es privilegiar un gusto determinado, o afirmar el suyo propio, sino definir con la mayor exactitud posible la naturaleza de lo que se examina. Ello nos remite a la objetividad que deben tener los juicios de valor sobre un trabajo artístico. Su objetivo, según Clurman, es cumplir a cabalidad el emplazamiento sobre la actuación, dirección, escenografía y la relevancia del texto dramático. No cumplir esta función analítica, en profundidad, es realizar una función mediocre que sólo se atiene y detiene al grueso del montaje.

En nuestro medio, la labor crítica sobre el teatro se ejerce principalmente a través de las secciones culturales de periódicos y revistas de circulación nacional. No existe una publicación, que de manera ininterrumpida se haya ocupado de registrar un espacio para el análisis crítico del teatro<sup>28</sup>. Con todo es necesario, atenuar esta aseveración, al dar a conocer la reciente aparición de la Revista Texto de Teatro Peruano<sup>29</sup>, quien se ha arrogado la facultad de llenar el vacío de la apreciación crítica que demanda la empresa teatral. Además de la difusión del trabajo de los teatristas peruanos, se ha empeñado en publicar obras de teatro de autores peruanos<sup>30</sup>. Luis Peirano nos trae a la memoria los nombres de “Escena”, Revista de la Escuela Nacional de Arte Escénico (ENAE)<sup>31</sup>, de Alfonso La Torre, de Roberto Miró Quesada

---

<sup>26</sup> En la conversación Peirano nos contó que el texto de Mrozek les fue proporcionado por Aníbal Quijano.

<sup>27</sup> CLURMAN, Harold. El divino pasatiempo. Ensayos sobre teatro, Buenos Aires; Edisar 1977, pp. 400.

<sup>28</sup> Esta afirmación se refiere a la carencia de una publicación especialista que estudie tanto el quehacer de la crítica, como el desarrollo de ella misma. Esta aseveración no se hace extensiva, evidentemente a los estudios sobre el teatro desde el punto de vista de la antropología, historia, política, etc.

<sup>29</sup> Revista TEXTOS DE TEATRO PERUANO Nro. 3 (Lima 1996), pp. 117. Editada por el Centro de Documentación y Vídeo Teatral (CENDOVIT). Av. Bolivia 148. Tercer Nivel, oficina Nro. 3254 - Lima I. Centro que pretende llenar el vacío de inscribir, desde el punto de vista de la historiografía, la memoria del Teatro Peruano. para luego, posibilitar el desenvolvimiento de la crítica que debe tener como antecedente serio, un archivo de la vida teatral. “Este texto es una primera y aún incompleta aproximación a estas preguntas. Tras él o al interior de él, está la vocación de documentar los complejos procesos del nuevo teatro peruano.” Afirman Patricia Salazar León y Hugo Salazar del Alcázar, corresponsables del CENDOVIT, en la Presentación del libro “Teatro y Violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80”. Lima; Jaime Campodónico Editor 1990, pp. 52.

<sup>30</sup> El Nro. 3 de Textos de teatro peruano divulgó la obra de Julio Ramón Ribeyro “Santiago, El Pajarero” que se estrenó en Lima el 5 de mayo de 1995, en el Centro Cultural de la Universidad Católica con la Dirección de Ruth Escudero, Directora del Teatro Nacional.

<sup>31</sup> Fundada en 1946, existió hasta 1957.

<sup>32</sup>, de la publicación CREART (1983 - 1987) <sup>33</sup>, hitos obligados de referencia de la crítica teatral peruana, pero que por distintas circunstancias no permanecieron en la brega teatral. Asimismo, Peirano anota que la tarea de la recepción a cargo de la crítica teatral existe de manera desperdigada en publicaciones de distintos géneros <sup>34</sup>. De acuerdo a lo anterior se puede afirmar que en términos generales la crítica teatral en el Perú añade a la no sistematización la debida permanencia en el tiempo. Además uno de los elementos con los que debe contar la crítica es la de estar consciente del espacio que ocupa como mediación entre el desempeño artístico y el público que asiste a las funciones, que en su mayoría es el que lee las notas sobre el espectáculo teatral <sup>35</sup>. Éstos beben, casi siempre de la fuente periodística a la que habría que recordarle que la apreciación artística tiene mucho que ver con la naturaleza, interpretación y dirección del montaje visto y no contentarse con un comentario - nota tipo agenda. Ya que no es lo mismo reducir la puesta en escena a una glosa general sobre la obra, nivel puramente periodístico, que un comentario que muestre tanto los valores estéticos, sociales y literarios, subyacentes en ésta en relación al contexto socio-cultural del origen y adaptación de la puesta. Es decir, la crítica teatral debe ayudar a inscribir la puesta y a relacionarla dentro de un mundo de significación.

La crítica sobre **Emigrados** que hemos podido agrupar <sup>36</sup> destaca, principalmente: el trabajo mancomunado de grupo **Ensayo** y de la **Asociación de Artistas y Aficionados (AAA)**; el

---

<sup>32</sup> Alfonso La Torre dejó la labor de crítico teatral para dedicarse a la dramaturgia. Roberto Miró Quesada nos dejó definitiva y prematuramente a fines de la década del 80.

<sup>33</sup> CREART, bajo la dirección de la actriz y directora Myriam Reátegui, editada por el Centro Cultural NOSOTROS.

<sup>34</sup> PEIRANO, Luis. "Una visión del teatro peruano en la década de los ochenta". En: Textos de Teatro Peruano. Nro. 3 (Lima 1996) pp. 45 - 56.

<sup>35</sup> María Angélica PEASE DREIBELBIS viene preparando una tesis que tiene como meta el estudio del público y sus preferencias teatrales. El título inicial de su investigación es "*Identidad (es) cultural (es) de los jóvenes limeños vista a través de su identificación con las producciones teatrales*". Este trabajo de campo, en el área de antropología para el bachillerato en Ciencias Sociales, derivará en la tesis de licenciatura de la autora. Con ella sostenemos e intercambiamos ideas acerca del quehacer teatral y su dinámica.

<sup>36</sup> El Comercio, C13 del jueves 23 de octubre de 1986; día del estreno y cargo de Jean Rottmann.

El Comercio, C14 del domingo 26 de octubre de 1986.

Revista Caretas, pp. 80 y 81, semana del 27 de octubre de 1986.

Revista Oiga, p. 73, semana del 27 de octubre de 1986, a cargo de María Cristina Ribal.

El Comercio, C7 del miércoles 29 de octubre de 1986, a cargo e Jean Rottmann.

El Comercio, C2 del viernes 31 de octubre de 1986.

Revista Hipocampo del diario El Peruano, Nro. 7, p. 7 del 2 de noviembre de 1986, a cargo de Hugo Salazar.

El Comercio, C15 del viernes 19 de diciembre de 1986.

origen polaco de dramaturgo, Slawomir Mrozek y su trayectoria en el género del absurdo y lo tragicómico; la actuación de Blume e Isola; la dirección de Luis Peirano, y finalmente el tema de la obra, centrado en el desencuentro doméstico de dos personajes antagónicos del mundo contemporáneo, un intelectual y un obrero. Algunas reseñas periodísticas señalaron los temas de la conversación sostenida entre ambos, a lo largo de la velada, antesala de un Año Nuevo, tales como la libertad, la justicia, la política, etc. Sólo una de las publicaciones, la de la Revista Oiga (Marzo de 1988), se refiere a la adaptación hecha para el contexto peruano, en los siguientes términos: *“La obra del autor polaco es un estupendo ejemplo de cómo un tema aparentemente local, pero bien cimentado en las vivencias del ser humano, puede traspasar fronteras.”*

Estas líneas se refieren a elementos que se tienen en cuenta en la adaptación <sup>37</sup>, el origen del autor y la vigencia del contenido de la obra permite un discurso actualizado en la puesta en escena. Otra breve nota periodística <sup>38</sup> la calificó *“como la obra que fuera calificada por la crítica como un de las mejores puestas en escena de 1986.”* Y en una encuesta realizada por la Revista Textos de Teatro Peruano sobre las preferencias teatrales en la década de los ochenta, **Emigrados** tuvo seis menciones de un universo de cincuenta entrevistados, entre los que encuentran directores, actores, críticos <sup>39</sup>

#### **4.4. Interpretación general**

Para la interpretación de **Emigrados** consideramos pertinente tener en cuenta algunos aspectos de la experiencia socio-política del dramaturgo, ya que su ascendencia polaca y el haber nacido

---

El Comercio, C 14 del jueves 3 de marzo de 1988, día del reestreno.

Revista Caretas, p. 63, semana del 14 de marzo de 1988.

Revista Oiga, p. 77, semana del 14 de marzo de 1988.

Revista Sí, p. 467, semana del 21 de marzo de 1988.

<sup>37</sup> Adaptación. 1. Es la transformación de una obra o un género en otro (adaptación de una novela para la escena); 2. La relectura de los clásicos (...) al igual que la operación que consiste en traducir un texto extranjero, adaptándolo al contexto cultural y lingüístico de la lengua al que es vertido. es notable que en la actualidad la mayoría de las traducciones se llaman adaptaciones, lo cual tiende a acreditar el hecho de que toda intervención, desde la traducción hasta el trabajo de reescritura dramática, es una recreación, que las transferencias de formas de un género a otro jamás es inocente, sino que implica la producción del sentido mismo. PAVIS, o. c., p. 23 y 24.

<sup>38</sup> EL Comercio, C14, del jueves 3 de marzo de 1988.

en 1930 supone una carga cultural y política que nos ayudaría a interpretar esta obra dramática. A los veintiséis años “ingresa” al teatro del absurdo polaco que surge a partir de la comprobación del desencuentro entre un molde teórico-político y el levantamiento de trabajadores y estudiantes, en pos de una reforma estatal y de un camino político autónomo, en Hungría en octubre de 1956. Este teatro intenta mostrar, a partir de situaciones verosímiles, el paralelismo teórico de la política del socialismo existente. A los treintitrés años emigra físicamente a Europa occidental, pues una obra suya, “Tango”, ya había tenido contacto con occidente. A los cuarenta y ocho, viviendo en Europa, manifiesta su descontento por la intervención rusa en Checoslovaquia en 1968.

Por otro lado la historia política-militar de Polonia es una historia de héroes derrotados, de rebeliones alimentadas más por el deseo de testimoniar el derecho propio que por alguna posibilidad real y concreta de victoria <sup>40</sup>. Evangelizada en 996 su situación geográfica es fronteriza entre oriente y occidente, al lado del río Vístula, pertenece a occidente al haber elegido ser parte de la Iglesia Católica romana de rito latino. Pero de oriente mantiene la pertenencia étnica y lingüística eslava. Su historia es una lucha por la integración cultural-religiosa y nacional, BUTTIGLIONE sostiene que las grandes rebeliones de 1831 y de 1863 fueron un fracaso desde el punto de vista militar, por tanto a los revolucionarios polacos, derrotados políticamente, sólo les quedo resignarse, “retirarse y resarcirse” en el terreno de la cultura <sup>41</sup>. Sumado a esto, el factor cristiano católico fue importante para el inicio de una nueva comprensión de lo que es la unidad nacional de Polonia. Sostiene BUTTIGLIONE, “la enseñanza de la unidad de la persona humana y el primado, en la formación de esta persona, del reconocimiento de la verdad sobre la capacidad de imponer el dominio propio mediante la fuerza” es la certeza que ampliamente comparte la nación polaca sobre ella misma y que quisiera de las demás. Constata BUTTIGLIONE dos tendencias que jalnearon el alma polaca en el siglo XIX, el romanticismo y el “trabajo orgánico” por recuperar la nación. El romanticismo polaco se

<sup>39</sup> Salazar del Alcázar, PERFILES: “La Memoria Teatral de los 80”. En: Revista Textos de Teatro Peruano Nro. 3, (Lima 1996), pp. 39 - 44.

<sup>40</sup> BUTTIGLIONE, Rocco. El pensamiento de Karol Wojtyła. Madrid; Encuentro 1992, 352 pp. El autor ensaya armar las influencias socio-políticas culturales y religiosas del Papa Juan Pablo II, nacido en 1920. Su intención principal es reconstruir el testimonio histórico de Polonia al mundo, a partir de la vida de Wojtyła.

<sup>41</sup> BUTTIGLIONE, o. c., p. 20.

expresa a través de la poesía y la dramaturgia <sup>42</sup>, estos son los defensores del alma de la nación en los años de la partición, de las revueltas, de las represiones sangrientas aun cuando siempre las acompañaba el fracaso; ellos lucharon por conservar la cultura y la lengua polaca que querían aniquilar rusos y alemanes. La siguiente generación de estos poetas tiene un matiz distinto, estos se caracterizan por un "trabajo orgánico" de defensa de la lengua, de la cultura y de la religión nacionales contra el invasor, el cual dadas las condiciones políticas permanecía bajo el dominio extranjero, por ello el "trabajo orgánico" consistirá entonces en la lucha de la *nación* frente a las estructuras del Estado dominado por el poder extranjero <sup>43</sup>. De allí que se gesticule en los polacos una connotación original del término *revolución*, mientras en occidente a finales del siglo XX, revolución significa la ruptura absoluta con el pasado, en Polonia *revolución* es la resurrección de un valor situado al comienzo de la historia del país y después olvidado. "Este valor es la pertenencia recíproca originaria de los miembros de la nación a una comunidad de vida. La ruptura de esta experiencia de pertenencia recíproca ha engendrado las divisiones que han permitido a los extranjeros desmembrar Polonia; la resurrección de este espíritu en la cultura nacional es a la vez el germen y el fruto de la esperada resurrección del estado nacional" <sup>44</sup>.

Este resurgimiento polaco según BUTTIGLIONE es reforzado al superar dos crisis, la primera nacida de la triste experiencia militar de 1831 <sup>45</sup>; la segunda fue el abandono de Roma por parte del Papa Pío IX (1846 - 1878) al no corregir el apoyo prestado por Gregorio XVI (1831 - 1846), a la represión rusa, a través de su encíclica *Cum primun* del 9 de junio de 1832. Las tesis que se recogen del sentir polaco, a partir de esas experiencias, es la concepción mesiánica de la organización política nacional y la espera de un papa polaco <sup>46</sup>. De allí que el sentir polaco

---

<sup>42</sup> Adam MICKIEWICZ (1798 - 1855); Juliusz SLOWACKI (1803 - 1849) y Zygmunt KRASINSKI (1812 - 1859), los mismos que incubaron a su crítica en Cyprian NORWID (1821 - 1883) y Stanislaw WYSPIANSKI (1869 - 1907).

<sup>43</sup> "Es esta experiencia la que produjo en la lengua polaca una diferencia semántica mucho más acentuada que en las demás lenguas europeas entre los términos *nación* (NARÓD) y *estado* (PANSTWO)", BUTTIGLIONE, o. c., p. 32.

<sup>44</sup> BUTTIGLIONE, o. c., p. 32.

<sup>45</sup> En 1831 y en 1863 los polacos se rebelaron frente a los rusos en pos de un estado nacional.

<sup>46</sup> BUTTIGLIONE evoca la leyenda polaca que narra la fundación de la orden de los resurreccionistas. Después del fracaso de 1831, los cabecillas del levantamiento se encuentran en París, un día de Pentecostés de 1836, luego de hacer un balance de la situación de su patria Adam MICKIEWICZ sostuvo que la única forma de salvar el espíritu polaco era fundando una orden religiosa; el mismo MICKIEWICZ designó a Bogdan JANSKI, quien efectivamente será quien funde la orden resurreccionista, o. c., p. 33. Asimismo, BUTTIGLIONE glosa un verso de Juliusz SLOWACKI que alude a la espera que la sede romana sea ocupada por un esclavo.

esté jaloneado tanto por un romanticismo que continuamente tiende a la ruptura del orden existente; pero a la vez la práctica actitud de responsabilidad por la vida de la nación, que sobre todo desea asegurar las condiciones de su supervivencia.

Este magro recorrido, se debe a la intención de tener algunos elementos que nos permitan interpretar el texto dramático de **Emigrados**. En el marco teórico general de este trabajo hemos reseñado a Gadamer, la idea que subrayamos de él y que nos parece sumamente útil, es su análisis sobre el ser de la obra de arte que reposa en **mostrar** una verdad. Esta autonomía óptica de la obra de arte para significar una verdad, no erradica la idea de intertextualidad, entendida esta última como la tarea de “*decir algo sobre algo*”, sólo a partir del mayor número de elementos que permitan una interpretación de la obra de arte, lo más veraz posible. Por esa razón hemos querido anotar los rasgos más genéricos del sentir polaco que debieron haber influido en la obra de Mrozek. Evidentemente y dado los escasos recursos bibliográficos sobre él <sup>47</sup> no se podría realizar un trabajo biográfico del mismo. Además, creo sinceramente que no hay mayor elogio para un poeta que verle a través de sus obras.

Hasta aquí podemos hacer una síntesis de lo que hemos recopilado. Ante todo hemos querido resaltar lo más significativo de autores como Gadamer, Weber y Schütz quienes lucharon por una independencia de lo cognoscible en el plano de lo óptico a partir de la búsqueda de significados por parte del primero; y por parte de los segundos el esfuerzo por caracterizar la naturaleza del conocimiento fenoménico de la realidad social, y por ende las posibilidades y certezas específicas de este conocer, a partir básicamente del procedimiento metodológico que construye un sistema de orientaciones coherente que da *sentido* a una acción social. Para nosotros esto ha supuesto una gran ayuda para el encuadre de nuestro interés por el teatro. Ya que nos permite una entrada que privilegia el significado del objeto artístico y su actualización significativa en el momento de su captación; así como también estudiar la vieja lucha entre el concepto y la gesta, que no hemos querido activarla en el caso que estuviera desactivada. Hemos rescatado a partir de Gadamer, principalmente, la importancia de las ciencias del espíritu para el conocimiento de la verdad. Ciencias que en modo alguno compiten con los márgenes del concepto, en todo caso, a lo que ellas aspirarían es a ser tomadas en cuenta en el

---

<sup>47</sup> Al Perú podríamos asegurar que no llegó la obra completa de Slawomir MROZEK, lo que se consigue es fragmentado y casi siempre a través de personas interesadas en el tema y con suerte traducido al inglés o al francés. Dada estas dificultades, si no se domina el polaco, creemos imposible un trabajo sobre toda su obra dramática.

terreno de la significación que no suele ser captada por la conciencia científica. Aquí es necesaria una precisión, es cierto que Gadamer a lo largo de *Verdad y Método* manifiesta una crítica de la conciencia histórica objetivista que pretende reducir las manifestaciones culturales a la categoría de *datum*; a lo que opone Gadamer; la idea que la comprensión, que no es un modo de ser subjetivo, sino el modo de ser de algo. Por esta razón es el mejor camino para acceder al mundo histórico. Para ello propone la noción de historia efectual, por medio de ésta sintetiza la *experiencia* y finitud del proceder humano. Sólo teniendo conciencia de este derrotero el hombre puede acceder a todo lo que le ha precedido (*tradicción*).

Por otro lado, sabemos que Weber fue el iniciador de la tarea hermenéutica en las ciencias sociales con el propósito de auscultar el significado atribuido a la acción racional del sujeto. Sin embargo, esta hermenéutica weberiana, aunque se ocupó principalmente de la acción racional no desestimó la *acción irracional*, considerando a ésta como una acción divergente de la racionalidad en la interacción de medios y fines entre los agentes. Ejemplo de estos casos son sus estudios sobre la religión, categoría en la que de suyo coinciden conceptos tanto emocionales como tradicionales <sup>48</sup>.

De esta herencia, y a través de SCHÜTZ resaltamos el valor de la mediación de tipos sociales para el conocimiento de la realidad, preconizada por Weber. A través de estos moldes según la sociología comprensiva se puede captar, ordenar, clasificar y predicar determinados contextos de significados atribuibles, de acuerdo a cierta correspondencia, a estos tipos que encaran determinados comportamientos sociales. De este modo queremos acentuar la capacidad mostrativa del arte a través de la construcción de sus personajes a través de los cuales evidencian verosímilmente ciertos comportamientos sociales típicos. Nuestra intención no es forzar una adecuación matemática entre los tipos sociales construidos con el rigor científico, y los creados por un poeta. Ello supondría una contradicción en el enfoque que pretendemos, pues estaríamos infiltrando en la ciencia, experiencias y conocimiento del terreno artístico, las mismas que han visto la luz a través de un proceso distinto al científico. Averiguar "cómo" es el trabajo de las *musas* es una tarea difícil de sistematización, pues su naturaleza es radicalmente opuesta al quehacer científico. Sin embargo, lo que muestra el trabajo artístico

---

<sup>48</sup> SCHÜTZ, o. c., p. 267.

final, puede ser muy sugerente para todo tipo de ciencia, más aun para la sociología comprensiva que intenta buscar y encontrar el mayor número de significados posibles.

¿Por qué no, entonces no buscarla en una actividad más antigua que aquella misma como ciencia?, a lo que incluimos la idea que la inspiración artística suele a veces representar situaciones novedosas, no necesariamente en el terreno de lo fantástico, sino desde una estética de la utopía como premonición de una situación que no es verificable siquiera por el sentido común. De allí que es cierto que el artista es creador y simultáneamente descubridor de ser, pues divisa latencias existenciales, más allá de su concreción sensible. Percibe elementos significantes que en estado latente no son del todo reconocibles por su mundo inmediato, de allí que su creación estética desde el punto de vista armónico de todas las partes, detecte elementos nuevos, quizá disonantes al sentir y percibir del grueso de los coetáneos. Es, en ese sentido que sostenemos la idea de la estética de la utopía, como creación artística de lo que todavía no tiene lugar ni espacio o percibido como evidente. Todo esto sin dejar de precisar que el valor del arte para la sociología en todo caso, queda al nivel del testimonio, del cual se pueden inferir determinados significados. Sobre este terreno es al que hay que inquirir de acuerdo con Gadamer, Solzhenitsn y Alarco <sup>49</sup> acerca del estatuto gnoseológico del arte en relación a las ciencias sociales.

Recordamos a SOLZHENITSN en su discurso con ocasión de su premio Nóbel de Literatura, al recordar la frase de Fedor Dostoiewski “*La belleza salvará al mundo*”, aludiendo, según Solzhenitsn a la nostálgica idea de la unión y armonía recíproca entre el Bien, la Bondad y la Belleza. Esta última como reducto final aún inexplorada por el hombre, quizá por el excesivo celo en la búsqueda por la verdad, vía el conocimiento racional; y la maltratada Bondad quien equiparada con la justicia en el mundo, ha sido confundida la más de las veces con lo eficaz para un bando o facción. Supuesta esta desarmonía de la Bondad y la Verdad, sólo quedaría en pie la Belleza. Pero ¿quién en el mundo está en capacidad de abstraer y colocar en justa medida los valores que la humanidad deba respetar?, el arte, responde Solzhenitsn y dentro de éste, coloca a la literatura como la portadora de la real dimensión de la finitud humana y de sus

---

<sup>49</sup> Cf. infra.

empresas. “El único sustitutivo de una experiencia que nosotros mismos no hemos nunca vivido es el arte, la literatura. Esta posee una capacidad maravillosa por sobre las distinciones de lengua, costumbre, estructura social, puede transmitir la experiencia de una nación entera a otra, ahorrándole en el mejor de los casos una repetición superflua, errada o hasta desastrosa. La literatura transmite una experiencia condensada, irrefutable de una generación a otra. De tal modo ella se convierte en la memoria viviente de la nación.”<sup>50</sup>

Luis Felipe ALARCO<sup>51</sup> sostiene que los que piensan que el arte, la literatura en este caso, debe ajustarse a la realidad peruana, en el caso de Arguedas, por ejemplo, están en un error de principio. Pues la condenan por que “el ambiente social descrito está cancelado, se confunden planos históricos desiguales presentándolos como sincrónicos, no propone un mito útil para la transformación del Perú, ni postula nada que pueda aprovechar la sociología”. Agregan además, que la obra de José María Arguedas “es negativa para la causa socialista”, y aun cuando Arguedas mismo negó validez de testimonio a la novela indigenista, por considerar que falsifica la idiosincrasia del indio y altera su circunstancia, según Alarco esta afirmación aparecería como un contrasentido al que sin embargo hay que matizarlo con las preguntas, ¿La novela, la literatura muestra algo o no?, ¿Cuál es la índole del conocimiento que aporta el arte a la sociología?. La respuesta hay que encontrarla, a la vez en la capacidad de la sociología para preparar un espacio epistemológico para la recepción de significados que le ofrece una obra de arte, en este caso la obra de Arguedas; y la correlativa pregunta de la sociología al arte, va por el lado de ¿qué aristas de la sociedad son iluminadas por ella, para que sean objeto de estudio sociológico? Vemos pues, que Alarco pone en claro que el sociólogo no debe pretender la exclusividad del conocimiento científico acerca de la realidad social, menos aún confundir los planos gnoseológicos, ya que a ella como ciencia crítica de la sociedad le corresponde inquirir al arte por lo que muestra de la realidad como la composición de clases y estamentos sociales, sus interdependencias, tensiones y concordancias, por ejemplo, y no querer que comparta sus presupuestos científicos.

Abelardo Sánchez León en “Un cierto imaginario oligárquico en la narrativa de Alfredo Bryce Echenique”<sup>52</sup> encuentra algunos elementos biográficos del escritor y los sitúa en relación a la época que

---

<sup>50</sup> SOLZHENITSYN, Alexandr. Discurso Premio Nóbel de Literatura (extractos). Texto mecanografiado; Materiales de enseñanza. Lima; Facultad de Teología 1987, 4 pp.

<sup>51</sup> ALARCO, Luis. “José María Arguedas. Literatura y sociología” En: Suplemento Dominical del diario El Comercio del 19 de octubre de 1986, pp. 8 y 9.

vivió el país por los años de la publicación de *"Un mundo para Julius"*. No se detiene a verificar la exactitud de los datos y fechas de la sociedad peruana y lo narrado en la novela. Evidentemente la sitúa cronológicamente en el contexto socio - político peruano, pero no por ello deja de abordarla como una creación del imaginario que testimonia el sentir de *"Martín Romaña sobreviviente de un sistema estamentario, quien habiéndose socializado en sus primeros años en la sociedad oligárquica no vivirá en ella en su juventud ni en su adultez."*

**Emigrados** vio la luz en 1974, todavía no había caído el muro de Berlín. El socialismo había tenido que sofocar algunas revueltas en sus países satélites, pero el régimen se mantenía. Muy probablemente Mrozek la escribió en París. Se tenía noticia de algunas disidencias, gente que no se hallaba a gusto con el régimen imperante, el testimonio de Alexandr Solzhenitsn es uno de ellos *"Sobre nuestra tierra enloquecida no hay más asuntos internos. Y la única salvación de la humanidad se tendrá solamente si cada uno considera todo aquello que sucede como un asunto personal. Si la población oriental está vitalmente interesada en lo que piensa occidente, y viceversa."*<sup>53</sup>. La obra nos presenta dos tipos de disidencia y frustración, la del intelectual y la del obrero. Sus figuras concentran todo un recorrido histórico de la política partidaria y revolucionaria. A lo largo de la obra, ambos encarnan una revisión sobre la tarea histórica que se depositó bajo sus hombros.

AA es el prototipo del intelectual leninista pero desencantado, vaciado de su mística partidaria, la razón de este extrañamiento específicamente no lo dice, indirectamente habla de protestas callejeras en las cuales muy probablemente haya participado para pedir algunas reformas del Estado.

"532. AA: *Un día estaba paseando por un parque. Había niños que jugaban en el pasto. Cuando repentinamente vi a un muchacho, algo mayor que los demás, escondido detrás de un árbol. Cogía piedras y se las tiraba a los otros niños. Después volvía a esconderse. Parecía divertirse mucho. Se le veía contento, feliz. Era robusto y fuerte ... tiraba una piedra y se escondía, tiraba y se escondía ... (PAUSA)"*

(...)

"543. XX: *No me vas a decir que te fuiste de tu país solamente porque un mocoso tiraba piedras en un parque. Y ni siquiera te las tiraba a ti. Anda, puedes confiar en mí como si fuera tu hermano ...*

544. AA: *Está bien. Digamos que tenía problemas con ... el idioma. Había palabras que me costaba mucho pronunciar. "Mi general", por ejemplo ...*

545. XX: *Cualquiera puede decir "general" ...*

<sup>52</sup> SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo. "Un cierto imaginario oligárquico en la narrativa de Alfredo Bryce Echenique". En: *Tiempos de ira y amor. Nuevos actores para viejos problemas*. Lima; Desco 1990, pp. 13 - 45.

<sup>53</sup> SOLZHENITSN, o. c., p. 3.

546. AA: *No era tanto un problema de pronunciación sino más bien de entonación. Había palabras que no podía decir con el tono requerido ... Siempre sonaban falsas en mí boca ...*
547. XX (EN VOZ BAJA, CONFIDENCIALMENTE): *¿Andabas metido en política?*
548. AA: *En cierta forma. (XX SE LEVANTA DE LA MESA) Creí que lo sabías."*

(...)

"562. AA: *¿Y crees que es necesario conocer a una persona para delatarla? No. Por ejemplo, imagínate que estás en la cárcel y yo te propongo escapar. O mejor aún, te revele un plan para destruir la cárcel de una vez por todas. ¿Qué harías tú en ese caso? ¿Llamarías a los guardias y me denunciarías?*

563. XX: *¿Qué clase de cárcel es?*

564. AA: *Una cárcel donde te tratan bastante bien. Casi tan bien como si estuvieras en libertad. Donde comes bien, donde hay calefacción.*

565. XX: *No existe ninguna cárcel así.*

566. AA: *Una cárcel donde sólo una cosa está prohibida: usar palabras que empiecen con C. Todas las palabras que empiezan con C están prohibidas. Prohibido decirlas. Prohibido escribirlas.*

567. XX: *¿Por qué?*

568. AA: *Para que nadie pueda decir ni escribir la palabra "Cárcel". Tendrían que recurrir a sinónimos, a alusiones indirectas. Pero la palabra "Cárcel" está prohibida. Prohibido decir "Cárcel". Prohibido escribir "Cárcel". Prohibido pensar en "Cárcel".*

Sugiere la noción de haber sido prisionero político:

"431. AA: *¿No te molesta la luz?*

432. XX: *¿Qué?*

433. AA: *¿No te molesta mirar la luz así, de frente? Yo me quedaría ciego.*

434. XX: *Hablas del foco.*

435. AA: *No te molesta.*

436. XX: *No.*

437. AA: *¿No te duelen los ojos?*

438. XX: *No.*

439. AA: *¿No te hace lagrimear?*

440. XX: *No.*

441. AA: *¿No te duelen los párpados? ¿No ves puntitos negros?*

(PAUSA)

442. XX: *¿Qué puntitos negros?"*

(...)

"443. AA (RETOMANDO UN TONO NORMAL): *¡Qué lástima! Hubieras sido un prisionero político ideal. Tu insensibilidad te hubiera permitido soportar lo que otros no pudieron soportar. Hubiera sido muy difícil hacerte confesar. Una verdadera lástima.*

444. XX: *No me gusta la política.*

445. AA: *Ya lo sé. Tú no te metes en esas cosas. No importa. Déjame soñar.*

(XX SE INTERESA EN UN AVISO PUBLICITARIO DE UNA REVISTA. SE MOJA EL DEDO CON SALIVA, PASA LA PÁGINA, MIRA)

446. AA: *¡Qué ojos! Y pensar que semejante talento se desperdicia así. Ironías del destino. Los que no deberían abrir la boca, hablan. Y los que podrían quedarse callados, no tienen nada que confesar."*

Y en un tono un tanto burlón, parodia el hostigamiento al que son sometidos los que señalan los errores del gobierno, son tolerados pero a menudo son objeto de persecución oficial:

“580. AA: *Ajá. Creo que empiezo a comprender. Puede que tengas razón. En efecto, si mi misión es secreta, tú como buen ciudadano leal, estás obligado a ocultar que estás al corriente de mi misión. ¡Pero claro! Un ciudadano leal debe aparentar no sospechar nada. ¡Bravo! Hasta podrías facilitaren algo mi tarea, qué sé yo, por ejemplo podrías atacar al gobierno en mi presencia. ¿Soltar un par de frases sediciosas? Una que otra diatriba contra el régimen ¿Qué te parece? No deberías sentirte intimidado por mi presencia. Ante un agente provocador, un ciudadano ideal no debería ser tan leal, justamente para probar su lealtad.*

581. XX: *No entiendo nada.*

582. AA: *No importa. En todo caso, apelo a tu sentido común. Tómate un trago conmigo, para dejar muy en claro que estás del lado del régimen. No olvides que puedo presentar un informe a quien corresponda. Claro ... si es que soy un espía.*

583. XX: *No quiero tomar contigo.*

584. AA: *¡Mucho cuidado! Yo represento al Estado ... al gobierno ... al régimen ... al poder ...*

585. XX: *Eso no tiene nada que ver.*

586. AA: *Entonces, ¿por qué no quieres tomar conmigo?*

587. XX: *Dijiste que tú eras un cerdo.*

588. AA: *Exacto. ¿Y?*

589. XX: *Nada. Por eso.*

590. AA: *Ajá. Y tú no quieres tomar con un cerdo.*

591. XX: *¿Por qué no? Podría tomarme una botella entera con un cerdo, si me diera la gana. No es por eso. Dijiste que aquí “Estamos en familia”. Quiere decir que yo también soy un cerdo.*

592. AA: *¿No lo eres acaso?*

593. XX: *No.”*

Frente a un obrero que no tiene una pizca de conciencia ética-revolucionaria al estilo Lenin, que se expone a ser tratado como medio al modo de la moral burguesa capitalista, el intelectual reacciona no con la moral interesada en la lucha universal del proletariado sino imbuido por el imperativo kantiano.

“680. AA (FURIOSAMENTE AGARRA A XX DE LAS SOLAPAS): *¿Qué eres? ¿Un animal o un ser humano? Eres una bestia, no un hombre. No eres ni siquiera un cerdo. No eres ni un hombre ni un perro ... Un buey. Eso es lo que eres. Un buey torpe, indefenso, estúpido ... Una bestia de carga. Un buey que arrastra su carreta hasta que se caiga muerto. ¡Y lo que es peor, un buey contento con su suerte! ¿Qué pide más carga! ¡Más carga, por favor! Un buey contento, satisfecho, radiante ... Claro, tiene todo lo que quiere. ¿No estás contento con tu suerte acaso? ¿Ah? Dime. ¿Estás contento o no?*

681. XX: *No me zarandees.*

682. AA: *Te voy a seguir zarandeando hasta que despiertes de esa inercia bovina ... Cuando no trabajas, duermes o rumias. ¡Te zarandearé y te gritaré hasta que te convierta de nuevo en un ser humano! No me detendré hasta que lo haya logrado. Porque mientras tú sigas siendo un buey ... yo seré un cerdo. Una cosa va con la otra. El buey y el cerdo. Y, mientras sigas siendo una bestia de carga, yo seré el más cerdo de los cerdos. No hay otra salida.*

683. XX (AMENAZADOR): *Te digo que no me zarandees ...*

(SIC)

688. AA: *¡Te zarandearé todo lo necesario! Llegará el día en que por fin te darás cuenta ... y me agradecerás lo que estoy haciendo. No es posible que sólo uno de nosotros sea un ser humano. O lo somos los dos o ninguno lo es ...*

(COMIENZA UN DISCURSO LÍRICO, EN PARTE BAJO LA INFLUENCIA DEL ALCOHOL CONSUMIDO, MIENTRAS SIGUE SOSTENIENDO A XX DE LAS SOLAPAS).

689. AA: *Y solamente cuando los dos podamos pararnos sobre nuestros dos pies, podremos alzar la cabeza, erguirnos en toda nuestra magnitud, mirar hacia arriba. Y entonces, veremos sobre nuestras cabezas una rama. Y de la rama colgará un fruto. ¡El fruto prohibido! Y el viento que mecerá la rama y el fruto es el viento de la historia. Entonces no tendremos más que alzar las manos y ...*

(XX LE GOLPEA LAS MANOS. AA LO SUELTA Y RETROCEDE ASUSTADO).

690. XX: *¡Suéltame, carajo! (SE LEVANTA) ¿Crees que puedes levantarme la mano cuando te dé la gana? ¿Ah? ¿Quién mierda crees que ...*

691. AA: *¿Es que no te das cuenta?*

692. XX: *¿De qué? ¿De que me estás levantando la mano? ¿A mí? (FURIOSO, VA HACIA AA) Pobre infeliz, renacuajo, inútil de mierda ... ¡Yo te voy a enseñar a levantarme las manos!"*

La concientización que desea llevar a cabo se parece más a una humanización, no sólo porque le parezca un contrasentido el maltrato laboral al que se somete XX, sino porque en sus actos suele no demostrar, por ignorancia quizá, autoestima a su propia persona.

“(VA A AGARRAR LA LATA)

270. AA: (AGARRANDO LA LATA): *Espera un momento ¿Qué es esto?*

271. XX: *Carne en lata. De primera.*

272. AA: *¿Dónde la compraste?*

273. XX: *En la tienda.*

274. AA: *¿Qué tienda?*

275. XX: *Una tienda cualquiera. Devuélvemela.*

276. AA: (PONIÉNDOSE LOS ANTEOJOS): *Es comida para perros.*

277. XX: *Mentira. Dame eso.*

(AA LEE LA ETIQUETA)

278. AA: *“NON PLUS ULTRA”: Alimento ideal para animales domésticos. Sabroso y nutritivo. Preparado según receta exclusiva, resultado de largas investigaciones de laboratorio, bajo la supervisión de veterinarios eminentes. Alimento perfectamente balanceado, contiene un surtido completo de vitaminas, proteínas y minerales. “NON PLUS ULTRA” es un producto elaborado con sustancias cien por ciento naturales que proveerán a su mascota de todo lo necesario para su alimentación, sin peligro de indigestión o pérdida de apetito. Déselo a probar y su mascota se lo agradecerá toda la vida. “NON PLUS ULTRA” el alimento ideal para sus amigos domésticos.”*

279. XX: *¿Ya ves?”*

(...)

“326. XX: *Pero si es comida para gatos, sí, ¿no es cierto? Los gatos son otra cosa. Los gatos no son perros. Entonces, me la puedo comer ¿no?*

327. AA: *Si no hay más remedio ...*

328. XX: *¿Seguro que me la puedo comer, seguro, seguro?*

329. AA: Seguro, seguro ... (GRITA REPENTINAMENTE) Come lo que te dé la gana. A mí ¡qué mierda me importa!  
330. XX: Entonces me la como, ¿no? ¿Me la como?

(SE PONE A ABRIR LA LATA CON EL HACHA)

331. AA: Deja eso.  
332. XX: La voy a abrir.  
333. AA: Espera.

(AA VA HACIA SU CAMA, SACA UNA MALETA DE DEBAJO DEL CATRE, LA ABRE CON LA LLAVE Y SACA UNA LATA DE CONSERVA. SIN VOLVERLA A CERRAR CON LLAVE, METE LA MALETA DEBAJO DEL CATRE. PONE LA LATA SOBRE LA MESA, FRENTE A XX)

334. XX: ¿Para gente?  
335. AA: Para gente.  
336. XX: Eso es otra cosa. Ah, bueno.”

Sugiere un distanciamiento filosófico de la concepción política que le diera el rango de guía de la clase obrera en su lucha contra el capitalismo

- “145. AA: Quiero hacerte tomar conciencia de tu situación, en vista que eres incapaz de hacerlo por tu cuenta ...  
146. XX: Fui a la estación.  
147. AA: Precisamente. No te das cuenta de las ...  
148. XX: Quería levantarme el ánimo.  
149. AA: Lo sé. Créeme que te comprendo. Allá era igual ...  
150. XX: No comiences ...  
151. AA: Vivíamos en la mentira, tomando nuestros sueños por realidades ... Un presente falsificado engendra un futuro enfermizo. La historia siempre termina por vengarse ...  
152. XX: ¿Cuál historia?  
153. AA: La nuestra, la historia de nuestro pueblo ...  
154. XX: ¡Qué historia ni historia! Me cago en la historia. Yo fui a la estación.  
155. AA: Ese es precisamente un elemento de la historia. Pequeño pero fundamental. Fui a la estación. Fui es el pasado del verbo ir. Y el pasado es la historia. La historia general está compuesta de varias historias individuales. La historia en abstracto no existe. Sólo los idealistas piensan así, consideran la historia como una entidad, como un nuevo Dios. Yo no soy hegeliano. Todo depende de la interpretación que demos al pequeño incidente de la estación. ¿Vamos a examinar la historia a la luz de los hechos? O ¿los hechos a la luz de la historia? Me refiero a esa sarta de mentiras que me acabas de contar ... A tu interpretación mitógena, a tu mitomanía interpretativa ...”

Al parecer su experiencia política de origen, de “país insignificante”, haya influido en un descontento hacia las metas por conseguir

- “206. XX: ¡Qué pena que no hay moscas!  
207. AA: ¡Felizmente, dirás! Aunque pensándolo bien, las moscas podrían servir de metáfora. Pongamos que las moscas simbolizan los problemas minúsculos y mezquinos que nos atormentaban allá ... Esos pequeños chauvinismos, esos patéticos reformismos, esas ridículas divisiones ... Individuos insignificantes en un país insignificante. Aquí por lo menos uno puede abrir las alas.

208. XX: *Como una mosca ... Bzzzbzzz ...*  
 209. AA: *Enfrentarse a los grandes problemas. Solamente frente a grandes adversidades pueden realizarse grandes empresas. Hay que ver más allá, ampliar nuestro campo de vista. No. No hay moscas aquí. ¡Aleluya!*  
 210. XX: *Hay moscas. Yo sé lo que te digo.*  
 211. AA: *¿Dónde?*  
 212. XX (TRIUNFAL): *¡Allá! ¿No te acuerdas?*  
 213. AA: *Volvemos a cero.”*

Los temas de conversación del intelectual suelen ser nostálgicos, evoca una formación heredada a causa de su extracción burguesa, previa a su etapa de toma de conciencia acerca de la necesidad del cambio social

- “797. XX: *Yo tampoco te gusto, ¿verdad?*  
 798. AA: *No.*  
 799. XX: *Entonces, ¿qué mierda haces aquí conmigo?*

(PAUSA)

800. XX: *Yo no te pedí que vinieras a vivir conmigo.*  
 802. AA: *Es cierto.*  
 803. XX: *Tú viniste solo. (PAUSA. XX SE SIENTA EN UNA SILLA, ESTA VEZ A LA IZQUIERDA DE LA MESA) Oye, dime una cosa. ¿Qué mierda haces aquí conmigo?*  
 804. AA: *¿Sentados a la mesa?*  
 805. XX: *No estoy hablando de ninguna mesa. Te pregunto qué mierda haces aquí, en este chiquero.*  
 806. AA: *Yo qué sé ...*  
 807. XX: *¿Qué haces aquí, ah?*  
 808. AA: *Lo mismo que tú.*  
 809. XX: *Mentira. Yo no puedo escoger. Yo soy una bestia de carga, un analfabeto, un perro ... Pero tú tienes educación, hablas otros idiomas ... Tú puedes escoger dónde vivir.*  
 810. AA: *Exactamente.*  
 811. XX: *Podrías irte donde te diera la gana. Se te abrirían todas las puertas ... Entonces, ¿qué mierda haces aquí? ¿Qué buscas?*  
 812. AA: *Nada.*  
 813. XX: *No es cierto. Quieres algo de mí. No creas que no me doy cuenta ... Yo no soy nada tuyo, soy un extraño ... Pero me das de comer, me prestas plata ... Regañas, pero me prestas plata. Te molesto y sin embargo no te vas. ¿Por qué no te largas de una vez si eres tan delicado? ¿Ah? ¿Porque eres bastante delicado, no? ¿Te obligo yo acaso? Si no estás contento, ¿qué haces aquí, conmigo? Yo no te retengo. ¿Ah? ¿Qué quieres de mí?*  
 814. AA: *Nada.*  
 815. XX: *No soy ningún imbécil, ¿sabes?. Puede que sea bruto, pero no soy ningún imbécil. Anda, cuéntame. ¿No estamos tomando juntos, acaso? ¿Ah? ¿Por qué tomas conmigo?*  
 816. AA: *Para expiar.*  
 817. XX: *¿Expiar qué?*  
 818. AA: *Quiero expiar los pecados de mis antepasados. Nuestros ancestros jamás tomaron juntos ...*  
 819. XX: *¿Y eso es pecado?*  
 820. AA: *Claro que sí. Un pecado nacional.*  
 821. XX: *No me vengas con cojudeces.*  
 822. AA: *¿No me crees?*  
 823. XX: *No.*  
 824. AA: *Tienes toda la razón. Por tu boca ha hablado el instinto de nuestro pueblo. En ese caso, al diablo con mis antepasados. Ahora estoy solo ... Yo ... Quiero ir hacia el pueblo, fraternizar con él. ¿Me entiendes?. Hablo como un populista del siglo pasado, los populistas decían que había que ir hacia el pueblo porque la fuerza estaba en el pueblo. A este paso me voy a volver populista.*

825. XX: *Cojudeces.*
826. AA: *He allí el escepticismo natural de nuestro pueblo. Nuestro pueblo tiene tantas cualidades: instinto sólido, sentido de la verdad, capacidad de autocrítica ... ¿Seré realmente un socialista?*
827. XX: *Huevadas.*
828. AA: *Sí, tienes razón. Librémonos de los sentimientos místicos de culpabilidad, de la expiación de los pecados cometidos por generaciones anteriores, al diablo con el populismo. Yo soy simplemente un intelectual. Racional y progresista. Tú eres la locomotora de la historia, la vanguardia de la humanidad. ¿Qué tiene de raro entonces que quiera tomar con una locomotora? ¿Qué tiene de extraño que como huevos revueltos con la vanguardia de la humanidad, que me pasee en calzoncillos en su presencia, en el mismo cuarto, que me seque la boca con la misma toalla? ¿No se te había ocurrido antes?*
829. XX: *No.*
830. AA: *¿Y por qué no?*
831. XX: *Porque tú no eres ningún socialista. Yo a los socialistas los conozco. Hay uno que viene siempre a vernos a la obra. Bien educado. No jode nunca. Al contrario. Sonríe todo el tiempo. Nos dice lo que tenemos que hacer, nos reparte papelitos, nos explica ...*
832. AA: *¿Y yo no hago eso?*
833. XX: *Claro que no.*
834. AA: *Yo jodo, nomás.*
835. XX: *¡Y cómo! Nunca estás contento con nada. Esto no funciona, eso es una porquería ... Ya lo creo que jodes. Cualquiera se puede dar cuenta de que no eres ningún socialista.*
836. AA: *¿Así que a ti nadie te engaña?*
837. XX: *Ya lo creo que no. Soy demasiado vivo. Yo tengo olfato. Puedo oler a un socialista a kilómetros de distancia. Y tú no hueles a nada."*

También un cuestionamiento a manera de revisión idearia que presupone no sólo una introspección personal, sino social e incluso partidaria

- "838. AA: *¿Y si realmente fuera un espía?*
839. XX: *Bah. ¿Qué podría importarle a uno como yo? Soy un pobre diablo. ¿Qué interés puede tener el gobierno en mí? Aquí o allá, sólo sirvo para una cosa: para trabajar duro. Si fueras de verdad un espía de verdad, no te quedarías aquí conmigo. Te irías a otro lado. Donde tipos más importantes ... gente inteligente ... Gente que anda metida en política ... Gente que piensa.*
840. AA: *¿Tú no piensas acaso?*
841. XX: *¿Qué puede importar que piense o no? ¿Sabes en lo que pienso? Pienso en ganar plata, en mis hijos ... en mi mujer. Pienso en otras mujeres, también. Es normal, ¿no? Todos los hombres piensan en mujeres. ¿Y tú crees que eso le importa al gobierno? Si me meto en líos, si no me hago el vivo y me quedo quieto sin meterme con nadie, ¿qué mierda puede importarle al gobierno lo que yo pienso o no piense?*
842. AA: *¿Alguna vez has pensado en la libertad?*
843. XX: *¿Qué quieres decir?*
844. AA: *Si alguna vez has pensado en ... ser libre.*
845. XX: *¿Libre para qué?*
846. AA: *Libre para decir lo que piensas, por ejemplo.*
847. XX: *Pero si acabo de decirte lo que pienso. Y si quieres te lo puedo repetir. Puedo decírtelo de la mañana a la noche y de la noche a la mañana. A mi nadie me impide decir lo que pienso.*
848. AA: *¿Nunca has pensado en pensar más?*
849. XX: *¿Pensar en pensar?*
850. AA: *Si quieres verlo así ...*
851. XX: *¿Para qué? Tan imbécil no soy.*
852. AA: *Si piensas, no eres imbécil. Al contrario.*
853. XX: *Depende. Allá, en mi pueblo, había un idiota. No hacía nada porque no sabía hacer nada. Ni siquiera podía cuidar las vacas. Vivía sin casa, sin familia, vivía de lo que la gente le daba. ¿Qué podía hacer entonces si no hacía nada en todo el día? ¿En qué pensaba? ¿En que podía pensar si no sabía hacer nada ni hacía nada? Pensaba en pensar. Pensaba en sus pensamientos. ¿Te parece inteligente eso? No, era un imbécil ... Un loco.*

854. AA: *Pero era libre.*
855. XX: *Ahora entiendo. Eres un cura.*
856. AA: *¿Yo? Estás chiflado.*
857. XX: *Sí. Un cura que predica libertad. Me di cuenta cuando me agarraste de las solapas y me zarandeaste. Un cura predicador. Un cura que viene y te dice: ¿Ven eso? Eso es el diablo. No sigan al diablo. Sigán a Nuestro Señor Jesucristo. Pero yo me pregunto: ¿Dónde está Jesucristo? ¡Muéstramelo! ¡La libertad! ¿Dónde está la libertad? Yo sólo conozco una libertad: La libertad de no tener que ir a trabajar. Yo soy libre todos los domingos. Dame siete domingos a la semana y te besaré los pies, como si fueras Nuestro Señor Jesucristo. Siete domingos, pero pagados.*
858. AA: *¿Y si yo te quitará el único domingo que tienes?*
859. XX: *¿Tú? ¿Qué puedes hacer tú? Nada. No puedes darme nada, no puedes quitarme nada. Lo único que puedes hacer es quedarte allí, tirado en la cama y darme sermones ...*
860. AA: *Yo no puedo hacer nada. Pero el gobierno sí.*
861. XX: *Entonces siempre hay que estar bien con el gobierno. Porque si es cierto que el gobierno te lo puede quitar también es cierto que te puede dar. ¿Qué tienes tú contra el gobierno? ¿Ah? Contéstame.*
862. AA: *Me produce desconfianza. No me gusta.*
863. XX: *¿Y sabes por qué? Porque tú no le gustas al gobierno. Y ¿quieres que te diga por qué no te gusta el gobierno?*
864. AA: *Me muero de la curiosidad por saberlo.*
865. XX: *Porque frente al gobierno tú no eres mejor que yo. Tú con tu educación y tus libros ... Tú, frente al gobierno, eres igual que yo: una mierda. Cuando hay un gobierno, que gobierna todo el mundo se caga de miedo y cierra el culo. Frente al gobierno, todos somos iguales.*
866. AA: *¿Cómo en un meadero de la estación!*
867. XX: *¿Y por qué no? Yo no soy delicado.*
868. AA: *¡Bravo! Ven. Deja que te abrace.*
869. XX: *¿Por qué?*
870. AA: *Por no defraudarme. Sabía que podía contar contigo. Necesitaba de alguien como tú. El esclavo ideal.*
871. XX: *¿No eres cura entonces?*
872. AA: *No. Aunque debo reconocer que alguna vez tuve veleidades evangelizadoras. Antes de que tomara conciencia. Pero no te asustes, no volverá a pasar, no pienso convertirme. Fue solamente una debilidad pasajera, una tentación momentánea. Es más, no tengo ninguna vocación de misionero. Y, además, la evangelización no sirve para nada.*
873. XX: *¿Entonces estás a favor del gobierno?*
874. AA: *Tampoco. Mi caso es bastante particular. Necesito un esclavo, pero no con fines utilitarios. Te necesito como modelo ... Me eres indispensable como punto de referencia ... Especialmente aquí.*
875. XX: *Otra vez comienzas con tus cojudeces ...*
876. AA: *No son cojudeces. Me preguntaste quién soy yo verdaderamente y qué mierda hago aquí contigo. Bueno, te lo voy a decir. Necesitaba una última oportunidad. Y la encontré. Tú.*
877. XX: *¿Ah?*
878. AA: *Tú eres mi única y última oportunidad, mi musa, mi inspiración ...*
879. XX: *Oye, no serás maricón, ¿no?*

**D: "Jaula de marfil" (Unidad de significación concreta, del parlamento 880 al 895).**

880. AA: *Escúchame. Todo comenzó allá. En nuestro país. Tienes razón, frente a la dictadura, todos somos iguales. El miedo nos hace iguales. Pero me tomó mucho tiempo llegar a esa conclusión. En cambio tú ... Con qué facilidad hiciste este descubrimiento, ¡Con cuánta simplicidad contaste un hecho tan fundamental! Te envidio.*
881. XX: *Te dije que no era tan imbécil como crees.*
882. AA: *Es vergonzoso comprobar hasta qué punto un hombre inteligente como yo, se rehusa a admitir la verdad más evidente, cuando esa verdad hiere su orgullo. Antes yo me comportaba como un mono en una jaula. Me balanceaba, colgando de mi cola, dando grandes saltos, de mi columpio a la reja, de la reja a mi columpio. Y cuando me tiraban una nuez, la abría y trataba de meterme dentro de su cáscara, para sentirme amo de los espacios infinitos. Me tomó mucho tiempo, antes de que perdiera todas mis ilusiones, antes de llegar a una conclusión extremadamente simple: saber que no era más que un mono encerrado en una jaula.*
883. XX: *Son graciosos los monos. Una vez los vi en el zoológico.*

884. AA: *Es cierto. Los monos enjaulados pueden ser graciosos. Cuando por fin me di cuenta de lo que era, empecé a reírme de mí mismo. Y reí y reí .... hasta que la risa se me atravesó en la garganta y me dio hipo y me puse a llorar y sentí mi rostro de mono bañado en lágrimas. Entonces entendí que mis monerías no me hacían ninguna gracia, aunque los que me miraban se rieran, aunque los guardianes del zoológico me tiraran nueces y caramelos. Los caramelos me daban náuseas. Y ya no podía meterme dentro de las cáscaras de nuez. Entonces comprendí que para un mono no había más remedio que -en primer lugar- admitir, por fin, que es un mono ...*
885. XX: *Claro ...*
886. AA: *En segundo lugar, habiendo constatado su condición de mono y esclavo, sacar de eso, por lo menos sabiduría y coraje.*
887. XX: *¿Aprendiste todo eso de un mono?*
888. AA: *Sí, amigo mío, ¿acaso los hombres no descendemos del mono?*
889. XX: *Yo no.*
890. AA: *Esa es tu opinión. Pero la ciencia afirma lo contrario. Ahora, si el hombre desciende del mono, yo, que soy un mono, pertenezco a la aristocracia de la humanidad. En mí, en un mono humillado y encerrado, reside todo el saber del hombre. Un saber en estado puro, un saber aún no adulterado por los azares de la evolución y por los riesgos de la libertad. Un saber primario. Entonces, decidí explotar esa oportunidad. Es decir, yo, mono aprisionado, decidí escribir un libro sobre el hombre.*
891. XX: *Los monos no escriben libros.*
892. AA: *Especialmente cuando están metidos en una jaula. Totalmente de acuerdo. Pero eso lo comprendí más tarde. Por el momento, me sentía excitado por las nuevas perspectivas que se me ofrecían. Decidí escribir un libro sobre el hombre en estado puro, es decir, sobre el esclavo, es decir, sobre mí mismo. La obra de mi vida, única en su género, la primera en el mundo. Súbitamente, toda la demás basura que se amontonaba en mi jaula, los excrementos, las cáscaras de nueces, empezaron a brillar como diamantes. ¡Tantas riquezas! Me dije: podremos no tener nada, pero tenemos la esclavitud. Ese es nuestro tesoro. ¿Qué pueden saber los demás? ¿qué saben los de aquí, por ejemplo? Aquí ya lo han escrito todo, ya han leído todo, pero no saben nada de lo que es verdaderamente esencial. Toda la literatura que existe sobre la esclavitud es falsa o errónea. Porque es obra de misioneros o de libertadores o, peor aun, de esclavos que sueñan con la libertad, es decir, de esclavos que ya no son esclavos. ¿Qué saben ellos de la esclavitud total, cerrada en sí misma, sin la mayor tentación de transcendencia? ¿De la esclavitud que se alimenta a sí misma? ¿Qué saben ellos de las alegrías, de sus creencias y sus costumbres? De la filosofía del esclavo, de su cosmogonía, de sus matemáticas? No saben nada. Y yo lo sé todo. Fue entonces que decidí escribir sobre el tema.*
893. XX: *¿Y escribiste?*
894. AA: *No.*
895. XX: *¿Por qué?"*

Quiso huir, para empezar a plasmar por sí mismo sus ideales propuestos, hacer que los emigrados como él se unan en torno a sí, y la concientización que sobre éstos se haga será una tarea ética, si ésta excluye al clasismo no lo manifiesta abiertamente. Concebirse a sí mismo como un ser humano capaz de hacer realidad, desde el punto de vista del intelectual, la libertad. A partir del ejercicio de esta facultad, el hombre podrá comprometerse por una u otra ruta social y política. Por ello no se contenta con descubrir el error histórico de creer posible el total cálculo racional para las acciones socio-políticas.

- "896. AA: *Porque tuve miedo. (PAUSA) ¿Quieres saber por qué tenía miedo? (PAUSA) Tienes razón. Estoy hablando con un compatriota ... Con mi hermano siamés. Siempre tuve miedo. Pero para escribir, era absolutamente necesario que dejara de tener miedo. Entonces, me fui. Yéndome ya no sentiría miedo. Eso pensé.*
897. XX: *Entonces, ¿llegaste aquí y te pusiste a escribir?*
898. AA: *Hasta ahora no.*
899. XX: *¿Por qué?*
900. AA: *Porque tengo miedo.*
901. XX: *Nunca te contentas con nada ...*

902. AA: *Ya lo sé. Es un círculo vicioso. Por explotar mejor la única oportunidad que me quedaba, acabé perdiéndola. Al huir, dejé de ser un esclavo. Me diluí, me dispersé en medio de tanta libertad. Perdí mi tema y, lo que es peor, perdí la necesidad de escribir sobre él ... Teóricamente, aun sabía lo que quería, pero en la práctica ya no me quedaba ni voluntad ni urgencia. Fue entonces que, para mi felicidad, te encontré.*
903. XX: *¿Qué tengo yo que ver con todo eso?*
904. AA: *Tú eres exactamente como era yo antes de dejar de serlo. Tú eres como un meteorito que había caído a la tierra. Inmutable, impasible, insensible a lo que te rodea. Un ser venido de otro planeta. Tú, gracias a Dios, eres todavía un esclavo.*
905. XX: *¡Yo no soy ningún esclavo!*
906. AA: *Por supuesto que lo eres. Y aunque protestes y lo niegues, lo serás siempre. Caíste del cielo para servirme de modelo, de inspiración. En ti, yo vuelvo a vivir como esclavo. Restituyes mi antigua condición y estimulas mis desfalleciente voluntad de autodeterminación. Gracias a ti, podré por fin escribir mi gran obra. Ahora ya sabes por qué te necesito tanto."*

El intelectual advierte, a través de una de las tantas increpaciones al obrero, el riesgo que corre este último al entregarse, totalmente, a la idea de tener el control total sobre sí mismo y sus posesiones. Una sola actitud de éstas es insignificante para una sociedad, pero si todas los individuos obreros y/o intelectuales incluidos, pensasen con tales criterios, el afán de lucro o de ganancia apostada sólo en lo individual, inocularía, como en otros regímenes socioeconómicos, la disolución "in nuce" de la vida organizada, necesaria para cualquier sociedad.

- "1043. AA: *Me encanta oírte decir esa palabra: "¡Mía! ¡Mía! ¡Mía!" ... ¡Con cuánta convicción la pronuncias, con cuánta pasión! ... Pero ponte a pensar un momento. Allá tendrás que gastarte toda esta plata, la plata que te tomó tanto tiempo y trabajo juntar. Allá, no podrás ganar igual, ni ahorrar nada ...*
1044. XX: *Ya lo sé. Por eso he ahorrado aquí.*
1045. AA: *Aquí no, allá. Aquí, cada día que pasa tienes un poco más de plata. Cada noche te acuestas pensando que mañana tendrás un poquito más, pasado mañana mucho más, y dentro de un año, muchísimo más. Tienes una meta en la vida, lo suficientemente lejana como para resultarte atractiva. Has ahorrado lo suficiente para construirte una casa con su jardincito. Entonces, ¿por qué no ahorrar un poco más y construirte una casa un poco más grande, con un jardín más grande también? ... Es tan fácil ... Lo único que tienes que hacer es retrasar tu viaje un mes o dos ... después pensarás, ¿por qué mejor no me construyo una casa más grande todavía, con un jardín inmenso?... Entonces, empezarás a retrasar tu regreso cada vez más ... Cuánto más plata tengas, más querrás tener. Pasarán los años, y tú seguirás retrasando tu regreso, trabajando más y ahorrando cada vez más ... Para más tarde ... ¿Por qué paras de contar? Es tan lindo verte contar tu plata ...*
1046. XX: *¿Por qué me dices todo eso?*
1047. AA: *Para que comprendas que no soy yo quien te entretiene aquí. Que no tengo necesidad de escribir ninguna denuncia para que te quedes ... Te quedarás de todas maneras, por tu propia voluntad ... Y por eso te digo todo esto. Y también para que no se te vuelva a ocurrir liquidarme con el hacha.*
1048. XX: *¿No voy a volver nunca?*
1049. AA: *Nunca. Aunque pienses que es simplemente cuestión de un día más, un día menos, que falta poco o nada ...*
1050. XX: *¿Nunca?*
1051. AA: *¿Por qué te preocupas? Aquí te espera una gran vida. Una vida llena de esperanzas, de nostalgia, de ilusiones.*
1052. XX: *¿Pero por qué nunca?*
1053. AA: *Ya te lo dije. Nunca porque eres un esclavo. Allá, eras un esclavo del Estado. Aquí eres esclavo de tu propia avaricia. Estés donde estés, siempre serás un esclavo. No hay liberación posible para ti. La libertad es la posibilidad de hacer lo que uno quiera con su vida. Pero siempre hay algo o alguien que te domina. Si no son los hombres, son las cosas ...*
1054. XX: *¿Qué cosas?*

1055. AA. *Las cosas que deseas, las que sueñas poseer, las que no puedes conseguir con plata. Ser esclavo de los objetos es un esclavitud mayor que cualquier cárcel. Una esclavitud ideal porque no existen limitaciones externas, no existen restricciones de ninguna clase. Solamente el espíritu de la esclavitud crea la esclavitud. Tú tienes alma de esclavo y es por eso que me interesas. Eres el modelo perfecto para mi obra sobre la esencia de la esclavitud, obra que pienso culminar pronto ...”*

En relación al obrero, el intelectual demuestra sentimientos y actitudes opuestos. Evidentemente desde el inicio de su vida política debió considerarse parte de la vanguardia del proletariado. Debió haber experimentado la fascinación de la mística de creer que él era portador de la conciencia de clase revolucionaria. Debió sentirse, como entre otros, ungido por ideales políticos los mismos que habrían sido insuflados de ética proletaria. Llamado por su formación intelectual burguesa a la construcción inevitable de una sociedad comunista, se sitúa frente al obrero como aquél que lo guiará, para que éste construya a base de confrontaciones sociales la dictadura del proletariado; instituyendo así una sociedad que no tenga más clases sociales, con excepción del partido comunista y el proletariado mismo.

Sin embargo, como diría BOURDIEU, la posesión del sistema clasificatorio de la realidad y de la posición social, que incluye una educación determinada <sup>54</sup>, principalmente y en este caso, de la urbanidad y los modales, deja entrever, la dominación que ejerce el intelectual sobre el obrero, por ejemplo en el uso del conocimiento lógico y político <sup>55</sup>:

“132. AA: *Pero no pasó absolutamente nada. La viste bajar y cuando se fue, enrumbaste hacia el baño. Claro que no fuiste a los “servicios higiénicos” de Primera Clase. Donde tienes que pagar por entrar. No, fuiste a un meadero cualquiera, donde todos pueden entrar gratis, donde los urinarios están atorados de colillas y hay lagunas de orines en el piso. Donde hay sólo una toalla, pero está tan sucia que nadie se atreve a tocarla. Donde hay cantidades de hombres en silencio, masturbándose religiosamente. Cada uno por separado, y sin embargo, todos juntos, en una especie de comunión, de promiscuidad liberadora. Pero nada de esto te repugna. Al contrario. ¿Dónde más podrías sorprender a tu prójimo en una situación exactamente igual a la tuya? ¿En qué otro rincón del planeta puede hallarse tanta solidaridad? Poco importa si se trata de una solidaridad basada en la degradación. Lo que importa es que es auténtica, rotunda, hiperbólica y escandalosamente expresionista. Mejor para ti. Teniendo en cuenta que tu capacidad de percepción es más bien reducida, sólo eres capaz de tomar conciencia de lo excesivo, de lo enorme. Los matices y las sutilezas están fuera de tu alcance. Te quedaste largo*

<sup>54</sup> Max Weber sintetiza el proceso hacia la racionalización al que está sometido Occidente desde hace milenios, para ello separa varias esferas, tales como la economía, la política, la estética, la erótica y la intelectual, donde es notoria esta dinámica. Con esta división aborda la manera cómo el mundo cristiano concibe la idea del rechazo del mundo en pos de la salvación. “*Las barreras de la educación y de las modalidades del gusto son las más profundas y las más insuperables de todas las diferencias estamentales*” [ya que] “*justamente los bienes más excelsos que podía ofrecer este mundo aparecían de esta suerte gravados con la máxima culpa*”. De allí, que para acceder a la ética intramundana y/o bienaventuranza celestial, había que crear una distancia social, que en la práctica social diferencie unos de otros. WEBER, Max. Ensayos sobre la sociología de la religión I. Madrid; Taurus 1984. Las citas corresponden a la pág. 557.

<sup>55</sup> Cf. BOURDIEU, Pierre. Cosas dichas. Buenos Aires; Gedisa 1988, p. 17 y ss.

rato en el meadero. Lamentablemente, no podías quedarte allí, para siempre. Una vez que terminaste con tu patético ejercicio, te peinaste ...Y saliste del subsuelo donde tu historia había tomado forma. Me refiero esa sarta de mentiras ingenuas y estúpidas sobre tu aventura con la mujer del tren ..."

- "221. AA: Ya no sale más.  
222. AA: A ver, inútil. (VA HACIA EL LAVATORIO. ABRE EL CAÑO TOTALMENTE)  
Efectivamente.  
223. XX: Ya no sale, por eso no hay.  
224. AA: Ya no hay, por eso no sale. ¡Idiota!  
225. XX: ¿Acaso es mi culpa?"  
(...)

- "263. XX: ¡Toma!  
264. AA: ¿Qué pasa?  
265. XX: Toma. Trágate la tú solito.  
266. AA: Pero si tú ...  
267. XX: A ver si así te callas de una vez.  
268. AA: No me has entendido. Además, mi posición es clara. Yo me alimento en forma mesurada, racional ...  
269. XX: Entonces, si no tienes hambre, ¡cierra el hocico!"  
(...)

- "339. AA: A veces tengo la sensación de que vivimos encerrados dentro de su vientre. Como microbios ...  
Mira esos tubos, ¿No te parecen tripas?  
340. XX: A mí me parecen tubos.  
341. AA: Tripas. Intestinos. Entrañas. Somos dos bacterias que viven dentro de un organismo sano. Dos cuerpos extraños. Dos parásitos. Dos portadores de infección. Virus, bacilos de Koch, gonococos. Un gonococo. ¿Yo?. Yo que siempre me consideré una célula vital, materia gris altamente desarrollada. Parece como si fuera hace tanto tiempo ... Allá, en mi casa, en mi país. Yo era alguien. Un nervio. Una vena. Y ahora frente a esos tubos, ¿qué soy? Un gonococo. Un gonococo que pasa sus días en compañía de un protozoario.  
342. XX (RECELOSO) ¿Estás hablando de mí?  
343. AA: Odio los sótanos, las catacumbas, todo lo subterráneo. Me crisan los nervios. Alteran mi equilibrio psíquico. Necesito aire, sol, espacios abiertos. Necesito sentirme vivo para trabajar bien. Soy un pensador. Un eslabón superior del sistema evolutivo. No fui hecho para vivir en cavernas. Siempre viví en pisos altos, con grandes ventanales y vistas amplias. Y aquí no hay ni siquiera una ventana ...  
344. XX Mejor. Donde hay ventanas hay corrientes de aire.  
345. AA: Paredes, paredes. Nada más que paredes.  
346. XX: Por lo menos hay calorcito.  
347. AA: No se puede respirar. Huele mal.  
348. XX: Que yo sepa, el mal olor no mata a nadie. Mi padre, que Dios lo tenga en su gloria, vivió toda su vida en un sótano y murió viejo.  
349. AA: ¿Y de qué murió?  
350. XX: Una noche volvió a casa, borracho. Se murió de frío en el camino."

(...)

"553. XX: Soy un imbécil. (SE GOLPEA LA FRENTE CON EL PUÑO). Yo sabía que había gato encerrado. Claro. No hace nada. Se queda todo el día tirado en esa cama, leyendo. Ni un solo callo en las manos. Un intelectual."

(...)

“688. AA: *¿Te zarandearé todo lo necesario! Llegará el día en que por fin te darás cuenta ... y me agradecerás lo que estoy haciendo. No es posible que sólo uno de nosotros sea un ser humano. O lo somos los dos o ninguno lo es ...*”

(...)

“848. AA: *¿Nunca has pensado en pensar más?*  
849. XX: *¿Pensar en pensar?*  
850. AA: *Si quieres verlo así ...*  
851. XX: *¿Para qué? Tan imbécil no soy.*  
852. AA: *Si piensas, no eres imbécil. Al contrario.*  
853. XX: *Depende. Allá, en mi pueblo, había un idiota. No hacía nada porque no sabía hacer nada. Ni siquiera podía cuidar las vacas. Vivía sin casa, sin familia, vivía de lo que la gente le daba. ¿Qué podía hacer entonces si no hacía nada en todo el día? ¿En qué pensaba? ¿En que podía pensar si no sabía hacer nada ni hacía nada? Pensaba en pensar. Pensaba en sus pensamientos. ¿Te parece inteligente eso? No, era un imbécil ... Un loco.*  
854. AA: *Pero era libre.*  
855. XX: *Ahora entiendo. Eres un cura.”*

(...)

“863. XX: *¿Y sabes por qué? Porque tú no le gustas al gobierno. Y ¿quieres que te diga por qué no te gusta el gobierno?*  
864. AA: *Me muero de la curiosidad por saberlo.*  
865. XX: *Porque frente al gobierno tú no eres mejor que yo. Tú con tu educación y tus libros ... Tú, frente al gobierno, eres igual que yo: una mierda. Cuando hay un gobierno, que gobierna todo el mundo se caga de miedo y cierra el culo. Frente al gobierno, todos somos iguales.*  
866. AA: *¿Cómo en un meadero de la estación!*  
867. XX: *¿Y por qué no? Yo no soy delicado.*  
868. AA: *¡Bravo! Ven. Deja que te abrace.*  
869. XX: *¿Por qué?*  
870. AA: *Por no defraudarme. Sabía que podía contar contigo. Necesitaba de alguien como tú. El esclavo ideal.”*

(...)

“1053. AA: *Ya te lo dije. Nunca porque eres un esclavo. Allá, eras un esclavo del Estado. Aquí eres esclavo de tu propia avaricia. Estés donde estés, siempre serás un esclavo. No hay liberación posible para ti. La libertad es la posibilidad de hacer lo que uno quiera con su vida. Pero siempre hay algo o alguien que te domina. Si no son los hombres, son las cosas ...*  
1054. XX: *¿Qué cosas?*  
1055. AA: *Las cosas que deseas, las que sueñas poseer, las que no puedes conseguir con plata. Ser esclavo de los objetos es un esclavitud mayor que cualquier cárcel. Una esclavitud ideal porque no existen limitaciones externas, no existen restricciones de ninguna clase. Solamente el espíritu de la esclavitud crea la esclavitud. Tú tienes alma de esclavo y es por eso que me interesas. Eres el modelo perfecto para mi obra sobre la esencia de la esclavitud, obra que pienso culminar pronto ...*  
1056. XX: *Ya sabes dónde puede meterte tu famosa obra ...*  
1057. AA: *Me importa un comino lo que tú puedas pensar sobre mis investigaciones. ¿Qué puede importarle al científico lo que el microbio opina sobre el microscopio?. Yo te veo y te describo. Nada más.”*

(...)

"1061. AA: Sí. Porque tú no puedes cambiar tu naturaleza, no puedes porque para lograrlo, tendrías que convertirte en otra persona ... Y eso es imposible. No puedes cambiar porque no puedes dejar de ser un imbécil, porque no puedes renunciar a tus sueños de volver allá, porque no podrás volver nunca.

1062. XX: Volveré.

1063. AA: No volverás.

1064. XX: ¡Sí!

1065. AA: ¿Y eso? (SEÑALA LOS FAJOS DE BILLETES)

1066. XX: ¡Volveré! ¡Volveré!"

Sumado a lo anterior también hay que indicar los textos que refieren la distinción social, como efecto de las distancias estéticas del gusto de cada uno <sup>56</sup>

"106. AA: Claro que lo sé mejor que tú. Comencemos por el principio. Fuiste a la estación, es cierto. Pero no directamente. Esta mañana, cuando te levantaste de la cama y te paraste frente al espejo para afeitarte como haces todos los domingos, no tenías la menor intención de ir a la estación. Cuando te pusiste el terno y esos zapatos espantosos ... ¿Por qué los usas? Siempre me lo he preguntado. Te quedan apretadísimos. ... Además, te ves ridículo."

(...)

"132. AA: Pero no pasó absolutamente nada. La viste bajar y cuando se fue, enrumbaste hacia el baño. Claro que no fuiste a los "servicios higiénicos" de Primera Clase. Donde tienes que pagar por entrar. No, fuiste a un meadero cualquiera, donde todos pueden entrar gratis, donde los urinarios están atorados de colillas y hay lagunas de orines en el piso. Donde hay sólo una toalla, pero está tan sucia que nadie se atreve a tocarla. Donde hay cantidades de hombres en silencio, masturbándose religiosamente. Cada uno por separado, y sin embargo, todos juntos, en una especie de comunión, de promiscuidad liberadora. Pero nada de esto te repugna. Al contrario. ¿Dónde más podrías sorprender a tu prójimo en una situación exactamente igual a la tuya? ¿En qué otro rincón del planeta puede hallarse tanta solidaridad? Poco importa si se trata de una solidaridad basada en la degradación. Lo que importa es que es auténtica, rotunda, hiperbólica y escandalosamente expresionista. Mejor para ti. Teniendo en cuenta que tu capacidad de percepción es más bien reducida, sólo eres capaz de tomar conciencia de lo excesivo, de lo enorme. Los matices y las sutilezas están fuera de tu alcance. Te quedaste largo rato en el meadero. Lamentablemente, no podías quedarte allí, para siempre. Una vez que terminaste con tu patético ejercicio, te peinaste ...Y saliste del subsuelo donde tu historia había tomado forma. Me refiero esa sarta de mentiras ingenuas y estúpidas sobre tu aventura con la mujer del tren ... "

<sup>56</sup> Probablemente AA sintió lo que Ribeyro describe nítidamente en su prosa apátrida Nro. 76: "Cenando de madrugada en una fonda con un grupo de obreros me doy cuenta que lo que separa lo que se llama las clases sociales, no son tanto las ideas como los modales. Probablemente yo compartía las aspiraciones de mis comensales y más aún estaba mejor preparado que ellos para defenderlas, pero lo que nos alejaba irremediadamente era la manera de coger el tenedor. Este simple gesto, así como la forma de mascar, de hablar y de fumar, creaba entre nosotros un abismo más grande que cualquier discrepancia ideológica. Es que los modales son un legado que se adquiere a través de varias generaciones y cuya presencia perdura por encima de cualquier mutación intelectual. Yo estaba de acuerdo con la manifestación de la que hablaban e incluso con la huelga, pero no con la vulgaridad de sus ademanes no con el carácter caótico y estridente de su discurso. Mi bistec me hubiera sabido mejor si lo hubiera comido frente a un oligarca podrido, pero que hubiera sabido desdoblar correctamente su servilleta. Lo que me habría permitido alternar con él no hubiera sido nuestras opiniones sino nuestro comportamiento, pues la comunicación entre las gentes se da más fácilmente a través de las formas que de los contenidos". RIBEYRO, Julio Ramón. *Prosas Apátridas Aumentadas*. Lima; Milla Batres 1978.

(...)

- “156. XX: Tengo hambre.  
 157. AA: Come y déjame en paz.  
 158. XX: No hay nada de comer.  
 159. AA: ¿Y tus conservas?  
 160. XX: Ya me las comí todas.  
 161. AA: Mala suerte.  
 162. XX: ¿A ti te quedan?  
 163. AA: Sí, pero no pienso darte nada.  
 164. XX: ¿Por qué?  
 165. AA: Por razones didácticas.  
 166. XX: Mmm. (PAUSA) ¿Qué quieres decir con eso?  
 167. AA: Que siempre te comes mis conservas.  
 168. XX: Mentira. También me como las mías.  
 169. AA: Las tuyas y las mías. Ya es hora de que aprendas a tener un poco de orden y previsión. A ser disciplinado y solidario ...  
 170. XX: Ya, ya. ¿Dónde guardas tus conservas?  
 171. AA: No te daré nada.  
 172. XX: ¿Por qué?  
 173. AA: Ya te lo expliqué.  
 174. XX: No entendí nada. (PAUSA) ¿No ibas a prepararme una taza de té?  
 175. AA: ¡Prepáratela tú solo!”

(...)

- “249. AA: ¿No te da vergüenza? (SE SIENTA EN LA SILLA DE LA DERECHA Y JALA LA TAZA DE TÉ HACIA SI) Tu avaricia supera ampliamente tu gula. (XX VUELVE A ESCONDER LA LATA DEBAJO DE LA CAMA) No la escondas ¿Para qué? Tu secreto ha sido descubierto. Ahora puedes entregarte de lleno a tu vicio bestial. Librarte a tu apetito salvaje y animal. No, animal no. Porque los animales comen solamente cuando tienen necesidad. Tú en cambio comes todo el tiempo, sin pausa ni medida. Tu apetito es pantagruélico, patológico.  
 250. XX: ¿Quieres un poco?  
 251. AA: No gracias. (BEBE UN SORBO DE TÉ Y LO ESCUPE DE INMEDIATO) ¡Ajij! Está demasiado dulce.”

(...)

- “371. AA: Hasta hoy había sentido lástima por ti, pero se acabó. No pienso soportar más. La deshonestidad es algo que se puede tolerar. La desvergüenza no. Es el colmo. ¿Cómo he podido vivir todo este tiempo contigo? ¿Cómo? ¿Cómo? ¿Cómo he podido soportar tus modales de patán, tu egoísmo, tu suciedad? Hasta cuando duermes me sacas de quicio. Tus ronquidos no me dejan dormir. Tu mal aliento me da dolor de cabeza. Me dabas lástima, pero ya no. Basta. Me largo.”

(...)

- “426. AA: Hay sólo una cosa que me molesta ... Esa luz. Para serte sincero, hace mucho que me fastidia, pero como a ti parece no molestarte, decidí no mencionarlo. Creo que es por el foco. Se ve horrible. ¿Crees que podrías hacerle una especie de pantalla? ¿De papel o algo así? Yo nunca fui hábil con las manos.”

(...)

- "478. AA: *Nunca uso corbata. No es mi estilo. (XX SE QUITA EL SACO, LO EXTIENDE A AA Y VA HACIA SU CAMA) ¡Espera! (XX VUELVE A ECHARSE SOBRE SU CAMA) ¿Te parece absolutamente necesario? Dime la verdad. ¿Tengo que usar corbata?*
479. XX: *Cuando es fiesta, es fiesta ..."*

(...)

- "484. AA: *De ninguna manera. No tengo la menor intención de afeitarme.*
485. XX: *Si yo me afeité esta mañana, no veo por qué no puedas hacerlo.*
486. AA: *Idioteces. Con los tiempos que corren, ¿quién tiene tiempo para andar pensando en afeitarse?*
487. XX: *Yo.*
488. AA: *Está bien, me afeitaré. Pero con una condición.*
489. XX: *¿Cuál?*
490. AA: *Que te cambies las medias.*
491. XX *(MIRANDO SORPRENDIDO SUS MEDIAS LLENAS DE HUECOS): ¿Por qué? Me las puse está mañana.*
492. AA: *Nada de excusas.*
493. XX: *Cuando me ponga los zapatos no se nota.*
494. AA: *Ya me oíste.*
495. XX: *Está bien, está bien ..."*

(...)

- "501a XX: *Cuando una mujer pasa por encima, desde abajo puedes verle todo.*
- 501b AA: *Así es como se divierte la plebe.*
502. XX: *Estamos cavando en un barrio elegante, es otra cosa. Cuando trabajábamos en las afueras las mujeres que pasaban eran viejas o feas. Pero aquí pasan unas elegantonas, con pieles y todo ... uno de nosotros se pone siempre de campana. Cuando ve que una se acerca, nos pasa la voz. Pero no hay nada como cavar frente a uno de esos centros comerciales, donde venden ropa interior para mujeres. O frente a una peluquería de señoras. Me acuerdo que una vez estábamos instalando cables frente a un restaurante elegante. La profundidad era ideal. metro y medio sobre nuestras cabezas, sólo había un puentecito muy estrecho ¡Madre de Dios! ...No sé cómo no me dio tortícolis. Era el Paraíso. Donde trabajamos ahora no está tan mal tampoco. ¿Porqué no vienes un día ...?*
503. AA: *Gracias. Tengo mejores oportunidades para establecer contacto con el sexo opuesto."*

(...)

- "619. XX: *Después, me levantaré y me vestiré. Elegantísimo. Con pura ropa importada.*
620. AA: *¿Para qué?*
621. XX: *¿Cómo que para qué? Para celebrar mi cumpleaños."*

(...)

- "808. AA: *Lo mismo que tú.*
809. XX: *Mentira. No puedo escoger. Yo soy una bestia de carga, un analfabeto, un perro ... Pero tú tienes educación, hablas otros idiomas ... Tú puedes escoger dónde vivir.*
810. AA: *Exactamente.*

811. XX: *Podrías irte donde te diera la gana. Se te abrirían todas las puertas ... Entonces, ¿qué mierda haces aquí? ¿Qué buscas?*

812. AA: *Nada.*

813. XX: *No es cierto. Quieres algo de mí. No creas que no me doy cuenta ... Yo no soy nada tuyo, soy un extraño ... Pero me das de comer, me prestas plata ... Regañas, pero me prestas plata. Te molesto y sin embargo no te vas. ¿Por qué no te largas de una vez si eres tan delicado? ¿Ah? ¿Porque eres bastante delicado, no? ¿Te obligo yo acaso? Si no estás contento, ¿qué haces aquí, conmigo? Yo no te retengo. ¿Ah? ¿Qué quieres de mí?"*

(...)

"830. AA: *¿Y por qué no?*

831. XX: *Porque tú no eres ningún socialista. Yo a los socialistas los conozco. Hay uno que viene siempre a vernos a la obra. Bien educado. No jode nunca. Al contrario. Sonríe todo el tiempo. Nos dice lo que tenemos que hacer, nos reparte papelitos, nos explica ...*

832. AA: *¿Y yo no hago eso?*

833. XX: *Claro que no.*

834. AA: *Yo jodo, nomás.*

835. XX: *¡Y cómo! Nunca estás contento con nada. Esto no funciona, eso es una porquería ... Ya lo creo que jodes. Cualquiera se puede dar cuenta de que no eres ningún socialista.*

836. AA: *¿Así que a ti nadie te engaña?*

837. XX: *Ya lo creo que no. Soy demasiado vivo. Yo tengo olfato. Puedo oler a un socialista a kilómetros de distancia. Y tú no hueles a nada."*

(...)

"1027. AA: *Ahora entiendo por qué nunca tenías plata.*

1028. XX: *Dame eso, ¡ladrón!*

1029. AA: *Si hubiera querido robarte, lo hubiera hecho hace tiempo. ¿O crees que no me había dado cuenta de que escondías la plata?*

1030. XX: *¡Me espías!*

1031. AA: *Al comienzo sospechaba algo. La gente como tú nunca guarda su plata en un banco. Hasta que una noche, te lo confieso ...*

1032. XX: *¿Me viste?*

1033. AA: *Sí. Vi cómo rellenabas a tu perrito con billetes. Pero fue por casualidad, te lo juro. Nosotros, los intelectuales, tenemos el sueño liviano.*

1034. XX: *¡Ladrón!"*

(...)

"1094. AA (EMPUJA SUS PAPELES A UN EXTREMO DE LA MESA): *Es la consecuencia lógica de tu acto precedente. Ahora que has comenzado a vivir tu vida de hombre libre, no se te puede rehusar nada. Aunque te confesaré que lo que vas a hacer me parece excesivo...*

1095. XX (TIRANDO LA CORBATA PARA VERIFICAR SU RESISTENCIA): *Aguantaré.*

1096. AA: *Siempre he pensado que la exageración es una señal de mal gusto. Pero, claro, el mal gusto es una característica inherente a las clases inferiores.*

1097. XX (METIENDO LA CABEZA DENTRO DEL LAZO): *Arrímate.*

1098. AA: *¿Por qué?*

1099. XX: *Porque voy a patear la mesa.*

1100. AA: *Insistes. Típica avidez de arribista.*

1101. XX: *Te digo que te arrimes, carajo.*

1102. AA: *Terco. Y encima vulgar.*

1103. XX: *O te arrimas o te saca la mierda.*

1104. AA: *¿Te parece necesario ser tan grosero?*  
 1105. XX: *Haz lo que te dé la gana.*  
 1106. AA: *¡Espera! ¡Cámbiate las medias!*  
 1107. XX: *¿Ah?*  
 1108. AA: *¡Cámbiate las medias! Esas están llenas de huecos.*  
 1109. XX: *Ya me las cambié.*  
 1110. AA: *¿Cuáles son tus últimas palabras?*  
 1111. XX: *Ándate a la ...*  
 1112. AA: *Tch tch tch ... Mejor no termines la frases. Quiero quedarme con el recuerdo de un hombre de espíritu elevado, aunque proviniera de las capas inferiores de la sociedad. No era por mí. Pensaba en los tuyos."*

A pesar de esta preponderancia por parte del intelectual, el obrero aunque tácitamente acepta esta dominación logra sacar a relucir su manera de ver las cosas frente a esta pretendida superioridad. No aspira a ser como el intelectual, no desea poseer la cantidad de conocimientos de éste. Frente a aquéllos tiene una abierta desconfianza; al contrario de lo que ocurre con los objetos que podría comprar con el dinero ahorrado. Sí, él aspira a consumir bienes que lo diferencien de sus paisanos. Su anhelo es la diferenciación social, conseguida con su esfuerzo, de tal forma ésta resultaría legitimada socialmente, es decir sería bien vista.

La posición que AA ostenta frente a XX se basa exclusivamente en el convencimiento de poseer una sensibilidad y tendencia a lo desinteresado, conseguida a raíz de la dominación de la propia naturaleza biológica. Ascética que le permite legitimar una tendencia a la dominación social <sup>57</sup>.

Por otro lado el obrero de **Emigrados** presenta una disidencia y frustración no clasista, sino frente al partido de gobierno. Aunque por todas las referencias que manifiesta habría que suponer que aquél llevó a cabo una prédica clasista con el propósito que los obreros se constituyan en un frente para la consecución de la revolución socialista mundial. Supuesta esta experiencia por parte de XX, él es un tipo que rechaza, a su manera y desde su sentido común, tal concepción política. Muestra la idea de "*Ser obrero es algo relativo ...*" <sup>58</sup>. Campesino de origen, obrero en la adultez, emigra a otro país ya que desea conseguir mejoras económicas para él y su familia. Trabajar, cuánto y de qué, no le interesa, la motivación por diferenciarse económica y socialmente, le llevan a cuestionar, con sus decisiones y actitudes, la capacidad del sistema político socialista para crear solidaridades. Para consolidar un frente compacto y

<sup>57</sup> BOURDIEU, Pierre. La distinción. Criterios y bases sociales del gusto. Madrid; Taurus 1991, p. 502.

solidario, a base de la conciencia de clase que impermeabilice los proyectos y riesgos individuales por conseguir “algo” distinto.

XX deja entrever, también la necesidad del reconocimiento social como elemento resorte para la adscripción, o búsqueda de un sistema político y de valores que permitan la realización personal y profesional.

- “613. XX: *Y pensar que allá me deben estar esperando. Como todos los años. Los chicos me esperan ... Y una vez más no llegaré. ¡Carajo! ¡Qué vida de mierda!*
614. AA: *¿Por qué no vas a visitarlos? Tú puedes volver allá. No estás en la lista negra. ¿Por qué no vuelves de vacaciones?*
615. XX: *¿Vacaciones, yo?*
616. AA: *¿Por qué no? Si pides vacaciones, seguramente te las darán.*
617. XX: *¿Estás chiflado? Yo vine aquí a ganar plata. Tendré vacaciones cuando vuelva allá. Una semana entera. Me echaré en la huerta, a dormir. Sin mover un dedo. De vez en cuando abriré un ojo para ver si el cielo sigue en su sitio, y después lo volveré a cerrar. Y seguiré durmiendo. Me despertaré sólo cuando la vieja me traiga algo de comer. Y después ...*
618. AA: *Después, ¿qué?*
619. XX: *Después, me levantaré y me vestiré. Elegantísimo. Con pura ropa importada.*
620. AA: *¿Para qué?*
621. XX: *¿Cómo que para qué? Para celebrar mi cumpleaños.*
622. AA: *¿Tu cumpleaños?*
623. XX: *Claro. Cae en mayo. Invitaré a todo el pueblo. Bueno, a todos no. A los que me caen bien. Y los demás que revienten. Mataremos un chanchito. O un cordero o una vaca ... Botellas de aguardiente ... Que alcance para todos y sobre ... Que todo el mundo sepa que he vuelto del extranjero. Pondré todo lo que me traje a la entrada de mi casa. Para que todo el mundo vea. Pero sin tocar. Que miren nada más. Le pediré a mi cuñado que eche un ojo. No, mejor no. No le tengo confianza.*
624. AA: *¿Por qué no mejor a un perro?*
625. XX: *¿Un perro?*
626. AA: *Sí. Un perro bravo ... Para que nadie se acerque. Un perro no te podría robar nada.*
627. XX: *No es mala idea. Y después, festejaremos tres días y tres noches.*
628. AA: *Naturalmente.*
629. XX: *Y cuando haya terminado la fiesta, ¿sabes qué voy a hacer?*
630. AA: *Limpiarás toda la mierda que dejaron tus invitados.*
631. XX: *Al diablo con los invitados. Ya se fueron. Que limpie mi suegra. ¿No?. ¿Sabes que voy a hacer? Construiremos una casa.*
632. AA: *¿Una casa?*
633. XX: *Una casa de piedra. De dos pisos. Con calefacción.*
634. AA: *¡Caramba!*
635. XX: *Será la casa más grande de todo el pueblo. Construida con mi plata.*
636. AA: *Eso tomará tiempo.*
637. XX: *No tanto. Cuando esté terminada, nos mudaremos de casa de mis suegros y viviremos en nuestra propia casa. ¿Ah? ¿Qué te parece?*
638. AA: *(SE LEVANTA Y ALZA SU VASO): ¡Por tu nueva casa!*
639. XX: *Por mi nueva casa. ¡Salud!”*

<sup>58</sup> PARODI, Jorge. “Ser obrero es algo relativo ...”. Obreros, clasismo y política. Lima; IEP 1986.

Esta búsqueda de un horizonte distinto para el desarrollo de sus capacidades, sin embargo no lo lleva a olvidar "sus raíces", los recuerdos de su lejana patria son constantes y vivos, incluso XX se resiste al cambio de valores culturales a través del idioma:

641. AA: *Déjame ver tus manos. (XX SE METE LAS MANOS A LOS BOLSILLOS) Enséñame las manos. (RETICENTE, XX SACA LAS MANOS DE LOS BOLSILLOS) Estíralas. (XX ESTIRA LOS BRAZOS, CON LAS MANOS EN PUÑO) ¡Ábrelas!*

*(LE ABRE LOS PUÑOS A LA FUERZA. XX VOLTEA AL OTRO LADO, SIN DEJAR DE EXTENDER LOS BRAZOS. LE TIEMBLAN VIOLENTAMENTE LAS MANOS. AA SE ALEJA, SIN MIRAR A XX, ÉSTE VUELVE A METERSE LAS MANOS EN LOS BOLSILLOS).*

642. AA: *¿Desde cuándo estás así?*  
 643. XX: *Desde hace un año.*  
 644. AA: *¿Te pasa a menudo?*  
 645. XX: *No. De vez en cuando.*  
 646. AA: *¿Cada vez más seguido? (XX CALLA) ¿Te pregunto si te pasa cada vez más seguido?*

*(XX CALLA. AA TOMA SU VASO DE LA MESA, SE COLOCA DETRÁS DE XX Y LO OBLIGA CON EL BRAZO IZQUIERDO A INCLINAR LA CABEZA HACIA ATRÁS. LE PONE SU VASO EN LOS LABIOS. XX SE BEBE EL COÑAC. AA DEJA EL VASO SOBRE LA MESA Y TOMA EL OTRO QUE ESTÁ LLENO. LO BEBE DE UN TRAGO Y LO DEJA SOBRE LA MESA, VACÍO)*

647. XX *(ATORADO, TOSIENDO): Gracias.*  
 648. AA: *¿Por qué no aprendes el idioma?*

*(XX SIGUE TOSIENDO, PERO ESTA VEZ A PROPÓSITO, PARA HACER TIEMPO)*

**(SIC)**

648. AA: *¿Te pregunté por qué no aprendes el idioma?*  
 649. XX: *¿Cuál idioma?*  
 650. AA: *El de aquí, ¡imbécil!*  
 651. XX *(SACÁNDOSE LAS MANOS DE LOS BOLSILLOS Y MIRÁNDOSELAS, TODAVÍA TIEMBLAN) Ahorita se me pasa.*

*(VUELVE A METERSE LAS MANOS EN LOS BOLSILLOS)*

652. AA: *¿Me vas a contestar o no?*  
 653. XX: *¿Quieres saber por qué no hablo su idioma?*  
 654. AA: *Sabes perfectamente lo que quiero saber. Aquí podrás ser analfabeto ... ¡pero no eres un sordomudo!*  
 655. XX: *No quiero hablar su idioma.*  
 656. AA: *¿Por qué no? Vives aquí, con ellos, en su país. Comes, bebes, caminas por la calle como ellos. ¿Por que no puedes hablar su idioma? Podrías encontrar un trabajo mejor ...*  
 657. XX: *No son gente.*  
 658. AA: *¿Ah no?*  
 659. XX: *No. No son seres humanos. Aquí no hay gente.*  
 660. AA: *¿Y se puede saber dónde hay gente según tú?*  
 661. XX: *Allá.*  
 662. AA: *Sí, claro.*  
 663. XX *(SACÁNDOSE LAS MANOS DEL BOLSILLO Y MIRÁNDOLAS): Ya pasó. (LAS VUELVE A METER EN LOS BOLSILLOS).*  
 664. AA: *¿Sabes lo que les pasa a los que trabajan todo el día con un taladro como tú?*  
 665. XX: *Envejecen como todo el mundo."*

(...)

"716. XX: Otro Año Nuevo ... Como pasa el tiempo ... Pasa sin que uno se dé cuenta ... Me acuerdo que no hace mucho yo era todavía un mocoso de este tamaño, que cuidaba las vacas, que robaba huevos de los nidos, que iba a la escuela, sin zapatos ... Iba a la escuela sólo en el otoño. En la primavera, había mucho trabajo en los campos, y en el invierno hacía demasiado frío ... Se me helaban los pies. Después, mi papá se fue a la ciudad. Pero mis abuelos no. Se quedaron. No tenían qué comer, pero se quedaron igual. Nunca entendí a los viejos. Preferían quedarse. Parecía que les gustara ser pobres.

717. AA: ¿Quién soy yo para juzgarlos?

718. XX: A mi no me gustaba. (SE GOLPEA EL PECHO) Nadie me puede obligar a decir que me gustaba la pobreza.

719. AA: ¿A quién puede gustarle?

720. XX: A mi papá tampoco le gustaba. Odiaba tanto ser pobre que se gastaba todo lo que ganaba en emborracharse. Y cuando estaba borracho, le gustaba menos todavía. Y por eso seguía emborrachándose ... Pero yo no. Yo no me emborracho.

721. AA: Muy bien hecho.

722. XX: Porque a mi no me gusta ser pobre. A mi me gusta tener algo. Cuando no tengo nada, no tengo nada ... Pero cuando tengo algo ...

723. AA: Tienes algo.

724. XX: Trabajo como una bestia, pero me pagan. Y cuando haya juntado todo lo que me han pagado... Entonces seré rico ... Y habrá valido la pena sudar tanto ... ¿No es cierto?

725. AA: Ciertísimo.

726. XX: Sólo que a veces me pregunto para qué mierda sirve todo eso.

727. AA: ¿A qué te refieres con "eso"?

728. XX: A la plata, a qué más va a ser. ¿Acaso puedo llevármela cuando me muera? Al cielo no me dejarían entrar con tanta plata ... Y en el infierno, se me quemaría todo. Entonces, ¿por qué me rompo el lomo trabajando así?

729. AA: Porque quieres."

Se interroga a sí mismo y a su compañero por el sentido del derrotero que se ha autoimpuesto

"746. XX: A mi, todo eso no me gusta nada. Si hubo un comienzo, tendría que haber un final. Si no, ¿para qué comenzó todo? ¿Para que al final no haya nada? Comienzan mal y yo tengo que trabajar, trabajar, trabajar ... Sin darme ningún gusto. Nunca voy al cine ... Nunca salgo con chicas bonitas ... ¿Crees que es fácil?

747. AA: Jamás creí que fuera fácil.

748. XX: Sí, claro. Hablar como un loro, eso sí es fácil. Pero si hubieras vivido como yo ... (CADA VEZ SE CONMISERA MÁS DE SÍ MISMO) ¿Sabes cómo vivo yo? ¡Cómo un animal! ¡Eso! ¡Cómo un perro!

749. AA: Vamos, no exageres ...

750. XX (GOLPEANDO LA MESA CON EL PUÑO): ¡No me contradigas! ¡Sí, como un perro! ¡Tú mismo me lo has dicho!

751. AA: Si mal no recuerdo, el contexto era otro ...

752. XX (SE INCLINA HACIA AA, CONFIDENCIALMENTE): Acércate. Quiero decirte una cosa.

753. AA: Te escucho.

754. XX: Acércate más. (PONE LA MANO SOBRE EL BRAZO DE AA Y LO ACERCA A SI HASTA QUE SUS FRENTES SE TOCAN. MURMULLA ALGO, APASIONADA PERO CASI SILENCIOSAMENTE) Tenías razón."

En esta introspección se siente debilitado frente al intelectual, otorgándole a éste el privilegio social de la valía de acuerdo a lo que se es. No entiende la "dedicación" del intelectual hacia su

persona. Sugiere desconfianza del trabajo político del intelectual como forjador de la conciencia de clase. Su percepción del socialista-guía, al parecer va por el lado del burócrata que habría perdido la mística para conseguir y captar uno a uno los militantes para la causa, y por ello, éste último no cuestiona, no interpela determinados comportamientos que se desalinean del esquema concebido como el correcto para la conciencia clasista, su actividad se habría reducido a “papelitos”. Por tal motivo al obrero, el comportamiento del intelectual le parece desfasado y poco confiable <sup>59</sup>.

- “800. XX: Yo no te pedí que vinieras a vivir conmigo.  
 802. AA: Es cierto.  
 803. XX: Tú viniste solo. (PAUSA. XX SE SIENTA EN UNA SILLA, ESTA VEZ A LA IZQUIERDA DE LA MESA) Oye, dime una cosa. ¿Qué mierda haces aquí conmigo?  
 804. AA: ¿Sentados a la mesa?  
 805. XX: No estoy hablando de ninguna mesa. Te pregunto qué mierda haces aquí, en este chiquero.  
 806. AA: Yo qué sé ...  
 807. XX: ¿Qué haces aquí, ah?  
 808. AA: Lo mismo que tú.  
 809. XX: Mentira. Yo no puedo escoger. Yo soy una bestia de carga, un analfabeto, un perro ... Pero tú tienes educación, hablas otros idiomas ... Tú puedes escoger dónde vivir.  
 810. AA: Exactamente.  
 811. XX: Podrías irte donde te diera la gana. Se te abrirían todas las puertas ... Entonces, ¿qué mierda haces aquí? ¿Qué buscas?  
 812. AA: Nada.  
 813. XX: No es cierto. Quieres algo de mí. No creas que no me doy cuenta ... Yo no soy nada tuyo, soy un extraño ... Pero me das de comer, me prestas plata ... Regañas, pero me prestas plata. Te molesto y sin embargo no te vas. ¿Por qué no te largas de una vez si eres tan delicado? ¿Ah? ¿Porque eres bastante delicado, no? ¿Te obligo yo acaso? Si no estás contento, ¿qué haces aquí, conmigo? Yo no te retengo. ¿Ah? ¿Qué quieres de mí?  
 814. AA: Nada.  
 815. XX: No soy ningún imbécil, ¿sabes?. Puede que sea bruto, pero no soy ningún imbécil. Anda, cuéntame. ¿No estamos tomando juntos, acaso? ¿Ah? ¿Por qué tomas conmigo?  
 816. AA: Para expiar.  
 817. XX: ¿Expiar qué?  
 818. AA: Quiero expiar los pecados de mis antepasados. Nuestros ancestros jamás tomaron juntos ...  
 819. XX: ¿Y eso es pecado?  
 820. AA: Claro que sí. Un pecado nacional.  
 821. XX: No me vengas con cojudeces.”

(...)

<sup>59</sup> Creemos que Ribeyro ilustra esta percepción en su prosa apátrida Nro. 11: “La vida se complace a veces en ofrecernos compendios alegóricos de la realidad o más bien citas magníficamente elegidas del gran texto de la historia que vivimos. En los pasillos del metro, el primero de mayo, millares de obreros endomingados, jóvenes y viejos, con sus familias, se desbordan alegres, despreocupados, rumbo a la Feria de París, al Campo de Marte o al Bois de Boulogne, todos con su ramillete de muguet en la mano. Están felices, han almorzado bien, es su feriado, su festividad. Sentados en el suelo de un corredor, dos estudiantes hirsutos y barbudos, con guitarras, cantan un aire marcial y revolucionario, del que solo percibo al pasar esta estrofa: “Obreros, levanten sus barricadas”. Los proletarios, sin detenerse, les echan al pasar una mirada de reprobación, se sienten chocados, casi ofendidos. Nada más fuera de lugar que esos mozalbetes hablando de barricadas, luchas y conflictos en un día de esparcimiento entre tantos días de trabajo. La presencia de estos estudiantes, su actitud, su propósito, es tan vano e ilusorio como el de esas mujeres del Ejército de Salvación que se apostan en la puerta de los burdeles tratando de catequizar a los putañeros.”. RIBEYRO, o. c., p. 14.

826. AA: *He allí el escepticismo natural de nuestro pueblo. Nuestro pueblo tiene tantas cualidades: instinto sólido, sentido de la verdad, capacidad de autocrítica ... ¿Seré realmente un socialista?*
827. XX: *Huevadas.*
828. AA: *Sí, tienes razón. Librémonos de los sentimientos místicos de culpabilidad, de la expiación de los pecados cometidos por generaciones anteriores, al diablo con el populismo. Yo soy simplemente un intelectual. Racional y progresista. Tú eres la locomotora de la historia, la vanguardia de la humanidad. ¿Qué tiene de raro entonces que quiera tomar con una locomotora? ¿Qué tiene de extraño que como huevos revueltos con la vanguardia de la humanidad, que me pasee en calzoncillos en su presencia, en el mismo cuarto, que me seque la boca con la misma toalla? ¿No se te había ocurrido antes?*
829. XX: *No.*
830. AA: *¿Y por qué no?*
831. XX: *Porque tú no eres ningún socialista. Yo a los socialistas los conozco. Hay uno que viene siempre a vernos a la obra. Bien educado. No jode nunca. Al contrario. Sonríe todo el tiempo. Nos dice lo que tenemos que hacer, nos reparte papelitos, nos explica ...*
832. AA: *¿Y yo no hago eso?*
833. XX: *Claro que no.*
834. AA: *Yo jodo, nomás.*
835. XX: *¡Y cómo! Nunca estás contento con nada. Esto no funciona, eso es una porquería ... Ya lo creo que jodes. Cualquiera se puede dar cuenta de que no eres ningún socialista.*
836. AA: *¿Así que a ti nadie te engaña?*
837. XX: *Ya lo creo que no. Soy demasiado vivo. Yo tengo olfato. Puedo oler a un socialista a kilómetros de distancia. Y tú no hueles a nada."*

Su valoración sobre el comportamiento de los individuos con el gobierno es no buscar roces ni problemas con ellos, este solapamiento puede indicar el estancamiento y pesadez en las relaciones de los sujetos y el estado. Una especie de desconfianza generalizada entre quienes como él, al parecer no pertenecían a los cuadros partidarios, o en todo caso, aun siéndolo, no se sentía parte de ese "sistema de orientaciones, estable y característico, que pretende pautar las emociones, ideas y comportamientos de los trabajadores respecto a la producción y las relaciones laborales. También aspira a influir sobre la construcción del futuro personal y la acción política; en fin, sobre la vida en general." <sup>60</sup>.

840. AA: *¿Tú no piensas acaso?*
841. XX: *¿Qué puede importar que piense o no? ¿Sabes en lo que pienso? Pienso en ganar plata, en mis hijos ... en mi mujer. Pienso en otras mujeres, también. Es normal, ¿no? Todos los hombres piensan en mujeres. ¿Y tú crees que eso le importa al gobierno? Si me meto en líos, si no me hago el vivo y me quedo quieto sin meterme con nadie, ¿qué mierda puede importarle al gobierno lo que yo pienso o no piense?*
842. AA: *¿Alguna vez has pensado en la libertad?*
843. XX: *¿Qué quieres decir?*
844. AA: *Si alguna vez has pensado en ... ser libre.*
845. XX: *¿Libre para qué?*
846. AA: *Libre para decir lo que piensas, por ejemplo.*
847. XX: *Pero si acabo de decirte lo que pienso. Y si quieres te lo puedo repetir. Puedo decírtelo de la mañana a la noche y de la noche a la mañana. A mi nadie me impide decir lo que pienso.*
848. AA: *¿Nunca has pensado en pensar más?*
849. XX: *¿Pensar en pensar?*

<sup>60</sup> PORTOCARRERO, Gonzalo, Rafael, TAPIA. Trabajadores, sindicalismo y política en el Perú de hoy. Lima; ADEC - ATC Asociación Laboral para el desarrollo 1992, 238 pp. La cita corresponde a la página 17.

850. AA: *Si quieres verlo así ...*  
 851. XX: *¿Para qué? Tan imbécil no soy."*

Además de no sentirse parte de este ideario, planificador de comportamientos, el obrero manifiesta haber sentido miedo frente a un gobierno que podía quitarle lo poco que tenía

"857. XX: *Sí. Un cura que predica libertad. Me di cuenta cuando me agarraste de las solapas y me zarandeaste. Un cura predicador. Un cura que viene y te dice: ¿Ven eso? Eso es el diablo. No sigan al diablo. Sigán a Nuestro Señor Jesucristo. Pero yo me pregunto: ¿Dónde está Jesucristo? ¡Muéstrame! ¡La libertad! ¿Dónde está la libertad? Yo sólo conozco una libertad: La libertad de no tener que ir a trabajar. Yo soy libre todos los domingos. Dame siete domingos a la semana y te besaré los pies, como si fueras Nuestro Señor Jesucristo. Siete domingos, pero pagados.*

858. AA: *¿Y si yo te quitará el único domingo que tienes?*

859. XX: *¿Tú? ¿Qué puedes hacer tú? Nada. No puedes darme nada, no puedes quitarme nada. Lo único que puedes hacer es quedarte allí, tirado en la cama y darme sermones ...*

860. AA: *Yo no puedo hacer nada. Pero el gobierno sí.*

861. XX: *Entonces siempre hay que estar bien con el gobierno. Porque si es cierto que el gobierno te lo puede quitar también es cierto que te puede dar. ¿Qué tienes tú contra el gobierno? ¿Ah? Contéstame.*

862. AA: *Me produce desconfianza. No me gusta.*

863. XX: *¿Y sabes por qué? Porque tú no le gustas al gobierno. Y ¿quieres que te diga por qué no te gusta el gobierno?*

864. AA: *Me muero de la curiosidad por saberlo.*

865. XX: *Porque frente al gobierno tú no eres mejor que yo. Tú con tu educación y tus libros ... Tú, frente al gobierno, eres igual que yo: una mierda. Cuando hay un gobierno, que gobierna todo el mundo se caga de miedo y cierra el culo. Frente al gobierno, todos somos iguales.*

866. AA: *¿Cómo en un meadero de la estación!*

867. XX: *¿Y por qué no? Yo no soy delicado.*

868. AA: *¡Bravo! Ven. Deja que te abrace.*

869. XX: *¿Por qué?*

870. AA: *Por no defraudarme. Sabía que podía contar contigo. Necesitaba de alguien como tú. El esclavo ideal."*

Sus temores parten, al parecer, de haber experimentado a través de otros o de él mismo, el despido como estrategia gubernamental para todos aquellos que demuestren desintonías teóricas o prácticas. Su temor manifiesto, al ser comparado con el miedo del intelectual muestra matices de supervivencia, mientras que el otro sólo experimenta el miedo como el motor de inspiración para cuestiones teóricas. Seguido de una necesidad de plasmarlas en un libro. Pero, desde el punto de vista del obrero, ello no es más que excusas que inventa el intelectual para ocultar sus deseos reprimidos para no comportarse como gente común y corriente. Siendo este aspecto de la vida social, quizá el que no estuvo comprendido dentro de los cánones rígidos de una política gubernamental, que haya, incluso intentado copar y controlar tanto la esfera pública como la esfera privada e íntima de las personas. Dimensiones que más de las veces tiene estrecha relación con la idiosincrasia de una nación.

- "907. XX: *Esa no es la razón.*

908. AA: *¿Tú crees que yo me quedaría aquí contigo, voluntariamente, en este chiquero como tú dices, si no me sintiera animado por una gran idea, por una misión fundamental?*
909. XX: *Te digo que esa no es la razón.*
910. AA: *Entonces dime ¿qué hago aquí contigo? En tu humilde opinión, ¿cuál podría ser el motivo? Dímelo, si no es mucho pedir.*
911. XX: *Por que te gusta hablar.*
912. AA: *¿Cómo? ¿Perdón?*
913. XX: *Eso. Y nada más. Porque te gusta hablar conmigo.*
914. AA: *¿Podrías decirme de qué podríamos hablar tú y yo?*
915. XX: *No sé...De las moscas, por ejemplo. De las moscas y de los atrapamoscas ... de allá, de nuestro país ... del pasado ... Hablar nomás, recordar los viejos tiempos ... Es normal, ¿no? Humano, ¿Con quién más puedes hablar aquí? ¿Con ellos? (SEÑALA EL TECHO)*
916. AA: *No.*
917. XX: *Claro que no. ¿Qué mierda saben ellos? Pero, un paisano siempre se entiende con otro paisano. ¿Para qué vienes con tantas cojudeces sobre los esclavos? Lo único que quieres es hablar, conversar, discutir ... Como personas comunes y corrientes ... Conversar sobre el verano, sobre el invierno ... Sobre lo que se come allá, sobre lo que se toma ... Como gente normal .... Como paisanos ...*
918. AA: *¡Falso! Yo tengo una gran idea.... Un gran plan ... Una gran obra ...*
919. XX: *Huevadas. ¿Qué obra ni qué carajo! ¿Acaso crees que no me doy cuenta cómo te pones cuándo me llega una carta de mi familia? Te echas en la cama y te pones a leer un libro -de cabeza- ... En esos momentos, me das pena. Porque a ti nunca te escribe nadie.*
920. AA: *No necesito que me escriban.*
921. XX: *Mentira. No te llegan cartas porque nadie te escribe. Tú no tienes a quién escribirle, así que nadie te escribe. Esa es la verdad. Escribir un libro ... Tsssee ... Nunca escribirás nada, aunque sepas escribir ... Y hasta en otros idiomas. Mejor así. ¿Qué libro vas a poder escribir tú, pobre diablo? ...*
922. AA: *Un libro sobre ti.*
923. XX: *Mentira. ¿Quién va a leer un libro sobre mí?*
924. AA: *La gente.*
925. XX: *La gente ya tiene suficiente con sus propios problemas. ¿Por qué tendrían que soplarse los tuyos además?*
926. AA: *La gente siempre tiene la necesidad de saber la realidad."*

Cabría agregar que Mrozek habría revestido con la actualización figurada de la relación entre el obrero y el intelectual, la pugna que caracteriza a su nación, entre el romanticismo cuestionador del orden existente y a la vez expectativo de nuevas formas políticas, así como la actitud de una viva participación nacional en todos los órdenes nacionales en pos del fortalecimiento de su patria. Por otro lado, también nos hace evocar la idea de la presentación posmoderna de los personajes de Miguel de Cervantes, El Quijote de la Mancha y Sancho Panza. Vista así la obra, y desde su naturaleza, consideramos que se erige como una crítica a las racionalidades económicas y políticas y clasistas, que en el Perú tuvieron vigencia en la década el setenta. Su valor para la sociología radica primordialmente en haber concentrado toda una fase de la historia socio-política internacional, en determinados significantes, ordenados a través del desencuentro cultural y político del intelectual y del obrero. Mostró con bastante nitidez las limitaciones de un sistema socio-económico que no prestó mayor interés por el espacio cultural de los sujetos. Sin embargo, la razón de este olvido así como el fracaso

de la totalidad de los objetivos del clasismo, no es de su competencia. Incluso en los trabajos de Parodi como en el de Portocarrero y Tapia no se proponen razones para evaluar el clasismo en términos de fracaso o éxito. Se estudia esta noción desde las percepciones y sentir común de los obreros. Óptica que tiene en cuenta, evidentemente, el mundo de representaciones culturales y simbólicas manejadas por éstos, en virtud y a partir de las cuales fue recepcionado el discurso marxista de la conciencia proletaria necesaria para el cambio social. Discurso que fuera mediado por los intelectuales de izquierda, pero de distintos partidos políticos, incidiendo de esta manera en la presentación fragmentaria de una acción que de antemano supone la unión de la clase política y obrera.



## CONCLUSIONES

1. Subrayar la capacidad del arte para portar significados compromete a una tarea hermenéutica en búsqueda de los mismos, en el terreno de las ciencias del espíritu y, dentro de éstas desde la perspectiva de las ciencias sociales, dado el caso. Por ello y para cimentar este afán de comprensión sociológica este trabajo ha puesto énfasis en el teatro como medio, a través del cual se analizan formas distintas de comportamiento socio-políticas y culturales.
2. El reconocimiento del arte como significante no supone una confusión entre arte y ciencia, aun cuando el primero sea una representación escénica de lo social, y la otra sociología. Cabe la posibilidad que ambas arriben al mismo resultado en la búsqueda de significados sobre una acción social, pero a partir de sendas y distintas metodologías. De allí que se ha atisbado cierta correspondencia real en el comportamiento disidente y desilusionado del intelectual y del obrero visto desde una perspectiva sociológica, así como desde la perspectiva ficticia presentada por **Emigrados**.
3. La unidad y totalidad en el significado atribuido a la obra artística es convencional y completo en el momento de la contemplación. Sin embargo, es necesario que ésta sea ubicada en un contexto mayor de referentes que exploten su naturaleza simbólica. Esta afirmación busca precisar la independencia y autonomía de la gama de significados que presenta al arte. Su objetivo último apunta a enriquecer el conocimiento sobre la condición humana; si en este decurso aporta elementos significativos para la sociología, por ejemplo,

ello no la faculta a juicios propios de la ciencia social, ya que esta labor específica de interpretación, corre a cargo de las ciencias sociales.

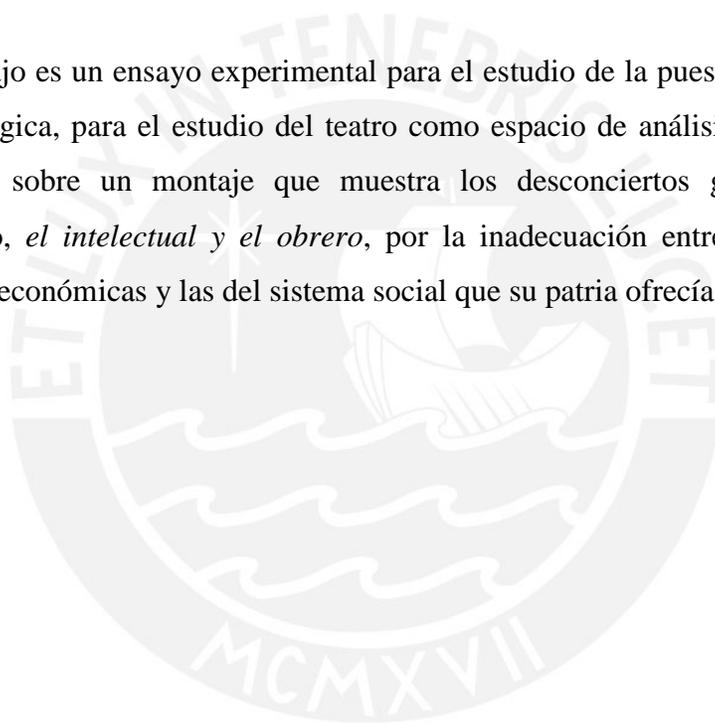
4. La pertenencia de los elementos significativos de carácter sociológico que posee el teatro se verifica a través de la vía argumentativa para poner de relieve los elementos de interés. Esta aseveración reclama el reconocimiento de la labor que, en pos de significaciones sociales, recurre no sólo a los elementos de interés sociológico que muestra una obra de arte; sino también a las distintas instancias interpretativas acerca del montaje, tales como género teatral, dramaturgia, crítica periodística y dirección. Incluso las actitudes de reconocimiento del público asistente. Todos éstos, elementos que apuntalan un discurso que persuade de la valencia sociológica de la puesta en escena.

5. Los textos dramáticos adquieren mayor vigencia sociológica al ser estudiados dentro del amplio espectro de la puesta en escena. En la que se orquestan distintas formas de recepción teatral, todas ellas en pos de referentes significativos. Esta conclusión mantiene una estrecha relación con la anterior. Ya que el teatro explícita, quizá como ninguna otra práctica artística, un sistema interpretativo, al que hicieramos alusión en el párrafo anterior, con el concepto de puesta en escena.

6. El abordaje del teatro, a partir de la puesta en escena de una obra dramática, sólo permite apuntar hacia una forma posible de representación sociológica. Esta entrada no clarifica la autopercepción que los grupos de teatro ostentan sobre su trabajo como interpretación de la realidad. La aproximación de este trabajo toma al teatro desde una perspectiva “*ad extra*”, es decir desde lo que muestra como espectáculo. Pero no se interna en la estructura del grupo o grupos de teatro para comprender la autopercepción sobre su trabajo que ellos manifiestan.

7. Esta aproximación encuentra que los referentes de significación social, latentes en el teatro, tienen su recepción e interés dentro de los límites de la sociología comprensiva. Visto que esta última tiene como interés las formas de socialización, a partir de las cuales los sujetos construyen sus autopercepciones y sus sistemas de orientación social. El teatro muestra a través de la categoría *personaje*, posibles modos de comportamiento social. De allí que, dada la verosimilitud de la anécdota y personajes en acción, el teatro se constituye como espacio a través del cual la acción social puede ser estudiada.

8. Este trabajo es un ensayo experimental para el estudio de la puesta en escena como categoría sociológica, para el estudio del teatro como espacio de análisis social. Con esta meta reflexionó sobre un montaje que muestra los desconciertos generados en dos individuos - tipo, *el intelectual* y *el obrero*, por la inadecuación entre sus aspiraciones socio-políticas y económicas y las del sistema social que su patria ofrecía.



## BIBLIOGRAFÍA

1. ACHA, Juan. Arte y sociedad latinoamericana. El producto artístico y su estructura. México; FCE 1981.
2. ÁGUILA, Alicia del. El humor grotesco en Lima. Significado de lo cómico en el mundo de la vida cotidiana. El caso de las preferencias por los programas cómicos en Lima. Lima Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Católica. Tesis de Bachillerato en Sociología; 1991.
3. ALATORRE, Claudia Cecilia. Análisis del drama. México; Grupo Editorial Gaceta 1986.
4. ARENDT, Hannah. Hombres en tiempos de oscuridad. Barcelona; Gedisa 1990.
5. ARISTÓTELES. Poética. Madrid; Aguilar 1967.
6. ARON, Raymond. Las etapas del pensamiento sociológico. Buenos Aires; Siglo Veintiuno 1970. (Tomo I: Montesquieu-Comte; Marx-Tocqueville; Tomo II: Durkheim-Pareto-Weber).
7. BACHELARD, Gastón. La intuición de instante. México; FCE 1987.
8. BACHELARD, Gastón. La poética del espacio. México; FCE 1965.
9. BAJTIN, Mijaíl. La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: El contexto de Rabelais. Madrid; Alianza 1990.
10. BAJTIN, Mijaíl. Teoría y estética de la novela: Trabajos de investigación. Madrid; Taurus 1989.
11. BARTHES, Roland. Ensayos críticos. Barcelona; Seix Barral 1967.
12. BEAUVOIR, Simone de. La ceremonia del adiós. Barcelona; Edhasa 1982.
13. BENJAMIN, Walter. Ensayos escogidos. Buenos Aires; Sur 1967.
14. BENJAMIN, Walter. Imaginación y sociedad. Iluminaciones I. Madrid; Alfaguara 1990.
15. BHARO, Rudolf. El socialismo realmente existente: Seis conferencias críticas. Prólogo de Aníbal Quijano y Mirko Lauer. Lima; Mosca Azul 1981.
16. BOUDON, Raymond et al. Corrientes de la investigación en las ciencias sociales . Madrid; Tecnós, Unesco 1991. (Vol. 3 Arte y estética).
17. BOUDON, Raymond. La crisis de la sociología. Barcelona; Laia 1974.
18. BOUDON, Raymond. La lógica de lo social. Introducción al análisis sociológico. Madrid; Rialp 1981.
19. BOUDON, Raymond. Los métodos en sociología. Buenos Aires; El ateneo 1978.
20. BOURDIEU, Pierre. Cosas dichas. Gedisa; Buenos Aires 1988.

21. BOURDIEU, Pierre et al. El oficio del sociólogo. Presupuestos epistemológicos. México; Siglo Veintiuno 1979.
22. BOURDIEU, Pierre. La distinción. Criterios y bases sociales del gusto. Madrid; Taurus 1991.
23. BOURDIEU, Pierre. Sociología y cultura. México; Grijalbo 1990.
24. BRECHT, Bertolt. El compromiso en literatura y arte. Barcelona; Península 1973.
25. BRUGGER, Walter, S.J. Diccionario de Filosofía. Barcelona; Herder 1962.
26. BRYCE, Alfredo. No me esperen en abril. Lima; Peisa 1995.
27. BRYCE, Alfredo. Permiso para vivir. Lima; Peisa 1993.
28. BUTTIGLIONE, Rocco. El pensamiento de Karol Wojtyla. Madrid; Encuentro 1992.
29. CASSIRER, Ernest. Antropología filosófica: Introducción a una filosofía de la cultura. México; FCE 1963.
30. CASSIRER, Ernest. EL problema del conocimiento en la filosofía y en las ciencias modernas. México; FCE 1953.
31. CASSIRER, Ernest. Las ciencias de la cultura. México; FCE 1965.
32. CASTORIADIS, Cornelius. La institución imaginaria de la sociedad. Barcelona; Tusquets 1983.
33. CLURMAN, Harold. El divino pasatiempo. Ensayos sobre el teatro. Buenos Aires; Edisar 1977
34. COMISIÓN ESPECIAL DEL SENADO SOBRE LAS CAUSAS DE LA VIOLENCIA Y ALTERNATIVAS DE PACIFICACIÓN EN EL PERÚ. VIOLENCIA Y PACIFICACIÓN. Lima; Desco - Comisión Andina de Juristas 1989.
35. CHARTIER, Roger. El mundo como representación: estudios sobre historia cultural. Barcelona; Gedisa 1992.
36. DE SOTO, Hernando. El otro sendero. Bogotá; Instituto Libertad y Democracia 1987.
37. DÓRIGA OLLER, Enrique. Metodología del pensamiento. Barcelona; Herder, Universidad del Pacífico, Lima 1986.
38. DUFRENNE, Mikel y José SAZBON (Directores). Estructuralismo y literatura por Roland Barthes y Mikel Dufrenne. Buenos Aires; Nueva Visión 1970.
39. DUFRENNE, Mikel. La personalidad básica. Un concepto sociológico. Buenos Aires; Paidós 1959.
40. DUVIGNAUD, Françoise,. El banco de los sueños: ensayos antropológicos del soñador contemporáneo. México; FCE 1981.
41. DUVIGNAUD, Françoise. El cuerpo del horror. México; FCE 1987.
42. DUVIGNAUD, Jean. El juego del juego. México; FCE 1982.

43. DUVIGNAUD, Jean. El lenguaje perdido: ensayo sobre la diferencia antropológica. México; Siglo Veintiuno 1977.
44. DUVIGNAUD, Jean. El sacrificio inútil. México; FCE 1979.
45. DUVIGNAUD, Jean. Espectáculo y sociedad. Caracas; Tiempo Nuevo 1970.
46. DUVIGNAUD, Jean. Sociología del teatro. México; FCE 1966.
47. DUVIGNAUD; Jean (Comp.) Sociología del conocimiento. México; FCE 1982.
48. DUVIGNAUD; Jean. Sociología del arte. Barcelona; Península 1969.
49. DUVIGNAUD; Jean. La solidaridad: vínculos de sangre y vínculos de afinidad. México; FCE 1990.
50. ECO, Umberto. La estructura ausente: Introducción a la semiótica. Barcelona; Lumen 1972.
51. ECO, Umberto. Obra abierta. Barcelona; Ariel 1979.
52. ECO, Umberto. Sociología de la creación literaria (en colaboración con Lucien Goldmann, Jacques Leenhardt et al.). Buenos Aires; Nueva Visión 1971.
53. FILLER, Witold. El teatro contemporáneo polaco. Varsovia; Editorial Interpress 1976.
54. FLORES, Juan (Dr.). Historia del teatro contemporáneo. Tomo 1. Barcelona 1961.
55. FLORES GALINDO, Alberto. Buscando un Inca: Identidad y utopía en los Andes. Lima; Instituto de Apoyo Agrario 1987.
56. FLORES GALINDO, Alberto. Obras completas. Lima; Sur casa de estudios del Socialismo 1993.
57. FRANCASTEL, Pierre. Sociología del arte. Buenos Aires; Emecé 1972.
58. GADAMER, Hans-Georg y Paul VOGLER (DRS.) Nueva Antropología cultural. Barcelona; Omega 1976.
59. GADAMER, Hans-Georg. Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica. Salamanca; Sígueme 1993.
60. GEERTZ, Clifford et al. El surgimiento de la antropología posmoderna. México; Gedisa 1991.
61. GEERTZ, Clifford et al. El proceso ideológico. Buenos Aires; Tiempo contemporáneo 1971.
62. GEERTZ, Clifford. La interpretación de las culturas. México; Gedisa 1987.
63. GEERTZ, Clifford. Visión del mundo y análisis de los símbolos sagrados. Lima; PUC 1973.
64. GIBAJA VARGAS-PRADA, Pedro. Violencia terrorista y alternativas de pacificación en el Perú actual. Lima 1990.

65. GINZBURG, Carlo. El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI. Barcelona; Muchnik Editores 1986.
66. GOFFMANN, Erving. Estigma: la identidad deteriorada. Buenos Aires; Amorrurto 1970.
67. GOFFMANN, Erving. La presentación de la persona en la vida cotidiana. Buenos Aires; Amorrurto editores 1971.
68. GOFFMANN, Erving. Ritual de la interacción. Buenos Aires; Tiempo contemporáneo 1970.
69. GOLDMANN, Lucien. Coloquio internacional (sobre) Sociología y revolución. Cabris 16-18 de julio 1970. Sociología y Revolución; Grijalbo 1974.
70. GORZ, André y José ARICÓ. Francia, 1968 ¿Una revolución fallida? Córdoba. Pasado y presente 1968.
71. GORZ, André. Métamorphoses du travail quete du sens: critique de la raison économique. París; Galilée 1988.
72. GRAMSCI, Antonio La concepción del partido proletario. Lima; Artex Editores 1978.
73. GRAMSCI, Antonio. Antología, selección. México; Siglo Veintiuno 1977.
74. GRAMSCI, Antonio. Cultura y literatura. Barcelona; Península 1973. (Contiene: Los intelectuales y la organización de la cultura. Cuestiones de literatura.)
75. GRAMSCI, Antonio. Escritos políticos.: 1917-1933. México; Pasado y presente 1987.
76. GRAMSCI, Antonio. Introducción a la filosofía de la praxis. Barcelona; Península 1979.
77. GRAMSCI, Antonio. La política y el estado moderno. Barcelona; Península 1971. (Notas críticas sobre "El ensayo popular de sociología")
78. GRAMSCI, Antonio. Maquiavelo y Lenin: Notas sobre la política y el Estado moderno. Lima; Artex Editores 1978.
79. GRAMSCI, Antonio. Pequeña antología política. Barcelona; 1974.
80. GROSZ, George. Arte y sociedad. Buenos Aires. caldera 1968. (Colabora Erwin Piscator).
81. HABERMAS, Jürgen. El discurso filosófico de la modernidad. Buenos Aires; Taurus 1989.
82. HABERMAS, Jürgen. La lógica de las ciencias sociales. Madrid; Tecnós 1989.
83. HABERMAS, Jürgen. La necesidad de la revisión de la izquierda. Madrid; Tecnós 1991.

84. HABERMAS, Jürgen. Teoría de la acción comunicativa. Madrid; Taurus 1987. (Tomo I: Racionalidad de la acción y racionalización social; Tomo 2: Crítica de la razón funcionalista).
85. HABERMAS, Jürgen. Teoría y praxis: Estudios de filosofía social. Madrid; Tecnós 1987.
86. HADJINICOLAOU, Nicos. Historia del arte y lucha de clases. México; siglo Veintiuno 1974.
87. HEIDEGGER, Martín. Ciencia y técnica. Santiago de Chile; Universitaria 1984.
88. HEIDEGGER, Martín. El ser y el tiempo. México; FCE 1986.
89. HEIDEGGER, Martín. Serenidad. Barcelona; Ediciones del Serbal 1989.
90. HELLER, Agnes. Aristóteles y el mundo antiguo. Barcelona; Península 1983.
91. HELLER, Agnes. Dictaduras y cuestiones sociales. México; FCE 1986.
92. HELLER, Agnes. La revolución de la vida cotidiana. Barcelona; Península 1977.
93. HELLER, Agnes. Sociología de la vida cotidiana. Barcelona; Península 1977.
94. HUIZINGA; Johan. Homo ludens. Madrid; Buenos Aires; Alianza-Emecé 1972.
95. IRIGOYEN FAJARDO, Soraya. Lo bonito, lo feo y la clasificación social. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Católica. Tesis de Licenciatura en Sociología. Lima 1993.
96. JUAN PABLO II. Cruzando el umbral de la esperanza. Colombia; Grupo Editorial Norma Imprelibros 1994.
97. LOGSTRUP, Ebelsoft. "La experiencia estética en la composición literaria y en las artes plásticas". En: Hans Georg GADAMER et al. Nueva Antropología Cultural. Barcelona; Omega 1976.
98. LENIN, Vladimir et al. Teoría marxista de las clases sociales. Medellín; Tiempo Crítico 1971.
99. LENIN, Vladimir. El estado y la revolución: la doctrina marxista del estado y las tareas del proletariado de la revolución. Moscú, Progreso 1970.
100. LENIN, Vladimir. ¿Quiénes son los amigos del pueblo, y cómo luchan contra los social demócratas? México; Siglo Veintiuno 1979.
101. LENIN, Vladimir. El derecho de las naciones a la autodeterminación. México; Grijalbo 1968.
102. LENIN, Vladimir. El partido legal y los marxistas, problemas de organización. México; Roca 1974.
103. LENIN, Vladimir. Materialismo y empirocriticismo. Moscú; Progreso 1970.
104. LENIN, Vladimir. Obras completas. Buenos Aires; Cartago 1969, 1970.
105. LENIN, Vladimir. Teoría marxista del partido político. Córdoba. Pasado y presente 1971. (3 tomos).

106. LUKÁCS, George, Michael LOWY. Para una sociología de los intelectuales revolucionarios. La evolución política de Lukács 1909-1929. México; Siglo Veintiuno 1978.
107. LUKÁCS, George. Sociología de la literatura. Buenos Aires; Nueva Visión 1971.
108. LUKÁCS, George. Soljenitsin: Dos ensayos 1964-1969. Barcelona; Grijalbo 1972.
109. LUXEMBURG, Rosa. Obras escogidas. Bogotá; Pluma 1976.
110. LYOTARD, Jean. Heïdegger et "les juifs". París; Galilée 1988.
111. LYOTARD, Jean. Le différence. París; Les Editions de Minuit 1983.
112. MANNHEIM, Karl. Ensayos de sociología de la cultura. Madrid; Aguilar 1957.
113. MANNHEIM, Karl. Ideología y utopía: Introducción a la sociología del conocimiento. México; FCE 1987.
114. MARIÁTEGUI, José Carlos. El artista y la época. Lima; Minerva 193.
115. MATOS MAR, José. Desborde popular y crisis del estado. Lima; IEP 1987.
116. MAUSS, Marcel. Sociología y Antropología. Madrid; Tecnós 1974.
117. MERLEAU-PONTY, Maurice. Sentido y sinsentido. Barcelona; Península 1977.
118. MILLONES, Luis. Actores de altura: ensayos sobre el teatro popular andino. Lima; Horizonte 1992.
119. MIRLÁS, León. Panorama del Teatr Moderno. Buenos Aires; Sudamericana 1956.
120. MITROVIC DE RICI, Giovanni. Alfred Schutz y la sociología de la orientación fenomenológica. Lima; Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Católica. Tesis de Magister en Antropología 1972.
121. MOSCOVICI, Serge. La sociedad contra natura. México; Siglo Veintiuno 1975
122. ORTEGA Y GASSET, José. Europa y la idea de nación (y otros ensayos sobre problemas del hombre contemporáneo). Madrid; Alianza Editorial 1985.
123. ORTEGA Y GASSET, José. La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos. Madrid; Revista de Occidente 1970.
124. OSSIO ACUÑA, Juan. las paradojas del Perú oficial: Indigenismo, democracia y crisis estructural. Lima; PUCP-Fondo Editorial 1994.
125. PARODI, Jorge. Ser obrero es algo relativo: obreros, clasismo y política. Lima; IEP 1986.
126. PAVIS, Patrice. Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Barcelona; Paidós Ibérica S:A: 1984.
127. PAVIS, Patrice. El teatro y su recepción. Semiología. Cruce de culturas y posmodernismo. La Habana 1994.

128. PEIRANO, Luis. Consideraciones sobre el condicionamiento social del arte en un sistema de clases. Lima; Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Católica. Tesis de Bachillerato en Sociología 1972.
129. PÉREZ MINIK. Teatro Europeo Contemporáneo. Su libertad y sus compromisos. Madrid; Guadarrama 1961.
130. PORTOCARRERO, Gonzalo. Trabajadores, sindicalismo y política en el Perú de hoy. Lima; ADEC-ATC 1992.
131. PORTOCARRERO, Gonzalo (Ed.). Los nuevos limeños. Sueños, fervores y caminos en el mundo popular. Lima; Sur - Tafos 1993.
132. REALE, Giovanni, Dario ANTISERI. Historia del pensamiento filosófico y científico. Barcelona; Herder 1988, 1015 pp.
133. RIBEYRO, Julio Ramón. Prosas apátridas. Lima; Milla Batres 1978.
134. RIBEYRO, Julio Ramón. Antología personal. FCE 1994.
135. RICOEUR, Paul. Hermenéutica y estructuralismo. Buenos Aires; La Aurora 1975.
136. RIVERA-RODAS, Óscar. El metateatro y la dramática de Vargas Llosa: hacia una política del espectador. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company 1992.
137. SALCEDO, José María (Ed.). Memoria del grupo de teatro **ENSAYO**. Lima; 1994, 173 pp. Texto sin publicar.
138. SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo. Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80. Lima; Jaime Campodónico Editor. 1990- 52 pp.
139. SÁNCHEZ DE HORCAJO, J:J: La cultura, reproducción o cambio: El análisis de Pierre Bourdieu. Madrid; Centro de Investigaciones sociológicas 1979.
140. SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo. "Un cierto imaginario oligárquico en la narrativa de Alfredo Bryce Echenique". En: Tiempos de ira y amor. Nuevos actores para viejos problemas. Lima; Desco 1990, pp. 13 - 45.
141. SARTRE, Jean Paul. ¿Qué es la literatura? Buenos Aires; Losada sae.
142. SARTRE, Jean Paul. Alrededor del 68. Buenos Aires; Losada 1973.
143. SARTRE, Jean Paul. El escritor y su lenguaje y otros textos. Buenos Aires; Losada 1973.
144. SARTRE, Jean Paul. El fantasma de Stalin. Buenos Aires; Rueda 1957.
145. SARTRE, Jean Paul. El hombre y las cosas. Buenos Aires; Losada 1968.
146. SARTRE, Jean Paul. El miedo a la revolución; les communistes ont peur de la révolution. Buenos Aires; Proteo 1971.
147. SARTRE, Jean Paul. Literatura y arte. Buenos Aires; Losada 1966.
148. SARTRE, Jean Paul. Los intelectuales y la política. México; Siglo Veintiuno 1968.
149. SARTRE, Jean Paul. Problemas del marxismo. Buenos Aires; Losada 1968.

150. SCHÜTZ, Alfred. Fenomenología del mundo social: introducción a la sociología comprensiva. Buenos Aires; Paidós 1972.
151. SHULTZ, Uwe. Kant. Barcelona; Labor 1971.
152. SILLIS, David (Dir.) Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales. Madrid; Aguilar 1974.
153. SIMMEL, Georg. Sociología: Estudios sobre las formas de socialización. Madrid; Alianza 1977.
154. SOLZHENITSYN, Alexandr. Discurso Premio Nobel de Literatura (extractos). Texto mimeografiado. Materiales de enseñanza. Lima; Facultad de Teología 1987.
155. STROTMANN, Norberto y Ciro ALEGRÍA. Normas para la presentación de trabajos científicos. Lima; Facultad de Teología Pontificia y Civil de Lima 1986.
156. TOURAINE, Alain. El movimiento de mayo o el comunismo utópico. Buenos Aires; Signo 1970.
157. TOURAINE, Alain. Un deseo de historia: autobiografía intelectual. Madrid; Zero Zyx 1978.
158. URDANOZ, Teófilo. Historia de la filosofía. Siglo XIX: Kant, idealismo y espiritualismo. Madrid; BAC 1975.
159. VARGAS LLOSA, Mario. "El arte de mentir". En: Los novelistas como Críticos. México; FCE 1991.
160. VARGAS LLOSA, Mario. "El aventurero y el creador". En: El escritor combatiente. Buenos Aires; André Malraux, Letra cierta 1979.
161. VARGAS LLOSA, Mario. Contra viento y marea (1962-1982). Barcelona; Seix Barral 1983.
162. VARGAS LLOSA, Mario. Contra viento y marea 3 (1964-1988). Lima; Peisa 1990.
163. VARGAS LLOSA, MARIO. La Chunga (teatro). Barcelona; Seix Barral 1986.
164. VARGAS LLOSA, Mario. La verdad de las mentiras. Ensayos sobre la novela contemporánea. Lima; Peisa 1993.
165. VEGA-CENTENO, Imelda. Simbólica y política. Perú 1992. Lima; Fundación Friedrich Ebert 1994.
166. VEINSTEIN, André. La puesta en escena: Su condición estética. Buenos Aires; Compañía General Fabril Editora 1961.
167. VON BALTHASAR, Hans. Gloria. Estética teológica. Madrid; Encuentro 1986 (7 volúmenes).
168. VON BALTHASAR, Hans. Theodramática. Madrid; Encuentro 1990.
169. WEBER, Max. Economía y sociedad: Esbozo de sociología comprensiva. México; FCE 1969.
170. WEBER, Max. Ensayos sobre la sociología de la religión I. Madrid; Taurus 1984.

171. WEBER, Max. El problema de la irracionalidad en las Ciencias Sociales. Madrid; Tecnós 1985.
172. WEBER, Max. El sabio y la política. Córdoba; Eudecor 1966.
173. WEBER, Max. Ensayos sobre metodología sociológica. Buenos Aires; Amorrurtu 1973.
174. WEBER, Max. Fundamentos metodológicos de la sociología. Barcelona; Anagrama 1972.
175. WEBER, Max. Sobre la teoría de las Ciencias Sociales. Barcelona; Península 1971.
176. WINNICOTT, Donald. Realidad y juego. Barcelona; Gedisa 1982.
177. WELLWARTH, George. Teatro de Protesta y Paradoja. La evolución del teatro de vanguardia. Madrid; Lumen Alianza 1966.
178. WISSER, Richard. Martín Heidegger: Responsabilidad y cambio histórico. Buenos Aires; Sudamericana 1970.
- 179.



## Publicaciones:

### Afiches, periódicos y revistas

- Afiches impresos con ocasión de los diferentes montajes del Grupo de teatro **ENSAYO**. Colección particular.

1. ALARCO, Luis. "José María Arguedas. Literatura y sociología" En: Suplemento Dominical del diario El Comercio del 19 de octubre de 1986, pp. 8 y 9.
2. El Comercio, del jueves 23 de octubre de 1986, p. C13 día del estreno. Crítica a cargo de Jean Rottmann.
3. El Comercio, del domingo 26 de octubre de 1986, p. C14.
4. El Comercio, del miércoles 29 de octubre de 1986, p. C7. Crítica a cargo de Jean Rottmann.
5. El Comercio, del viernes 31 de octubre de 1986, p. C2.
6. El Comercio, del viernes 19 de diciembre de 1986, p. C15.
7. El Comercio, del jueves 3 de marzo de 1988, p. C 14, día del reestreno.
8. Revista Caretas, pp. 80 y 81, semana del 27 de octubre de 1986.
9. Revista Oiga, p. 73, semana del 27 de octubre de 1986. Reseña a cargo de María Cristina Ribal.
10. Revista Hipocampo del diario El Peruano, Nro. 7, p. 7 del 2 de noviembre de 1986. Crítica a cargo de Hugo Salazar.
11. Revista Caretas, p. 63, semana del 14 de marzo de 1988.
12. Revista Oiga, p. 77, semana del 14 de marzo de 1988.
13. Revista Sí, p. 67, semana del 21 de marzo de 1988.
14. Revista Hueso Húmero. Nro. 31 (Lima 1994), pp. 11 - 50. ISOLA, Alberto; PEIRANO, Luis; RUBIO, Miguel; SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo; URETA, Matilde. Conversatorio sobre el Teatro Peruano.

Revista TEXTOS DE TEATRO PERUANO Nro. 3 (Lima 1996), pp. 117. Editada por el Centro de Documentación y Vídeo Teatral (CENDOVIT). Av. Bolivia 148. Tercer Nivel, oficina Nro. 3254 - Lima 1.

## ANEXO

### LIBRETO Y LISTA DE USC

**EMIGRADOS:** de Slawomir Mrozek

Personajes:           **AA**  
                              **XX**

(UN SÓTANO.

TRES PAREDES GRISES, SUCIAS, DESCASCARADAS, CON GRANDES MANCHAS DE HUMEDAD. TECHO BAJO. DEL TECHO UN FOCO DE LUZ DESNUDO. LA LUZ ES CRUDA Y PAREJA. AL FONDO, EN LA PARED DERECHA (LAS DIRECCIONES SON DESDE EL PUNTO DE VISTA DEL PUBLICO) UNA PUERTA. NO HAY VENTANAS.

CERCA DEL PROSCENIO, PARALELOS A LAS DOS PAREDES LATERALES, DOS CATRES DE METAL. EN LA PARED, JUNTO A LA CAMA DERECHA, COLGANDO DE UN CLAVO, UN COLGADOR DE MADERA CON UN ABRIGO.

EN LA PARED DEL FONDO, HACIA LA IZQUIERDA, UN VIEJO LAVATORIO DE LOZA, CUYA CAÑERÍA ESTA PEGADA A LA PARED. LA LOZA ESTA VIEJA, RAJADA, AMARILLENTA. LA CAÑERÍA TIENE MANCHAS DE OXIDO. SOBRE EL LAVATORIO, UN CAÑO DE BRONCE. ENCIMA DEL CAÑO, UNA REPISA COMÚN Y CORRIENTE. DOS JUEGOS DE ARTÍCULOS PARA AFEITARSE, UNO BARATO, EL OTRO LIGERAMENTE CHIC. ENCIMA DE LA REPISA, UN ESPEJO GRANDE PERO DE MALA CALIDAD, SUSPENDIDO EN UN CLAVO. A AMBOS LADOS DEL LAVATORIO, COLGANDO DE DOS CLAVOS, DOS TOALLAS.

CERCA DE LA PARED DEL FONDO, HACIA LA DERECHA, UN BIOMBO VIEJO Y DESTARTALADO. A TODO LO LARGO DE LA HABITACIÓN, DEBAJO DEL FOCO DE LUZ, UNA MESA CUBIERTA DE PERIÓDICOS. SOBRE LA MESA, DOS PLATOS SUCIOS, DOS CUCHARAS, DOS TAZAS DE PLÁSTICO, DOS LATAS DE CONSERVAS ABIERTAS, UNA BOTELLA DE CERVEZA VACÍA, UNA CAJA DE BOLSITAS DE TÉ. UN CENICERO LLENO DE COLILLAS. SOBRE LA SILLA DE LA IZQUIERDA, UN PANTALÓN GRIS CLARO. COLGADOS DEL RESPALDAR, UN SACO DE TWEED Y UNA BUFANDA DE SEDA. BAJO LA SILLA, UN PAR DE ZAPATOS.

UN HOMBRE AFEITADO CON DESCUIDO, EN BATA, ESTÁ ECHADO EN LA CAMA IZQUIERDA. ESTÁ DESCALZO, TIENE LOS PIES CON MEDIAS HACIA EL PÚBLICO. ES BASTANTE FLACO. TIENE ENTRE 30 Y 40 AÑOS. SE LE CAE EL PELO. USA LENTES DE MONTURA NEGRA. LEE UN LIBRO.

SOBRE LA CAMA DE LA DERECHA, HAY UN PERRO DE PELUCHE, DE GRAN TAMAÑO Y COLORES MUY VIVOS.

UN HOMBRE ESTÁ SENTADO EN LA SILLA DE LA DERECHA. LLEVA PUESTO UN TERNO NEGRO, ANTICUADO, HECHO DE TELA DESGASTADA, COMO LOS TERNOS QUE USAN LOS DÍAS DE FIESTA LOS CAMPESINOS DE CIERTOS PAÍSES. UNA CAMISA BLANCA. UNA CORBATA DE COLORES CHILLONES. ZAPATOS MUY PUNTIAGUDOS, ESCRUPULOSAMENTE LUSTRADOS. EL HOMBRE ES CORPULENTO, CON TALLA DE LUCHADOR, TIENE MANOS ENORMES. SU ROSTRO MOFLETUDO ESTÁ CUIDADOSAMENTE RASURADO. PELO ABUNDANTE, PATILLAS. ESTÁ SENTADO DE PERFIL A LA SALA Y MIRA A SU COMPAÑERO, ECHADO SOBRE LA CAMA. LOS DOS TIENE APROXIMADAMENTE LA MISMA EDAD. DURANTE UN MOMENTO, EL PRIMERO (AA) LEE, SIEMPRE ECHADO. EL SEGUNDO (XX) PERMANECE SENTADO Y LO MIRA.)

### I ACTO

**A: "Ya volví" (Unidad de significación concreta, del parlamento 1 al 10)**

1. XX: Bueno, aquí estoy.

(AA NO REACCIONA. PAUSA)

2. XX: (MÁS FUERTE): Ya volví.

3. AA: (SIN DEJAR DE LEER): Qué bueno.

4. XX: (RASCÁNDOSE LAS PANTORRILLAS): ¿Me convidas un cigarro?

(SIN INTERRUMPIR SU LECTURA, AA REBUSCA DEBAJO DE SU ALMOHADA Y SACA UNA CAJETILLA DE CIGARROS QUE OFRECE A XX. ESTE SE LEVANTA Y CAMINA HACIA LA CAMA, DANDO SALTITOS. TOMA UN CIGARRO. AA SIGUE LEYENDO. XX SE METE EL CIGARRO EN EL BOLSILLO Y SACA OTRO. LUEGO DE UNA BREVE DUDA, REPITE LA MISMA ACCIÓN. ES DECIR, SE GUARDA EL SEGUNDO CIGARRO EN EL BOLSILLO Y SACA UN TERCERO QUE SE PONE EN LA BOCA)

5. XX: Gracias.

(AA, SIEMPRE INMERSO EN SU LECTURA, MANTIENE EL BRAZO ESTIRADO Y LA CAJETILLA EN LA MANO)

(PAUSA)

6. XX: Convidame otro para más tarde.

(VA A SACAR UN CUARTO CIGARRO)

7. AA: Devuélvelo.

(XX SACA UN CIGARRO DEL BOLSILLO Y LO VUELVE A PONER EN LA CAJETILLA. ESTÁ POR IRSE. AA MANTIENE SIEMPRE EL BRAZO EXTENDIDO, CON LA CAJETILLA EN LA MANO, SIN DEJAR DE LEER)

8. AA: Devuélvelo.

9. XX: Ya te lo devolví.

10. AA: Sacaste tres.

(XX SACA EL SEGUNDO CIGARRO DEL BOLSILLO Y LO DEVUELVE A LA CAJETILLA. AA, QUE SIGUE LEYENDO, GUARDA LA CAJETILLA BAJO LA ALMOHADA. XX VUELVE AL CENTRO DE LA HABITACIÓN. SACA DE UN BOLSILLO UNA CAJA DE FÓSFOROS, LA ABRE, SACA UN FÓSFORO Y VA A ENCENDERLO CUANDO INTERRUMPE EL GESTO Y MIRA A AA. VIENDO QUE ESTE SIGUE LEYENDO, VUELVE A GUARDAR EL FÓSFORO EN SU CAJA Y SE LA GUARDA EN EL BOLSILLO DERECHO. VA HACIA LA SILLA DONDE ESTÁ COLGADO EL SACO DE TWEED, REBUSCA EN LOS BOLSILLOS, ENCUENTRA UNA CAJA DE FÓSFOROS. ENCIENDE EL CIGARRO Y SE GUARDA LA CAJA EN EL BOLSILLO IZQUIERDO. XX SE SIENTA EN LA SILLA DE LA DERECHA, EN LA MISMA POSICIÓN QUE AL PRINCIPIO. FUMA CON EVIDENTE PLACER. SE RASCA LAS PANTORRILLAS, SE DESABOTONA EL CUELLO, DESHACE EL NUDO DE LA CORBATA, SE QUITA LOS ZAPATOS. TIENE LAS MEDIAS "ADORNADAS" CON HUECOS ENORMES. SOPLA SOBRE SUS ZAPATOS RELUCIENTES, COMO QUITÁNDOLES POLVO INEXISTENTE. LUEGO LOS POSA, CON SUMA DELICADEZA, AL LADO DE SU SILLA. ESTIRA LAS PIERNAS CON SATISFACCIÓN Y MUEVE LOS DEDOS DE LOS PIES. PAUSA).

**B: "El cuento de la estación" (1ra. versión) (Unidad de significación concreta, del parlamento 11 al 101)**

11. XX: Fui a la estación.  
 12. AA (SIN DEJAR DE LEER): ¿Y?  
 13. XX: Nada. Había montones de gente. (PAUSA) Me tomé una cerveza.  
 14. AA (INCRÉDULO): No me digas.  
 15. XX: En serio. (PAUSA) Me tomé dos cervezas. En el restaurante.  
 16. AA: ¡Qué lujo!  
 17. XX: Había cabinas telefónicas.  
 18. AA: Caramba. ¿Y?  
 19. XX: Nada. Montones de gente hablando por teléfono.  
 20. AA: Ajá.  
 21. XX: Yo no hablé con nadie. Pensé, ¿para qué? Me quede allí, parado, mirando.  
 22. AA: Hiciste bien.

(PAUSA)

23. XX: Había quioscos de periódicos.  
 24. AA: ¿Sí?  
 25. XX: Venden periódicos y revistas. Lapiceros.  
 26. AA: ¿Y?  
 27. XX: Nada. Montones de gente leyendo. Parada, sentada. Yo no.  
 28. AA: ¿Tú no, qué?  
 29. XX: Yo no leí nada. Pensé, ¿para qué?  
 30. AA: ¿Y?  
 31. XX: Nada. Me quedé, allí parado.

(PAUSA)

32. XX: Había ventanillas.

(PAUSA)

33. XX: Dije que había ventanillas.  
 34. AA: Ya te oí.  
 35. XX: Donde venden boletos.  
 36. AA: ¿No me digas?  
 37. XX: Había montones de gente comprando boletos.

(AA SILBA CON ADMIRACIÓN)

38. XX: Yo no compré nada.  
 39. AA: Claro que no.  
 40. XX: Me quedé allí parado.  
 41. AA: Sabía decisión.  
 42. XX: Después pensé, voy a darme una vuelta por el andén.  
 43. AA: ¿Para qué?  
 44. XX: Por nada. Además, es gratis. Allá tienes que pagar si quieres entrar a los andenes. Aquí no. Dejan pasar a la gente sin cobrarles nada. ¡Qué imbéciles!  
 45. AA: ¿Quiénes?  
 46. XX: Los de acá.  
 47. AA: Mmmmm.  
 48. AA: Llegué al andén.

(PAUSA)

49. XX: Dije que llegué al andén.

50. AA: ¿Y?
51. XX: Nada. Miré los rieles. Soplaba fuerte.
52. AA: ¿Quién?
53. XX: El viento. Entonces pensé: Mejor me regreso. Estaba por irme cuando oí una voz por el altoparlante. Entonces pensé: mejor me quedo. Y me quedé. Volví a mirara los rieles. Seguía soplando fuerte. Había mucha gente. Entonces pensé, mejor me voy. Estaba por irme, cuando de repente, levanto la vista y a que no sabes lo que veo.
54. AA: Un tren.
55. XX: ¿Cómo adivinaste? (PAUSA) Era un tren eléctrico. Iba llegando despacio, despacito. Seguro quería ahorrar electricidad. Allá los trenes son a vapor. Aquí son eléctricos. No les importará gastar tanta corriente?
56. AA: No creo.
57. XX: "Expreso Internacional". Eso decía a un lado de un vagón. Puro coche cama. Una maravilla. Y yo me quedé allí, parado. Prendí un cigarro.
58. AA (SARCÁSTICO): Tuyo, me imagino.
59. XX: Claro. ¿De quién más iba a ser? Lo hubieras visto. Eso es un tren. ¿Sabes lo que hice? Me quede allí, sin moverme. Y le dije: tranquilo, trencito, no te apures. Hasta aquí nomás puedes llegar. Aquí se acaba el paseo. Y el tren se acercaba cada vez más despacio hasta que ...
60. AA: Se paró.
61. XX: Todavía no. (PAUSA) Entonces le dije: ¿ya ves? Hasta aquí nomás puedes llegar.

(AA VOLTEA UNA PÁGINA)

62. AA: Y él, ¿qué te contestó?
63. XX: Nada. Paró.
64. AA: Y allí, ¿se acabó todo?
65. XX: No. Llegaron los cargadores y empezaron a descargar. Baúles y maletas. Sábanas y frazadas. A montones. Agarré una de las frazadas y la palpé bien. Era de lana. Cien por ciento. Los pasajeros bajaban del tren. Yo no me acerqué. Me quedé allí parado, fumando. Vi bajar a un japonés en abrigo. Debe ser un turista, pensé.
66. AA: Evidentemente.
67. XX: Seguí fumando. Tengo derecho, ¿no?
68. AA: Por supuesto.
69. XX: Por supuesto que tengo derecho. Entonces pensé: acabo el cigarro y me voy. Ya se habían bajado todos. Iba a pisar la colilla cuando de repente, una tipa se asoma por una ventana y llama a un cargador.
70. AA: ¿Entendiste lo que decía?
71. XX: Yo no. Pero el cargador sí, porque vino corriendo. La hubieras visto. Con el pelo hasta acá. Seguro que era actriz de cine. Entonces pensé: mejor me quedo un rato más. Hasta que la tipa baje. El cigarro me quemaba los dedos. Al aire libre, el tabaco arde más rápido tenía que pasarme el cigarro de un dedo a otro. Pensé: en algún momento tendrá que bajar.
72. AA: ¿Y bajó?
73. XX: (TRIUNFAL): ¡Bajó!
74. AA: Hoy es tu día de suerte. (PAUSA LARGA) ¿Acabaste?
75. XX: (RIENDO) No.
76. AA: ¿De qué te ríes?

(XX SIGUE RIÉNDOSE)

77. AA: ¿Qué es lo que te parece tan gracioso? ¿Qué te hace tanta gracia?
78. XX: Me la tiré.

(POR PRIMERA VEZ, HA DESPEGA LOS OJOS DEL LIBRO. MIRA A XX)

79. AA: ¿Qué?  
80. XX: Me la tiré. (SIGUE RIENDO)  
81. AA: Para de reír.  
82. XX: No pude aguantarme.  
83. AA: ¿En el andén?  
84. XX: En un baño de Primera Clase.  
85. AA: Pero allí hay que pagar para entrar.  
86. XX: Ella pagó por los dos.

(AA CIERRA EL LIBRO)

87. XX: Ella quería que me la volviera a tirar. Pero yo no. Ya no tenía ganas.

(AA SE QUITA LOS ANTEOJOS Y LOS GUARDA EN UN BOLSILLO DE SU BATA. SE ECHA DE LADO, APOYÁNDOSE EN UN CODO. MIRA A XX)

88. AA: Y después, ¿qué pasó?  
89. XX: Nada.  
90. AA: ¿Cómo qué nada?  
91. XX: Nada. Ella quería repetir el plato. Yo no.  
92. AA: ¿Entonces?  
93. XX: Nada. Me fui.  
94. AA: ¿Y ella?  
95. XX: También.  
96. AA: ¿No te dio su dirección?  
97. XX: Quería dármela. Pero pensé: ¿para qué? Total, seguro que se me iba a perder.  
98. AA: Me imagino que ella insistió en dártela.  
99. XX: Claro. (PAUSA) Un general fue a recogerla. En un carro. Seguro que era su marido.  
100. AA: Seguro.

(BUSCA LA CAJA DE CIGARROS DEBAJO DE SU ALMOHADA. SACA UNO, BUSCA FÓSFOROS EN UN BOLSILLO DE SU BATA. SE LEVANTA, VA HACIA LA SILLA DONDE ESTÁ COLGADO SU SACO, REBUSCA EN LOS BOLSILLOS, SIN ENCONTRAR NADA)

101. XX: ¿Fósforos?

(AA SE LE ACERCA. XX SACA UNA CAJA DE FÓSFOROS DEL BOLSILLO IZQUIERDO DE SU SACO Y LE ENCIENDE EL CIGARRO. HA TOMA EL PANTALÓN QUE HAY SOBRE LA SILLA Y LO TIRA SOBRE LA CAMA. SE SIENTA. ASPIRA LARGO Y PROFUNDO).

**C: “El cuento de la estación” (2da. versión) (Unidad de significación concreta, del parlamento del 102 al 139).**

102. AA: ¿Quieres que te cuente lo que pasó?  
103. XX: Ya te lo conté.  
104. AA: No, no. ¿Quieres que te cuente lo que pasó de verdad?  
105. XX: Si lo sabes mejor que yo ...  
106. AA: Claro que lo sé mejor que tú. Comencemos por el principio. Fuiste a la estación, es cierto. Pero no directamente. Esta mañana, cuando te levantaste de la cama y te paraste frente al espejo para afeitarte como haces todos los domingos, no tenías la menor intención de ir a la estación. Cuando te pusiste el terno y esos zapatos espantosos ... ¿Por qué los usas? Siempre me lo he preguntado. Te quedan apretadísimos. ... Además, te ves ridículo.  
107. XX (OFENDIDO): Son zapatos finos. Costaron caro.  
108. AA: Sigamos. ¿Dónde fuiste primero? A la calle, evidentemente. Allí todos pueden pasear en libertad ... Pero basta una mirada para que la gente sepa quién eres realmente. Si, tú tienes

- derecho a pasear, ellos tienen derecho a mirar. Y basta una mirada para que se den cuenta de que eres un extranjero. Que, en cuerpo y en alma, eres uno de los nuestros y no de los suyos. Y aunque no lo sepas, eso te convierte en el orgullo de nuestros ideólogos. Un santo ante los ojos de nuestros patriotas. La hostia sacrosanta de nuestra gran misa nacional ...
109. XX: No blasfemes.
110. AA: Estoy hablando metafóricamente. Pero qué vas a saber tú lo que es una metáfora, pobre víctima del clericalismo ...
111. XX: Me importa un carajo. No permito que te burles de la religión.
112. AA: Volvamos a tu historia. Probablemente pasaste frente a un cine y decidiste entrar.
113. XX: Me gusta el cine.
114. AA: Claro, porque allí nadie te mira. Todos miran a la pantalla. Allí adentro, protegido por la oscuridad, te sientes seguro. Claro que no entiendes la trama ni lo que dicen los personajes, pero eso no tiene ninguna importancia. Lamentablemente el cine tiene un problema. Hay que pagar por entrar.
115. XX: Nunca voy al cine.
116. AA: Naturalmente. Pero no todo está perdido. Todavía te queda la estación.
117. XX: La Estación Central.
118. AA: Perdón. La Estación Central. Cuando se puede elegir, ¿por qué no elegir lo mejor?, no te hubieras contentado con una simple estación de suburbio. No. Te encaminaste hacia la estación más central de las estaciones centrales. Allí, todas son ventajas. Para empezar, la entrada es gratis. Luego, allí no eres un extranjero. Con tanto ir y venir, entre tanta gente que deambula de un lado a otro ... todos son extranjeros. En una estación pequeña siempre cabe la posibilidad de que puedas ser reconocido por alguien. En la Estación Central, pasas totalmente desapercibido. Además, hay calefacción. Y buena luz ... hay baños y teléfonos y quioscos de periódicos y ventanillas ...
119. XX (ENSOÑÁNDOSE): Y un restaurante.
120. AA: Y un restaurante. Así que allí estabas. Parado, frente a los quioscos ...
121. XX: Me tomé una cerveza.
122. AA: No lo creo. La cerveza cuesta. Pero, por otro lado, no tengo la menor duda de que fuiste al baño ...
123. XX: Antes fui al andén.
124. AA: No me interrumpas. Ya llegaremos a eso.
125. XX: Antes de ir al baño, fui a la plataforma.
126. AA: Lo dudo.
127. XX: Estoy completamente seguro.
128. AA: En todo caso, no tiene importancia. Digamos que físicamente estuviste primero en la plataforma y después fuiste al baño. Pero mentalmente elaboraste la historia de la plataforma en el baño, a posteriori. El baño jugó un rol fundamental en todo este proceso. Casi diría que te sirvió de inspiración ...
129. XX: ¿Ahora me vas a decir que no fui a la plataforma?
130. AA: No, claro que fuiste. Llegó un tren. Tú estabas parado allí, fumando tu cigarro. Viendo bajar a los pasajeros hasta que no quedo nadie. Y punto. Puede ser cierto que una mujer joven y hermosa haya bajado del tren ...
131. XX: ¿No te dije?
132. AA: Pero no pasó absolutamente nada. La viste bajar y cuando se fue, enrumbaste hacia el baño. Claro que no fuiste a los "servicios higiénicos" de Primera Clase. Donde tienes que pagar por entrar. No, fuiste a un meadero cualquiera, donde todos pueden entrar gratis, donde los urinarios están atorados de colillas y hay lagunas de orines en el piso. Donde hay sólo una toalla, pero está tan sucia que nadie se atreve a tocarla. Donde hay cantidades de hombres en silencio, masturbándose religiosamente. Cada uno por separado, y sin embargo, todos juntos, en una especie de comunión, de promiscuidad liberadora. Pero nada de esto te repugna. Al contrario. ¿Dónde más podrías sorprender a tu prójimo en una situación exactamente igual a la tuya? ¿En qué otro rincón del planeta puede hallarse tanta solidaridad? Poco importa si se trata de una solidaridad basada en la degradación. Lo que

- importa es que es auténtica, rotunda, hiperbólica y escandalosamente expresionista. Mejor para ti. Teniendo en cuenta que tu capacidad de percepción es más bien reducida, sólo eres capaz de tomar conciencia de lo excesivo, de lo enorme. Los matices y las sutilezas están fuera de tu alcance. Te quedaste largo rato en el meadero. Lamentablemente, no podías quedarte allí, para siempre. Una vez que terminaste con tu patético ejercicio, te peinaste ...Y saliste del subsuelo donde tu historia había tomado forma. Me refiero esa sarta de mentiras ingenuas y estúpidas sobre tu aventura con la mujer del tren ...
133. XX: Me la tiré.
134. AA: Mentira. Puro cuento. Estabas allí parado, frente al coche cama, con el cigarro que te quemaba los dedos. Ese cigarro barato era tu única realidad. Fuera de eso, eras tan sólo una mezcla de deseo, odio, admiración, lujuria y humillación. Ya lo creo que deseabas a la mujer del tren. Y no sólo como mujer. Dicho sea de paso, sospecho que no tienes la menor idea de lo que es realmente una mujer. Tu sexualidad no debe pasar del estadio más primitivo del coito. Y dentro de tu fantasía, ella era mucho más que una simple mujer, era el símbolo de un mundo que te es totalmente inaccesible. Y visto que era un abismo que no podías superar, construiste un puente con tu imaginación. Debo reconocer que para lograrlo debiste realizar un esfuerzo intelectual inusitado para ti, conociendo tus limitaciones. Es por eso que te digo que la escena del andén sucedió después, tomó forma en el meadero, a posteriori ... en el ambiente idóneo para tus elucubraciones ...
135. XX: ¡Cállate!
136. AA: ¿No fue así acaso?
137. XX: No.
138. AA: No te alteres. No tiene importancia. Ya volverás a la estación el domingo que viene.

(XX TOMA LA BOTELLA DE CERVEZA VACÍA QUE HAY SOBRE LA MESA Y LA ROMPE CONTRA UNA ESQUINA, EMPUÑANDO EL CUELLO DE LA BOTELLA COMO ARMA. LOS DOS SE HAN PUESTO DE PIE)

139. AA: Está bien. Está bien. Me equivoqué. Te la tiraste. Ella se arrojó a tus pies, te besó las manos y esos zapatos horribles. Se posternó ante ti y te idolatró, a ti y a tus zapatos horribles. Ella, el general y hasta el carrazo del General. Reventaron fuegos artificiales en tu honor. Te trajeron una fuente de helados. Todo el mundo comentaba: “¡Qué guapo es!” Todos te admiraban e idolataban. ¿Es suficiente? ¿Estás contento ahora?

**CH: “Toma conciencia. El por qué de la historia” (Unidad de significación concreta, del parlamento 140 al 155)**

- (XX SE SIENTA Y DEJA EL CUELLO DE LA BOTELLA SOBRE LA MESA. PAUSA)  
¿Quieres una taza de té? (CONCILIADOR) ¿Te preparo una taza de té?
140. XX: Siempre malogras todo.
141. AA: Perdóname si te ofendí. (CASI APENADO)
142. XX: ¿Por qué te la agarras conmigo?
143. AA: Te ofendiste porque te dije la verdad.
144. XX: ¿Qué tienes contra mí?, ¿Qué te he hecho yo?
145. AA: Quiero hacerte tomar conciencia de tu situación, en vista que eres incapaz de hacerlo por tu cuenta ...
146. XX: Fui a la estación.
147. AA: Precisamente. No te das cuenta de las ...
148. XX: Quería levantarme el ánimo.
149. AA: Lo sé. Créeme que te comprendo. Allá era igual ...
150. XX: No comiences ...
151. AA: Vivíamos en la mentira, tomando nuestros sueños por realidades ... Un presente falsificado engendra un futuro enfermizo. La historia siempre termina por vengarse ...
152. XX: ¿Cuál historia?
153. AA: La nuestra, la historia de nuestro pueblo ...

154. XX: ¡Qué historia ni historia! Me cago en la historia. Yo fui a la estación.  
 155. AA: Ese es precisamente un elemento de la historia. Pequeño pero fundamental. Fui a la estación. **Fui** es el pasado del verbo ir. Y el pasado es la historia. La historia general está compuesta de varias historias individuales. La historia en abstracto no existe. Sólo los idealistas piensan así, consideran la historia como una entidad, como un nuevo Dios. Yo no soy hegeliano. Todo depende de la interpretación que demos al pequeño incidente de la estación. ¿Vamos a examinar la historia a la luz de los hechos? O ¿los hechos a la luz de la historia? Me refiero a esa sarta de mentiras que me acabas de contar ... A tu interpretación mitógena, a tu mitomanía interpretativa ...

(BRUSCAMENTE SE ESCUCHAN UNA SERIE DE RUIDOS QUE PROVIENEN DE UNA DE LAS CAÑERÍAS QUE ATRAVIESAN LA HABITACIÓN. EL RUIDO CUBRE LAS PALABRAS DE AA, ÉSTE HACE UN GESTO DE CAPITULACIÓN CON LA MANO Y SE SIENTA EN SU CAMA, PENSATIVO. XX SE ESTIRA Y BOSTEZA.)

**D: "Hambre" (Unidad de significación concreta, del parlamento 156 al 175)**

156. XX: Tengo hambre.  
 157. AA: Come y déjame en paz.  
 158. XX: No hay nada de comer.  
 159. AA: ¿Y tus conservas?  
 160. XX: Ya me las comí todas.  
 161. AA: Mala suerte.  
 162. XX: ¿A ti te quedan?  
 163. AA: Sí, pero no pienso darte nada.  
 164. XX: ¿Por qué?  
 165. AA: Por razones didácticas.  
 166. XX: Mmm. (PAUSA) ¿Qué quieres decir con eso?  
 167. AA: Que siempre te comes mis conservas.  
 168. XX: Mentira. También me como las mías.  
 169. AA: Las tuyas y las mías. Ya es hora de que aprendas a tener un poco de orden y previsión. A ser disciplinado y solidario ...  
 170. XX: Ya, ya. ¿Dónde guardas tus conservas?  
 171. AA: No te daré nada.  
 172. XX: ¿Por qué?  
 173. AA: Ya te lo expliqué.  
 174. XX: No entendí nada. (PAUSA) ¿No ibas a prepararme una taza de té?  
 175. AA: ¡Prepáratela tú solo!

(XX SE LEVANTA, SE QUITA EL SACO, LO CUELGA DEL RESPALDAR DE LA SILLA, DESPUÉS DE HABERLO SACUDIDO METICULOSAMENTE. DESAPARECE DETRÁS DEL BIOMBO, SE LE OYE PONER AGUA EN LA TETERA Y LA TETERA SOBRE LA HORNILLA. REGRESA Y SE SIENTA EN LA SILLA.)

**E: "No hay moscas" (Unidad de significación concreta, del parlamento 176 al 213)**

176. XX: Oye. Acabo de darme cuenta de una cosa. ¿Dónde están las moscas?  
 177. AA (DISTRÁIDO): ¿Qué?  
 178. XX: ¿Dónde están?, ¿Por qué no hay moscas?  
 179. AA: ¿Dónde?  
 180. XX: Aquí.  
 181. AA (SIEMPRE DISTRÁIDO). Yo qué sé.

182. XX: En el pasadizo tampoco hay. (PAUSA) Ni una sola mosca en ninguna parte. (SOBREEXCITADO POR SU DESCUBRIMIENTO) Dime, has visto siquiera aunque sea una mosca.
183. AA: Creo que no.
184. XX: Porque no hay. Este es un país sin moscas.
185. AA: Tal vez las exterminaron a todas. Por razones de higiene.
186. XX: Desgraciados.
187. AA: ¿Para qué te hacen falta las moscas?
188. XX: Me gustan las moscas, verlas volar a mi alrededor. Atraparlas y encerrarlas en el puño ... Así ... El tiempo pasa más rápido, uno se siente mejor ... Allá siempre había moscas. Montones de moscas. En el verano ... (PAUSA) Montones de moscas. Me acuerdo que colgábamos atrapa moscas de las lámparas. Parecían tiras de papel cubiertas de miel ... Pero no era miel, no ... Las moscas revoloteaban y revoloteaban hasta que se quedaban pegadas, zumbando y zumbando. Al rato, había tantas moscas pegadas zumbando que parecía una banda. Unas zumbaban bajito, otras zumbaban fuerte ... Y cuando caía algún abejaorro ... No, los abejaorros se despegaban siempre, son más fuertes que las moscas. También había unas tiras de veneno, chiquitas, negras. Las ponían sobre la mesa, cerca de la comida. Pero había que tener mucho cuidado, no fuera a ser que los chicos se las comieran ... Me acuerdo ...
189. AA: Me acuerdo, me acuerdo, me acuerdo. ¡No oigo otra cosa! ¿Quieres que te diga algo? Yo no me acuerdo de nada.
190. XX: ¿En serio?
191. AA (SE LEVANTA DE SU CAMA DE UN SALTO Y COMIENZA A CAMINAR DE UN LADO A OTRO DE LA HABITACIÓN). No. No me acuerdo de nada. No quiero acordarme. Siempre la misma cantaleta: “¿Te acuerdas de esto? ¿Te acuerdas de aquéllos?” ¡Todos los días, todos los años, toda la vida! Y ahora hay que acordarse de las moscas ...
192. XX: Allá había montones de moscas.
193. AA: ¡Cállate!
194. XX: No me da la gana. Allá había moscas a montones. Puedo acordarme de ellas si quiero.
195. AA: Está bien. Había moscas a montones ... ¿Y qué? ¿Sólo porque un día se te ocurre acordarte de unas estúpidas moscas, hay que hablar de ellas por los siglos de los siglos? Tengo mejores cosas que hacer.
196. XX: ¿Ya ves? Dijiste que había moscas.
197. AA: ¡Mierda! Nunca dije lo contrario. Calma, calma. No hay por qué enervarse. Es solamente una discusión idiota. Óyeme bien. No se trata de saber si había o no había. Allá había moscas. Aquí no hay. Punto. Pasemos a otra cosa.
198. XX: ¿Cómo qué?
199. AA: ¿Cómo, que como qué?
200. XX: ¿De qué quieres hablar?
201. AA: ¡Qué sé yo! ... De la actualidad mundial ...
202. XX: ¿Qué?
203. AA: Corrientes filosóficas, acontecimientos determinantes ...
204. XX (DESPRECIATIVO): Tsss ...
205. AA: Procesos socio-económicos y políticos, movimientos culturales, el avance de una civilización en perpetua mutación, una humanidad que se encuentra ante una dramática encrucijada ... Preocupaciones trascendentes ...
206. XX: ¡Qué pena que no hay moscas!
207. AA: ¡Felizmente, dirás! Aunque pensándolo bien, las moscas podrían servir de metáfora. Pongamos que las moscas simbolizan los problemas minúsculos y mezquinos que nos atormentaban allá ... Esos pequeños chauvinismos, esos patéticos reformismos, esas ridículas divisiones ... Individuos insignificantes en un país insignificante. Aquí por lo menos uno puede abrir las alas.
208. XX: Como una mosca ... Bzzzbzzz ...

209. AA: Enfrentarse a los grandes problemas. Solamente frente a grandes adversidades pueden realizarse grandes empresas. Hay que ver más allá, ampliar nuestro campo de vista. No. No hay moscas aquí. ¡Aleluya!
210. XX: Hay moscas. Yo sé lo que te digo.
211. AA: ¿Dónde?
212. XX (TRIUNFAL): ¡Allá! ¿No te acuerdas?
213. AA: Volvemos a cero.

**F: "¿Quién se toma el té?" (Unidad de significación concreta, del parlamento 214 al 244).**

(DETRÁS DEL BIOMBO SE OYE EL SILBIDO DE LA TETERA)

214. XX: Está hirviendo el agua.

(SE LEVANTA Y VA DETRÁS DEL BIOMBO. REGRESA TRAYENDO UNA TETERA DE ALUMINIO. SIRVE AGUA EN UNA TAZA DE PLÁSTICO Y LUEGO METE UNA BOLSITA DE TÉ)

215. AA: Sírveme una taza a mí también.
216. XX: ¿Tú pones el azúcar?
217. AA: ¡Pero si ya puse el té!
218. XX: Ya no hay azúcar.

(AA SACA UNA MALETA DE CUERO DE DEBAJO DE SU CAMA. SACA UNA LLAVECITA DEL BOLSILLO, ABRE LA MALETA Y SACA UN PAQUETE DE AZÚCAR. CIERRA LA MALETA CON LLAVE, LA METE DEBAJO DE LA CAMA Y VUELVE A SENTARSE. PONE EL AZÚCAR SOBRE LA MESA. XX INCLINA LA TETERA SOBRE LA OTRA TAZA DE PLÁSTICO)

219. XX: Se acabó el agua.
220. AA: Pon más a hervir.

(XX VA HACIA EL BIOMBO, TOMÁNDOSE SU TIEMPO. ABRE EL CAÑO. NO SALE AGUA)

221. AA: Ya no sale más.
222. AA: A ver, inútil. (VA HACIA EL LAVATORIO. ABRE EL CAÑO TOTALMENTE) Efectivamente.
223. XX: Ya no sale, por eso no hay.
224. AA: Ya no hay, por eso no sale. ¡Idiota!
225. XX: ¿Acaso es mi culpa?

(VUELVEN A LA MESA. SE SIENTAN EN SUS LUGARES. XX ECHA AZÚCAR A SU TÉ)

226. AA: ¿Vas a tomarte eso? (XX ASIENTE) ¿Solo? (XX ASIENTE) Lindo ejemplo de solidaridad. ¿No te parece que, en vista que tu compañero de cuarto no tiene ... (XX SIGUE SIRVIÉNDOSE AZÚCAR) Va a estar demasiado dulce.
227. XX: Me gusta dulce.

(AA PRUEBA UN POCO CON UNA CUCHARA. SABOREA. ECHA MÁS AZÚCAR, REMUEVE)

228. AA: Se te va a enfriar.
229. XX: Me gusta frío.

(SACA UNA MONEDA DEL BOLSILLO)

230. AA: Vamos a echarlo a la suerte.
231. XX: ¿Qué?

232. AA: Para ver cuál de los dos se tomará el té.  
 233. XX: ¿Por qué?  
 234. AA: Porque sólo hay una taza de té y somos dos.  
 235. XX: El té es mío.  
 236. AA: Yo lo compré.  
 237. XX: Yo lo preparé.  
 238. AA: Entonces tenemos igualdad de derechos. Que la suerte decida. ¿Cara o sello?  
 239. XX: Cara ...

(AA TIRA LA MONEDA AL AIRE, MUY EN ALTO)

240. AA: Sello ...

(LA MONEDA CAE AL SUELO Y RUEDA DEBAJO DE LA CAMA DERECHA. LOS DOS SE TIRAN AL SUELO Y SE METEN DEBAJO DE LA CAMA A BUSCAR)

241. XX: ¿La encontraste?  
 242. AA: No se ve nada.

(TANTEA DEBAJO DE LA CAMA)

243. XX (LO EMPUJA): Déjame a mí.  
 244. AA: Espera. (SACA UNA LATA DE CONSERVA DE DEBAJO DE LA CAMA) ¿Y esto?

**G: “Comida de perros” (Unidad de significación concreta, parlamento 245 al 336).**

245. XX: A ver. Es una lata de conserva.  
 246. AA: Obviamente. ¿Tuya?

(XX NO RESPONDE)

247. AA: Bueno, si no es tuya, debe ser mía.  
 248. XX (QUITÁNDOLE LA LATA): No.  
 249. AA: ¿No te da vergüenza? (SE SIENTA EN LA SILLA DE LA DERECHA Y JALA LA TAZA DE TÉ HACIA SI) Tu avaricia supera ampliamente tu gula. (XX VUELVE A ESCONDER LA LATA DEBAJO DE LA CAMA) No la escondas ¿Para qué? Tu secreto ha sido descubierto. Ahora puedes entregarte de lleno a tu vicio bestial. Librate a tu apetito salvaje y animal. No, animal no. Porque los animales comen solamente cuando tienen necesidad. Tú en cambio comes todo el tiempo, sin pausa ni medida. Tu apetito es pantagruélico, patológico.  
 250. XX: ¿Quieres un poco?  
 251. AA: No gracias. (BEBE UN SORBO DE TÉ Y LO ESCUPE DE INMEDIATO) ¡Ajijj! Está demasiado dulce.  
 252. XX: Voy a comer un poco nomás. ¿Seguro que no quieres?  
 253. AA: ¡Bravo! ¡Lograste vencer tu avaricia! Mi método surtió efecto.  
 254. XX: Un poquito nada más.  
 255. AA: Come, come. Y que te aproveche.  
 256. XX: ¿Dónde está el abrelatas?  
 257. AA: Dime una cosa. ¿Por qué comes tanto?  
 258. XX: No lo encuentro. ¿Lo has visto por alguna parte?  
 259. AA: Busquemos la causa. Si no es por placer, ¿por qué comes?  
 260. XX: Ha desaparecido.

(DESAPARECE DETRÁS DEL BIOMBO)

261. AA: Tiene que ver directamente con el acto de engullir. Supongamos que al engullir la comida es un acto sustitutorio, simbólico. Al engullir la comida, no es la comida lo único que engulles, también engulles la realidad que te rodea. Engulles el mundo entero ...

(XX REGRESA DE DETRÁS DEL BIOMBO, TRAE UNA HACHA. SE SIENTA A LA MESA, A LA IZQUIERDA, FRENTE A AA Y TRATA DE ABRIR LA LATA CON LA HACHA)

262. AA: Mmm. Como hipótesis, tiene sus atractivos. Un acto sustitutorio, o más bien ... Un acto mágico. Eso es. ¿Por qué no se me ocurrió antes? Un acto mágico. Es decir, un acto en el que se produce, en forma arbitraria, una simbiosis de elementos no idénticos, desde el punto de vista científico. Para ti, la comida no es solamente un sustituto de la realidad, es la realidad misma. Sería interesante comparar los resultados de mis observaciones con los últimos descubrimientos de la antropología contemporánea en el campo de las sociedades primitivas. Más aun, me temo que los resultados de semejante estudio comparativo nos conducirían a un doloroso paralelismo entre el canibalismo ritual y ...

(XX GOLPE LA LATA CONTRA LA MESA CON TODAS SUS FUERZAS, FRENTE A AA)

263. XX: ¡Toma!  
 264. AA: ¿Qué pasa?  
 265. XX: Toma. Trágate la tú solito.  
 266. AA: Pero si tú ...  
 267. XX: A ver si así te callas de una vez.  
 268. AA: No me has entendido. Además, mi posición es clara. Yo me alimento en forma mesurada, racional ...  
 269. XX: Entonces, si no tienes hambre, ¡cierra el hocico!

(VA A AGARRAR LA LATA)

270. AA: (AGARRANDO LA LATA): Espera un momento ¿Qué es esto?  
 271. XX: Carne en lata. De primera.  
 272. AA: ¿Dónde la compraste?  
 273. XX: En la tienda.  
 274. AA: ¿Qué tienda?  
 275. XX: Una tienda cualquiera. Devuélvemela.  
 276. AA: (PONIÉNDOSE LOS ANTEOJOS): Es comida para perros.  
 277. XX: Mentira. Dame eso.

(AA LEE LA ETIQUETA)

278. AA: "NON PLUS ULTRA": Alimento ideal para animales domésticos. Sabroso y nutritivo. Preparado según receta exclusiva, resultado de largas investigaciones de laboratorio, bajo la supervisión de veterinarios eminentes. Alimento perfectamente balanceado, contiene un surtido completo de vitaminas, proteínas y minerales. "NON PLUS ULTRA" es un producto elaborado con sustancias cien por ciento naturales que proveerán a su mascota de todo lo necesario para su alimentación, sin peligro de indigestión o pérdida de apetito. Déselo a probar y su mascota se lo agradecerá toda la vida. "NON PLUS ULTRA" el alimento ideal para sus amigos domésticos."  
 279. XX: ¿Ya ves?  
 280. AA: ¿Qué?  
 281. XX: Allí dice que se puede comer.  
 282. AA: Claro, si eres perro.  
 283. XX: Allí no dice nada de perros.  
 284. AA: Dice: "mascotas, amigos".  
 285. XX: ¿Ya ves?

286. AA: El perro es el mejor amigo del hombre. El gato también.  
 287. XX: Imposible.  
 288. AA: ¿Qué tiene de imposible?  
 289. XX: Eso es carne en lata. ¿Dónde has visto que los perros coman carne en lata?  
 290. AA: Los perros son animales esencialmente carnívoros.  
 291. XX: No. Seguro que se equivocaron de etiqueta.  
 292. AA. Aquí dice: “Alimento ideal para sus animales domésticos” ¿Convencido?  
 293. XX: A ver.

(AGARRA LA LATA Y LA EXAMINA DESDE TODOS LOS ÁNGULOS. AA SE QUITA LOS ANTEOJOS Y LOS GUARDA EN EL BOLSILLO DE SU BATA)

294. XX: Estás mintiendo.  
 295. AA: ¿Por qué iba a mentir? ¿Cuál de los dos habla el idioma de este país?  
 296. XX: Lo haces a propósito, para molestarme.  
 297. AA: Mira la etiqueta. ¿Qué ves? Un perro.  
 298. XX: También hay un atardecer.  
 299. AA: También. Y el perro parece contento, ¿verdad? Está contento porque se ha comido lo que había dentro de la lata.  
 300. XX: Los perros no comen comida en lata.  
 301. AA: Mira el dibujo.  
 302. XX: Lo estoy mirando, lo estoy mirando.  
 303. AA. Hasta un analfabeto entendería que es carne para perros.  
 304. XX: Un dibujo no quiere decir nada. En la casa teníamos un cuadro en la sala. Era un venado. detrás de él, había una atardecer. El venado parecía contento. Eso no quiere decir que se hubiera comido todo el pasto.  
 305. AA: Mmmm.  
 306. XX: Le ponen un dibujo a la lata para adornarla. Para que digas: “qué bonito” y la compres. Quiere decir que es comida fina.  
 307. AA: Apuesto a que era la lata más barata que había en la tienda.  
 308. XX: Comida de primera.  
 309. AA: Para perros.  
 310. XX: Para cualquiera. (PAUSA) Me la voy a comer. (PAUSA)  
 311. AA: Provecho.  
 312. XX: Cállate.  
 313. AA: Si no te ha matado hasta ahora, dudo mucho que una lata más te haga daño. Come en paz. (PAUSA) No sientas vergüenza por mí ...

(XX ARROJA LA LATA CON FURIA A UNA ESQUINA DE LA HABITACIÓN. SE SIENTA CON EXPRESIÓN FÚNEBRE. PAUSA)

314. XX: Yo no soy un perro.  
 315. AA: ¿Ah no?  
 316. XX: No.  
 317. AA: Bueno. No eres un perro.

(PAUSA. XX SE LEVANTA Y RECOGE LA LATA)

318. XX: Oye. Dijiste que también era para gatos, ¿no?  
 319. AA: Sí. Los gatos también son “animales domésticos”.  
 320. XX: ¿Seguro?  
 321. AA: Claro que sí. ¿Pero eso qué tiene ver?  
 322. XX: Entonces puedo comérmela. Si es comida para perros, no. Pero si es para gatos, sí. ¿Acaso soy un perro para comer comida de perros?  
 323. AA: Nadie lo sabe mejor que tú.

324. XX: No. Dímelo tú. Quiero que me lo digas tú. ¿Soy un perro? ¿Ah?
325. AA: No, no eres un perro. Eres un ser humano. Y ningún ser humano debería comer comida para perros.
326. XX: Pero si es comida para gatos, sí, ¿no es cierto? Los gatos son otra cosa. Los gatos no son perros. Entonces, me la puedo comer ¿no?
327. AA: Si no hay más remedio ...
328. XX: ¿Seguro que me la puedo comer, seguro, seguro?
329. AA: Seguro, seguro ... (GRITA REPENTINAMENTE) Come lo que te dé la gana. A mí ¡qué mierda me importa!
330. XX: Entonces me la como, ¿no? ¿Me la como?

(SE PONE A ABRIR LA LATA CON EL HACHA)

331. AA: Deja eso.
332. XX: La voy a abrir.
333. AA: Espera.

(AA VA HACIA SU CAMA, SACA UNA MALETA DE DEBAJO DEL CATRE, LA ABRE CON LA LLAVE Y SACA UNA LATA DE CONSERVA. SIN VOLVERLA A CERRAR CON LLAVE, METE LA MALETA DEBAJO DEL CATRE. PONE LA LATA SOBRE LA MESA, FRENTE A XX)

334. XX: ¿Para gente?
335. AA: Para gente.
336. XX: Eso es otra cosa. Ah, bueno.

(SE PONE A ABRIR LA LATA. DESDE EL TECHO LLEGAN RUIDOS DE PERSONAS SUBIENDO ESCALERAS. HOMBRES BROMEANDO, MUJERES RIENDO. AA VA HACIA UNO DE LOS TUBOS Y ESCUCHA)

**H: "Gonococos: dos cuerpos extraños" (Unidad de significación concreta, parlamento 337 al 351).**

337. AA: Están subiendo las escaleras. (SE ALEJA DE LA PARED) Odio vivir aquí abajo. Se oye todo. Hasta el menor ruido, el más íntimo, el más silencioso. Cañerías, radiadores, aire acondicionado ... Los oigo salir y volver, acostarse y levantarse. Bañarse, jalar el water. Abrir ventanas. Saludarse, despedirse, amarse, reproducirse ... hasta ahora no los he oído morir.

(XX HA ABIERTO LA LATA Y COME)

338. XX: Será porque comen bien.
339. AA: A veces tengo la sensación de que vivimos encerrados dentro de su vientre. Como microbios ... Mira esos tubos, ¿No te parecen tripas?
340. XX: A mí me parecen tubos.
341. AA: Tripas. Intestinos. Entrañas. Somos dos bacterias que viven dentro de un organismo sano. Dos cuerpos extraños. Dos parásitos. Dos portadores de infección. Virus, bacilos de Koch, gonococos. Un gonococo. ¿Yo?. Yo que siempre me consideré una célula vital, materia gris altamente desarrollada. Parece como si fuera hace tanto tiempo ... Allá, en mi casa, en mi país. Yo era alguien. Un nervio. Una vena. Y ahora frente a esos tubos, ¿qué soy? Un gonococo. Un gonococo que pasa sus días en compañía de un protozoario.
342. XX (RECELOSO) ¿Estás hablando de mí?
343. AA: Odio los sótanos, las catacumbas, todo lo subterráneo. Me crisan los nervios. Alteran mi equilibrio psíquico. Necesito aire, sol, espacios abiertos. Necesito sentirme vivo para trabajar bien. Soy un pensador. Un eslabón superior del sistema evolutivo. No fui hecho para vivir en cavernas. Siempre viví en pisos altos, con grandes ventanales y vistas amplias. Y aquí no hay ni siquiera una ventana ...

344. XX: Mejor. Donde hay ventanas hay corrientes de aire.  
 345. AA: Paredes, paredes. Nada más que paredes.  
 346. XX: Por lo menos hay calorcito.  
 347. AA: No se puede respirar. Huele mal.  
 348. XX: Que yo sepa, el mal olor no mata a nadie. Mi padre, que Dios lo tenga en su gloria, vivió toda su vida en un sótano y murió viejo.  
 349. AA: ¿Y de qué murió?  
 350. XX: Una noche volvió a casa, borracho. Se murió de frío en el camino.  
 351. AA: ¿Te gusta vivir aquí?

**I: “La plata: ¿Quién paga?” (Unidad de significación concreta, del parlamento del 352 al 367).**

352. XX: Sí hay calorcito. Es barato ...  
 353. AA: ¡Claro que es barato! ¿Quién paga el alquiler? A propósito, ayer pagué noviembre y diciembre. Todavía me debes setiembre y octubre.  
 354. XX: No tengo plata.  
 355. AA: ¡Pero si te pagaron ayer!  
 356. XX: Eso no tiene nada que ver.

(ARRIBA SUENA UN TIMBRE. ABREN LA PUERTA. LA GENTE SE SALUDA. LA PUERTA SE CIERRA DE GOLPE)

357. AA: No entiendo que haces con la plata que ganas. No debe ser poco. Ganas lo que cualquier trabajador inmigrante en este país. Y hasta más, porque trabajas el doble. Aunque te exploten miserablemente como estoy seguro que te deben explotar, algo te debe quedar. Además, como el trabajo que realizas puede ser dañino para la salud, te darán algún tipo de bonificación. Y aunque fuera una suma ridícula, como debe serlo, tu salario total debe ser superior al promedio. Sin embargo, vives en una pocilga inmundada, que compartes conmigo, de modo que sólo pagas la mitad del alquiler, que ya es bajo de por sí. O mejor dicho no lo pagas porque cada vez que te pido que pagues lo que te toca, me dices que no tienes plata.  
 358. XX: ¡Por qué iba a pagar yo! Tú eres el que tiene plata.  
 359. AA: ¿Qué has dicho?  
 360. XX: Tú tienes plata. Yo no. A ti te toca pagar.

(PAUSA)

361. AA (GLACIAL): ¿Te has dado cuenta de lo que acabas de decir?  
 362. XX: ¿Por qué? ¿Acaso no es la verdad?  
 363. AA: Estoy a punto de perder la paciencia  
 364. XX: Si pagas todos los meses, es porque tienes plata. ¿O no?  
 365. AA: Ya perdí la paciencia.  
 366. XX (NERVIOSO): ¿Cuándo?  
 367. AA: Hace cinco segundos.

(SE PONE EL PANTALÓN. XX DEJA DE COMER)

**J: “Mudanza: me voy” (Unidad de significación concreta, parlamento 368 al 393).**

368. XX: ¿Por qué te vistes? (AA SE QUITA LA BATA Y SE PONE EL SACO) ¿Dónde vas?  
 369. AA: Me mudo.  
 370. XX: Bah. No será la primera vez.

(SIGUE COMIENDO TRANQUILO. AA SE PARA FRENTE AL ESPEJO Y SE ANUDA LA CHALINA)

371. AA: Hasta hoy había sentido lástima por ti, pero se acabó. No pienso soportar más. La deshonestidad es algo que se puede tolerar. La desvergüenza no. Es el colmo. ¿Cómo he podido vivir todo este tiempo contigo? ¿Cómo? ¿Cómo? ¿Cómo he podido soportar tus modales de patán, tu egoísmo, tu suciedad? Hasta cuando duermes me sacas de quicio. Tus ronquidos no me dejan dormir. Tu mal aliento me da dolor de cabeza. Me das lástima, pero ya no. Basta. Me largo.
372. XX: Te dejaré la llave debajo del felpudo.
373. AA: Oí un ruido. ¿O me pareció?
374. XX: Dije que te dejaré la llave debajo del felpudo ... Por si te provoca regresar más tarde ...
375. AA: No pienso volver a dirigirte la palabra nunca. (SE PONE EL ABRIGO Y SE PARA FRENTE A XX, MIRÁNDOLO A LO OJOS Y CERRÁNDOSE EL ABRIGO) ¿Qué te hace pensar que volveré?

(XX NO CONTESTA. COME TRANQUILAMENTE. AA NO ESPERA UNA RESPUESTA. VA HACIA LA PUERTA Y AGARRA LA MANIJA)

376. XX: Tus zapatos.
377. AA: ¿Qué pasa con mis zapatos?
378. XX: No te los pusiste.
379. AA: Gracias.

(AA VUELVE A LA HABITACIÓN, SE PONE LOS ZAPATOS, VA HACIA LA PUERTA, AGARRA LA MANIJA. PAUSA)

380. AA: Pregunto meramente por interés académico, dime una cosa: ¿qué te hace pensar que voy a volver?
381. XX (CON LA BOCA LLENA): Tu maleta.
382. AA: ¿Qué?
383. XX: Dejaste tu maleta.
384. AA: ¿Y?
385. XX: Si te vas a mudar de verdad, ¿por qué no te llevas tu maleta?
386. AA: Admiro tu poder de deducción. Pero estás muy equivocado. Me voy sin llevarme nada.
387. XX: Entonces no te mudas.
388. AA: Estás muy equivocado. Me voy. Pero no me llevo nada. Lo dejo todo y me voy. Me voy, aunque no me lleve nada. Me largo. Sin llevarme nada. ¿Está claro?
389. XX: No. ¿Y tu ropa? ¿Y tus sábanas?
390. AA: ¿Y mis libros, y mis manuscritos, y mis fotografías? Puedes quedarte con todo.
391. XX: En serio.
392. AA: Sabes muy bien que los objetos, la ropa, las posesiones en general, no tienen ninguna importancia para mí, puedo vivir sin ellos. Yo pertenezco a la sociedad de post-consumo, mientras tú sigues en la era tallada y el trueque. En cuanto a mis manuscritos ... por mi parte, puedes botarlos todos a la basura.
393. XX: Entonces, ¿puedo quedarme con todo?

**K: "Pluto: más que un recuerdo" (Unidad de significación concreta, del parlamento 394 al 408).**

394. AA: Sí ... No. Con todo no . Quisiera llevarme algo de recuerdo, algo sin importancia, algo que tenga un valor puramente sentimental. (HACE COMO SI REFLEXIONARA) A ver ... A ver ... Ya sé.

(VA HACIA LA CAMA DERECHA Y AGARRA EL PERRO DE PELUCHE)

395. XX: ¡Deja eso!

(SE TIRA SOBRE ÉL)

396. AA: Pero, ¿Por qué? esta mascota me recordará todas las horas felices que pasamos juntos. Apaciguará mis momentos de nostalgia ...
397. XX: Dámelo.
398. AA: No seas injusto. Yo te dejo todas mis posesiones terrenales y a cambio sólo te pido un recuerdo insignificante ...
399. XX: ¡Te digo que me lo des!
400. AA: Vámonos de aquí, cachorrito. Ese señor es muy malo. No nos quiere.
401. XX: Me lo devuelves ahora mismo o ...
402. AA: Vámonos lejos, muy lejos, donde ese ogro no pueda encontrarnos.

(XX TRATA DE QUITARLE EL PERRO DE PELUCHE, PERO AA LOGRA ESCAPAR Y SE PARAPETA AL OTRO LADO DE LA MESA. SE PERSIGUEN ALREDEDOR DE LA MESA)

403. AA: Guau guau. ¡Mira, Pluto! Tu amo se ha puesto furioso. Guau guau.

(LADRA COMO UN PERRO. LA PERSECUCIÓN ALREDEDOR DE LA MESA CONTINUA)

404. AA: ¡Cuidado que nos agarra! ¡Corre, corre!

(EN EL MOMENTO EN QUE XX ESTÁ A LA IZQUIERDA DE LA MESA Y AA A LA DERECHA, XX SALTA POR ENCIMA DE LA MESA Y AGARRA A AA DEL CUELLO, PERO SE QUEDA SOLO CON SU CHALINA ENTRE LAS MANOS. AA SE HACE A UN LADO. TROPIEZA CON LA SILLA Y CAE AL SUELO, CON SILLA Y TODO. XX SE ARROJA SOBRE ÉL. AA SOSTIENE AL PERRO DE PELUCHE EN EL AIRE CON UNA MANO. XX TRATA DE QUITÁRSELO. AA CAMBIA AL PERRO, DE MANO Y LO TIRA LEJOS. LOS DOS SE LEVANTAN Y CORREN EN DIRECCIÓN DEL PERRO, COMO DOS JUGADORES DE FÚTBOL DETRÁS DE UNA PELOTA. SE ESTRELLAN VIOLENTAMENTE ANTES DE LLEGAR A COGERLO. EN ESE INSTANTE SALE AGUA DEL CAÑO QUE SE HABÍA QUEDADO ABIERTO).

405. AA: ¡Agua! (AA DEJA A XX, QUE APRETA AL PERRO DE PELUCHE CONTRA SU PECHO CON TODAS SUS FUERZAS. AA VA HACIA EL CAÑO Y LO CIERRA) ¡Por fin! Ahora podré tomarme mi taza de té.

(AA COGE LA TETERA DE LA MESA, VA A LLENARLA AL CAÑO Y LUEGO DESAPARECE DETRÁS DEL BIOMBO. XX NO LE QUITA LOS OJOS DE ENCIMA, SIN DEJAR DE APRETAR AL PERRO DE PELUCHE CONTRA SU PECHO CON ACTITUD ESPANTADA. AA SALE DE DETRÁS DEL BIOMBO)

406. AA: ¿Qué haces allí todavía? ¿Estás rezando o qué? (SE QUITA EL ABRIGO LO CUELGA DEL CLAVO) Vamos, levántate ...
407. XX: ¿Te quedas?
408. AA: Solamente por el té. ¡Qué mejor lugar para tomarse una taza de té que el calor del propio hogar! (BAJO) Si esto es mi hogar. (COMO ANTES) ¿Quieres una taza?

**L: "El intelectual y su valet" (Unidad de significación concreta, del parlamento 409 al 430).**

(XX SE LEVANTA Y ESCONDE EL PERRO DE PELUCHE DEBAJO DE LA ALMOHADA. SE SIENTA SOBRE LA CAMA. AA RECOGE SU CHALINA DEL SUELO Y LA CUELGA DEL RESPALDAR DE LA SILLA IZQUIERDA. LUEGO LEVANTA LA SILLA DERECHA QUE ESTÁ EN EL SUELO)

409. XX: Apenas tenga plata, te pagaré lo que te debo.
410. AA: ¿Te refieres al alquiler?
411. XX: Palabra.
412. AA: No te preocupes. Olvídalo.

413. XX: El mes que viene.  
 414. AA: No hay apuro.  
 415. XX: La próxima semana, entonces.  
 416. AA: No hablemos de eso ahora.  
 417. XX: O pasado mañana, si quieres.  
 418. AA: Noo ...  
 419. XX: ¿Te parece bien pasado mañana? ¿O mañana mismo? Te pago mañana a primera hora.  
 420. AA: No te preocupes. No tiene importancia. Estamos entre amigos ...  
 421. XX: Lo que pasa es que ahora no puedo. Palabra.  
 422. AA: Te creo. ¡Ah, qué bueno es estar de vuelta en casa!

(SE VA A QUITAR EL SACO. XX SE PRECIPITA SOBRE EL Y LO AYUDA)

423. AA: Muy gentil de tu parte.  
 424. XX: ¿Lo cuelgo?  
 425. AA: No vale la pena. Puedes dejarlo sobre la silla.

(XX CUELGA EL SACO DEL RESPALDAR DE LA SILLA DE AA. AA SE SIENTA)

426. AA: Hay sólo una cosa que me molesta ... Esa luz. Para serte sincero, hace mucho que me fastidia, pero como a ti parece no molestarte, decidí no mencionarlo. Creo que es por el foco. Se ve horrible. ¿Crees que podrías hacerle una especie de pantalla? ¿De papel o algo así? Yo nunca fui hábil con las manos.  
 427. XX: Déjame a mí.  
 428. AA: Gracias. Al lado de mi cama hay algunas revistas. ¿O prefieres usar periódicos?

(XX RECOGE LAS REVISTAS ARRUMADAS JUNTO A LA CAMA IZQUIERDA)

429. XX: Necesito tijeras.  
 430. AA: Están en la repisa.

(XX VA HACIA EL LAVATORIO Y RECOGE LAS TIJERAS DE LA REPISA. SE PARA SOBRE LA MESA. ARRANCA UNA PÁGINA DE LA REVISTA Y LA MIDE CONTRA EL FOCO).

**LL: "Prisionero político ideal" (Unidad de significación concreta, del parlamento 431 al 452).**

431. AA: ¿No te molesta la luz?  
 432. XX: ¿Qué?  
 433. AA: ¿No te molesta mirar la luz así, de frente? Yo me quedaría ciego.  
 434. XX: Hablas del foco.  
 435. AA: No te molesta.  
 436. XX: No.  
 437. AA: ¿No te duelen los ojos?  
 438. XX: No.  
 439. AA: ¿No te hace lagrimear?  
 440. XX: No.  
 441. AA: ¿No te duelen los párpados? ¿No ves puntitos negros?

(PAUSA)

442. XX: ¿Qué puntitos negros?

(AA SE SUBE SOBRE LA MESA. ABRE LOS PÁRPADOS DE XX CON LOS DEDOS, COMO UN OCULISTA)

443. AA: El otro.

(LE MIRA EL OTRO OJO)

444. AA: Asombroso.

(AA SE BAJA DE LA MESA. XX SIGUE CON SU TRABAJO. AA PASEA POR EL CUARTO)

445. AA: Al contrario. No tiene nada de asombroso. En un comienzo, los casos excepcionales nos parecen asombrosos. Pero no lo son. ¿Existirá alguna conexión entre la falta de sensibilidad y la apatía? Me gustaría saberlo. La rapidez de los reflejos, el sistema nervioso, todo varía según cada individuo. (REPENTINAMENTE) ¿Te interrogaron alguna vez?

446. XX: ¿Qué?

447. AA (ABRUPTAMENTE): ¿Te interrogaron alguna vez?

447.a XX: ¿Quién?

447.b. AA: La policía.

448. XX: Yo no he hecho nada.

449. AA: Eso no me interesa. Sólo quiero saber si te interrogaron alguna vez.

450. XX: No.

(SIC)

443. AA (RETOMANDO UN TONO NORMAL): ¡Qué lástima! Hubieras sido un prisionero político ideal. Tu insensibilidad te hubiera permitido soportar lo que otros no pudieron soportar. Hubiera sido muy difícil hacerte confesar. Una verdadera lástima.

444. XX: No me gusta la política.

445. AA: Ya lo sé. Tú no te metes en esas cosas. No importa. Déjame soñar.

(XX SE INTERESA EN UN AVISO PUBLICITARIO DE UNA REVISTA. SE MOJA EL DEDO CON SALIVA, PASA LA PÁGINA, MIRA)

446. AA: ¡Qué ojos! Y pensar que semejante talento se desperdicia así. Ironías del destino. Los que no deberían abrir la boca, hablan. Y los que podrían quedarse callados, no tienen nada que confesar.

447. XX: ¿Puedo cortar éste?

448. AA: ¿Qué?

449. XX: Este, el de colores.

450. AA: No oíste nada de lo que te dije.

451. XX (MOSTRÁNDOLE UNA PUBLICIDAD EN COLORES): Éste. Mira. ¿Puedo cortarlo?

(SIC)

451. AA: ¡Dios mio! ... ¡Dios de mis ancestros! ... Y de los tuyos ... Aunque a veces me pregunto si tuvieron el mismo dios ...

452. XX: La voy a cortar.

**M: “Año Nuevo” (Unidad de significación concreta, parlamento 453 al 462).**

(BAJA DE LA MESA Y SE SIENTA EN LA SILLA DERECHA, DE CARA AL PÚBLICO. CORTA EL AVISO PUBLICITARIO. DESDE ARRIBA SE OYE MÚSICA)

453. AA: (SE TOMA LA CABEZA CON LAS MANOS Y SE TAPA LOS OÍDOS): ¡Lo único que faltaba! (MIRA SU RELOJ) ¿Las cuatro? Imposible. (SE LLEVA EL RELOJ AL OÍDO) ¿Qué hora será? Se me paró el reloj.

455. XX: Las nueve.  
 456. AA: Entonces la fiesta acaba de empezar. Durará por lo menos ocho horas.  
 457. XX: ¿Tanto?  
 458. AA: Se van a divertir hasta el amanecer. Esta es la última noche del año.

(XX DEJA DE CORTAR LA REVISTA. ALZA LA VISTA Y LA INMOVILIZA, CON LOS OJOS FIJOS HACIA EL FRENTE. SE OYE LA TETERA SILBAR DETRÁS DEL BIOMBO).

459. AA: El agua.

(ENTRA DETRÁS EL BIOMBO Y VUELVE CON LA TETERA. SE SIENTA EN SU SILLA. SIRVE AGUA EN UNA TAZA Y METE UNA BOLSITA DE TÉ. XX DEJA CAER LOS BRAZOS, EN UNA MANO TIENE LAS TIJERAS Y EN LA OTRA LA REVISTA. SE LEVANTA LENTAMENTE. Y COMO UN AUTÓMATA VA HASTA SU CAMA. SE DEJA CAER DE ESPALDAS Y SE QUEDA ECHADO, MIRANDO EL TECHO. MIENTRAS TANTO, AA HA SACADO LA BOLSITA DE SU TAZA, HA ECHADO AZÚCAR AL TÉ Y LO REMOVIDO. SE PONE A OBSERVAR ATENTAMENTE A XX)

460. AA: ¿Qué te pasa? ¿Te sientes bien? (REMUEVE EL TÉ. DEJA DE HACERLO) ¿Estás enfermo? (XX NO REACCIONA. AA ASE LEVANTA Y SE LE ACERCA) Oye. Contéstame.

(LO SACUDE DE UN BRAZO. XX SE VOLTEA HACIA LA PARED, DÁNDOLE LA ESPALDA A AA. AA PARECE DESCONCERTADO, RECOGE LAS TIJERAS Y LA REVISTA, LUEGO VUELVE DONDE XX)

461. AA: Oye. Mira, no has terminado. Toma. Corta lo que quieras. Yo no te diré nada. Anda, corta lo que te dé la gana. Las refrigeradoras, las aspiradoras, las motocicletas, los autos, los camiones, los radios a transistores, los botes, los teléfonos, los intercomunicadores, los televisores ... Mira, una mosca ... te parecerá raro pero quiero que cortes lo que te dé la gana. ... Tienes mi permiso. ¿Me oyes? ¿Qué te pasa? ¿Estás molesto? (SE SIENTA SOBRE LA CAMA) Si quieres, los corto yo ... oye. ¿Quieres que yo los corte? (CORTA EL AVISO PUBLICITARIO Y DE JA LAS TIJERAS EN EL SUELO) Mira. Listo. Bonito, ¿no? (MIRA LO QUE HA HECHO Y HACE UNA MUECA DE DESAGRADO) Oye. Te digo que mires. (FURIOSO) Mira, carajo. Míralo. ¿Qué te cuesta? (PAUSA) Nada.

(HACE UNA BOLA CON EL AVISO Y LO TIRA AL RINCÓN. DURANTE UN MOMENTO SE QUEDA SENTADO, SIN MOVERSE. A TRAVÉS DE LAS CAÑERÍAS SE OYE A UN CORO INFANTIL CANTANDO UN VILLANCICO. BRUSCAMENTE, XX ESCONDE LA CABEZA DEBAJO DE LA ALMOHADA)

462. AA: ¡Ah! Es por eso.

**N: "La fiesta" (Unidad de significación concreta, parlamento del 463 al 495).**

(AA SE LEVANTA Y MIRA A SU ALREDEDOR, REFLEXIONADO. TOMA UNA DECISIÓN. RECOGE TODO LO QUE HAY SOBRE LA MESA, INCLUYENDO LOS PERIÓDICOS QUE LA CUBREN. DEJA TODO EN EL SUELO, JUNTO A LA PARED. VACÍA LAS TAZAS DE TÉ EN EL LAVATORIO. VA HASTA SU CAMA, SACA LA FUNDA DE SU ALMOHADA, LE DA VUELTA Y LA PONE SOBRE LA MESA COMO MANTEL. SACA DE SU MALETA UNA BOTELLA DE COÑAC QUE PONE SOBRE LA MESA. AL LADO DE LA BOTELLA, COLOCA LA CAJETILLA DE CIGARROS QUE TENÍA ESCONDIDA DEBAJO DE LA ALMOHADA. LAVA LOS VASOS EN EL LAVATORIO, LOS COLOCA AL LADO DEL COÑAC. SE PONE EL SACO. DURANTE TODO ESTE TIEMPO, EL VILLANCICO HA IDO ACALLÁNDOSE POCO A POCO.)

463. AA: Listo. Oye, levántate. Todo está listo.

464. XX: (SACANDO LA CABEZA DE DEBAJO DE LA ALMOHADA): ¿Listo?, ¿para qué?  
465. AA: (SOLEMNE): Para recibir el Año Nuevo.

(XX VUELVE A CUBRIRSE LA CABEZA CON LA ALMOHADA. AA SE LA ARRANCHA)

466. XX: Déjame en paz.  
467. AA: De ninguna manera. No pienso brindar solo.  
468. XX: (DEFENDIÉNDOSE): No quiero brindar con té.  
469. AA: ¿Quién habla de té? Tengo algo mejor, algo digno de la ocasión.

(XX VE LA BOTELLA DE COÑAC. SE SIENTA EN LA CAMA)

470. XX: ¿De dónde la sacaste?  
471. AA: No importa. Yo invito. Ponte el saco.  
472. XX: ¿Para qué?  
473. AA: Para celebrar. Esta es una noche de fiesta, métetelo bien en esa cabezota. ¡La fiesta, el baile, la ceremonia, la celebración, el culto, la costumbre, el rito! El adiós al año que muere .. La bienvenida al año que nace. Comienza una nueva vida, una nueva era está ad portas. ¡Aleluya! Me imagino que no pensarás asistir a una ocasión tan solemne en mangas de camisa. Arriba. ¡Levántate, sacúdete, diviértete!

(FUERZA A XX A LEVANTARSE Y LO LLEVA HASTA LA MESA. TOMA EL SACO DE XX QUE ESTABA COLGADO EN LA SILLA DERECHA Y SE LO ALCANZA)

474. AA: Arréglate la corbata. Abotónate la camisa. Péinate. ¿O quieres que el Año Nuevo llegue, te vea así y salga corriendo?  
475. XX: Tú no tienes corbata.  
476. AA: ¿Yo? Es cierto.  
477. XX: ¿Qué esperas para ponértela entonces?  
478. AA: Nunca uso corbata. No es mi estilo. (XX SE QUITA EL SACO, LO EXTIENDE A AA Y VA HACIA SU CAMA) ¡Espera! (XX VUELVE A ECHARSE SOBRE SU CAMA) ¿Te parece absolutamente necesario? Dime la verdad. ¿Tengo que usar corbata?  
479. XX: Cuando es fiesta, es fiesta ...

(AA VA HACIA SU CAMA. AL PASAR, CUELGA EL SACO DE XX DEL RESPALDAR DE LA SILLA DERECHA. SACA SU MALETA DE DEBAJO DE LA CAMA, LA ABRE Y SACA UNA CORBATA. SE HACE EL NUDO FRENTE AL ESPEJO. XX LO OBSERVA, LUEGO SE LEVANTA Y VA A SENTARSE EN LA SILLA DERECHA. SACA UN PAÑUELO DEL BOLSILLO Y LO USA PARA LUSTRAR SUS ZAPATOS).

480. AA (VOLTEÁNDOSE HACIA ÉL, CON LA CORBATA PUESTA): ¿Así está mejor?  
481. XX (LUEGO DE MIRARLO LARGAMENTE): ¿Cuándo fue la última vez que te afeitaste?  
482. AA: ¡Qué sé yo!  
483. XX: Se nota. Aféitate.  
484. AA: De ninguna manera. No tengo la menor intención de afeitarme.  
485. XX: Si yo me afeité esta mañana, no veo por qué no puedas hacerlo.  
486. AA: Idioteces. Con los tiempos que corren, ¿quién tiene tiempo para andar pensando en afeitarse?  
487. XX: Yo.  
488. AA: Está bien, me afeitaré. Pero con una condición.  
489. XX: ¿Cuál?  
490. AA: Que te cambies las medias.  
491. XX (MIRANDO SORPRENDIDO SUS MEDIAS LLENAS DE HUECOS): ¿Por qué? Me las puse esta mañana.  
492. AA: Nada de excusas.

493. XX: Cuando me pongo los zapatos no se nota.  
 494. AA: Ya me oíste.  
 495. XX: Está bien, está bien ...

(SACA DE DEBAJO DE SU CAMA UNA MALETA DE CARTÓN DE LA CUAL SACA UN PAR DE MEDIAS. SE QUITA LAS QUE TIENE PUESTAS Y LAS GUARDA EN LA MALETA. SE PONE EL PAR NUEVO (QUE TIENE TANTOS O MÁS AGUJEROS QUE LAS QUE TENÍA PUESTAS) VUELVE A LA SILLA Y SE PONE LOS ZAPATOS. DURANTE ESTE TIEMPO, AA SE QUITA EL SACO Y LO CUELGA DE LA SILLA IZQUIERDA. SE PARA FRENTE AL ESPEJO Y SE AFEITA. MIENTRAS AA TERMINA SE AFEITARSE, XX SE QUEDA SENTADO, SIN MOVERSE, PERO MIRANDO DETENIDAMENTE. SUSPIRA)

Ñ: "Los calzones o quisiera que fuera primavera" (Unidad de significación concreta, parlamento 496 al 517).

496. XX: Quisiera que ya fuera primavera.  
 497. AA: ¿Por qué?  
 498. XX: Porque me han dicho que aquí cuando es primavera las mujeres no usan calzón.  
 499. AA: ¿Qué?  
 500. XX: En serio, te lo juro ... En la obra, ahora estamos cavando zanjas para instalar cañerías de desagüe.  
 501. AA: ¿Y eso que tiene que ver con los calzones?  
 501a XX: Cuando una mujer pasa por encima, desde abajo puedes verle todo.  
 501b AA: Así es como se divierte la plebe.  
 502. XX: Estamos cavando en un barrio elegante, es otra cosa. Cuando trabajábamos en las afueras las mujeres que pasaban eran viejas o feas. Pero aquí pasan unas elegantonas, con pieles y todo ... uno de nosotros se pone siempre de campana. Cuando ve que una se acerca, nos pasa la voz. Pero no hay nada como cavar frente a uno de esos centros comerciales, donde venden ropa interior para mujeres. O frente a una peluquería de señoras. Me acuerdo que una vez estábamos instalando cables frente a un restaurante elegante. La profundidad era ideal. Metro y medio sobre nuestras cabezas, sólo había un puentecito muy estrecho ¡Madre de Dios! ...No sé cómo no me dio tortícolis. Era el Paraíso. Donde trabajamos ahora no está tan mal tampoco. ¿Porqué no vienes un día ...?  
 503. AA: Gracias. Tengo mejores oportunidades para establecer contacto con el sexo opuesto.  
 504. XX: Pero no hay nada peor que abrir zanjas al lado de un cuartel. Durante dos semanas, vimos sólo soldados.  
 505. AA: Dime, ¿Tu esposa va a la peluquería alguna vez?  
 506. XX: ¡Por supuesto que no!  
 507. AA: ¿Y al restaurante?  
 508. XX: ¿Estás loco? Allá, se cocina y se come siempre en casa.  
 509. AA: Por lo menos saldrá de compras.  
 510. XX: Sí. (PAUSA) Pero allá en mi pueblo no hay desagüe.  
 511. AA: Pero si hay un cuartel.  
 512. XX: Sí. ¿Cómo lo sabes?  
 513. AA: No es difícil de adivinar. Allá hay cuarteles en todos lados. Quizás, ella pase frente al cuartel.  
 514. XX: ¿Quién?  
 515. AA: Tu mujer.

(PAUSA)

516. XX: ¿Qué quieres decir con eso?  
 517. AA: Nada. Ya terminé. (SE LAVA LA CARA, LUEGO SE LA SECA CON LA TOALLA) ¡A la mesa!

**O: "Confesiones: La familia, ¿Por qué te fuiste?" (Unidad de significación concreta del parlamento 518 al 548).**

(XX SE PARA. AMBOS SE PONEN LOS SACOS AL MISMO TIEMPO, DÁNDOSE LA CARA. AA A LA IZQUIERDA DE LA MESA, XX A LA DERECHA. SE SIENTAN SIMULTÁNEAMENTE. AA ABRE LA BOTELLA Y LLENA LOS VASOS)

518. XX: ¿Eres casado?  
 519. AA: Dos veces.  
 520. XX: ¿Cómo es eso?  
 521. AA: Me divorcié. A nuestra salud ...  
 522. XX: ¿Tienes hijos?  
 523. AA: Nunca tuvimos hijos.  
 524. XX: Entonces, ¿por qué te casaste?  
 525. AA: ¿Por qué iba a ser? Por amor ... Para que nuestras almas pudieran fundirse en una ... vete tú a saber. Vamos, ¡toma!  
 526. XX: A tu salud.

(TOMAN. AA TOMA UN CIGARRO Y LE EXTIENDE SU CAJETILLA A XX. ÉSTE TOMA UN CIGARRO. AA BUSCA EN SUS BOLSILLOS UNA CAJA DE FÓSFOROS. XX SACA UNA DE SU BOLSILLO DERECHO, PERO LA VUELVE A GUARDAR DE INMEDIATO. SACA OTRA CAJA DE SU BOLSILLO IZQUIERDO, ENCIENDE EL CIGARRO DE AA LUEGO EL SUYO, GUARDA LA CAJA DE FÓSFOROS EN SU BOLSILLO IZQUIERDO. AMBOS ASPIRAN. PAUSA).

527. XX: ¿Por qué te fuiste?  
 528. AA (EN LO SUYO): ¿Qué?  
 529. XX: ¿Por qué te fuiste de allá? Vivías bien no? Tenías dos esposas, una casa en la capital ... Ganabas bien, tenías buenos amigos ... Mientras aquí ...  
 530. AA: Uno nunca se escapa hacia algo, uno se escapa de algo.  
 531. XX: Pero allá estabas mejor que aquí.  
 532. AA: Un día estaba paseando por un parque. Había niños que jugaban en el pasto. Cuando repentinamente vi a un muchacho, algo mayor que los demás, escondido detrás de un árbol. Cogía piedras y se las tiraba a los otros niños. Después volvía a esconderse. Parecía divertirse mucho. Se le veía contento, feliz. Era robusto y fuerte ... tiraba una piedra y se escondía, tiraba y se escondía ... (PAUSA)  
 533. XX: ¿Cuántos años tenía?  
 534. AA: Unos diez o doce ...  
 535. XX (ENTERNECIDO): Como el mío ...  
 536. AA: Eso fue hace cinco años.  
 537. XX: El mayorcito tiene catorce años.  
 538. AA: Quizás era tu hijo.

(PAUSA)

539. XX: ¿Y?  
 540. AA: Nada. Eso fue todo.  
 541. XX: No me vengas ... Dime la verdad. Anda.  
 542. AA: Te he dicho la verdad.  
 543. XX: No me vas a decir que te fuiste de tu país solamente porque un mocoso tiraba piedras en un parque. Y ni siquiera te las tiraba a ti. Anda, puedes confiar en mí como si fuera tu hermano ...  
 544. AA: Está bien. Digamos que tenía problemas con ... el idioma. Había palabras que me costaba mucho pronunciar. "Mi general", por ejemplo ...  
 545. XX: Cualquiera puede decir "general" ...

546. AA: No era tanto un problema de pronunciación sino más bien de entonación. Había palabras que no podía decir con el tono requerido ... Siempre sonaban falsas en mi boca ...
547. XX (EN VOZ BAJA, CONFIDENCIALMENTE): ¿Andabas metido en política?
548. AA: En cierta forma. (XX SE LEVANTA DE LA MESA) Creí que lo sabías.

(XX SE DIRIGE HACIA LA PUERTA. LA ABRE Y MIRA HACIA EL PASADIZO EN SILENCIO POR UNOS SEGUNDOS ANTES DE VOLVER A CERRARLA).

**P: "Peligro: Un político" (Unidad de significación concreta, parlamento 549 al 573).**

549. XX: ¿Por qué no me lo dijiste antes?
550. AA: Creí que era obvio.

(XX VUELVE A LA MESA)

551. XX: ¿Estás en la lista negra?
552. AA: Probablemente. (XX SE QUEDA PARADO, SIN SABER QUE HACER) Vamos, siéntate.
553. XX: Soy un imbécil. (SE GOLPEA LA FRENTE CON EL PUÑO). Yo sabía que había gato encerrado. Claro. No hace nada. Se queda todo el día tirado en esa cama, leyendo. Ni un solo callo en las manos. Un intelectual.
554. AA: ¿Cómo sabes que no trabajo? Permíteme informarte que existen otros trabajos además de cavar zanjas para instalar tubos de desagüe?
555. XX: ¡Ahora me vas a venir con que te matas trabajando! ¡Ahí echado en la cama!
556. AA: Pienso.
557. XX (DESPRECIATIVO): See ... ¿Y en qué piensas, si se puede saber?
558. AA: En ti, por ejemplo. Me pregunto si serías capaz de delatarme.
559. XX: ¿Ah?
560. AA: De denunciarme. Ahora no, claro. Y no aquí. Allá ...
561. XX: Allá no te conocía.
562. AA: ¿Y crees que es necesario conocer a una persona para delatarla? No. Por ejemplo, imagínate que estás en la cárcel y yo te propongo escapar. O mejor aún, te revele un plan para destruir la cárcel de una vez por todas. ¿Qué harías tú en ese caso? ¿Llamarías a los guardias y me denunciarías?
563. XX: ¿Qué clase de cárcel es?
564. AA: Una cárcel donde te tratan bastante bien. Casi tan bien como si estuvieras en libertad. Donde comes bien, donde hay calefacción.
565. XX: No existe ninguna cárcel así.
566. AA: Una cárcel donde sólo una cosa está prohibida: usar palabras que empiecen con C. Todas las palabras que empiezan con C están prohibidas. Prohibido decir las. Prohibido escribirlas.
567. XX: ¿Por qué?
568. AA: Para que nadie pueda decir ni escribir la palabra "Cárcel". Tendrían que recurrir a sinónimos, a alusiones indirectas. Pero la palabra "Cárcel" está prohibida. Prohibido decir "Cárcel". Prohibido escribir "Cárcel". Prohibido pensar en "Cárcel".

(SIC)

568. XX: Eso no es una cárcel.
569. AA: Supongamos que sí. Entonces, yo me acerco ...
570. XX (SE PARA DE UN SALTO): ¿Qué mierda quieres?
571. AA: Nada. Son puras suposiciones. Me pregunto solamente qué hubiera pasado si yo te hubiera propuesto ...
572. XX: ¡Tengo mujer e hijos!
573. AA: Y yo tengo ... Tengo ... A fin de cuentas, ¿qué es lo que tengo? Digamos que tengo mis palabras ... Mis queridas, queridísimas palabras, palabras que comienzan con todas las

letras del alfabeto. No, no quiero nada de ti, no te propongo nada. Quizás podría proponerme cosas a mi mismo. Pero ni siquiera eso puedo hacer. Además, ¿quién crees que soy, un héroe?

**Q: "Estamos en familia" (Unidad de significación concreta, del parlamento 574 al 608).**

574. XX: De todo hay en este mundo.  
 575. AA: Muy gentil de tu parte, pero puedo asegurarte que no soy un héroe. Ven, siéntate conmigo, tomemos un trago. No corres ningún peligro. Ven. (XX SE SIENTA, AA SIRVE UN TRAGO). Un brindis. A la salud de los pusilánimes. ¡Cheers!, ¡Prosit!, ¡Skol! ¡A votre santé!, ¡Chin chin! No tengas miedo. No soy más que un miedoso cualquiera. Un cobarde. Simple, normal y absolutamente ... un cerdo. Vamos, brinda. Estamos en familia. (XX DEJA SU VASO EN LA MESA). ¿Por qué no tomas? (XX SE QUEDA CALLADO) Ya entiendo. ¿Ahora piensas que soy un agente, un espía, no?  
 576. XX: No jodas.  
 577. AA: Confíesalo. Te acabo de decir que soy un cerdo. Y tú seguramente pensaste: "Lo dice para provocarme". ¿Si o no? (XX SE QUEDA CALLADO. AA ALZA SU COPA) ¿Bebemos entonces? (XX SE QUEDA CALLADO) Oye. Cuidado. Mucho cuidado. No vayas a meter la pata. Mira que si un fiel esbirro de tu gobierno te resulta antipático ... eso podría poner en duda tu lealtad hacia el régimen gobernante. Y eso estaría muy mal, muy mal, amigo mío. ¿Y si yo fuera un espía de verdad?  
 578. XX: Nunca dije que fueras espía.  
 579. AA: No, pero lo pensaste. ¿Entonces por qué no admitirlo? ¿Qué tendría de malo? ¿Acaso un ciudadano leal no puede tomarse un trago con un funcionario de servicio, aunque sea del servicio secreto?

(XX SE QUEDA CALLADO. UNA PAUSA)

580. AA: Ajá. Creo que empiezo a comprender. Puede que tengas razón. En efecto, si mi misión es secreta, tú como buen ciudadano leal, estás obligado a ocultar que estás al corriente de mi misión. ¡Pero claro! Un ciudadano leal debe aparentar no sospechar nada. ¡Bravo! Hasta podrías facilitar en algo mi tarea, qué sé yo, por ejemplo podrías atacar al gobierno en mi presencia. ¿Soltar un par de frases sediciosas? Una que otra diatriba contra el régimen ¿Qué te parece? No deberías sentirte intimidado por mi presencia. Ante un agente provocador, un ciudadano ideal no debería ser tan leal, justamente para probar su lealtad.  
 581. XX: No entiendo nada.  
 582. AA: No importa. En todo caso, apelo a tu sentido común. Tómate un trago conmigo, para dejar muy en claro que estás del lado del régimen. No olvides que puedo presentar un informe a quien corresponda. Claro ... si es que soy un espía.  
 583. XX: No quiero tomar contigo.  
 584. AA: ¡Mucho cuidado! Yo represento al Estado ... al gobierno ... al régimen ... al poder ...  
 585. XX: Eso no tiene nada que ver.  
 586. AA: Entonces, ¿por qué no quieres tomar conmigo?  
 587. XX: Dijiste que tú eras un cerdo.  
 588. AA: Exacto. ¿Y?  
 589. XX: Nada. Por eso.  
 590. AA: Ajá. Y tú no quieres tomar con un cerdo.  
 591. XX: ¿Por qué no? Podría tomarme una botella entera con un cerdo, si me diera la gana. No es por eso. Dijiste que aquí "Estamos en familia". Quiere decir que yo también soy un cerdo.  
 592. AA: ¿No lo eres acaso?  
 593. XX: No.  
 594. AA: Entonces, te sientes superior a mí.  
 595. XX: No, no es eso. Pero dime, ¿por qué dices que soy un cerdo, ah? ¿Qué te he hecho para que me trates así, ah? ¿Por qué dices que soy un cerdo, por qué?, dímelo ... (AA SE QUEDA CALLADO) Aquí, estamos "en familia" ... ¿Por qué? Yo no soy pariente tuyo. (AA SIGUE

CALLADO). Si no sabes por qué, entonces mejor quédate callado y no insultes. No hay que insultar sin razón. Eso no se hace. A la gente no se la insulta porque sí.

(PAUSA)

596. AA: Está bien. Digamos que exageré un poco.  
 597. XX: Entonces, las cosas cambian. No estamos "en familia".  
 598. AA: No, claro que no.  
 599. XX (FELIZ): Así me gusta. Ahora podemos tomar lo que quieras.  
 600. AA: Claro, ¿por qué no?  
 601. XX (ALIVIADO): ¡A tu salud, entonces!  
 602. AA: Por la reconciliación.  
 603. XX: ¡Eso!

(BRINDAN Y BEBEN)

604. AA: Sin embargo, hay algo que me sigue interrogando ... Si eventualmente uno de nosotros fuera un espía, me pregunto: ¿por qué tendría que ser yo?  
 605. XX: Ya, córtala de una vez.  
 606. AA: Es decir, aquí el único sospechoso sería yo, no tú. Jamás se me hubiera ocurrido sospechar que tú podrías ser un espía.  
 607. XX: ¿Por qué no cambiamos de tema?  
 608. AA: De acuerdo. Prefiero no profundizar el asunto.

**R: "El regreso" (Unidad de significación concreta, del parlamento 609 al 639).**

609. XX: ¿Cuándo falta para las doce?  
 610. AA: No lo sé. Se me paró el reloj.  
 611. XX: Podríamos preguntárselo a alguien.  
 612. AA: No es necesario. Los de arriba brindarán con champán. Cuando oigas saltar los corchos, sabremos que son las doce.  
 613. XX: Y pensar que allá me deben estar esperando. Como todos los años. Los chicos me esperan ... Y una vez más no llegaré. ¡Carajo! ¡Qué vida de mierda!  
 614. AA: ¿Por qué no vas a visitarlos? Tú puedes volver allá. No estás en la lista negra. ¿Por qué no vuelves de vacaciones?  
 615. XX: ¿Vacaciones, yo?  
 616. AA: ¿Por qué no? Si pides vacaciones, seguramente te las darán.  
 617. XX: ¿Estás chiflado? Yo vine aquí a ganar plata. Tendré vacaciones cuando vuelva allá. Una semana entera. Me echaré en la huerta, a dormir. Sin mover un dedo. De vez en cuando abriré un ojo para ver si el cielo sigue en su sitio, y después lo volveré a cerrar. Y seguiré durmiendo. Me despertaré sólo cuando la vieja me traiga algo de comer. Y después ...  
 618. AA: Después, ¿qué?  
 619. XX: Después, me levantaré y me vestiré. Elegantísimo. Con pura ropa importada.  
 620. AA: ¿Para qué?  
 621. XX: ¿Cómo que para qué? Para celebrar mi cumpleaños.  
 622. AA: ¿Tu cumpleaños?  
 623. XX: Claro. Cae en mayo. Invitaré a todo el pueblo. Bueno, a todos no. A los que me caen bien. Y los demás que revienten. Mataremos un chanco. O un cordero o una vaca ... Botellas de aguardiente ... Que alcance para todos y sobre ... Que todo el mundo sepa que he vuelto del extranjero. Pondré todo lo que me traje a la entrada de mi casa. Para que todo el mundo vea. Pero sin tocar. Que miren nada más. Le pediré a mi cuñado que eche un ojo. No, mejor no. No le tengo confianza.  
 624. AA: ¿Por qué no mejor a un perro?  
 625. XX: ¿Un perro?  
 626. AA: Sí. Un perro bravo ... Para que nadie se acerque. Un perro no te podría robar nada.

627. XX: No es mala idea. Y después, festejaremos tres días y tres noches.  
 628. AA: Naturalmente.  
 629. XX: Y cuando haya terminado la fiesta, ¿sabes qué voy a hacer?  
 630. AA: Limpiarás toda la mierda que dejaron tus invitados.  
 631. XX: Al diablo con los invitados. Ya se fueron. Que limpie mi suegra. ¿No?. ¿Sabes que voy a hacer? Construiremos una casa.  
 632. AA: ¿Una casa?  
 633. XX: Una casa de piedra. De dos pisos. Con calefacción.  
 634. AA: ¡Caramba!  
 635. XX: Será la casa más grande de todo el pueblo. Construida con mi plata.  
 636. AA: Eso tomará tiempo.  
 637. XX: No tanto. Cuando esté terminada, nos mudaremos de casa de mis suegros y viviremos en nuestra propia casa. ¿Ah? ¿Qué te parece?  
 638. AA (SE LEVANTA Y ALZA SU VASO): ¡Por tu nueva casa!  
 639. XX: Por mi nueva casa. ¡Salud!

(BRINDAN. REPENTINAMENTE, LA MANO CON LA QUE XX SOSTIENE SU VASO EMPIEZA A TEMBLAR)

**S: "Deformación profesional" (Unidad de significación concreta, del parlamento 640 al 679).**

640. AA: Cuidado. Vas a derramar todo ...¿Qué te pasa? Vas a botar todo al piso. ¿Qué tienes?

(INCAPAZ DE SOSTENERLO, XX DEJA EL VASO SOBRE LA MESA. SE SIENTA, DE CARA AL PÚBLICO, DE PERFIL A AA. ÉSTE DEJA SU VASO Y SE LE ACERCA).

641. AA: Déjame ver tus manos. (XX SE METE LAS MANOS A LOS BOLSILLOS) Enséñame las manos. (RETICENTE, XX SACA LAS MANOS DE LOS BOLSILLOS) Estíralas. (XX ESTIRA LOS BRAZOS, CON LAS MANOS EN PUÑO) ¡Ábre las!

(LE ABRE LOS PUÑOS A LA FUERZA. XX VOLTEA AL OTRO LADO, SIN DEJAR DE EXTENDER LOS BRAZOS. LE TIEMBLAN VIOLENTAMENTE LAS MANOS. AA SE ALEJA, SIN MIRAR A XX, ÉSTE VUELVE A METERSE LAS MANOS EN LOS BOLSILLOS).

642. AA: ¿Desde cuándo estás así?  
 643. XX: Desde hace un año.  
 644. AA: ¿Te pasa a menudo?  
 645. XX: No. De vez en cuando.  
 646. AA: ¿Cada vez más seguido? (XX CALLA) ¿Te pregunto si te pasa cada vez más seguido?

(XX CALLA. AA TOMA SU VASO DE LA MESA, SE COLOCA DETRÁS DE XX Y LO OBLIGA CON EL BRAZO IZQUIERDO A INCLINAR LA CABEZA HACIA ATRÁS. LE PONE SU VASO EN LOS LABIOS. XX SE BEBE EL COÑAC. AA DEJA EL VASO SOBRE LA MESA Y TOMA EL OTRO QUE ESTÁ LLENO. LO BEBE DE UN TRAGO Y LO DEJA SOBRE LA MESA, VACÍO)

647. XX (ATORADO, TOSIENDO): Gracias.  
 648. AA: ¿Por qué no aprendes el idioma?

(XX SIGUE TOSIENDO, PERO ESTA VEZ A PROPÓSITO, PARA HACER TIEMPO)

(SIC)

648. AA: ¿Te pregunté por qué no aprendes el idioma?  
 649. XX: ¿Cuál idioma?  
 650. AA: El de aquí, ¡imbécil!

651. XX (SACÁNDOSE LAS MANOS DE LOS BOLSILLOS Y MIRÁNDOSELAS, TODAVÍA TIEMBLAN) Ahorita se me pasa.

(VUELVE A METERSE LAS MANOS EN LOS BOLSILLOS)

652. AA: ¿Me vas a contestar o no?  
 653. XX: ¿Quieres saber por qué no hablo su idioma?  
 654. AA: Sabes perfectamente lo que quiero saber. Aquí podrás ser analfabeto ... ¡pero no eres un sordomudo!  
 655. XX: No quiero hablar su idioma.  
 656. AA: ¿Por qué no? Vives aquí, con ellos, en su país. Comes, bebes, caminas por la calle como ellos. ¿Por que no puedes hablar su idioma? Podrías encontrar un trabajo mejor ...  
 657. XX: No son gente.  
 658. AA: ¿Ah no?  
 659. XX: No. No son seres humanos. Aquí no hay gente.  
 660. AA: ¿Y se puede saber dónde hay gente según tú?  
 661. XX: Allá.  
 662. AA: Sí, claro.  
 663. XX (SACÁNDOSE LAS MANOS DEL BOLSILLO Y MIRÁNDOLAS): Ya pasó. (LAS VUELVE A METER EN LOS BOLSILLOS).  
 664. AA: ¿Sabes lo que les pasa a los que trabajan todo el día con un taladro como tú?  
 665. XX: Envejecen como todo el mundo.  
 666. AA: No solamente eso.  
 667. XX: Se vuelven sordos. (SACA UNA MANO DEL BOLSILLO Y SE METE UN DEDO EN EL OÍDO). Hace algún tiempo que me zumba un oído. Oigo mal.  
 668. AA: Eso es normal. Pasa algo peor.

(XX SACA EL DEDO DEL OÍDO Y LA OTRA MANO DEL BOLSILLO)

669. XX: Ya pasó. ¿Qué te dije?  
 670. AA: Lo de las manos no es nada. Y lo del oído tampoco. Pasa algo mucho peor. A raíz de soportar las vibraciones, ocho horas al día, se producen alteraciones en el tejido conjuntivo, el que une los músculos a los huesos. ¿Hace cuánto tiempo trabajas en eso?  
 671. XX (ESTIRA LOS BRAZOS Y SE MIRA LAS MANOS): Ya no me tiemblan.  
 672. AA: ¿Hace cuánto tiempo que trabajas con el taladro?  
 673. XX: Tres años.  
 674. AA: La principal alteración consiste en un lento pero total desgaste del tejido. O dicho en otras palabras, el músculo empieza a separarse del hueso ...  
 675. XX: No. Tres años y medio.  
 676. AA: Lo que implica que, con el tiempo, no podrás realizar ningún tipo de trabajo manual.  
 677. XX: ¿Hablas en serio?  
 678. AA: Completamente en serio. Son fenómenos comprobados por la medicina moderna. Hay instituciones especializadas en el estudio del efecto del trabajo manual sobre el cuerpo humano. Se trata de una verdadera deformación profesional. En el sentido más literal de la palabra.

(PAUSA)

679. XX: Bah. Cojudeces. quieres meterme miedo.

**T: “El buey y el cerdo” (Unidad de significación concreta, del parlamento 680 al 692).**

680. AA (FURIOSAMENTE AGARRA A XX DE LAS SOLAPAS): ¿Qué eres? ¿Un animal o un ser humano? Eres una bestia, no un hombre. No eres ni siquiera un cerdo. No eres ni un

- hombre ni un perro ... Un buey. Eso es lo que eres. Un buey torpe, indefenso, estúpido ... Una bestia de carga. Un buey que arrastra su carreta hasta que se caiga muerto. ¡Y lo que es peor, un buey contento con su suerte! ¡Qué pide más carga! ¡Más carga, por favor! Un buey contento, satisfecho, radiante ... Claro, tiene todo lo que quiere. ¿No estás contento con tu suerte acaso? ¿Ah? Dime. ¿Estás contento o no?
681. XX: No me zarandeas.
682. AA: Te voy a seguir zarandeando hasta que despiertes de esa inercia bovina ... Cuando no trabajas, duermes o rumias. ¡Te zarandearé y te gritaré hasta que te convierta de nuevo en un ser humano! No me detendré hasta que lo haya logrado. Porque mientras tú sigas siendo un buey ... yo seré un cerdo. Una cosa va con la otra. El buey y el cerdo. Y, mientras sigas siendo una bestia de carga, yo seré el más cerdo de los cerdos. No hay otra salida.
683. XX (AMENAZADOR): Te digo que no me zarandeas ...

(SIC)

688. AA: ¡Te zarandearé todo lo necesario! Llegará el día en que por fin te darás cuenta ... y me agradecerás lo que estoy haciendo. No es posible que sólo uno de nosotros sea un ser humano. O lo somos los dos o ninguno lo es ...

(COMIENZA UN DISCURSO LÍRICO, EN PARTE BAJO LA INFLUENCIA DEL ALCOHOL CONSUMIDO, MIENTRAS SIGUE SOSTENIENDO A XX DE LAS SOLAPAS).

689. AA: Y solamente cuando los dos podamos pararnos sobre nuestros dos pies, podremos alzar la cabeza, erguirnos en toda nuestra magnitud, mirar hacia arriba. Y entonces, veremos sobre nuestras cabezas una rama. Y de la rama colgará un fruto. ¡El fruto prohibido! Y el viento que mecerá la rama y el fruto es el viento de la historia. Entonces no tendremos más que alzar las manos y ...

(XX LE GOLPEA LAS MANOS. AA LO SUELTA Y RETROCEDE ASUSTADO).

690. XX: ¡Suéltame, carajo! (SE LEVANTA) ¿Crees que puedes levantarme la mano cuando te dé la gana? ¿Ah? ¿Quién mierda crees que ...
691. AA: ¿Es que no te das cuenta?
692. XX: ¿De qué? ¿De que me estás levantando la mano? ¿A mí? (FURIOSO, VA HACIA AA) Pobre infeliz, renacuajo, inútil de mierda ... ¡Yo te voy a enseñar a levantarme las manos!

U: “Borrón y cuenta nueva” (Unidad de significación concreta, del parlamento 693 al 715).

(SE PREPARA A ASESTARLE UN GOLPE A AA. EN ESE MOMENTO SE APAGAN LAS LUCES. OSCURIDAD TOTAL. ARRIBA SE OYE A LOS INVITADOS EXCLAMAR AL UNÍSONO UN “¡AH!” DE SORPRESA, COMO SUELE OCURRIR CUANDO HAY UN APAGÓN. LUEGO SE OYEN CORNETITAS DE CARNAVAL Y PITOS VACÍOS. AL MISMO TIEMPO, UN RELOJ DA DOCE CAMPANADAS. A LO LEJOS, OTRAS CAMPANAS REPICAN).

693. AA: (EN LA OSCURIDAD): Las doce.
694. XX: ¿Por qué se fue la luz?
695. AA: Es la costumbre. A las doce se apagan las luces. (PAUSA) ¿Tienes fósforos?

(XX ENCIENDE UN FÓSFORO. AA VA DETRÁS DEL BIOMBO, VUELVE CON UNA PALMATORIA. ENCIENDE LA VELA CON EL FÓSFORO QUE XX TIENE EN LA MANO. DEJA LA PALMATORIA SOBRE LA MESA Y SE VUELVE HACIA XX)

696. AA: Mmmm ...
697. XX (TOSE): Esteee ...
698. AA: ¿Qué te parece si ...

699. XX: Lo que quieras ...  
 700. AA: Entonces ...  
 701. XX: Claro ... eeee ...  
 702. AA: Completamente de acuerdo.  
 703. XX: ¿Por qué no?  
 704. AA: Eso ...  
 705. XX: Ni una palabra más.  
 706. AA: Salud, entonces (SIRVE DE BEBER). Por el Año Nuevo.

(BRINDAN Y VACÍAN LOS VASOS. TODAVÍA ESTÁN INCÓMODOS, AVERGONZADOS, FASTIDIADOS. SE SIENTAN. AA EN LA SILLA IZQUIERDA, XX EN LA DERECHA).

707. XX: Las campanas.  
 708. AA: En todas las iglesias.

(PAUSA)

709. XX: Quisiera ...  
 710. AA: Yo también ...  
 711. XX: Lo pasado pasado.  
 712. AA: Borrón y cuenta nueva.

(LE EXTIENDE LA MANO)

713. XX: Claro, hombre.

(LE EXTIENDE LA MANO)

714. AA: ¡Feliz Año Nuevo!  
 715. XX: ¡Feliz Año Nuevo!

(SE ESTRECHAN LA MANO, POR ENCIMA DE LA MESA.)

## ENTREACTO

### II ACTO

(CADA UNO ENCIENDE UN CIGARRO, COMO EN LA OCASIÓN ANTERIOR, PERO CON UNA DIFERENCIA: XX NO REPITE EL JUEGO CON LAS DOS CAJAS DE FÓSFOROS. SE SIENTAN, RELAJADOS. A PARTIR DE ESTE MOMENTO AMBOS ESTÁN CADA VES MÁS BAJO LOS INFLUJOS DEL ALCOHOL, SOBRE TODO XX).

**A: "Vida de perro" (Unidad de significación concreta, del parlamento 716 al 781).**

716. XX: Otro Año Nuevo ... Como pasa el tiempo ... Pasa sin que uno se dé cuenta ... Me acuerdo que no hace mucho yo era todavía un mocoso de este tamaño, que cuidaba las vacas, que robaba huevos de los nidos, que iba a la escuela, sin zapatos ... Iba a la escuela sólo en el otoño. En la primavera, había mucho trabajo en los campos, y en el invierno hacía demasiado frío ... Se me helaban los pies. Después, mi papá se fue a la ciudad. Pero mis abuelos no. Se quedaron. No tenían qué comer, pero se quedaron igual. Nunca entendí a los viejos. Preferían quedarse. Parecía que les gustara ser pobres.

717. AA: ¿Quién soy yo para juzgarlos?
718. XX: A mi no me gustaba. (SE GOLPEA EL PECHO) Nadie me puede obligar a decir que me gustaba la pobreza.
719. AA: ¿A quién puede gustarle?
720. XX: A mi papá tampoco le gustaba. Odiaba tanto ser pobre que se gastaba todo lo que ganaba en emborracharse. Y cuando estaba borracho, le gustaba menos todavía. Y por eso seguía emborrachándose ... Pero yo no. Yo no me emborracho.
721. AA: Muy bien hecho.
722. XX: Porque a mi no me gusta ser pobre. A mi me gusta tener algo. Cuando no tengo nada, no tengo nada ... Pero cuando tengo algo ...
723. AA: Tienes algo.
724. XX: Trabajo como una bestia, pero me pagan. Y cuando haya juntado todo lo que me han pagado.... Entonces seré rico ... Y habrá valido la pena sudar tanto ... ¿No es cierto?
725. AA: Ciertísimo.
726. XX: Sólo que a veces me pregunto para qué mierda sirve todo eso.
727. AA: ¿A qué te refieres con "eso"?
728. XX: A la plata, a qué más va a ser. ¿Acaso puedo llevármela cuando me muera? Al cielo no me dejarían entrar con tanta plata ... Y en el infierno, se me quemaría todo. Entonces, ¿por qué me rompo el lomo trabajando así?
729. AA: Porque quieres.
730. XX: Está bien, pero dime tú, ¿qué gano trabajando así? Me arruino la salud ... No me doy ningún gusto. No tomo ... No fumo ... Salvo cuando tú me convidas un cigarro ...
731. AA: (LE OFRECE LA CAJETILLA): Toma, sírvete.
732. XX: Dios te lo pague. (TOMA UN CIGARRO PERO LO TIRA SOBRE LA MESA) No, no ... Dime una cosa: ¿por qué lo hago? ¿Ah? ¿Por qué?
733. AA: Por tus hijos. Construirás una casa. Se la dejaras a tus hijos.
734. XX: Y ellos, ¿a quiénes se la dejarán?
735. AA: A sus hijos.
736. XX: Ah ... (PAUSA) ¿Y cómo terminará todo?
737. AA: No terminará nunca. ¿Por qué quieres que termine?
738. XX: Entonces, ¿seguirá por los siglos de los siglos?
739. AA: Amen.
740. XX: Mmmm ... Si es así, ¿por qué comenzó todo?
741. AA: Pregunta difícil. Schopenhauer nunca encontró una respuesta.
742. XX: ¿Quién?
743. AA: Schopenhauer.
744. XX: ¿Un judío?
745. AA: No necesariamente.
746. XX: A mi, todo eso no me gusta nada. Si hubo un comienzo, tendría que haber un final. Si no, ¿para qué comenzó todo? ¿Para que al final no haya nada? Comienzan mal y yo tengo que trabajar, trabajar, trabajar ... Sin darme ningún gusto. Nunca voy al cine ... Nunca salgo con chicas bonitas ... ¿Crees que es fácil?
747. AA: Jamás creí que fuera fácil.
748. XX: Sí, claro. Hablar como un loro, eso sí es fácil. Pero si hubieras vivido como yo ... (CADA VEZ SE CONMISERA MÁS DE SÍ MISMO) ¿Sabes cómo vivo yo? ¿Cómo un animal! ¡Eso! ¡Cómo un perro!
749. AA: Vamos, no exageres ...
750. XX (GOLPEANDO LA MESA CON EL PUÑO): ¡No me contradigas! ¡Sí, como un perro! ¡Tú mismo me lo has dicho!
751. AA: Si mal no recuerdo, el contexto era otro ...
752. XX (SE INCLINA HACIA AA, CONFIDENCIALMENTE): Acércate. Quiero decirte una cosa.
753. AA: Te escucho.

754. XX: Acércate más. (PONE LA MANO SOBRE EL BRAZO DE AA Y LO ACERCA A SI HASTA QUE SUS FRENTE SE TOCAN. MURMULLA ALGO, APASIONADA PERO CASI SILENCIOSAMENTE) Tenías razón.

(VUELVEN A SUS POSICIONES ANTERIORES)

755. AA (EN UN ROL EXAGERADAMENTE CORTÉS, CASI MUNDANO): No, hombre ...  
 756. XX (LLEVÁNDOSE EL ÍNDICE A LOS LABIOS) Shh. (GRITA) ¡Cómo un perro! Hasta los perros viven mejor que yo, por lo menos no tienen que trabajar. ¿Te parece vida eso? ¿Ah? Dime, ¿Te parece vida eso?  
 757. AA: Desde un punto de vista estrictamente biológico ...  
 758. XX: Esto es vida, ¿sí o no?  
 759. AA: Depende.  
 760. XX (CERRANDO LA DISCUSIÓN): No, eso no es vida. Sírvenme más.  
 761. AA: Creo que ya has tomado suficiente, ¿no?  
 762. XX: ¡Nada de eso! es la primera vez que me emborracho desde que llegué aquí. Tengo derecho, ¿no?  
 763. AA: Por supuesto. (LLENA LOS VASOS. BEBEN)  
 764. XX: Ah, eso está mejor ... Te voy a hacer una adivinanza.  
 765. AA: A ver.  
 766. XX: ¿Qué es lo que tiene ... y no tiene?  
 767. AA: Espera. Tiene ...  
 768. XX: ... Y no tiene. (SE RÍE)  
 769. AA: Tiene y no tiene ... tiene y no tiene ... tiene y no tiene ... No lo sé.  
 770. XX: Adivina.  
 771. AA: No puedo, es demasiado difícil para mi. (XX SE SEÑALA EL PECHO CON UN DEDO) ¿Tú?  
 772. XX: Yo.  
 773. AA: Tiene ...  
 774. XX: Y no tiene. ¡Qué buena! ¿No? (EXPLOTA EN CARCAJADAS)  
 775. AA: ¿Y qué es lo que tienes?  
 776. XX (DEJA DE REÍR. AMENAZADOR): ¿Por qué? ¿Crees que no tengo nada?  
 777. AA: ¿Tienes?  
 778. XX: ¡Claro que tengo! ¿Crees que soy un muerto de hambre? Mi papá era un muerto de hambre, mi abuelo era un muerto de hambre, pero yo no. Espera. Te voy a enseñar ... (TRATA DE LEVANTARSE, APOYÁNDOSE CON TODO SU PESO SOBRE LA MESA)  
 779. AA: Deja. No es necesario. (PONE LA MANO SOBRE EL BRAZO DE XX Y LO OBLIGA A SENTARSE)  
 780. XX: Deja. Yo invito. ¡Mozo! (CON UN GESTO MAGNÁNIMO) ¡Yo pago!  
 781. AA: Estás borracho.

**B: "¿Qué pasa con la luz?" (Unidad de significación concreta, del parlamento 782 al 796).**

(PAUSA. XX SE CALLA, CON LA CABEZA GACHA. AA MIRA EL FOCO)

782. AA: ¿Qué habrá pasado con la luz?

(PAUSA. XX SE LEVANTA Y TAMBALEÁNDOSE CAMINA HASTA EL LAVATORIO)

783. XX: ¡Préndela!  
 784. AA: Está prendida.  
 785. XX: Ah ... (PAUSA. XX BUSCA EL LAVATORIO EN LA OSCURIDAD) ¿Qué, está prendida?  
 786. AA: La luz.  
 787. XX: Ah ... ¿Y si está prendida, por qué está todo oscuro?

788. AA: Porque se apagó. (XX ENCUENTRA POR FIN EL LAVATORIO. PONE LA CABEZA BAJO EL CAÑO Y DEJA CORRER EL AGUA) Me pregunto porque seguirá apagada. Ya debería haber vuelto.
789. XX (LA CABEZA BAJO EL AGUA): Es Año Nuevo.
790. AA: Sí, ya lo sé. Pero el apagón está durando demasiado.
791. XX: De repente se quemó el foco.

(AA, VELA EN MANO, SE PARA SOBRE UNA SILLA. MIRA EL FOCO ILUMINÁNDOSE CON LA VELA)

792. AA: No. (BAJA DE LA SILLA Y VA HACIA LA PUERTA Y LA ABRE. MIRA HACIA EL PASADIZO). Está todo oscuro. Debe haber sido un corto circuito. (CIERRA LA PUERTA Y DEJA LA PALMATORIA SOBRE LA MESA) Y esta vela no durará mucho tiempo más.
793. XX (LO IMITA): Esta vela no durará mucho tiempo más ...
794. AA: Muy gracioso ...

(XX CIERRA EL CAÑO, SE SECA LA CARA CON LAS MANOS)

795. XX: ¿Por qué? ¿No te gusta?
796. AA: No.

**C: "¿Qué (mierda) haces aquí (conmigo)?" (Unidad de significación concreta, del parlamento 797 al 837).**

797. XX: Yo tampoco te gusto, ¿verdad?
798. AA: No.
799. XX: Entonces, ¿qué mierda haces aquí conmigo?

(PAUSA)

800. XX: Yo no te pedí que vinieras a vivir conmigo.
802. AA: Es cierto.
803. XX: Tú viniste solo. (PAUSA. XX SE SIENTA EN UNA SILLA, ESTA VEZ A LA IZQUIERDA DE LA MESA) Oye, dime una cosa. ¿Qué mierda haces aquí conmigo?
804. AA: ¿Sentados a la mesa?
805. XX: No estoy hablando de ninguna mesa. Te pregunto qué mierda haces aquí, en este chiquero.
806. AA: Yo qué sé ...
807. XX: ¿Qué haces aquí, ah?
808. AA: Lo mismo que tú.
809. XX: Mentira. Yo no puedo escoger. Yo soy una bestia de carga, un analfabeto, un perro ... Pero tú tienes educación, hablas otros idiomas ... Tú puedes escoger dónde vivir.
810. AA: Exactamente.
811. XX: Podrías irte donde te diera la gana. Se te abrirían todas las puertas ... Entonces, ¿qué mierda haces aquí? ¿Qué buscas?
812. AA: Nada.
813. XX: No es cierto. Quieres algo de mí. No creas que no me doy cuenta ... Yo no soy nada tuyo, soy un extraño ... Pero me das de comer, me prestas plata ... Regañas, pero me prestas plata. Te molesto y sin embargo no te vas. ¿Por qué no te largas de una vez si eres tan delicado? ¿Ah? ¿Porque eres bastante delicado, no? ¿Te obligo yo acaso? Si no estás contento, ¿qué haces aquí, conmigo? Yo no te retengo. ¿Ah? ¿Qué quieres de mí?
814. AA: Nada.
815. XX: No soy ningún imbécil, ¿sabes?. Puede que sea bruto, pero no soy ningún imbécil. Anda, cuéntame. ¿No estamos tomando juntos, acaso? ¿Ah? ¿Por qué tomas conmigo?
816. AA: Para expiar.

817. XX: ¿Expiar qué?
818. AA: Quiero expiar los pecados de mis antepasados. Nuestros ancestros jamás tomaron juntos ...
819. XX: ¿Y eso es pecado?
820. AA: Claro que sí. Un pecado nacional.
821. XX: No me vengas con cojudeces.
822. AA: ¿No me crees?
823. XX: No.
824. AA: Tienes toda la razón. Por tu boca ha hablado el instinto de nuestro pueblo. En ese caso, al diablo con mis antepasados. Ahora estoy solo ... Yo ... Quiero ir hacia el pueblo, fraternizar con él. ¿Me entiendes?. Hablo como un populista del siglo pasado, los populistas decían que había que ir hacia el pueblo porque la fuerza estaba en el pueblo. A este paso me voy a volver populista.
825. XX: Cojudeces.
826. AA: He allí el escepticismo natural de nuestro pueblo. Nuestro pueblo tiene tantas cualidades: instinto sólido, sentido de la verdad, capacidad de autocrítica ... ¿Seré realmente un socialista?
827. XX: Huevadas.
828. AA: Sí, tienes razón. Librémonos de los sentimientos místicos de culpabilidad, de la expiación de los pecados cometidos por generaciones anteriores, al diablo con el populismo. Yo soy simplemente un intelectual. Racional y progresista. Tú eres la locomotora de la historia, la vanguardia de la humanidad. ¿Qué tiene de raro entonces que quiera tomar con una locomotora? ¿Qué tiene de extraño que como huevos revueltos con la vanguardia de la humanidad, que me pasee en calzoncillos en su presencia, en el mismo cuarto, que me seque la boca con la misma toalla? ¿No se te había ocurrido antes?
829. XX: No.
830. AA: ¿Y por qué no?
831. XX: Porque tú no eres ningún socialista. Yo a los socialistas los conozco. Hay uno que viene siempre a vernos a la obra. Bien educado. No jode nunca. Al contrario. Sonríe todo el tiempo. Nos dice lo que tenemos que hacer, nos reparte papelitos, nos explica ...
832. AA: ¿Y yo no hago eso?
833. XX: Claro que no.
834. AA: Yo jodo, nomás.
835. XX: ¡Y cómo! Nunca estás contento con nada. Esto no funciona, eso es una porquería ... Ya lo creo que jodes. Cualquiera se puede dar cuenta de que no eres ningún socialista.
836. AA: ¿Así que a ti nadie te engaña?
837. XX: Ya lo creo que no. Soy demasiado vivo. Yo tengo olfato. Puedo oler a un socialista a kilómetros de distancia. Y tú no hueles a nada.

**CH: “Pensar en la libertad: se necesita un esclavo” (Unidad de significación concreta, del parlamento 838 al 879).**

838. AA: ¿Y si realmente fuera un espía?
839. XX: Bah. ¿Qué podría importarle a uno como yo? Soy un pobre diablo. ¿Qué interés puede tener el gobierno en mí? Aquí o allá, sólo sirvo para una cosa: para trabajar duro. Si fueras de verdad un espía de verdad, no te quedarías aquí conmigo. Te irías a otro lado. Donde tipos más importantes ... gente inteligente ... Gente que anda metida en política ... Gente que piensa.
840. AA: ¿Tú no piensas acaso?
841. XX: ¿Qué puede importar que piense o no? ¿Sabes en lo que pienso? Pienso en ganar plata, en mis hijos ... en mi mujer. Pienso en otras mujeres, también. Es normal, ¿no? Todos los hombres piensan en mujeres. ¿Y tú crees que eso le importa al gobierno? Si me meto en líos, si no me hago el vivo y me quedo quieto sin meterme con nadie, ¿qué mierda puede importarle al gobierno lo que yo pienso o no piense?
842. AA: ¿Alguna vez has pensado en la libertad?
843. XX: ¿Qué quieres decir?

844. AA: Si alguna vez has pensado en ... ser libre.
845. XX: ¿Libre para qué?
846. AA: Libre para decir lo que piensas, por ejemplo.
847. XX: Pero si acabo de decirte lo que pienso. Y si quieres te lo puedo repetir. Puedo decírtelo de la mañana a la noche y de la noche a la mañana. A mi nadie me impide decir lo que pienso.
848. AA: ¿Nunca has pensado en pensar más?
849. XX: ¿Pensar en pensar?
850. AA: Si quieres verlo así ...
851. XX: ¿Para qué? Tan imbécil no soy.
852. AA: Si piensas, no eres imbécil. Al contrario.
853. XX: Depende. Allá, en mi pueblo, había un idiota. No hacía nada porque no sabía hacer nada. Ni siquiera podía cuidar las vacas. Vivía sin casa, sin familia, vivía de lo que la gente le daba. ¿Qué podía hacer entonces si no hacía nada en todo el día? ¿En qué pensaba? ¿En que podía pensar si no sabía hacer nada ni hacía nada? Pensaba en pensar. Pensaba en sus pensamientos. ¿Te parece inteligente eso? No, era un imbécil ... Un loco.
854. AA: Pero era libre.
855. XX: Ahora entiendo. Eres un cura.
856. AA: ¿Yo? Estás chiflado.
857. XX: Sí. Un cura que predica libertad. Me di cuenta cuando me agarraste de las solapas y me zarandeaste. Un cura predicador. Un cura que viene y te dice: ¿Ven eso? Eso es el diablo. No sigan al diablo. Sigán a Nuestro Señor Jesucristo. Pero yo me pregunto: ¿Dónde está Jesucristo? ¡Muéstramelo! ¡La libertad! ¿Dónde está la libertad? Yo sólo conozco una libertad: La libertad de no tener que ir a trabajar. Yo soy libre todos los domingos. Dame siete domingos a la semana y te besaré los pies, como si fueras Nuestro Señor Jesucristo. Siete domingos, pero pagados.
858. AA: ¿Y si yo te quitará el único domingo que tienes?
859. XX: ¿Tú? ¿Qué puedes hacer tú? Nada. No puedes darme nada, no puedes quitarme nada. Lo único que puedes hacer es quedarte allí, tirado en la cama y darme sermones ...
860. AA: Yo no puedo hacer nada. Pero el gobierno sí.
861. XX: Entonces siempre hay que estar bien con el gobierno. Porque si es cierto que el gobierno te lo puede quitar también es cierto que te puede dar. ¿Qué tienes tú contra el gobierno? ¿Ah? Contéstame.
862. AA: Me produce desconfianza. No me gusta.
863. XX: ¿Y sabes por qué? Porque tú no le gustas al gobierno. Y ¿quieres que te diga por qué no te gusta el gobierno?
864. AA: Me muero de la curiosidad por saberlo.
865. XX: Porque frente al gobierno tú no eres mejor que yo. Tú con tu educación y tus libros ... Tú, frente al gobierno, eres igual que yo: una mierda. Cuando hay un gobierno, que gobierna todo el mundo se caga de miedo y cierra el culo. Frente al gobierno, todos somos iguales.
866. AA: ¿Cómo en un meadero de la estación!
867. XX: ¿Y por qué no? Yo no soy delicado.
868. AA: ¡Bravo! Ven. Deja que te abrace.
869. XX: ¿Por qué?
870. AA: Por no defraudarme. Sabía que podía contar contigo. Necesitaba de alguien como tú. El esclavo ideal.
871. XX: ¿No eres cura entonces?
872. AA: No. Aunque debo reconocer que alguna vez tuve veleidades evangelizadoras. Antes de que tomara conciencia. Pero no te asustes, no volverá a pasar, no pienso convertirte. Fue solamente una debilidad pasajera, una tentación momentánea. Es más, no tengo ninguna vocación de misionero. Y, además, la evangelización no sirve para nada.
873. XX: ¿Entonces estás a favor del gobierno?
874. AA: Tampoco. Mi caso es bastante particular. Necesito un esclavo, pero no con fines utilitarios. Te necesito como modelo ... Me eres indispensable como punto de referencia ... Especialmente aquí.

875. XX: Otra vez comienzas con tus cojudeces ...  
 876. AA: No son cojudeces. Me preguntaste quién soy yo verdaderamente y qué mierda hago aquí contigo. Bueno, te lo voy a decir. Necesitaba una última oportunidad. Y la encontré. Tú.  
 877. XX: ¿Ah?  
 878. AA: Tú eres mi única y última oportunidad, mi musa, mi inspiración ...  
 879. XX: Oye, no serás maricón, ¿no?

**D: “Jaula de marfil” (Unidad de significación concreta, del parlamento 880 al 895).**

880. AA: Escúchame. Todo comenzó allá. En nuestro país. Tienes razón, frente a la dictadura, todos somos iguales. El miedo nos hace iguales. Pero me tomó mucho tiempo llegar a esa conclusión. En cambio tú ... Con qué facilidad hiciste este descubrimiento, ¡Con cuánta simplicidad contaste un hecho tan fundamental! Te envidio.  
 881. XX: Te dije que no era tan imbécil como crees.  
 882. AA: Es vergonzoso comprobar hasta qué punto un hombre inteligente como yo, se rehusa a admitir la verdad más evidente, cuando esa verdad hiere su orgullo. Antes yo me comportaba como un mono en una jaula. Me balanceaba, colgando de mi cola, dando grandes saltos, de mi columpio a la reja, de la reja a mi columpio. Y cuando me tiraban una nuez, la abría y trataba de meterme dentro de su cáscara, para sentirme amo de los espacios infinitos. Me tomó mucho tiempo, antes de que perdiera todas mis ilusiones, antes de llegar a una conclusión extremadamente simple: saber que no era más que un mono encerrado en una jaula.  
 883. XX: Son graciosos los monos. Una vez los vi en el zoológico.  
 884. AA: Es cierto. Los monos enjaulados pueden ser graciosos. Cuando por fin me di cuenta de lo que era, empecé a reírme de mi mismo. Y reí y reí .... hasta que la risa se me atravesó en la garganta y me dio hipo y me puse a llorar y sentí mi rostro de mono bañado en lágrimas. Entonces entendí que mis monerías no me hacían ninguna gracia, aunque los que me miraban se rieran, aunque los guardianes del zoológico me tiraran nueces y caramelos. Los caramelos me daban náuseas. Y ya no podía meterme dentro de las cáscaras de nuez. Entonces comprendí que para un mono no había más remedio que -en primer lugar- admitir, por fin, que es un mono ...  
 885. XX: Claro ...  
 886. AA: En segundo lugar, habiendo constatado su condición de mono y esclavo, sacar de eso, por lo menos sabiduría y coraje.  
 887. XX: ¿Aprendiste todo eso de un mono?  
 888. AA: Sí, amigo mío, ¿acaso los hombres no descendemos del mono?  
 889. XX: Yo no.  
 890. AA: Esa es tu opinión. Pero la ciencia afirma lo contrario. Ahora, si el hombre desciende del mono, yo, que soy un mono, pertenezco a la aristocracia de la humanidad. En mí, en un mono humillado y encerrado, reside todo el saber del hombre. Un saber en estado puro, un saber aún no adulterado por los azares de la evolución y por los riesgos de la libertad. Un saber primario. Entonces, decidí explotar esa oportunidad. Es decir, yo, mono aprisionado, decidí escribir un libro sobre el hombre.  
 891. XX: Los monos no escriben libros.  
 892. AA: Especialmente cuando están metidos en una jaula. Totalmente de acuerdo. Pero eso lo comprendí más tarde. Por el momento, me sentía excitado por las nuevas perspectivas que se me ofrecían. Decidí escribir un libro sobre el hombre en estado puro, es decir, sobre el esclavo, es decir, sobre mi mismo. La obra de mi vida, única en su género, la primera en el mundo. Súbitamente, toda la demás basura que se amontonaba en mi jaula, los excrementos, las cáscaras de nueces, empezaron a brillar como diamantes. ¡Tantas riquezas! Me dije: podremos no tener nada, pero tenemos la esclavitud. Ese es nuestro tesoro. ¿Qué pueden saber los demás? ¿qué saben los de aquí, por ejemplo? Aquí ya lo han escrito todo, ya han leído todo, pero no saben nada de lo que es verdaderamente esencial. Toda la literatura que existe sobre la esclavitud es falsa o errónea. Porque es obra de misioneros o de libertadores o, peor aun, de esclavos que sueñan con la libertad, es decir,

de esclavos que ya no son esclavos. ¿Qué saben ellos de la esclavitud total, cerrada en sí misma, sin la mayor tentación de transcendencia? ¿De la esclavitud que se alimenta a sí misma? ¿Qué saben ellos de las alegrías, de sus creencias y sus costumbres? De la filosofía del esclavo, de su cosmogonía, de sus matemáticas? No saben nada. Y yo lo sé todo. Fue entonces que decidí escribir sobre el tema.

893. XX: ¿Y escribiste?  
894. AA: No.  
895. XX: ¿Por qué?

**E: “Encontré un modelo o esclavo ideal” (Unidad de significación concreta, del parlamento 896 al 906).**

896. AA: Porque tuve miedo. (PAUSA) ¿Quieres saber por qué tenía miedo? (PAUSA) Tienes razón. Estoy hablando con un compatriota ... Con mi hermano siamés. Siempre tuve miedo. Pero para escribir, era absolutamente necesario que dejara de tener miedo. Entonces, me fui. Yéndome ya no sentiría miedo. Eso pensé.
897. XX: Entonces, ¿llegaste aquí y te pusiste a escribir?  
898. AA: Hasta ahora no.  
899. XX: ¿Por qué?  
900. AA: Porque tengo miedo.  
901. XX: Nunca te contentas con nada ...  
902. AA: Ya lo sé. Es un círculo vicioso. Por explotar mejor la única oportunidad que me quedaba, acabé perdiéndola. Al huir, dejé de ser un esclavo. Me diluí, me dispersé en medio de tanta libertad. Perdí mi tema y, lo que es peor, perdí la necesidad de escribir sobre él ... Teóricamente, aun sabía lo que quería, pero en la práctica ya no me quedaba ni voluntad ni urgencia. Fue entonces que, para mi felicidad, te encontré.
903. XX: ¿Qué tengo yo que ver con todo eso?  
904. AA: Tú eres exactamente como era yo antes de dejar de serlo. Tú eres como un meteorito que había caído a la tierra. Inmutable, impasible, insensible a lo que te rodea. Un ser venido de otro planeta. Tú, gracias a Dios, eres todavía un esclavo.
905. XX: ¡Yo no soy ningún esclavo!  
906. AA: Por supuesto que lo eres. Y aunque protestes y lo niegues, lo serás siempre. Caíste del cielo para servirme de modelo, de inspiración. En ti, yo vuelvo a vivir como esclavo. Restituyes mi antigua condición y estimulas mis desfalleciente voluntad de autodeterminación. Gracias a ti, podré por fin escribir mi gran obra. Ahora ya sabes por qué te necesito tanto.

**F: “Porque te necesito tanto o Motivo para vivir”. “Conversar con un paisano (bajar de la nube)” (Unidad de significación concreta, del parlamento 907 al 943).**

907. XX: Esa no es la razón.  
908. AA: ¿Tú crees que yo me quedaría aquí contigo, voluntariamente, en este chiquero como tú dices, si no me sintiera animado por una gran idea, por una misión fundamental?  
909. XX: Te digo que esa no es la razón.  
910. AA: Entonces dime ¿qué hago aquí contigo? En tu humilde opinión, ¿cuál podría ser el motivo? Dímelo, si no es mucho pedir.  
911. XX: Por que te gusta hablar.  
912. AA: ¿Cómo? ¿Perdón?  
913. XX: Eso. Y nada más. Porque te gusta hablar conmigo.  
914. AA: ¿Podrías decirme de qué podríamos hablar tú y yo?  
915. XX: No sé...De las moscas, por ejemplo. De las moscas y de los atrapamoscas ... de allá, de nuestro país ... del pasado ... Hablar nomás, recordar los viejos tiempos ... Es normal, ¿no? Humano, ¿Con quién más puedes hablar aquí? ¿Con ellos? (SEÑALA EL TECHO)
916. AA: No.  
917. XX: Claro que no. ¿Qué mierda saben ellos? Pero, un paisano siempre se entiende con otro paisano. ¿Para qué vienes con tantas cojudeces sobre los esclavos? Lo único que quieres es hablar, conversar, discutir ... Como personas comunes y corrientes ... Conversar sobre el

- verano, sobre el invierno ... Sobre lo que se come allá, sobre lo que se toma ... Como gente normal .... Como paisanos ...
918. AA: ¡Falso! Yo tengo una gran idea.... Un gran plan ... Una gran obra ...
919. XX: Huevadas. ¡Qué obra ni qué carajo! ¿Acaso crees que no me doy cuenta cómo te pones cuándo me llega una carta de mi familia? Te echas en la cama y te pones a leer un libro -de cabeza- ... En esos momentos, me das pena. Porque a ti nunca te escribe nadie.
920. AA: No necesito que me escriban.
921. XX: Mentira. No te llegan cartas porque nadie te escribe. Tú no tienes a quién escribirle, así que nadie te escribe. Esa es la verdad. Escribir un libro ... Tssseee ... Nunca escribirás nada, aunque sepas escribir ... Y hasta en otros idiomas. Mejor así. ¿Qué libro vas a poder escribir tú, pobre diablo? ...
922. AA: Un libro sobre ti.
923. XX: Mentira. ¿Quién va a leer un libro sobre mí?
924. AA: La gente.
925. XX: La gente ya tiene suficiente con sus propios problemas. ¿Por qué tendrían que soplarse los tuyos además?
926. AA: La gente siempre tiene la necesidad de saber la realidad.
927. XX: Seguramente. Pero eso qué tiene que ver ...
928. AA: ¿Qué pasa? ¿Tienes miedo que escriba algo malo sobre ti?
929. XX: No escribirás nada.
920. AA: ¿Y por qué?
931. XX: Porque te pasas el día entero tirado en esa cama.
932. AA: ¡Por ahora! Estoy ordenando mis ideas, reflexionando, meditando sobre los pros y los contras ...
933. XX: ¿Ya ves?
934. AA: Pero empezaré a trabajar un día de éstos. Mañana mismo.
935. XX: Ni mañana ni pasado mañana. Te conozco.
936. AA: Entonces dentro de un año o dos ... ¡Qué importa! Lo esencial es que la obra vaya madurando. Más tarde, dará sus frutos.
937. XX: No dará nada.
938. AA: Tenemos todo el tiempo del mundo. Me quedaré aquí contigo todo el tiempo que haga falta.
939. XX: Por mi puedes quedarte todo el tiempo que quieras. Yo me largo.
940. AA: ¿Adónde te vas a mudar? ¿Quién pagará el alquiler por ti?
941. XX: ¿Quién habló de mudarse? Voy a regresar.
942. AA: ¿Adónde?
943. XX: ¿Adónde va a ser? Allá. A mi pueblo. Yo tengo dónde regresar. Tú no. Yo regresaré y tú te quedarás aquí. Porque tú no podrás regresar allá nunca. Nunca jamás. (PAUSA) ¿Y? ¿Qué pasa? ¿Te quedaste mudo?

**G: "Nos hundimos juntos" (Unidad de significación concreta, del parlamento 944 al 968).**

(PAUSA)

944. AA: ¿Cuándo?
945. XX: Cuando me dé la gana. Todavía voy a quedarme un poco más. Quiero juntar más plata. Y después, a volar. Se acabó. No volverás a ver la cara. Puedo regresar cuando quiera.
946. AA: No es cierto. Tú tampoco regresarás.
947. XX: ¿Ah no? No me digas. ¿Y se puede saber por qué? Yo no tengo nada que ver con la política. Yo no estoy en la lista negra.
948. AA: Por el momento.
949. XX: No tengo miedo. Contra mi no tienen nada.
950. AA: ¿Estás seguro?
951. XX: ¿Por qué iba a tener miedo? Tú sí. Yo tengo la conciencia limpia.

952. AA: Dijiste que yo no escribo cartas. Es verdad. Dijiste que nunca escribiré un libro. Puede ser. Pero podría escribir otra cosa.
953. XX: ¿Qué?
954. AA: Una denuncia.

(PAUSA)

955. XX: Yo no he hecho nada contra el gobierno.
956. AA: ¿Ah no? ¿Quién vive en el mismo cuarto con un traidor, con un renegado, con un enemigo del régimen? Yo no. ¿No serás tú por casualidad?
957. XX: No.
958. AA: ¿Cómo que no? Vives conmigo, en el mismo cuarto ...
959. XX: No hay pruebas.
960. AA: Yo me encargaré de remediar eso. Basta con que escriba unas cuantas palabritas anónimas ... Sabes perfectamente que eso es más que suficiente. Y entonces ... Adiós casa, adiós jardín, adiós mujer e hijos ...
961. XX: ¿Por qué?
962. AA: Dime con quién andas y te diré quién eres ... ¿Olvidas acaso que basta respirar el mismo aire que un apestado para contagiarse de inmediato? Además, has hablado conmigo, has tomado unos tragos conmigo ... Vaya uno a saber las cosas que habrás dicho y oído ... No hay testigos. Si te dejaron salir al extranjero, ¿crees que lo hicieron para que pudieras frecuentar a un anarquista?
963. XX: ¡Tú no me puedes hacer eso!
964. AA: ¿Y por qué no?
965. XX: Tengo mujer e hijos ...
966. AA: No me digas. Pero si fui yo el primero en pensar en ellos. Sí. Tienes mujer e hijos y es por eso que no regresarás jamás a su lado. Tú no quieres meterlos en problemas, ¿verdad? Entonces, ¿te quedas conmigo? (PAUSA) Claro que te quedas. Te quedarás, ¿verdad? Nos quedaremos aquí los dos juntos. Mandarás regalos de Navidad a tus hijos, se pondrán felices. Y tu mujer ... ¿Estás seguro de que te sigue necesitando como antes?
967. XX: No.
968. AA: Mayor razón .

### H: "Un incendio" (Unidad de significación concreta, del parlamento 969 al 989)

(SE OYE UNA SIRENA DE BOMBEROS QUE SE ACERCA RÁPIDAMENTE)

969. XX: Incendio.
970. AA: Espero que no sea aquí.
971. XX: ¿En nuestra casa?
972. AA: No, en nuestra casa no. Nuestra casa está lejos, allá. Quiero decir aquí, en esta casa, que no es nuestra.

(EL SONIDO DE LA SIRENA SE ACERCA MÁS)

973. XX: No huele a quemado.
974. AA: ¿Alguna vez oíste hablar de Nerón?
975. XX: No. ¿Quién es?
976. AA: Un emperador romano que incendió su ciudad porque se aburría.
977. XX (INTERESADO): ¿Y la incendió así nomás?
978. AA: Así nomás. Podía darse ese lujo. Era el único hombre verdaderamente libre de su época. Podrás imaginarte cuánto se aburría. Toda la libertad del mundo para un solo hombre. Espantoso. Es lógico que el pobre se haya hartado tan fácilmente ...

(XX RECORRE REPETIDAMENTE LA HABITACIÓN. PALPA LA MESA Y LAS SILLAS; CON EL PIE PATEA LAS REVISTAS Y LOS PERIÓDICOS, REPARTIÉNDOLOS POR EL SUELO)

979. AA: Pero volvamos a nuestra época. Aquí, en esta república, cada uno es un poco libre, es cierto que menos libre que un emperador, pero mucho más que sus súbditos. Entonces, cada uno se aburre en proporción a su libertad. Peor aún. Cada uno se aburre democráticamente, con el aburrimiento de todos los demás ... ¿Qué buscas?
980. XX: Nada. Nada.
981. AA: Por lo tanto, la cantidad de aburrimiento resulta siendo la misma. Por otra parte, los riesgos de incendios voluntarios, provocados por el aburrimiento, han aumentado en proporción al número de individuos libres. Estadísticamente, hay mayores probabilidades de incendios. ¿Qué haces?
982. XX (QUE ACABA DE SACAR SU MALETA DE DEBAJO DE LA CAMA Y ENROLLA SU ALMOHADA CON LA FRAZADA): Las maletas.
- 982a. AA: ¿Por qué?
983. XX: Porque va a haber un incendio, ¿no?
984. AA: No, aquí no. El incendio comenzará en los pisos altos, donde viven los hombres libres. Aquí abajo viven solamente los súbditos del emperador.
985. XX: Igual da.
986. AA: No es un incendio imperial. Es un incendio republicano.
987. XX: No importa. Un incendio es un incendio.
988. AA: Nosotros no tenemos ningún derecho a ese incendio. No nos metamos en lo que no nos incumbe. A lo más, podríamos pararnos debajo de la escalera y mirar hacia arriba, como corresponde a los esclavos. Mirar desde abajo puede tener sus ventajas. Por ejemplo, mirar a las mujeres que bajan huyendo descuidadas. ¡Qué mejor ocasión para uno de tus pasatiempos favoritos! Además, ¿qué puede importarte este incendio? No es tu casa, ni tu libertad. ¡Quédate tranquilo!

(AA VACÍA SU VASO DE COÑAC, CON EL VASO EN LA MANO VA HACIA LA IZQUIERDA DEL ESCENARIO, CON LA CARA HACIA EL PÚBLICO Y EL PERFIL HACIA XX. XX DEJA SU MALETA, SU ATADO Y EL PERRO DE PELUCHE CERCA DE LA PUERTA Y SE VUELVE HACIA AA)

989. AA: Bebo a la salud de los que tienen el derecho de inmolarse y deben esperar a que el emperador haga uso de sus privilegios. De los que esperan, en el silencio y la oscuridad, en el frío y en la miseria, que la llama prometeica los ilumine y les dé calor, que esperan el último regalo de su emperador. ¡Sí, señores! esperemos hasta que nos iluminen y nos den calor. Porque nada nos iluminará ni nos abrigará mejor, a nosotros, súbditos fieles, que un incendio imperial! ¡Salud!

**I: “Incendio premeditado, ¿me ibas a matar?” (Unidad de significación concreta, del parlamento 990 al 1003).**

(ALZA SU COPA. DURANTE ESTE TIEMPO, LA SIRENA HA LLEGADO A SU INTENSIDAD MÁXIMA. XX APAGA LA VELA. DURANTE UN INSTANTE, OSCURIDAD TOTAL. REPENTINAMENTE, SE ENCIENDE EL FOCO Y VUELVE LA LUZ CRUDA, VIOLENTA. ARRIBA SE OYEN GRITOS DE SORPRESA Y ALEGRÍA, COMO SUCEDE A MENUDO CUANDO LA LUZ VUELVE TRAS UN LARGO PERIODO DE OSCURIDAD EN UN LUGAR DONDE HAY MUCHAS PERSONAS REUNIDAS. AA Y XX SE ENCUENTRAN CARA A CARA, AA SIGUE CON LA COPA ELEVADA; XX TIENE EL HACHA EN LA MANO. SE QUEDAN SIN MOVERSE DURANTE ALGUNOS SEGUNDOS. AA SE ACERCA A XX Y LE DA SU VASO. XX DEJA CAER EL BRAZO CON EL HACHA)

990. AA: Se fueron.
991. XX: El incendio no era aquí.
992. AA: No era aquí. Quizás ni siquiera eran los bomberos. Podía ser la policía.
993. XX: Tú dijiste que había un incendio.

994. AA: Una mera hipótesis. También podía ser una manifestación. Empleados en huelga.  
 995. XX: Los de la luz.  
 996. AA: Los de la luz. O los del agua. Por eso no salía agua del caño.

(PAUSA)

997. AA: ¿Me ibas a matar? (XX ASIENTE)  
 998. AA: Ya veo. Pensaste que iba a haber un incendio. Y que el fuego borraría todas las pistas; que mi cadáver ardería hasta volverse ceniza. No quedaría nada. Yo habría desaparecido entre las llamas. ¡Caramba! te había subestimado ... (SE TOMA EL CONTENIDO DEL SEGUNDO VASO QUE ESTA SOBRE LA MESA) Pero dime una cosa, ¿de veras creíste que había un incendio? ¿Creíste todo lo que te dije? ¿Al pie de la letra, como sueles hacerlo?  
 999. XX: No.  
 1000. AA: ¿Y entonces?

(XX SACA UNA CAJA DE FÓSFOROS DEL BOLSILLO Y LA ARROJA AL AIRE VARIAS VECES ANTES DE VOLVERLA A GUARDAR EN EL BOLSILLO)

1001. AA: Ajá. Vamos mejorando. No se hubiera tratado únicamente de un asesinato, sino también de un incendio premeditado. (ALZA SU VASO) A mi salud. (LOS DOS TOMAN) Entonces, tomaste en serio lo que te dije ... ¿Todavía me crees capaz de denunciarte?  
 1002. XX: ¿Por qué no?

(SE SIENTA EN LA SILLA IZQUIERDA)

1003. AA: Quizás tengas razón. Sólo Dios sabe de lo que somos capaces los hombres. Yo no podría prometerte nada. Pero estoy seguro de que jamás te habría denunciado. Y no porque no hubiera sido capaz. Sino porque me hubiera parecido totalmente inútil. Pase lo que pase, tú no regresarás allá. Todavía, ¿quieres usar el hacha?

#### **J: "¡Imposible volver!" (Unidad de significación concreta, del parlamento 1004 al 1010)**

(XX CALLA)

1004. AA: No regresarás nunca. Aunque me mataras por miedo a que te denuncie, no regresarás. ¿Para qué denunciarte entonces? Tranquilízate. No escribiré nada.  
 1005. XX: ¿No?  
 1006. AA: No. Dame eso. (VA Y LE QUITA EL HACHA. LA DEJA EN UN RINCÓN) Da gracias a Dios por haber fallado. ¿Qué hubieras hecho tú aquí, solo, sin mi ... ¿No te parece mejor que sigamos juntos?  
 1007. XX: Yo no me voy a quedar aquí.  
 1008. AA: Claro que te vas a quedar.  
 1009. XX: Voy a regresar allá. Quiero volver.  
 1010. AA: Claro que quieres volver. Te creo. Si estás aquí es porque quieres volver. El regreso es tu única razón para vivir. De lo contrario, no te hubieras quedado aquí ni un segundo más. Te hubieras vuelto loco ... O quién sabe, hasta te habrías suicidado.

#### **K: "¿Quién puede impedir que regrese? La plata" (Unidad de significación concreta, del parlamento 1011 al 1066).**

1011. XX: ¿Quién puede impedir que regrese?  
 1012. AA (VOLTEÁNDOSE HACIA LA DERECHA, DONDE XX HA DEJADO SUS MALETAS Y EL PERRO): ¡Pluto! Ven aquí ... ¡Ven te digo! ¡Qué animal tan terco!

(VA HACIA ÉL Y TOMA EL PERRO DE PELUCHE ENTRE SUS MANOS)

1013. XX: ¡Deja eso!. (SE LEVANTA)  
 1014. AA: ¿Por qué? No lo voy a morder. Ya ves, perrito engreído. El señor está molesto. Tu dueño te ceta demasiado. Nunca deja que otros jueguen contigo. Tanto cariño por un perro no es normal. Y menos si es un perro de peluche.  
 1015. XX: ¡Déjalo!  
 1016. AA: ¿Por qué? No puedo hacerle cariño, acaso? ¿Por qué celas tanto a este perro? Me parece raro. Extraño. Sospechoso.  
 1017. XX: Yo no lo celo.

(VUELVE A SENTARSE)

1018. AA: Lo cuidas como si fuera de oro ... Va a reventar de lo gordo que está. ¿Qué tanto le das de comer?  
 1019. XX: Nada. Es el relleno.  
 1020. AA: Ya lo sé. ¿Pero relleno de qué? ¿Qué tiene adentro?  
 1021. XX: Nada.  
 1022. AA: Aquí hay algo raro.  
 1023. XX: ¿Lo vas a dejar o no?  
 1024. AA: Vamos a hacer una ligera operación.

(RECOGE LAS TIJERAS DEL SUELO Y ANTES DE QUE XX PUEDA IMPEDIRSELO, ABRE LA PANZA DEL ANIMAL Y SACA FAJOS DE BILLETES)

1025. AA: ¡Claro! ¡Ahora comprendo!  
 1026. XX: ¡Es mío! ¡Dame eso!

(LE ARRANCHA LOS BILLETES)

1027. AA: Ahora entiendo por qué nunca tenías plata.  
 1028. XX: Dame eso, ¡ladrón!  
 1029. AA: Si hubiera querido robarte, lo hubiera hecho hace tiempo. ¿O crees que no me había dado cuenta de que escondías la plata?  
 1030. XX: ¡Me espías!  
 1031. AA: Al comienzo sospechaba algo. La gente como tú nunca guarda su plata en un banco. Hasta que una noche, te lo confieso ...  
 1032. XX: ¿Me viste?  
 1033. AA: Sí. Vi cómo rellenabas a tu perrito con billetes. Pero fue por casualidad, te lo juro. Nosotros, los intelectuales, tenemos el sueño liviano.  
 1034. XX: ¡Ladrón!

(SE SIENTA EN LA MESA, EN LA SILLA DERECHA Y COMIENZA A CONTAR EL DINERO)

1035. AA: Cuenta, cuenta. No me he agarrado ni un centavo. Y pude haberlo hecho ... Tenía todo o el derecho ...  
 1036. XX: ¿Qué derecho? Esta plata es mía.  
 1037. AA: ¿Y toda la plata que me debes?  
 1038. XX: Esta plata no es mía ...  
 1039. AA: Ya lo sé. Es de tu mujer y de tus hijos. ¿Pero a mí qué puede importarme para quién guardas tu plata? Lo principal es que eres un avaro. Y esa es la mejor garantía de que no me dejarás nunca. Porque jamás dejarías tu plata.  
 1040. XX: ¿Por qué? ¿Acaso pensaste que te la iba a dejar?  
 1041. AA: Jamás pensé algo así. Ni siquiera te estoy pidiendo que me pagues lo que me debes. ¿Te piensas llevar toda esa plata allá?

1042. XX: ¿Por qué no? ¡Es mía! ¡Mía y de nadie más! ¡Mía!
1043. AA: Me encanta oírte decir esa palabra: "¡Mía! ¡Mía! ¡Mía!" ... ¡Con cuánta convicción la pronuncias, con cuánta pasión! ... Pero ponte a pensar un momento. Allá tendrás que gastarte toda esta plata, la plata que te tomó tanto tiempo y trabajo juntar. Allá, no podrás ganar igual, ni ahorrar nada ...
1044. XX: Ya lo sé. Por eso he ahorrado aquí.
1045. AA: Aquí no, allá. Aquí, cada día que pasa tienes un poco más de plata. Cada noche te acuestas pensando que mañana tendrás un poquito más, pasado mañana mucho más, y dentro de un año, muchísimo más. Tienes una meta en la vida, lo suficientemente lejana como para resultarte atractiva. Has ahorrado lo suficiente para construirte una casa con su jardincito. Entonces, ¿por qué no ahorrar un poco más y construirte una casa un poco más grande, con un jardín más grande también? ... Es tan fácil ... Lo único que tienes que hacer es retrasar tu viaje un mes o dos ... después pensarás, ¿por qué mejor no me construyo una casa más grande todavía, con un jardín inmenso?... Entonces, empezarás a retrasar tu regreso cada vez más ... Cuánto más plata tengas, más querrás tener. Pasarán los años, y tú seguirás retrasando tu regreso, trabajando más y ahorrando cada vez más ... Para más tarde ... ¿Por qué paras de contar? Es tan lindo verte contar tu plata ...
1046. XX: ¿Por qué me dices todo eso?
1047. AA: Para que comprendas que no soy yo quien te entretiene aquí. Que no tengo necesidad de escribir ninguna denuncia para que te quedes ... Te quedarás de todas maneras, por tu propia voluntad ... Y por eso te digo todo ésto. Y también para que no se te vuelva a ocurrir liquidarme con el hacha.
1048. XX: ¿No voy a volver nunca?
1049. AA: Nunca. Aunque pienses que es simplemente cuestión de un día más, un día menos, que falta poco o nada ...
1050. XX: ¿Nunca?
1051. AA: ¿Por qué te preocupas? Aquí te espera una gran vida. Una vida llena de esperanzas, de nostalgia, de ilusiones.
1052. XX: ¿Pero por qué nunca?
1053. AA: Ya te lo dije. Nunca porque eres un esclavo. Allá, eras un esclavo del Estado. Aquí eres esclavo de tu propia avaricia. Estés donde estés, siempre serás un esclavo. No hay liberación posible para ti. La libertad es la posibilidad de hacer lo que uno quiera con su vida. Pero siempre hay algo o alguien que te domina. Si no son los hombres, son las cosas ...
1054. XX: ¿Qué cosas?
1055. AA: Las cosas que deseas, las que sueñas poseer, las que no puedes conseguir con plata. Ser esclavo de los objetos es un esclavitud mayor que cualquier cárcel. Una esclavitud ideal porque no existen limitaciones externas, no existen restricciones de ninguna clase. Solamente el espíritu de la esclavitud crea la esclavitud. Tú tienes alma de esclavo y es por eso que me interesas. Eres el modelo perfecto para mi obra sobre la esencia de la esclavitud, obra que pienso culminar pronto ...
1056. XX: Ya sabes dónde puede meterte tu famosa obra ...
1057. AA: Me importa un comino lo que tú puedas pensar sobre mis investigaciones. ¿Qué puede importarle al científico lo que el microbio opina sobre el microscopio?. Yo te veo y te describo. Nada más.
1058. XX: ¿Tú a mí?
1059. AA: Yo a ti. Tus opiniones no tiene la menor importancia. Lo esencial es que jamás dejará de ser un esclavo, así como un insecto jamás podrá dejar de ser un insecto.
1060. XX: ¿Ah sí?
1061. AA: Sí. Porque tú no puedes cambiar tu naturaleza, no puedes porque para lograrlo, tendrías que convertirte en otra persona ... Y eso es imposible. No puedes cambiar porque no puedes dejar de ser un imbécil, porque no puedes renunciar a tus sueños de volver allá, porque no podrás volver nunca.
1062. XX: Volveré.
1063. AA: No volverás.

1064. XX: ¡Sí!  
1065. AA: ¿Y eso? (SEÑALA LOS FAJOS DE BILLETES)  
1066. XX: ¡Volveré! ¡Volveré!

**L: “Liberación: romper dinero; papeles (manuscritos: cadenas)” (Unidad de significación concreta, del parlamento 1067 al 1114)**

(CADA VEZ QUE HA REPETIDO “VOLVERÉ”, HA GOLPEADO LA MESA CON EL PUÑO. LUEGO REPENTINAMENTE COMIENZA A ROMPER LOS BILLETES EN PEDACITOS)

1067. AA: ¿Pero qué haces? ¡Es tu plata!  
1068. XX: ¡Es mi plata! ¡Mis ahorros! ¡Mi capital! ¡Mío! ¡Mío! ¡Mío!

(SIGUE ROMPIENDO LOS BILLETES. AA TRATA DE IMPEDIRSELO, PERO XX LO EMPUJA CON TANTA VIOLENCIA QUE AA SE TROPIEZA Y CAE AL SUELO. XX TERMINA SU ACTO DE DESTRUCCIÓN)

1069. AA: Se volvió loco. (EN CUATRO PATAS, EMPIEZA A RECOGER LOS PEDACITOS QUE HAY POR EL SUELO) Podríamos volverlos a pegar ...  
1070. XX: ¿Tú crees?  
1071. AA: No.

(DEJA CAER LOS PEDACITOS AL SUELO Y SE LEVANTA)

1072. XX: ¿Y ahora qué hago?  
1073. AA: Yo, ¿qué sé? ... Puedes hacer lo que te dé la gana ... Ahora eres un hombre libre.  
1074. XX: ¿Qué he hecho? ¿Cómo pude hacer algo así?  
1075. AA: ¿De qué te quejas? Te has liberado de tu condición de esclavo, te has rebelado contra la tiranía del dinero. Has probado que puedes permitirte el lujo de la libertad. Deberías sentirte contento ...  
1076. XX: Ahora no podré volver nunca.  
1077. AA: Antes, tampoco podías volver. ¿Cuál es la diferencia?  
1078. XX: Tú tienes la culpa.  
1079. AA: ¿Yo? ¿Acaso te pedí que rompieras esos billetes? Simplemente te planteé ciertas especulaciones teóricas, tú decidiste llevarlas a la práctica ...  
1080. XX: ¡Yo no decidí nada! Lo único que quería era volver allá! ... Volver, nada más ...  
1081. AA: Ahora es demasiado tarde.

(SACA SU MALETA DE DEBAJO DE LA CAMA Y SACA PAPELES, MANUSCRITOS ... SE SIENTA JUNTO A LA MESA EN LA SILLA IZQUIERDA Y SE PONE A ROMPER CADA HOJA DE PAPEL CON LENTITUD METÓDICA)

1082. XX: ¿Qué es eso?  
1083. AA: Planes, apuntes, esbozos, esquemas. Todo para mi obra maestra.  
1084. XX: ¿Por qué los rompes?  
1085. AA: Porque ya no escribiré nada. Acabo de comprobar que el esclavo ideal no existe, porque hasta un pobre diablo como tú puede tener un minuto de libertad ... Tú eras para mi un modelo, una inspiración, una tesis y una certeza. Lo has destruido todo en un instante. Has pisoteado el fruto de mis experiencias y de mis reflexiones. Has aniquilado de raíz el germen de una obra maestra. Eres un vándalo, un bárbaro ...  
1086. XX: Tsssss ....  
1087. AA: Sí, claro. Búrlate. ¿Qué puede importarte todo esto? Gracias a un sólo acto tuyo, un acto insensato, la humanidad ha sufrido una pérdida irreparable. Y encima te burlas. La mía iba a ser una contribución fundamental a la cultura universal ... ¿Es que no te das cuenta? Una contribución absolutamente original.

**LL: “El derecho supremo del hombre libre” (Unidad de significación concreta, del parlamento 1088 al 1114)**

1088. XX (SE PARA, SE QUITA EL SACO Y LO CUELGA DEL RESPALDAR DE LA SILLA. SUBE A LA SILLA Y DE ALLÍ A LA MESA): Arrímate.
1089. AA: ¡Pensar que eras una maravilla de esclavo! Ahora ya no queda nada. Sólo piensas en ti mismo.

(XX SE QUITA LA CORBATA, HACE UN NUDO Y LA CUELGA DEL FOCO DE LUZ)

1090. AA: ¿Piensas ahorcarte?
1091. XX: ¿Por qué? ¿Acaso no tengo derecho?
1092. AA: Por supuesto. Tienes todo el derecho. El suicidio es el derecho supremo del hombre libre. La última afirmación de la libertad.
1093. XX: Arrímate, entonces.
1094. AA (EMPUJA SUS PAPELES A UN EXTREMO DE LA MESA): Es la consecuencia lógica de tu acto precedente. Ahora que has comenzado a vivir tu vida de hombre libre, no se te puede rehusar nada. Aunque te confesaré que lo que vas a hacer me parece excesivo...
1095. XX (TIRANDO LA CORBATA PARA VERIFICAR SU RESISTENCIA): Aguantará.
1096. AA: Siempre he pensado que la exageración es una señal de mal gusto. Pero, claro, el mal gusto es una característica inherente a las clases inferiores.
1097. XX (METIENDO LA CABEZA DENTRO DEL LAZO): Arrímate.
1098. AA: ¿Por qué?
1099. XX: Porque voy a patear la mesa.
1100. AA: Insistes. Típica avidez de arribista.
1101. XX: Te digo que te arrimes, carajo.
1102. AA: Terco. Y encima vulgar.
1103. XX: O te arrimas o te saco la mierda.
1104. AA: ¿Te parece necesario ser tan grosero?
1105. XX: Haz lo que te dé la gana.
1106. AA: ¡Espera! ¡Cámbiate las medias!
1107. XX: ¿Ah?
1108. AA: ¡Cámbiate las medias! Esas están llenas de huecos.
1109. XX: Ya me las cambié.
1110. AA: ¿Cuáles son tus últimas palabras?
1111. XX: Ándate a la ...
1112. AA: Tch tch tch ... Mejor no termines la frases. Quiero quedarme con el recuerdo de un hombre de espíritu elevado, aunque proviniera de las capas inferiores de la sociedad. No era por mí. Pensaba en los tuyos.
1113. XX: ¿Los míos?
1114. AA: ¿Qué? ¿Has olvidado que tienes una familia? Me parece que les debes algunas palabras.

**M: “Falsa herencia o deseo de permanecer. ‘Mis últimas palabras’ ” (Unidad de significación concreta, del parlamento 1115 al 1151)**

(PAUSA)

1115. XX: ¿Para qué? No me van a oír.
1116. AA: Escríbeles ...
1117. XX: ¿Ahora?
1118. AA: Claro. Más tarde creo que te será difícil.
1119. XX: Pero ya estoy ...

1120. AA: Yo escribiré por ti. Díctame tus últimas palabras. (TOMA UNA DE LAS HOJAS DE PAPEL QUE HA ROTO, LA VOLTEA Y USA EL LADO EN BLANCO. SACA SU LAPICERO DEL BOLSILLO) Dale.
1121. XX: Mi querida mujer y mis queridos hijos ...
1122. AA (ESCRIBE, SILABEANDO): Mi que-ri-da-mu-ger ...
1123. XX: Me encuentro bien de salud ...
1124. AA: ¿Te parece oportuno poner eso?
- 1124a. XX: Es lo que siempre pongo.
- 1124b. AA: Está bien. (ESCRIBE) Sigue.
1125. XX: Espero que ustedes estén igual...
1126. AA: No te parece que, dada la situación ...
1127. XX (CON AA): Es lo que siempre pongo ...
1128. AA (ESCRIBIENDO): Sigue.
1129. XX: La estoy pasando bien.
1130. AA (ESCRIBE): En el cielo ...
1131. XX (REPITE AUTOMÁTICAMENTE): Como en la tierra ... (SE DA CUENTA) ¿Por qué en el cielo?

(AA LO MIRA Y HACE UN GESTO PASANDO EL DEDO POR EL CUELLO Y SACANDO LA LENGUA)

1132. XX: No, no pongas eso. Tacha.
1133. AA: Tacho. ¿Qué más?
1134. XX: No sé.
1135. AA: ¿Quieres que escriba yo?
1136. XX: Sí. Dale.
1137. AA (ESCRIBE): Nunca pienso en ustedes y por eso me voy a ahorcar porque nunca pienso en ustedes.
1146. XX: ¡No!
1147. AA: ¿Por qué? ¿Eso tampoco es verdad?
1148. XX: No.
1149. AA: Entonces me rindo. ¿Qué pondrías tú?
1150. XX: No sé, algo más corto.
1151. AA: Me ahorco. Tu marido y su padre que los quiere. Firma.

(LE EXTIENDE LA HOJA DE PAPEL Y EL LAPICERO. XX LEE LO ESCRITO Y HACE UNA PELOTA CON LA HOJA Y LA TIRA AL SUELO. SACA LA CABEZA DEL LAZO Y BAJA DE LA MESA)

**N: “Utopía” (Unidad de significación concreta, del parlamento 1152 al 1155)**

1152. AA: ¿Qué pasa? ¿No quieres que siga escribiendo? (XX LE DA LA ESPALDA Y VA HACIA LA DERECHA) Oye. Mi lapicero. (XX LE ENTREGA SU LAPICERO Y SE ECHA SOBRE LA CAMA, A LA DERECHA, CON LA CARA HACIA LA PARED) Como quieras. (SE PARA SOBRE LA MESA DESANUDA LA CORBATA DEL FOCO. TIRA LA CORBATA SOBRE LA SILLA DERECHA) Tienes razón. No todo está perdido. No hablo de mí, claro está. Hablo de ti. Puedes comenzar de cero.

(ARRIBA SE OYE UN ABRIR Y CERRAR DE PUERTAS, GENTE QUE BAJA LAS ESCALERAS ... CONVERSACIONES, RISAS)

1153. AA: Ya verás lo contenta que se pondrá tu mujer. ¿Y tus hijos? Te esperan. Te extrañan ... Tu mujer también te extraña. Muere sin ti. ¿Has pensado en lo felices que se van a poner en el pueblo cuando vuelvas? Todos irán a recibirte a la estación. Quizás vaya hasta la banda municipal.

(ÚLTIMAS RISAS EN LA ESCALERA. LUEGO SILENCIO)

1154. AA: ¿Qué te parece? (XX NO RESPONDE) ¿Y los regalos? Piensa en los regalos. ¡Cuántas cosas llevarás contigo! Un regalo para cada uno. Uno para este, otro para ese ... Y para el otro ... ¿Qué sé yo? Tú sabes mejor que yo lo que le vas a regalar. Comprarás todo lo que quieras, comprarás todo lo que te provoque. Maletas y maletas llenas de cosas. Más de uno se morirá de la envidia. ¿No? (XX NO RESPONDE) Y eso te pondrá más contento, ¿ah?

(VA HACIA LA DERECHA, DONDE XX HA DEJADO SUS COSAS, RECOGE LA FRAZADA Y TAPA A XX. VA HACIA LA IZQUIERDA Y SE ECHA EN SU CAMA, DE ESPALDAS, CON LOS BRAZOS CRUZADOS BAJO LA CABEZA)

1155. AA: Y después, construirás tu casa. Una casa hermosa. Grande. Toda de piedra. (IDEA DE COTIDIANO, ESPECÍFICO) No escatimarás nada. Una casa llena de moscas ... (PAUSA) Tus hijos irán a la escuela ... Para que estudien y se labren un porvenir ... Para que lleguen a ser alguien. Será una escuela de las buenas. La mejor que se pueda imaginar. Y todo irá bien. Todo irá cada vez mejor. El trabajo te dará el pan y la ley, la libertad. Porque la ley será la libertad y la libertad ... será la ley. Eso es lo que todos queremos, ¿verdad? ¿Lo que todos ambicionamos? Y si todos tenemos una meta común, si todos buscamos lo mismo, ¿qué nos impide lograrlo juntos? Volverás y no serás más un esclavo. Ni tú, ni tus hijos ...

(XX SE PONE A RONCAR SONORAMENTE. AA SE VOLTEA DE UN LADO, CON LA CARA HACIA LA PARED. LUEGO DE UN INSTANTE, OTRO SONIDO SE UNE A LOS RONQUIDOS DE XX, UN SONIDO CASI SILENCIOSO AL COMIENZO PERO CADA VEZ MÁS FUERTE: SOLLOZOS, SOLLOZOS DESESPERADOS, TERRIBLES)

**TELÓN**

**Resumen del Libreto en base a las Unidades de significación concreta**

**Acto 1**

**Parlamentos**

A:	“Ya volví”	del 1 al 10
B:	“El cuento de la estación” (1ra. versión)	del 11 al 101
C:	“El cuento de la estación” (2da. versión)	del 102 al 139
CH:	“Toma conciencia del porqué de la historia”	del 140 al 155
D:	“Hambre”	del 156 al 175
E:	“No hay moscas”	del 176 al 213
F:	“¿Quién se toma el té?”	del 214 al 244
G:	“Comida de perros”	del 245 al 336
H:	“Gonococos: dos cuerpos extraños”	del 337 al 351
I:	“La plata: ¿Quién paga?”	del 352 al 367
J:	“Mudanza: me voy”	del 368 al 393
K:	“Pluto: más que un recuerdo”	del 394 al 408
L:	“El intelectual y su valet”	del 409 al 430
LL:	“Prisionero político ideal”	del 431 al 452
M:	“¿Año Nuevo?”	del 453 al 462
N:	“La fiesta”	del 463 al 495
Ñ:	“Los calzones o quisiera que fuera primavera”	del 496 al 517
O:	“Confesiones: La familia, ¿Por qué te fuiste?”	del 518 al 548
P:	“Peligro: un político”	del 549 al 573
Q:	“Estamos en familia: Yo no soy un cerdo”	del 574 al 608
R:	“El regreso”	del 609 al 639
S:	“Deformación profesional”	del 640 al 679
T:	“El buey y el cerdo”	del 680 al 692
U:	“Borrón y cuenta nueva”	del 693 al 715

**Acto 2**

**Parlamentos**

A:	“Vida de perro”	del 716 al 781
B:	“¿Qué pasa con la luz?”	del 782 al 796
C:	“¿Qué (mierda) haces aquí (conmigo)?”	del 797 al 837
CH:	“Pensar en la libertad: se necesita un esclavo”	del 838 al 879
D:	“Jaula de marfil”	del 880 al 895
E:	“Encontré un modelo o esclavo ideal”	del 896 al 906
F:	“Porque te necesito tanto o Motivo para vivir. Conversar con un paisano (bajar de la nube)”	del 907 al 943
G:	“Nos hundimos juntos”	del 944 al 968
H:	“Un incendio”	del 969 al 989
I:	“Incendio premeditado, ¿me ibas a matar?”	del 990 al 1003
J:	“¡Imposible! Volver!”	del 1004 al 1010
K:	“¿Quién puede impedir que regrese? La plata”	del 1011 al 1066
L:	“Liberación: romper dinero; papeles (manuscritos: cadenas)”	del 1067 al 1087
LL:	“El derecho supremo del hombre libre”	del 1088 al 1114

M: “Falsa herencia o deseo de permanecer. ‘Mis últimas palabras’ ”  
1151

del 1115 al

N: “Utopía”

del 1152 al 1155

**TELÓN**

