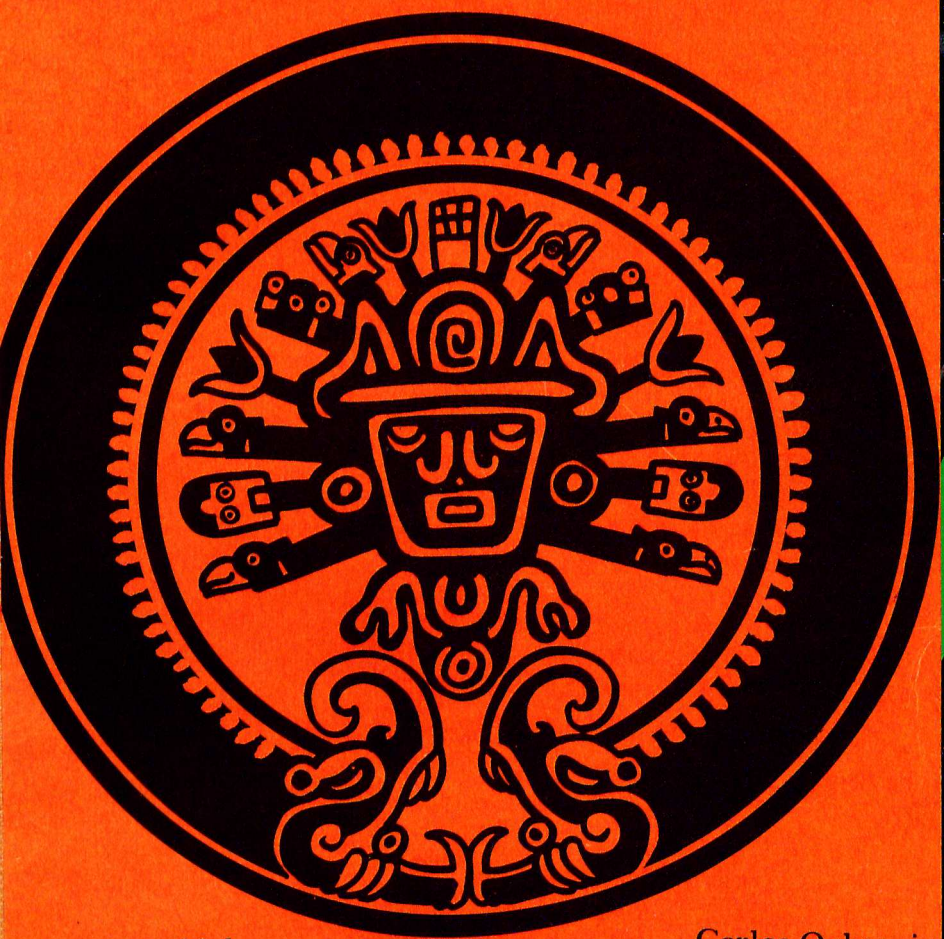


Teatro Chileno de la Crisis Institucional:
1973-1980

(Antología Crítica)



Hernán Vidal

Carlos Ochsenius

María de la Luz Hurtado

MINNESOTA LATIN AMERICAN SERIES
(University of Minnesota)
CENECA



Teatro Chileno de la Crisis Institucional
1973-1980
(Antología Crítica)

María de la Luz Hurtado

Carlos Ochsenius

Hernán Vidal

Minnesota Latin American Series
(University of Minnesota)
Centro de Indagación y Expresión
Cultural y Artística
(CENECA, Santiago, Chile)
1982



- Copyright © *El último tren*, Gustavo Meza y Teatro Imágen
Copyright © *Cuántos años tiene un día*, Teatro ICTUS
Copyright © *Tres Mariás y una Rosa*, David Benavente y Taller de Investigación Teatral
Copyright © *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*, Marco Antonio de la Parra
Copyright © *Baño a baño*, Jorge Vega, Jorge Pardo y Guillermo de la Parra
Copyright © *Una pena y un cariño*, José Manuel Salcedo y Jaime Vadell

Copyright © 1982, this edition, Minnesota Latin American Series (University of Minnesota) and Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA, Santiago Chile).

We gratefully acknowledge the financial support from the Institute for the Study of Ideologies and Literature (Minneapolis, Minnesota) and their promotional cooperation.

“Transformaciones del Teatro Chileno en la Década del '70.”
María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius (CENECA) 1

“Cultura Nacional y Teatro Chileno Profesional Reciente”
Hernán Vidal, University of Minnesota 54

I. TEATRO ANTINATURALISTA

El último tren (1978) 102

Cuántos años tiene un día (1978) 139

Tres Marías y una Rosa (1979) 196

II. TEATRO ANTIGROTESCO

Lo crudo, lo cocido y lo podrido (1978) 250

Baño a baño (1978) 287

III. TEATRO AFIRMATIVO

Una pena y un cariño (1978) 308

Transformaciones del Teatro Chileno en la Década del '70

María de la Luz Hurtado
*Carlos Ochsenius **

Los autores desean agradecer a diversos realizadores teatrales el permanente diálogo e intercambio de opiniones sostenido en estos años. Sin embargo, las opiniones vertidas en este texto son de la exclusiva responsabilidad de sus autores.

No sólo la supervivencia, sino el poderoso resurgimiento desde 1976 en adelante de una producción teatral con raíces nacionales y de expresión contingente en Chile no dejará de sorprender a muchos. Más aún, cuando al interior de un régimen que provoca el quiebre de las instituciones preexistentes y que restringe la libertad de expresión y de reunión, se desarrolla ya no la expresión e intercomunicación crítica a través de la escritura y lectura personal y privada de textos, sino a través de espectáculos teatrales que requieren de un alto nivel de organicidad social tanto en el momento de la creación,¹ como en el del intercambio comunicativo de su obra con espectadores reunidos expresa y públicamente para ello.

Nos interesa dilucidar este fenómeno, reforzado por la evidencia de que ante estas circunstancias histórico-políticas comunes, las disciplinas artísticas y formas de expresión comunicativas tuvieron diferentes rearticulaciones en este país. Algunas desaparecieron casi por completo dentro de él, retrayéndose a círculos muy limitados de cultores, como es el caso del cine.² Otras están en una intensa búsqueda experimental por encontrar las formas de expresión y comunicación más significativas para el

* Este trabajo es una elaboración realizada por María de la Luz Hurtado de diversos documentos de trabajo, resultados de seminarios y actividades de coordinación cultural desarrollados por M. L. Hurtado y C. Ochsenius en CENECA entre 1978 y 1980.

actual momento, no proyectándose aún ampliamente a la sociedad, como ocurre con la plástica; otras, como el teatro, la nueva canción chilena o canto nuevo y la poesía han mantenido un movimiento artístico-social activo.

Creemos, en consecuencia, que las circunstancias macrosociales no son explicación suficiente del tipo de producción realizado por un movimiento artístico cultural. Este adquiere su especificidad del encuentro de ese nivel con características particulares de la disciplina en cuestión: de las condicionantes materiales que imponen su proceso de creación y circulación social; de la acumulación teórico-práctica que existe en la sociedad y en los realizadores especializados respecto a ese quehacer, como también de la organicidad social que históricamente ha ido adquiriendo al interior del aparato estatal y de la sociedad civil.

Para aportar elementos de comprensión al movimiento teatral chileno que se ilustra en esta edición, lo visualizaremos entonces desenvolviéndose en un medio teatral inserto en espacios sociales que actúan como condicionantes de su quehacer.

En cuanto este movimiento se desarrolla fundamentalmente dentro del teatro profesional o semi-profesional chileno que opera dentro del circuito de exhibición comercial, daremos cuenta de la conformación y desarrollo orgánico de este medio teatral en Chile post 1973, incluyendo sus antecedentes más significativos: movimiento teatral universitario (1940 . . .) y movimiento de renovación teatral (1968-1973).

Nos interesará destacar aquí cómo los realizadores teatrales chilenos se desenvuelven en los espacios sociales mediante la adopción de ciertas políticas que actualizan sus orientaciones y objetivos como agentes culturales, elaboradores y/o transmisores de visiones de mundo. Estas, a su vez, se expresarán en la relación forma-contenido de sus montajes, en los modos de producción adoptados, en la ligazón establecida con instituciones, grupos o clases sociales como respaldo o referente de su quehacer; en los espacios teatrales y en el tipo de difusión realizada, etc. De esta política cultural se desprenderá la función socio-cultural que cada montaje teatral satisface, y la que proyectivamente satisface un movimiento en la medida en que las opciones arriba mencionadas son coherentes y comunes para distintos realizadores, logrando con ello un potenciamiento recíproco.

Los espacios sociales condicionantes analíticamente considerados en este estudio son:

—el espacio jurídico-político, que reglamenta los límites de las prácticas estimuladas, permitidas y prohibidas por la legalidad vigente, y el tipo de sanciones y apelaciones que le corresponde

a cada una de estas posibilidades.

—el espacio ideológico cultural, que dice relación con las visiones del mundo más o menos formalizadas que hegemonizan la conciencia social y/o aquella que copa el campo de la expresión pública en forma preponderante en un momento dado. Este suele estar estrechamente ligado a un espacio social conformado por la correlación de fuerzas existentes al interior del Estado, y la dinámica social que ella genera a partir de las clases que están en el poder, las que están en posición ascendente o aquellas excluidas de éste. Esta correlación establece la capacidad que tiene cada una de ellas de hacer valer su posición y su proyecto cultural en el seno de la sociedad, o de vincularse orgánicamente con aquellos sectores sociales a quienes intentan representar.

—el espacio económico, vinculado con el proyecto de desarrollo económico-social que prevalece en la sociedad, con las relaciones sociales de producción que genera y con el acceso a los bienes y servicios que permite a los diversos sectores y quehaceres sociales.

Queremos finalmente aclarar que dados los acelerados y contradictorios procesos que ha vivido Chile en las últimas décadas, ha sido preciso establecer periodizaciones que incluyen breves lapsos de tiempo cronológico para poder dar cuenta de las transformaciones acaecidas en los niveles señalados, que son sensiblemente recogidos por el quehacer artístico.

Por otra parte, la narración en ocasiones detallada del contexto social apunta a que el lector que vive fuera del país recupere algunas referencias que para el espectador teatral chileno son no sólo un dato conocido, sino que incluso forman parte de intensas experiencias personales. Las puestas en escena del movimiento teatral que nos preocupa cuentan con este sobreentendido como clave que especifica la lectura significativa de las obras dentro de la polisemia y ambigüedad que caracteriza a toda obra artística.

I. El Teatro Chileno al 10 de Septiembre de 1973

A. *El movimiento teatral universitario: 1940-1968*

Existe un gran eje común en el teatro chileno profesional y semi-profesional que conforma en la actualidad el circuito comercial chileno, y al que pertenecen virtualmente todas las obras aquí recopiladas: su procedencia universitaria.³ Este factor juega un rol decisivo en la demarcación de los espacios sociales en que se desenvolverá este medio expresivo, y en las políticas teatrales seguidas. Estas serán altamente correlativas por un largo período a las dinámicas estatales, por ser estos centros de estudios aparatos centrales en la formación de intelectuales, profesionales y técnicos que han de llevar adelante los proyectos de acción estatales en todas las áreas de la actividad nacional.

Esta función se acentúa justamente a la fecha de nacimiento de estos teatros: principios de la década del '40, durante el gobierno del Frente Popular. Bajo la fórmula del Estado de Compromiso, éste representa a las amplias capas medias que impulsan un proyecto de desarrollo económico-social correspondiente a un capitalismo de Estado. Dos son sus ejes centrales: la sustitución de importaciones mediante la industrialización nacional pública y privada cautelada por medidas proteccionistas, y una política de ampliación de los beneficios sociales (educación, salud, vivienda, alimentación) a las mayorías nacionales a través de la acción de poderosos organismos estatales. Este modelo de desarrollo apuntaba a construir una base material y social capaz de integrarse a las pautas productivas y culturales de una sociedad moderna, basadas en una racionalidad tecnológica.

Con la premisa de que el Estado debe suplir las carencias de la sociedad, las universidades, en su mayoría financiadas por éste, fueron ampliando progresivamente sus funciones y atribuciones en respuesta a las demandas del modelo de desarrollo vigente.⁴ Es así como, entre otras muchas disciplinas y técnicas, acoge también a las artes formándose entre otros organismos el Ballet Nacional, la Orquesta Sinfónica, orquestas de cámara, escuelas y museos de

bellas artes, coros universitarios, institutos fílmicos, teatros y posteriormente, canales de televisión. Las escuelas y compañías profesionales de teatro funcionaron al alero de casi todas las universidades y sedes del país: en Santiago, el Teatro Experimental de la U. de Chile, fundado en 1941 y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica fundado en 1943. En provincia, el Teatro de la Universidad de Concepción, fundado en 1947, al que se agregan posteriormente los Teatros de la Universidad de Chile, sede Valparaíso, Antofagasta y Chillán, los teatros de la Universidad del Norte, de la Universidad Austral y de la Universidad Técnica del Estado.

La expansión de las universidades se reprodujo de alguna manera al interior de estos teatros, especialmente en las sedes centrales. Por su calidad de organismos subvencionados, unidos a la concepción integral que manejó desde su fundación el movimiento teatral universitario, desarrollaron una extensa labor de producción teatral, de docencia para la formación de actores, directores, diseñadores teatrales y monitores de teatro aficionado, etc. Realizaron cursos de temporada y extensión, concursos de dramaturgia, investigación, experimentación, publicaciones, festivales de teatro aficionado, etc. Se transforman así por mucho tiempo en ejes de la actividad teatral nacional cumpliendo el rol de creadores de un ámbito teatral profesional.

Este movimiento teatral universitario es quizás el más coherente e influyente de este siglo en el país, apoyado en su alta organicidad con el proyecto hegemónico vigente en su etapa fundacional, y en su evolución correlativa a la de los sectores sociales que van paulatinamente accediendo al poder en las décadas siguientes.

Su proyecto cultural inicial apuntaba a la modernización de la actividad teatral según los cánones estéticos imperantes en el mundo desarrollado, aspirándose a un dominio de esas técnicas expresivas. Preocupación que corría paralela a la modernización tecnológica del país en pos de su desarrollo.

En su primer decenio los teatros universitarios privilegiaron fuertemente el montaje de obras extranjeras clásicas y luego contemporáneas, "a la manera" en que se montaban en Europa y en EE. UU. en los llamados teatros de arte.⁵

Por otra parte, se tenía una aguda conciencia de la calidad especial que posee el teatro para interpretar, valorar, y orientar respecto a la realidad del hombre en sociedad. Esta función se asumió centralmente ubicando entre sus objetivos programáticos el dar a conocer "los grandes valores de la literatura universal" como colaboración a la formación moral y estética de la ciudadanía. Se adhería en cierta forma a una concepción iluminista, y la extensión

se entendía básicamente como la difusión de un bien cultural que debe expandirse a toda la sociedad, como forma de incorporarla a los valores culturales prevalecientes o a aquellos que se aspiraba a que prevalecieran. Forman así un público orgánico a esta política cultural, integrado por intelectuales y sectores medios preferentemente.

Es el teatro de la Universidad de Chile el que sustenta con más fuerza la vocación socializadora de su quehacer, congruente con la activa vida ideológico-política que caracterizara a ese plantel educacional. Incluye en su repertorio obras que no sólo aluden a las preocupaciones morales de una burguesía en crisis, o que rescata valores típicos de personajes populares, sino que realizan una lectura más estructural y crítica del sistema vigente. Es por ejemplo, el único teatro chileno que monta la casi totalidad de las obras más importantes de B. Brecht, principalmente en la década del '60.

Asimismo, el Teatro de la Universidad de Concepción, fundado en 1947 pero activado a fines de la década del '50 y comienzos del '60 con la presencia del Rector David Stichkin y del fundador del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, Pedro de la Barra, es especialmente significativo en la revitalización de este movimiento teatral. A él concurren, igualmente, una generación de jóvenes recién egresados de la U. de Chile, entre los que se cuentan Gustavo Meza, Jaime Vadell, Delfina Guzmán, Jorge Gajardo, Nelson Villagra, Shenda Román, Tennyson Ferrada y otros. Este teatro se abocó a la realización de un teatro nacional y popular, innovando en los espacios de representación y en los lenguajes escénicos. En su difusión estableció lazos con los obreros y mineros de la activa zona de Talcahuano y Lota, y también con campesinos de la zona sur. Por otra parte, en la Universidad se vivía una bullente actividad artística e intelectual: la literatura, la música folklórica y de la nueva canción chilena, la plástica y la danza, como también la filosofía y las ciencias sociales tenían igual estímulo y desarrollo en un sentido nacional y latinoamericanista.

Por otra parte, este quehacer múltiple convirtió a los teatros universitarios en auténticas instituciones sociales. La incorporación y permanencia en ellos estaba sujeta a normas precisas; sus miembros eran finitos e identificables; había una cierta fluidez e intercambio entre las distintas escuelas y compañías, ya sea en calidad de alumnos, profesores, directores, actores o técnicos. Ello hacía que se fuese compartiendo diversos niveles de experiencia formando un sólido sustrato común, sin que ello impidiese la progresiva decantación de posiciones en la medida que fuesen cambiando las condiciones generales del país. Todo lo anterior conllevó a la postre un alto nivel de especialización de este quehacer artístico, unido a

su profesionalización.

De esta manera, se fue conformando una ética básica entre los realizadores teatrales formados al alero de estos movimientos universitarios que se expresaba en una vocación de servicio público y de voluntad de impacto ideológico-cultural. Su acción tuvo siempre un carácter nacional, en el sentido de que su destinatario ideal era la sociedad en su conjunto, avalados en el hecho de estar interpretando una concepción cultural prevaleciente e impulsada desde un Estado representativo.

En la década del '50, se amplía este movimiento mediante dos factores de gran importancia. Primeramente, surge una generación de dramaturgos chilenos gracias a su impulso: Sergio Vodanović, Luis A. Heiremans, Egon Wolff, Isidora Aguirre, María A. Requena, Alejandro Sieveking, Gabriela Roepke. Adoptando las formas dramáticas introducidas a través del montaje de obras europeas y norteamericanas, estos autores intentan dar cuenta de temas, personajes, lenguaje verbal, situaciones y conflictos propios de sectores sociales nacionales, siempre buscando una proyección universalista y una reflexión moral.

Por otra parte, se crean pequeñas compañías teatrales autónomas, independientes de organismos centrales que trabajan en los llamados "teatro de bolsillo." Sus miembros suelen provenir de las universidades y forman estas compañías ya sea por no encontrar una inserción ocupacional universitaria o por sostener posiciones estéticas y opciones de repertorio diferentes. Juegan un importante rol de complementar, contrastar y cuestionar el quehacer de los teatros oficiales, así como de satisfacer requerimientos diferenciales de los públicos teatrales. Sus repertorios suelen ser o teatro de vanguardia, o teatro de divertimento.

Por otra parte, su inserción económica, dependiente principalmente de la taquilla, pone en tensión el cumplimiento de objetivos culturales sustentados en un funcionamiento subvencionado, obligando frecuentemente a operar con francos criterios comerciales para asegurar la subsistencia de su quehacer.

B. *El teatro chileno durante los procesos de cambio hacia el socialismo: 1968-73.*

B.1. *La Sociedad*

Los antecedentes más directos de la opción ético-estética asumida por el movimiento teatral que nos preocupa se remonta a fines de la década del '60 y primeros años del '70.

Políticamente, corresponde a fines del Gobierno Demócrata Cristiano (1964-70) y al Gobierno de la Unidad Popular (1970-73),

época de grandes transformaciones sociales y reformas institucionales, impulsadas sucesivamente por gobiernos que proponían diferentes modelos de desarrollo económico-social, como respuesta a la crisis del desarrollismo de los años '40 y '50. El primero, mediante la llamada "Revolución en Libertad," que proclamándose como alternativa democrática del marxismo, prometía un desarrollo económico-social que permitiese la integración social de los "marginados de la ciudad y del campo." La reforma agraria antilatifundista y la expansión de la burguesía industrial moderna apoyada en el proteccionismo y en organismos de integración regionales y latinoamericanos, unidos a la campaña de promoción popular en lo socio-cultural, fueron aspectos destacables de su programa de gobierno.

Al término del Gobierno Demócrata Cristiano, se produce una efervescencia social que presiona por la mayor democratización y amplitud de los procesos de cambio, llevando a la DC a posiciones de centro-izquierda, y a la expansión del apoyo social a la izquierda, conformada por una alianza de los partidos Comunista, Socialista e Izquierda Cristiana en la Unidad Popular. La doctrina marxista, la revolución cubana y el pensamiento social de la Iglesia Católica manifestado en Medellín ejercen una importante influencia en este sentido.

Del desarrollismo, marcado por la aspiración de integración a la racionalidad del mundo capitalista, especialmente a la de los países desarrollados, se pasa durante la Unidad Popular a sostener la teoría de la dependencia.⁶ Esta establece una oposición contradictoria entre los países centrales desarrollados y los subdesarrollados, debiendo éstos aspirar a romper la dependencia económico-cultural, tarea que se siente compartida con Latinoamérica y otras naciones dependientes. Este análisis se hace homólogo en relación a aquella desigualdad que se reproduce al interior de la sociedad, fruto de las relaciones de producción capitalista, propiciándose en consecuencia la propiedad social de los medios de producción, canalizados por el Estado. A la reforma agraria se agrega la industrial y minera, especialmente mediante la nacionalización de aquellas empresas que operan con capitales extranjeros (fundamentalmente norteamericanos), unido a una política de pleno empleo y redistribución del ingreso hacia los sectores más postergados.

En este contexto, las universidades experimentaron un proceso de Reforma desde 1967, iniciado en la Universidad Católica a partir de la presión del movimiento estudiantil. Este buscaba vincular a las universidades a los procesos de cambio acaecidos en el país, comprometiendo fuertemente a los intelectuales en el acacer

nacional. Igualmente, en el área cultural se reivindica lo nacional y latinoamericano, simbolizado en los sectores populares, revisándose el concepto vertical de extensión y promoción de valores preconstruidos por una cultura dominante. Algunos sectores socio-políticos promueven entonces la expresividad de los propios sectores populares, el intercambio y la retroalimentación en las instancias pedagógicas y comunicativas a la luz de los planteamientos de Paulo Freire, lo que no obsta a que muchos mantengan la opción por la "concientización" política vertical.

Estos procesos políticos estaban sustentados en un alto nivel de organización social promovida ya no sólo desde las bases o los partidos, sino desde el Estado mismo, que integraba a los primeros. Todos los ámbitos de actividad social y laboral estaban sujetos a organización, promoviéndose la llamada movilización popular mediante centros de padres y apoderados, juntas de vecinos, sindicatos, asociaciones gremiales y en ellos se hacían presentes igualmente los partidos, representantes de todo el abanico posible de tendencias, desde la extrema derecha a la extrema izquierda.

La presencia de estos gobiernos, elegidos mediante elecciones democráticas, expresan la difusión que existía en el país de un ideario político que apuntaba a transformar las estructuras sociales para dar un nuevo impulso a la economía, al desarrollo social y a la participación popular.

Entre 1967 y mediados de 1972, se vivencia un clima de optimismo y vitalidad creativa entre aquellos que apoyan estos procesos de cambio. Ya a fines de ese año, y durante 1973, se agudiza la violenta lucha social por el poder y la hegemonía, ya que el gobierno no tenía aún el poder sobre el Estado. Los cambios estructurales que estaban convirtiendo a Chile en un Estado socialista afectaban fuertemente no sólo los intereses y normas de vida de la burguesía, sino que incluso su sobrevivencia como clase. De aquí que pusiesen en juego toda su capacidad política, económica y de ascendente ideológico sobre la sociedad, en especial sobre los sectores medios, para reconquistar el poder gubernamental. Por ello la lucha copaba día a día todos los ámbitos de la vida social, poniendo un signo político a cada actividad que se desarrollase. La sociedad entera se agitaba, movilizaba en posiciones encontradas, llegando finalmente a una situación caótica, llena de tensiones.

B.2. *El Medio Teatral*

1. Momento de renovación: 1968-1972

Entre 1968 y 1972 se produce un proceso de renovación en el

teatro, en directa relación con los procesos acaecidos en el país.

Junto al sainete de Lucho Córdova, que mantiene una tradición desde los años '30, y a la infaltable comedia liviana de S. Piñeiro que muestra un micromundo doméstico, amable y simpático de la burguesía, aparece un nuevo tipo de producción de la generación del '50, que experimenta una marcada radicalización política. Algunos de estos dramaturgos incluso se integran a nuevas formas de producción teatral (creación colectiva). Desde un teatro "folklorista," costumbrista o de realismo psicológico, que llama la atención sobre casos particulares que evidencian un "problema social," vemos que el repertorio de dramaturgia nacional de Teatro de la Universidad de Chile, por ejemplo, vira al realismo épico: obras de M. A. Requena, I. Aguirre, C. Rojas y V. Torres como *Los que van quedando en el camino*, *Pan caliente*, *Los desterrados* y *Recuento* dan testimonio de las condiciones de vida y de la lucha de los sectores populares organizados. Teatro ya sea de denuncia y/o didáctico, se ubica en una posición actual de fuerza y esperanza de esos sectores, que legitiman su posición y buscan adhesión a ella apelando a una historia de postergación y represión en regímenes pasados.

Es un teatro derechamente político, que no sólo plantea sino que explicita en sus antagonistas y protagonistas dramáticos la lucha de clases.

Es también en esta época cuando surge la creación colectiva como método de producción teatral. A diferencia de la vertiente anterior, muy estructurada ideológica y formalmente, ésta se caracteriza por una "soltura" expresiva que recoge la necesidad que cada uno de los miembros de un colectivo teatral o social posee de participar activamente en un proceso de elaboración e intercomunicación de visiones de mundo. Supone necesariamente una renovación en el formato de las obras, en sus lenguajes escénicos y en sus temáticas para dar cabida a una sensibilidad y un punto de vista que se sienten inéditos en un momento de cuestionamiento global de valores, esquemas e instituciones vigentes. La correspondencia de este modo de producción teatral con las necesidades de sus emisores y destinatarios se evidencia en su nacimiento paralelo en diferentes grupos y en su rápida expansión. Similar situación ocurría, sin mediar influencias directas, en otros países latinoamericanos y en grupos de experimentación norteamericanos y europeos.

En lo formal, se apropia del lenguaje discontinuo de la T.V. que yuxtapone imágenes sin una necesaria solución de continuidad. Lenguaje que ya ha sido socializado como mecanismo de percepción visual y cognitiva, especialmente entre la juventud. Con la

gran diferencia de que se reacciona aquí contra la impersonalidad y verticalismo de los envasados televisivos de la industria cultural, que suelen universalizar visiones de mundo particulares de otras culturas dominantes, sometiendo al espectador a una recepción pasiva e indiscriminada.

Tanto en su formato como en su estructura dramática se opone al teatro elaborado mediante un discurso lógico-causal, ya que se piensa que éste no permite reflejar la convulsión, inquietud y orientación-desorientada de una juventud y de un movimiento social que vive intensamente su "aquí y ahora," pleno de contradicciones y sobreposiciones ideológicas, afectivas, existenciales y éticas.

La forma prevaleciente es así la del sketch, que construye una obra en base a cuadros desagregados, que grafican una idea o un punto de vista acerca de un fragmento particular de la realidad. Ésta se recrea en base a la simbolización de una situación, a través del accionar de tipos sociales que realizan funciones; no es un teatro de personajes con densidad psicológica. En la puesta en escena se apela a la percepción sensitiva del receptor: prima la imagen teatral elaborada a partir de la expresión corporal, de los sonidos, la música y la iluminación, unidos a un texto que apoya más que sustenta los significados. Es un teatro pobre, despojado de elementos "decorativos;" más que escenografía, se utiliza una utilería simple, sintética, siendo el cuerpo del actor el recurso expresivo fundamental. El estilo de actuación suele ser desenfadado, agresivo, irreverente, apoyado en un humor cáustico y agudo que se entremezcla con momentos de ternura y emotividad. El desarrollo del espectáculo se basa en la permanente ruptura de la cuarta pared, aprovechando y resaltando la presencia del espectador, transformándolo en activo partícipe.

Los temas suelen ser propios del nivel de conciencia y de la situación que viven los emisores. Reflejan una conciencia amplia, no estrictamente política, que establece mediaciones entre lo universal y lo particular, entre la masividad despersonalizada y la comunidad cercana.

Los teatros profesionales que principalmente desarrollaron esta forma de creación fueron el recientemente reformado Teatro de la Universidad Católica en sus Talleres de Creación Teatral (TCT) y de Experimentación Teatral (TET) perteneciente a la recién fundada Escuela de Artes de la Comunicación. En el teatro independiente destacan los Mimos de Noisvander, Teatro del Errante,⁷ para encontrar su más nítido exponente en los teatros Ictus y Aleph. Por otra parte, entre los teatros aficionados estudiantiles, poblacionales y sindicales se difundió con gran

rapidez esta forma creativa.

En 1968, por ejemplo, el TET realiza *Peligro a 50 metros*, creación colectiva con apoyo de los dramaturgos Sieveking y Pineda. Es una obra testimonial, que representa la visión que tiene un grupo de jóvenes de su país y del mundo. Es un periódico-vivo, que intenta sensibilizar respecto a temas heterogéneos y a la vez relacionados como la guerra de Vietnam, la violencia, la insensibilidad social, el autoritarismo, la incomunicación, la formalidad y utilitarismo que caracteriza a las relaciones humanas, el ascenso de la lucha de masas, etc. El formato era tan flexible, que permitía la incorporación de cuadros o alusiones referentes a los acontecimientos que se fuesen produciendo durante el período de exhibición de la obra.

En 1969, el mismo grupo presenta *Nos tomamos la Universidad*, creación colectiva que cuenta con el apoyo de Sergio Vodánović y la dirección de Gustavo Meza. Esta obra, si bien está realizada en base a cuadros, posee un claro desarrollo argumental, al testimoniar desde un cierto punto de vista y a partir de personajes delineados los hechos acaecidos recién el año anterior en esa Casa de Estudios.

Por su parte, *Un elefante y otras zoologías* de Jorge Díaz, montada por el Ictus en 1968, tenía por tema a Latinoamérica y sus dictaduras militares, con especial énfasis en la represión política. Esta obra dió paso a la creación colectiva, con *Cuestionemos la cuestión*, estrenada un año más tarde por este mismo teatro. Como su nombre lo indica, en ella se cuestionan las inconsecuencias morales de las instituciones sociales vigentes, desde el sistema político parlamentario hasta el matrimonio y la amistad.

Especialmente en el teatro independiente, por influencia de este modo de producción, empieza a consolidarse una manera de entender la pertenencia a una compañía teatral. Más que una relación de contrato laboral o un espacio para desempeñar un oficio, las compañías se transforman en auténticos "grupos" que se unen alrededor de proyectos ético-estéticos. Requieren de unidad ideológica y de capacidad de desempeño según una particular modalidad estética, ya que se busca que las obras respondan directamente a las necesidades de expresión políticas, sociales y personales de los miembros del grupo. Ello implica, de alguna manera, un rechazo al teatro de repertorio, y a una dramaturgia de autor unipersonal.

Por otra parte, en la medida que la creación colectiva es realizada principalmente por los actores y directores de los grupos teatrales, con el concurso de dramaturgos que se ponen al servicio de la obra entendida como puesta en escena, por su propia inserción tienden

a valorar al teatro como hecho comunicativo que cobra su máxima expresión en el ejercicio de su propia disciplina: en el momento del montaje y en su presentación frente a un público presente. La preeminencia que adquiere la interpretación actoral y el lenguaje escénico propiamente tal, que implica el desarrollo de un particular "estilo" en cada uno de los grupos, hace casi imposible que su remontaje mantenga la misma expresividad y significación que el original. Más aún, la falta de desarrollo de un sistema de notación "escénica" hace que los libretos (cuando los hay) sólo reproduzcan con mayor exactitud el lenguaje hablado transpuesto a lenguaje escrito, quedando ausentes los demás lenguajes que concurren a la conformación de la significación resultante. Este hecho acentúa el carácter contingente de este teatro, y su desvalorización como "texto literario" o como aporte cultural más permanente. Este último se entiende más bien como incorporado a la producción escénica posterior que estos grupos realizan, acogiendo en ellas sus experiencias y la de otros grupos que van conformando una "cultura teatral" común.

En un segundo momento, 1972-1973, especialmente en el Taller de Creación Teatral de la Universidad Católica, en el Teatro Ictus, en El Túnel y otros, se mantuvo la fórmula de creación colectiva en la puesta en escena, pero ahora basados en textos de literatos y poetas (poesía de Nicanor Parra en *Todas las colorinas tienen pecas*, cuentos cortos de Alfonso Alcalde en *Paraíso para uno*, textos de Alfonso Alcalde en *Tres noches de un sábado*, como también de periodistas (Carlos Alberto Cornejo, Isabel Allende). Su incorporación pretendía, especialmente en el caso de los primeros, asegurar un hilo ético-estético conductor de las obras e indagar en componentes más permanentes de la visión de mundo e idiosincracia nacional. Sin embargo, teatralmente parecen haber sido experiencias no muy logradas, salvo *Tres noches de un sábado*.

2. Anuncio de la crisis: 1972-73

La importancia que tuvieron estas experiencias en los años '68 al '71 fueron decreciendo por la readecuación que sufre el circuito comercial de exhibición teatral ante la dinámica social generada por la lucha política frontal que caracterizó los dos años siguientes ('72-73).⁸

Por una parte, los medios de comunicación de masas, el cine, pero especialmente la televisión, están en plena actividad en un esfuerzo por contrarrestar la dependencia cultural y hacerse parte en la disputa hegemónica, dando gran cabida a la producción dramática nacional, ya sea en teleseries, teleteatros o incluso sketches. Entre otros, el grupo Ictus mantiene un programa

semanal, *La Manivela*, de gran éxito, que les permite una proyección nacional. Ello hace, por ejemplo, que entre 1970 y 1972 no estrenen ninguna nueva obra teatral por estar absorbidos en esta tarea.

Por otra parte, el desarrollo de los movimientos de masas y de sus organismos redundó en una intensa actividad cultural realizada en la base social por los propios obreros, campesinos, pobladores y estudiantes. Se fue conformando así un extendido movimiento de teatro aficionado, que en 1973 abarcaba más de 300 grupos afiliados a la Asociación Nacional de Teatro Aficionado Chileno (ANTACH). También existían grupos profesionales dependientes de los organismos de masas que realizaban un teatro de apoyo directo a las actividades de los primeros. A la vez, muchos estudiantes universitarios de teatro y realizadores teatrales trabajaban como monitores o directores de grupos de estos teatros populares. Se produjo, entonces, una estrecha organicidad entre público teatral y realizadores, accediendo cada grupo a la visualización de la problemática nacional a través de la expresividad de aquellos que compartían experiencias directamente comunes. A la vez, este teatro se fue tornando cada vez más ligado a la contingencia política, en la medida que estaba vinculado a sectores que participaban cada vez más directamente en la lucha por el poder y la hegemonía.

Por otra parte, los sectores medios y la burguesía, público más habitual de los circuitos comerciales, ya no miraba con la misma complacencia el teatro crítico y reflexivo que apoyaran en el pasado anterior. En tanto la sociedad entera estaba saturada de discusiones ideológicas, muchos buscaron en el teatro un espacio de evasión, de relajación o de esparcimiento lúdico. El género preponderante en esta época es el café-concert, que constituye la tercera parte de los estrenos teatrales de 1973. Tras el éxito comercial de *Agamos el Amor*, montada en 1971 por El Túnel,⁹ obra de "destape" erótico, provocativa y efectivamente humorística, el café-concert se empieza a explotar por dar muy buenos dividendos comerciales, así como por permitir ciertas innovaciones formales respecto al teatro tradicional. Asimismo, otras compañías (como la de El Angel, por ejemplo) montan comedias y vodeviles, aunándose a la veta del teatro de divertimento. Los teatros de mayor trayectoria, como el de la Universidad Católica y de Chile, perdieron casi todo contacto con su público tradicional, que no lo siguió en sus innovaciones post-reforma. Por otra parte, aquellos públicos ideales de este teatro (obreros, pobladores, estudiantes, intelectuales) estaban realizando o satisfaciendo de diversas maneras su necesidad de expresión, por lo que tampoco fueron

partícipes de estas experiencias. Muchas de éstas, que se encontraban en estado germinal, serán, no obstante, desarrolladas con mayor madurez con posterioridad.

II. El Teatro Chileno Bajo el Autoritarismo: 1973-1980

La resolución de la lucha por el poder estatal acaecida en Chile en septiembre de 1973 en favor de los sectores de derecha apoyados por las Fuerzas Armadas revierten drásticamente los cauces históricos seguidos en las últimas décadas. Nos interesa destacar aquí las características de esta reversión, en cuanto provocan fenómenos tanto de ruptura como de continuidad del quehacer cultural en el país.

A siete años del Golpe Militar, es posible advertir tres grandes etapas en el funcionamiento del régimen,¹⁰ que se corresponden con otras igualmente diferenciables al interior de la actividad cultural y teatral.

La primera de ellas comprende el período 1973-76. A nivel estatal, esta etapa se caracteriza por la realización de una revolución burguesa capitalista que sienta las bases de un nuevo modelo de sociedad, fundada en una economía liberal y apoyada por un ordenamiento jurídico-político autoritario. Esta acción provoca en la sociedad civil, en especial en los sectores populares, una profunda desarticulación y exclusión económico-social, debiendo luchar duramente por la sobrevivencia.

Un segundo período es el comprendido entre 1977 y 1980, caracterizado por medidas que tienden a la profundización del modelo económico, y al enfrentamiento del problema de la estructuración política del régimen. En la sociedad civil, a su vez, se produce una rearticulación paulatina dentro de las nuevas condiciones, provocando una reactivación económica, cultural y luego también política.

Finalmente, de fines de 1980 en adelante, nos encontramos ante la ampliación del modelo a todos los ámbitos de la organización social, a través de la Nueva Institucionalidad jurídico-política sancionada por plebiscito nacional en septiembre de ese año, y la aplicación de las llamadas siete modernizaciones. En la sociedad, se aprecia la vigencia y reproducción (no exenta de crisis) del nuevo orden, así como también se toma conciencia de la profundi-

dad y alcances de las transformaciones acaecidas.

El movimiento teatral que nos preocupa se gesta, en lo organizativo y en sus contenidos primarios, en la primera etapa, para encontrar su espacio histórico de realización en el segundo período. Su continuidad y readecuación en el tercero aún se encuentra en un momento germinal, pero que prefigura ya su conformación futura.

A. Primera Etapa: 1973-76

A.1 La Sociedad

Es en esta etapa cuando se experimentan las rupturas más violentas respecto al orden económico-social vigente hasta la fecha, al ser desmantelados los dos elementos principales que habían conducido a la impugnación casi total del orden capitalista. Por una parte, la organicidad que sustentaba al Estado de Compromiso en su momento de profundización democrática, en especial la movilización popular impulsada por los partidos políticos y organismos de masas que representaban a los trabajadores. Por otra parte, el carácter socialista del Estado, expresado en la propiedad y/o control popular de los medios de producción y de la actividad económica en general.

Este proceso se realizó en dos sub-períodos:

1. *1973-1975*: en el que aún no estaba clara la trascendencia histórica que tendría el cambio institucional, planteándose este como un acontecimiento temporal destinado a "restaurar la auténtica y tradicional institucionalidad chilena, desquiciada por el marxismo," o "volver a la normalidad el funcionamiento de la economía y de la institucionalidad política, tras el caos y el desequilibrio paralizante producido por los experimentos reformistas."

Las principales medidas, en el ámbito económico, estuvieron destinadas a revertir el carácter socialista del Estado y secundariamente, a frenar la inflación que alcanzaba a casi un 1.000%. Comienza la devolución de las empresas y propiedades del área social al sector privado, se restaura el rol regulador del mercado mediante la liberación de precios fijos y la limitación de la subvención directa o indirecta a la gestión económica. Se plantea el imperativo de autofinanciamiento a las empresas estatales productivas y de servicio, se suprimen muchos organismos fiscales de apoyo a los procesos de reforma, se reduce el empleo en la administración pública, todas medidas destinados a reducir el déficit fiscal. Paralelamente, se abre un mercado de capitales, se restablecen los lazos económicos con el

mundo capitalista, y en especial, comienza la apertura de las importaciones mediante rebajas arancelarias.

Se está en presencia de un liberalismo económico moderado que, aunque opera con una lógica monetarista, mantiene el peso de la industria nacional y de la gran y mediana burguesía empresarial.

En el plano jurídico-político, el poder ejecutivo, legislativo y parte del judicial se concentran en la Junta de Gobierno militar y en las Fuerzas Armadas, disolviéndose el Parlamento y poniendo fuera de la ley a los partidos de izquierda, y declarando "en receso" a los de centro y derecha. Complementariamente, se despide de sus trabajos y/o se apresura masivamente a los partidarios del régimen anterior, se crean organismos de investigación secretos, se suspende el derecho a reunión y a asociación y se congela la acción de los sindicatos y organismos gremiales. Igualmente, se limita el derecho de expresión; los medios de comunicación de masas son casi completamente copados por el oficialismo, y las universidades son intervenidas militarmente.

2. 1975-1976 se caracteriza por otorgarle un carácter revolucionario al modelo económico-social, fundando con ello una nueva modalidad que aspira al desarrollo capitalista sobre bases contrarias al desarrollismo de la década del '40-'60. En esta oportunidad, se trata de una economía extremadamente liberal, siendo el mercado nacional e internacional el regulador máximo de la actividad económica. Con ello, se busca la reorientación de la economía hacia aquellas áreas que posean ventajas comparativas a nivel internacional, ya sea por los recursos naturales del país, como por la eficiencia y modernidad de la gestión empresarial medida a través de indicadores monetarios.

Esta etapa se inicia con la llamada "política de shock," destinada a "sanear la economía" bajando abruptamente los aranceles, enfatizando la exigencia de autofinanciamiento a las empresas dependientes del Estado y reduciendo aún más el gasto fiscal y la velocidad del circulante mediante la postergación de los reajustes salariales, entre otras medidas.

Esta política tiene un efecto recesivo y rearticulador instantáneo: el P.G.B. arroja un índice negativo de un 16.6% como consecuencia de la quiebra de innumerables industrias y de la paralización de otras actividades económicas; la cesantía alcanza a más de un 20% y se acentúa aún más la pérdida del poder adquisitivo de la población, salvo el del 20% de ingresos más altos.

Es tal el llamado "costo social" de esta política, que el gobierno se ve obligado a crear el Plan de Empleo Mínimo para paliar la cesantía, con salarios muy inferiores al salario mínimo vigente. Igualmente, la Iglesia Católica crea comedores infantiles en las poblaciones, y bolsas de cesantes para dar trabajo y rehabilitar socialmente a estos y a sus familias.

También la Iglesia se preocupa de la otra sobrevivencia, de la más primaria amenazada por la violación de los derechos humanos, mediante su servicio jurídico. Primero, a través del Comité por la Paz, y luego de la Vicaría de la Solidaridad. A la inseguridad económica que afecta a la gran mayoría de los chilenos (incluso a grandes y medianos comerciantes y empresarios que se ven desplazados en la nueva lógica económica) se suma la inquietud que genera el estado de sitio y guerra interna "contra la subversión y el marxismo" que impera en el país. Este pone a cada ciudadano bajo sospecha, estando expuesto permanentemente a diversas formas de control, censura y exclusión de la vida social activa, ya sea mediante el despido laboral, la prisión o el exilio.

Ello trae como consecuencia la acentuación de la atonicidad social, generada primeramente por la ruptura de los equipos de trabajo del área laboral como también por la dificultad de mantener vivas las organizaciones sociales en este contexto.

A.2. El medio teatral entre 1973-1976: desarticulación institucional.

Las dos caras de Jano del nuevo régimen¹¹—autoritarismo político y liberalismo económico—afectaron con fuerza el desenvolvimiento de la cultura y del teatro nacional en estos años de instauración. Ellos están marcados por un signo negativo: no hay grandes proyectos; la actividad observable, de readecuación a los nuevos espacios económicos y jurídico-políticos se destina a resguardar la seguridad personal, la subsistencia económica y la mínima continuidad del oficio o de la disciplina artístico-cultural que corresponda. Pero en ella se gesta también una mejor respuesta artístico-cultural y organizativa a las condiciones imperantes.

1. La actividad teatral subvencionada.

Los afectados inmediatos por el nuevo orden son aquellos teatros dependientes de organizaciones político-sociales y de organismos estatales.

El movimiento de teatro aficionado poblacional, sindical y campesino es desmontado junto con las instituciones que los respaldan, restándose con ello una instancia más de expresión y

articulación popular.

Por otra parte, los teatros universitarios se ven fuertemente afectados al iniciarse un proceso de "contra reforma" al intervenir militarmente estas casas de estudio en todo el país, centralizándose fuertemente las decisiones. El único que mantiene una cierta continuidad de sus miembros es el de la Universidad Católica, ya que perdura un núcleo de directores y actores encabezados por el director teatral Eugenio Dittborn, quien ejerce la dirección del teatro desde 1954. No obstante, la estructura interdisciplinaria con que operaba esta escuela-compañía desde la Reforma en la Escuela de Artes de la Comunicación, en la que confluían investigación, docencia y producción en teatro, cine y televisión, más un centro de comunicaciones sociales, se vio fuertemente afectada. En 1976 se cierra esta Escuela, y con el tiempo desaparecen del quehacer universitario las áreas de cine, televisión y el centro de comunicaciones. Teatro es la única disciplina que sobrevive, pero se suspende por un período (1975-79) el ingreso de nuevos alumnos.

Igualmente, cambia en forma radical su política de repertorio: de un virtual 100% de montajes de teatro chileno, política sostenida ininterrumpidamente desde 1957, se vuelca hacia un 100% de teatro clásico español y francés: Calderón de la Barca, Lope de Vega y Molière. Con ello no se vulnera el receso político que toda obra reflexiva de dramaturgia chilena pudiere desafiar, a la vez que se recurre en esos momentos difíciles a la sabiduría, serenidad y altura ética contenida en obras como *La vida es sueño*, montada en 1974, cuyo Segismundo, encarcelado por un miembro de su propia sangre clama por justicia, por libertad y por la vigencia de valores humanos y cristianos. Ese mismo año se monta el auto sacramental *El pastor lobo*, dirigido por Raúl Osorio, montaje experimental que recoge la estética desarrollada por los talleres creativos de la Reforma, y teniendo una difusión festiva en escenarios al aire libre.

En los años siguientes, en el contexto de profundas reestructuraciones administrativas y de persistentes medidas de reducción de personal, la única política teatral posible parecía ser la de asegurar la subsistencia de la institución. Es así como el montaje de clásicos sugestivos es captado por las demandas vigentes de autofinanciamiento, de ecuanimidad ideológica y de éxito de público, haciendo que se desarrolle en la puesta en escena la espectacularidad formal. A la vez, la selección de repertorio se pone al servicio de los requerimientos de su nuevo público organizado y masivo: los escolares secundarios, que asisten a los clásicos por recomendación del Ministerio de Educación.

La Universidad de Chile disputa este mercado a la Católica,

llegando incluso en 1976 a montar ambos paralelamente un *Don Juan*.¹² Estos montajes (específicamente los de la Universidad de Chile), para muchos teatristas se convierten en símbolo de la cultura afirmativa y de la degradación de los teatros universitarios.

Entre los alumnos y algunos profesores de la U.C., la inquietud por dar cuenta teatralmente de la impactante realidad nacional persistía. Es así como se forma un taller teatral autónomo en 1976, dirigido por Raúl Osorio ("en la esquina de afuera de la U") para satisfacer esta inquietud, el que daría origen al Taller de Investigación Teatral (TIT).

Los demás teatros universitarios corren peor suerte.

El Teatro de la Universidad de Chile de Santiago, la más importante institución teatral a la fecha, que participara derechamente en la disputa hegemónica, abanderándose claramente con el Gobierno de la Unidad Popular, sufre la exoneración de la virtual totalidad de sus profesores y planta de actores, aparte de la expulsión o abandono de sus estudios de casi el 50% de los alumnos.

La planta docente es reemplazada por profesores "sin antecedentes" o de confianza para las nuevas autoridades, produciéndose sucesivas reestructuraciones y cambios de directiva, sumiendo al plantel en una gran inestabilidad. Los elencos contratados para los montajes profesionales del teatro deben igualmente contar con la sanción política de las autoridades, con lo que se debilita notablemente su competencia artística y la calidad de la docencia. Priman, igualmente, en ambos quehaceres no ya la discusión democrática, sino formas de conducción teatral autoritarias, volviendo a la superada época del "despotismo" de los directores artísticos.

Este teatro mantiene en apariencia su característica política de repertorio: el montaje de una obra moderna extranjera, un clásico y una obra chilena, aunque en su criterio de selección se reacciona contra la trayectoria anterior, evitándose toda referencia a la realidad nacional. Las readecuaciones organizativas que había tenido el Teatro de la Universidad de Chile desde su fundación¹³ habían mantenido siempre una relativa solución de continuidad, situación que en esta oportunidad no se mantiene. Se puede afirmar, en consecuencia, que estamos en presencia de un nueva institución teatral, que reivindica su funcionalidad oficialista con su nuevo nombre: "Teatro Nacional Chileno."

Los demás teatros universitarios del país se encuentran en una situación aún más aflictiva, al ver clausurados completamente sus actividades de producción teatral y docencia. Es así como en 1976 TEKNOS, el Teatro de la Universidad Técnica de Santiago, es cerrado tras casi 15 años de funcionamiento ininterrumpido. Al

igual que en los años anteriores, sufrieron igual clausura los de la Universidad de Concepción, Universidad Austral, Universidad del Norte y los teatros de diferentes sedes de provincia de la Universidad de Chile.

Sin duda esta circunstancia lesiona gravemente el importante rol impulsor de las artes y del teatro que habían desempeñado estos centros culturales subvencionados, gracias a la continuidad y amplitud operativa que esta condición económica les permite por ejercer su tarea, al margen de los vaivenes de la oferta y la demanda a que están sujetos los teatros independientes. A la vez, se suprime el intercambio cultural activo entre Santiago y provincias que canalizaban los centros universitarios en ellos radicados, acentuándose en estas últimas su marginalidad cultural.

Otros medios de expresión dramática de importancia los constituyen el cine y los teleteatros, campo de trabajo y de creación que había logrado un fuerte desarrollo en la década del '60 y, en especial, en los primeros años del '70, también fundamentalmente gracias al auspicio estatal.

Durante 1974 y principios del '75, aún con el impulso de los años anteriores, se mantiene un cierto nivel de producción televisiva, especialmente de telenovelas y teledramas. La Universidad Católica, por ejemplo, en convenio con el Ministerio de Educación, financia y realiza ocho teleteatros de obras de dramaturgos chilenos de la generación del '50, respondiendo en su producción a elevadas normas estéticas. Sin embargo, las dos grandes restricciones de la época impiden su exhibición, debiendo languidecer en alguna bodega sin ser proyectadas. Estando los canales televisivos obligados al autofinanciamiento, dicen no encontrar auspiciador adecuado para proyectar estas obras. También hay una razón más de fondo que lo impide: muchos de los actores que en ellos participan están incluidos en las novedosas "listas negras." Estas prohíben la aparición de las personas en ellas inscritas en cualquier proyección o imagen televisiva (aunque sea en un spot publicitario) por razones de censura política. Se trata de que aquellas personas que evocan un cierto momento de nuestra historia política o la adhesión a un ideario hoy impugnado, sean borradas de la memoria pública colectiva.

Esta doble lógica (económica y de censura), acentuada a fines de 1975 en adelante por la política de shock, hace que igualmente las demás producciones dramáticas se terminen, implantándose decididamente el programa envasado extranjero, más barato y menos comprometido.

El cine, cuyo principal centro productor estatal (Chile Films) es intervenido, cesa su producción dramática. Esta situación, unida a

la nueva ley de cine, que aplica un alto gravamen a esta actividad, hace descender a niveles ínfimos la producción cinematográfica realizada dentro de Chile en este período.

Todas las formas mencionadas de exclusión del aparato cultural estatal resultaron en una enorme cantidad de realizadores teatrales, de cineastas y de otros artistas, sin trabajo y sin posibilidad de defensa.

Frente a esta situación hubo diferentes tipos de respuestas: algunos intentaron mantenerse en el ejercicio de la profesión en Chile, otros, buscaron trabajo en otras áreas de la economía y aún otros (cerca de un 25% de los teatristas en ejercicio) abandonaron el país, convirtiéndose muchas veces en exiliados. Con ello se disgregan generaciones de artistas, movimientos y grupos de trabajo, pudiendo, no obstante, muchos de ellos readecuar su práctica y su lenguaje a nuevas situaciones y vivencias culturales en el extranjero, aportando con ello a la elaboración de un nuevo momento de la cultura chilena.

2. Teatro Independiente: la sobrevivencia en la exclusión.

Una mirada ingenua a los datos cuantitativos podría llevar a concluir que esta es una época de pleno auge y dinamismo del teatro profesional independiente santiaguino.¹⁴

Con posterioridad al Golpe Militar, a fines de 1973, aparecen nuevas compañías y estrenos, con lo que se establece ese año un record de actividad teatral profesional (30 grupos, 44 obras). Esta situación se mantiene hasta el fin de la década, con una media de 38 obras anuales, siendo que entre 1968 y 1971 hubo una media de 25 obras anuales. Crece, por tanto, la actividad en este circuito en más de un 50%

Por otra parte, este crecimiento es paralelo al aumento de la exhibición de dramaturgia chilena, ya que baja en números absolutos la cantidad de obras extranjeras montadas, y se mantiene la tendencia al aumento de ese tipo de teatro. En el período '68-'72,¹⁵ se monta un promedio anual de 10 obras chilenas¹⁶ creciendo éste en un 170% en el período '74-'76, al ser 27 obras la media anual.

Es interesante, sin embargo, remitirse a la organización económico-institucional en que se sustentan estas compañías, y al tipo de repertorio que poseen para aquilatar los datos anteriores.

2.1 Constitución organizativa.

En 1976, sólo dos teatros de los que operaban en el período '68-'72 logran mantener un funcionamiento estable: el teatro Ictus, único sobreviviente de aquellas compañías que hacen teatro de

reflexión contingente, y el teatro de Lucho Córdoba, de tradición preuniversitaria, basado en la figura de sus actores principales que montan sainetes de su creación. Todas las demás compañías o bien tienen un funcionamiento discontinuo (las menos) o simplemente dejan de operar.¹⁷ Algunas se rearticulan para dar nacimiento a nuevas compañías, manteniendo algún integrante base y, en general, modificando su política cultural.¹⁸ Otras, se van al extranjero (Compañía de los Cuatro y del Angel), y aún otras son impedidas de seguir funcionando por las fuerzas de seguridad (caso del Grupo Aleph). Todas ellas encuentran un espacio económico y/o político hostil que explica las circunstancias arriba mencionadas.

No obstante lo anterior, en estos años un promedio de 33 compañías o grupos teatrales presentan obras en el circuito comercial anualmente. El grueso de ellas está constituido por una cantidad nunca antes vista de "grupos ad-hoc," que se reúnen alrededor de un montaje sin proyecto de constituir compañía, para luego separarse una vez concluido este. Sólo algunos grupos, nacidos durante este período e insertos "en las nuevas reglas del juego," logran crear compañías con estabilidad operativa.

El enorme crecimiento del medio teatral independiente en este período se explica por la violenta y drástica retracción del área subvencionada-estatal, cuyos ex-miembros intentan mantenerse aquí en el ejercicio de su oficio y encontrar un mínimo sustento económico. Las políticas teatrales preponderantes avalan este planteamiento.

2.2 Repertorio.

a. Teatro Comercial

El 50% de las obras montadas corresponden a dos géneros considerados "menores," los que se adecúan mecánicamente a las restricciones económicas y expresivas vigentes: teatro infantil, y café-concert.¹⁹ Encontramos, por ejemplo, 6 montajes de teatro infantil en 1974, 17 en 1975 y 13 en 1976. Expresivamente, no puede haber nada objetable en obras como *El Robot Ping-Pong* de José Pineda, montada por el Teatro del Angel, *El circo alegre*, de Noisvander, y *El maravilloso viaje fantástico* de C. Wittig.

Otro género teatral que prima en este período es el de comedias cómicas, sainetes y vodeviles, que reflotan formas teatrales de principios de siglo, alimentados ahora por dramaturgos de la generación del '50 y posterior, como Pineda, Barril, Letelier, Villarroel, Gertner, Barros e incluso Cuadra y Sieveking.

Todos ellos tienen una explícita orientación comercial: son

concebidos como mercancía, ofrecida a los sectores que se supone tienen capacidad económica para "comprar" entretención para ellos o sus hijos en esos difíciles momentos de restricción económica. Pero, en definitiva, estas respuestas a las condiciones vigentes demuestran ser inorgánicas y funcionan más como salvavidas de plomo.

b. Teatro de reconocido valor cultural.

Otros teatristas, por el contrario, buscan reconstituir su práctica teatral retrotrayéndose a la tradición universitaria; camino que en lo inmediato parecía más dificultoso, pero que a mediano plazo demostró tener un arraigo más real en la cultura de los espectadores teatrales chilenos. O que, en su defecto, satisfizo las necesidades de expresión, de reflexión y de creatividad teatral de sus realizadores, lo que los estimuló a perseverar en sus objetivos de formar núcleos de acción cultural. Esta opción fue seguida fundamentalmente por que tenían una más larga o más intensa experiencia en los teatros universitarios, dando así origen a un núcleo más o menos estable de compañías: Imagen, Le Signe, Los Comediantes y Teatro Joven.

Sus repertorios, constituidos por teatro extranjero moderno y clásico, acogen como temáticas primordiales la sátira de costumbres referidas a la burguesía moderna o al "hombre universal," como también el drama psicológico-existencial del hombre contemporáneo. Se vuelve con ello a un teatro considerado tradicional, montado también de acuerdo a cánones consagrados, continuando con ello la labor de los teatros de bolsillo de la década del '50 y del '60. Con la diferencia de que no se incluyen ahora las tendencias más vanguardistas (Ionesco, Beckett) o de opción político-social más explícita (Brecht-Weiss) ni menos aún teatro latinoamericano referido a la realidad socio-política del continente.

Aun cuando muchas veces la recurrencia al teatro extranjero clásico era una medida de seguridad, por ser "culturalmente" inobjetable y desligado de las referencias contingentes en que muchos de sus realizadores habían estado comprometidos hasta hace poco, la crítica a diversos aspectos de la cultura dominante adquiere en estos momentos un nuevo sentido para estos realizadores.

En momentos en que rige un "orden muerto" en la sociedad, en que la ideología como orientadora de la conciencia y de las prácticas sociales es desplazada por los "lugares no-culturales de la cultura,"²⁰ se amplía el ámbito de competencia de "lo político" o de lo reivindicable en pro de la libertad y de la vigencia del pensamiento crítico. Es así como un teatro que satisfaga los requeri-

mientos genéricos propios del arte dramático ya cumple para sus realizadores una importante función: promover la reflexión, la apreciación estética, el reconocimiento de la existencia de estados de crisis en el hombre y en la sociedad, que propone un consiguiente dinamismo histórico fundado en las leyes básicas de la estructura dramática (presencia de antagonistas, protagonistas, conflicto y transformación). Para la compañía Imagen, por ejemplo, era esta la época de "abrir las latas de conserva" en que se habían convertido las mentes de muchos chilenos, que no querían ver ni oír, que no se atrevían a pensar más allá o más acá de lo que "se podía."²¹

c. Teatro Nacional.

Mas no todo es sustracción directa o indirecta a nuestra historia en este período. El Teatro Imagen presenta en 1976 *Te llamabas Rosicler*, realizada con el aporte de Luis Rivano. Melodrama realista-psicológico, indaga en diversos sectores decadentes y marginales de la sociedad chilena.

Por su parte, en 1974 la Compañía Aleph enfrenta diversas facetas de la realidad psicológica, social y política del momento en su obra *Al principio existía la vida*, 1974. Obra de creación colectiva, posee un lenguaje alegórico poético y sus textos e imágenes dramáticas provienen de la Biblia, El Principito y El Quijote. Tras tener gran éxito, especialmente entre la juventud universitaria, al exhibirla en pequeños teatros e incluso en la Universidad Católica, sus miembros son detenidos y apresados por largo tiempo, confirmándose con ello que la censura expresiva tenía a la fecha aún límites estrechos.

En este período, el teatro que recoge más directamente la urgente necesidad de expresión y de reflexión sobre la realidad que algunos grupos sociales poseen, se realiza en lugares no públicos, en comunidades cerradas que comparten una misma condición vital. Se trata de un teatro de aficionados, que busca cauces para hacer significativa una realidad que a toda costa presiona por negar su identidad a las personas. Teatro que por tanto viola los códigos, formas de producción y roles especializados del teatro profesional "bien hecho" siendo, en definitiva, un laboratorio experimental. Descubre su propia expresividad presionado por la censura y la autocensura, y por el deseo de que no se viole su intimidad, encontrando un lenguaje adecuado en el símbolo, el absurdo, el grotesco.

Ejemplos de este teatro-expresión los encontramos en los campos de concentración de detenidos políticos, y también en ciertas sedes universitarias, especialmente en los talleres culturales

de la Universidad de Chile, que posteriormente darán surgimiento a la activa Asociación Cultural Universitaria (ACU). El dramaturgo Marco Antonio de la Parra, por ejemplo, considera que su obra de teatro más significativa es *Brisca*²², realizada en 1974 en Medicina Norte cuando aún era alumno. En ambos casos, creadores y receptores se confundían como miembros de una misma comunidad, la que se reconocía a sí misma a través de estos espectáculos teatrales: unos (los presos) intentando reencontrar a través de ellos el sentido de la vida y el nexos con el mundo "de afuera." Los otros (los universitarios) descubriendo el sinsentido de las suyas y queriendo escapar del estrecho mundo que los rodea.

Creemos que este teatro aficionado, hecho en silencio pero que manifiesta una necesidad expresiva muy honda, provee un testimonio de ese momento histórico chileno. Al igual que lo hace, quizás por negación o por ausencia, esa otra dramaturgia nacional, montada en este período por el teatro profesional, mayoritariamente evasiva de la realidad, según lo aclara el dramaturgo chileno Sergio Vodanović: ". . . la evolución de la producción creativa de un dramaturgo latinoamericano coincidirá siempre con la evolución política de su país —esto es, más o menos de acuerdo al nivel de libertad o represión que en él exista. Y sólo examinando la historia política de estos países se puede comprender los silencios, radicalizaciones y frivolidad aparente de los autores. Hay épocas en que la aparición de una comedia liviana, inofensiva, y sofisticada es un mejor índice del nivel de represión política que rige en un cierto país, que la pieza más inflamatoria de teatro revolucionario."²³

B. Segunda Etapa: 1977-1980

B.1. La Sociedad.

A cuatro años de la instauración del gobierno militar, cuando se han ya institucionalizado las nuevas reglas económicas y políticas, se advierte una reactivación en diversas áreas.

En lo económico, se acentúan a fines de 1976 las medidas que caracterizaron el "shock," asegurando la continuidad del modelo mediante el retiro del Pacto Andino de Integración Económica, lo que permite el aumento de las rebajas arancelarias, y la apertura total del intercambio comercial a nivel mundial. A la vez, se dictan normas que abren la economía al capital financiero internacional que fomenta el ingreso de flujos importantes de capital externo hacia la banca comercial y hacia las empresas controladas por los grupos económicos más poderosos.²⁴ Con estas y otras medidas, se logra paulatinamente el control de la inflación y el desplaza-

miento de la actividad económica hacia las áreas que este modelo estimula.

Ya en 1978, los sectores medio-altos alcanzan la recuperación del poder adquisitivo que ostentaban en 1970, cosa que también ocurre en los grupos medios en 1979. El 40% más pobre de la población, sin embargo, mantiene en estos años la pérdida de su poder adquisitivo en más de un 20%. Igualmente, el desempleo (incluido trabajadores del PEM, Plan de Empleo Mínimo) se mantiene a niveles muy elevados, cercano al 20% de la fuerza de trabajo, ²⁵ manifestando el carácter socialmente excluyente del modelo.

En el terreno político, el gobierno empieza a enfrentar presiones provenientes de diferentes sectores. Desde los propios empresarios tradicionales fuertemente afectados por la política económica, hasta el movimiento sindical que empieza ya a recuperarse.

Las cada vez más organizadas y claras denuncias contra la actividad de los aparatos de inteligencia, la campaña internacional en defensa de los derechos humanos, junto a las presiones de una rama de los propios partidarios del gobierno por aclarar la organicidad política del régimen, hacen que la represión sea progresivamente más selectiva, pero igualmente el control y la censura se amplían a las distintas esferas de la actividad social mediante una normatividad que las reglamenta.

En 1977, Pinochet anuncia el "Plan Chacarillas," que sienta los plazos y fases de la nueva institucionalidad política hacia una "democracia protegida" que empezará a regir cumplidos los 16 años de su gobierno. Propone que en 1980 se votará una nueva constitución elaborada por una Comisión Constitucional nombrada por la Junta Militar, carta que regirá después de ocho años más de gobierno. A la vez, le confiere mayores poderes y rango presidencial a Pinochet durante ese período de transición.

El anuncio del Plan Chacarillas da un nuevo marco a la discusión política en el país, abriendo un mínimo espacio de discusión al respecto. La que por cierto evidencia el carácter autoritario del gobierno, que cierra toda posibilidad de diálogo con tendencias ideológicas o políticas de oposición, y que elabora su proyecto "a puertas cerradas," marginando incluso a sus propios partidarios. Estos se ven sometidos a una progresiva desarticulación al no abrirse canales activos de participación, y los partidos políticos de derecha y centro, que estuvieran en receso, son definitivamente disueltos. Las diversas orientaciones y políticas instauradas por el gobierno provienen cada vez más de una tecnocracia y de una cúpula restringida de poder, que reivindica para sí la representación del bien común justamente por estar supuestamente por encima de intereses grupales, inmunes a

la presión y reivindicaciones coyunturales de los diversos sectores que conforman la nación (paradójamente incluso los grupos de poder económico).

B.2 El medio teatral entre 1977-1980: maduración de tendencias.

1. *Teatro universitario*

En 1978, resuelta en parte la inserción administrativa de la Escuela de Teatro en la Universidad Católica y agotada por un tiempo para sus miembros la veta de montaje de clásicos,²⁶ se intenta volver al teatro chileno. Se abre la temporada con *Espejismos* del dramaturgo chileno Egon Wolff. El segundo estreno programado es *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* del joven psiquiatra-escritor-dramaturgo Marco Antonio de la Parra, surgido del movimiento de Teatro Aficionado de la Universidad de Chile. El texto de la obra, presentado al Consejo de Repertorio de esta Escuela, tiene un formato marcadamente literario, por lo que es trabajado dramáticamente en un montaje con características de laboratorio, bajo la dirección de Gustavo Meza. Al momento del estreno, la obra es censurada por las autoridades de la Universidad que la consideran impropia de esta por su lenguaje calificado de "grosero" y por su contenido político. Este hecho es un duro golpe para la dirección de la Escuela y para los que participaron en este montaje, debiéndose volver aceleradamente a los clásicos, política que se mantiene hasta la fecha. No obstante, la selección del repertorio se realiza nuevamente con la perspectiva de que las obras, aparte de tener una excelencia dramática y estética, iluminen problemas y contradicciones de la realidad nacional actual. Montajes destacados han sido *Hamlet* de Shakespeare, *María Estuardo* de Schiller y *Casa de muñecas* de Ibsen.

El Teatro Nacional de la Universidad de Chile, por su parte, también incursiona en teatro chileno. Mas su perspectiva es la de un teatro patriótico, de rescate histórico de la época de la independencia (que se asimila con "la segunda independencia" acaecida en 1973) y de realce de valores literarios tradicionales. Paralelamente, mantiene en su repertorio obras de teatro clásico y moderno.²⁷

En 1978 se crea una nueva compañía teatral subvencionada por el Ministerio de Educación y la Universidad Católica: el Teatro Itinerante, destinado a recorrer el país con sus montajes. Lo integra una troupe de cerca de 20 actores, todos jóvenes egresados de la Universidad de Chile, y es dirigida por Fernando González, también formado en esta casa de estudios en la época de "los maestros." Su repertorio es variado: teatro clásico (*Romeo y*

Julieta), chileno (*Chañarcillo*, de Acevedo Hernández) y contemporáneo (*Peer Gynt*, de Ibsen).

Como se aprecia, de alguna manera se mantiene en parte la actividad teatral subvencionada por las Universidades y el Estado, volviendo éstas también a realizar docencia e investigación. Otros organismos, como el Canal de Recreación Nacional, intentan reactivar, sin resultados apreciables, el teatro aficionado. Sin embargo, la exclusión política sigue rigiendo fuertemente en la U. de Chile. La autocensura y, cuando ésta no es suficiente, la censura directa, se mantiene aún en todos estos organismos, siendo más estrecha que la que opera en el teatro independiente. Esta censura tiene paulatinamente menos interés en la identidad de las personas y más en el resultado de sus realizaciones. A la vez, retoma el concepto de difusión prereforma universitaria, poniendo a disposición de estos teatros oficiales la organicidad del aparato estatal que permite acceder a un público masivo. Principalmente, se trata aquí de los medios aportados por el Ministerio de Educación, Municipalidades y prensa. Corresponde esta actitud a la conciencia creciente de personeros del régimen del vacío ideológico-cultural que existe alrededor de su proyecto, el que no se puede alimentar sólo a través de la economía de mercado. No obstante, no es capaz de crear un movimiento cultural nacional de profundas raíces y repercusiones ético-estéticas, jugando un rol de reproductor más que de elaborador cultural.

2. *Teatro Independiente: la veta de oro del teatro de consumo*

Ya aquellas primeras reubicaciones en la práctica teatral independiente, desde géneros como el teatro infantil o el café-concert, quedan atrás.²⁸

El teatro propiamente comercial encontró su "despegue" en el sofisticado teatro de espectáculo realizado en elegantes salas con "ambiente internacional" que son la contraparte de la apertura en otras áreas al consumo internacional tras décadas de austeridad y proteccionismo.

El género dominante es la comedia musical, y los teatros más representativos de esta tendencia son el de Tomás Vidiella y el Casino las Vegas del empresario José Aravena. Este último introduce en Chile el sistema de "teatro envasado," al realizar reproducciones exactas de montajes de éxito internacional. Este teatro requiere una elevada inversión para solventar los requerimientos de fastuosidad que lo sustenta, logrando inicialmente cifras record de público, que cuadruplican el que logra el teatro independiente de relativo éxito.²⁹ A la vez, es apoyado decididamente por los medios de comunicación de masas, que le

dedican un espacio promocional que no guarda relación con el de otras actividades teatrales, superando incluso el dedicado a los teatros universitarios. Son el símbolo masivo, comercial, de la cultura oficial.

No obstante, ya en 1980 observamos el total agotamiento de esta "veta de oro," ya que ambos teatros quiebran estrepitosamente tras el fracaso de sus últimos montajes. Ello comprueba que estas compañías no apelaban a un público de teatro estable, sino a personas que satisfacían en ellas necesidades de diversión sofisticada y halagadora de una sensualidad pseudo-erótica que hoy ofrece ampliamente el mercado de entretención santiaguino, en el que han proliferado las boites y espectáculos frívolos, en su mayoría realizados directamente por vedettes, cantantes o cuerpos de baile profesionales extranjeros. En definitiva, este teatro, que se puso a favor de la corriente dominante, fue superado por el dinamismo que la misma economía abierta de mercado generó, y por la sofisticación decadente de los estratos más altos de la población.

Paralelamente, el teatro de menores pretensiones económicas, que mantiene una sostenida política de montaje de obras significativas dentro de la dramaturgia universal, como *Los Comediantes*, *Imagen*, *Le Signe*, *Teatro Joven*, sufre los vaivenes económicos producidos por el reducido público teatral que lo acompaña. Este tiene variaciones sensibles de una obra a otra, amenazando en cada nuevo estreno la estabilidad de las compañías. Muchas de ellas se arriesgan, ya en 1979 y en adelante a hacer teatro chileno, apoyados en el creciente movimiento que ya se afianza en el país.

Aparecen, igualmente en este período, grupos semi-profesionales, que trabajan con el auspicio de Institutos de Cultura Binacional (Chileno-Francés, Alemán, Norteamericano) o con el de organismos culturales autónomos: Piralé, Taller 666, La Paloma, Corteza y otros. Su repertorio suele ser riguroso (Handke, Weiss, Brecht) y su circulación no se restringe al circuito comercial, sino que se desplaza a centros culturales, laborales y estudiantiles.

3. Teatro independiente: un movimiento de teatro nacional

Es esta una época especialmente fecunda en la creación de obras que indagan críticamente en la realidad nacional, llegando a constituir un claro movimiento cultural. Se sustenta en un número apreciable de grupos teatrales y de dramaturgos que se encuentran no en su estética particular, sino en la orientación global de su quehacer. A la vez, estos grupos han ido estableciendo

paulatinamente relaciones orgánicas con un público que reconoce y apoya su función en el actual contexto socio-cultural chileno.

3.1 Grupos integrantes y sus realizaciones.

Como ya adelantáramos, este movimiento mantiene fuertes lazos de continuidad dentro de la ruptura histórica, ya que mayoritariamente sus realizadores fueron activos participantes de los procesos de renovación social y teatral acaecidos entre 1968 y 1973.

Ya en 1977, los grupos base de este movimiento se encuentran formados: Ictus, La Feria, Taller de Investigación Teatral e Imagen. El grupo Ictus es el único que mantiene continuidad de funcionamiento desde hace más de dos décadas en la Sala La Comedia, cuyo "estilo" particular es ahora asegurado por la presencia de Delfina Guzmán, Nissim Sharim y Claudio di Girolamo³⁰. Ictus posee a la fecha las condiciones orgánico-institucionales más adecuadas para ser punta de lanza de este movimiento, al abrir este período del teatro nacional con la obra *Pedro, Juan y Diego* de Ictus y David Benavente.

En los años siguientes, se monta *Cuántos años tiene un día* de Ictus y Sergio Vodanović (1978), y *Lindo país esquina con vista al mar* de Ictus, de la Parra, Gajardo y Osses (1979).

El grupo La Feria es dirigido por Jaime Vadell y José Manuel Salcedo (ex miembros de Ictus, ver nota 30), quienes forman, para cada montaje, el elenco correspondiente, tanto con actores profesionales como especialmente con aficionados, de acuerdo a los planteamientos estéticos y teatrales del grupo.³¹ En 1977, estrenan *Hojas de Parra* de Vadell y Salcedo sobre textos poéticos de Nicanor Parra;³² en 1977-78, *Bienaventurados los pobres* de Vadell y Salcedo, con la coparticipación de David Benavente; en 1978-79, *Una pena y un cariño*, también de Vadell y Salcedo y, en 1980, *La República de JauJa*, del dramaturgo chileno del siglo pasado Juan Rafael Allende.

El Taller de Investigación Teatral (TIT) es dirigido por Raúl Osorio,³³ profesor de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica. Está integrado principalmente por un grupo de alumnos y de jóvenes egresados de esa Escuela, los que no concuerdan con el tipo de montaje de los clásicos que se realiza a la fecha ('76-'77) en esa casa de estudios. En 1977, montan *Los payasos de la esperanza*, creación colectiva con textos de Osorio y Pesutić y, en 1979, *Tres Mariás y una Rosa* de TIT y David Benavente.

Finalmente, el Teatro Imagen es creado en 1974, recuperando un grupo de trabajo que dirigiera Gustavo Meza en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile durante la reforma, al que se une

Tennyson Ferrada, con quien trabajara en la Universidad de Concepción. Imagen inicia su trabajo teatral con el montaje de obras europeas modernas. Tras montar posteriormente las obras chilenas *Te llamabas Rosicler*, de Luis Rivano (1976), y *Las tres mil palomas y un loro*, de Andrés Pizarro (1977), realiza, en 1978, *El último tren* de Meza e Imagen, la que corresponde claramente al movimiento que aquí nos interesa. A fines de 1978 esta compañía remonta, con el elenco de Imagen, la censurada obra producida en la Universidad Católica y dirigida por Meza, *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, de Marco Antonio de la Parra, para estrenar posteriormente *Viva Somoza*, de Meza y Radrigán, en 1980.

Asimismo, en 1979 reaparece el teatro Aleph con la creación colectiva *Mijita Rica*, siendo prohibida su exhibición por las autoridades a la semana de su estreno.³⁴

A los grupos ya mencionados se suman luego otros que no son como los anteriores, grupos creativos cuyos miembros producen las obras a partir de la creación colectiva, o en estrecho contacto con dramaturgos que recogen material dramático de las improvisaciones de los actores. Todos surgidos con posterioridad a 1973, hasta ahora realizaban teatro extranjero "de arte," principalmente contemporáneo. En 1978 y '79, se suman al vital movimiento de teatro nacional, incluyendo en su repertorio obras de dramaturgos chilenos. Así, el Teatro de Comediantes³⁵ monta, en 1978, *Las del otro lado del río*, de Andrés Pérez, y, en 1979, *Testimonios sobre las muertes de Sabina*, de Juan Radrigán. A su vez, el Teatro Universitario Independiente (TUI) monta, en 1979, *Por sospecha*, de Luis Rivano.

Otro factor significativo es que los grupos que se forman en esta época, integrados especialmente por una nueva generación, adoptan la forma de grupos creativos. Están motivados no por un objetivo comercial, sino por la necesidad de expresar una visión de mundo crítica y desmitificadora. Los grupos que mantienen una cierta continuidad son La Falacia y La Joda. El primero, dirigido por Cristián García-Huidobro (ex miembro de Ictus), monta *Loyola, Loyola* de García-Huidobro y Bravo en 1979, y *Gol, gol, autogol*, de Francisco Muñoz, en 1979-80. La Joda, por su parte, es dirigida por Julio Bravo y monta, en 1980, *San Silvestre Show y Oh, Cauquenes*.

3.2 Perspectiva ético-cultural de estas obras.

En relación a la visión de mundo que proyectan estas obras, ya podemos distinguir cuatro aproximaciones básicas, que se corresponden con opciones estéticas diferenciadas (estas últimas no

serán examinadas aquí, por ser la base del siguiente trabajo de Hernán Vidal). Obviamente, seleccionamos un nivel de lectura de los múltiples que poseen estas obras.

a) Teatro testimonial de la contingencia.

Es el más significativo dentro de este movimiento, en cuanto a número de obras, difusión social de ellas y realización de una función de crítica contingente más directa. Incluye obras como *Pedro, Juan y Diego*, *Cuántos años tiene un día*, *Tres Marías y una Rosa*, *Los payasos de la esperanza*, *El último tren*, *Testimonios sobre las muertes de Sabina*, episodio "Toda una Vida" de M.A. de la Parra, incluido en *Lindo país esquina con vista al mar* de Ictus.

Una intención preponderante de estas obras es poner de relieve la situación de exclusión del sistema económico-social vigente que sufren vastos sectores de la sociedad chilena, a raíz de o acentuados por el carácter del Estado autoritario y de las medidas económico-sociales impulsadas por este. En especial, por la reversión de la relación del Estado con la sociedad. El tema de la cesantía y de la represión económica es recurrente en todas estas obras, constituyéndose en símbolo de la represión global. Las obras se remiten, en general, al período 74-76 y en su mayoría se inspiran en situaciones, hechos e incluso personajes reales acaecidos en esa época, de lo que se deriva su carácter testimonial. Apuntan a develar o exhibir una realidad que en la época es opacada o negada en el discurso público oficial. De aquí su función crítica, de apelación a la toma de conciencia sobre una realidad y, en ocasiones, la sugerencia de vías de superación a esta situación.

Las obras se sitúan siempre en el polo de los sectores populares y/o postergados en esta coyuntura. Estos aparecen como portadores de valores, orientaciones conductuales, en definitiva, de una cultura forjada en un pasado en que resaltaban las relaciones democráticas, que permitían la expectativa de la realización de un proyecto histórico y personal, o al menos, de tener un espacio más holgado y promisorio de existencia. Subyacen en la experiencia actual, por el contrario, el dolor, la perplejidad y la desorientación que provoca al "chileno medio" el encontrarse en una sociedad que no reconoce, y para la cual no cuenta con antecedentes o con elementos que le den una orientación conductual adecuada y efectiva.

Al centrarse temáticamente las obras en el ámbito de los oprimidos o sectores subalternos, se amplía y profundiza el espacio micro-social en el que éstos se desenvuelven. No es un teatro históricamente estructural en el sentido de poner las fuerzas

antagónicas en conflicto, indagando con igual penetración en ambos sectores (dominante y dominado). Incluso, el antagonista aparece como una figura que sólo se conoce por referencias de los personajes, o está simbolizado por un funcionario menor que reproduce o representa la lógica estatal.

Sin embargo, el contexto de recepción y las constantes alusiones y referencias críticas a la contingencia, ya sea explícitas o en "claves" que apelan al entendimiento cómplice del receptor consciente de la autocensura, se encargan de clarificar sin lugar a dudas cual es el verdadero antagonista de las obras: la realidad que en ese momento circunda física y concretamente el recinto del teatro, e impregna la vida de todos los presentes. En este sentido, los creadores de las obras incluyen este factor de significación contextual como parte importante de sus obras, sin proponerse que la obra en sí sea autosuficiente, o contenga inmanentemente todos los elementos para su cabal comprensión. (Recuérdese que este teatro es un teatro de puesta en escena, realizado para afectar en el momento de su exhibición al espectador, buscando un efecto transformador de su conciencia y/o práctica en relación a esa contingencia).

Por la ausencia del antagonista en escena, el desarrollo dramático muchas veces se retrotrae a las tensiones, quiebres, encuentros y desencuentros que se producen al interior del grupo que sufre los efectos de estas condicionantes o estímulos externos, que no controla. Esta fórmula permite indagar en la visión de mundo, estructura psicológica, emotiva, conductual, histórica y peripecias de los personajes insertos en esta situación, cuyo tratamiento asume generalmente un estilo naturalista. La "picardía popular," el uso del humor, del chiste o de la "talla," se hacen presentes en obras como *Pedro, Juan y Diego*; *Tres Marías y una Rosa*; *Cuántos años tiene un día*. En otras, como en: *El último tren*, *Testimonio sobre las muertes de Sabina*, la forma es más cercana al drama, y los personajes exhiben su existencia tensionada, surgiendo el humor o el contento directamente de las acciones y relaciones que establecen entre sí, o del racconto de épocas más felices.

Esta fórmula se corresponde con las resoluciones que se les da a las obras.

Las primeras, plantean un futuro de esperanza basado en la unión y organización solidaria de los personajes, surgidas de haber enfrentado en común la situación de deterioro. Sus valores básicos, profundamente arraigados en la cultura popular y nacional, les permitiría este comportamiento y constituyen la esperanza de la reversión de la situación vigente. En el otro caso, la ruptura, la indefensión, el quiebre, quedan abiertos, sin superación visible,

dada la desigualdad de las condiciones objetivas de poder entre protagonista y antagonista.

En todas estas obras, especialmente explicitado en *El último tren*, *Toda una vida* y *Lindo país esquina con vista al mar*, el modelo positivo de sociedad se encuentra en el Estado de Compromiso y específicamente en la dinámica económico-social que éste genera en Chile entre la década del '40 y principios del '70. En ellas se establece una oposición entre pasado positivo, presente negativo, futuro que se torna positivo si se reestablecen las condiciones del pasado, ecuación que es justamente la inversa del discurso público oficial prevaleciente en el momento.³⁶

b) Develación de la lógica autoritaria.

Son escasas las obras que en este período develan la lógica autoritaria ubicándose en el polo de los sectores políticamente dominantes. *Baño a baño* es la obra que toma como referente más claro el momento político actual, junto con *El Generalito* de Jorge Díaz, que fuera montada por el Taller 666 con el nombre de *El Fulanito*.³⁷ Más oblicuamente abordan este tema las obras *Gol, gol, autogol* y *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*. Esta última, referida más bien a la lógica conservadora o tradicional.³⁸

Es este un tema delicado y complejo de tratar actualmente en el país, por estar probablemente más expuesto a la censura y porque el cambio de protagonista político deja sin referentes su aproximación no sólo desde un punto de vista sociológico o político sino también desde el propiamente estético.

Probablemente por las razones anteriores, y porque el tema del ejercicio del poder se ubica o en estructuras psicosociales muy profundas, o a nivel de la racionalidad del sistema, su tratamiento no ha sido ni realista ni naturalista como ocurre cuando se indaga en el impacto de este sistema sobre los desposeídos. En este caso, la alegoría, el grotesco, el simbolismo, lo onírico y los juegos rituales son los recursos expresivos más empleados. Y, como efecto comunicativo en el receptor, más que la identificación o la empatía conmisericordiosa y solidaria con los personajes se busca el distanciamiento, el shock, el repudio y rechazo visceral de los personajes que develan su comportamiento, valores y funcionalidad social en escena.

Incluso, *El Generalito* y *Gol, gol, autogol*, en menor medida, son obras didácticas que emplean el recurso de asimilarse a cuentos infantiles, o tiras cómicas. Ello les permite remitirse a un país imaginario, sin tiempo ni espacio definido, habitado por personajes caricaturescos y simpáticos en su ingenuidad. El

“malo” del cuento es explícito y directo, manifestando su avidez por sojuzgar, dirigir, controlar y castigar en su propio beneficio, poniendo a los más bajo su caprichosa férula sin prestar atención a las protestas o inquietudes morales que despierta a su paso.

Este disciplinamiento colectivo se fundamenta en unos casos en el cambio de las reglas del juego y de los objetivos de acción de una comunidad, que por influencia de un recién-llegado introducen la competencia individual, la búsqueda del beneficio económico, la sujeción a los arbitrios del líder, quebrando las relaciones de compañerismo, desinterés y goce colectivo que les animaba (*Gol, gol, autogol*). En otras, se basa en una mentalidad autoritaria que se autoatribuye la perfección y que visualiza como inmutable su excluyente estado de privilegio, que le permite manipular y disponer de todos los otros, satisfaciendo con ello sus diferentes institutos, fijaciones y necesidades distorsionadas. *Baño a baño*, o, como en *Lo crudo...*, son personajes populares (mozos) los reproductores de tradiciones y rituales inmemoriales, que los obligan a mantener el orden inmutable y prescrito de las cosas, que de tan elaborado por la contradictoria servidumbre, los hace vivir en función de otros (los oligarcas y sectores políticamente dominantes) y no de sí mismos. Se debaten así en constantes oposiciones invertidas de relaciones amo-siervos, castigadores-castigados, acatamiento-rebeldía, crueldad-ternura, fe-dudas, adoración-irreverencia, activando para ello diversos niveles psíquicos y conductuales de los personajes.

El desarrollo dramático de estas obras brota del proceso de deterioro del aparentemente cerrado e invulnerable mundo dominante, al ser enfrentado por la dinámica de las crecientemente organizadas fuerzas sociales excluidas de ese mundo, como en el caso de *Baño a baño*, o por la manifestación palpable de lo decadente y estéril de ese ámbito, y de la apelación creciente que sienten por el vivo mundo exterior, simbolizado por el popular club de fútbol Colo-Colo, en el caso de los mozos de *Lo crudo...*

Con ello, se reafirma en definitiva la historicidad que posee todo ordenamiento político-social, y la prefiguración de su devenir hacia formas de gestión y convivencia más autónomas y democráticas.

c) Teatro de comprensión histórica.

Existen igualmente obras que se aproximan a la comprensión de la dialéctica histórica refiriéndose documentalmente a la historia de Chile. Es el caso, por ejemplo, de *Bienaventurados los pobres* de Vadell y Salcedo, como de *A la Mary se le vio el Poppins*

también del Teatro La Feria.

Por ejemplo, *Bienaventurados los pobres* está compuesta por diferentes episodios que examinan la relación con el poder estatal y con la sociedad civil que han ido teniendo, desde la Colonia al siglo XX, las diferentes fuerzas sociales que han compuesto la nación: las clases oligárquicas, la Iglesia Católica, los intelectuales, las clases populares, los sectores medios. Se resalta especialmente el rol de la Iglesia Católica, que en algunos momentos de la historia estuvo con los más poderosos, en otras con los pobres. Concluye con un homenaje al Padre Hurtado, sacerdote jesuita que se destacó por su defensa de los campesinos y pobladores.

El interés por reencontrarse con protagonistas sociales e interpretaciones históricas alternativos a la dominante, buscando en ellas claves para la comprensión de la articulación presente y de las fuerzas sociales que la componen, eran así un norte importante de estas obras.

d) Teatro desmitificador.

Otra vertiente temática es la que se centra en aquellos personajes y productos culturales que han devenido en mito popular. Estos permiten el reconocimiento de la identidad nacional en sus melodías y leyendas, canalizando sentimientos, aspiraciones y necesidades que encuentran una realización contradictoria en la vida social. En el caso de *Una pena y un cariño*, se dismitifica el folklore surgido de la aristocracia agraria, así como la concepción de “lo patriótico” y “lo nacional” sublimado en clichés y rituales vacíos, armas de manipulación ideológicas muy recurridas. Igual cosa hace *Loyola, Loyola*, que descubre personajes populares como el valiente y ladino Guatón Loyola, cuya realidad aparece menos gloriosa de lo que afirma la leyenda, descubriendo sus debilidades y vivezas en otros componentes de su(s) historia(s) personal(es), ocultas por lo que dice la historia.

3.3 Espacio cultural y jurídico-político en el que se desarrolla este movimiento.

El auge de este movimiento teatral (1977-1979) coincide con el del llamado “movimiento cultural alternativo” en el país. En momentos en que los canales de expresión pública disidente estaban altamente coartados, en que aún no se sustituía la función orientadora y articuladora que tradicionalmente cumplían los partidos políticos, en que los efectos de la desarticulación social eran más fuertemente sentidos por aquellos que encontraban

perdida su identidad e inserción social en el nuevo ordenamiento institucional, la expresión artístico-cultural asume una función importante.

En oportunidades, fue utilizada como caballo de Troya para expresar posiciones políticas disidentes y, en especial, para reaglutinar un movimiento político-social en torno a ellos. En otros, fue canalizador de creadores y comunicadores empeñados en mantener vivos y desarrollar diversas formas de expresión artística vinculadas a nuestras raíces nacionales, especialmente simbolizadas por aquellas que florecieron en el pasado reciente, en sí mismas plenas de connotaciones.

En el caso del teatro, ha pasado ya un tiempo suficiente como para decantar y sintetizar los acontecimientos acaecidos en el país, como así también para encontrar las formas de organización, los lenguajes y los canales de circulación posibles de ser empleados en las actuales circunstancias. Por otra parte, no ha pasado aún el tiempo suficiente para morigerar la violencia de las rupturas acaecidas, ni para reintegrar a la ciudadanía a una cotidianidad menos tensionada. Ello hace que la contingencia se destaque en un primerísimo plano, siendo difícil para creadores y receptores que han vivido esta etapa histórica sustraerse de ella.

Incluso, más allá de los temas o contenidos específicos de las obras, los canales de difusión e intercomunicación que este movimiento alternativo genera portan fuertemente significaciones de reencuentro, de confirmación colectiva de una identidad de sectores que comparten una visión de mundo genérica común y que la cultura oficial niega, escinde y silencia.

En el caso de la música, por ejemplo, el uso de ciertos instrumentos y formas musicales propias de subculturas pre-73, en composiciones con ausencia de texto o de letras, o con unas muy primarias, pero que sólo se escuchan en circuitos marginados del espacio público y oficial, ya bastan para generar un clima de pertenencia a un mundo alternativo y crítico del sistema imperante. Y en el caso del teatro, se une a esta función nostálgica una de recreación de lenguajes y de elaboración de un diagnóstico con un punto de vista muy inmerso en situaciones y conflictos surgidos de la contingencia.

Es este, por ejemplo, el momento de expansión del movimiento musical Canto Nuevo, continuador de la Nueva Canción Chilena que expresaran en forma privilegiada grupos como Inti-Illimani y Los Quilapayún. El Canto Nuevo incluye al menos 30 conjuntos musicales, una decena de peñas folklóricas y talleres creativos, un sello discográfico (Alerce), etc. Realiza múltiples recitales y festivales en especial organizados por la Agrupación Nuestro

Canto, y participa también en actos solidarios de organismos de base.

Igualmente, los artistas plásticos ya se han reaglutinado en torno a talleres y galerías, y se aprecia una gran vitalidad en el campo de la literatura, especialmente de la poesía, algunos de cuyos cultores se organizan en torno a la Unión de Escritores Jóvenes. Los talleres culturales de las universidades, generados autónomamente por los universitarios, se agrupan en torno a la Agrupación de Talleres Culturales de la Universidad Católica (ATC), la Agrupación Folklórica Universitaria, que luego se transformará en Agrupación Cultural Universitaria (ACU). De su festival de teatro en 1978 surge la obra *Baño a Baño*. En 1978, se funda *La bicicleta*, revista que nace como soporte orgánico y difusor de esta actividad artística emergente. También en esta época surgen múltiples micromedios de comunicación, principalmente prensa estudiantil, sindical y de agrupaciones de base (especialmente eclesiásticas),³⁹ como también organismos académicos y de acción en la comunidad que suplen funciones que las universidades han dejado de cumplir.

Se suceden durante 1977, 78 y 79 actos culturales, que con el tiempo fueron convocados conjuntamente por diversos organismos, llegando a encontrarse en ellos las diferentes disciplinas y vertientes de este quehacer artístico-cultural. Estos se realizaron frecuentemente en torno a un lema que reivindica un valor cultural y social: "Semana por la Cultura y la Paz", "La Cultura al Servicio del Hombre", "América, la Patria Grande", "El Despertar de Chile", "Jornadas de Adhesión de los Artistas al Año de los Derechos Humanos", etc.

Los actos en homenaje a Violeta Parra y, especialmente a Pablo Neruda, son múltiples. Por ejemplo, el que convocara en 1978 una multiplicidad de organismos, grupos y personalidades que aparecen como bloque en un afiche que fue vastamente difundido: aparecen, entre otros, Nuestro Canto, Unión de Escritores Jóvenes, Agrupación de Músicos Jóvenes, Sello Alerce, Grupo Cámara Chile. Teatros: de Comediantes, Le Signe, Joven, TIT, Agrupación Cultural Chile, Agrupación Cultural Santa Marta. Talleres: Espacio Siglo XX, 666, Contemporáneo, Mingaco, de Artes Visuales. Grupos Sindicales: Coordinadora Nacional Sindical, Confederación Sindical Ranquil, Sindicatos de Empleadas de Casas Particulares, de la construcción, textil, etc. Este acto, sin embargo, debió ser suspendido por negar las autoridades la autorización para su realización, en virtud de disposiciones emanadas del estado de emergencia.

En efecto, por la fuerte lógica de exclusión que caracteriza al Estado Autoritario, este movimiento se realiza al margen de los canales clásicos de difusión masiva: prensa, radio y TV, cuyas concesiones son o estatales (caso de la TV) y/o están restringidas a partidarios de gobierno y a grupos económicos.⁴⁰ Estos medios han exacerbado su carácter comercial en los géneros de entretenimiento, abriéndose irrestrictamente a productos de la industria cultural transnacional, como asimismo proyectan una visión unilateral de apoyo al ideario oficial en los géneros informativos. Salvo raras excepciones, la actitud de los medios masivos respecto a este movimiento cultural adopta las siguientes variantes: de información escueta, de distorsión y/u omisión de sus significaciones centrales, o, lo que se ha hecho más común, de silenciamiento, al no dar cabida a sus realizaciones.

Esta política de exclusión está en estrecha consonancia con la racionalidad global que permite la existencia de este movimiento bajo el Estado Autoritario.

El primer requisito que debe satisfacer este movimiento para abrir brechas en el estrecho espacio que deja la censura vigente es el de no tener una difusión masiva. Por ello, son en principio permitidos los canales de comunicación en que se comparte el tiempo y espacio de emisión privadamente, entre cuatro paredes. Esta modalidad es propia de los espectáculos vivos que, en su difusión, no se proyectan a un receptor anónimo y heterogéneo. La autoridad supone que un público que se acerca sin mediación de promoción masiva y abierta a estos eventos artístico-culturales, ya participa de alguna manera de su campo de influencia. Se estaría dando espacio de acción, entonces, a "los convencidos" o sectores que ya poseen lazos de organicidad con estos emisores.

Por ello, la autoridad evita las ocasiones en que la labor de estos grupos marginales se pueda amplificar. En muchas oportunidades es mayor la difusión que se da a un hecho cultural por su suspensión o represión que por su realización en los limitados canales de un teatro o sala de actos, por lo que las autoridades sopesan este factor para decidir si permiten o niegan un acto contestatario o crítico al régimen. Ecuación que permitió, por ejemplo, la exhibición de *Tres Marías y una Rosa*.

En la medida en que el movimiento cultural fue ampliando su capacidad de convocatoria a la sociedad y operando más coordinadamente, se fueron aplicando cada vez con mayor frecuencia las facultades restrictivas que permite el estado de emergencia permanente. En especial, ateniéndose a la disposición general que obliga a que se solicite autorización del Jefe de Plaza Militar para la realización de toda reunión, de cualquier índole, en la que

participen más de cinco personas. Así, se empezó a exigir a los miembros de este movimiento que solicitaran permiso para cada acto programado, permiso que era sistemáticamente denegado en el caso de los miembros del Canto Nuevo, por ejemplo.

En el caso específico del teatro profesional de crítica contingente, se han aplicado en este período escasas medidas restrictivas directas. Un caso llamativo ocurrió justamente cuando una obra rompió claramente los límites del público y del espacio habituales del teatro.

Es el caso del Teatro La Feria, el cual presentó su primera obra, *Hojas de Parra*, en 1977, en una carpa de circo en un sector residencial y comercial de estratos medio-altos de Santiago. La audacia estética del montaje, su contenido multifacético y anticonvencional, propio del antipoeta Parra, unido a un tema central que simbolizaba el Chile actual—el espacio de la carpa de circo pobre, es arrendado a un empresario de pompas fúnebres, que lo va copando paulatinamente con cruces del cementerio—provoca conmoción, llenándose el teatro de un público disímil, generando las más vivas polémicas. En sólo 9 días de presentación es visto el espectáculo por más de 6 mil espectadores. La municipalidad pone diversos obstáculos al funcionamiento del teatro-carpa, aduciendo normas de seguridad y de higiene. No pudiéndose aplicar estas sanciones administrativas al no encontrar claros fundamentos, al décimo día la carpa es quemada durante el toque de queda nocturno por desconocidos.

Tras este episodio, la mayoría de los grupos que realizan un teatro que incita a la toma de conciencia de la contingencia busca el aval de instituciones con cierto poder de negociación frente al Estado, principalmente organismos de la Iglesia, o de cultura binacional. Por otra parte, la legitimidad social que posean los grupos o sus directores es esencial, legitimidad que se apoya generalmente en una trayectoria de realización de obras y géneros de reconocido valor en circuitos de críticos de alta cultura.

Trayectoria que, a otro nivel, también se hace necesaria como base de la experimentación para encontrar lenguajes teatrales, estructuras dramáticas y formas comunicativas que puedan aportar la ambigüedad polisémica del mensaje estético que sugiere o insinúa, más que afirma, que complejiza relaciones y visiones de mundo más allá de un esquematismo doctrinario que no encontraría cabida en el actual espacio ideológico.

Obviamente, casi todas las condiciones enumeradas, que facultan la expresión de una visión de mundo disidente en Chile a través del teatro en esta etapa, pueden ser mejor satisfechas por grupos profesionales o estudiantiles a nivel universitario,

provenientes de una intelectualidad pequeña-burguesa, que aún mantiene un mínimo manejo dentro del aparato estatal. No ocurre lo mismo con los sectores poblacionales y sindicales, altamente expuestos a la represión y a la censura. Ello explica que el movimiento artístico aficionado, conjuntamente con las organizaciones de base no oficiales, demoren aún más tiempo en rearticularse que los primeros, y que, al hacerlo, deban ligarse muy estrechamente a organismos existentes, principalmente de iglesia.

Ante la dificultad de los sectores populares de contar con canales de expresión públicos propios, los intelectuales y artistas profesionales en el teatro asumen una función de subrogación de la expresión de estos grupos, representando en sus obras sus conflictos y encarnando sus personajes prototípicos. Parafraseando un lema muy difundido por la revista *Solidaridad* de la Iglesia Católica, asumen la tarea de ser “la voz de los sin voz” (o de los sin voz audible o permitida). Esta misma razón lleva a que los sectores sindicales y poblacionales más organizados se vinculen como públicos orgánicos a este movimiento teatral profesional, asistiendo en forma grupal mediante convenios.

Finalmente, otro factor que permite la existencia y reproducción de la actividad teatral es su bajo costo de producción, cosa que no ocurre con el cine o la TV por ejemplo. Pero los grupos de teatro a que nos referimos, por su carácter profesional, aspiran a mantenerse económicamente del ejercicio de su oficio. Ello los obliga primeramente a ubicarse en el circuito de difusión comercial en salas céntricas de Santiago, cuyo público principal son sectores con una cierta capacidad económica y con el hábito cultural de asistir al teatro. Las experiencias de innovación en este circuito, con la intención de acceder a públicos populares (caso de los grupos TIT y La Feria) probó ser dificultosa e inviable por la precariedad organizativa y económica de estos sectores.

En segundo lugar, la inserción en el circuito comercial ubica a los teatros dentro de los códigos y normas de puesta en escena “profesionales,” con exigencias de escenografía, vestuario e iluminación determinados, como asimismo de arriendo y administración de salas. Se elevan de esta manera los costos de producción, debiendo los ingresos de taquilla cubrir tanto estos costos como proveer las remuneraciones para asegurar la subsistencia y continuidad de los grupos. Con el agravante de que las tradicionales formas de subsidio a la actividad teatral independiente—aporte de material o fondos de empresas a cambio de publicidad, como así también trabajo teatral remunerado en otros medios: radio y televisión, docencia, etc.—se tornan excluyentes con la participación en compañías disidentes, por lo que se hace

difícultoso reforzar por otras vías los ingresos económicos de éstas.

Más aún, la precariedad económica que casi por definición padecen estas compañías, se ve agravada por la nueva legislación tributaria—Decreto Ley 827, de 1974—que caduca la Ley Promoción del Artista, vigente desde 1935. Esta ley eximía de impuestos a toda obra de autor nacional, y a aquellas en que participaran artistas chilenos. La nueva ley no sólo deja de estimular por esta vía la producción cultural chilena, sino que la inhibe, al aplicar un impuesto del 22% sobre el ingreso bruto por taquilla a todo espectáculo exhibido en territorio chileno. Este gravamen sólo puede ser eximido cuando una comisión integrada por representantes de organismos gubernamentales certifica que la obra en cuestión posee un alto nivel cultural. Hasta el momento, esta comisión ha procedido en forma claramente discriminatoria, negando la condición de tal a las obras nacionales de temática contingente. Por ejemplo, a todos los grupos y dramaturgos cuyas obras se reproducen en este texto (salvo el TIT), y que han solicitado la exención de impuestos, les ha sido negada.⁴¹ La censura adopta, entonces, la fórmula de la asfixia financiera para regular el “mercado” de obras culturales, traspasando al terreno de la economía los requerimientos del Estado Autoritario.

En este contexto hostil al desarrollo de estas formas de expresión artística, la subsistencia de este movimiento teatral se sustenta en el fortalecimiento de las relaciones interpersonales en los grupos, estando la adhesión a éstos identificada con la realización de un proyecto integral de vida y de desarrollo vocacional y social como artistas. La cohesión de un núcleo básico en cada una de las compañías es, entonces, lo que ha permitido su continuidad, lo que no obsta a que se produzcan deserciones en busca de mayor estabilidad económica, o por producirse desacuerdos respecto a la línea ético-estética que desea asumir la compañía correspondiente.

3.4 Cifras de público.

Se evidencia, en lo anteriormente explicitado, una contradicción entre el espacio de libertad de operación que tiene este teatro por no poseer una proyección masiva, y su aspiración intrínseca de imponerse masivamente como un medio de expresión significativo y aportador para amplios sectores de la vida nacional.

No obstante las restricciones que este movimiento enfrenta para expandirse, sus montajes más exitosos han superado con creces el público que alcanza un montaje teatral medio en el circuito teatral independiente (cerca de diez mil personas), pero no llega ni

siquiera mínimamente al logrado por el teatro espectacular del Casino Las Vegas y Tomás Vidiella (más de ciento veinte mil personas para *El violinista en el tejado* del primero y *Cabaret Bijoux* del segundo).

Los montajes que han obtenido mayor afluencia de público han sido *Pedro, Juan y Diego*, de Ictus y Benavente, (55.000 personas); *Tres Marías y una Rosa*, de TIT y Benavente, (50.000 personas en Chile, sin incluir su gira internacional). Otras obras de este movimiento se sitúan en un nivel considerado también significativo para una ciudad de tres millones de habitantes: *Cuántos años tiene un día*, 28.000 espectadores, al igual que *Lindo país con vista al mar*, de Ictus. Por su parte, *El último tren* y *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*, exhibidos por Imagen, tuvieron un público medio de 22.000 y 25.300 personas, respectivamente, decreciendo en *Viva Somoza* a 14.000.

Las obras restantes, exhibidas por grupos con menor infraestructura y/o menor trayectoria teatral, y por tanto con aún menor acogida en los medios de comunicación masiva que los grupos antes mencionados, ostentan cifras de público entre las mil a las siete u ocho mil personas. Es el caso de *La Feria*, que logra en promedio esta última cifra, y de la mayoría de los grupos con integrantes jóvenes, sin "cartel," cuyo público suele ser también de jóvenes estudiantes.

C. Tercera Etapa: 1980 -

Aún cuando no ha transcurrido tiempo suficiente, es posible decir que en 1980 se abre un nuevo período para este movimiento teatral. Se manifiesta tanto en el cambio de énfasis de los aspectos componentes de su visión de mundo, como en el de las condiciones orgánicas en que se desarrolla su quehacer, situación que va aparejada a acontecimientos generales acaecidos en el país. Primeramente, el mencionado Plebiscito realizado en septiembre de 1980, que consultaba la confirmación del General Pinochet como Presidente de la República por ocho años más, período en el cual, en lo esencial, se mantiene el estado jurídico restrictivo vigente. En 1988 entraría a operar la Nueva Constitución, la que plantea un sistema de "democracia protegida," y confirma los elementos básicos del orden económico-social actual. Aun considerando la desigualdad de posibilidades que tuvieron las partes para plantear sus posiciones afirmativas y negativas al Plebiscito⁴² y que el proceso de votación fue organizado y controlado por las autoridades, se pudo constatar que los resultados finales de hecho favorecieron la proposición de gobierno.

Coincidió este hecho con la aplicación del llamado Plan de Modernizaciones, que extiende orgánicamente la racionalidad autoritaria en lo político y liberal en lo económico a diversas áreas básicas de la institucionalidad económica, social y cultural del país. Todas tienden a hacer del mercado la fuerza ordenadora prevaleciente, inhibiendo toda articulación de sectores que puedan presionar organizadamente y con efectividad por sus intereses, y reforzando el que la capacidad económica privada sea la herramienta de acceso a diversos bienes sociales. Nos referimos a la Reforma Educacional, Nueva Ley de Universidades, Reforma Previsional, Plan Laboral que norma la actividad sindical, Ley de Colegios Profesionales, Sistema de Salud, etc., cada una de las cuales fue instaurada con una organizada y masiva campaña oficial.

La penetración en diferentes ámbitos de la vida social de esta nueva racionalidad y normativa, que obliga a cada ciudadano a acogerla para poder reproducir su vida-en-sociedad, unido a los primeros signos de mayor holgura económica que permite un acceso masivo de la sociedad (salvo del 20% más pobre) a una variedad de bienes de consumo, va teniendo por consecuencia una transformación más profunda en los rasgos culturales de la sociedad, en sus pautas conductuales y valóricas.

Como decíamos, en su mayoría las obras teatrales realizadas durante 1980 y 1981 presentan diferencias palpables con las reseñadas, acogiendo los datos y vivencias que se desprende de este contexto.

Ya no se da la oposición con deslindes claros entre "ellos" y "nosotros," entre los que plantean formas conductuales, valores y ordenamientos que parecen extraños y externos a la vida nacional, y aquellos que conservan sus valores fundamentales incólumes. Más bien, se tornan difusos los contornos de unos y otros, apareciendo personajes tensionados por ambas visiones de mundo, portándolas en su interior. Más aún, asumiendo el "hombre medio" en ocasiones el nuevo orden y colaborando activamente a su reproducción. El conflicto surge del quiebre de la situación armoniosa que parece presentar este nuevo mundo, al manifestarse su precariedad tanto ética como material, que troca la aparente abundancia y normalidad en pobreza y/o decadencia.

Por ejemplo, *Cero a la izquierda*, de Gustavo Meza, muestra el mundo de los "ejecutivos jóvenes" que especulativa e inescrupulosamente participan en el juego de la economía nacional, construyendo castillos en el aire que se derrumban estrepitosamente, "Cuestión de ubicación" de Juan Radrigán (episodio de *Viva Somoza* de Imagen) toma como base una familia de

pobladores de escasos recursos. Celebran la adquisición a plazo de un televisor a color que no encuentra ubicación en su modesta "mediagua" sin muebles ni piso, mientras la hija desnutrida agoniza. En "La Línea Blanca," episodio de *Lindo país..* de Ictus, una solitaria secretaria cambia su alma a Mefistófeles, quien la encanta con la promesa de obtener una línea completa de artículos para el hogar.

Una preocupación importante de los creadores que desean penetrar profundamente en fenómenos y problemas de la realidad nacional ya no es tensionar los márgenes de la censura o de la autocensura, sino encontrar un lenguaje teatral que sea capaz de develarlos. Muchos de los temas que preocupan se "conocen" ya públicamente a través de la información periodística, charlas y diálogos sostenidos en organizaciones de base, en documentos elaborados por profesionales, en fin, por la microprensa estudiantil, obrera y eclesiástica. Por lo que no se trata, como antes, de dar a conocer o denunciar situaciones que no veían la luz pública, sino de comprender por qué y cómo ellas ocurren, qué recogen y qué introducen en los niveles psico-sociales, antropológicos y socio-culturales de los habitantes de nuestra nación.

Esta reflexión, unida a la conciencia de los nuevos plazos con que se debe operar en la nueva institucionalidad, ha provocado una tendencia a abordar de manera más proyectiva y universal las temáticas de las obras, buscando destacar en ellas componentes más permanentes y variados. Proceso que se complementa con la progresiva revalorización de la función del dramaturgo. Obras como *Hechos consumados*, de Juan Radrigán, que integra poéticamente el absurdo con el realismo al tratar el tema de dos seres humanos cuya experiencia de marginados les ha dado una profunda sabiduría popular humanista que choca violentamente con el orden dominante en la sociedad contemporánea, son testimonio de ello.

Por otra parte, se empiezan a tratar temas cuya carga emocional e ideológica los hacía difíciles de abordar anteriormente con una cierta distancia. Nos referimos al período histórico de la Unidad Popular propiamente tal, del que se realiza una visión crítica tanto en la retrospectiva de un decenio de nuestra historia 1970-1980 en *A la Mary....*, del teatro La Feria, como en *Tejado de vidrio*, de David Benavente, que transcurre justamente en este período. Igualmente, el tema de la represión y de los detenidos-desaparecidos empieza a tratarse sutilmente en obras como *A la Mary....*, "Noche de Ronda" de *Lindo país....*, de Ictus, y, en especial, en talleres experimentales de dramaturgia y en obras de teatro aficionado, de estudiantes universitarios.

En el plano organizativo, también han ocurrido cambios. Se han desdibujado en parte las marcadas fronteras entre la institucionalidad oficial y la no-oficial. Miembros del Canto Nuevo aparecen en presentaciones y festivales de composición heterogénea, incluso en el de Viña del Mar, que vuelve a incorporar la música folklórica suspendida por siete años del certamen. Participan artistas plásticos, músicos, teatristas y literatos en la Semana del Arte Joven, organizada por la Municipalidad de Las Condes; el programa televisivo de música nacional "Chilenazo" acoge a diversos intérpretes del Canto Nuevo, etc.

Los actores de teatro que estaban en las "listas negras" se reincorporan paulatinamente a la televisión, primero haciendo comerciales, luego participando en telenovelas y teleteatros, o amenizando programas de show-espectáculos. En ellos, sin embargo, sólo prestan su oficio técnico, ya que no tienen acceso a la determinación de temáticas y formatos. Una telenovela nacional del escritor de melodramas Moya Grau, *La Madrastra*, cuya protagonista era Jael Unger (de Imagen) y que contaba con un selecto reparto de actores, tuvo tal éxito e impacto público en todos los estratos socio-económicos y edades (el capítulo final logró más de un 90% de sintonía sobre el *share*) que abrió una fiebre de producción dramática nacional. Los actores fueron altamente requeridos por este medio de producción, que permitía la proyección nacional de la imagen de actores por años marginados, amén de una entrada económica estable, lo que resintió en parte el trabajo en las compañías teatrales. Estas experimentaron un alto éxodo de sus miembros o, en su defecto, vieron restringido el tiempo de dedicación a su labor.

Por otra parte, las aludidas fuertes restricciones a las que se veía sometido el teatro crítico lo habían sumido en un cierto estancamiento, en un círculo vicioso que lo conducía a acentuar su marginalidad. La nueva orientación de las obras, que evolucionan en sus temáticas y aproximaciones estéticas para dar cuenta del nuevo escenario social, y el restablecimiento de la calidad de figuras públicas de los teatristas mediante su promoción televisiva, quizás permitan un reciclamiento de su actividad.

Otros realizadores teatrales han resuelto buscar una nueva inserción orgánica en la sociedad. Algunos, como el Teatro Urbano Contemporáneo, realizando teatro callejero. Otros, como el Teatro El Telón, que trabaja con el dramaturgo Radrigán, reforzando los lazos con las organizaciones de base.

Igualmente, se asiste a un resurgimiento progresivo de las agrupaciones y centros culturales de base, especialmente poblacionales, que trabajan activamente en las distintas zonas de Santiago y

principales ciudades de Provincia. Ha sido posible reconocer más de medio centenar de grupos de teatro (sin incluir los estudiantiles), los que en su mayoría montan obras de su propia creación, destinadas a reflexionar sobre su entorno y estimular la toma de conciencia. Su vinculación con públicos populares es directa, por lo que se han diversificado y ampliado las instancias y circuitos de expresión para estos sectores, disminuyendo la presión que ejercían sobre los artistas profesionales para que cumplieran esta función.

Así, desde los espacios institucionales y orgánicos que se han ido generando, lo inédito se encuentra con elementos resistentes que realizando síntesis que continúan construyendo el perfil cultural de una nación que, como tantas otras, busca seguir conformando una identidad que la represente.

NOTAS

1. En especial, por ser en su mayoría obras de creación colectiva, forma de producción que presupone la existencia de grupos de trabajo estables y afiatados, que comparten planteamientos ético-estéticos.
2. El cine chileno se ha desarrollado, con posterioridad a 1973, fundamentalmente en el exilio.
3. Salvo la obra *Baño a Baño* que siendo también de origen universitario, pertenece al circuito aficionado, estudiantil.
4. No siempre estuvieron los teatros universitarios mecánicamente adscritos a los gobiernos de turno. Sin embargo, dada la amplitud del pacto político propio de los gobiernos de compromiso, acentuada por la vigencia de la autonomía universitaria, siempre mantuvieron su carácter y pertenencia legítima al nivel estatal.
5. Ver: María de la Luz Hurtado y Giselle Munizaga, *Testimonios del Teatro: 35 años de teatro en la Universidad Católica de Chile* (Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad, 1980).
6. Véanse trabajos de científicos sociales como Gunder Frank, Theotonio do Santos, Aníbal Pinto.
7. Continuación del Taller de Experimentación Teatral de la Universidad Católica.
8. Salvo el Grupo Aleph, que realiza su teatro en pequeñas salas céntricas, siendo su principal público destinatario el estudiantil, alcanzando un impacto en este circuito gracias a su especial adecuación estético-expresiva a las necesidades de este sector.
9. Compañía formada por actores que disientan de la línea políticamente comprometida del Teatro de la Universidad de Chile, que encabeza Tomás Vidiella.
10. Ver: T. Moulián y P. Vergara "Estado, Ideología y Políticas Económicas en Chile," *Estudios Cieplan* (Corporación de Investigaciones Económicas para América Latina, Santiago, Chile), No. 3, pp. 65-120.
11. El desarrollo de este término lo encontramos en un artículo de J.J. Brunner y J.E. García Huidobro, aparecido en la revista *Mensaje* de septiembre de 1981, "Chile, un Nuevo Paisaje Cultural."
12. La Universidad Católica monta *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, en tanto que, paralelamente, la Universidad de Chile monta *Don Juan Tenorio* de Zorrilla.
13. Teatro Experimental, luego Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH) y, posteriormente, Departamento de Teatro durante la reforma (DETUCH).
14. Se denomina de esta manera al teatro no subvencionado que depende para su subsistencia primariamente de los ingresos obtenidos por taquilla durante la explotación comercial de las obras.
15. No incluimos el año 1973, por ser un año que participa de ambos períodos, antes y después del 11 de septiembre.
16. Esta media contiene una alta variación interna, ya que es un período de crecimiento constante: son 7 las obras chilenas presentadas en 1968, creciendo en 3 obras anuales, llegando así a 18 obras en 1972. En el segundo período considerado, no obstante, hay una alta homogeneidad, variando sólo entre 25 y 30 obras, como extremos máximo y mínimo.

17. Compañías Américo Vargas, Silvia Piñeiro, Mimos de Noisvander son las que mantienen un funcionamiento discontinuo.
18. La Compañía El Túnel, por ejemplo, es recontinuada por la Compañía de Tomás Vidiella.
19. Si bien siempre ha existido el teatro infantil y también el café-concert es un género que se desarrolla mundialmente en esta época. La originalidad del momento reside en que es realizado por teatristas profesionales que incursionan sólo temporalmente en estos géneros, presionados por el contexto.
20. Término acuñado por el Prof. J.E. García Huidobro en una charla inédita, refiriéndose a la función de ordenamiento social y de conformación cultural que cumple el Estado en Chile a través del funcionamiento del mercado, el ejercicio de la represión y el disciplinamiento de la vida cotidiana. Hegemoniza con ello un nuevo orden, sin recurrir necesariamente a un proceso de indoctrinación ideológica a través de discursos orales.
21. Ver: M.L. Hurtado y C. Ochsenius, *Teatro Imagen*, Serie "Maneras de hacer y pensar el teatro en el Chile actual," CENECA 1980.
22. Ver: Marco A. de la Parra: "La dramaturgia de los años 70 y yo" copia mimeografiada, CENECA, 1980.
23. Ver: Sergio Vodanović: "Theatre in society in Latin America," artículo publicado en *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, 1977.
24. Moulián y Vergara, *op. cit.*
25. René Cortázar, "Distribución del Ingreso, Empleo y Remuneraciones Reales en Chile 1970-1978," en Colección Estudios Cieplan, No. 3.
26. Especialmente tras el rotundo fracaso de su producción de 1977, *Arauco Domado*, de Lope de Vega.
27. Obras montadas en la línea patriótica: *Rancagua 1814* de F. Cuadra; *Martín Rivas* y *El ideal de un calavera* de A. Blest Gana. En teatro clásico y moderno se ha montado *El mercader de Venecia* de Shakespeare; *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro; *La gaviota* de Chejov y *La casa de Bernarda Alba* de F. García Lorca.
28. Sólo permanecen en él aquellos que realmente tienen aptitudes e interés especiales para este tipo de teatro, el que demanda mayor profesionalismo. Teatro Musical de Violeta Vidaurre e Isabel Sunnak, Ellas de Liliana Ross. O bien, el teatro infantil (e incluso "academias de arte dramático para niños") es empleado por las compañías para financiar o apoyar su teatro para adultos, sin desmerecer con ello la función pedagógica y recreativa que éste desempeña en el público menudo. Es el caso de Pury Durante, Le Signe, Alicia Quiroga, Los Comediantes, Sala Bulnes de Imagen, El Telón, etc.
29. *Cabaret Bijou*, de Tomás Vidiella, y *El violinista en el tejado*, presentado por el Casino Las Vegas, superan las 120,000 espectadores. En el caso de Vidiella, incluyó público masivo de extracción popular en sus exitosas presentaciones en el Teatro-Circo Capolicán.
30. Por Ictus han pasado muchos actores y actrices, siendo los más identificables para el público aquellos que se dieron a conocer masivamente en el programa televisivo *La Manivela*. La organicidad que había establecido Ictus con sectores de la mediana burguesía, intelectuales y políticos a través de su repertorio teatral de vanguardia (1960-67), y luego con el teatro de Jorge Díaz y las posteriores creaciones colectivas de crítica al "establishment" cultural y social, le otorgaron una alta legitimidad e influencia en vastos sectores nacionales.

A la vez, durante la U.P. no realizaron un teatro contingente y político, sino, más bien, apuntaron a elementos constitutivos de la "idiosincracia" nacional. El golpe de Estado los encontró exhibiendo *Tres noches de un sábado*, construida en base a textos de Cornejo, periodista y escritor, Contreras, y Alfonso Alcalde (poeta y cuentista). Esta obra, compuesta por tres cuadros independientes, indagaba en el tipo de relaciones humanas, especialmente de amor y amistad, que establecen los diferentes estamentos sociales chilenos (burguesía, sectores medios, y sectores populares) y las prácticas sociales y visión de mundo que ellos implican. Esta obra, el primer gran éxito de público de Ictus, que le permitió mantener la obra dos años en cartelera y diversificar la composición social de su público, siguió dándose sin modificaciones con posterioridad a 1973 (salvo el reemplazo del personaje de un marinero por un vendedor de maní en un buquecito de mentira, ya que un bando militar prohibía el uso de uniformes militares por personas que no estuviesen en servicio activo.)

Entre 1973 y 1976 Ictus sufrió los embates de la crisis económica, lo que provocó el abandono de la compañía y en ocasiones del país, de gran parte de su elenco. No obstante, siguió un núcleo básico en las dos obras posteriores: *Nadie sabe para quién se enoja*, creación colectiva presentada durante 1975, y *Pedro, Juan y Diego*, en 1976. Participan en esta creación colectiva de Ictus y Benavente, Delfina Guzmán, Nissim Sharin y Claudio di Girolamo, todos ellos antiguos miembros de Ictus, como así también, J. Vadell, José M. Salcedo, C. García-Huidobro. Di Girolamo es artista plástico y escenógrafo, iniciado en este último oficio en el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. Delfina Guzmán y Jaime Vadell fueron formados en el ITUCH y luego participaron activamente en el Teatro de la Universidad de Concepción (TUC). Jaime Vadell, participa posteriormente en el teatro independiente El Cabildo que busca dar continuidad al trabajo del TUC, como así también en el Taller de Creación Teatral de la EAC, durante la reforma en la U.C. David Benavente, dramaturgo y sociólogo, es a su vez gestor y director de la EAC entre 1970 y 1973. Cristián García-Huidobro es un actor joven que lleva ya algunos años en Ictus, participando en especial en *La Manivela*. Es alumno egresado del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile en la época de la reforma. Finalmente, Nissim Sharim y José M. Salcedo son abogados que ingresaron al Ictus como actores aficionados, aportando una rica expresividad actoral.

31. Ver: M. L. Hurtado y C. Ochsenius, *Teatro La Feria Serie "Maneras de hacer y pensar el teatro en el Chile actual,"* publicación CENECA, 1980.
32. Jaime Vadell tuvo una primera experiencia con textos de Parra en la creación colectiva de la obra *Todas las colorinas tienen pecas* (1971), realizada en el Taller de Creación Teatral de la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica.
33. Raúl Osorio es actor egresado de la Universidad Católica. Tuvo especial influencia en su trabajo teatral su participación en el Taller de Expresión Teatral (TET) entre 1968 y 1970, en la Universidad Católica. Posteriormente realiza diversas direcciones teatrales en Los Comediantes y el Teatro de la Universidad Católica.
34. En 1981, los miembros del teatro Aleph presentan una nueva obra de creación colectiva, *El cateo de la laucha*, llamando a su compañía, esta vez, La Vocina.
35. Los Comediantes está integrado por las actrices y actores Ana González, María Cánepa, Lute Sotomayor y Héctor Noguera.
36. Ver: "Discurso Público" de Giselle Munizaga y Carlos Ochsenius, documento inédito.

37. El dramaturgo chileno Jorge Díaz reside en España desde hace más de una década.
38. Otra obra de características similares, montada en esta época por el Teatro Joven, es *Juegos a la hora de la siesta*, de la dramaturga argentina Roma Maihew.
39. Ver: Giselle Munizaga, "Prensa Sindical y Universitaria: ¿Un fenómeno de comunicación alternativa?" Documento de trabajo CENECA, diciembre 1981.
40. Medios radiales no oficialistas, especialmente las radios de la Iglesia Católica, La Chilena y Santiago, dan cabida en su programación a la producción de este movimiento nacional y latinoamericano.
41. Incluso es calificada de "no cultural," por lo alusivo de su montaje, la obra *Esperando a Godot* de Beckett.
42. No obstante lo cual, la "oposición" (no reconocida como tal), desarrolló su campaña más coordinada y amplia en este régimen. En esta oportunidad, se manifestó la organicidad del movimiento de teatro nacional crítico con el movimiento político-social, ya que en el acto masivo final realizado en el Teatro Caupolicán por los que rechazaban el plebiscito, fueron los actores más representativos de las compañías reseñadas los encargados de realizar una lectura dramatizada alusiva.

Cultura Nacional y Teatro Chileno Profesional Reciente

Hernán Vidal

University of Minnesota

Dadas las restricciones para la expresión de opiniones disidentes sobre los radicales cambios operados en Chile después del 11 de septiembre de 1973, los sectores más significativos del teatro chileno profesional adoptaron una función crítica, creándose uno de los pocos espacios públicos tolerados por la autoridad militar. Esta función, que en su época de mayor relevancia puede situarse entre los años 1973-1980, trajo importantes discusiones entre los grupos teatrales más destacados, las cuales han tratado de determinar diversas prioridades: la supervivencia económica; la formación de un público teatral; la necesidad de expandir la recepción teatral más allá de los sectores pudientes; la modulación de estrategias y tácticas para interpelar a la autoridad; la captación de los comportamientos y temáticas creadas por la población chilena para enfrentar las consecuencias de la crisis institucional; la vigencia real de la creación colectiva de textos y espectáculos teatrales como modalidad productiva predominante.

La riqueza y variedad de este haz de problemas provoca la necesidad de encontrar un foco de argumentación a la vez englobante, comprensivo y capaz de delimitar las prioridades primarias y secundarias de esta problemática. Entre los temas que preocupan a los teatristas chilenos, se pueden reconocer diferentes grados de inmediatez: unos son de gran cercanía, como el de la supervivencia económica; otros deben ser considerados en un marco conceptual y temporal más extenso, como es el de la razón de ser de la actividad teatral en este momento de la historia chilena. Con esto se quiere llamar la atención sobre un aspecto metodológico de importancia: el análisis social de las formas culturales debe considerar sus diferentes ritmos de desarrollo, de acuerdo con el modo en que influyen sobre ellas los diferentes niveles estructurales, lo económico, lo social, lo político y lo

ideológico. Se podría decir que, en estos diversos niveles de análisis, los relojes marcan el tiempo bien con evidente premura o con manifiesta lentitud.¹ Por ejemplo, la necesidad de encontrar nuevos modos de expresión tiene una urgencia para los teatristas chilenos que no tendría para un historiador que observa globalmente el período "post 1973."

Las discusiones realizadas en encuentros y seminarios revelan que para los creadores teatrales su propia actividad, en el período enfocado, se presenta a sus ojos primordialmente como contingencia permeada por los requerimientos de una cotidianidad que no permite conclusiones totalizadoras de su experiencia. Por el contrario, el crítico literario no involucrado en esta cotidianidad debe fijar la mirada en aquellas argumentaciones introducidas por los propios teatristas para poner su experiencia en perspectiva, pero que han quedado sepultadas en cuanto a su relevancia por la preocupación contingente. La captación, magnificación y refinamiento teórico de estas argumentaciones podría ser una contribución de la crítica literaria a un quehacer artístico tan importante. Específicamente, esta contribución podría ser la restitución de un balance teórico entre la contingencia y una perspectiva totalizadora que inyecte nuevos elementos de juicio. En este sentido resalta la frecuente referencia de los teatristas chilenos a "la cultura nacional" como marco de valoración de su trabajo en circunstancias políticamente adversas. Uno de ellos dijo de manera certera, emotiva e inequívoca: "Tenemos que considerarnos a la vanguardia de un teatro que trata de rescatar los valores culturales de nuestro pueblo. Por ello, nosotros no hacemos 'contra-cultura' como a veces se dice, sino que estamos haciendo la verdadera cultura." De allí que estime apropiado centrar los planteamientos que siguen en torno al concepto de Cultura Nacional,² de antigua raigambre en la historia chilena y latinoamericana. Se observará que el uso de este concepto, no más sea como trasfondo referencial de mera latencia, da un sesgo crítico y democratizante a toda discusión o representación de los aspectos más relevantes de nuestras sociedades. Ello hace pensar que las categorías analíticas surgidas del concepto Cultura Nacional son las de mayor organicidad para el estudio del teatro chileno reciente.

Como ocurre con toda elección de un diseño discursivo, argumentar a partir de un concepto central necesariamente obliga a excluir otras opciones. En el caso presente, esta situación insoslayable se complica por el hecho de que este estudio no contó con los elementos de juicio que se habrían obtenido de la observación del espectáculo de las obras analizadas más adelante. Esta es la desventaja en que se encuentra el investigador conectado a la

distancia con la cultura chilena. Se trata de una limitación y de ninguna manera se propone que el texto dramático basta en sí para el conocimiento de lo teatral. Sin embargo, sí es posible argüir que el sesgo culturalista de este trabajo compensa esa insuficiencia trasladando el foco del argumento al estudio de la forma en que los teatristas chilenos han elaborado literariamente el material histórico de su experiencia cercana.

Debido a esta estrategia es que el análisis de obras específicas ha tenido resultados a veces sorprendentes para los teatristas a quienes se mostró una versión anterior de este trabajo. Por una parte, el análisis deja en evidencia una gran cercanía y coherencia estética aun entre grupos teatrales que han tenido fuertes y acaloradas polémicas y divergencias. La explicación de este fenómeno está en que los teatristas que forman los cuadros básicos que han dado continuidad al teatro profesional chileno actual, recibieron su formación y entrenamiento en el período de auge del teatro universitario, durante las décadas de 1950-1960. Todos reconocen que esta comunidad de experiencia artística, en un momento en que el Estado era el gran empresario teatral, ha tenido una gravitación mayor en su trabajo que las disidencias recientes. Esto es válido aun para la única obra de un grupo amateur recogida en esta antología, *Baño a baño*. Los teatristas aficionados han gozado de la experiencia de esa generación profesional a través de su labor de extensión y soporte. Por otra parte, algunos teatristas expresaron sorpresa de que ciertas lecturas propuestas para obras coleccionadas aquí a veces exageran el valor artístico del espectáculo con que se las dio a conocer públicamente. La razón de esta aparente sobrevaloración debe atribuirse a la, conceptualización culturalista de este trabajo. Hay textos que potencialmente problematizan la historia chilena reciente de un modo superior a la capacidad de las teatristas para plasmarla en un texto o un espectáculo consonantes. En última instancia, el valor que se ha visto en ellos es su capacidad para elaborar global y significativamente la totalidad del desarrollo social chileno en el período designado para este trabajo.

Literatura, Estado y Cultura Nacional

Todo texto literario es una representación imaginaria de la situación contemporánea de una cultura. La literatura es una elaboración analógico-metonímica del modo en que grupos humanos crean y usan cultura, es decir, herramientas, objetos, ideas, conceptos, discursos, símbolos, valores, instituciones, jerarquías y normas de conducta para transformar aspectos discursivamente definidos de la realidad natural y social. Los dis-

cursos literarios participan en la conformación de las visiones ideológicas de una época, proponiendo la manera en que los hombres reproducen o debieran reproducir su existencia, de acuerdo con sus necesidades, intereses y objetivos materiales y espirituales, en el ámbito de un poder político hegemónico. Metafóricamente la literatura tipifica agentes que buscan conservar, transformar o revolucionar un aspecto específico o la totalidad social desde el escorzo sensual y emocional de su experiencia de la vida diaria. De modo tácito o explícito, este discurso metafórico intenta debatir, reemplazar o neutralizar las definiciones de "lo real" propuestas como nociones universales por quienes controlan el aparato estatal.

Históricamente los conceptos de Estado y Cultura Nacional están orgánicamente relacionados. Sólo con la posibilidad de formar, estabilizar y consolidar un Estado-Nación es que se puede hablar de Cultura Nacional.³ En Europa el surgimiento de los Estados nacionales estuvo estrechamente vinculado con los esfuerzos de las burguesías emergentes por articular territorios y diversos sectores sociales y étnicos bajo instituciones reguladoras centrales que aseguraran una óptima acumulación de capital. A nivel ideológico, esta totalización fue legitimada con discursos que, en nombre del alma, del espíritu, la razón y la soberanía del "pueblo," propusieron al conjunto social una cohesión de clases para el beneficio común dentro del proyecto de acumulación capitalista. Esta legitimación constituyó una conciencia nacional en la medida en que los discursos justificadores de esos intereses particulares fueron fundidos con la masa de tradiciones, costumbres, la idiosincracia, la psicología de la colectividad y el entendimiento del pasado, para reorientar la cultura anterior y abrirla a la incorporación de nuevas experiencias históricas.

La necesidad del capitalismo de irradiarse internacionalmente en busca de mercados y fuentes de alimentos y materias primas creó los incentivos para que el proceso de articulación de los Estados-Nación se diera también en Latinoamérica. Para consumarse, el comercio de importación-exportación demandaba una firme integración, homogenización y control de territorio y población para efectos productivos, comunicativos y distributivos. Tal control hizo de la inversión de capital extranjero y nacional una aventura de riesgo razonable y de alta rentabilidad. Las Culturas Nacionales en Latinoamérica surgieron de los trabajos materiales e intelectuales por delimitar, integrar, cohesionar y administrar territorios, población y etnias, ideologizándolas para tareas comunitarias en que el interés comercial-latifundista fue universalizado para toda la sociedad.

La Cultura Nacional del Chile decimonónico, bajo ese liderato, tuvo un inverso negativo y un reverso positivo. Lo negativo es que, al constituirse como respuesta a las incitaciones del capital extranjero, el desarrollo social chileno debió responder a las demandas selectivas del mercado internacional—plata y salitre sucesivamente, productos agrícolas en menor grado. Esto provocó una debilidad congénita de la Cultura Nacional, por cuanto la selectividad del desarrollo productivo impidió una participación creadora de la población general y una apropiación real de toda la extensión del territorio nacional. Basta observar las dificultades que todo gobierno chileno ha tenido para la articulación efectiva de los extremos norte y sur con el resto del territorio nacional para comprobar lo dicho. Las oligarquías comercial-latifundistas iniciaron una tarea histórica todavía no resuelta. No obstante, su necesidad de legitimar el Estado en nombre de la soberanía del “pueblo” inevitablemente abrió paso al aspecto positivo: la utopía de la participación amplia de todos los sectores sociales, en los derechos y obligaciones de la ciudadanía. A medida que la economía se expandía y se acrecentaron los sectores medios y proletarios, éstos se organizaron partidaria y sindicalmente para traer esa utopía más cerca de la realidad con la impugnación del Estado oligárquico y sus deficiencias y rigideces para la negociación. Esta utopía civil tuvo una temprana equivalencia literaria con la proposición de José Victorino Lastarria de una literatura nacional representativa de todos los sectores sociales, étnicos y territoriales de Chile, de todo el acervo de costumbres y modos de ser nacionales para refinarlos ideológicamente y orientarlos hacia la construcción de modelos de comportamiento ciudadano conducentes a una democracia de amplia capacidad participatoria y no al monopolio político de la oligarquía.⁴

Como se observa, explicar la consolidación del Estado y de la Cultura Nacional requiere dos categorías epistemológicas: *totalización* a nivel de argumentación política; *universalización* a nivel de argumentación ideológica. Ellas hacen referencia al trabajo intelectual de elevar la especificidad concreta de “este individuo privado, Pancho Ramos” a la categoría abstracta de “ciudadano de la República,” o la de “este villorrio de Metrenco” a la calidad de “parte del territorio nacional.” La misión estatal de legislar, regular, administrar, coordinar, dominar y legitimar obliga a la elaboración de estas abstracciones universales. Ellas sirven para refinar, transformar y orientar la experiencia cotidiana y las identidades privadas de la sociedad civil para someterlas a decisiones basadas en juicios impersonales de corte científico.

Para servir de nexo entre la especificidad cotidiana y la abstrac-

ción estatal, la sociedad civil ha creado instituciones intermedias para la negociación de los diversos intereses sociales con los del Estado. Las principales son los partidos políticos, los sindicatos de trabajadores, los gremios de empresarios, los colegios profesionales y los medios de comunicación masiva. De acuerdo con los intereses en juego, los cuadros directivos y asesores de estas instituciones elaboran tipificaciones *particulares* de carácter intermedio para enfrentarlos al Estado y presionar en su favor. En condiciones políticas favorables, estas instituciones son los patrocinadores más dinámicos de elaboración y diseminación de conocimiento en la sociedad. A través de ellas el individuo puede superar la conciencia limitada, característica de la cotidianidad privada. Al acudir a reuniones de partido, sindicato, gremio o colegio el individuo recibe una representación ideológica de todo el conjunto social que de otro modo no tendría, inmerso como está en la estrecha rutina espacial, temporal y de limitadas relaciones humanas y laborales de su vida diaria.

El desplazamiento entre la especificidad del dato cotidiano y la universalización de carácter totalizador del conocimiento, pasando por la noción intermedia de particularidad, es una dinámica esencial en la representación de lo real por la conciencia humana.⁵ Obviamente, es necesario respetar ciertas salvedades al respecto: toda representación es abstracta. Sin embargo, es patente que la conciencia las adecúa para enfrentar la contingencia inmediata y abstraer de ella modelos de conducta más generales para prácticas futuras. Por esto el grado de abstracción entre las categorías de especificidad, particularidad y universalidad es un continuo variable y mutable, de acuerdo con circunstancias de uso en diferentes coyunturas concretas. Iniciar una inquisición en cada uno de estos términos finalmente lleva al conocimiento de los restantes: al construirse el perfil típico medio de un obrero industrial, miembro de un sindicato textil específico, se está abstrayendo en relación a lo que es "la obrera textil Juana González," pero esa abstracción no es de la magnitud contenida en la definición de obrero en un código legal del trabajo. A la inversa, entender esta definición legal permite entender cómo el Estado canaliza la gravitación e influencia de las estructuras sociales sobre la vida de Juana González.

Movimiento similar de la conciencia se da en la elaboración de material literario. La obra literaria es una forma de representación ideológica en que la experiencia de la vida diaria es tipificada sensual y emocionalmente, lo que la diferencia de la representación científica. En el espectro de desplazamiento epistemológico que se ha esbozado, la localización de la literatura es la particulari-

dad equidistante entre lo específico y lo universal. Al respecto Georg Lukács ha dicho: "En efecto: si en el movimiento científico ese movimiento procede realmente de un extremo a otro mientras que el centro, la particularidad, desempeña en ambos casos un papel mediador, en el reflejo artístico ese centro es literalmente un centro, un punto colector en el que se centran los movimientos. Por eso hay tanto un movimiento de la particularidad a la universalidad (y a la inversa) cuanto un movimiento de la particularidad a la singularidad (y también a la inversa), siendo en los dos casos el movimiento hacia la particularidad el momento conclusivo. El reflejo estético igual que el cognoscitivo, aspira a recoger la totalidad de la realidad en su desplegada riqueza de contenido y forma, a descubrirla y a reproducirla con sus medios específicos."⁶ Esto significa que, a través de las tipificaciones literarias, el autor busca explorar la más rica red de conexiones, causas y efectos que iluminan la influencia de la totalidad de las estructuras sociales de que dispone una cultura sobre el destino personal de los individuos; y, a la inversa, el impacto de la individualidad tipificada sobre el conjunto social. En otras palabras, la práctica de la creación literaria tiene equivalencias cercanas a la práctica de las instituciones de la sociedad civil que median entre la cotidianidad individual y el poder del Estado. De allí que se pueda afirmar un hecho por todos conocido, que el discurso literario es implícitamente una interpelación al poder político constituido. Esto apunta, además, al hecho de que una alteración de las funciones totalizadoras de las instituciones intermediarias no puede dejar de tener efectos fundamentales sobre la creación literaria. Esto es fácilmente comprensible puesto que, directa o indirectamente, esas instituciones ponen en circulación un conocimiento del desarrollo social y cultural que informa todo discurso explicativo de la sociedad, ya sea de modo consciente o inconsciente. Esto retrae la discusión a los sucesos iniciados el 11 de septiembre de 1973 en Chile.

La intervención de las fuerzas armadas en lo político marcó el paso entre el Estado de Compromiso fraguado en la década de 1930 y el Estado Autoritario que ha suspendido las instituciones mediadoras de la sociedad civil.⁷ El Estado de Compromiso fue la culminación de las posibilidades de una amplia participación cultural dentro de la utopía política burguesa planteada en el siglo XIX. Dentro de los parámetros de este aparato estatal se entrevió la transición al socialismo. El Estado de Compromiso surgió de las coaliciones populistas forjadas para hacer frente a la gran depresión económica mundial de los años '30. Su objetivo central fue la promoción de un capitalismo nacional sobre la base de una

industrialización sustitutiva de la importación. Como agente principal de desarrollo económico, el Estado creó mecanismos políticos de negociación y compromiso con todo sector social organizado. Promovió por ello un estrecho engarce entre las instituciones del Estado y las de la sociedad civil para la asignación de los recursos estatales. Esta práctica trajo la gran politización y movilización del conjunto social para competir ventajosamente por esos recursos. A la vez limitó la influencia incontestada de la gran burguesía en el aparato estatal de decisiones.

La instauración del autoritarismo tuvo por objetivo la desmovilización y parálisis de la participación política formada en la tradición populista. La negociación política fue reemplazada por la directa intervención del Estado en la sociedad civil con edictos de carácter administrativo y tecnocrático. Las instituciones mediadoras de la sociedad civil fueron inmediata o gradualmente suspendidas, eliminadas, dirigidas o limitadas. Por tanto, la capacidad de la conciencia pública para totalizar su conocimiento de la sociedad y la cultura quedó fragmentada en extremo. Ella ha quedado limitada a la experiencia inmediata de lo cotidiano, modulada tanto por la censura de los medios de comunicación masiva como por la interiorización psíquica de los mecanismos de represión. La atomización de la experiencia social ha quedado complementada con la estricta imposición de una política de mercado en cuanto al acceso de la población a los servicios públicos antes subvencionados por el Estado. El consumo de bienes culturales, educacionales y de salud, en este contexto, promueve una estamentización social de acuerdo con los ingresos, lo cual es reforzado con una política económica global que fomenta la concentración monopólica de capital en manos de minorías pequeñísimas. La política económica del Estado ha facilitado un proceso de acumulación transnacional de capital basada en la actividad del capital financiero. Sus conexiones con centros financieros internacionales que trasladan capital a Chile con altas tasas de interés, han resultado en una fuerte contracción de la industria y la agricultura orientada al consumo interno. Ello ha afectado intensamente la capacidad del aparato económico para absorber población laboral y ha deprimido drásticamente su nivel de vida. Las categorías propias de una vigorosa Cultura Nacional han quedado suspendidas.

Creación de Conjunto: Teatristas Chilenos a la Espera de Agentes Sociales de Democratización.

Sus continuas referencias a la "cultura nacional" indican que el proyecto central de los teatristas chilenos es el de contribuir a la

rearticulación de la conciencia nacional dentro del ámbito de fragmentación del autoritarismo. Se trata de una tarea a la vez de alta significación y de limitada repercusión, puesto que toda actividad ideológica—no importa en qué circunstancias—está sujeta a las restricciones impuestas por los circuitos de diseminación de que dispone. Por otra parte la constelación de una conciencia nacional no es tarea de sólo un sector de intelectuales, sino de todo un conglomerado, de diverso origen y adherencia social y de diversas disciplinas. En este caso, su tarea es proponer un conjunto de discursos literarios como base de espectáculos teatrales en que se logre una totalización interpretativa de la sociedad chilena conducente a su democratización. Ello supone mantener el recuerdo viviente de los logros anteriores de la movilización popular; incorporar a esa memoria las experiencias de la cotidianidad bajo el autoritarismo como nuevas formas culturales de adaptación y contrarreacción para la acción futura; diagnosticar las alternativas de la dominación a todo nivel y usar los resquicios de expresión permitidos por los cambios de la situación política chilena. Para cumplir su cometido, y a pesar de las diversas modalidades productivas e ideológicas de cada grupo teatral, estos discursos deben quedar interconectados en un sentido global, cosa que los teatristas reconocen como objetivo ya alcanzado al hablar de una uniformidad estética llamada por ellos “realismo crítico.” Desde una perspectiva temporal contingente esta uniformidad puede causar una genuina preocupación, puesto que ella podría ser síntoma de “agotamientos de estilos y, a la postre, un agotamiento del teatro.” No obstante, desde la óptica más global de un esfuerzo por proponer una nueva Cultura Nacional, las tendencias de uniformidad son, sin duda, índice de un consenso del todo saludable.

Más que la censura oficial, quizás el impedimento mayor en la tarea de rearticular una conciencia nacional sea la invisibilidad de los posibles actores de la democratización en Chile. Todo cambio social implica la existencia de agentes masivos capaces de impulsarlo. En referencia a estos agentes, el trabajo intelectual de representación del cambio es un acto retrasado. La función representadora tiene como guía objetiva las acciones masivas en que esos agentes crean espacios y puntos de presión ante el poder, de acuerdo con sus intereses y las normas y decisiones adoptadas por las vanguardias que les sirven de portavoces. La percepción tangible de una masa social en movimiento da sustancia y refuerza la actividad intelectual. Pero, en una situación como la del Chile actual, esas guías y referencias son aparentemente imperceptibles en el horizonte. Los esfuerzos por la reconstitución de un movi-

miento contestario quizás llegue al intelectual en sordina, indirectamente, como rumores y comentarios entre amigos en círculo privado, o como lectura sintomática de incidentes informados en los medios de comunicación masiva controlados. En estas circunstancias, una actividad teatral que da expresión a aspiraciones democratizantes se convierte en un riesgo que crea toda clase de polémicas y debates sobre estrategias y tácticas correctas que, en el aislamiento, muchas veces causan frustración y pesimismo. La subjetivización del dato cotidiano que sirve de materia prima de esa actividad puede sufrir desviaciones, distorsiones y llegar a frecuentes callejones sin salida. Así pudiera parecer que el trabajo artístico tuviera como único agente de referencia y receptor posible el grupo mismo de intelectuales creadores y un público restringido en extremo. Como consecuencia, el afán de experimentación se exagera aceleradamente en busca de la "renovación y profundización expresivo-estética" para devolver al teatro "su función básica: hacer re-ver, develar la realidad a los espectadores" y hacer de él un "irritante, excitante, de re-sensibilización y también de afirmación de elementos que son negados por el orden político-social actual."

La urgencia de estos debates es encontrar un anclaje social objetivo para la actividad teatral. Esta problemática ha traído un nuevo sentido para la creación de conjunto. La creación colectiva se hizo predominante en la década de 1960 como respuesta a la escasez de textos dramáticos y a las tendencias de democratización dentro de los teatros universitarios: el rango jerárquico del director y del dramaturgo impedía la libre expresión de todos los componentes de un grupo. Ahora, la creación colectiva pone a prueba la interpretación individual de lo cotidiano y la transforma y reconstituye de acuerdo con una sabiduría común que la adecúa a la experiencia social objetiva. Sin embargo, "lo objetivo," como dato de conocimiento, está sujeto a elaboraciones ideológicas que dan surgimiento a la plétora de aproximaciones a "lo real" que caracteriza a sociedades de complejas diferenciaciones de grupos humanos. En este sentido, dos conjuntos teatrales aparecen en el presente como índices de opciones ideológicas polarmente opuestas, pero que, en su distanciamiento, señalan la existencia de posiciones intermedias en otros grupos. Me refiero al Teatro ICTUS y al Teatro La Feria. La polarización de su acercamiento a la creación colectiva está en el valor dado a la subjetividad individual en el primero y a los esquemas funcionales existentes en la sociedad como condicionantes del comportamiento en el segundo. A pesar de esta diferencia, en la estructuración del texto y del espectáculo teatral ambos grupos comparten el sentido de todo

trabajo artístico: experimentar con modos de totalizar la conciencia de la cultura chilena dentro de las restricciones actuales.

El Teatro ICTUS tiene ya una larga vida iniciada en 1959 como corporación de derecho privado sin fines de lucro. Su método creativo parte de la premisa teórica de la existencia de un inconsciente colectivo de la nacionalidad que se expresa en una sensibilidad específica y diferencialmente chilena.⁸ Puesto que todo individuo es órgano de ese inconsciente, las reacciones de su subjetividad ante los estímulos sociales son una vía para inquirir en las formas culturales que esa sensibilidad crea en su desarrollo histórico. El área en que se manifiestan y surgen estas nuevas formas es la contingencia de la vida cotidiana. Allí se encuentra la materia prima teatral. El integrante del colectivo debe, por ende, participar en intensos programas de introspección que resultan en sucesivos "vómitos personales." En ellos se exponen las dudas, debilidades, temores, carencias y aspiraciones con que el individuo enfrenta la vida. Ya que el integrante es parte del inconsciente colectivo nacional, los miembros del conjunto se autoasignan la capacidad de reconstrucción de los modos de ser de otros individuos, de diferente extracción social y sometidos a diferentes incitaciones sociales. En estas exploraciones lo cotidiano se exhibe con un aspecto caótico que el trabajo artístico elabora gradualmente, hasta adquirir una forma en que el chileno puede contemplarse y reconocerse como ser histórico. Puesto que el ensamble de escenas nace de una experiencia empírica directa, subjetiva y personal, supuestamente el producto está liberado de imposiciones ideológicas aprioristas, proceso que los integrantes de ICTUS llaman teatro existencialista. De aquí el énfasis en la "búsqueda de la autenticidad" en la actividad creativa. La vida diaria en un medio represivo es concebida como la adecuación personal a padrones de comportamiento—*máscaras*, en el lenguaje psicoanalítico—numéricamente restringidos que coartan la amplia expresión de las potencialidades individuales. El individuo consciente de esta mecanización de las rutinas diarias lucha por descubrir modos de conducta inéditos, para tener un grado de liberación en las nuevas opciones de expresión puestas a su alcance por la experimentación de seres con preocupaciones similares. Es de importancia observar que, aunque los argumentos de los miembros más expresivos de ICTUS indefectiblemente remiten a postulados psicoanalíticos, ellos niegan que éstos realmente reflejen la posición estética del grupo. Sin duda en esto ha tenido influencia el desprestigio en que ha caído el psicoanálisis en círculos intelectuales chilenos como postura erróneamente

considerada como ahistoricista, en un medio social que exige una fuerte conciencia histórica.

La aspiración a una creación teatral libre de incitaciones ideológicas sólo puede sostenerse postulando una condición o naturaleza humana arquetípica no del todo sujeta a condicionamientos históricos. Este postulado llevó a una escisión del grupo ICTUS en 1976, de la que surgió el Teatro La Feria.⁹ Superando lo individual, sus integrantes claramente sindicaron a las clases populares como protagonistas centrales del cambio social. Por ello orientan su actividad teatral a la recuperación y captación de las formas culturales y de la visión de mundo creadas por los sectores socialmente subordinados. Coinciden con el grupo ICTUS en el uso de la experiencia cotidiana como materia prima de la creación teatral, pero rechazan la elaboración de esa experiencia con postulados psicologistas de cuño existencialista y psicoanalista, como también rechazan la orientación exclusiva del espectáculo a sectores pudientes. Aspiran a captar las formas de vida populares para refinar su significado en relación con las tendencias globales de la sociedad chilena. Intentan así devolver esa experiencia a los sectores populares para iluminar su conciencia, su identidad y, quizás, su práctica social. La objetividad se localiza para los miembros de La Feria en el hecho de que todo sistema social desarrolla, para su reproducción, esquemas funcionales de conducta de naturaleza transpersonal. Ellos están más allá de la influencia del subjetivismo individual. Por tanto, captar la expresión cultural del pueblo demanda un inventario científico de los marcos estructurales impuestos por el poder vigente en lo económico, social, político e ideológico, observar la articulación de todos ellos y las formas de adaptación y rechazo mostradas por el pueblo. De aquí resultan tipificaciones históricas anónimas que caracterizan a extensas masas de hombres. Así se crean las bases para la formación de una estética nacional-popular centrada en la concepción del hombre "como un ser fluido y abierto a las disímiles determinaciones propias de su medio social e histórico."¹⁰ Este concepto, de ascendencia brechtiana, es denominado "teatro situacional" y objetivador de la realidad y de la cultura nacional, en que el espectador se enfrenta conscientemente a problemas que lo tocan de cerca.

A pesar de la polaridad ideológica descrita, el Teatro ICTUS y el Teatro La Feria comparten una sobrevaloración de la contingencia social como materia prima de su arte. La contingencia, entendida como categoría histórica, se refiere a sucesos percibidos con inmediatez, inestables en sus efectos, cuya necesidad histórica e impacto en la sociedad no pueden ser

determinados en un discurso explicativo del cambio social. Un discurso de globalización cultural debe penetrar lo contingente para enfocar fenómenos más permanentes en su función de sindicar agentes de transformación, objetivos, obstáculos y modos de neutralizarlos. De allí que la meditación cultural requiera marcos temporales más amplios para comprender la lógica de los fenómenos sociales. Como forma de aprehensión cultural, la literatura está sujeta a un imperativo similar. Por tanto, es contradictoria la noción antidiscursiva implícita en la sobrevaloración de lo contingente, la cual lleva a menospreciar la importancia del texto dramático en la producción teatral. En ICTUS esto se da como parte del perfil irracionalista de su concepción creativa. Para este grupo la captación de la sensibilidad chilena ocurre como súbitas iluminaciones intuitivas. Su vehículo de transmisión óptima no es la acción dramática de largo aliento y lógicamente desarrollada, sino el sketch o secuencia de ellos, de corta duración, con una lógica interna que no permite su inserción homogénea en un discurso racional más amplio. Por ello es que el grupo niega la validez de la estructura dramática aristotélica como respuesta artística a la situación del Chile actual. Siempre basados en la existencia de un inconsciente colectivo de la nacionalidad, fundamentan este rechazo en la idiosincracia chilena, que supuestamente rehúsa el rigor de la razón: "Pienso que nuestra forma de pensamiento, la de nuestro público, no es la lógica rigurosa, aristotélica, como la de los europeos. Además, ellos poseen una tradición de siglos como espectadores de teatro. Nosotros no; queremos captar las cosas en forma rápida, a pedacitos."¹¹

En el Teatro La Feria la tendencia antidiscursiva se presenta como reducción de lo teatral a lo efímero del espectáculo. Junto con ello, el espectáculo es totalmente instrumentalizado para enfrentar y comentar coyunturas políticas inmediatas. Por supuesto, el ritmo de conformación de coyunturas es mucho más acelerado que el de la producción de textos dramáticos. Por ello el grupo debe tomar la decisión consciente de no escribir libretos teatrales en el sentido tradicional. Esto requeriría una meditación en que causas y efectos deben ser engarzados en una acción dramática completa. El grupo La Feria prefiere bosquejar montajes para ser puestos en escena. Los montajes son descritos como *frisos* en que se yuxtaponen aspectos de la cultura nacional sin ser elaborados, de manera que el conjunto adquiera significado por la interrelación: "La ordenación de los distintos elementos que se dan en este 'puzzle' es la base y estructura de la obra."¹² Con ello se suspende la presentación discursiva explícita de los nexos entre los

elementos reunidos, lo cual demanda del espectador una buena dosis de intuicionismo o conocimiento previo ya racionalizado de la problemática nacional.

Quizás la tendencia antidiscursiva sea una autocensura de la meditación histórica sostenida. Tal vez en ella se materialicen objetivamente los problemas más agudos que los teatristas deben asumir en su labor de reconstitución cultural: exploración cauta de los límites máximos de expresión permitidos por la censura oficial; evaluar la mejor orientación ideológica para elaborar el material teatral en circunstancias políticas poco propicias; tendencia a la incomunicación entre los diferentes grupos teatrales; dudas sobre la función e impacto de lo teatral en la sociedad ("la función crítica que cumplía el teatro en ella se ha visto sobrepasada al ser asumida resueltamente en la vida social global"). Quizás una conciencia de esta autocensura haya reabierto un debate sobre la necesidad de abrir un nuevo espacio creativo para dramaturgos dentro del trabajo colectivo y redefinir la relación entre ellos. La intención es complementar la capacidad del conjunto para recolectar observaciones personales de la cotidianidad y semielaborarlas artísticamente, con la habilidad del dramaturgo para ensamblarlas, sin hacer un fetiche de su individualidad, evitando también la "anteposición de las necesidades personales de expresión [de los actores] por sobre la unidad expresiva de la obra entendida como totalidad." En este sentido, la experiencia más significativa ha sido la del grupo Taller de Investigación Teatral, T.I.T., en relación a su éxito de taquilla *Tres Marías y una Rosa* (1979). El material para la obra comenzó a reunirse en 1976 mediante una observación-participación directa, con técnicas sociológico-antropológicas, hechas por los integrantes del grupo entre bolsas de mujeres cesantes, confeccionadoras de retablos de arpillera.¹³ Es sugerente que, después de más de dos años de recolección de material empírico, el grupo no lograra producir un esquema dramático para un espectáculo. Finalmente llegaron a un acuerdo con el dramaturgo David Benavente. Elaborando el material reunido, él modificó sustancialmente el primer acto ya escrito por el T.I.T. y creó totalmente el segundo. No se podría dar caso más sintomático de los peligros fragmentadores de la conciencia artístico-histórica por la entrega a la contingencia y, en este ejemplo, a un empirismo positivista.

Realismo Crítico

Prueba de los avances de los teatristas chilenos en reconstituir una visión global de la cultura está en la uniformidad estética que

detectan en sus obras más importantes bajo el concepto de "realismo crítico." Realismo es la capacidad artística de representar las leyes de movimiento de una cultura de acuerdo con el conocimiento de ellas de que disponga el artista, según las formas representativas a su alcance, en un momento histórico y la habilidad en su uso. En último término, la problemática de la representación teatral de las tensiones sociales creadas por la instauración del Estado Autoritario tiene que ver con la revalidación de una visión naturalista de las relaciones humanas y con la continuidad del grotesco predominante en la literatura hispanoamericana durante las décadas de 1960 y 1970. Ambas concepciones son presentadas como perversión del desarrollo histórico chileno, de manera que la oposición política, en el frente literario, se manifiesta como la búsqueda de modos de superación del naturalismo y del grotesco. En esto reside, creemos, la noción de un realismo crítico. A través de él se reafirma la capacidad humana para hacer historia transformando sus determinismos a través de un examen analítico de sus dimensiones.

Como modo de representación de la realidad social, el naturalismo llegó al ápice de su vigencia durante las décadas finales del siglo XIX y las primeras del presente. La discusión crítica en torno a una modernidad literaria iniciada con el Modernismo y luego triunfante en las décadas de 1950-60, dio por sentada la superación del naturalismo en la época contemporánea. Sin embargo, la política de control social del gobierno militar ha renovado su vigencia. Obviamente ya no se trata de la tríada positivista raza-medio ambiente-momento histórico, como condicionadores fatales de la elección humana, característica del período decimonónico. La afinidad del naturalismo con el presente está en las doctrinas de la geopolítica, la seguridad nacional y la economía de mercado impuestas sucesivamente después de 1973. Ellas introdujeron un darwinismo social por el que tanto los Estados nacionales como los individuos deben sobrevivir en un mundo de escasos recursos, por lo que deben competir intensamente. La definición del mundo en términos de escasez conforma una sensibilidad marcada por la anestesia de las emociones y valores de solidaridad humana. Ello hace posible que las élites de poder adopten decisiones de impacto social con base en criterios estrictamente técnicos y no humanistas. Para las mayorías afectadas, la sociedad asume un aspecto alienado por la impersonalidad con que se asigna la responsabilidad de las medidas tomadas a las "leyes naturales del mercado" o la "lucha por la supervivencia" y no a la voluntad de quienes tienen el poder económico y político. Se da una animalización de las relaciones

personales. El poderoso se siente omnipotente y el sometido pierde o corre el riesgo de perder su dignidad. La víctima se ve cosificada por una voluntad superior que le niega su libre arbitrio. A la vez, las élites de poder se ven obligadas a vigilar estrechamente a los sometidos para impedir una rehumanización que los impulse a una actividad, si no liberadora, por lo menos de una resistencia que resguarde valores en mayor consonancia con la persona humana.

Como contrarreacción se da una visión melodramática de la realidad. La retórica altamente emocional usada en ella aspira a una sensibilización del espectador para restablecer una comunidad con el sufriente. Dadas las restricciones para una interpretación franca del dato social, muchas de sus causas deben ser soslayadas. Así se articula un síndrome típicamente melodramático, en la medida en que los efectos humanos de la política social deben atribuirse a fuerzas oscuras, secretas, que afectan los destinos individuales de manera repentina, arbitraria y, al parecer, incontrolable. Ante ellas sólo queda apelar a la conmiseración y a la ira para la protección de las víctimas, aspecto que refuerza el característico sentimentalismo melodramático. Estas premisas han hecho posible la reaparición de un melodrama no visto desde las primeras décadas de este siglo, con la obra de Florencio Sánchez (Uruguay), Vicente Martínez Cuitiño, José León Pagano (Argentina); y Antonio Acevedo Hernández, Eduardo Barrios, Germán Luco Cruchaga y Armando Mook en Chile. En diferentes piezas de estos autores se trata el efecto de la modernización capitalista iniciada a fines del siglo XIX en algunas de las instituciones más básicas de la sociedad, la familia y la autoridad paterna y materna. Bajo influjo del positivismo, la mayor eficiencia capitalista aparecía como el embate de fuerzas animalizadoras que eran observadas ambigüamente, ya sea por el optimismo de una utopía progresista o por la fascinación enfermiza con el espectáculo de la decadencia de los inadaptados.

La experiencia histórica chilena acumulada no permite, sin embargo, la reedición directa de este modelo, aunque aspectos relevantes de él permanecen. En la actualidad se hace énfasis en el modo en que las enseñanzas de la movilización popular—unión, organización, colectivismo—deben utilizarse en contra de la animalización naturalista de la sociedad. Se puede afirmar, entonces, que el uso de esquemas naturalistas es una parodia que tiene por objeto exaltar los modos de superarlo y volver a presentar al ser humano como actor de su historia, para derrotar la parálisis a que se lo quiere relegar. Se trata de un antinaturalismo que reactiva el sistema metafórico ya usado por teatristas cristianos

desde fines de la década de 1950. La familia era entonces la metáfora para explicar la sociedad. El orden era sustentado por la figura paterna, a quien se asignaban atributos ideales de sabiduría, experiencia, paciencia, justicia y protección en el trato de la madre y de los hijos. Su autoridad era juzgada por el cumplimiento de esos ideales frente a una prole de entusiasmo vital, pero generalmente inexperta y sin dirección constructiva. La madre tenía una función mariana por su frecuente mediación entre padre e hijos para mantener la armonía y el amor en la familia. En este esquema se equiparaba una crisis social con la alteración de alguno de los roles familiares, ya sea por ausencia de uno de los padres, por incapacidad, desorientación o enfermedad mental de uno de ellos o la rebelión de los hijos. Junto con esto, se mostraba una radical diferenciación de espacios. Los espacios interiores, cerrados, ámbitos de la familia, recibían los embates de la exterioridad, de la sociedad, que causaban las crisis familiares. La familia era una isla asediada por las fuerzas dislocadoras de la sociedad.

En buena medida esa concepción tenía un fuerte sentido utópico por cuanto la familia era una entidad fuera de la sociedad. Los movimientos del desarrollo social eran factores externos, elementos foráneos que la penetraban y perturbaban sin constituir la esencialmente. En su antinaturalismo, las obras más representativas que se analizan más adelante—*El último tren* (1978), *Cuántos años tiene un día* (1978) y *Tres Marías y una Rosa* (1979)¹⁴—superan en parte ese utopismo. Ante el peligro de dispersión, fragmentación y traumatización familiar, en estas piezas se crean personajes con la capacidad de absorber las enseñanzas del pasado para sobrevivir en el presente. Estos personajes son más realistas en su actuación porque son depositarios de una experiencia histórica presidida por valores humanistas que hacen gravitar sobre sus necesidades actuales. El presente queda permeado por un flujo histórico que, al ser recordado, lo redime.

A primera vista pareciera que entre el teatro de grotesco y el realismo crítico media una distancia considerable, que los hace incompatibles. No obstante, la categoría grotesco se ha hecho necesaria por el desmantelamiento de la Cultura Nacional por el Estado Autoritario. Particularmente se ha hecho indispensable para la representación de las distorsiones de las ideologías más fundamentales con que todo Estado moderno ha logrado legitimarse como depositario de la soberanía nacional.

Tanto como el naturalismo, el grotesco se caracteriza por una distorsión extrema de las rutinas más normales de la cotidianidad. Al igual que el melodrama, el grotesco¹⁵ juega con la convención de que esas distorsiones son producidas por agentes desconocidos,

difíciles de ser captados por la mente racional. Ellos alienan a los hombres de un uso normal de su espacio, tiempo, cuerpo, habilidades y capacidad de relacionarse con otros seres. Los sometidos de este modo pierden el atributo humano de crear historia en el proceso de transformarse a sí mismos con su trabajo de transformación de la naturaleza y de la sociedad. Privados de su historicidad, los individuos viven existencias regidas ritualmente: prescriptivamente repiten acciones fijadas como padrones esquemáticos e irrenovables por esos agentes desconocidos. Esta modalidad se hizo relevante en la década de 1960 con la llamada narrativa del *boom* y en el teatro con autores como Griselda Gambaro, Osvaldo Dragún, José Triana y Jorge Díaz, entre otros. Las dos obras revistadas posteriormente—*Lo crudo, lo cocido y lo podrido* (1978) y *Baño a baño* (1978)—usan el grotesco para desnudar satíricamente las contradicciones y tensiones existentes entre quienes constituyen y apoyan al Estado Autoritario, a pesar de que éste trata de exhibir un poder monolítico, sin fisuras visibles.

Las dos obras mencionadas enfocan mundos de encierro, soledad y aislamiento creados para la conservación de élites que desean situarse fuera del flujo histórico con la exclusión de las mayorías masivas. Los fascina la contemplación narcisista de su propio poder, que parece inmutable e inagotable porque no necesita medirse contra multitudes contestatarias. No obstante, los agobian secretos temores y nostalgias que arruinan el gozo de los espacios cerrados que quisieran disfrutar con placer, seguridad y la intensa sensación de su superioridad. Viven bajo la amenaza de una posible irrupción de los excluidos en el seno selecto de su intimidad. Precisamente estas han sido las características del Estado Autoritario que lo han sindicado como forma ineficiente de la dominación estatal.¹⁶ Al cancelar, suspender, desmovilizar o intervenir administrativamente en las instituciones mediadoras de la sociedad civil, el Estado Autoritario abandonó las principales mediaciones ideológicas que enmascaran la actividad de todo Estado como sistema de dominación. Estas son los conceptos de *nación*, *ciudadanía* y de *lo popular*. Nación implica, según lo expuesto con anterioridad, una identidad colectiva que define a una sociedad como unidad de proyectos y de solidaridades, a pesar de la diversidad y antagonismos de la sociedad civil. Ciudadanía es una abstracción que plantea la igualdad de los individuos aun en las sociedades divididas en clases, según la cual la participación en los canales de expresión política prescritos por el Estado le permite a este gobernar en nombre de los ciudadanos. Lo popular es el reconocimiento de la obligación estatal de proporcionar justicia concreta para las necesidades hasta de los sectores más desposeídos

de la población. Este conjunto ideológico permite al Estado aparecer como protector del interés común, elevándose por sobre intereses particularistas. Por el contrario, el Estado Autoritario chileno representa a una pequeñísima élite de altos oficiales de las fuerzas armadas, altos burócratas y tecnócratas públicos y privados y la gran burguesía asociada con conglomerados multinacionales. Para los propósitos de una óptima transferencia de capital, los límites del territorio nacional son, para ellos, una molestia innecesaria. La represión y las actividades de desnacionalización del patrimonio chileno quedan expuestas en toda su desnudez, lo cual, en el reverso de la situación, exponen la soledad y el aislamiento de quienes ejercen el poder. Se dirigen a la sociedad con una retórica marcial y patriótica esperando la aprobación pasiva de una utopía de plenitud, una vez que la economía "se restablezca." Sin embargo, debido a la parálisis que se ha impuesto a todo sector social posiblemente opositor, la respuesta a esa retórica es el silencio. Por ello es que en los círculos de poder finalmente penetra el temor. Indudablemente ese silencio esconde formas de resistencia y oposición difíciles de controlar del todo. Crece, por ende, una alerta paranoica que alega la necesidad de "descontaminar," limpiar el cuerpo social de toda politización. No hay duda, entonces, sobre los motivos por los que los autores de *Baño a baño* eligieron situar la acción de su obra en un baño turco en que impera el aislamiento, la soledad y el temor de quienes ejercen la violencia.

La Lucha Antinaturalista

El examen de las piezas agrupadas por su temática antinaturalista muestra dos similitudes estructurales de importancia central: la preocupación por la fragmentación de la familia y la exploración del trabajo como manera de reconstituirla con formas alternativas. La familia en estas obras no contempla únicamente la consanguineidad, como en *El último tren*. Las otras dos la reemplazan por el grupo de trabajo que alcanza una cohesión semejante a la de la familia, a través de la complementación espiritual y material que surge de afrontar juntos la supervivencia. Ciertos personajes son designados de manera más o menos explícita para cumplir funciones paternas o maternas frente a otros caracteres claramente asociados con la inmadurez juvenil. En *Cuántos años tiene un día* nos encontramos con Ignacio y Cecilia frente al resto del equipo de periodistas. *Tres Marías y una Rosa* es de mayor interés todavía, puesto que Maruja, jefa del taller de arpilleras, debe hacer de padre juicioso para un grupo de mujeres

que no puede esperar sostén de sus maridos emigrados o desempleados. Las funciones familiares adquieren así una maleabilidad y una relatividad dictada por la necesidad y la tarea de derrotarla. En esto reside la importancia del motivo literario del trabajo. El trabajo fuerza a los personajes a entrar en relaciones que los obligan a encontrar lo mejor de sí mismos en sí mismos, a pesar de profundas diferencias de personalidad y de estados tan degradantes como el de la prostitución. Con el trabajo se crean condiciones de comunidad que permiten el surgimiento o protección de valores o experiencias positivos que de otro modo serían destruidos. Esto hace que incidentes aparentemente nimios tomen carácter de rituales entendidos como ceremonias que restablecen cohesiones y camaraderías amenazadas: recuerdos de infancia y juventud, brindis, una ceremonia matrimonial celebrada en broma, por ejemplo. Todo esto hace que trabajo y familia se fundan en un solo esfuerzo por humanizar una sociedad darwinizada.

La acción dramática de *El último tren* (Gustavo Meza y Teatro Imagen, 1978), se inicia con la llegada de Mercedes a la casa de su hermano Ismael y la hija de este, Violeta. Mercedes había estado ausente del país por largo tiempo a raíz de su matrimonio con un extranjero y su residencia en Venezuela. Su retorno a Chile es un intento de solucionar la crisis emocional y económica creada por su divorcio. Es una mujer de edad madura, sin hijos, sin medios y sin entrenamiento para obtener empleo. Su educación había consistido en el cultivo de su talento musical como pianista. Su subsistencia se había debido a su función de esposa. Su llegada a la casa del hermano es una posibilidad de encontrar refugio en la tradición familiar, seguridad económica en la liquidación de la herencia del padre—gestión por efectuarse—y realización como madre frustrada en el cuidado de Violeta, muchacha de diecisiete años.

Así el conflicto queda enunciado como una tajante confrontación entre *tradición* y *modernidad*, típica del melodrama de comienzos de siglo. En adelante se observa la capacidad o incapacidad de los aspectos más valiosos de la tradición para ser reinsertados en un mundo radicalmente transformado. Ismael vive en un ambiente en que el tiempo parece haberse congelado. De la misma forma en que el espacio está lleno de los viejos muebles y artefactos legados por su padre, los valores de éste continúan gravitando allí. Ismael tiene orgullo de su eficiencia burocrática como jefe de estación de ferrocarril, de su honestidad como funcionario, de su uso de los privilegios de su rango para bienestar y protección de la familia, de las aspiraciones de emulación

cultural que caracterizan a todo su gremio. Mercedes vuelve, entonces, para recuperar un paraíso de amor, solidez y permanencia. El entusiasmo y la nostalgia con que los hermanos se informan del pasado individual y familiar hacen pensar que es fácil reinsertarse en un flujo histórico común. Juntos rememoran canciones y espectáculos teatrales que crearan en el seno familiar para pasar horas muertas en estaciones ferrocarrileras de provincias. Sin embargo, la contradicción entre tradición y modernidad contiene otra, *apariencia vs. realidad*: el retorno al refugio de la tradición familiar es un mito inalcanzable ante una realidad histórica que ha seguido su curso inexorablemente. Las directivas tecnocráticas del Estado Autoritario han penetrado en la vida familiar a través de un funcionario apropiadamente llamado Marcial, quien reorganiza esa porción del servicio de ferrocarriles para hacerla eficiente, autofinanciada y espionar y eliminar a posibles sediciosos. Con Marcial se encarna la política estatal que resulta en una alta tasa de desempleo entre la población laborante, con sus consecuencias de inseguridad, temor, delación y enfermedades psicosomáticas. Ante el criterio hegemónico de la solvencia y la fluidez monetaria y el consumismo, la única respuesta restante en la familia de Ismael es la prostitución de su hija Violeta.

Violeta se revela gradualmente como el personaje central de *El último tren*. Ella es el nexo entre dos modos radicalmente diferentes de vivir la cultura en un momento de transición. Ha asumido resueltamente la animalización darwinista de las relaciones sociales para transformarla en acto de sacrificio de amor por su padre. Se había prostituido con Marcial para mantener a Ismael en su puesto durante la retracción burocrática; más tarde había profesionalizado su prostitución prestando servicios en un balneario turístico para pagar las deudas de su padre. Su sacrificio tiene un fuerte sentido religioso. La malignidad materialista de su entrega corporal por dinero queda redimida por el amor con que mantiene los últimos vestigios de unidad familiar fragmentada por los procesos políticos. Violeta tiende un puente entre la animalidad predominante en la sociedad con el mundo de los valores superiores del pasado de su familia. Asume el materialismo degradado para obtener los medios con que mantiene la ilusión mítica de su padre, quien atribuye su permanencia en el servicio a su conocimiento, honestidad y eficiencia y la "extensión" de los plazos para el pago de sus deudas al buen nombre de su familia. Mediante Violeta se afirma, sin duda, que la transformación cultural chilena dependerá de los procesos de renovación demográfica.

La prostitución de Violeta aparece como dato secreto que debe ser revelado. El sentido de la acción dramática es el movimiento hacia un clímax en que, luego de la tensión creada en torno a la situación familiar, se expone el sacrificio de la muchacha. El dato de la prostitución de Violeta se conjuga con las noticias de la clausura del ramal ferroviario dirigido por Ismael, la pérdida de su puesto y la intención de la muchacha de ir a Santiago para prostituirse con mayor libertad y provecho. Con ello la contradicción tradición-modernidad llega a su punto máximo. Se expone la incapacidad de Mercedes para contribuir al sustento de la familia; en su debilidad para enfrentarse a la realidad, Ismael busca escape en la locura.

Fuera de reeditar la analogía metafórica familia/sociedad civil, autoridad paterna/Estado nacional, *El último tren* reintroduce otras metáforas de rancia tradición liberal. Por ejemplo, el ferrocarril, como signo cultural, remite a un progresismo liberal decimonónico en su proyecto de integrar una cultura nacional. La supresión del ramal apunta a una crisis cultural en aras de una eficiencia capitalista y es obvia, además, la nostalgia por el Estado de Compromiso, con su política de redistribución social más equitativa de la riqueza nacional. Es en este aspecto donde la pieza plantea disyuntivas inquietantes. Es cuestionable la mitificación que se hace del Estado de Compromiso como equivalente de valores vertebradores de la tradición histórica para provocar una intensa reacción emocional contra la política social predominante en la actualidad. Además de su capacidad para promover la negociación entre diversos sectores sociales, el Estado de Compromiso se caracterizó por una gran proliferación burocrática improductiva y onerosa, asignada a diferentes organismos de difícil coordinación centralizadora.¹⁷ El gobierno militar se apropió de la validez de esta temática como parte de su política de desinversión en los servicios sociales sin encontrar una alternativa productiva para esa burocracia. Este es realmente el punto crítico, no la idealización de un Estado reconocidamente fallido en este aspecto.

Como ya se anticipara, *Cuántos años tiene un día* (creación colectiva de ICTUS, con textos de Sergio Vodanovic, Delfina Guzmán, Claudio di Girolamo y Nissim Sharim, 1978) reemplaza la familia consanguínea por un equipo de periodistas de televisión unidos por lazos de afectos, trabajo común, afinidades ideológicas e intenciones de conservar un limitadísimo espacio de crítica social bajo el férreo control autoritario de los medios de comunicación masiva. A pesar de sus personalidades y estilos de vida diferentes, han logrado una cohesión de trabajo gracias a

Ignacio Ramírez, jefe del grupo. Este es persona de imaginación y clara conciencia de una misión cultural que lo consagra como líder: "hoy sólo puedes intentar usar tus facultades para expresar lo que otros no pueden expresar, para incitar el pensamiento cuando algunos pretenden eliminarlo. . ."18 Su liderato toma contornos paternalistas con su sabiduría para diseñar estrategias y tácticas para la protección y supervivencia del equipo de trabajo. Es la persona que "da la cara" por sus compañeros ante una gerencia arbitraria en sus decisiones, insensible y opuesta a la calidad de los mensajes culturales transmitidos y tolerante del soplónaje como arma intimidatoria. Ignacio tiene paciencia para controlar ímpetus juveniles de protesta que, en esas circunstancias, habrían sido suicidas, desvela las tácticas divisivas y las trampas con que la gerencia embauca a compañeros menos despiertos. Ignacio es, en efecto, depositario de una experiencia histórica ganada en momentos más auspiciosos para la cultura nacional chilena, iniciados a comienzos de la década de 1960 con una creciente movilización popular. De su acumulación individual de experiencia histórica proviene no sólo su sabiduría de líder, sino también el mecanismo de contrastes con un presente desilusionador que se activa en el curso de la acción dramática.

El tema unificador de la acción es, entonces, la posibilidad de supervivencia de una historia cultural más rica e integral en un medio copado por el temor y la degradación de valores. Gracias a la inteligencia y flexibilidad de Ignacio, esa supervivencia se da como el cariño, la camaradería, el apoyo mutuo y el deseo de trabajo colectivo, no como conflicto darwinista en una competición animalizadora. Sin embargo, en la rutina cotidiana del grupo, llena de problemas maritales, alcoholismo, ventajismos insignificantes ("me convidas un cigarrito, por favor."), manías personales, frustraciones e inseguridades, ese hecho fundamental se pierde de vista y da paso a malentendidos distorsionadores. Con esta premisa se inicia la acción dramática. El grupo de periodistas prepara material para un programa noticiero vespertino de aniversario. Las interferencias del gerente crean un estado de irritación que se suma a la intranquilidad por la ausencia inesperada de Ana María, componente del equipo. Intespestivamente Martín y Fernando son llamados a la gerencia. Sobre ellos penden denuncias anónimas de ser personas descuidadas en su aseo personal, en sus maneras y de tener una "conducta orgiástica" que "hace recordar el descuido, el desenfado y la grosería que caracterizó lamentablemente a este país en tiempos afortunadamente sobrepasados para siempre." (p. 25). Todo esto, junto con indicios de que Ana María había faltado al trabajo por hostiliza-

ciones también anónimas, provoca la crisis que se resuelve en el resto de la acción. Jorge propone una carta de protesta colectiva que, si bien aliviaría sus tensiones y frustraciones personales, sin duda significaría el desempleo y la fragmentación del conjunto. Como maniobra de supervivencia, Ignacio promete entregar el documento y hacer frente a las consecuencias, aunque realmente nunca tiene intenciones de hacerlo. El descubrimiento de esta argucia trae sobre Ignacio las dudas de Jorge y Martín, los individuos más exaltados del grupo. Se lo acusa de "agachador de moño profesional."

La confusión general es finalmente despejada por Cecilia, periodista chilena de exitosa carrera en la televisión europea, invitada especial de Ignacio para el programa de aniversario. Cecilia se había exiliado de Chile a comienzos de los años '60, hastiada de un panorama cultural que le parecía vacío, sin imaginación y sin esperanzas de cambio. Después de su larga ausencia, y con la experiencia acumulada en el extranjero, se inserta en el grupo de Ignacio con ojos nuevos. Percibe el peligro de la banalidad que ahoga la cotidianidad chilena, desmitifica la sobrevaloración de la cultura foránea, quietamente afirma un sentimiento americanista. En medio de la confusión de los colaboradores de Ignacio, Cecilia por fin comprende el sentido de la insistencia de su amigo en permanecer en Chile: "Y yo no quiero rendirme ante lo que siento como un gran desafío: contribuir a que mi gente mantenga viva la facultad de pensar. . . que nadie piense por nosotros. Es la forma que yo entiendo mi contribución a defender la cultura que no es otra cosa que la facultad que tiene un pueblo para reflexionar críticamente en torno a su propia realidad. Por muy poco que se pueda hacer, hay que hacerlo y nadie lo puede hacer por ti." (p. 72) Estas afirmaciones, contenidas en una carta que Ignacio había dirigido a Cecilia en España, son leídas por ella al grupo. Esto, junto con la llegada de Ana María, y como en un acto ritual, restituyen la unidad momentáneamente perdida. El grupo continúa con los preparativos para el programa. Cecilia lee el texto de la carta ante las cámaras.

La revaloración de la cultura chilena experimentada por Cecilia es la culminación de un largo proceso conflictivo que la periodista había compartido con Ignacio. Con un juego de luces, se insertan dos episodios en la acción dramática que, a manera de *flashbacks*, contrastan el pasado pleno de potencialidades creativas con un presente lleno de restricciones. El primero es un viaje de Cecilia e Ignacio a Buenos Aires para la inauguración del gobierno de Arturo Frondizzi, después de la dictadura militar que derrocara a la de Juan Domingo Perón. En este recuerdo se funden nostalgias

de amor, orgullo por la democracia chilena en comparación con la continuidad de la dictadura argentina y por el trabajo común al revelarse que los periodistas se habían hecho amantes durante su misión en Argentina. El segundo episodio es un *flashback* al 5 de enero de 1965, en que Cecilia anuncia a Ignacio su inminente partida a Londres, luego de haber firmado un contrato con la BBC. Cecilia dice marcharse de Chile agobiada por la rutina estéril y la desidia del ambiente intelectual. Su despedida contrasta con las esperanzas de Ignacio de iniciar un futuro de creación cultural con el nombramiento que ha obtenido para fundar el departamento de prensa del primer canal de televisión chilena bajo dirección universitaria y no comercial. Su optimismo y convicción se habían fortalecido con su asistencia al Primer Congreso de Escritores Latinoamericanos organizado por la Universidad de Concepción. La sensación de una comunidad americanista le da energías para imaginar vastos cambios culturales que Cecilia considera simplemente irrealizables. Los dos episodios se insertan en el presente en momentos de gran amenaza y decepción, cuando Fernando y Martín deben presentarse al gerente por las acusaciones anónimas y cuando Ignacio se siente derrotado por la atmósfera de temor (“Cecilia, estoy aterrado frente a la posibilidad de que nos conviertan a todos en esa tropa de mediocres que han perdido hasta la facultad de soñar ... Estoy aterrado ... y no sé qué hacer.” (p. 67).

El efecto de estas inserciones es inyectar la dimensión histórica implícita en el título de la obra, *Cuántos años tiene un día*. La cotidianidad del presente asume así una porosidad traspasada por la acumulación de experiencia que reorienta una rutina que ha perdido sentido para los participantes. Cecilia reintroduce una historia presidida por el amor y la camaradería en términos que recuerdan el retorno de Mercedes en *El último tren*.

En *Tres Marías y una Rosa* (David Benavente y Taller de Investigación Teatral, 1979) la lucha antinaturalista toma contornos religiosos y de cuadro de costumbres. A un público teatral se le muestran las formas colectivas de supervivencia creadas en y por poblaciones marginadas que ya no son fácilmente visibles para la conciencia pública en el proceso de su fragmentación. La miseria extrema pareciera estar circunscrita a reductos difícilmente expuestos a la mirada y al tráfico de otras clases sociales. Allí existe el desempleo masivo y sus consecuencias en dispersión familiar, desnutrición, tensiones matrimoniales (porque antes era el hombre quien servía de sostén hogareño), vagancia improductiva, prostitución, suicidio y violencia. No obstante, una descripción así tan escueta de la problemática

tratada en la obra más bien responde a una perspectiva externa a ese mundo. Por el contrario, la pieza, creada sobre la base de una investigación sociológica hecha por un colectivo de actrices del T.I.T., busca representar el mundo vivido por los marginados. Con ello la alienación toma un contradictorio aspecto de hecho "natural" para los protagonistas, ante el cual es preciso adaptarse; pero, a la vez, la necesidad y la escasez promueven una voluntad de superación no necesariamente articulada ni racionalizada verbalmente. Para las cuatro mujeres protagonistas de la obra, Maruja, María Luisa, María Ester y Rosa, los determinismos que las agobian se concretan con los golpes, ausencias y despilfarros de sus maridos; el exilio de un hijo; la urgencia de vender absurdos juguetes plásticos de Walt Disney, único pago recibido por el marido de Rosa en la fábrica en que trabaja; la manía de Román, marido de María Ester, por copiar el peinado de John Travolta en *Saturday Night Fever*, pasarse arreglándolo ante el espejo y vender sus "favores" a la dueña del almacén vecino y a la hija.

Sin embargo, las mujeres no son absorbidas por el mundo de la miseria porque existe la opción de totalizar esfuerzos colectivos en el taller de confección de retablos de arpillera que dirige Maruja. Para este trabajo las mujeres se reúnen, comparten materiales e intercambian experiencias para la creación de arpilleras. Esto les permite meditar sobre sus vivencias personales y darles una marcada proyección social que les ayuda a definir una identidad, en sus filosofías y estilos expresivos. Por esto rechazan la comercialización más ventajosa de sus arpilleras en *boutiques* de barrios elegantes y prefieren distribuir las a través de una oficina central exportadora que recoge la producción de talleres como el de Maruja. Esa comercialización habría dado a sus vivencias, base para la creación, el carácter de simple ornamento de tarjeta postal turística llena de temas inocuos. La exportación les permite ser fieles a su deseo de dar testimonio verdadero de su situación e imaginar alternativas de justicia, no más sea en la esperanza de un Juicio Final, en que Dios castigaría a los ricos y premiaría a los desposeídos. A través de la oficina central se sienten comunicadas, además, con un movimiento mundial de solidaridad que valora la transmutación de sufrimiento en arte y que sirve de base económica para compartir con otros necesitados.

Por tanto, la acción dramática de *Tres Marías y una Rosa* tiene una multiplicidad de funciones simultáneas: a nivel más aparente se recogen los modos de ser supuestamente típicos de las pobladoras, su habla, sus maneras de relacionarse socialmente, sus problemas familiares y económicos; a nivel más profundo se recoge el modo en que las mujeres logran recrear, mantener y

reeducarse en la solidaridad, a pesar de todos los influjos que la obstaculizan. La pieza está dividida en dos actos de tres cuadros cada uno. La acción dramática comienza un miércoles, día de reunión ordinaria del taller de arpilleras dirigido por Maruja. María Luisa y María Ester tienen trabajos para que Maruja los entregue a la central. Dos hechos causan acalorada discusión: la arpillera de María Luisa, titulada "Juicio Final," que a juicio de las otras mujeres es poco comprensible para un público extranjero, y la proposición hecha por María Luisa de que se acepte a Rosa como integrante del taller. María Ester se opone por la reducida demanda de arpilleras en ese momento. Esto implica una interferencia de la escasez en relaciones humanas que de otro modo podrían ser de cooperación. Esa mañana Rosa había pensado en suicidarse por el hambre de su familia; además, sufría los primeros síntomas de embarazo. En el cuadro segundo se resuelve este conflicto con la aceptación de Rosa por el aval de Maruja. En este segmento se revelan, además, las diferentes filosofías estéticas de las mujeres, tema que sirve de nexo con el cuadro tercero. La búsqueda de una expresión fiel de su experiencia les impide comercializar su trabajo. Este orgullo es precisamente el que magnifica el golpe de las malas noticias que trae Maruja al fin de la reunión: por falta de demanda, la central ha rechazado gran número de arpilleras, incluyendo el "Juicio Final" de María Luisa. De inmediato esta mala noticia es seguida por otra peor: se ha suspendido la entrega de arpilleras hasta nuevo aviso. A la primera contingencia las mujeres responden dando a María Luisa, la más necesitada en ese momento, parte de un fondo de emergencia; María Ester recibe la lotería de grupo de esa semana. No obstante, la noticia de la suspensión produce un cisma al parecer intransigente cuando María Luisa y María Ester deciden abandonar el taller para comercializar su trabajo. Sólo quedan Maruja y Rosa.

El cuadro primero del segundo acto trae la reconciliación. Por mediación de Rosa, María Luisa y María Ester vuelven. Se habían enemistado con la dueña de la *boutique* por diferencias claramente ideológicas, no expresadas como retórica, sino como acto vivido. María Luisa explica: "Cómo no me iba a peliar si cuando fuimos a cobrarnos el otro día yo le enseñé el Juicio Final a la dueña de la butic de Providencia. No pueden salir ricos y pobres me dijo, porque ahora somos todos iguales. Ahora no hay diferencias, me dijo. Igualitos, le dije yo. No sea insolente, me dijo. ¡No soy insolente!"¹⁹ A la extrema necesidad de María Luisa se había agregado la de María Ester, a quien su marido la había echado del hogar después de golpearla. Maruja cede y quedan readmitidas.

Fuera de la tendencia de las mujeres a la unidad, el acercamiento se produce por la necesidad de mano de obra para cumplir el encargo de una arpillera gigante para una capilla por inaugurarse. El cuadro hace énfasis, además, en rituales de reunión, como el brindis y, luego, el juego humorístico de una ceremonia matrimonial con la ropa usada que Maruja había conseguido para el trabajo. De aquí en adelante la acción dramática toma un tono definitivamente religioso. En su juego las mujeres expresan la añoranza de otro modo de relación con el hombre, no marcada por la violencia animal y la amenaza, transmutadas estas por la espiritualidad del sacramento matrimonial. Por ello visten de novia a Rosa, la más joven de ellas, todavía no casada por la Iglesia. La muchacha cuenta su iniciación sexual: "El Rafa siempre me decía: vamos, vamos ... Total que un día yo le dije, bueno ya, vamos. Enamorá. A las Viscachas fuimos, en el cerro detrás de la Virgen, no había nada de gente ahí. De vuelta en la micro iba toda mojá, donde una sangra la primera vez. Entonces el Rafa me dijo que se quería casar conmigo. ¡Qué, le dije yo, si tenía quince pa dieciseis no más, pu!" (pp. 41-42). Durante el curso de la ceremonia se trasluce una fuerte protesta contra el maltrato de la mujer por el hombre. El "cura" plantea las siguientes preguntas a la pareja: "¿Acepta que la cachetee, que le ponga el gorro, que la llene de chiquillos, que no traiga plata pa la casa, que llegue curao? [...] ¿Promete que no le va a dar todas las noches con la cuestión porque aburre también? [...] ¿Promete pedirle el "favor" solamente cuando ella tenga ganas? [...] ¿Promete que después de ocurrido el hecho, hacerle por lo menos un cariñito?" (p. 45). El juego termina con la afirmación: "¡Una también es personal!" (p. 46). Irónicamente, la llegada del Negro, marido de Maruja, pone fin a la fiesta con el temor que inspira su presencia.

Los cuadros quinto y sexto traen el desenlace de la obra. Las mujeres discuten el tema de la arpillera gigante. El debate es interrumpido por la noticia de que el sacerdote que la encargara ha adelantado la fecha de entrega para las cinco de la tarde del día siguiente. Esto provoca alarma entre María Luisa y María Ester, quienes alegan compromisos anteriores. La premura del tiempo hace que se adopte el tema que obsesiona a María Luisa, el Juicio Final (cuadro sexto). El ambiente se llena de tensión tanto por la rapidez del trabajo como por los pedidos del sacerdote de que se "chilenice" el retablo y se lo haga más alegre. Para ello deciden titular la arpillera "La Cueca del Juicio Final" y preparan un número folclórico para la inauguración. La obra termina con una tácita contrapartida al folclorismo propuesto oficialmente. El folclor de las mujeres no ha nacido de un ornamentalismo vacío,

sino de la lucha por sobrevivir con todos los medios a su alcance.

Hacia la Derrota del Grotresco

La afirmación de la historia como tarea colectiva de transformación social en las obras antinaturalistas lleva a la negación de percepciones ya estáticas de la sociedad, desfasadas del movimiento de la realidad. De allí la denuncia del mito familiar de Ismael y Mercedes en *El último tren* y del machismo en *Tres Marías y una Rosa*, en circunstancias en que la mujer ha tomado una importancia familiar aún más fundamental como proveedora. Indirectamente se propone una revisión de la experiencia social para reforzar modos de comportamiento válidos y descartar los inválidos. En torno a las formas de comportamiento positivo se crean rituales de cohesión de los grupos para avanzar hacia conductas nuevas y afrontar el futuro. Por el contrario, en las obras de grotresco examinadas a continuación, no se buscan aperturas de renovación, sino la clausura de modos de ser juzgados como satánicos o viciados. Esta clausura histórica es un ataque satírico contra los detentadores del poder social en Chile y para ello se los representa como seres míticos, privados de historicidad. Mito es aquí definido como padrones de comportamiento fijados *ille tempore* por seres superiores que crearon la realidad conocida. Esta norma no puede ser modificada y, por ende, los seres sujetos a ella pierden toda capacidad de creación individual transformadora. Sus vidas se convierten en rituales que no promueven la fortaleza por la unidad ni la proyección hacia el futuro, sino la repetición ceremonial y mecánica de los actos prescritos por los creadores de la norma en el pasado. Bajo la dirección de figuras sacerdotales encargadas de reactualizar el mito, estos personajes cumplen funciones que los hacen meras máscaras intercambiables, uniformadas, jerarquizadas, vacías de individualidad distintiva. Sus aposentos son lugares convertidos en zonas sagradas porque allí se manifiesta la sacralidad mítica que añoran. En este encierro intentan excluir lo profano que es, realmente, el flujo de la historia que bulle vitalmente afuera. Por último, las multitudes que hacen esa historia viva bien penetran los recintos míticos para marcar su fin o motivan a los sobrevivientes para abandonarlos y recuperar su individualidad.

Lo crudo, lo cocido y lo podrido (Marco Antonio de la Parra, 1978) es la obra que mejor sustancia el perfil estructural esbozado arriba. Su acción transcurre en la "época actual," en un restaurant de elegancia ya perdida, que atendía los gustos de la oligarquía. En la actualidad el local está clausurado para toda clientela, excepto

para esperar a los miembros de la oligarquía que llegan a morir allí y ser tapiados en los cubículos reservados que ocuparan en el pasado. El último en ser esperado es Estanislao Ossa Moya, antiguo senador de la República y candidato presidencial. Mientras tanto, el personal de sirvientes que lo aguardan, compuesto por los garzones Efraín Rojas y Evaristo Romero; el maître Elías Reyes y Eliana Riquelme, cajera y contadora, repiten juegos y rutinas para fingir que sus existencias y el restaurant están llenos de actividad y vida. Imitan a ciudadanos notables; fingen que ellos piden consejos importantes a los mozos; practican modos de servir que se convierten en movimientos de ballet; estilizan la pronunciación francesa de los platos ilusoriamente servidos. En esto revelan una mentalidad altamente jerarquizada que posterga la expresión individual para cumplir la función servil que se espera de ellos. Pertenecen a una sociedad secreta de garzones²⁰ cuya razón de ser es la fastidiosa exactitud con que repiten esas funciones. A modo de clímax, se descubre al final que las identidades de estos personajes no son individuales, puesto que sus nombres han sido heredados de quienes los iniciaron como sirvientes. Parecen gozar de una inmortalidad; dicen tener más de cien años.

Por la admiración que sienten por Estanislao Ossa Moya y por las referencias acumuladas, es posible determinar que el mito al cual estos seres rinden pleistesía es el del Estado Oligárquico, que imperara en Chile hasta la segunda década de este siglo. En él las oligarquías latifundistas, comerciales y financieras ejercieron un monopolio del poder político. En su inflexibilidad e incapacidad de negociación con los sectores medios y populares emergentes, frecuentemente hicieron uso de las fuerzas armadas contra ellos para solucionar las presiones causadas por los rápidos ciclos de depresión económica ocurridos en las décadas finales del siglo XIX y las de comienzo del XX. Este es el período de las grandes masacres de trabajadores salitreros en el norte de Chile y en las zonas portuarias. Es también la época de un ostentoso consumismo, sibarítico y afrancesado, por una burguesía que en sus alianzas con el capital foráneo perdía su función histórica como agentes de una acumulación nacional. Conjuntamente, a raíz de estos conflictos, aparecieron ideologías explicativas de la actividad política conservadora en ciertos sectores medios, particularmente los militares, que achacaban su apoyo a la oligarquía a una obsesión ancestral de imitarla en sus estilos de vida.²¹ Debido a esta percepción tuvo larga vigencia en la cultura chilena el concepto de *siútico* y *siutiquería*. Prueba de esto es que la palabra *siútico* terminó finalmente en el *Diccionario de la*

lengua española de la Real Academia como contribución de Chile al léxico. La definición que encontramos en él dice: "Siútico, ca. adj. fam. Dícese de la persona que presume de fina y elegante, o que procura imitar en sus costumbres y modales a las clases más elevadas de la sociedad." En la literatura chilena contemporánea José Donoso recogió el tema en su novela *El obscuro pájaro de la noche* (1970). Allí presentó al siútico de clase media como ser corroído por la admiración deificante de la oligarquía, por el deseo de pertenecer a su olimpo excelso y por la simultánea certeza de estar descalificado para ello por ser lo que realmente es, ser de "medio pelo," en una tensión infinita entre frustración y deseo. Para mitigar la derrota cíclica, el siútico se resigna a su condición caída integrándose a las cortes oligárquicas como sirviente. En ellas se humilla hasta el extremo de borrar o postergar conscientemente su individualidad, vistiendo libreas, cumpliendo sólo con los deseos del señor, pero con el designio conspirativo de hacerse indispensable para él e influir en sus decisiones. De este modo, entonces, el lacayo uniformado logra el triunfo secreto de robar a la oligarquía sus opciones históricas y hace de ella un fantoche que públicamente realiza las decisiones tomadas por los sirvientes en privado. Para esta elaboración psicoanalítica y existencialista el motor de la historia humana es la envidia, temática que José Donoso prosiguió en *Casa de Campo* (1978), novela de interpretación de la crisis institucional chilena de 1973.

Es clara, entonces, la razón para ubicar la acción dramática de *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* en un restaurant con sirvientes de remedo francés que esperan a uno de los notables de la añeja oligarquía. La obra continúa la temática de Donoso,²² pero la cancela en cuanto le quita valor de hipótesis histórica real, presentando, a la vez, a los sirvientes en busca de su libertad. A pesar de sus rituales mecánicos, la imaginación y la necesidad de pensar alternativas para la organización del mundo inmediato se abren camino, sobre todo en las intranquilidades de Efraín y los sueños de Eliana. Efraín quisiera que el restaurant se abriera a la realidad externa, a las multitudes, y se modernizara para servir alimentos al paso más de acuerdo con la época; secretamente ha salido al exterior, contra prohibiciones superiores; ha pensado en envenenar a Elías, la autoridad constituida; arruina rituales introduciendo improvisaciones contrarias a la rigidez del "libreto." Por su parte, Eliana, a pesar de su obsesión por contabilizar todo objeto, acto o dicho, tiene un sueño premonitorio cargado de imágenes catastróficas que la llenan de angustia aun en la vigilia. Elías, el maitre, intenta desprestigiarlo como augurio del fin del orden del restaurant, aunque el sueño se

está cumpliendo ante sus ojos, con los malos olores que despiden Adolfo (!!!), la rata favorita del personal y de Estanislao Ossa, que ha muerto. Con este anuncio llega el antiguo candidato presidencial para destruir las expectativas serviles de la renovación de los mitos oligárquicos.

Desde su entrada Ossa Moya es una decepción. La grandiosidad con que los sirvientes han dotado a su figura contrasta con su aspecto. Es "deforme, de rostro rubicundo, amoratado, imponente, vestido como mendigo ebrio, con la barba crecida, demacrado, gigantesco y decrepito..."²³ Su decadencia es evidente y, en realidad, viene a morir al restaurant como los otros políticos de la oligarquía. Está acabado, temeroso de la soledad y llora su antigua derrota a manos de "ese maldito voto popular." Con el contraste, la falsa conciencia de los servidores queda expuesta en su verdadera dimensión. Desde siempre habían sabido que su misión final era esperar a los políticos para tapiarlos, pero se ilusionaban con que el retorno de Ossa Moya sería un renacimiento. En la confusión, Elías toma fuertemente el papel de sacerdote del postrer rito y fuerza a los demás a cumplir con el programa de festejos prescrito, incluyendo el último deseo de Ossa Moya, hacer el amor y casarse con Tita Miranda, bailarina caribeña que conociera y usara en sus años de grandeza. Este es el último vestigio de la autoridad de Elías. Se siente llamado a hacer un largo soliloquio justificatorio, puesto que Efraín ya casi no contiene su descontento ante la realidad de Ossa. Consciente de que su misión está cumplida y que ya no tiene razón para seguir viviendo, decide suicidarse. De acuerdo con los estatutos de la Garzonería Secreta conmina a Efraín a adoptar el nombre Elías, así como él lo hiciera en el pasado para dar continuidad mítica a la máscara de maitre. Efraín acepta "apesadumbrado," pero por primera vez da su nombre, Oscar, como su verdadera identidad. Esta ruptura es la que predomina en el desenlace de la obra. Efraín/Oscar decide abandonar el restaurant, "comienza a vestirse de civil," y en su decisión arrastra a Evaristo. Al marcharse clausuran el local a martillazos.

La obvia mención en el título de la pieza a *Lo crudo y lo cocido*, estudio antropológico de Claude Lévi-Strauss, indica el sentido crítico de la cultura chilena que el autor quiso darle. Al analizar y relacionar los mitos bororo y ge, el antropólogo francés señaló en ellos una recurrente oposición subliminal entre lo crudo y lo cocido, a pesar de sus temáticas disímiles. A su vez, esta oposición remite a otra, más totalizante, entre naturaleza y cultura: la domesticación del fuego para su uso en la cocción de alimentos es metáfora del modo en que los hombres se diferencian de la

naturaleza mediante un trabajo prescriptivo que les impone reglas humanizadoras, convirtiendo lo natural en cultura. El ser primitivo metaforiza la cultura como un sistema de oposiciones para las que es imprescindible encontrar símbolos mediadores. De ello surgen los mitemas y sus interrelaciones, en un constante movimiento de repetición y variación. Los sistemas míticos responden a las peculiaridades de la química y la biología cerebral que fijan estructuras psíquicas previas a toda experiencia humana en el tiempo. Aquí se originan por tanto, los cargos de ahistoricismo que se han hecho a los argumentos de Lévi-Strauss.²⁴ El hombre aparece dando expresión a los sistemas míticos sin una modificación radical por su voluntad práctica ni por las nuevas significaciones creadas durante ella. Los sistemas míticos parecieran usar a los hombres para reproducirse a sí mismos y buscar sus propias permutaciones de elementos. La agencia histórica humana desaparece. Del mismo modo, los servidores de la oligarquía en la pieza teatral se han dejado dominar, se han dejado pensar por sus mitos, dedicándose a la preparación de festines que caracterizaron un estilo cultural.²⁵

Sin embargo, como ya se ha visto, *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* reafirma la capacidad humana de historificarse a sí misma no sólo con el abandono de patrones míticos recurrentes, sino, además, con un énfasis en la muerte. Ella está presente con los emparedamientos, los hedores de rata muerta y “lo podrido” del título de la obra. Es preciso considerar que el trabajo cultural es también un intento de triunfar sobre la muerte, satisfaciendo las necesidades y construyendo monumentos materiales que dan testimonio de una conciencia conmemorativa de la voluntad de sobrevivir.²⁶ Estos monumentos pueden ser interpretados como intención de superar etapas históricas ya clausuradas y de dejarlas atrás para abrirse a lo nuevo, a la renovación. La inyección de la muerte en sitios simbólicamente monumentalizados como un restaurante y un baño turco es lo que conecta a *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* con *Baño a baño*.

La acción dramática de *Baño a baño* se concentra en los espacios cerrados de un gimnasio-baño turco de total blancura. Allí la atención se enfoca sobre tres individuos, Jorge Juan, Juan Ramón y Ramón Raúl, obsesionados por la limpieza, el buen condicionamiento físico, la hermosura, la juventud y la fortaleza inagotables. Sus caras están caricaturizadas con pintura blanca y carmín para los labios como para la actuación de mimos, “visten elegantes batas de baño y sandalias de goma.”²⁷ Aislados en el baño turco, creen haber suspendido los procesos de decadencia corporal, en un deseo de suspender el paso del tiempo que es, en efecto, la

ambición de ubicarse más allá de la historia (“Aquí no hay posibilidad de muerte”; “Aquí no hay lugar para ojos hundidos, para pellejos pálidos ni cuerpos huesosos”). Afirman ser “definitivos,” “inviolables” y fuera de todo “desastre.” La convicción de superioridad se expresa en incursiones al exterior para ejercer una violencia asesina. La acción dramática se inicia con la persecución y muerte de “El Perseguido.” La agresividad continúa con la forma en que, desde su círculo “íntimo,” los personajes se enfrentan al “público”: lo miran “desafiantes,” le “hacen muecas,” “continúan insultando agresivamente al público que antes los seguía bovinamente,” orinan y vomitan hacia el público. Su psicología grotesca se revela con sus juegos verbales sobre su poder de represión.

El primer de estos juegos se titula “Los Poderes y las Leyes.” En los proyectos de ley que discuten se equipara a los presos con los locos como peligro para la seguridad pública y se hace mofa de los mendigos, a quienes prohíben circular libremente por las calles. Para los personajes, el motivo de la broma está en que se supone que ellos saben las causas de la locura y la mendicidad—posiblemente la tortura y la política económica gubernamental—, pero prefieren ignorarlas para convertir sus efectos en juegos verbales en que pretenden una propiedad ética de estadistas. Idéntico sentido tiene el juego siguiente, “El Gran Chancho,” en que la justicia es materia de broma para fiscales dispuestos a culpar a todo individuo y para abogados defensores que cumplen su oficio tímidamente bajo el régimen del Gran Chancho.

La noción de poseer un poder omnímodo es lo que permite tales diversiones. Su gozo llega al máximo con “La Dominación.” Por el puro placer del ejercicio de poder Jorge Juan y Juan Ramón piden a Ramón Raúl que los mande “un ratito.” Sus súplicas de rodillas tienen un fuerte tinte de perversión masoquista y homosexual. Ramón Raúl accede y con tono e insultos marciales y presidenciales los obliga a pedir limosna. El juego termina con un festival de la canción que súbitamente se convierte en acto de intimidación para que los espectadores demuestren una alegría artificial: “¡Eso es, chilenos! ¡Alegría! ... ¡Alegría, mierda! ... ¡Canten, pelotudos, canten! ... ¡El que no se ríe va preso!” (pp. 12-13). De aquí en adelante el Ángel del Baño que los acompaña interviene tres veces en la acción, anunciado por la música de “Los Anacoretas,” de *De Tempore Fine* (El Fin del Tiempo) por Karl Orff. El introduce visiones de movilización popular hacia el baño turco que auguran el fin del aislamiento arrogante y la omnipotencia de los tres hombres. Con ello la función dramática del Ángel se aclara. Sus visiones sugieren una teleología histórica

en esa movilización, que apunta a la justicia. De allí el terror que producen sus intervenciones en los tres personajes. Sin embargo, este terror ya estaba preanunciado en violentas fluctuaciones de temperamento anteriores, las que indican temores e inseguridades secretas que tratan de acallar. Su aspecto de calma y compostura irremovible es frecuentemente quebrado por súbitas obscenidades, histerias y paroxismos: "bailan en climax"; "... tenga a bien ocultar esa bola que se le ha salido por el calzoncillo"; "zapatean furiosos"; "... de pronto violento y marcial." Luego de cada intervención del Angel los tres hombres tratan de reafirmar su inmutabilidad ante la historia, pero paulatinamente sus palabras dejan fuera la aspiración a la fortaleza corporal inagotable. Ya en el juego "Presagios" declaran tener malestares corporales. Esto contrasta con los dos episodios anteriores, "Régimen de Vida" y "Samba del Toro Muerto," en que los tres hombres habían mostrado un egocentrismo narcisista en el cuidado de sus cuerpos y la capacidad física para soportar la temperatura de la sala más caliente del baño turco.

El desenlace ocurre con los juegos "Discotheque," "La Sangre" y "Canon." El primero retrae al tema de la anestesia ética de "El Poder y las Leyes" y "Régimen de Vida." Ramón Raúl confiesa haber asesinado a una empleada gorda que hablaba demasiado; Juan Ramón cuenta su asesinato de una anciana vendedora de lotería por haberle manchado la blancura de una manga; Jorge Juan dice haber matado a una mujer por "su aliento nauseabundo." En ellos el rechazo de la decadencia corporal y el odio a quienes la representan ha llegado a su apoteosis, lo cual es signo de angustia final. Sin embargo, en su borrachera insisten en su fortaleza, cantando un himno para el que adoptan "poses heroicas" y "marciales." A pesar de todo, la culpabilidad por su violencia e inhumanidad los alcanza como lluvia de sangre que traspasa el techo, los muros y el piso. Con la tercera y última visión del Angel, la desesperación de los hombres los lleva a destruir "las máscaras de maquillaje quedando desfigurados"; se mueven sin sentido y demencialmente. En canon se lamentan del castigo que se aproxima. Se apaga la luz, en la oscuridad se tropiezan destruyendo los muebles y se llaman sin encontrarse.

Por un Teatro Afirmativo

A riesgo de caer en la tautología, la visión mítica de las obras de grotesco puede ser replanteada como la observación de formas de conciencia que han perdido o no tienen función histórica legítima. Por ello la organicidad de su discurso sufre frecuentes

rupturas por parte de las mayorías silenciadas. Efraín no puede sino añorar la vitalidad exterior; el temor a la movilización masiva no deja de penetrar en el baño turco. Idéntico principio rige a *Una pena y un cariño* (José Manuel Salcedo y Jaime Vadell, 1978) aunque, por razones explicadas más adelante, tiene un perfil teórico que requiere un tratamiento aparte. Se lo podría llamar "teatro afirmativo" por cuanto, además de la denuncia que *niega* la legitimidad del autoritarismo como poder político, intenta una limitada exploración de la forma en que surgirá una fuerza democratizadora en el tejido social.

El eje vertebrador de la obra es el ensayo de un espectáculo histórico-folclórico dirigido por los Locutores 1 y 2, titulado *Raíces de Chile*. Con él tipifican los rasgos más representativos de la cultura chilena: la raza, la música, la artesanía, la comida, las vestimentas, las costumbres. Presentan una imagen ornamental de la cultura chilena, similar a la que las mujeres en *Tres Marías* y *una Rosa* rechazaran por su superficialidad y vacío de experiencia humana real. Es la imagen que los magazines de circulación entre altos ejecutivos de compañías multinacionales presentan de países en que se da la posibilidad de inversión: tierra habitada por "nativos" felices, orgullosos de sus tradiciones, dedicados a gozar de la vida, que no buscan complicaciones ni conflictos, que reciben al visitante extranjero con los brazos abiertos. Los Locutores esperan llevar el espectáculo en gira por Estados Unidos con patrocinio de Turismo Concha, quizás con el propósito de atraer turistas. En diversos momentos del ensayo demuestran ser burdos imitadores de un estilo dinámico, decisivo y agresivo, supuestamente de empresarios modernos. Esa utopía turística es frecuentemente interrumpida por incidentes de una cotidianidad contaminadora que, con su crudo realismo, la desmitifican simplemente con los violentos contrastes que introducen. *Una pena y un cariño* sigue el modelo estructural de las obras antinaturalistas por su énfasis en el trabajo como motor de la acción dramática.

Los segmentos de *Raíces de Chile* comparten con las ideologías autoritarias la creencia en un alma o esencia nacional²⁸ que se expresa en las formas culturales entendidas ornamentalmente. Tras ellas se esconde una concepción arquetípica de la cultura que ubica su origen más allá del devenir histórico, en una dimensión ideal desde la que se desprende para tomar formas concretas. Esta concepción requiere intelectos superiores que, en función de élite sacerdotal, penetren esa dimensión ideal para hacer revelaciones al resto de los mortales. Con esta premisa se crea un modo de dominación social, puesto que existen seres superiores e inferiores por su

perspicacia mística. Los superiores toman el liderato como portavoces y protectores del alma nacional, función que los Locutores ocupan como maestros de ceremonia. Se erigen como conductores de una masa amorfa de actores sin identidad, simples "voces" que no comprenden su intención: "¿Cuándo van a entender, carajo, que para poder hacer cosas hay que ponerle el hombro? Esto es algo que estamos haciendo entre todos. . ."; "Esta es una sola empresa, un solo interés, una sola decisión, un solo mando."²⁹ Pero el hecho de que los Locutores vendan el espectáculo a Turismo Concha con fines de lucro da un cariz diferente a esa "huevada espiritual" (p.33), pues la convierte en mercancía y, por tanto, sujeta a las leyes materiales del devenir social. El trabajo de producción de esa mercancía cultural obliga a los Locutores a entrar en relaciones de tipo financiero y laboral para asegurarse teatro, actores, iluminadores, ingeniero de sonido, vestuarios y utilería. Debido a estas relaciones, la utopía ideal es traspasada por todos los conflictos reales de la sociedad, por la necesidad de obtener capital, movilizarlo, invertirlo y obtener ganancias, financiar el capital y satisfacer los incentivos empresariales. Con las diferentes funciones nacidas de esta red de relaciones surge el *friso social* que los miembros del Teatro La Feria usan como concepto central de su creación.

El énfasis sobre la noción de trabajo material se nota desde el comienzo de la acción dramática de *Una pena y un cariño* con la convención teatral del ensayo de *Raíces de Chile*. Los Locutores-empresarios se esfuerzan por coordinar espacios, recursos técnicos, actores y utilería para dar coherencia al espectáculo. Por el escaso capital entregado por Turismo Concha y por los descuentos ya hechos por los Locutores en beneficio propio, los pagos de salarios no se han regularizado, los vestuarios no han sido entregados a tiempo, hay dificultades para transportarlos, se ha contratado un teatro inadecuado que deben compartir con otros grupos. Los actores están desmoralizados, hay atrasos y poco entusiasmo en el trabajo. Los contratiempos producen las rupturas más aparentes al comienzo, las de código lingüístico, pues los Locutores, en su impaciencia, lanzan obscenidades que contrastan con el tono de lirismo casi místico que demanda el libreto. Otras rupturas son la entrada de una señora pobre, con un bebé de brazos, que se refugia en el teatro por el frío; la de una visitadora social que hace encuestas entre los actores; de un club deportivo que viene a jugar "babyfútbol;" y de un grupo cultural que se reúne. Con su intervención, la visitadora social enfoca y formaliza el aspecto laboral de la obra ya que, en su encuesta, emergen problemas habitacionales y matrimoniales de los actores que, en realidad, son

personas cesantes. Por ella se sabe que los actores no sólo están impagos, sino que, además, reciben un salario menor del mínimo establecido. Esta referencia a la situación de los trabajadores en Chile es complementada con la ayuda que solicita la señora del bebé para encontrar a su marido "desaparecido": "... resulta que a mi marido hace más de seis meses que no lo veo, porque un día me dijo: Tila, me dijo, yo voy a comprar cigarrillos aquí a la esquina y tenme la comida caliente para cuando yo vuelva [...] y no volvió más. . . Desde ese momento que no he sabido más de él" (pp. 17-18). Sugestivamente la visitadora social concluye su intervención con un certero comentario sobre el sentido del folclor expuesto en el escenario y la realidad humana vista en torno a él: "... me parece que Uds. se aprovechan para meter ideas que no tienen nada que ver con el folclor auténtico" (p. 20). Y, precisamente, pocos minutos después de la salida de la visitadora social, el Locutor 1 lee palabras del libreto que recuerdan declaraciones oficiales sobre la necesidad de descontaminar ideológicamente el país: "Defenderemos así, con uñas y dientes, nuestra integridad y derrotaremos cualquier microbio o infección que pretenda corroer la salud de este perfecto organismo que se llama Chile" (p. 21).

En el lenguaje eufemístico con que la oposición al autoritarismo se refiere a las masas populares, quizás la metáfora principal sea la de las multitudes futbolísticas. No es de extrañar, entonces, que, mientras el Locutor hace la declaración anterior, los jóvenes del "babyfútbol" se mofan del baile de los cantaritos, causando la furia de los Locutores. El altercado prepara el ánimo para una escena posterior, la de la pérdida de un micrófono. El Locutor 2 acusa de robo a los futbolistas y los dos hacen un registro que súbitamente toma carácter de operativo militar ("A ver, las manos en la nuca" (p. 28)). Durante el incidente los Locutores lanzan una serie de insultos raciales y clasistas que contradicen violentamente las alabanzas líricas que no mucho antes habían hecho de los indios como fundamento de la raza chilena: "... amorosos, valientes, atrevidos, duros en el trabajo" (p. 23) / "Basta que en este país uno quiera hacer algo para que altiro salga el indio y te chaquetee y te tire para abajo. . ." (p. 27) / "En lugar de importar tanta porquería podrían traer unos cien mil alemanes para arreglar todo esto. . ." (p. 28). La situación se aclara cuando Cacho descubre que el micrófono estaba en un auto; no había sido bajado para el ensayo. Los Locutores ni siquiera se disculpan y rápidamente cambian de tema. Momentos después los actores deciden abandonar el ensayo, lo cual reanuda los insultos raciales. Ahora no sólo se los usa para denigrar a los actores como trabajadores ("Prefieren estar parados allí en la calle" (p. 32), sino

también para intimidarlos como huelguistas sediciosos.

Llegado este momento, los diferentes sectores que ha desarrollado la acción dramática se fusionan en una protesta "masiva" contra los empresarios. Intervienen los actores, los futbolistas, la señora del bebé y el presidente del grupo cultural. Con esta presión el conflicto se soluciona con una promesa de pago con cheques a fecha. El ensayo termina con la puesta en escena de una ramada en el campo, con ocasión del 18 de septiembre, aniversario de la Independencia de Chile.

La gran estilización de la ramada dieciochera tiene mucha carga irónica. Se la ha purgado de elementos de crítica social, como lo fuera en el pasado la Canción Protesta y hoy la Nueva Canción. Como raíz de la chilenidad se ofrece un cuadro ornamental compuesto únicamente por personajes rurales, sus dichos, su alegría festiva y su encarnación de formas tradicionales del folclor campesino. Se crea la ilusión de que el Chile actual todavía es el que controlarían las oligarquías latifundistas. No obstante, se descubre que aun esta estilización idealizada se nutre de conflictos sociales, como lo demuestra la rivalidad de Aliro, campesino pobre, con el patrón latifundista por el amor de Teresa. Después de un duelo de pallas en que los dos rivales casi se van a las manos, Teresa reconoce su cariño por Aliro y rechaza al patrón. La pelea se evita con un llamado a la armonía y a la unión en nombre de Chile y por respeto a su aniversario. El mensaje final del episodio recobra así un carácter favorable al autoritarismo al abogar por una sociedad jerarquizada y de estamentos inamovibles: ". . . porque como se dice: cada cosa en su lugar y un lugar para cada cosa" (p. 45). El cuadro y el ensayo terminan con el emocionado canto de la tonada "Chile lindo" a una mujer enbanderada que representa la patria.

El término del ensayo con tono tan emotivo es seguido por una estrepitosa caída en la cotidianidad. Los futbolistas y el presidente del grupo cultural se citan para el próximo partido de fútbol. Algunos se quedan para ensayar una canción que sería presentada el Festival del Canto Popular. Los Locutores los expulsan alegando la carestía de la luz. La señora del bebé, que por su pobreza no tiene dónde ir, decide esperar en la oscuridad a su marido desaparecido: "No se preocupe joven. . . yo ya estoy acostumbrada" (p. 48). Se disuelve en las sombras como si el problema de mujeres como ella no existiera.

El movimiento dramático de *Una pena y un cariño* ofrece mayores criterios para entender el concepto de friso teatral elaborado por el Teatro La Feria. El juego de contraposiciones con *Raíces de Chile* ofrece al espectador una totalización del

conocimiento actual de la sociedad chilena. En ese juego la experiencia empírica de la cotidianidad asume un sentido potencialmente desvelador de las mitificaciones oficialistas. En la obra la cotidianidad aparece como un enmarañado tejido de conexiones personales y actividades contradictorias en que los impulsos para la oposición política se desplazan con enorme fluidez y ubicuidad, aglutinándose esporádicamente, como en la protesta de los actores, quedando la sensación de que fusiones como esa podrían darse en el próximo partido de fútbol o en el Festival de la Canción Popular.

Es de notar que la coagulación de los diversos elementos sociales que componen el friso no sólo se da en el escenario, sino también en torno a él. Esto altera la usual simbología de los espacios teatrales. Como espacio acotado, el escenario puede asociarse con un sistema de censura en cuanto a lo que se puede o no se puede representar en él. Ya sea por respeto a las convenciones de la conducta en público, o por las premisas impuestas por los autores en su juego teatral, el escenario es un enmarcamiento de la realidad que por sus inclusiones o exclusiones constituye una perspectiva ideológica consciente o inconsciente. "Lo mostrable" implica un criterio de valores y prioridades sobre lo importante, lo bello, lo creíble y lo aceptable. Debe notarse que el ensayo de *Raíces de Chile* ocurre exclusivamente sobre el escenario. Los segmentos que desmitifican esta utopía turística usan también los espacios normalmente entregados al público y, por tanto, vaciados de contenido teatral. La señora del bebé, la visitadora social, los futbolistas y el grupo cultural parecen moverse únicamente por la platea. Los futbolistas se visten de uniforme en la platea y luego juegan en el foyer del teatro, alejados del público, pero sin duda a distancia para que se los escuche. Se atestigua, entonces, una desacralización de la etiqueta del teatro de clase media. Sus espacios son ocupados por una representación de la cotidianidad que capta asuntos nimios pero que, en relación con la magnanimidad del escenario como espacio privilegiado, los infiltra con todo aquello que la ideología hegemónica decide callar. A la estilización escénica se opone un tráfico frecuente de personajes por todas partes, luces generales encendidas durante todo el espectáculo, ruidos, murmullos, colorido, voces que hablan sin identificarse, anonimía que fugazmente se hace reconocible. El espectador se ve en la situación paradójica de pagar su entrada al teatro para alejarse de su cotidianidad real y, sin embargo, dentro de él, verse bombardeado lateralmente de estímulos de todo tipo que inescapablemente hacen referencia a la cotidianidad que abandonara, pero refinándola con un

conocimiento social totalizador.

Se podría aventurar la opinión de que, tácitamente, los postulados creativos del Teatro La Feria implican un debate con otros grupos teatrales, debate que esbozaré hipotéticamente.

Habría que argüir que tanto el teatro antinaturalista como el grotesco operan, comparativamente, sobre la base limitante de una sacralización del escenario. El espectador que asiste a estas representaciones debe permanecer quieto en su asiento, concentrar la mirada sobre el escenario, único espacio iluminado y sacar conclusiones que la retórica melodramática modula programática e inexorablemente. El espectáculo es contemplado como un orbe distante, en especial cuando se juega la convención de la "cuarta pared," como en *El último tren* ("Adelante, derecha, una supuesta ventana que da al público"), o la de la clausura de espacios, como en *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* y *Baño a baño*. Así se entrega un mensaje-mercancía al espectador convertido en consumidor pasivo. Como posible adquisición de modelos de conducta de aspiración democratizante, el distanciamiento escénico corre dos peligros: el de promover una ceguera ante la realidad cercana, lugar en que surgirán esos modelos de conducta; y el de debilitar un compromiso quizás más fuerte con ese cambio social. Es imprescindible reconocer que *El último tren*, *Tres Marías* y *una Rosa*, *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* y *Baño a baño* acotan mundos fácilmente rechazables por el público de clase media que es, inescapablemente, quien asiste a estas funciones. Puesto que tratan bien de espacios desconocidos, como el de la población marginal, o de malignidad intolerable por la influencia del autoritarismo, se puede prever un mecanismo de defensa en la despreocupación y el olvido. No sería ilógico argumentar que así se refuerza la ideología fragmentadora y anestesiadora de la conciencia pública diseminada por el oficialismo. Debe anotarse que el espectáculo teatral compite en desventaja con un aparato de comunicación masiva que propicia mecanismos de defensa psíquica similares, aunque sin contenido crítico. Esto significaría una reiteración ideológica por la que la mejor de las intenciones opositorias puede quedar atrapada en los mismos parámetros que se combaten, sin encontrar ni ofrecer alternativas liberadoras. Por lo tanto, la integración total y directa de lo cotidiano a lo teatral, reafirmando su potencial de oposición, da a los conceptos creativos del Teatro La Feria un carácter de alternativa, de afirmación de nuevas opciones hacia la democratización.

Conclusiones Inconcluyentes: Riesgos de una Crítica Literaria Ejercida desde "Fuera"

De aceptarse las premisas de este trabajo—la literatura como representación analógica de la Cultura Nacional; la producción teatral reciente en Chile como proyecto de rearticulación de la conciencia nacional—, impresiona la coherencia y organicidad conceptual con que los teatrístas han respondido a la política desintegradora de la cultura chilena emprendida por el Estado Autoritario. La diversidad ideológica, teórica, técnica y organizativa de los diferentes grupos teatrales—según sus testimonios y textos dramáticos—recuerda la imagen de un caleidoscopio que, a pesar de violentos y acelerados vaivenes, logra rearticular sus formas y figuras sin perder el eje central de su objetivo, la crítica humanista del poder autoritario. La posibilidad de describir la producción textual con categorías englobantes como “realismo crítico,” “antinaturalismo,” “grotesco” y “teatro afirmativo” demuestra una dialéctica de interconexiones, coincidencias y equivalencias reales, es decir, unitarias, entre concepciones artísticas que son, sin embargo, divergentes. Esa dialéctica parece provenir de un consenso comunitario entre la intelectualidad progresista chilena sobre el sentido e interpretación de los cambios estructurales ocurridos en el país desde 1973.³⁰ En este aspecto llama la atención, además, el hecho de que un buen número de los integrantes estables o iniciadores de los actuales grupos teatrales tienen la experiencia común de un entrenamiento en las antiguas escuelas de teatro universitarias. Quizás esto explique la continuidad de formas metafóricas propias del teatro nacional impulsado en las épocas de auge de aquellas escuelas, como también el uso de formas melodramáticas de un pasado teatral lejano.

Sin embargo, los referentes sociales de esta coherencia cambiaron el 11 de septiembre de 1980 y su sistema literario entró en crisis. En esa fecha se realizó un plebiscito nacional que inició la institucionalización del régimen militar en Chile. La nueva Constitución, aprobada con un 66% del voto ciudadano emitido en esa ocasión, mantiene y acentúa el carácter militar del régimen, aumenta la concentración del poder público, acrecienta su uso discrecional, limita aún más la participación ciudadana en la cosa pública, hace más vulnerables los derechos humanos, mantiene y acentúa la desunión nacional y la falta de paz interna.³¹ Esa votación cuestionó radicalmente las premisas básicas de la actividad de ciertos sectores de oposición que los teatrístas profesionales parecen tener como referencia ideológica. Se sospechó que, aun descontando la campaña oficialista de manipulación psicológica, propaganda masiva, exclusión de toda divergencia, intimidación y alteración de cifras, un sector importante de la ciudadanía habría

votado en favor de la nueva institucionalidad. Esta sospecha arrancó de que ni en el período inmediatamente anterior, ni durante, ni después del plebiscito se dio una protesta popular significativa. El desánimo llegó a su punto máximo con otra sospecha que hace de corolario de la anterior: la aparente pasividad popular quizás haya sido índice velado de una destrucción de los tejidos fundamentales de la antigua cultura de izquierda en un grado antes no realmente aquilatado.

Esta línea de pensamiento pone en jaque las categorías centrales del teatro revistado. La lógica del melodrama y del grotesco se apoya en una noción de la existencia de zonas inconscientes para la mente colectiva. Sobre el escenario se actualiza una estructura dramática que problematiza la realidad social para el espectador según referencias compartidas por todos pero no completamente puestas en escena. Esas referencias a lo desconocido son las que causan la paranoia y la distorsión de lo cotidiano propias del melodrama y del grotesco. En lo no mentado, pero latente, en lo no hecho acto, en lo no hecho conciencia está el potencial de amenaza, emotividad y repulsa visceral ocasionada por estos géneros. Pero este rechazo de lo no enunciado pero compartido también supone que, entre la masa anónima de espectadores, la denuncia quizás lleve a la movilización en coyunturas históricas cruciales. La sospecha de una destrucción de los tejidos fundamentales de la cultura de izquierda simplemente desintegra esta premisa. Súbitamente los teatrístas profesionales parecieron encontrarse hablando en el vacío. La voluntad de melodramatizar la realidad nacional quedó transformada en quejumbre ante un poder represivo omnímodo que no da cuartel. Esto se hace claro con la indicación de que *Una pena y un cariño*, la única obra del corpus antologado que intenta una afirmación del surgimiento espontáneo de una oposición al autoritarismo, se queda solamente en la observación. Estrenos de importancia de ICTUS y La Feria durante 1981, *La mar estaba serena* y *A la Mary se le vio el Poppins*, muestran conscientemente una incapacidad de proyectar una línea de oposición futura. En particular, la obra de La Feria hace una revisión satírica de todo el período de la Unidad Popular y de los sucesos posteriores al golpe militar para "hacer borrón y cuenta nueva," según palabras de uno de sus creadores.

No obstante, la crisis del teatro chileno profesional después de 1980 debe confrontarse con el surgimiento de un fuerte movimiento de teatro aficionado en las poblaciones populares de Santiago. En su gestación ha tenido influencia la regeneración y el fortalecimiento paulatino de los organismos de base sindicales y poblacionales de 1977 en adelante. También operando desde un

concepto de creación colectiva, estos conjuntos recogen y expresan las temáticas de sus aspiraciones reivindicativas. Este nuevo lenguaje teatral es de claridad meridiana en la exploración de caminos para la democratización de Chile. Estos sectores populares ya no necesitan otra voz que hable por ellos. Tienen voz propia, directa, sin la mediación de ese teatro profesional que lo filtra a través de una visión de clase media. Pero a la vez los aficionados usan el apoyo de monitoría y entrenamiento que les han dado los teatristas profesionales. Así la experiencia del pasado se proyecta hacia la renovación social del futuro.

NOTAS

1. Ver: Sebastiano Timpanaro, *On Materialism* (London: NLB, 1975).
2. De aquí en adelante hago una diferenciación entre "cultura nacional" con mayúscula o minúscula. Con minúsculas indico referencias hechas a nivel empírico, con una carga intuicionista, que son las predominantes en la charla cotidiana. Con mayúsculas me refiero al concepto elaborado con premisas científicas y, por tanto, de gran abstracción.
3. Nils Castro, "Tareas de la Cultura Nacional." *Casa de las Américas*, Año XXI, No. 122, septiembre-octubre, 1980, pp. 3-10.
4. Me refiero a su "Discurso de Incorporación a la Sociedad Literaria" de 1842.
5. Georg Lukács, *Prolegómenos a una estética*, trad. al español de Manuel Sacristán (México: Editorial Grijalbo, S.A., 1965).
6. *Ibid.*, p. 167.
7. José Joaquín Brunner, "El Modo de Dominación Autoritaria." Documento de Trabajo, Programa FLACSO, Santiago de Chile, No. 91, julio, 1980. Hugo Fruhling E., "Evolución del Aparato Estatal Chileno: Del Estado de Compromiso al Estado Autoritario." Manuscrito no publicado. Santiago de Chile, agosto de 1980.
8. María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, *Teatro ICTUS* (Santiago de Chile: Serie Testimonio (Maneras de Hacer y Pensar el Teatro en el Chile Actual), Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, CENECA, 1979).
9. María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, *Teatro La Feria* (Santiago de Chile: Serie Testimonio (Maneras de Hacer y Pensar el Teatro en el Chile Actual), Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, CENECA, 1979).
10. *Ibid.*, p. 35.
11. *Teatro ICTUS*, p. 43.
12. *Teatro La Feria*, p. 49.
13. María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, *T.I.T.: Taller de Investigación Teatral* (Santiago de Chile: Serie Testimonios (Maneras de Hacer y Pensar el Teatro en el Chile Actual), Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, CENECA, 1980).
14. Agradezco a María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius (CENECA) la selección de las obras teatrales estudiadas en este trabajo como corpus representativo de la época analizada.
15. Wolfgang Kayser, "An Attempt to Define the Nature of the Grotesque." *The Grotesque in Art and Literature*, trad. al inglés por Ulrich Weisstein (1957; reimp. New York: MacGraw-Hill Co., 1966).
16. Guillermo O'Donnell, "Tensions in the Bureaucratic-Authoritarian State and the Question of Democracy." David Collier, editor, *The New Authoritarianism in Latin America* (Princeton: Princeton University Press, 1979).
17. Fruhling, p. 11.
18. *Cuántos años tiene un día* (Creación colectiva de ICTUS, con textos de Sergio Vodanovic, Delfina Guzmán, Claudio di Girolamo y Nissim Sharim, 1978) Manuscrito no publicado, p. 77. En adelante se cita de este texto.
19. David Benavente y Taller de Investigación Teatral, *Tres Marías y una Rosa*. Manuscrito no publicado, p. 35. En adelante se cita de este texto.

20. En Chile la palabra garzón significa sirviente de mesas en un restaurant. Además, en Martín Alonso, *Enciclopedia del idioma* (Madrid: Editorial Aguilar, S.A., 1958), se lee: "Garzón: en el cuerpo de guardias de Corps, ayudante por quien el capitán comunicaba las órdenes."
21. Ver, por ejemplo, Carlos Vicuña Fuentes, "Formación de la Sociedad Chilena." *La tiranía en Chile* (Santiago de Chile: S.N., 1939).
22. Aún más, parece haber un propósito consciente de llamar la atención sobre la deuda contraída con Donoso. Al mencionar la forma en que fuera procreada por su padre, Eliana dice: ". . . tu pobre hija ridícula. . . tu poca cosa. . . tu accidente de maricón." (p. 56 del manuscrito no publicado de *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*). Es una referencia a la Japonesita, uno de los personajes centrales de *El lugar sin límites* (1966). Sobre la obra de José Donoso ver: Hernán Vidal, *José Donoso: Surrealismo y rebelión de los instintos* (San Antonio de Calonge (Gerona): Ediciones Aubí, 1972).
23. *Ibid.*, p. 46.
24. Para un conjunto de trabajos críticos sobre la obra de Claude Lévi-Strauss ver: Ino Rossi, editor, *The Unconscious in Culture. The Structuralism of Claude Lévi-Strauss in Perspective* (New York: E.P. Dutton and Co., Inc., 1974).
25. Carlos Vicuña Fuentes habla del gusto de las oligarquías por ostentar su status social mediante el sibaritismo gastronómico. Quizás sea índice de ello el hecho de que se atribuye a uno de sus presidentes, Ramón Barros Luco, la invención de un sandwich llamado *barros luco*, hecho de carne de vacuno frita, con queso derretido encima.
26. Octavio Paz hace esta relación cultura-muerte en *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (México: Editorial Joaquín Mortiz, S.A., 1967).
27. *Baño a baño* (Creación colectiva de Jorge Vega, Jorge Pardo y Guillermo de la Parra en base a ideas originales de Guillermo de la Parra y Jorge Vega, 1978), manuscrito no publicado, p. 1. A continuación se cita de este texto.
28. Ver: Hernán Vidal, "La Declaración de Principios de la Junta Militar Chilena como Sistema Literario." *Escritura* (Caracas), Año IV, No. 8, julio-diciembre, 1979.
29. José Manuel Salcedo y Jaime Vadell, *Una pena y un cariño* (1978), manuscrito no publicado.
30. Llama la atención al observador la amplia aceptación entre los intelectuales progresistas de los análisis culturales de José Joaquín Brunner.
31. Hernán Montealegre, "Constitución y Libertad en Chile." *Araucaria de Chile* (Madrid), No. 12, 1980, pp. 31-47.

I

TEATRO ANTINATURALISTA

El último tren (1978)

Gustavo Meza y Teatro Imágen

Cuántos años tiene un día (1978)

Creación colectiva de ICTUS con textos de Sergio Vodanovic, Delfina Guzmán, Claudio di Girolamo y Nissim Sharim

Tres Marías y una Rosa (1979)

David Benavente y Taller de Investigación Teatral

EL ÚLTIMO TREN

Gustavo Meza e Imagen

1978

Personajes

MERCEDES MARAGAÑO	40 años
ISMAEL MARAGAÑO	55 años
VIOLETA MARAGAÑO	18 años
MARCIAL CONTRERAS	27 años

ESCENARIO *Habitación principal en casa de Ismael Maragaño en una pequeña estación sureña. Al centro, pequeña mesita con dos sillas. Derecha primer plano, un gran retrato del abuelo Maragaño. Piano vertical. Entrada hacia la habitación de Violeta. Al fondo gran ventanal por donde puede verse el follaje sureño. Izquierda, entrada al resto de la casa. Dos escalones y puerta al exterior. Aparador con vasos, etc. La habitación está llena de retratos familiares, cuadros, etc. La mesa, el aparador, el piano y otras mesitas de arrimo están primorosamente adornadas con albos mantelitos y pañitos hechos a mano. Flores frescas. Una radio grande y antigua. Algunos libros. Sobre el piano también hay una vieja victrola, el retrato de una mujer joven, algunas partituras. Una antigua máquina de coser yace sobre una pequeña mesa a un costado del ventanal. Adelante, una supuesta ventana que da hacia el público.*

En primerísimo plano izquierda y en un nivel más bajo se encuentra la pequeña oficina del Jefe de Estación. Escritorio, banqueta. Sobre el escritorio el selector, un gran reloj de pared antiguo, banderas roja, verde y amarilla. Un armario empotrado. Bandarines ferroviarios cuelgan de la pared, junto con un mapa de la red ferroviaria.

Se escucha un pitazo de un tren que parte y se aleja. Atardecer de un día de otoño. Por la ventana del fondo se ve la luz intermitente del tren que se aleja. La habitación se ilumina lentamente y entra Mercedes Maragaño.

MERCEDES ¡Violeta! ¡Violetita! ¡Viola! *(Sigue buscando hacia el interior de la casa. Entra Ismael, uniforme de ferroviario, gorra, con dos maletas y una bandera verde.)*

ISMAEL ¡Listo! ¡Despachado el tren! Ay, hermanita querida qué gusto tan grande. *(Se da cuenta que Mercedes no está.)* ¡Bah! ¡Mercedes! ¡Mercedita! *(Se encuentran.)*

MERCEDES ¿Y la Violeta?

ISMAEL Ahí está vuelta loca, desde que supo que tú venías ¡Mira! Si hasta arregló la casa para recibirte. ¿Qué te parece?

MERCEDES Qué me va a parecer, pues, Ismael. Preciosa, si está igual que la casa del papá en Renaico.

ISMAEL ¡Claro!, si son los mismos cuadros, las mismas fotos, los mismos muebles; yo me querdé con todo después que murió el viejo, pero son de todos los hermanos.

MERCEDES No, aquí es donde deben estar: juntos. ¿Sabes, Ismael?, cuando te vi de lejos en la estación moviendo tus dedos pochos y riéndote de gusto, pensé que eras el papá y no pude aguantar el llanto.

ISMAEL Con la diferencia de que el viejo no nos esperaba en Renaico mismo, sino veinte estaciones antes; y ahí aparecía de repente en Talcamávida, San Rosendo, Laja, saludando con su manaza grandota.

MERCEDES *(Fijándose en una herida pequeña.)* ¿Y a usted, qué le pasó en la mano?

ISMAEL Usted no lo va a creer, hermanita, me mordió un perro.

MERCEDES ¡No! ¿A usted?

ISMAEL Para que vea, primera vez en mi vida. Pero no se preocupe, igual puedo tocar su piano. *(Mercedes mira el piano.)*

MERCEDES ¿Mi piano? *(Se acerca y toca algunos acordes.)*

ISMAEL Algo afinado está. La Violeta me puso a trabajar con el alicate, en cuanto supo que tú venías. Y aunque los motriscos se me arrancan a veces de las teclas, el oído lo tengo intacto. *(Se sienta y toca algunas notas.)* Claro que yo no estudié como tú... yo soy pura oreja no más.

MERCEDES ¡Todo está igual! ¡Todo! Sólo falta el papá con su acordeón, César y Arturo. Todas las tardes como si fuera fiesta, y la mamá celebrándonos cada lesera que hacíamos. ¡Bueno, y la Violeta!

ISMAEL Como te dije, ¡está como loca! "Cuando llegue mi tía, tienen que hacerme este número y este otro."

MERCEDES Ismael, no sé si será el viaje o los nervios, pero estoy preocupada un poquito porque la niña no llega.

ISMAEL ¡No te preocupes! Si todavía no debe haber salido del trabajo.

MERCEDES ¿Del trabajo?
 ISMAEL Sí.
 MERCEDES ¿Y el colegio?
 ISMAEL Ah no, no está estudiando por el momento; se consiguió un trabajo en las Termas. ¿Te acuerdas que algunas veces solíamos venir todos a las Termas? . . .
 MERCEDES Sí, me acuerdo. No sabía que existían todavía.
 ISMAEL No sólo existen. Están muy elegantes; edificios nuevos y de lo más selecto. Mira, de aquí se ve un pedazo del lago . . . detrás de ese bosque de pinos . . . (*Ambos se acercan a la ventana que da al público.*)
 MERCEDES Sí. ¿Y ese huerto es tuyo?
 ISMAEL Sí. Y el que ves más atrás; ahí arriendo yo para siembra y talaje. Ahora se ve un poco descuidado porque hubo una mala racha.
 MERCEDES ¿Por eso la Violeta dejó de estudiar?
 ISMAEL En parte sí. Ella quiso ayudar . . . Pero no hemos perdido la esperanza de que termine su liceo y siga estudiando. Total, "no hay mal que dure cien años ni tonto que lo aguanté."
 MERCEDES ¿Y tu trabajo, Ismael?
 ISMAEL Más o menos. Pero son cosas pasajeras. Los FF. CC. están pasando por malos momentos. Y con la idea de que la empresa tiene que autofinanciarse, están suprimiendo muchos ramales, muchos servicios de trenes. Imagínate que este mismo ramal corre peligro de ser suprimido.
 MERCEDES ¿Y tú?
 ISMAEL A mí tendrían que trasladarme. Pero yo, igual que el viejo que decía: "Déjenme como Jefe de Estación no más, no importa que el sueldo sea poco" . . . Y pegado como lapa a la estación de Renaico el viejo.
 MERCEDES "Y el día que me quieran trasladar, el pueblo entero me manda a pedir de vuelta." (*Los dos imitan al viejo.*)
 ISMAEL Y así no más habría sido, pues. El no podía faltar a ninguna ceremonia oficial con su uniforme impecable . . . Y para el 21 de Mayo, que era invierno, con capa . . . Se usaba en esa época.
 MERCEDES La misma capa que se puso un día un niño intruso, y con una gorra que le tapaba hasta las orejas hizo parar el flecha.
 ISMAEL ¡Y el maquinista creía que con la tranca que se había pegado el día anterior estaba viendo todo más chico!
 MERCEDES Las viejas de Renaico todavía deben acordarse del enano que paró el tren.
 ISMAEL ¡El enano ese que andaba penando en la línea! Hijo y nieto de ferroviarios . . . La sangre tira, pues. César quiso

estudiar ingeniería y se recibió. Arturo con sus leyes. Y tú con tu música, que fue lo único que el viejo te permitió estudiar. ¿Te acuerdas que decía? "¡No, a mí no me vengan con eso de las profesiones liberales para las mujeres, las mujeres son para la casa!"
 MERCEDES Sí, en eso creo que es lo único que en se equivocó.
 ISMAEL Yo . . . yo nunca quise ser otra cosa que lo que soy. (*Un poco amargo.*) ¡Nadie me obligó a meterme en esto!
 MERCEDES ¿Cómo es el asunto de la supresión del ramal, Ismael?
 ISMAEL Nada de cuidado; no creo que pase a mayores. Informes apresurados en el estudio del autofinanciamiento. Pero ya van a recapacitar. Estamos con los colegas haciendo estudios por nuestra cuenta para pasarlos a las autoridades. He salido de tantas últimamente, hermanita . . . ¿Cómo no voy a salir de esta? Mira, de veintisiete mil que éramos sólo quedan dieciseis mil, y tu hermano, viejito y todo, no se le ha movido ni un pelo del moño. Claro que ligerito tienen que saltar otros cuatro mil. Bueno, todo tiene arreglo menos la muerte y el desamor. Pero hablemos de ti . . . Siéntate. (*Saca vasos, botella de chicha.*)
 MERCEDES ¿Por lo del desamor dices tú?
 ISMAEL No, no quiero meterme en tus cosas privadas. ¡Aunque sí! Dime por qué dos personas a quienes nadie obligó a casarse, de repente se separan. El viejo no lo habría entendido nunca. Yo tampoco lo entiendo mucho, te diré.
 MERCEDES No lo entenderías.
 ISMAEL Le hago empeño, pues. Todavía soy tu hermano mayor. ¡Sí, pues! Yo soy el mayor de todos; el primogénito y usted el conchito. Y hartó que se demoró en llegar. Los viejos ya estaban cabreados de esperar a la mujercita. Pero mientras tanto démosle curso a esta chichita de manzanas; eso suelta la lengua y sirve para celebrar tu llegada. ¿Ves? Dos pájaros de un tiro. (*Sirviendo.*)
 MERCEDES ¡Mi hermano mayor! ¿Cuántos pololos me espantaste con ese cuento?
 ISMAEL ¡Ahh! ¿Te acuerdas de Carlitos?
 MERCEDES No me voy a acordar. ¡Lo amarraron a la línea del tren para que confesara si me había tocado algo más que la mano!
 ISMAEL Así se defiende el honor de la familia, pues . . . ¡Ave María, cómo gritaba ese cristiano! . . . "¡La pura mano no más! ¡La pura mano no más!" (*Lo ha gritado como chancho.*) Todos creían que estábamos capando al barraco. (*Ríen. Serio.*) Pero del barraco que estábamos hablando, ¿te daba mala vida?
 MERCEDES Al contrario. Siempre he tenido muy buena situación

- económica.
- ISMAEL Con tanta plata lo menos que podías haber hecho es haberte comprado un pasaje todos los años para que vinieras a vernos.
- MERCEDES De haberlo pedido habría tenido ese pasaje.
- ISMAEL ¿Tú eras la que no querías venir? Con razón el viejo decía, “nunca debí de haber permitido que se casara con un extranjero, habiendo tanto hombre aquí.”
- MERCEDES A lo mejor pesqué el primer extranjero que pillé y me fui con él del país antes que lo amarraran a la línea del tren para averiguar cuántas cosas me había tocado. (*Frente al retrato del viejo.*) ¡Cómo me hubiera gustado alcanzar a decirle al papá que de los hombres como él rompieron el molde hace mucho tiempo! Pero ya no es hora de decírselo a él ni a la mamá. Ismael, ¿qué pasó con nosotros? . . . Conmigo al menos. Yo sé que siempre viví anhelando formar parte de otro ser, formar una pareja como eran ellos y . . .
- ISMAEL Eran otros tiempos . . . Otra gente . . . Otra manera de ver las cosas.
- MERCEDES ¿Y tú?
- ISMAEL Yo sí, sí . . . Bueno . . . creo que sí. La muerte de la Esilda no me dió tiempo para confirmar si ese amor iba a durar toda la vida.
- MERCEDES Pero, ¿por qué yo no pude . . . ?
- ISMAEL Simplemente porque te fuiste de aquí, pues. No es que los esté criticando, pero todos se alejaron. Primero César, tentado por un buen contrato en Panamá. Luego tú con tu marido al que nunca conocimos, a Venezuela.
- MERCEDES Pero quedaban Arturo y tú con el papá.
- ISMAEL El los necesitaba a todos cerca. Sobre todo después que murió la mamá y él se fue secando como una planta sin riego. Porque te juro, ¡el viejo se murió de pena! Igualito que los canarios cuando pierden su pareja. ¿Por qué dejaste pasar tanto tiempo sin venir a vernos, Mercedes?
- MERCEDES Por cobardía. Porque cada vez que venía se me hacía más difícil volver con Mariano.
- ISMAEL ¿Pero, por qué, mujer?
- MERCEDES Porque se me hacía evidente la razón de mi vacío. La incapacidad de haber creado una familia por mi cuenta. ¿Qué pasará con la Violeta que no llega . . . ?
- ISMAEL No te preocupes, ya debe estar por llegar.
- MERCEDES ¿Y Arturo, por qué se fue?
- ISMAEL Partió después del 11 . . .
- MERCEDES ¿Estaba metido en política?

- ISMAEL Sí . . . tuvo problemas con el Colegio de Abogados. Le iban a quitar el título. Le ofrecieron un puesto en la Universidad de Guayaquil. ¿Cómo era tu vida por allá? ¿Tenías oportunidad de hacer música?
- MERCEDES Sí, siempre tuve oportunidad de participar en el Círculo Musical de Caracas, en recitales de beneficencia y clases de perfeccionamiento. Son algunas de las compensaciones que da el no tener hijos.
- ISMAEL ¡Por favor! Si me dieran a elegir entre ser Claudio Arrau y tener hijos yo me quedo tocando el piano así no más, aunque con cada motronco aprete tres teclas de un viaje.
- MERCEDES Yo también. Te lo juro.
- ISMAEL Perdona.
- MERCEDES No hablemos más de mí . . . ¿Qué números quería la Violeta que le hiciéramos?
- ISMAEL Todos los que recuerda cuando era chica. “El Gordo y el Flaco.”
- MERCEDES ¡El Gordo y el Flaco! ¿Se acuerda de eso?
- ISMAEL Y hasta limpió los tongos y sacó las ropas de no sé dónde.
- MERCEDES No creo que me acuerde.
- ISMAEL Sí te vas a acordar . . . Ah. Y yo tengo que hacerle el Chaplín . . . ¿Y cómo el Chaplín con esta panza . . . ?
- MERCEDES ¿Y qué más?
- ISMAEL ¡“El Viejo Señalero”!, como le llama ella a “Barreras de Amor” . . .
- MERCEDES De ese sí me acuerdo. (*Toca unos compases.*) Era el éxito de papá en Renaico.
- ISMAEL Eso, perfecto.
- MERCEDES (*Se detiene.*) Ismael, ¿cómo era la situación del viejo el último tiempo? Siempre pensé que debía mandarle plata, aunque él se negaba.
- ISMAEL ¡Se te ocurre . . .!, el viejo sabía manejarse. Tenía la casa, el sitio y la parcela. Bueno, con la casa se hizo una escritura de venta para que yo pudiera pedir un préstamo. Después tuve que vender por problemas; pero cuando se haga la partición entre los hermanos . . . ahí me lo descuentan.
- MERCEDES No te preocupes de eso. ¿Y el resto?
- ISMAEL Ahí está, en veremos, pues, mientras no firmen todos los hermanos. Ahora que estás aquí podríamos ir a Renaico y ver qué podemos hacer aunque sea con nuestras partes. Total, a nadie le sobra el dinero, ¿no?
- MERCEDES Sí . . . ¿Cómo era? (*Comienza a tocar “Barreras de Amor”.*)
- ISMAEL (*Inicia el canto y Mercedes lo sigue. Suena el selector.*)

Permiso, no sé qué pueda ser. (Sale. La luz baja suavemente mientras se ilumina la oficina. Entra en la oficina y atiende el selector.) ¡Rafael . . . compadre! . . . llegó la Mercedes, así que arrégleselas para darse una vuelta por acá . . . ¿Pasó el Inspector? . . . ¿Y . . . Y? . . . Nada . . . perfecto. Mejor nos quedamos callados hasta que tengamos el informe listo. Si no estamos haciendo nada malo, compadre. Cuando termine el asunto la empresa nos va a agradecer. A él mismo le estamos haciendo un favor al no meterlo en esto . . . Es muy nuevo y tiene poca experiencia . . . ¿Los del Club de Leones te fueron a ver . . . ? Bueno . . . si la gente quiere ayudar no tenemos por qué oponernos . . . Terminamos el informe mañana y lo mandamos a Santiago . . . ¡Eso no lo prohíbe ningún reglamento! . . . Oiga, compadre, ¿cómo anda de plata usted? ¡Ah!, igual que todos . . . Déjame hasta ahí no más . . . No, es por lo que Ud. sabe. Pero no se preocupe, compadre, la gente ha sido tan considerada conmigo que no veo van a desteñir ahora . . . Bueno, uno de estos días vamos a ir con la Mercedes a Renaico . . . Ahí lo pasamos a ver y Ud. aprovecha de saludarla . . . Listo . . . Chao, cumpa.

(Luz en la casa. Mercedes toca algunas notas al piano. Entra corriendo Violeta. Ve a su tía y va a correr a abrazarla pero ésta la detiene. Hacen diversos gestos, juegos de cuando Violeta era chica, y Mercedes canta.) “Colibrín, colibrín, se quería casar y quería vivir, a la orilla del mar.” (Violeta cantando.) “Y usaba chaleco, pantalón y fusil y por eso lo llaman . . . ” (Juntas.) “Colibrín, colibrín” . . . (Corren a abrazarse.)

VIOLETA ¡Tía Mercedes! ¡Cómo estás, qué alegría! ¡Por fin llegaste!

MERCEDES ¡Violeta, pero qué grande estás y qué linda!

VIOLETA Teníamos los ojos largos de tanto esperarte. ¡Qué alegría verte! Te voy a servir algo. (Vuelve con una botella y se da cuenta que hay otra.) ¡Bah, ya tenías! ¡Seré pasmá! . . . ¿Y mi papá?

MERCEDES Fue a recibir una llamada.

VIOLETA ¿Sabes? Te tenemos lista la pieza y desocupamos medio ropero para que pongas tus cosas. ¿Cómo fue el viaje?, ¿vienes cansada?

MERCEDES Un poco; pero con verlos a ustedes me siento muy bien.

VIOLETA ¿Y cuánto tiempo te piensas quedar?

MERCEDES Lo que me aguanten.

VIOLETA Entonces no te vas a mover más de aquí. ¡Pero qué bien estás! ¡Qué lindo tu vestido! ¿Es de Venezuela?

MERCEDES ¡Qué bueno que me acordaste! Te traigo un regalo.

(Va hacia una de las maletas, entre ambas la acomodan y la abre.)

VIOLETA ¡Ay! ¿Para mí? . . . ¿Te acordaste? . . .

MERCEDES ¡Ojalá que te quede bueno. (Lo saca.) ¡Aunque viendo cómo has crecido!

VIOLETA ¡Es precioso!

MERCEDES ¡Pero te queda chico! (Efectivamente es un vestido para una niña.)

VIOLETA No importa, tía, lo uso como blusa. De todas maneras muchas gracias. (La besa.)

MERCEDES Es que has crecido tanto. Yo te seguía viendo como mi niñita regalona que decía “busaba” en vez de “usaba.”

LAS DOS (Cantando.) Y busaba chaleco . . . (Ríen.)

MERCEDES ¿A ver? Diga: Paralelepípedo . . .

VIOLETA Papípoto . . .

MERCEDES Albóndiga.

VIOLETA Albón . . .

MERCEDES Pupila.

VIOLETA Pilula. (Se ríen.) ¡Si alguien nos viera, tía!

MERCEDES “Nos sacaban verso,” como decía tu abuelo. Estás hecha toda una mujer, Violeta, eres una niña muy linda.

VIOLETA Tú sí que estás preciosa, tía.

MERCEDES No, a mí ya se me están notando los años.

VIOLETA Por favor, si te ves de lo más joven. Si más que sobrina y tía parecemos hermanas. Si alguien me pregunta quién eres le voy a decir que eres mi hermana.

MERCEDES Preferiría que dijeras que soy tu mamá.

VIOLETA ¿Sabes, tía? Hay algo que nunca lo he contado a nadie, porque me daba vergüenza, y lo tengo aquí. (Muestra manzana de Adán.)

MERCEDES (Alarmada.) ¿Qué cosa?

VIOLETA Un día, cuando yo tenía como diez años, mi papá me llamó y me llevó a la pieza. Cerró la puerta y me pidió que me sentara. Yo las paré que estaba preocupado. “Te tengo que decir algo muy malo,” dijo. “Tu mamá está muy, muy enferma.” Y yo sentí un tremendo alivio porque pensé que era a ti a la que le había pasado algo. Yo quería mucho a mi mamá, tía, pero en ese momento me di cuenta que te quería más a ti. ¿Es malo eso?

MERCEDES No.

VIOLETA Pero, ¿por qué me pasó eso?

MERCEDES Porque a tu madre la veías todos los días. A ella le tocaba hacerte andar derechita. En cambio yo vivía contigo cortas temporadas de eterno juego.

VIOLETA ¡Ahhh! Es como si me hubieran sacado un espiche de aquí. (Muestra su manzana y hace un ruidito como un corcho

que se destapa.)

MERCEDES “Dios las cría y el diablo las junta,” habría dicho tu abuelo. “Recién llegaron y ya están comadreando y copuchando.” Es una lástima que ya seas una niña grande, Violeta. ¡Se terminaron los cuentos de hadas! ¡Adiós Pulgarcito ... , adiós Pinocho! ... Ahora nos corresponde preocuparnos de otras cosas. De que continúes estudiando, por ejemplo.

VIOLETA Después hablamos de eso tía, ahora es mucho más entretenido copuchar. Cuéntame de ti: ¿Por qué te separaste? ¿Cómo era tu marido venezolano? ¿Por qué no vino nunca para acá? ¿Es cierto que tiene tanta plata? Te tiene que tocar la mitad de todo eso, ¿no? Tu fuiste la que ...

MERCEDES ¡Momento, momento! ... ¡Me rindo! ¡A ver, vamos parte por parte! Primero que nada, me quiero dar una ducha.

VIOLETA ¡Bah! ¡De veras! ¡Seré pasmá! ... *(Toman las maletas y van al interior de la casa mientras la luz disminuye y comienza a iluminarse la oficina. Se escucha la voz de Ismael: “Adelante, adelante” Entran a la oficina Marcial e Ismael.)*

ISMAEL ... ¿Qué le hace por aquí?

MARCIAL A molestarlo como siempre ...

ISMAEL No se preocupe. Si para eso estamos, para servirlo en lo que manda.

MARCIAL ¿Qué me dice de esto? *(Saca un paquete de boletos y los pone en la mesa. Ismael los revista.)*

ISMAEL ¿De dónde?

MARCIAL Loncoche-Villarica.

ISMAEL Ah, sí. *(Los va separando.)* Bueno, chueco, bueno, chueco, chueco, chueco, bueno, etc. Casi miti y mota. Buen trabajo el que están haciendo.

MARCIAL Yo habría dicho que todos los boletos eran nuevos.

ISMAEL No, pues. No ve que éstos están más amarillitos; los remojo, les borro el timbre, les doy unos golpecitos, los seco y los vendo de nuevo. Parece que estos gallos están usando una prensa.

MARCIAL ¡Se las sabe todas usted! La otra vez, cuando me dijo que los de Cherquenco usaban doble libro le achuntó medio a medio.

ISMAEL ¡Más sabe el diablo por viejo que por diablo! ... Dígame, ¿usted no se ha masturbado nunca?

MARCIAL Bueno ... sí ... ¿Y quién no? ... ¿A qué viene eso?

ISMAEL Viene a que, aquí, hablando entre hombres, yo pienso que el ferroviario que diga que nunca ha hecho una picardía o pillería o nunca ha pensado en hacerla, es lo mismo que diga que nunca se corrió una paja.

MARCIAL ¿Usted fue muy pajero? ... Funcionariamente hablando, quiero decir ... *(Se sienta.)*

ISMAEL Pocazo. ¿No ve que siempre tenía a mi papá muy cerca y que era muy estricto? ... Y, un poquito de plata que tuviéramos de más, no nos miraba na las palmas de la mano para ver si teníamos pelitos de oro, sino que se iba derecho a los bolsillos. Además, en esta pega se sabe al tiro quien está gastando más plata de la que gana.

MARCIAL Entonces, ¿cómo aprendió tanto?

ISMAEL *(Haciendo el gesto de ¡Ojo!)* Igual que el loro que le vendieron al huaso.

MARCIAL Ahí sí que no entiendo nada.

ISMAEL El cuento ese del huaso al que le vendieron un loro que no era loro ... el cuento del tío ... Era una lechuza pintada de verde ... y cuando le preguntaron al huaso ... ¿Y ... qué tal el loro? ... el huaso dijo: ¡Bueno, pos ... no habla nada; pero putas que es observador! ... *(Ríen.)* ¡No ve que a mí me ha tocado trabajar con ñatos que eran flor pa la manflinfla...! Por lo demás, no hay trampa nueva por aquí.

MARCIAL Claro ... Yo no más soy nuevo en la línea, dice usted ...

ISMAEL Yo no digo nada ... “calladito se come más,” decía la vieja. Si los mandamases lo han nombrado inspector, sus razones tendrán.

MARCIAL Si Ud. quisiera, hace tiempo que sería inspector, y no estaría metido en un ramal que se está tambaleando.

ISMAEL Ya se lo he explicado tantas veces. Como jefe de una estación como esta se gana poco sueldo; pero si uno es alentado puede hacer sus negocitos. Sin faltar al servicio, naturalmente. Además que no se paga arriendo ... ¿Ve Ud. que así los ascensos me tienen sin cuidado?

MARCIAL Claro; pero hace cuatro años, cuando recién yo llegué, armó la media casa de putas porque lo calificué con un 5,5.

ISMAEL Y era que no, pues. Si durante más de 20 años he tenido un 6, la calificación más alta.

MARCIAL ¡Estuve a punto de tomarlo por upeliento y echarlo cagando!

ISMAEL ¿A mí? ... Con todo lo que me sacrificaron cuando estaba en Copihue. Imagínese que una vez corrieron rumores no más de que suspendían el servicio, y se fueron todos los de los asentamientos y se sentaron en la línea. Tuvo que ir el Intendente en persona a pararlos. Ahí se quedaron, con guaguas, viejas, gallinas, hasta que les firmaron un papel. No señor, yo soy enemigo de esas cosas ... Yo siempre he estado por el orden y el conducto regular.

MARCIAL Lo sabemos, don Ismael. No en vano le he estado observando.

ISMAEL ¿Ah, sí? ¿Y de qué lado venía la desconfianza?

MARCIAL Al contrario ... la confianza ...

ISMAEL ¿Y cómo están los bonos de esa confianza?

MARCIAL ¿Cómo le parece que puedan estar? ... En cuatro años se ha eliminado a la mitad del personal y Ud., firme ahí. ¿Por qué cree usted que es eso?

ISMAEL Bueno ... será ... ¡Porque soy el mejor funcionario que hay en la empresa!

MARCIAL (*Se ríe y lo palmotea.*) ¡Este don Ismael! ... Sí, por eso; pero también porque estoy yo para ratificarlo.

ISMAEL Muy agradecido, señor.

MARCIAL Dígame ... ¿Cómo le vendrían unas treinta horas extraordinarias y un ascenso?

ISMAEL ¿Sin traslado?

MARCIAL ¿Qué lo hace pegarse tanto a esta estación?

ISMAEL Es que tengo muchas cosas que arreglar antes de pensar en irme a otra parte.

MARCIAL Mire, siga mi consejo. Vaya pensando con tiempo dónde le gustaría irse, porque esto no da para mucho más.

ISMAEL Si Ud. lo dice ... (*Socarrón y cambiando el tema.*) ... ¿Y cómo es eso que dijo Ud. de las 30 horas extraordinarias y el ascenso? ... Desembuche de un viaje, que de a poco dan arcadas.

MARCIAL Bueno ... desde hace tiempo se ha creado en la empresa una categoría especial ... con gente de confianza, que ... podríamos llamar, para darle un nombre ... Servicio de Control Funcionario ... porque ... aparte de su trabajo cumplen labores de vigilancia ...

ISMAEL ¿Y eso en qué consiste? ...

MARCIAL Hay gente que tiene interés en crearle conflictos a la empresa. Hay que averiguar quiénes son e informar a la central. Somos más o menos 120, pero se necesita más gente. Y yo lo recomendé a usted.

ISMAEL ¿Sabe, don Marcial? Yo se lo agradezco mucho, pero no creo que le sirva.

MARCIAL ¿Y por qué no?

ISMAEL Mire, aquí no hay personal. ¿A quién voy a controlar?

MARCIAL ¿Y para que está el selector? ... ¿Sabe que ahora yo sé mucho más de lo que pasa en Santiago que cuando estaba trabajando allá mismo?

ISMAEL ¿Y si suprimen el ramal?

MARCIAL Mejor, pues. Lo más probable es que se le traslade a un sitio más importante. ¿Qué me dice?

ISMAEL Creo que no.

MARCIAL Nadie sabría que usted trabaja en esto.

ISMAEL Tarde o temprano se sabe.

MARCIAL Pero usted siempre me ha ayudado a descubrir las pillerías de los otros ... lo que acaba de hacer con esos boletos que han sido vendidos dos veces, por ejemplo.

ISMAEL ¡No, pues! Ahí usted descubrió el pastel ... Yo sólo le expliqué el mecanismo ... cómo es la mariguanza ... porque se trata de malos funcionarios y por unos pocos pagamos el pato todos ... Finalmente dicen que el servicio no se financia.

MARCIAL ¿Qué diferencia hay con esto que ahora le propongo?

ISMAEL Nunca me ha gustado meterme con cosas ocultas.

MARCIAL Pero ésto es parte del trabajo de la empresa.

ISMAEL Así debe ser, ya que es usted quien me lo ofrece.

MARCIAL Bueno, acepte entonces.

ISMAEL No puedo.

MARCIAL (*Medio enojado.*) ¿Sería mucho pedirle una razón concreta?

ISMAEL Mire, no quiero ofenderlo, pero esto, entre nosotros, se llama soplonaje ...

MARCIAL ¡Era eso! Eso es un concepto anticuado, que sólo ha servido para amparar irregularidades funcionarias.

ISMAEL Así será, pero a mí siempre me ha gustado mirar de frente a la gente con la que trabajo.

MARCIAL Allá usted con sus ideas. Pero me gustaría pedirle un favor.

ISMAEL Usted dirá.

MARCIAL No le cuente a nadie esta conversación ... Usted me entiende, ¿no es cierto?

ISMAEL ¡Claro! ¿Le puedo pedir que me pague con otro favor?

MARCIAL Diga.

ISMAEL Que no trate de cagarme porque le dije que no.

MARCIAL ¡De acuerdo! (*Se dan la mano.*)

ISMAEL Bueno, pero ésto no va a ser obstáculo para que pasemos a la casa a tomarse una chichita de manzana. Desde chiquitito aprendí que a los inspectores hay que tratarlos bien, aunque sean guainitas como usted. ¿Pasemos? Adelante, tenga la bondad ...

MARCIAL ¡Gracias ... gracias ... !

(*Se enciende la luz de la casa. Mercedes tiene puesto un terno de hombre y está arreglando el lugar para hacer el numerito. Corre mesa, sillas.*)

VOZ DE VIOLETA Tía, ¿quieres que te ayude?

MERCEDES No, gracias. Si ya tengo casi listo el escenario.

(*Entran Ismael y Marcial.*)

ISMAEL ¡Adelante, adelante! Pase, por favor. (*Al ver la facha de Mercedes se muere de la risa.*) Ja, ja, ja... ¡La fachita! ... (*Por las sillas colocadas.*) ¡Ah, ya está el teatro listo! (*A Marcial.*) ¡Oh, perdón! ... mi hermana ... (*A Mercedes.*) El señor Inspector ...

MARCIAL Marcial Contreras ...

MERCEDES Mucho gusto ... ¡Mire, cómo me vino a pillar! ...

ISMAEL Sí, pues. Con esa facha yo debiera decir mi hermano.

MERCEDES Es la niña la que ...

ISMAEL ¿Dónde está?

MERCEDES Se había olvidado del disco.

ISMAEL ¡Seguro que lo va a encontrar! (*A Marcial.*) Es uno de esos discos de cartón y cera del año de la mazurca.

MERCEDES Quería que la esperara lista para la función.

MARCIAL ¿La función?

ISMAEL Claro, ese es el pantalón del flaco. Claro que en seis años se sube sus kilos y para hacer el flaco, hay que estar flaco; bueno, en este caso, flaca. Bueno, y esa chichita pues ... *Va a buscar y sirve.*

MERCEDES Tome asiento, en platea baja, numerada. Usted debe pensar que estamos todos locos. Y es cierto. Hacía tanto tiempo que no estábamos juntos.

ISMAEL Y eso que ahora somos los dos no más. Cuando estábamos todos teníamos números distintos noche tras noche.

MARCIAL ¿Qué clase de números?

MERCEDES Cantos, sketches, comedias ... y mi papá llevaba la voz cantante. ¿Su familia es de ferroviarios?

MARCIAL No. (*Pausa.*) ¿Por qué me pregunta eso?

ISMAEL Porque todas estas aficiones forman parte de la tradición ferroviaria. En otros tiempos se hacían concursos artísticos entre todos los gremios. En Santiago tenían muy buenos cuadros artísticos los tranviarios, los gráficos, las sociedades mutualistas; pero nosotros arrasábamos con todos los premios.

MERCEDES ¿Y cómo no iba a ser así? Si por cada conjunto que tenían ellos nosotros teníamos uno en cada estación.

ISMAEL En esos tiempos la estación era el lugar más importante del pueblo.

MERCEDES La plaza y la estación.

ISMAEL Pero eso en los pueblos donde había plaza. Y el jefe de estación era una de las autoridades del pueblo. Presidía todos los actos oficiales. Si hasta tomaba examen en la escuela, pues.

MERCEDES El Alcalde y el Director de la Escuela, aparecían por la casa cada vez que había que organizar algún acto.

ISMAEL ¿Y sabe dónde actuaban las compañías de teatro que

llegaban al pueblo?

MARCIAL No.

ISMAEL ¡En la bodega de la estación! Arriba de unos sacos de trigo se colocaban unos tablones; ése era el escenario. Se alumbraba con lámparas de carburo, cada espectador llevaba su silla y listo. Si hasta don Genaro Flores una vez trabajó aquí, en Renaico. ¿Te acuerdas?

MERCEDES Pero cómo me voy a acordar, si yo era una guagua entonces; lo que sí me acuerdo es que después que se iban las compañías el escenario quedaba entero para nosotros.

ISMAEL Y ahí mostrábamos todo lo que habíamos ensayado en la casa. Y venían de otros pueblos a mostrar lo que ellos habían hecho.

VOZ DE VIOLETA Tía, ¿llegó mi papá?

MERCEDES ¡Sí, aquí está!

VOZ DE VIOLETA Dile que venga a abrirme este cajón que no puedo encontrar el disco. ¡La manía que tiene de dejar todo con llave!

ISMAEL ¡Sí, pues, porque hay gente que tiene la manía de andar hurgueteando todo! ... ¡Ya voy! ... Creo que vamos a tener que suspender la función de la vermouth. (*A Mercedes.*)

MARCIAL Si es por mí, no quiero molestar.

MERCEDES ¿Le gustaría ver la función?

MARCIAL Por supuesto. Al menos uno de los números ...

ISMAEL ¡Lo invitamos entonces! ¡Claro, quién dijo miedo! Total, si no le gusta le devolvemos la plata. (*Sale.*) (*Se escuchan alegatos de Ismael y Violeta adentro.*)

MARCIAL (*Tomando la botella para ofrecerle.*) Así que ésta es la famosa chicha de manzana de don Ismael.

MERCEDES Sí, hacía tanto tiempo que no la probaba que ya se me está subiendo a la cabeza. (*Marcial hace amago de servirle.*) Bueno, convideme otro poquito más. (*El lo hace. Todavía alegan adentro.*) ¡Si son como niños chicos los dos! (*Ríe. Cesan los alegatos.*) Ahí parece que se arreglaron. (*Pausa.*) Yo nunca había visto un Inspector tan joven. Usted debe ser muy eficiente para haber hecho una carrera tan rápida.

MARCIAL Un poco de todo, señora: suerte, trabajo, pero sobre todo, lealtad y disciplina.

MERCEDES Espero que su visita no se deba a problemas en el servicio.

MARCIAL ¿Con don Ismael dice usted?

MERCEDES Sí ... perdóneme, pero ...

MARCIAL No, no. Don Ismael, más que un subordinado mío, es un amigo y consejero.

MERCEDES Me alegro. ¿Es en serio lo de la supresión del ramal?

MARCIAL Para él no. Puede elegir dónde irse. Yo he estado tratando de que pida su traslado a una estación más importante.

MERCEDES Si es a una oficina pierde su tiempo. El es igual que mi papá, odia estar sentado.

MARCIAL Yo he trabajado largo tiempo en una oficina y no le encuentro nada de malo.

MERCEDES Es que ellos necesitan estarse moviendo junto al riel.

MARCIAL Señora, si usted tiene influencia sobre él trate de que aproveche las oportunidades que yo le ofrezco. Si uno de estos días me trasladan a otro lado ... nadie sabe quién puede llegar por aquí.

VOZ DE VIOLETA Tía, ¿estás lista?

MERCEDES Momento. Ya voy.

VOZ DE VIOLETA Mi papá ya está listo, así que yo salgo no más.

MERCEDES Ya voy. Permiso. *(Sale.)*

VOZ DE VIOLETA Voy con los ojos cerrados porque no quiero verte.. *(Entra con un disco 78.)* ¿Ya saliste?

MERCEDES *(Desde dentro.)* Sí, niñita ...

ISMAEL *(También desde cajas.)* ¡Dele con que va a llover y el cielo como una plata!

VIOLETA *(Abre los ojos y no disimula su disgusto al ver a Marcial.)* ¿Qué está haciendo usted aquí?

MARCIAL Tu papá me invitó.

VIOLETA Oiga, ¿por qué no se va?

MARCIAL Porque quedaría como un mal educado con tu papá y tu tía.

VIOLETA Lo estaba pasando tan bien y tuvo que venir usted a embarrarla.

MARCIAL ¿En qué te estoy molestando, Violetita? *(Se escucha la voz de Mercedes que dice "cuenten hasta tres".)*

VIOLETA ¡No, todavía no! *(Coloca el disco y apaga la luz. Se sienta junto a Marcial a ver el espectáculo.)* ¡Ya, ahora sí! *(Entran Mercedes e Ismael vestidos de Laurel y Hardy, con tongo, etc. En la victrola se escucha una vieja canción ad-hoc. Hacen un número mudo imitando al gordo y al flaco mientras Violeta y Marcial ríen.)*

MARCIAL ¡Bravo, muy bien! Mire, don Ismael, no le conocía esta gracia. Lástima que tenga que irme en la mitad de la función, pero quedé de llegar temprano a la casa.

MERCEDES ¿Usted es casado?

MARCIAL Sí, señora. Hasta luego, y muchas gracias ... Lo hace muy bien. *(Saluda a Mercedes.)*

ISMAEL Le voy a dar línea y aproveche, que no todos los días

tiene uno la oportunidad de ser atendido por el gordo Hardy en persona. *(Sale. Mercedes saca el disco. Está de espaldas a los dos.)*

MARCIAL *(A Violeta.)* Hasta luego, Violetita. *(Le tiende la mano.)*

VIOLETA Hasta luego. *(No se la da. Marcial sale. Mercedes se vuelve y ve a Violeta ensimismada.)*

MERCEDES ¿No te gustó?

VIOLETA ¡Mucho! ... Si lo que pasa es que me da tanta rabia con ese gordo porque es tan abusador, nada más que porque es más grande ... Y ahora, tía, "¡El Viejo Señalero!"

MERCEDES No, Violetita, déjame cambiarme, déjame descansar...

VIOLETA No, no ... así no más ... por favor ... por favor.

MERCEDES Bien, ahí va. *(Se sienta al piano y toca y canta "Barreras de Amor." Entra Ismael, cantan los tres y Violeta e Ismael bailan el vals. Apagón. Se sigue escuchando "Barreras de Amor," esta vez es un viejo disco.)*
(Luz. Violeta plancha mientras escucha el disco y tararea, tocan a la puerta. Violeta saca el disco y corre a abrir.)

VIOLETA ¡Ah! ¡Era usted! Buenas tardes.

MARCIAL Hola, ¿tu papá todavía no llega? *(Entra.)*

VIOLETA No, pero ya debe estar al volver.

MARCIAL Entonces aprovechemos de conversar mientras llega el tren. *(Marcial se sienta en la banqueta del piano.)*

VIOLETA No, gracias. Tengo muchas cosas que hacer; no tengo tiempo para conversar.

MARCIAL El otro día, cuando llegó tu tía, estabas tan linda. Pasé toda la semana pensando en ti. ¿Recibiste mis recados?

VIOLETA No. ¿Qué recados? *(Sigue planchando.)*

MARCIAL Los que te mandé con el conductor Carvajal.

VIOLETA No, no he recibido nada.

MARCIAL ¿Así es que Carvajal no te entregó ningún recado? Bien, así es como se están dando las cosas ahora; uno se muestra condescendiente y todos se aprovechan. *(Abre el piano.)* Que no se queje después Carvajal cuando esté en la lista de los 300 funcionarios que hay que eliminar en la empresa el mes que viene.

VIOLETA No, si recibí su recado. *(Marcial toca unas notas.)*
¡Oiga, deje el piano tranquilo!

MARCIAL ¿Entonces, por qué no fuiste? *(Cierra el piano.)*

VIOLETA Porque no tengo tiempo para salir a juntarme con Ud. Yo ahora estoy trabajando, tengo mucho que hacer. Así es que le pido por favor que no me mande más recados porque no voy a

ir.

MARCIAL ¿Ah, sí ... ?

VIOLETA Sí.

MARCIAL Muchas cosas que hacer, ¿ah? ¿Encontraste otro?

VIOLETA Si encontré otro ése es asunto mío.

MARCIAL Y mío también. ¿Es alguien de la Empresa? (*Violeta no contesta.*) Si llego a averiguar quién es, hasta ahí no más va a llegar.

VIOLETA No me cabe la menor duda de que así sería ... (*Pausa.*)

MARCIAL ¿Es mejor que yo? No creo ...

VIOLETA ¿Mejor que usted? ¡Cómo se le ocurre!

MARCIAL Violeta, tú sabías que yo era casado, ¿no?

VIOLETA Claro que lo sabía. Siempre lo supe. ¿Y qué?

MARCIAL Mira Violeta, eso a todas las mujeres les importa.

VIOLETA Preocúpese entonces de las otras mujeres a las que les importa. A mí déjeme tranquila, yo ya me olvidé del asunto.

MARCIAL No me puedes olvidar. Yo fui el primero y eso no se olvida nunca.

VIOLETA Ojalá a mí se me olvidara para siempre.

MARCIAL ¿Te acuerdas que las primeras veces te daba vergüenza que te viera desnuda? Y después ...

VIOLETA ¡Oiga, no me hable de eso! Cuando me acuerdo de eso me da asco.

MARCIAL ¿Asco? ... Te gustaba.

VIOLETA ¡Nunca me gustó! Todo lo que hice fue porque me obligaste.

MARCIAL ¿Y por qué lo seguías haciendo después?

VIOLETA Porque era una cabra chica, ingenua y si no me metía contigo ibas a acusar a mi papá que hacía negocio con los durmientes.

MARCIAL No lo hice, ¿no es cierto?

VIOLETA No lo hiciste porque me acosté contigo. Porque te aprovechaste, te aprovechaste que yo no sabía que el negocio de los durmientes lo hacían todos y que no era motivo de sumario, en cambio tú sí lo sabías, por eso abusaste.

MARCIAL No, fue una tontera lo que dije ... Tú me gustabas y yo también te gustaba.

VIOLETA ¡Jamás dije que me gustara! Me debe estar confundiendo con otras de las infelices de las que ha estado abusando con sus amenazas.

MARCIAL ¿Amenazas? ¿A quién he amenazado? Todo lo que hice fue darles un pretexto para que se acostaran conmigo sin remordimientos. En cuanto llegué aquí me dieron el dato: "Con las indias hay que irse de zancadilla, nada de palabreo; al

principio alegan un poco ... ¡pero después les gusta hartol!"

VIOLETA ¿A cuántos funcionarios dejaste sin trabajo porque no aguantaron tus abusos?

MARCIAL Hay leyes en este país. ¿Por qué nadie recurrió a las leyes?

VIOLETA Por miedo a perder la pega. Pero yo no tengo miedo.

MARCIAL (*Se acerca.*) ¿Ah, sí?

VIOLETA Sí, porque cuando abusaste de mí yo tenía 16 años y todavía soy menor de edad. ¿Sabes cómo se llama el delito que tú cometiste? ¡Estupro!

MARCIAL Veo que estás muy versada en leyes. ¿Tienes asesoría legal en las Termas?

VIOLETA Eso a ti no te importa.

MARCIAL Andate con cuidado porque tu papá está metido en un tremendo lío funcionario y bastaría que yo moviera un dedo para ...

VIOLETA Ahora sí que te estás poniendo seductor. ¡Desgraciado!

MARCIAL Será mucho lo que has aprendido, cabrita, pero yo sé cómo arreglarte ... (*Se va encima de ella.*)

VIOLETA ¡Suéltame, concha'e tu madre! (*Lo amenaza plancha en mano.*)

MARCIAL ¿Y esas hermosas palabras, las aprendiste en tu nuevo trabajo? (*Hace amago de perseguirla y entra Mercedes. Violeta corre a saludarla.*)

MERCEDES Hola, mi amor.

VIOLETA Hola, tía, ¿y mi papá?

MERCEDES (*A Marcial.*) Buenas tardes. ¿Ud. quería hablar con Ismael?

MARCIAL Sí, señora.

MERCEDES Pase, por favor, está en su oficina.

MARCIAL Sí, con permiso. (*Sale.*)

VIOLETA ¡Bah!, y qué pasó tía, que no sentí el tren ... (*Violeta arregla la habitación.*)

MERCEDES Es que nos encontramos con don Segundo y nos trajo en su camioneta. ¿Algún problema? ... ¿A qué vino el inspector?

VIOLETA Ah, no, una visita de rutina no más. ¡Ay tía, en Renaico debe haber quedado el medio cotorreo con ese traje!

MERCEDES ¡No me digas nada niña, me arrepiento de habérmelo puesto!

VIOLETA ¡Ah! ¿Por qué? ¿Y cómo les fue tía?

MERCEDES Mal, mi amor, se necesitan las firmas de tus dos tíos sin éso no se puede hacer absolutamente nada.

VIOLETA ¡Mire no! Y con lo que necesita mi papá esa plata.

MERCEDES No sólo tu papá, mi amor, todos.

VIOLETA Ah, pero tú no, pues tía. Tú debes haber quedado con una montonera de plata después de tu separación.

MERCEDES Con la misma que tenía antes de casarme.

VIOLETA ¿Cómo?

MERCEDES Claro, porque cuando me casé, le exigí a Mariano que hicieramos separación de bienes ...

VIOLETA ¡Pero eso es una lesera, pues tía! ¡Cómo fuiste a hacer una cosa así!

MERCEDES Porque así me educaron ... y te aseguro que no estoy arrepentida ... creo ...
(*Apagón. Se enciende la luz en la oficina. Ismael está hablando por el selector.*)

ISMAEL Sí, compadre ...

VOZ DE MARCIAL ¡Don Ismael!

ISMAEL ¡Después lo llamo, compadre! (*Corta. Entra Marcial.*)

MARCIAL Así es que andamos con santitos tapados, ¿no?

ISMAEL ¿Cómo?

MARCIAL Mire esto. (*Le pasa un papel.*) ¿Lo conocé?

ISMAEL Tendría que leerlo, pues.

MARCIAL Váyase al final no más, donde están las firmas.

ISMAEL ¡Ah! Sí, lo conozco.

MARCIAL Así que me querían amarrar, ¿no?

ISMAEL ¿Cómo?

MARCIAL De los otros lo hubiera pensado, pero de usted ...

ISMAEL Pero señor, no lo tome así.

MARCIAL ¿Y cómo quiere que lo tome? ¿Así me paga, a mí, que no he hecho otra cosa que ayudarlo todo este tiempo?

ISMAEL Pero esto también es ayudarlo a Ud. y al servicio. No lo tome así.

MARCIAL ¿Que no lo tome así? ¿No sabe que yo con mi puño y letra firmé el informe que recomendaba la supresión del ramal? ¿Cómo no fueron capaces de hablar conmigo antes?

ISMAEL Es que a veces la gente se pega a sus ideas y es difícil de convencer.

MARCIAL ¿No le he pedido consejo a usted?

ISMAEL Sí.

MARCIAL ¿He dado motivo para que no confíen en mí? ... Contésteme.

ISMAEL No, señor.

MARCIAL Siempre escucho a todo el mundo, ¿o no?

ISMAEL Al menos yo no puedo decir lo contrario.

MARCIAL ¡¿Entonces, me podría decir quién fue el maricón que me puso el "sanguche de caca"?!

ISMAEL Ni siquiera sabía que le habían puesto así.

MARCIAL ¿Usted sabe que los podría cortar a todos sin aviso previo?

ISMAEL Claro, está dentro de sus atribuciones.

MARCIAL ¡Bien, entonces mañana mismo me retiran ese informe!

ISMAEL Señor, quiero que entienda que aquí no ha habido mala intención. Pensamos que el informe oficial fue apresurado. ¿Por qué no vemos entre todos, ahora, con calma el asunto? No ve que aquí (*Muestra el informe.*) damos ideas para un autofinanciamiento.

MARCIAL ¡Ideas impracticables, descabelladas!

ISMAEL Se le puede dar crédito a los agricultores pequeños.

MARCIAL ¡Esto no es un Banco sino un servicio de transporte!

ISMAEL Ahí tiene, pues, como servicio de transporte también está desaprovechado. Por ejemplo: pueden ponerse trenes especiales para los turistas que vienen a las termas.

MARCIAL Pero no se da cuenta que las termas no necesitan del tren; al contrario, el tren es un elemento negativo para el hotel.

ISMAEL ¡Cómo! Por el tren puede llegar más gente, ¿no? Y eso es lo que se necesita por aquí, pues.

MARCIAL ¡No! No esa clase de gente, la que viene a hacer picnic a la orilla del lago, a llenarlo de papeles y latas de conservas, ¡no!, sino gente que venga en auto y pague más.

ISMAEL Justamente, por eso mismo es que nosotros hablamos de trenes especiales. ¿Y entonces cómo su amigo Davila, el del fundo El Membrillo, piensa instalar una línea de buses de lujo?

MARCIAL ¿De dónde sacó eso?

ISMAEL El selector es el mejor informador, ¿no dijo usted?

MARCIAL Mire, Maragaño, no voy a seguir discutiendo con usted. Lo que quiero advertirle es que las perdió todas conmigo y si sigue leseando se las va a ver muy mal. Que el ramal se va a suprimir es casi un hecho, así es que les aconsejo que se dejen de armar líos.

ISMAEL ¿Qué líos si se puede saber?

MARCIAL ¡Eso de estar hablando con la gente, esa huevía que se llama boicot en todos los servicios!

ISMAEL ¡Sígame un sumario, pues!

MARCIAL Si usted me lo pide, con todo gusto, señor.

ISMAEL Nadie está hablando con la gente, son ellos mismos los que se acercan a nosotros preocupados. Porque al suprimir el tren quedará todo el sector aislado; no tendrán por dónde sacar sus productos. Y en su mayoría son asentamientos que irán a una ruina segura.

MARCIAL En este país no hay cabida para los flojos ni para los

ineficientes.

ISMAEL Yo los conozco, no es que sean flojos ni ineficientes; lo que pasa es que están dejados, entregados a su propia suerte. Finalmente van a ser comidos por los grandes.

MARCIAL Ese no es un asunto nuestro ... Me parecen bastante raras sus ideas. No las repita, pues puede ser mal interpretado y costarle muy caro.

ISMAEL ¡Tal vez no sepa cómo expresarme, señor, pero yo siempre he pensado que ferrocarriles es, ha sido y seguirá siendo un servicio de utilidad pública!

MARCIAL ¡Cuántas veces quiere que le repita que ésto no se financia!

ISMAEL ¡Bueno, si es plata lo único que le importa al estado, que termine con todos los ferrocarriles y ponga en cambio una gran casa de putas!

MARCIAL ¡Perfecto ... Ahí tendría un buen trabajo para su hija!

ISMAEL ¿Quééé?

MARCIAL Pregúntele, si no, qué es lo que va a hacer a las termas. *(Apagón violeto. Un tren atraviesa la estación. En la oscuridad podemos ver por el ventanal del fondo las luces del tren al pasar. La luz sube lentamente en la casa mientras el tren se aleja. Mercedes y Violeta ríen mientras doblan sábanas.)*

VIOLETA ... Bueno, y después del chico que amarraron a la línea, ¿quién siguió?

MERCEDES Hace tanto tiempo, que casi no me acuerdo; pero parece que después me anduvo haciendo la corte un muchacho muy simpático que iba siempre a la casa porque era amigo de tu papá.

VIOLETA ¿Cómo era?

MERCEDES Uno moreno, muy simpático ...

VIOLETA ¿Cómo se llamaba?

MERCEDES Rafael.

VIOLETA ¿Rafael Hermosilla ... ? ¿Ese viejo choco y guatón amigo de mi papá?

MERCEDES Debe de haber cambiado mucho, entonces. *(Violeta ríe.)*

VIOLETA ¿Y con él también te seguían vigilando?

MERCEDES No, con él no tanto, como eran amigotes ... Pero tu abuelo sí que no lo podía ver ...

VIOLETA ¿Por qué?

MERCEDES Porque este Rafael era el encargado de organizar los malones, entonces iba de casa en casa, le pedían la cuota a tu abuelo, decía que la fiesta sería en otra parte, y ¡zas! se dejaban todos caer en la casa.

VIOLETA ¡Qué atrevidos!

MERCEDES Entonces tu abuelo se enojaba un poco y éste le decía: "Ya, pues, no se enoje, don Efraín, no ve que aquí está el piano, el acordeón y donde está la música la alegría" *(Ríen.)* Bueno, pero ahora cuéntame tú tus pololeos.

VIOLETA ¡Qué pololeos! Son más fomes por acá. Hay puros huasamacos no más.

MERCEDES ¿Y en las Termas?

VIOLETA En las Termas hay puros vejestorios, los más chiquillos tienen la edad de mi papá. Oye, y mi papá que nunca me ha largado ninguna de sus cosas, ¿cómo era?

MERCEDES Ese era de los callados no más, se las batía a puro canto y poesía y teníamos nosotros que andar arreglándole el pastel porque no le entendían nunca sus declaraciones de amor.

VIOLETA Y después que quedó viudo, ¿crees tú que habrá tenido un enredo por ahí?

MERCEDES Eso lo tendrías que saber tú.

VIOLETA Yo creo que sí ... *(Risas.)* Porque cuando quedó viuda la señora de la botica, dejaba la casa pasada a colonia y a mí me tinka que era colonia gratis esa que se ponía. *(Mucha risa contagiosa. Entra Ismael.)*

ISMAEL Parece que está muy bueno el chacoteo porque las risas se deben escuchar sus dos cuadras a la redonda.

MERCEDES Mira, Ismael, la Violeta trabaja todo el día, déjala que se entretenga un rato. Todavía es una niña chica.

VIOLETA ¿Cómo una niña chica? ... Ya tengo 18 años.

ISMAEL Pero a los 21 recién se es mayor de edad.

VIOLETA En casi todos los países es a los 18.

ISMAEL Pero aquí estamos en Chile, pues, señorita.

MERCEDES ¿Ves? Sigue igual que cuando yo era chica.

VIOLETA Y usted, ¿tenía más de 18 años cuando andaba templao de la viuda de la botica?

MERCEDES ¡A ver, Ismael, cuenta! ¿Cómo fue el asunto ese con la viuda de la botica?

VIOLETA ¡Tía ... ! ¡Se acholó!

MERCEDES ¡Sí, se puso colorado! Es que cada vez que miente se pone colorado. Por eso cuando chico lo pillaban siempre.

ISMAEL Otros tienen cara de palo y no se nota cuando están mintiendo.

VIOLETA *(Va hacia él y le hace cosquillas.)* Ya, pues, viejito, cuente sus amores con la viuda. Si aquí está en familia así es que nadie se va a escandalizar. A ver, hágale un conejito a la tía.

ISMAEL Ya, ya, ya ... *(De pronto grita.)* ¡Ya, pues!

MERCEDES ¿Qué te pasa, Ismael?

ISMAEL Violeta ... ¿Podrías dejarnos solos un momento, por favor? (*Sale Violeta.*)

MERCEDES ¿Pasa algo?

ISMAEL La Violeta.

MERCEDES ¿La Violeta, qué?

ISMAEL No, no puede ser cierto.

MERCEDES Pero habla de una vez.

ISMAEL Si a ti alguien te dijera que la Violeta trabaja de ... de ...

MERCEDES ¡Habla de una vez!

ISMAEL De prostituta, eso, de prostituta ... ¿lo creerías?

MERCEDES Por supuesto que no. Es la niña más inocente que he visto.

ISMAEL Sí; pero, ¿por qué ese tipo iba a inventar una mentira de esa especie?

MERCEDES ¿Quién?

ISMAEL El Inspector.

MERCEDES La gente es tan copuchenta en los pueblos chicos. Ven a las chiquillas con un hombre y empiezan a inventar cosas.

ISMAEL No se trata de que la haya visto con un hombre. Hablo de las termas del hotel, de su trabajo allá.

MERCEDES ¿Tú creerías una cosa así, Ismael?

ISMAEL ¡No, pues, claro que no! ... ¡Pero cuando el río suena! ...

MERCEDES Llámala y pregúntaselo directamente.

ISMAEL Preguntarle así de sopetón, a una niñita chica si es prostituta ...

MERCEDES ¿Qué otra cosa puedes hacer? ¿O quieres quedarte con esa espina metida?

ISMAEL Mhh ... bueno ... muy bien.

MERCEDES Yo los dejo solos. (*Va a salir.*)

ISMAEL Quédate, por favor. En estos casos se necesita la presencia del padre y de la madre. (*Llamando al interior.*) Violeta, puedes venir un momentito, por favor. (*Entra Violeta.*) Siéntate. Mira Violeta, yo ... yo ...

VIOLETA ¿Sí, papito? (*Ismael mira a Mercedes impotente y se sienta.*)

MERCEDES Violeta, ¿qué trabajo haces en las Termas?

VIOLETA ¿Y por qué me pregunta eso? Todo el mundo sabe lo que hago.

MERCEDES ¿Pero qué haces exactamente?

VIOLETA Trabajo en la tienda.

ISMAEL (*Sin mirarla.*) ¿Hasta qué hora?

VIOLETA Bueno, según el caso ... a veces cerramos temprano, otros días más tarde, depende de los clientes que haya.

MERCEDES ¿Y nada más?

VIOLETA A veces nos piden que acompañemos a los turistas a conocer el parque natural haciendo de guías.

MERCEDES ¿Estás segura que nada más?

VIOLETA ¡Sí! No veo a qué vienen tantas preguntas.

ISMAEL ¡Viene a que una persona me dijo que mi hija trabaja allá de prostituta!

VIOLETA ¿Quién te dijo eso?

ISMAEL No importa quién.

VIOLETA ¿Fue Marcial?

ISMAEL Te dije que no tenía importancia.

MERCEDES Sí, fue él, ¿por qué?

VIOLETA Porque es un desgraciado. Lo hizo por despecho.

ISMAEL ¿Marcial?

VIOLETA Sí, venía cuando tú no estabas y ha tratado de abusar de mí.

ISMAEL ¡Ese desgraciado! ... Ya se va a encontrar conmigo.

VIOLETA Es un infeliz, papá, además ...

ISMAEL Sí, si ya sabía que se traía algo debajo del poncho.

MERCEDES ¡Cálmate, Ismael! ... Mira, Violeta; es posible que ese hombre pueda estar despechado, pero por qué iba a inventar una cosa de esa naturaleza.

VIOLETA ¡Ah, yo no sé, pues! Yo no tengo nada que esconder, lo he dicho todo. Además, ¿por qué le van a creer a ese desgraciado y no a mí?

ISMAEL Bueno, bueno, ya; ¡se terminó! Con él ya sé cómo me voy a arreglar y en cuanto al otro asunto, voy a ir yo mismo a averiguarlo a las Termas.

VIOLETA ¡No, papá, no puedes hacer eso!

ISMAEL ¿Por qué no?

VIOLETA ¡Porque no ... porque ... porque no quiero!

MERCEDES ¡Pero qué te pasa, Violeta!

VIOLETA ¡Es que no puede ir, pues, tía!

ISMAEL ¡Pero explique por que, pues, señorita!

VIOLETA ¡Porque si vas voy a perder mi empleo!

ISMAEL ¡Pero por qué, pues, si es un empleo decente no veo por qué lo vas a perder.

VIOLETA ¡Bueno, pero yo sé que si vas lo voy a perder! ...

ISMAEL ¡Es que voy a ir no más!

VIOLETA ¡No!, te digo que ¡no!

ISMAEL ¡Voy a ir a esas Termas mañana mismo, mierda, aunque se venga el mundo abajo!

(*Apagón. Se escuchan lejanos los ladridos de un perro. Afuera la luz de la luna ilumina el follaje. Ismael, con su gorra y un abrigo sobre los hombros, atraviesa el patio. Se escucha su voz:*

“Shaah, perro.” *Vuelve a pasar. La luz sube lentamente en la casa. Aparece Mercedes con una taza humeante en una mano y un block y lápiz en la otra. Se acerca al ventanal y mira hacia afuera. Dice: “¡Ismael, Ismael!” Silencio. Se sienta en la mesita y comienza a escribir. Violeta entra silenciosamente, vestida con un camisón infantil.*

VIOLETA ¿Usted también está despierta, tía? ¿La molestó el perro?

MERCEDES No, siempre me cuesta dormir, y aquí en el campo, me parece un sacrilegio tomar píldoras para dormir.

VIOLETA Parece que esta noche nadie puede dormir.

MERCEDES Sí, tu papá también salió; parece que está preocupado.

VIOLETA No, todas las noches hace lo mismo, le gusta caminar por el andén. ¿Qué está tomando, tía? ¿Agüita o tecito?

MERCEDES Tecito.

VIOLETA ¿Me convida un poco?

MERCEDES Toma no más, tontita. *(Le pega una palmadita en el popo.)*

VIOLETA ¿No le molesta que me quede aquí?

MERCEDES No. *(Sigue escribiendo.)*

VIOLETA ¿A quién le está escribiendo? ¿A su marido?

MERCEDES No. Ya no tenemos nada que decirnos ni qué escribirnos. A tu tío Arturo. Es increíble que siendo abogado no sepa que se necesita su firma para hacer la petición de los bienes que dejó tu abuelo.

VIOLETA ¿Y el tío César?

MERCEDES Ya le escribí cuando estaba en Santiago, porque estaba segura que Arturo ya había firmado. No sé cómo no se dan cuenta de la situación.

VIOLETA Cuando la gente no ve las cosas de cerca ...

MERCEDES No entiendo nada, eso es cierto.

VIOLETA Pero tú entiendes siempre todo, tía. *(Mercedes interrumpe su acción.)*

MERCEDES ¿Por qué me dices eso?

VIOLETA Porque necesito que me entiendas y me ayudes.

MERCEDES *(Aparta el papel y lápiz.)* Bien, parece que esta carta va a tener que esperar. Hable, niñita.

VIOLETA Quiero que me ayudes a convencer a mi papá de que no vaya mañana a las Termas.

MERCEDES Tú sabes cómo es tu papá cuando se le mete algo en la cabeza.

VIOLETA Sí. Pero también sé que a ti te hace caso.

MERCEDES Bueno ... de acuerdo. Supongamos que lo voy a

convencer para que no vaya.

VIOLETA ¡Gracias, tita! ¡Yo sabía que me ibas a ayudar!

MERCEDES Momentito. Dije supongamos.

VIOLETA ¿Cómo?

MERCEDES Claro, porque antes tienes que explicarme muy claramente por qué no quieres que vaya.

VIOLETA Ya oíste que puedo perder mi empleo si él se va a meter allá.

MERCEDES Y también oí lo que él te contestó. Que si es un empleo decente pueden responder a todas las preguntas que se les haga sin que tú pierdas el empleo.

VIOLETA ¡No puede ir! Por favor, ¡ayúdame!

MERCEDES Bueno. Lo voy a convencer para que no vaya. *(Violeta le da un beso, se levanta y se encamina hacia su dormitorio.)* Voy a ir yo. *(Violeta se queda petrificada. Mercedes toma el papel y el lápiz y sigue escribiendo.)* ¿Qué te pasa Violeta? ¡Ya! Anda a acostarte.

VIOLETA No tengo sueño. *(Vuelve a sentarse.)* ¿Me puedo quedar aquí?

MERCEDES Por supuesto. *(Finge estar atareada en su carta.)*

VIOLETA Tía.

MERCEDES *(Sin levantar la vista del papel.)* ¿Sí?

VIOLETA Es que tampoco quiero que vayas tú. *(Mercedes la enfrenta.)*

MERCEDES Violeta, hace una semana, cuando yo llegué, tú me dijiste que en un momento te diste cuenta que me querías más que a tu propia madre. Yo quiero que sepas que te quiero más que a cualquier hija que hubiera podido tener. Y el deber de una madre es llegar hasta el fondo de las cosas, aunque duelan.

VIOLETA Me muero de sueño, tía, ¿me puedo ir a acostar? *(Hace amago de levantarse.)*

MERCEDES No, porque ninguna de las dos va a poder dormir hasta que no aclaremos este asunto.

VIOLETA No tengo nada que ocultar, tía.

MERCEDES Violeta, yo no creo lo que dijo ese hombre, pero dime de una vez por todas, ¿qué es lo que pasa?

VIOLETA ¡Nada!

MERCEDES Violeta, yo soy mujer. Yo sé lo que cuesta la ropa.

VIOLETA Me has visto siempre con el mismo vestido.

MERCEDES Sí, pero también he visto tu ropero.

VIOLETA Esa ropa tenemos que usarla en las Termas, allá nos exigen que nos vistamos bien.

MERCEDES Esa ropa es carísima ...

VIOLETA Nos dan facilidades y ...

MERCEDES Por muchas facilidades, esa ropa no puede usarla una dependiente de una tienda. ¿Ese es el problema? (*Violeta no contesta.*) ¿Estás debiendo? ¿Te han adelantado dinero y te lo has gastado en trapos? (*Violeta no contesta.*) Eso era, ¿no? ¿No te da vergüenza, peligrando el empleo de tu padre, el viejo haciendo mil sacrificios y tú sólo pesando en ti? (*Violeta no contesta.*) ¿Ves?, te quedas callada. Si despilfarraste toda la plata que podías haber traído para ayudar a tu padre, al menos sé capaz de enfrentar las cosas como mujer.

VIOLETA ¿Enfrentar las cosas? Es muy fácil decirlo cuando la gente está afuera. Si no es por mí todo esto se hubiera hundido. La casa, el respeto, la posición del viejo en su empleo. Llegó un momento en que habíamos topado fondo; mi papá lleno de deudas que no podía pagar, pensando que todo el mundo le daba plazos porque él era Ismael Maragaño. Yo las estoy pagando. Yo soy la que me he sacado la cresta para pagar peso por peso, porque con el sueldo del viejo harían falta mil años para pagar todo eso. ¿Y tú me vienes a decir que soy veleidosa, que sólo pienso en mí misma? Cuánta plata crees que se necesita para ... (*Baja la vista.*)

MERCEDES Entonces ... ¿era cierto?

VIOLETA (*La mira.*) ... Sí ... (*Pausa larga.*)

MERCEDES Violeta, ¿cómo pudiste hacer una cosa así?

VIOLETA Tenía que ayudar a mi papá, tía.

MERCEDES ¿Cómo ayudarlo? El se muere si llega a saberlo.

VIOLETA Se habría muerto antes, de todas maneras. Lo hubiera visto usted entonces. Todas las desgracias se le vinieron juntas de un viaje. La fiebre aftosa en unos animalitos que tenía a talaje. La peste en la siembra de unos terrenitos que arrendó, esos que usted vio ahí. Y como golpe de gracia, la posibilidad de que suprimieran el ramal. Se puso a tomar como loco. Yo tuve que dejar de estudiar. Le habían quitado el personal, cuando empezaron a cortar gente en el servicio. Después, cuando el viejo se recuperó y empezó a ponerle el hombro de nuevo, me di cuenta que yo tenía que trabajar y traer plata a la casa.

MERCEDES ¿Pero por qué tenías que trabajar en eso y no en algo decente?

VIOLETA Exactamente, tía. Empecé a trabajar en algo decente. Entré a ayudarle a don Segundo, doce horas parada, todo el mundo mandándome, todos se sentían con derecho a manosearme y si uno reclamaba, don Segundo ponía mala cara. ¿Sabes cuánto ganaba?

MERCEDES No.

VIOLETA Cuatro paquetes de arroz, tres botellas de aceite y

cigarrillos para mi papá. Linda ayuda, ¿no?

MERCEDES Pero tiene que haber habido alguna otra cosa.

VIOLETA Claro, así fue como llegué a las Termas.

MERCEDES ¿Algún traficante te tentó con el trabajo que ahora tienes?

VIOLETA Por favor, tía, ¿de qué fotonovela sacaste eso? Llegué a las Termas para cuidar a una vieja. Un trabajo muy decente, y muy limpio sobre todo. Se cagaba cada tres horas y había que estarle limpiando el potito y poniéndole pañales. Y en la noche, una lavadita para que se siguiera cagando. Ríete no más. Ríete si quieres.

MERCEDES No me estoy riendo.

VIOLETA Si yo al principio también lo encontraba divertido, pero el olor se iba haciendo insoportable, la mugre se va acumulando, los sarpullidos y la pus manchan la ropa. Lo que me pagaba alcanzaba apenas para lavar la ropa que se me ensuciaba. Después armó un escándalo porque dijo que yo le había robado. Mientras tanto las deudas se seguían acumulando. Ahí fue cuando me habló la Marieta. Su papá quedó cesante cuando suprimieron el correo. Me explicó lo que había que hacer y yo lo encontré más decente que todos los trabajos decentes.

MERCEDES Violeta, te miro y no puedo creerlo. Muchos pueden haber sido los problemas, pero de ahí a caer a un prostíbulo ...

VIOLETA No es lo que usted piensa, tía. Eso de que trabajamos en una tienda es cierto. La señora que arrienda la tienda al hotel le ofrece a los clientes damas de compañía. Algunos se conforman con que les muestren el parque o el lago, otros quieren que los acompañemos también a las piezas.

MERCEDES ¿Pero no te das cuenta, Violeta, que eso es venderse?

VIOLETA ¿Y lo otro qué es, tía? Todos los otros empleos que tuve, donde me faltaban al respeto, y me explotaban dándome un pago miserable. ¿Eso no es venderse? En este trabajo gano lo que yo quiero y soy yo la que le pongo precio a mi propio respeto. Un precio que ha servido para mantener a mi papá vivo por lo menos. ¿Me crees, tía?

MERCEDES Te creo, pero no te entiendo.

VIOLETA No te pido que me entiendas. Me basta con que me quieras.

MERCEDES Por eso mismo tengo que impedir que sigas haciéndolo. Yo sé lo que eso significa.

VIOLETA ¿Tú, tía? ¿Tú que has hecho siempre lo que has querido? Te casas, te separas, vas, vienes. ¿Cómo puedes saber tú lo que es ... ?

MERCEDES ... ¿Sí ... ?

VIOLETA Nada.

MERCEDES ¿Yo qué sé lo que es venderse, ibas a decir?

VIOLETA No, tía, no.

MERCEDES Yo sé muy bien lo que es venderse. (*Violeta la mira sorprendida.*) ¿Cómo se le puede llamar el vivir con un hombre al cual se ha dejado de querer? ¿Sobre todo cuando te das cuenta que lo único que te mantiene junto a él es la seguridad económica que te da? Eso se llama venderse. Y nadie puede vivir así, mi amor, nadie.

VIOLETA Esto no va a durar mucho, tía. Cuando ...

MERCEDES Eso es lo que uno dice siempre: esto no va a durar mucho. Pero el alma se te va rompiendo pedazo a pedazo.

VIOLETA Yo no, tía. Yo soy diferente.

MERCEDES ¡Eso! Todos nosotros éramos diferentes. (*Mira el retrato de su padre.*) César, Arturo, tu papá, yo ...

VIOLETA No lo decía por eso ...

MERCEDES Nos hicieron creer que éramos diferentes. Yo era tan diferente que cuando se me rompió el mundo lo único que hice fue refugiarme en el pasado. Todos los días escogía un día para recordar ... Hasta que me topé con el día en que habías nacido tú. Y eso me dio fuerzas para romper con todo.

VIOLETA ¿Por qué, tía?

MERCEDES Porque tú eras el futuro. Tú eras mi razón de existir. Tú deberías tener un destino distinto al mío, una educación que te permitiera hacer frente al mundo en cualquier circunstancia, sin tener jamás que venderte, sin tener jamás que ... ¡Y mira con lo que me encuentro! ... ¡Mañana mismo tienes que dejar ese empleo!

VIOLETA ¿Y con qué se pagan las deudas, tía?

MERCEDES Están los terrenos que dejó tu abuelo.

VIOLETA De aquí a que salga eso van a pasar años.

MERCEDES Yo puedo trabajar.

VIOLETA Pero tía, si tú no has trabajado en tu vida.

MERCEDES Bueno, pero no veo por qué no pueda hacerlo ahora.

VIOLETA ¿Y haciendo qué?

MERCEDES Podría hacer clases de música en algún liceo.

VIOLETA ¿Cuánto crees que se gana en eso?

MERCEDES No sé.

VIOLETA Una miseria.

MERCEDES Podría trabajar como secretaria.

VIOLETA ¿Ah sí? Hay miles de secretarías tratando de buscar un puesto, tía, miles ... ¿Ves, pues, tía? ¿Ves que tienes que ayudarme a que mi papá no vaya mañana a las Termas?

MERCEDES ¡Tiene que haber algo, tiene que haber algo! (*Rompe en sollozos.*)

MERCEDES (*Se acerca a ella suavemente.*) Ya, ya, tiita, no. (*La abraza y consuela como a una niña.*)

(*La luz de la habitación desciende mientras se ilumina la oficina. Ismael está parado hablando por el selector. Lleva su gorra, viste la chaqueta del pijama y el abrigo sobre los hombros.*)

ISMAEL ¿Aló, Rafael? ¿Tú también estás despierto? ¿Tampoco te dejaron dormir los perros? ... Está corriendo viento norte ... y cada vez que corre viento norte se escucha el expreso en la línea central ... Rafael ... ¿Te acuerdas cuando pasaba el Flecha? El primero a petróleo y con bocina. (*Imita la bocina del Flecha.*) ... Rafa, Rafita ... ¿Por qué uno no se da cuenta cómo pasan los años? ¿Por qué entre una estación y otra el tren se detiene y ya nos hemos hecho viejos? Rafa, compadrito querido ... ¿Por qué si está corriendo viento norte el cielo está tan claro y brillan tanto las estrellas allá arriba en el cielo? (*La luz desciende mientras se escucha lejano una bocina del Flecha. Oscuro total. Nuevamente luz en oficina. Marcial se pasea esperando. Entre Mercedes.*)

MARCIAL ¿El señor Maragaño? No está en su puesto.

MERCEDES No, tuvo que salir ...

MARCIAL Quizá sea mejor así. He venido a notificar el corte del selector y la supresión de ramal desde hoy. Aquí está la circular y el oficio correspondiente.

MERCEDES ¿Esto es definitivo?

MARCIAL Definitivo.

MERCEDES ¿En qué condiciones queda Ismael?

MARCIAL Estamos estudiando su caso junto con el resto del personal de este ramal. Desgraciadamente no todos pueden quedarse.

MERCEDES ¿De qué depende? ¿De las calificaciones? Ismael siempre ha tenido los mejores puntajes.

MARCIAL Ese es un factor a su favor ... pero hay otros que cuentan quizás más.

MERCEDES ¿Como cuáles?

MARCIAL Sus últimas actitudes ... Ha estado obstaculizando orientaciones de la Dirección, por decirlo suavemente. (*Pausa.*)

En realidad ha inventado un boicot junto con otros. Se han rebelado contra las últimas medidas.

MERCEDES ¿Y usted, no puede hacer nada por él?

MARCIAL Conmigo no se ha portado nada de bien ... pero en esto

- lo personal no cuenta. ¿No le importa que me sienta? Esto de estar visitando todas las estaciones ... Ahora no queremos despedir por listas. Tenemos que cuidar a la gente eficiente.
- MERCEDES Entonces, por favor, escuche. Mi hermano ha sido siempre muy eficiente, pero ahora está pasando por un momento terrible.
- MARCIAL Lo he observado.
- MERCEDES Yo diría que está muy mal. Ha perdido el control que lo caracterizaba ... Se ha dejado llevar por la desesperación.
- MARCIAL Efectivamente.
- MERCEDES Pero tome en cuenta usted que todo eso es producto de su inmenso cariño por la Empresa de FF.CC. ... nada más que por eso ... Toda nuestra familia ha nacido y muerto en el riel ... La sola idea para él de ser echado, de dejar lo que ha sido eje, centro de su vida, lo atormenta hasta el punto que lo pone fuera de sí.
- MARCIAL Esa es la expresión exacta: fuera de sí. *(Se levanta.)*
- MERCEDES Porque, piense, son 55 años, toda una vida en esto, cumpliendo bien, dando lo mejor. Otra cosa, ¿cuánto le queda para jubilar? Una miseria. Que lo despidieran en este momento sería terrible ... Compréndalo, se lo ruego. Tengan paciencia con él. A nadie puede hacerle daño si le dan la oportunidad de jubilar como se lo merece.
- MARCIAL Señora, la he escuchado pacientemente; le pido a usted que haga lo mismo. Usted ha resumido bien. El señor Maragaño es un hombre que ha perdido el control, que está fuera de sí ... y ahora póngase en mi caso ... Me envían con la misión de observarlo para informar sobre él. ¿Y para qué? Para cautelar los intereses de la empresa. ¿Me comprende? ¿Con qué criterio? Que los FF.CC. se autofinancien. Si yo me pongo a pensar en términos humanos, tendría que dejarlos a todos trabajando, y no despedir a nadie. Pero, precisamente, ése ha sido el daño que le hemos estado causando al país, y digo hemos porque todos somos responsables del despilfarro, todos hemos pensado hasta ahora "¡el Estado paga!"
- MERCEDES Pero hay casos y casos. ¿No es cierto? Ismael está quebrado hasta en sus negocios particulares *(Le toma del brazo.)* Se lo ruego, haga algo por él.
- MARCIAL Todos son casos desesperados, señora, pero la economía es dura, fría, yo diría hasta implacable.
- MERCEDES Marcial, usted es todavía muy joven, tiene el optimismo de una vida por delante, pero piense en su padre, en su familia, en usted mismo cuando envejezca y tal vez se vea enfrentado a una situación como esta. No cargue en su

- conciencia con esta injusticia, no lo haga, se lo ruego.
- MARCIAL Señora, no pierda el tiempo. La resolución sobre su hermano está prácticamente tomada por la Dirección.
- MERCEDES ¿Cómo quiere que se lo pida? ¿No se da cuenta que me estoy humillando?
- MARCIAL No es momento para ruegos, señora. El señor Maragaño me ha levantado unas calumnias inaceptables y me he visto en la obligación de retener una carta suya dirigida a la dirección con calumnias absurdas. Todo esto lo hice para que él no siga perjudicándose ... ¿Ve que yo no puedo hacer más?
- MERCEDES Yo estoy dispuesta a pagarle, a retribuirle todas sus molestias, a pagarle con lo que sea ... Necesitamos esta casa ... No tenemos donde irnos ... Estamos en la miseria. *(Se miran.)*
- MARCIAL *(Le entrega los papeles. Ella Sale.)*
(Violeta entra en la habitación buscando a Mercedes. Lleva una maleta en la mano.)
- VIOLETA Tía ... Tía Merceditas, ¿dónde estás? *(Deposita la maleta en el medio de la habitación y va al interior de la casa.)*
- MARCIAL *(Habla por el selector.)* ¿Aló? ... ¿Central? ... Estación "El Sauce," Inspector Marcial Contreras, Servicio de Transportes. Mire, a contar de esta fecha, esto queda con servicio cerrado y paradero sin personal. No, no, no. ¡Aunque le pidan línea! ... ¡Es una orden! ... ¡Positivo! *(Corta. Recorre el lugar con la vista. Está por irse pero se arrepiente y de un tirón rompe los cables del selector.)*
- (Luz en la casa. Mercedes entra con el documento de la supresión del ramal en las manos. Aparece Violeta elegantemente vestida. Mercedes le muestra el papel. Violeta lee.)*
- MERCEDES Me humillé, le rogué para que tuviera un poco de consideración.
- VIOLETA Con ese desgraciado es perder el tiempo.
- MERCEDES Sí. Supongo que sí. *(De pronto ve la maleta.)* ¿Y eso?
- VIOLETA ¡Ah! Es una de tus maletas.
- MERCEDES Lo sé, ¿pero qué hace aquí?
- VIOLETA Pensé que no te importaría prestármela por un tiempo.
- MERCEDES Te la regalo, pero, ¿me podrías explicar para qué la quieres?
- VIOLETA Tengo que irme.
- MERCEDES Violeta, tú sabes que no puedes hacer eso, y ahora menos que nunca.
- VIOLETA Tengo que hacerlo, tía. ¿Te acuerdas lo ...
- MERCEDES Pero ahora no ...

VIOLETA ¿Te acuerdas lo que te dije hace cuatro días, que si mi papá iba a las Termas ... ?

MERCEDES Bueno, fue y no descubrió nada que le llamara la atención.

VIOLETA Pero su visita dejó un estado de intranquilidad. La gente para la que trabajo no tiene nada que ver con el hotel, y no es aquí solamente donde tienen intereses sino en varias otras partes.

MERCEDES ¿Y?

VIOLETA Tienen que cuidarse, pues, tía. Por eso mismo es que yo he tenido que dejar de ir por un tiempo.

MERCEDES Me alegro.

VIOLETA No te alegres tanto porque dentro de una semana termina el mes y hay que hacerle frente a las deudas de mi papá. Por eso es el viaje.

MERCEDES Pero ahora no puedes hacerlo, Violeta. Acaban de anunciar la supresión del ramal, cortaron el selector. ¿Qué hace tu papá si más encima su hija ... ?

VIOLETA Estás tú, tía ...

MERCEDES Tú sabes que no es lo mismo.

VIOLETA Tengo que hacerlo, tía, entra en razón. Si no pasó nada el día que el viejo fue a las Termas es porque iba aleccionado por ti. Pero de repente le baja un arrebató y arrasa con todo. Ahora le ha dado por hablar con los padres de las otras niñas.

MERCEDES ¿Saben esos padres lo que hacen sus hijas?

VIOLETA Seguramente que todos, por supuesto. Por ahí no va a conseguir nada ... ¡Pero ves que sigue con el bichito metido!

MERCEDES ¿Cómo esos padres pueden permitirlo?

VIOLETA Ya debiera haber pasado ese auto a buscarme. No quiero encontrarme con el viejo.

MERCEDES ¿Cómo esos padres pueden ... ?

VIOLETA La necesidad, tía. Si una persona no tiene cómo alimentar a sus hijos hasta roba o mata.

MERCEDES Eso sí que lo entiendo mucho mejor.

(Violeta toma la maleta y va a despedirse de su tía. Mercedes le vuelve la espalda. Violeta se va pero Mercedes la detiene.)

¡Violeta!

VIOLETA ¿SÍ?

MERCEDES Violeta ... ¿Tú no podrías? ... Quiero decir ... ¿no estarían ellos dispuestos a conservarte tu ... empleo ... aquí? ... ¿Aquí, cerca de nosotros, cerca de tu padre que te va a necesitar tanto ahora?

VIOLETA No, tía, no puedo.

MERCEDES No sé qué le voy a decir a Ismael. ¡Es que de repente me veo metida en algo que yo no domino! ... Yo...

VIOLETA Perdón, tía. *(Se le acerca.)*

MERCEDES No, mi amor, perdónanos tú. Porque esta es la vida que nosotros te dimos.

(Se siente el ruido de la puerta. Mercedes y Violeta se sobresaltan. Mercedes trata de esconder la maleta. Entra Ismael.)

ISMAEL ¿Vino alguien?

MERCEDES El Inspector, vino ... *(No se atreve.)*

ISMAEL Y se arrancó, claro, ya debe conocer las denuncias que hice de su comportamiento moral y funcionario. Se darán cuenta que ha abusado de la confianza que depositaron en él las autoridades, sobre todo ahora que hay orden en el servicio. No se atreve a dar la cara el muy cobarde. Todos son unos cobardes. Recién hablé con Rodríguez: su hija también trabaja en las Termas.

MERCEDES ¡Ismael, hasta cuándo sigues con eso!

ISMAEL Lo mismo me dijo él: "¿Que no ve que todas las niñas pueden perder su empleo si usted arma líos?" "Todo porque usted tiene una pega fija." ¡Ratones! Si a él lo suprimieron por incapaz ... Nadie tiene nada que decir de los Maragaños ... Nuestro nombre ha estado siempre libre de chismes y de sospechas y así seguirá mientras yo viva.

MERCEDES Ismael, cálmate. Déjate de andar buscando líos.

ISMAEL ¿Quién anda buscando líos? *(Ve la maleta.)* Esa es tu maleta, Mercedes, ¿no?

MERCEDES Sí.

ISMAEL ¿Te vas? *(Mercedes calla.)* Lamento que te haya tocado venir ahora, con todos estos problemas. Quédate, por favor.

Todo se aclarará muy pronto y volveremos a vivir como antes.

VIOLETA Soy yo la que me voy, papá.

ISMAEL Tú no te mueves de aquí.

MERCEDES Déjala, Ismael.

ISMAEL Ella no se va a ninguna parte.

VIOLETA Estoy decidida, papá. Tengo un trabajo en otra ciudad.

ISMAEL No se mueve de aquí hasta que no quede bien aclarada la calumnia que nos levantó ese sinvergüenza.

MERCEDES Ismael, por favor.

ISMAEL Por lo demás yo tengo un trabajo; siempre he sido capaz de mantener a mi familia. *(Violeta toma el sobre que dejó Marcial y se lo entrega.)* ¿Qué es ésto?

MERCEDES Lo trajo el Inspector ... Es el ...

ISMAEL *(Lo tira sobre la mesa.)* Falta mucho paño por cortar.

Espérense que estudien nuestro informe, que lean mi denuncia, el respeto de la gente no se gana de la noche a la mañana, aquí siempre ...

VIOLETA Por favor no sigas, papá, me voy. Me van a pasar a buscar de un momento a otro.

ISMAEL ¿Ah, sí? Usted que pone un pie fuera de esta casa y la tengo aquí de vuelta en dos horas. Me basta con hacer una denuncia a carabineros y asunto terminado. ¿Se olvida la señorita que es menor de edad?

VIOLETA No puedes hacer eso.

ISMAEL ¡Que no puedo! Es todo legal.

VIOLETA ¡No puedes! ¡No puedes!

ISMAEL ¿Por qué? Dime.

VIOLETA ¡Porque nada tendría sentido!

MERCEDES ¡Violeta!

ISMAEL ¿Cómo?

VIOLETA Sí, nada tendría sentido. Porque la mugre sería mugre y no otra cosa. Porque todo lo que parece noble se transformaría en una gran bolsa de inmundicias.

MERCEDES ¡Violeta! No la escuches, Ismael, está alterada. (*Va hacia Ismael.*)

ISMAEL No, que hable, que hable.

VIOLETA Dile, tía, que no siga preguntando, porque ya nada tiene sentido.

ISMAEL ¿Qué quiere decir?

MERCEDES Nada. Ella ha estado pagando tus deudas con su trabajo, eso es todo.

ISMAEL ¿Ella te contó eso? ¡Fantasiosa! La gente me ha dado plazos, prórrogas, por ser yo quien soy.

VIOLETA Nadie te esperó, papá, ya nadie espera a nadie. Yo los pagué peso por peso. Ahora déjame ir.

MERCEDES ¡Déjala ir, Ismael!

ISMAEL ¡No y no! A ver, dime. ¡Cómo pudiste pagar toda esa plata, mentirosa!

VIOLETA ¡Trabajando de puta, que es el único trabajo decente que queda para todos los Maragaños de esta tierra, porque ese respeto que ustedes conocieron alguien lo enterró en alguna parte. Porque un día me di cuenta que no vale el nombre o el oficio, sino la plata. Porque un día tuve que acostarme con el tal Marcial para que no perdieras tu trabajo. Porque un día me di cuenta que ya no eres Maragaño, el Jefe de Estación, sino un animal de carga, y el día que ese animal de carga se enfermara lo matarían de un balazo y amarrarían a otro a la pértiga!

MERCEDES (*Va hacia Violeta y le da una cachetada.*) ¡Cállate!

(*Pausa larga. Mercedes va donde Ismael.*)

VIOLETA Por eso hice todo. Y habría hecho lo que fuera por esta casa, por este mundo. Por ustedes dos, porque para mí ustedes dos son los únicos seres humanos que quedan en la tierra.

(*Ismael va a llorar pero no puede. De pronto queda con la vista fija en el vacío.*)

MERCEDES Ismael, Ismael.

ISMAEL Shiiiiit ... No hables fuerte que se puede despertar la niña. La niña tiene que dormir. Mañana es su primer día de colegio. Tiene que levantarse temprano. Los dos la vamos a ir a dejar. La niña va a estudiar, Mercedes. ¿Cómo decía? ... ¿cómo era ...? Busaba chaleco ... así era ... busaba en vez de usaba ... ¿De dónde habrá sacado eso ...?

VIOLETA ¡Papá, papito ...! (*Se abraza a él llorando.*)

ISMAEL ¿Qué le pasó a mi niña? ... Tranquila ... tranquilita ... aquí está su papito para defenderla de todo lo malo que pueda pasarle. (*Su mirada sigue en el vacío.*)

VIOLETA ¡Papá!

MERCEDES ¡Ismael!

ISMAEL Shiiiiit ... Está sonando el selector ... (*Todos ponen atención. Silencio absoluto.*) ¿No lo escuchan? ... Está sonando ... tengo que ir a contestar.

MERCEDES ¡Ismael, el selector está cortado!

MERCEDES ¿CORTADO? ... ¿No lo escuchas como suena? ... Prepara los trajes y los tongos. Tenemos que hacer ese numerito que le gusta tanto a la niña.

(*Sale Ismael y se dirige a la oficina, Mercedes y Violeta se miran.*)

VIOLETA Tía, esto no es culpa mía, ¿no es cierto?

MERCEDES No, mi amor, te aseguro que si alguien es culpable no eres tú.

(*Desciende la luz mientras se ilumina la oficina.*)

ISMAEL (*Aparece en la oficina y toma el selector.*) ¡Aló! ...

Rafael, ... te tengo una gran noticia ... La Mercedes mandó telegrama que viene en el tren ... Sí, en ese que tú acabas de anunciar, ... Arturo y César ya están aquí ... Vieras lo contento que está mi papá ... Tienes que venir porque todo Renaico está invitado a la fiesta. Con la Mercedes vamos a hacer el numerito del Gordo y el Flaco. ¡Ahí viene el tren ...! (*Ve que el selector está cortado, se queda con el cordón en la mano y sigue.*) ... Rafael, tú me escuchas, ¿no es cierto? ... Yo sé que me escuchas porque nadie puede impedir que nosotros estemos en contacto ... Rafael, ¿te acuerdas cuando a la niña la mordió un perro? ... ¿El susto que pasamos hasta confirmar que el perro no tenía

hidrofobia? ... ¡Los dos corriendo detrás de cada perro que veíamos ... ! A la niña la mordió un perro, Rafael ... Pero los niños se recuperan con tanta facilidad ... los jóvenes se recuperan rápidamente ... Para nosotros es más difícil ... ¿Sabes por qué muerden los perros, Rafael? ... ¡Por el miedo! ... Los perros huelen el miedo y por eso muerden ... Así es que no hay que tener miedo, Rafael, no hay que tener miedo, porque ahí es cuando los perros muerden.

TELON

CUANTOS AÑOS TIENE UN DIA

Creación Colectiva de ICTUS

1978

Con Textos de:

Sergio Vodanovic

Delfina Guzmán

Claudio Di-Girolamo

Nissim Sharim

Personajes

JORGE BASCUÑÁN

LUCIANO

IGNACIO RAMÍREZ

MARTÍN ÁLVAREZ

CECILIA MONTES

FERNANDO SIERRA

VERÓNICA GONZÁLEZ

ANA MARÍA MONTOYA

PRIMER ACTO

(El escenario representa un estudio de televisión. En el, un set con siete sillones dispuestos en semicírculo hacia el público. Al fondo, al lado derecho de los actores una tarima con un pedestal en el cual hay un teléfono. Al medio, una proyectora telebeam y su pantalla aplicada a la pared. Al lado izquierdo, un altillo en que se ve la antesala de la oficina de gerencia. Dos sillas y una banquetta. La obra se inicia cuando se ve entrar por la platea a Jorge Bascuñán quien se dirige directamente al teléfono que está en el set, marca un número y habla.)

JORGE (*En el teléfono.*) Aló, ¿Segovia? ... mira ... necesito comunicarme con la casa de Ana María Montoya ... No, yo tengo el número: 714256 ... Sí, sí ... por favor. ¿Sí? Ya. Por favor ... insiste ... y me pasas la llamada aquí al estudio. Ah ... ya, gracias.

(*Jorge se sienta molesto y en actitud de espera. Por los parlantes del estudio se oye la voz de Luciano.*)

LUCIANO Ignacio Ramírez, al estudio A ... Ignacio Ramírez, al estudio A.

(*Después de unos instantes entra Ignacio por la platea.*)

IGNACIO (*Llamando.*) ¡Luciano! ...

LUCIANO Sí.

IGNACIO ¿Terminaste la edición del pedacito que grabamos?

LUCIANO Sí. Está listo.

MARTÍN (*Entrando detrás de Ignacio.*) Oye, Ignacio, ¡convídamme un cigarrito por favor ... !

IGNACIO (*Sacando la cajetilla.*) ¡Por qué no compras cigarros, hombre!

MARTÍN Si compro. ¡Lo que pasa es que se me acaban!

IGNACIO ¡Bueno, tienes que comprar otra vez cuando se te acaben!

MARTÍN (*Vuelve a salir por la platea.*) Vuelvo en seguida.

IGNACIO Luciano, ¿podrías tirar los títulos para ver cómo quedó el enganche con el pedacito que grabamos?

LUCIANO Sí ... ¿Y los demás?

IGNACIO Vienen en seguida.

LUCIANO Bien. Largo video.

IGNACIO ¡Por favor! (*Aparece en el telebeam la presentación del program "7 en el Aire" mientras Ignacio mira y toma algunas notas y Jorge, de malas ganas, mira de vez en cuando la grabación. Cuando se llega al empalme, Ignacio interrumpe.*)

IGNACIO Luciano, ¡ya! ¡Quedó bien! Por favor, prepara el reportaje del Hipódromo porque vamos a empezar de inmediato el pauteo.

JORGE ¿Cómo? ¿Vamos a empezar el pauteo sin la Ana María?

IGNACIO Sí. No podemos seguir esperando.

JORGE ¿Así que la vas a dejar fuera del programa aniversario? ¡Fantástico!

IGNACIO Nadie la va a dejar fuera. Cuando llegue la Verónica le vamos a pedir que ella tome nota de los temas que se le adjudican a la Ana María y después la incorporamos ...

JORGE (*Dirigiéndose al teléfono.*) Perdóname, pero yo voy a seguir llamándola a la casa ...

IGNACIO Jorge, realmente no tiene sentido que ...

MARTÍN (*Entrando seguido por Cecilia Montes y Fernando Sierra.*) Oye Ignacio, ¿por qué no convences a la Cecilia que me cambien el pasaje de vuelta a Europa por la rueda de repuesto de mi moto? ...

IGNACIO ¡Para qué quieres pasaje de vuelta tú ... ni siquiera tienes el de ida!

MARTÍN Para echarme una voladita ...

CECILIA Está con la obsesión de los vuelos ...

IGNACIO ¿Te gusta volar a ti hombre? ...

FERNANDO Son una lata los aviones ... Don Pedro de la Barra, que era muy amigo mío, me decía que un pasajero de avión es como un condenado a muerte. Lo sientan, lo amarran bien firme y después viene una niña muy buena moza, le pregunta cual es su último deseo.

IGNACIO ¡Y tú pides whisky, gordito!

FERNANDO Claro. Si me pasa algo, que me pille contento. (*Risas.*)

IGNACIO (*Llamando.*) ¿Luciano, estamos listos? ¡Ya está toda la gente!

LUCIANO Un minuto, por favor.

IGNACIO Bueno.

JORGE Oye Ignacio, ¿no podríamos esperar a la Ana María, realmente?

IGNACIO Si seguimos esperando, la edición no alcanza a salir para la noche ...

JORGE Bueno, entonces salgamos directamente al aire ...

IGNACIO Sabes perfectamente que eso no puede ser.

JORGE ¿Por qué?

IGNACIO Bueno, si tú no te das cuenta, no te lo puedo explicar. ¡Hay mil razones, Jorge!

JORGE ¡Pero no puede ser que la Ana María no aparezca en el programa en la noche ... !

IGNACIO ¡Jorge! ¿Me dejas arreglar esto a mí, por favor?, (*Llamando.*) Luciano, ¿listo?

LUCIANO Sí. Allá va. (*Aparece en pantalla el reportaje en el Hipódromo. Durante su proyección los periodistas miran y toman nota y hay pequeños comentarios entre ellos. Cuando termina el reportaje vuelve la luz al set en el escenario.*)

IGNACIO Los puntos planteados serían los siguientes: Primer punto: Capacidad de los chilenos para reclamar o el derecho a pataleo. Eso podrías tomarlo tú, Jorge ...

JORGE Sí. Yo lo tomo.

IGNACIO Segundo punto: La necesidad de los chilenos de participar, cualquiera sea el fenómeno en que estén insertos.

MARTÍN A mí gustaría exponer ese punto.
 IGNACIO Muy bien, Martín. (*Anotando.*) El tercer punto sería: el juego, como solución económica ... ¿Fernandito?
 FERNANDO Muy bien.
 IGNACIO El cuarto punto es la ausencia de mujeres en el Hipódromo ... Verónica, ¿le dejamos ese tema a la Ana María?
 VERÓNICA Muy bien.
 IGNACIO (*Anotando.*) Ana María y Verónica ... y finalmente, la estructuración de una especie de mundo mágico que se aparta aparentemente de las leyes de la sociedad ...
 JORGE *Caballo de copa* ...
 CECILIA ¿Te inspiraste en eso?
 JORGE Algo ...
 IGNACIO ¿Quieres tomar tú ese tema, Cecilia?
 CECILIA Bueno.
 IGNACIO Luciano, estamos listos. Podemos continuar.
 LUCIANO Lo siento, Ignacio, pero tenemos que parar. (*Se encienden todas las luces.*)
 IGNACIO ¿Por qué tenemos que parar? ¿Qué pasa?
 LUCIANO Pasa que están llamando a Fernando Sierra de la gerencia.
 IGNACIO Pero, cómo interrumpen una grabación. ¿No le dijiste que estamos grabando?
 LUCIANO Claro que les dije ... pero insistieron. Es urgente.
 FERNANDO ¿Para qué me quieren?
 VERÓNICA Estamos en un Canal de T.V. ... ¿desde cuándo se paran así las grabaciones?
 MARTÍN ¡Que se ponga la argolla Fernandito! A lo mejor es la señora que lo viene a controlar. (*Fernandito saca la argolla del bolsillo y se la pone.*)
 JORGE Es mejor que se la saque porque puede ser la negra, la sucursal.
 VERÓNICA (*A Ignacio.*) ¿Por qué no le dices que vaya al tiro?
 IGNACIO ¡Esto es increíble! ¡Cómo me sacan a la gente en plena grabación! Seguro que se trata de otra imbecilidad. ¡Una más! ¿No?
 FERNANDO Bueno. ¿Y que hago?
 IGNACIO ¡Anda! ¡Qué vas a hacer!
 VERÓNICA ¡Y apúrate! (*Mientras Fernando sale por la platea, Jorge y Martín le lanzan algunas bromas.*)
 FERNANDO (*Desde la platea.*) Está bueno que la corten con estas bromitas. Mi familia es muy seria.
 JORGE (*Desde el escenario.*) La negra también es seria. (*Risas.*)
 FERNANDO (*Saliendo.*) Por lo menos mi mujer se pone traje de

baño cuando se baña en público. (*Sale.*)
 IGNACIO (*A Cecilia.*) Perdóname, Cecilia, pero estas cosas no son frecuentes ...
 CECILIA Pasa hasta en las mejores familias ...
 IGNACIO Y en las peores también.
 JORGE ¿Por qué lo habrán llamado a él?
 MARTÍN Dos posibilidades: Primero: la señora vino a quejarse porque Fernandito no llegó a la casa anoche. Segundo: La señora vino a quejarse porque Fernandito llegó a la casa anoche.
 IGNACIO Tercera posibilidad: que no sea la señora precisamente, la que vino a quejarse.
 (*Arriba entra Fernandito y toca la puerta de gerencia. Se escucha la alarma de gol y una voz femenina que dice: "Sírvase pasar." Abajo continúa la acción.*)
 MARTÍN ¿Quieres un trago, Cecilia?
 CECILIA No, muchas gracias. (*Suena el teléfono y va a atenderlo Jorge Bascuñan.*)
 MARTÍN Ignacio, ¿me convidas un cigarrito, por favor?
 IGNACIO ¡Por qué no compras cigarros, hombre!
 JORGE A Ud. la llaman por teléfono, Cecilia.
 CECILIA ¿Me permites, Ignacio?
 IGNACIO Claro, como no. (*Ignacio, ahora a Martín.*) ¡Tienes que comprar cigarros Martín!
 MARTÍN ¡Si compro, si compro! Lo que pasa es que se me acaban.
 (*Mientras se desarrollan estos pequeños diálogos, Cecilia está hablando por teléfono, en inglés, con un periodista. Hay un juego escénico en que Martín hace gestos a Ignacio, como diciendo que está "Güena" la Cecilia. Ignacio lo hace callar haciéndose el tonto. Cuando Cecilia termina de hablar por teléfono y se despide en inglés, Ignacio dice:*)
 IGNACIO *Sit down, Cecilia, sit down.* ¿Quién era el que te llamaba, que te obligaba a hablar en inglés?
 CECILIA Un periodista norteamericano que quería hacerme una entrevista. Quiere conocer mi opinión acerca de la realidad chilena. No sé qué le voy a decir porque yo vengo recién llegando.
 IGNACIO Pero, en todo caso, no es una mala idea. ¿Aprendió bien el inglés Cecilia en España? ¿No es cierto, Verónica?
 VERÓNICA Sí, regio.
 JORGE Bueno, Ignacio, ¿y la Ana María no va a venir nunca más?
 IGNACIO No sé, Jorge.

JORGE Pero como tú hablaste por teléfono con ella ...
 IGNACIO Sí, ¿pero qué quieres que te conteste, si no sé?
 MARTÍN ¿Pero, qué fue lo que te dijo exactamente?
 VERÓNICA No me parece que es el momento de discutir el tema, Martín.
 MARTÍN Yo no estoy discutiendo ... estoy preguntando.
 CECILIA ¿Está enferma?
 IGNACIO ¿Quién?
 FERNANDO (*Mostrando hacia el sillón vacío.*) La colega ... la Ana María.
 VERÓNICA Oye Ignacio, ¿Cecilia trajo algo? ¿Cecilia, nos trajiste algo?
 CECILIA ¿Y qué es lo que tendría que haber traído? Tú no me dijiste nada, Ignacio ...
 IGNACIO ¿Pero cómo le iba a pedir, si ella es la invitada de honor?
 VERÓNICA Pero también es periodista ...
 CECILIA ¿Y qué debería haber traído?
 VERÓNICA No ... pensaba que podrías haber traído un material de trabajo.
 MARTÍN ¡De Europa! ¡Habría sido fantástico!
 CECILIA Con el apuro que recibí la invitación no habría podido preparar nada. Sin embargo, algo les traje ...
 IGNACIO ¿Se la entregaste al coordinador?
 VERÓNICA ¿Pero, es para el programa?
 CECILIA Por supuesto. Para el programa aniversario. (*Vuelve Fernandito.*)
 MARTÍN ¡Volvió Suzuki!
 JORGE ¡El motor de dos tiempos!
 VERÓNICA Luciano, podemos continuar.
 FERNANDO No, Luciano, lo siento, tengo que subir de nuevo y esta vez con Martín.
 MARTÍN ¿Conmigo?
 FERNANDO Sí, pero desmaquillate antes. A mí me pidieron que me lo sacara.
 MARTÍN (*Martín yendo hacia el maquillaje.*) ¿Y por qué?
 FERNANDO ¡Qué sé yo!
 VERÓNICA Ya pu, Martín, apúrate.
 IGNACIO ¿Y qué te dijeron, Fernandito?
 FERNANDO Que me sacara el maquillaje y subiera con Martín.
 IGNACIO ¿Nada más?
 FERNANDO Nada más.
 IGNACIO Claro, y después a maquillarse de nuevo.
 FERNANDO ¿Y qué quieres que le haga yo?

IGNACIO ¡Es realmente el colmo!
 JORGE Mira, Ignacio, yo creo que en estas condiciones no podemos seguir grabando ...
 IGNACIO Si no te molesta mucho, Jorge, deja que sea yo el que resuelva si podemos o no seguir grabando.
 JORGE Ah, ¿tú vas a resolver?
 IGNACIO ¡Por supuesto!
 JORGE ¡Te sacan la gente, nos hostilizan a cada rato! ¿Y tú vas a resolver? ...
 IGNACIO Perdóname, Cecilia, pero estas cosas no ocurren todos los días.
 CECILIA No te preocupes ... lo que pasa es que no entiendo nada ...
 JORGE ¿Cuántos días va a estar en Chile Ud., Cecilia?
 CECILIA Regreso el sábado. Cuatro días en total.
 JORGE Entonces no necesita entender nada.
 CECILIA ¿Cómo?
 JORGE *You don't need to understand anything.* Me voy a ir a tomar un cafecito. (*Saliendo.*)
 VERÓNICA Jorge, ¿dónde vas?
 JORGE A tomarme un café.
 VERÓNICA (*Saliendo tras él.*) Te acompaño. Perdóname, Ignacio, pero tú sabes que mi marido no puede vivir sin tomar café.
 IGNACIO No se demoren, por favor. Apenas podamos vamos a comenzar la grabación. (*A Fernando.*) ¿Le dijiste a don Hernán que estábamos a punto de empezar la grabación?
 FERNANDO Claro que le dije.
 IGNACIO ¿Y así y todo don Hernán te pidió que te desmaquillaras?
 FERNANDO Sí.
 MARTÍN ¿Y para qué nos estarán llamando?
 FERNANDO Oye Ignacio, ¿no nos irán a preguntar el por qué estamos grabando sin la Ana María?
 MARTÍN Me tinca que por ahí anda la cosa ...
 IGNACIO No, hombre, en ese caso me llamarían a mí. Además, don Hernán sabe perfectamente bien por qué la Ana María no vino a grabar.
 FERNANDO ¿Cómo lo sabe?
 IGNACIO Porque yo le he dado una información detallada de todo lo que ha estado pasando con nosotros en este último tiempo.
 FERNANDO Bueno, ¿y si nos pregunta? ...
 IGNACIO ¡Contéstale, pues, hombre! ¿O tienes algo que

esconder? (*Fernando y Martín inician el mutis.*)
 FERNANDO (*A Martín.*) Oye ... ¿tú tienes algo que esconder?
 MARTÍN No, ¿y tú?
 FERNANDO Yo tampoco. (*Salen, quedan solos Ignacio y Cecilia.*)
 IGNACIO ¡Me da tanta rabia que ésto ocurra justo ahora cuando estás tú aquí, de visita, de invitada de honor!
 CECILIA No te preocupes. ¡Vale!
 IGNACIO ¿Qué cosa vale?
 CECILIA Es una forma de decir muy española. Tú sabes que a mí siempre se me pegan los modismos ... A todos los petiteros los va a poner en fila y les va a cortar el pelo ... (*Ignacio ha apoyado la última parte. Ambos se ríen.*) ¿Y la niña esa lo dijo por ti?
 IGNACIO Es que en aquella época, yo usaba el pelo muy largo.
 CECILIA No más que ahora. (*Vuelven a reír.*)
 IGNACIO ¿Cuándo fue eso? ¿El '57?
 CECILIA El '58. La elección de Frondizzi.
 IGNACIO ¡Ah, claro! ¡Tienes buena memoria tú!
 CECILIA Sólo para las fechas importantes ...
 IGNACIO ¿Tan importante fue la elección de Frondizzi para ti?
 CECILIA No, Frondizzi, no. Fue la fecha en que conocí a Ignacio Ramírez.
 IGNACIO ¡Pero, no! ¡Si nos conocíamos de mucho antes!
 CECILIA No. Yo te conocí esa noche cuando se te cayó la máscara.
 IGNACIO ¿Qué máscara?
 CECILIA La que te gustaba usar; la del periodista dinámico, forjado por sí mismo ...
 IGNACIO (*Sonriendo.*) La confusión del objeto con el objetivo ...
 CECILIA El hombre es un dios cuando sueña ... y sólo un mendigo cuando piensa ... (*Vuelven a reír, hay un pequeño silencio en el que solamente se miran.*)
 IGNACIO ¿Y cómo estás?
 CECILIA Bien, bien.
 IGNACIO Ha pasado tanto tiempo ...
 CECILIA Más vieja ...
 IGNACIO No es cierto ...
 CECILIA Más quieta ... ¿Y tú?
 IGNACIO Bien ... aunque ... "bien" ... (*Hay un pequeño silencio. Ignacio se ha quedado mirándola.*)
 CECILIA ¿Necesito retocarme el maquillaje?
 IGNACIO No, no te hace falta.
 CECILIA ¿No me encuentras cambiada?
 IGNACIO Estás igual.
 CECILIA Tú también.

IGNACIO (*Sonriendo y palmoteándose el estómago.*) No, yo estoy más ...
 CECILIA No, en serio. Ni más gordo ni más delgado. (*Otra pequeña pausa.*)
 IGNACIO ¿No tienes planeado volver a casarte?
 CECILIA ¡No, por Dios! ¡Ahora soy libre como los pájaros! ... ¿Y tú?
 IGNACIO ¿Yo? Bueno, ¡"volantín cortado no tiene dueño," dice el refrán!
 (*Arriba Martín y Fernandito han ingresado a la pasarela. Martín se adelanta y golpea la puerta de la oficina de don Hernán. Suena la alarma de gol y se oye una voz que dice: "Sírvese esperar." Martín se sienta y Fernandito empieza a pasear. Fernandito enciende un cigarrillo.*)
 MARTÍN ¡Apaga el cigarro, guatón! (*Fernandito bota el cigarrillo. Martín lo recoge y empieza a fumar.*) Me siento como en el colegio, cuando estaba interno.
 FERNANDO ¡Bota el cigarro, hombre! ¡No te hagas el gracioso!
 MARTÍN Yo pasaba castigado. Me acuerdo del Popoto. El Director de mi Colegio. (*Se ríe buscándole la risa a Fernando, pero éste no responde.*) Los viernes en la tarde repartía las notas, clase por clase; imagínate a un guatón pelao y chiquitito con un alto de libretas. ¿Sabes que más? Se parecía bastante a ti el Popoto, oye. (*Se ríe buscando complicidad en alguien.*) Guatón, pelao y chico. La libreta mía la dejaba para el final: Martín Alvarez ... ¡el inmortal! 2 en matemática; 1 en francés; 3 en inglés; 2 en castellano ... y, ¡bendito sea el Augustol; 7 en gimnasia ... ! ¡estupidez progresiva! ... ¡Sábados y domingos castigado! (*Se ríe solo.*) Me hubiera gustado verle la cara al Popoto cuando me dieron el premio en la Universidad! (*Suena la alarma de gol y se oye una voz que dice "Silencio, por favor"*).
 FERNANDO ¡Prepárate para verle la cara a don Hernán mejor!
 MARTÍN ¿Sabes a quién me recuerda la cara de don Hernán? Al Lautaro Mansilla, un chupamedias del curso. Una vez llevó un ratón en una caja al colegio, para un experimento. Entonces yo no me aguanto. Pesqué la caja y la abrí. El ratón salió disparado y todo el curso detrás. Pero, por más que corrían los huevones, el ratón se las ganó y no lo vimos. ¡Cagó el experimento! El cura Bromont, un francés medio demócrata cristiano que le trabajaba al despelotado, (*Lo imita*) "oye, vamos a armar una cuestión comunitaria con las cabras de las monjas francesas ... lo vamos a pasar el descueve, oye ...," me sindicó de inmediato como el único culpable, sin preguntar nada.

FERNANDO Pero si fuiste tú ... ¡Tú soltaste el ratón!

MARTÍN ¡Pero él no tenía por qué saberlo! ¡Una injusticia!
(*Mientras tanto, abajo Cecilia está sentada a una mesa frente a una máquina de escribir. Tecllea, lentamente y en forma insegura. Ignacio está tendido entre dos sillas.*)

IGNACIO ¿Le falta mucho?

CECILIA (*Tratando de teclear.*) Me falta todo. En realidad empiezo y ya lo encuentro malo ... Recién le puse otro título ...

IGNACIO ¿A ver? Déjame ver el título.

CECILIA (*Pone la mano tapando la máquina.*) ¡No! No. ¡No quiero que lo veas!

IGNACIO (*Sorprendido.*) ¿Por qué?

CECILIA No sé ¡... pero no quiero!

IGNACIO Bueno ... entonces no lo veo ... ¡que rara eres tú, oye!

CECILIA ¿Dónde está lo raro?

IGNACIO Estás tan aperrada en la cuestión.

CECILIA Es que hay que hacer algo serio ...

IGNACIO Como si se te fuera poco menos que la vida ...

CECILIA Es que considero que tenemos pocos datos ...

IGNACIO Además, te viniste a mi pieza, porque se suponía que lo íbamos a hacer juntos y, a la primera de cambio, ni siquiera me dejas ver el título.

CECILIA Es que tú eres más rápido, despachaste tu artículo de una patada y yo así no puedo ... Por eso prefiero hacerlo sola ...

IGNACIO Bueno, bueno. Yo no me opongo ... (*Paseándose.*) ¡En todo caso, échale una apuradita! ¡Todo Buenos Aires está esperando!

CECILIA ¿A quién?

IGNACIO A nosotros ...

CECILIA No sabía queuviésemos un panorama. ¿Y Frondizzi? ¿Y las elecciones?

IGNACIO Pero si tenemos hasta el viernes ... ¡Te quedan dos días enteros!

CECILIA Dime una cosa, Ignacio: ¿estás conforme con tu artículo?

IGNACIO Claro ... ¿Qué más quiero?

CECILIA ¡Pero qué facilidad para hacer las cosas y conformarnos! ¡Podrías escribir el mío si te resulta tan fácil!

IGNACIO Claro, es un juego; ¡no hay que tomárselo tan a pecho!

CECILIA Bueno ... a ver, qué escribes tú.

IGNACIO (*Sentándose a la máquina.*) ¡Ya, pues! (*Escribiendo y leyendo al mismo tiempo lo que escribe.*) "La democracia de Arturo Frondizzi. Hoy, en 1958, el pueblo argentino, después de duras y tristes experiencias del pasado, parece renacer a la vida

de los países civilizados. Arturo Frondizzi representa la posibilidad de un pueblo para expresarse después de 10 años de trágico silencio. Los dictadores se han ido. Mueran los dictadores. Es la voz de la calle; el cronista se limita a dejar constancia de las voces más estentóreas, no necesariamente las mayoritarias ...

CECILIA (*Arrebatándole el papel*) ¡Pero ... no! ¿Cómo vas a poner eso? Este es un pueblo que viene liberándose de una dictadura ... que sacude para siempre ...

IGNACIO (*Interrumpiendo.*) ¡Este es un veranito de San Juan...!

CECILIA Pero, primero Perón y después los militares, son dictaduras que no pueden reaparecer ...

IGNACIO Por supuesto que pueden, ¡y si no son ellos, serán otros!

CECILIA ¿De dónde sacaste eso?

IGNACIO Porque este pueblo siempre ha vivido así ... Desde Juan Manuel de Rosas, pasando por Juan B. Justo, hasta Perón y ahora, Aramburu.

CECILIA ¡Perón era un imbécil...!

IGNACIO ¡Momentito! ... No te equivoques ... Perón no ha sido ningún imbécil. Ha sido uno de los pocos gobernantes argentinos que ha satisfecho una parte importante de las inquietudes y necesidades de su pueblo.

CECILIA ¿Así que no crees en la democracia que promete Frondizzi?

IGNACIO ¿Vamos a comernos un bife a caballo?

CECILIA ¿Estás loco? ... Así que a tu juicio Frondizzi no corre ...

IGNACIO ¿Con dos huevos?

CECILIA ¡No!

IGNACIO Claro que no corre ... Si es derecho lo van a soplar y lo van a sacar así ... y si es chueco, ... bueno, a nosotros nos sobran experiencias históricas: ¿Quién bajará el azúcar y las velas?

CECILIA Te pusiste pedante en Buenos Aires ...

IGNACIO Y tú, buenamoza ...

CECILIA Y tú agalanado ...

IGNACIO Vamos a comernos un bife a caballo ... (*Gritando.*) ¡Mozol! ... bife a caballo para dos ... ¡que corra!

CECILIA ¡Cállate, hombre, no seas loco!

IGNACIO ¡Qué tonterías! Discutiendo leseras y toda la noche de Buenos Aires que ofrece tragarnos. ¡Apuesto a que no has estado nunca en Buenos Aires!

CECILIA No ...

IGNACIO Por eso no sabes cómo ...

CECILIA ¡Buenos Aires! ¡Buenos Aires! "A todos los petiteros los

van a poner en fila y les van a cortar el pelo.”

IGNACIO ¡Sí, pero esa cabrita era increíble!; además, no lo dijo por mí, lo dijo por el negro ...

CECILIA Lo dijo por ti ...

IGNACIO Pero yo no tengo tan largo el pelo.

CECILIA Larguito está ... igual que las patas ...

IGNACIO ¿Qué patas?

CECILIA Las que te crecieron aquí, en Buenos Aires.

IGNACIO Pero en todo caso son patas inmóviles ... quieren recorrer Buenos Aires, pero no las dejan.

CECILIA En serio, Ignacio: ¿piensas que esta elección no tiene importancia?

IGNACIO Sí, tiene; pero no la que tú crees. ¡Yo pienso que la cosa es bastante efímera y que se reduce a un bla-bla-bla encantador, pero bla-bla-bla!

CECILIA ¿Y cómo a Chile mandas un artículo de elogio al triunfo de la democracia, con cifras, citas y de un cuanto hay?

IGNACIO ¡Porque Chile es otra cosa!

CECILIA ¿Por qué?

IGNACIO Porque en Chile no podrían entender otra cosa.

CECILIA ¿Por qué?

IGNACIO Porque una democracia ininterrumpida no puede entender a una dictadura apenas interrumpida ...

MARTÍN (*Arriba, estalla en carcajadas.*) Ríete, pus, guatón.

FERNANDO ¿Y de qué quieres que me ría? ¿De tus cagadas de cuentos?

MARTÍN Estás asustado, guatón ...

FERNANDO ¡Qué voy a estar asustado! Lo que pasa es que hay que tomarle el peso a las cosas ...

MARTÍN Ya te vas a subir al cajón de azúcar, guatoncito. Por favor, no; eres tan simpático, ¡pero apenas te subes al cajón de azúcar, la cagail!

FERNANDO ¿Te has preguntado tú por qué estamos nosotros aquí y no Ignacio?

MARTÍN Porque fue a nosotros los que llamaron.

FERNANDO No fuimos nosotros los que decidimos que se hiciera la grabación sin la Ana María.

MARTÍN ¡Pero si don Hernán no dijo que no grabáramos!

FERNANDO Pero tampoco dijo que grabáramos. Yo conozco a don Hernán. Estoy seguro que no le ha gustado nada.

FERNANDO No sé ...

MARTÍN Tiene que haber habido alguna amenaza para que la Ana María no haya venido a grabar.

FERNANDO Yo no sé. Lo único que te puedo decir, es que la Ana

María es una mujer bien macanuda. Yo la quiero mucho.
(*Mientras tanto, continúa la escena abajo.*)

IGNACIO ¡Cecilia, Cecilia, Cecilia!

CECILIA ¿Qué?

IGNACIO ¡El Palacio de la Papa Frita!

CECILIA Ignacio, ¿qué te parece el apoyo que la izquierda le ha dado a Frondizzi?

IGNACIO ¡Dos Quilmes sin espuma!

CECILIA ¡Te hablo en serio, Ignacio!

IGNACIO Y de postre, almendrado con crema.

CECILIA Para engordar hasta la locura ...

IGNACIO Sin crema, entonces ... Salgamos, ¡no seas lesa!

CECILIA ¡Y tú no seas prepotente! Realmente me estás haciendo una clase. La tontita universitaria, apegada a los papeles, a la reflexión latera, frente al reportero dinámico, forjado por sí mismo en la dura lucha diaria, que despacha sus artículos de una plumada y después se decide a vivir plenamente ...

IGNACIO Nos seas tonta ...

CECILIA A lo mero macho ... Humphrey Bogart.

IGNACIO No salgamos, entonces ...

CECILIA ¿Y? ¿Qué pasó de repente?

IGNACIO Quedémonos aquí.

CECILIA Claro, tengo que terminar.

IGNACIO ¿O sabes qué? Vamos a bailar.

CECILIA ¡Se enloqueció el tonto!

IGNACIO No ... no vamos a bailar ... quedémonos aquí ... pidamos unos traguitos y quedémonos aquí. (*Se acerca él.*) Querida Cecilia, quedémonos aquí.

CECILIA Ignacio ... no seas tonto ...

IGNACIO Una noche en Buenos Aires ...

CECILIA Yo soy casada, Ignacio ...

IGNACIO Yo también ... pero son 22 años, Cecilia, y, ¿te das cuenta?, no los volverás a tener.

CECILIA Tú tampoco.

IGNACIO Tampoco ...

CECILIA A lo mejor te hizo mal el clima de aquí ... mucho calor ...

IGNACIO Mucho calor ... cierto ... puede ser ... puede ser de familia la cosa ... Me acuerdo de mi abuelo cuando yo era chico; bueno, tal vez no tanto, pero fíjate que el abuelo tenía una técnica brutal para los días en que hacía mucho calor ... Se subía a una micro y en la pisadera inspeccionaba con gran atención el asiento que iba a escoger. Siempre terminaba sentado al lado de una niña, la mejor que encontraba. Una vez

sentado, le comentaba invariablemente: "¿hace calor, no?" "Sí", le decía la niña y entonces el viejo tomaba vuelo y remataba. "¿Y Ud. está caliente?" (*Ambos se ríen.*) Tenía cerca de 80 años el abuelo y no paraba. Siempre decía que andaba haciendo negocios. Tengo que hacer negocios, repetía. Un día, que llegó muy tarde, como a las 5 de la mañana, yo le pregunté: "Oiga, abuelo, dónde andaba, estábamos todos muy preocupados." El me contestó: "¿Sabe una cosa, hijo? Negocio hecho." Yo le decía: "Oiga, abuelo, ¿cómo es que le resultan estas cosas a su edad?" Y él contestaba: "Mire, hijo, 50 años pidiendo limosna y no voy a saber decir por el amor de Dios?" (*Ambos vuelven a reír.*) ¡El abuelo!

CECILIA ¿Lo querías mucho?

IGNACIO Mucho. Murió protestando porque la enfermera que le pusieron en la noche era fea ...

CECILIA ¿Y la de día?

IGNACIO Esa era linda ... (*Se le acerca.*) Querida Cecilia, quédate aquí; no seas tonta.

CECILIA No, déjate, Ignacio. Yo tengo una amistad importante contigo ... no la quiero perder.

IGNACIO ¿Pero por qué la vas a perder? Al contrario, se va a agrandar. Porque somos amigos y somos jóvenes ... Cecilia, si cuando uno es joven no es joven, ¿cuándo, entonces? Cuando pasen 20 años y tengamos más de 40 nos vamos a acordar de esta noche con gran ternura porque tal vez nuestras circunstancias nunca volverán a producir un momento como este... cosita, ¡venga...! (*El trata de abrazarla, ella se levanta y lo elude, volviendo a la máquina de escribir. Él sigue asediándola, tratando de besarla. Mientras tanto, arriba suena la alarma de gol y se oye una voz que dice "Sr. Sierra, Sr. Alvarez, sírvanse pasar."* Abajo, Ignacio aprovecha un momento de distracción de Cecilia y descubre el papel en que ella tenía colocado el título.)

IGNACIO (*Leyendo.*) Democracia o represión; bonito título.

CECILIA (*Quitándole el papel.*) ¡Chancho!

IGNACIO ¿Por qué?

CECILIA ¡Chancho!

IGNACIO ¡Pero si estaba aquí!

CECILIA ¡No quería mostrártelo!

IGNACIO Tú no me lo mostraste; ¡estaba aquí!

CECILIA ¡Chancho!

IGNACIO (*Tratando de abrazarla.*) Venga con su chanchito.

CECILIA (*Arrancando.*) Podrías ayudarme en vez de andar jugando al *playboy* ...

IGNACIO O sea que después que terminemos te vas a ir a tu pieza.

CECILIA Por supuesto.

IGNACIO ¿Me vas a dejar botado con la noche de Buenos Aires, llorando?

CECILIA ¿Me vas a ayudar o no? ¡Lo único que necesito son puntos de pauteo!

IGNACIO ¿Puntos de pauteo? Muy bien. Vaya a sentarse a su máquina. (*Ella hace ademán de pasar, pero la presencia de Ignacio se lo impide. Es como que ella temiera que, al pasar delante de él, él la abrace, y no la deje pasar.*)

CECILIA Bueno, pero quítate. (*Ignacio levanta las manos.*) ¡Ya, pues, Ignacio! ¡Quítate!

IGNACIO (*Con las manos en alto.*) Ya me quité. (*Cecilia pasa, rápidamente delante de él y se sienta a la máquina.*)

IGNACIO (*Paseándose.*) Punto uno: éste es un veranito de San Juan; punto dos: la permanencia de Frondizzi en el gobierno está condicionada a la eventual rotativa que se produzca en los altos mandos del ejército y de la marina. Punto tres ...

CECILIA (*Dejando de escribir.*) Me carga el paternalismo con que estás enfrentando la cosa ...

IGNACIO Bueno, dejémoslo para mañana y vamos a acostarnos ahora.

CECILIA ¡Me voy a ir a trabajar a mi pieza si sigues así!

IGNACIO ¡A ver T.V. decía yo! Pero, ¡por Dios, Cecilia, nos conocemos tanto para jugar a los cartuchos! (*Ella se ha levantado, intentando irse; Ignacio la toma del brazo.*)

CECILIA Sabes perfectamente bien que no soy ninguna ... de eso que tú dijiste ... ¡suéltame!

IGNACIO (*Soltándola.*) Bueno, ya, ¡ándate a tu pieza!

CECILIA ¿Qué cosa?

IGNACIO ¡Andate a tu pieza! ¿No quieres irte? ¡Andate!, yo me las arreglaré solo con la noche de Buenos Aires ... "Adiós muchachos compañeros de mi vida." (*Pequeño silencio, Ignacio mirándola.*) ¿Y?

CECILIA No pienso irme. Después vas a pensar de verdad que soy una cartucha. Pídete un trago.

IGNACIO No, en serio, vieja, si te estoy dando la lata ...

CECILIA Pídete un trago.

IGNACIO No, para qué voy a pedir un trago ...

CECILIA Pídete un trago.

IGNACIO No, para qué voy a pedir trago.

CECILIA ¡Píde!

IGNACIO ¿Quieres que te pida un trago?

CECILIA Sí. (*Ignacio se para rápidamente y va hasta el teléfono.*)

Mientras tanto, arriba, Martín sale de la pieza de don Hernán.)
 IGNACIO (Por el teléfono.) Dos whiskys, por favor, para la pieza 418; y algo para picar, aceitunitas, cualquier cosa... (Cuelga el fono y se acerca cantando nuevamente a Cecilia.) Cecilia, Cecilia, la preciosa... (Se acerca tratando de besarla. Ella vuelve a resistirse. Persiste en este juego hasta que él arranca la hoja que ella tenía en la máquina.)
 IGNACIO Sonó la crónica.
 CECILIA ¡Ignacio, por favor!
 IGNACIO (Arrancándose él ahora.) ¡Venga a buscarla!
 CECILIA ¡Ignacio, ésto es el colmo! ¡Devuélvame el artículo!
 IGNACIO Ven a buscarlo.
 CECILIA ¡Pásame mi artículo, te digo!
 IGNACIO ¡A que no te atreves!
 CECILIA ¡Que no me voy a atrever! (Ella inicia un movimiento hacia él, pero se detiene y retrocede, como no atreviéndose.)
 IGNACIO ¿Ves... ves que no te atreves? ¡Atrévete si eres hombre!
 CECILIA No tengo ningún interés en cambiar de sexo. Ignacio Ramírez: por favor, devuélveme mi artículo. (Continúa un breve forcejeo entre ambos, hasta que Ignacio le devuelve el artículo.)
 CECILIA Palabra, Ignacio, que te desconozco; no has dejado de presumir ni un minuto. (Ignacio se la queda mirando algunos instantes.)
 IGNACIO Ya sé lo que te pasa a ti. No es un problema de cartuchismo. Sientes que te estoy pasando a llevar. ¿No es cierto?, di la verdad... ¿Te estoy pasando a llevar?
 CECILIA Sí: es verdad, eso es: estás tratando de pasarme a llevar.
 IGNACIO Entonces no voy a hablar más. Puede que haya dado esa impresión. Pero no es eso lo que yo quiero. (Se dirige a uno de los sillones y se sienta enojado.)
 CECILIA (Después de unos instantes de silencio.) Bueno, pero tampoco es para tanto. Podemos hablar, ¿no? (Ignacio le hace un gesto como que tiene la boca cosida.) Total, ya pedimos los tragos, pasémoslo bien. (Ignacio hace un gesto.) No sea tonto, Ignacio. No se trata tampoco que te conviertas en una Momia. (Ignacio levanta una ceja.) Total no somos nosotros los que vivimos en una dictadura. (Ignacio se para rápidamente y va hacia ella.) ¡No, no, no! ¡De lejitos! (Él se pone en cuclillas frente al asiento en que ella está sentada. Él no habla.) Ahora pareces un jugador de fútbol. (Silencio de Ignacio.) Te falta la pura pelota. (Ignacio continúa en silencio.) Pedrera (Ella se ríe; él sigue callado.) Ya, pues, Ignacio; me estás poniendo nerviosa; por qué me miras así. Ya, pues, Ignacio, dime algo.

IGNACIO (Siempre en cuclillas.) No me voy a parar ni voy a hablar, hasta que no me digas que te convenciste que no te quiero pasar a llevar.
 CECILIA De acuerdo; no me estás pasando a llevar. (Ignacio sigue en cuclillas gesticulando como si no le hubiera escuchado. Cecilia le repite.) No me estás pasando a llevar. (Ignacio sigue en cuclillas. Ella se acerca y trata de incorporarlo. Al hacerlo, Ignacio la abraza y la besa. Ella acepta el atraque con entusiasmo. Sin embargo, cuando éste se deshace, dice:) Por Dios, Ignacio, ¡qué atroz! (Él sigue acariciándola y ella, respondiendo a sus caricias.) Ignacio, te hablo en serio; divirtámonos todo lo que quieras, pero no me hagas olvidar mis compromisos profesionales. Dejemos que las cosas sean como son.
 IGNACIO ¿Y cómo son?
 CECILIA Como tú sabes que son. Díctame una pauta, pero díctamela en serio...
 IGNACIO Muy bien; te voy a dictar una pauta. Pero, rapidito. ¿Dónde íbamos?
 CECILIA (Suspirando y echándose aire.) ¡No sé... era algo de los militares!
 IGNACIO Ah, sí: Punto uno: un veranito de San Juan... Punto dos: la permanencia y estabilidad de Frondizzi, dependerán de la rotativa militar que se produzca eventualmente en los altos mandos... Punto tres... (De pronto se encienden las luces y cambia totalmente la iluminación. Se ha terminado la vivencia del recuerdo. Ambos se miran y se ríen.)
 IGNACIO ¿Y te acuerdas cuando llegó el mozo con los tragos, Cecilia?
 CECILIA ¿Y te acuerdas qué yo le pregunté: dígame Ud., como argentino, cuál es su opinión sobre las elecciones?
 IGNACIO Y el gallo era de Linares.
 CECILIA ¿Y te acuerdas que tenía una niña y quería incorporarla a la fiesta?
 IGNACIO Claro...
 CECILIA Pero no era una niña cualquiera. Era una bailarina del Maipo.
 IGNACIO ¿Y te acuerdas que tú te pusiste toda colorada y le dijiste: ¡oiga, no vaya a creer que nosotros somos pareja, porque no estamos casados!
 CECILIA ¡Bueno, es que no éramos pareja, pues, Ignacio!
 IGNACIO Todavía no lo somos.
 CECILIA ¿Todavía?
 (Hace unos pocos instantes ha vuelto Martín y se ha sentado

frente al maquillaje haciendo bastante ruido con exclamaciones e interjecciones. Ahora Ignacio toma conciencia de ello.)

- IGNACIO (*Dirigiéndose a Martín.*) Y, ¿cómo te fué?
- MARTÍN El descueve.
- IGNACIO ¿Qué querían?
- MARTÍN ¡Qué sé yo!
- IGNACIO ¡Cómo, qué sé yo!
- MARTÍN ¡No sé, no sé lo que querían!
- IGNACIO ¿Pero te recibieron, no?
- MARTÍN Claro, me ofrecieron asiento y todo ...
- IGNACIO ¿Y Fernandito?
- MARTÍN Quedó arriba.
- IGNACIO ¿Por qué? (*Martín no contesta.*)
- IGNACIO ¡Contesta, pues, hombre!
- MARTÍN ¡No sé!
- IGNACIO ¿Qué te dijeron? (*Martín vuelve a guardar silencio. Ignacio se fastidia.*) ¿Cómo voy a estar sacándote las cosas con tirabuzón, hombre, por Dios? ¡Contéstame derechamente!
- MARTÍN ¿Y qué querís que te conteste?
- IGNACIO ¡Lo que te estoy preguntando!
- MARTÍN Si me están hostilizando ... ¡quieren que me vaya de este Canal!
- IGNACIO ¿Por qué?
- MARTÍN ¡Tengo que cortarme el pelo y aprender buenos modales!
- IGNACIO (*Mirando de reojos a Cecilia.*) Palabra que ésto parece el misterio del Orinoco: tú no sabes ni yo tampoco.
- MARTÍN ¿Me convidas un cigarrito, por favor?
- IGNACIO (*Sacando el paquete.*) ¿Por qué no compras cigarros, hombre, por Dios?
- MARTÍN Si compro, si compro ... lo que pasa es que se me acaban; (*A Cecilia*) lo que pasa es que yo mido los cigarrillos que fumo al día y así pierdo la cuenta ...
- CECILIA Perdona, Ignacio, ¿me puedes convidar uno a mí?
- IGNACIO Claro, lo que pasa es que este cabro tiene la mala costumbre ...
- MARTÍN Por favor, no me digas cabro ...
- IGNACIO Lo que pasa es que el señor Alvarez, no compra nunca.
- MARTÍN No te rías de mí tampoco ...
- IGNACIO ¡No, hombre...! ...
- MARTÍN ¿Me puedes dar un fósforo?
- IGNACIO Claro, claro ...
- CECILIA Perdón, ¿me enciendes a mí también, Ignacio?

- IGNACIO Claro ...
- MARTÍN Si te molesta tanto, no te pido más cigarrillos ...
- IGNACIO No ... ¡Por favor! Pídemme, no más ... (*Ignacio a Cecilia.*) Qué va a ser de mí si este cabro no me pide cigarrillos. (*Cecilia se ríe. Dirigiéndose de nuevo hacia Martín.*) Bueno, ¿me vas a decir lo que pasó allá arriba?
- MARTÍN (*Sacando una carta.*) Léete esto ...
- IGNACIO (*Tomando la carta.*) ¿Qué es esto?
- MARTÍN El regalito que me hicieron; ¡léela! (*Ignacio lee en silencio.*) Ríete ahora.
- IGNACIO Qué me voy a reír ... Lo encuentro increíble.
- CECILIA ¿Qué pasó?
- IGNACIO No, es que... (*Volviéndose hacia Martín.*) Perdóname, Martín (*Ahora Ignacio va hasta donde está Cecilia, leyendo*): los valores éticos, la imagen de prioridad y de respeto de que deben dar testimonio todos los miembros de nuestro Canal, es quebrantada a diario por los periodistas Fernando Sierra y Martín Alvarez, causando el consecuente escándalo y desánimo en el personal. El lenguaje soez que ambos emplean a veces, sin respetar el pudor de las damas; el descuido personal que los caracteriza, reñido con las normas elementales de higiene, como el pelo largo de Alvarez y la conducta orgiástica del otro, que atentan con las normas del armónico convivir, hacen recordar el descuido, el desenfado y la grosería que caracterizó lamentablemente a este país en tiempos afortunadamente sobrepasados para siempre. Firmado: Comité de Saneamiento Interno. (*Cecilia larga una carcajada.*)
- MARTÍN (*A Cecilia.*) ¿Tú también te vas a reír?
- CECILIA Lo que pasa es que ese nombre es muy divertido: Comité de Saneamiento Interno.
- MARTÍN Sí; ¡aquí todo es muy divertido!
- IGNACIO ¡Pero tú no le puedes dar pelota a esto, hombre! Sabes perfectamente lo que hay detrás de todo. Hace tres semanas que nos están bombardeando con estas tonteras.
- CECILIA Hasta podría ser una broma.
- MARTÍN Pero si arriba me dijeron que tenía que pensar muy seriamente en ello ...
- IGNACIO Bueno; hay que decirle que lo vas a pensar muy seriamente y se acabó. Maquíllate ahora, por favor.
- MARTÍN ¿Así no más?
- IGNACIO Apenas vuelva Fernandito vamos a seguir grabando (*Se acerca a Cecilia y le dice*) Lo que pasa es que en este Canal hay mucha gente mediocre. Gente que no tiene ninguna caridad. Y entonces se dedican a formar comités, y a mandar

cartitas y hacer llamados telefónicos anónimos para asustar y cansar a la gente que trabaja de verdad.

CECILIA Bueno, Ignacio, mediocres hay en todas partes.

IGNACIO Sí; pero aquí se les está haciendo caso. (*Por el pasillo de la platea aparece Verónica muy agitada.*)

VERÓNICA ¡Ignacio, Ignacio! Por favor, ven un minuto al casino...

IGNACIO ¿Y para qué voy a ir al casino?

VERÓNICA (*Tratando de componerse.*) Por favor, Ignacio ... es que Jorge tiene un problema.

IGNACIO ¿Qué problema?

VERÓNICA Se puso a tomar.

IGNACIO ¿Pero cómo se pone a tomar cuando sabe que en tres minutos más va a empezar la grabación ...?

VERÓNICA Es que habló con la Ana María.

IGNACIO ¿Llegó la Ana María?

VERÓNICA No. Jorge la llamó por teléfono a su casa, y ella le explicó todo ...

IGNACIO Pero, qué se tiene que meter ese huevón ... (*A Cecilia.*) Perdona, (*Ignacio toma su chaqueta y sale detrás de Verónica*) le he dicho mil veces a Jorge que esos problemas tengo que resolverlos yo. ¡Para qué se mete en lo que no debe!

VERÓNICA (*Saliendo con él.*) ¿Qué quieres que haga yo, Ignacio? ¡Tú sabes cómo es Jorge! (*Se van por la platea discutiendo en torno al problema. De pronto Ignacio se da vuelta y le grita a Martín.*)

IGNACIO Sigue maquillándote, cabro, vuelvo al tiro.

MARTÍN (*Se queda unos instantes mirando a Ignacio desaparecido por la platea. Empieza a maquillarse. Se da golpes en la cara y hace morisquetas delante del espejo.*) Sácate el maquillaje ... Sácatelo otra vez ... Ahora ponte un poco más acá ... hay que cuidar la imagen, la imagen ... Córtrate el pelo ... Hay que maquillarse y hay que maquillarse aquí, ¿y por qué hay que maquillarse aquí? ... porque la maquilladora no está ... y por qué no está ... porque es *free-lancer* ... y por qué es *free-lancer* ... porque hay que autofinanciarse ... Es increíble, increíble.

CECILIA Pero, Martín, ¿qué es lo que te pasa? Pareces un demente.

MARTÍN Eso, exacto: yo soy un demente ... ¿me convidas un cigarrito?

CECILIA Sí, como no. (*Dándole uno.*) ¿Qué edad tienes tú Martín?

MARTÍN Adivina.

CECILIA 20.

MARTÍN No. Un poco más.

CECILIA 21.

MARTÍN Un poco más.

CECILIA 22.

MARTÍN Un poco más.

CECILIA 23.

MARTÍN Más.

CECILIA 24, 25.

MARTÍN 25.

CECILIA ¿Estás pololeando?

MARTÍN Yo soy separado.

CECILIA ¿Cuántas veces?

MARTÍN Ya, pues, una no más ...

CECILIA ¡Qué poco!

MARTÍN No te botís a macanuda, tampoco ...

CECILIA ¿Muy complicada la situación con tu mujer?

MARTÍN ¡Una lata!

CECILIA ¿Por qué?

MARTÍN ¡Una lata! ¡Que fuiste, que no viniste ... que la plata no me alcanza ... que la humillación, la huevación ... ! ¡Una lata! Igual que todo en este país ... Todos se ahogan ... No se puede hacer nada ... tienes que tragarte todas las semanas un montón de espectáculos ...: "Que te dije, que me dijiste ... que yo fui ... entonces él no estaba ... Y después llegó el otro ... y ella se suicidó porque no la comprendía ... no tenía plata para pagar el arriendo" ... ¡qué lata! Sales a la calle y no hay gente ... quieres ver la noche y no hay noche. Nadie hace nada, no hay proyectos. Planes. ¡Todos viven de la cosita chica, latera, estúpida...! ¡Hay que irse, a Europa de donde tú vienes ... ése es el centro de las cosas!

CECILIA ¿Sabes cuál es el centro de las cosas en Europa?

MARTÍN ¿Cuál?

CECILIA El Tercer Mundo: Africa y América Latina.

MARTÍN ¡Ah! ¡Qué choro es! ¿Y qué dicen?

CECILIA Bueno, no dicen ... sienten. Sienten que el Amazonas es más choro que el Danubio.

MARTÍN Bueno, es que el Danubio es una mierda ... casi como el Mapocho ... ¡río rascal! (*Cecilia se ríe y se para. Va a su cartera, saca un block, se pone a escribir. Martín vuelve a maquillarse y sigue haciendo morisquetas frente al espejo. Arriba entra Bascuñán por la pasarela; sin detenerse va directamente a golpear a la puerta de don Hernán. Se oye la alarma de gol que dice: "Sírvanse esperar."*)

JORGE Muy bien ... espero. (*Se acerca a Fernandito que lo está mirando extrañado. Se sienta a su lado. Saca papel y lápiz y se los pasa. Fernandito los recibe.*) Toma. ¡Escribe! (*Fernandito se apresta a hacerlo bastante extrañado. Jorge empieza a dictar.*) Los abajo firmantes, con todo respeto, vienen a exigir que se ponga término al clima de hostilidad y amedrentamiento de que están siendo víctimas y que en el día de hoy ha significado virtualmente el despido de nuestra colega Ana María Montoya...

FERNANDO (*Interrumpiendo.*) ¿Qué?, ¿la echaron?

JORGE Acabo de hablar por teléfono con ella. Después te explico. Sigue por favor. (*Jorge sigue dictando.*) Ana María Montoya, que se ha visto imposibilitada por razones ajenas a su voluntad para concurrir a su trabajo. Dicho clima, claramente tolerado por la Gerencia del Canal, vulnera la dignidad de los trabajadores, los derechos humanos ...

FERNANDO (*Interrumpiendo.*) ¿También vas a poner los derechos humanos?

JORGE Sí. ¿Tienes algo en contra de los derechos humanos? (*Jorge sigue dictando.*) Los derechos humanos y las prerrogativas de los asalariados. Saludan atentamente a Ud. ... Saludan atentamente a Ud. ... ¿Firma!

FERNANDO ¿Qué?

JORGE ¡Firma!

FERNANDO ¿Estás loco?

JORGE ¿Así que no te importa la Ana María? ¿Conoces o no conoces a la Ana María? ¿Es tu compañera de trabajo o no es tu compañera de trabajo? ¿Cuánto tiempo hace que la conoces?

FERNANDO Desde hace mucho tiempo ... ¡Qué sé yo!

JORGE Firma, entonces.

FERNANDO Pero si no puedo, hombre ...

JORGE Es una firma. Es una simple petición. ¿Qué? ¿Se acabó el derecho de petición?

FERNANDO ¡Si eso ya pasó, hombre!

JORGE ¿Qué cosa?

FERNANDO Lo de la firmas, las peticiones, las reuniones, las aclaraciones, las manifestaciones, las declaraciones, las insinuaciones, las conversaciones ... (*Se oye la alarma de gol y voz que dice "Silencio, por favor."*) ¡Ahora sólo hay ordenaciones y acataciones!

JORGE ¿Y tú aceptas eso? ... ¿estás contento?

FERNANDO Yo me aguanto ...

JORGE No te estás aguantando, guatón ... Eso es mentira. Mentira. ¿Sabes lo que estás haciendo tú, guatón? Te estás

adaptando, ¿me entiendes, Fernandito? ¡Adaptando; que es otra cosa que es mucho peor!

FERNANDO Mira, huevón. A mí me mandan y yo me aguanto y obedezco y punto.

JORGE La Ana María va a quedar cesante. Ni siquiera se va a atrever a buscar otra pega. ¿Sabes lo que es estar cesante? ¿Sabes? ¡Qué vas a saber! ¡Yo sé lo que es estar cesante! ¿Sabes lo que es ser príncipe consorte? ¿Sabes? ¿Esos huevones que se casan con las reinas y viven a costillas de ellas? ... Así me sentí yo de cesante ... Te juro, guatón, que uno termina creyendo que no sirve para nada después de estar seis meses sin trabajar ... ¡y yo estuve un año, dos años sin trabajar! (*Se escucha la alarma de gol y voz que dice "Silencio, por favor."*) ¡Gritando.) ¿A quién creen que están haciendo callarse?

FERNANDO No hables tan fuerte, viejito.

JORGE ¡Jorge Bascuñán tiene derecho a hablar! ¡Por lo menos me queda el derecho a pataleo!

FERNANDO (*Tomándolo de los hombros.*) Ya viejito, ya, tranquilo, tranquilo.

JORGE (*Gritando más fuerte.*) A mí no me hace callar nadie, ¿quién me va a hacer callar?, ¿quién me va a hacer callar? Jorge Bascuñán tiene derecho a pataleo.

FERNANDO ¡Cállate, hombre, cállate!

JORGE A mí no me hace callar nadie, ¿quién me va a hacer callar? (*Gritando más fuerte.*) ¿Quién?

FERNANDO (*Sentándolo a la fuerza*) Yo te voy a hacer callar. Siéntate, ponte la corbata, mierda, ponte la corbata, mierda. Póntela, (*Jorge se empieza a poner la corbata.*) arréglate la camisa. (*Jorge, después de resistirse un rato, empieza a hacerle caso en todo y empieza a arreglarse la camisa. Después de unos instantes, Fernandito se sienta al lado de él y ambos permanecen largo rato en silencio. Mientras tanto, abajo Martín se ha levantado de su asiento frente al espejo del maquillaje, y se ha acercado a Cecilia, que está en el otro costado del escenario, frente a una mesa con bebidas.*)

MARTÍN (*Indicando una botella de Coca-Cola.*) ¿Me darías un traguito?

CECILIA Claro. (*Cecilia le pasa la botella. Martín toma un trago y empieza a hacer gárgaras. Cecilia lo mira molesta.*)

CECILIA No sea maleducado, Martín. (*Martín se ríe.*) ¡A ti te debe gustar mucho la marihuana!

MARTÍN Cuando era chico...

CECILIA ¿Ahora no?

MARTÍN Muy pocas veces ...

CECILIA ¿Antes de un programa, de todas maneras?
 MARTÍN No ... está obsoleto ...
 CECILIA ¿LSD? ¿hashish?
 MARTÍN No ... ¿Sabes lo que me gustaría tomar a mí? (*Se ríe.*)
 ¡Anfetamina para salir a patear gatos en la noche, durante el
 toque de queda!
 CECILIA ¡El toque de queda! ¡Qué lata, como dices tú!
 MARTÍN ¡Increíble! Oye, ¿tú eres casada?
 CECILIA Separada.
 MARTÍN ¿Y tienes hijos?
 CECILIA 2.
 MARTÍN Bueno, ¿y qué haces?
 CECILIA Van al Colegio.
 MARTÍN No ... Tú, ¿qué haces?
 CECILIA Trabajo; soy periodista, igual que tú ...
 MARTÍN No ... pero, yo digo, sentimentalmente ...
 CECILIA ¡Por Dios! Sentimentalmente, ¿qué?
 MARTÍN ¿Tienes algún amigo?
 CECILIA Tres.
 MARTÍN ¡Tres amantes!
 CECILIA Tres amigos.
 MARTÍN ¿En Europa?
 CECILIA Sí.
 MARTÍN Y aquí, ¿hay alguien?
 CECILIA Vamos a ver si encuentro ...
 MARTÍN (*Poniendo la mano sobre la pierna de Cecilia.*) ¿Cuánto
 ganas?
 CECILIA (*Dándole un fuerte golpe en la mano a Martín.*) ¡Mucha
 plata! (*Martín se levanta molesto y empieza a pasearse.*)
 MARTÍN La plata ... ¡qué lata...! Que la cuenta en el Banco ...
 que la letra que no llegó ... que el Plan de Inversiones ... que
 bajó la tasa y subió la pasa ... que la Lotería, .. ¡apúrense,
 apúrense! ... hay que llegar luego a la casa para ver la televisión
 ... ¡aserrucha, hay que llegar rápido a la nada...! que el BHR
 con V corta o con B larga ... la misma huevada ... que la
 balanza de pago ... las divisas ... la inflación ... disminuyó la
 inflación y aumentó la desnutrición ... apriétate el cinturón
 para bien de la Nación ... ¡Hasta la plata en este país es una
 lata...!
 CECILIA (*Parándose.*) ¿Qué te pasó allá arriba, Martín?
 MARTÍN ¡No me hables de eso, por favor!
 CECILIA ¿Por qué?
 MARTÍN ¡Otra lata!
 CECILIA Parece que te afectó mucho.

MARTÍN Es que el guatón Sierra es un idiota ... Se sube al cajón
 de azúcar y empieza que ... "Perdóneme ... mi dignidad ... el
 respeto ... y la cosa ... va ... va ... va ... va ... va ... va ... va, a
 inventar puras mentiras al hablar de los mineros que ni conoce
 y va ... va ... va ... va ... que la niña poseída ... que la entrevistó
 ... ¡Qué sé yo!, ¡típico de mentalidad subdesarrollada! Hay que
 irse a Europa. ¡Ahí está la cosa! Ahí hay solidez. Detrás de las
 cosas hay ... hay ... pensamiento ...
 CECILIA ¿Qué pensamiento?
 MARTÍN Pensamiento ... cómo te dijera ... Cuando tú aborras
 cualquier problema está ... bueno, tú me entiendes, el
 pensamiento ... toma a Chaplín, por ejemplo ... ahí tienes un
 genio ...
 CECILIA ¿Conociste a Chaplín?
 MARTÍN Bueno, personalmente, no ...
 CECILIA Pasaba preocupado de su plata todo el santo día.
 MARTÍN ¡Cómo!
 CECILIA Que la distribución en Haití ... que no me pagaron el
 porcentaje ... que el whisky que me enviaron de Escocia se lo
 tomaron los invitados ... que ya no me quedan más que 40
 cajas; que los periodistas me tienen loco ... que los médicos me
 cobran el doble porque saben que soy rico ...
 MARTÍN ¡Pero qué tipo más estúpido!
 CECILIA La última película que hizo con la Loren fue una
 mugre; además, estaba peleado con casi todos sus hijos por
 tacaño ...
 MARTÍN Pero, ¡qué tipo más latero!
 CECILIA Pero era un genio.
 MARTÍN Claro; era genial, a mí me encanta.
 CECILIA Yo lo encuentro genial, pero a mí me carga.
 MARTÍN ¿Te carga?
 CECILIA ¡Me carga!
 MARTÍN ¡A mí también me carga!
 CECILIA ¡Te carga?
 MARTÍN ¡Me carga!
 CECILIA Pero recién dijiste que te encantaba.
 MARTÍN ¡Qué importa lo que dije recién? Ahora me carga.
 CECILIA Pero cómo te va a cargar ...
 MARTÍN ¡Me carga, me carga, me carga!
 CECILIA Pero, no puedes decir una cosa y a los cinco minutos
 cambiar de opinión.
 MARTÍN ¡Claro que puedo!
 CECILIA Uno tiene que tener un mínimo de consecuencia ...
 MARTÍN (*Gritando.*) ¡Qué consecuencias ni ocho cuartos, me

carga Chaplín y se acabó!

CECILIA ¡No me grites!

MARTÍN ¡Yo grito todo lo que quiero!

CECILIA ¡Cállate, mocoso estúpido!

MARTÍN ¡Me carga Chaplín, me carga, me carga todo!, ¡me carga!, ¡me cargas tú, me carga este Canal, me carga todo! (*En medio de sus propios gritos no puede contenerse e irrumpe en sollozos, dejándose caer en una silla. Cecilia lo contempla durante unos instantes y después dice.*)

CECILIA Martín, vamos a tomarnos un café ... vamos, Martín. (*Mientras Martín y Cecilia van saliendo por el pasillo de la platea, Fernando ha sido tomado por los hombros por Jorge, que le ha empezado a abrir la camisa a Fernando y después hace lo propio con su camisa. Indica con la mano la camiseta de Fernandito y después Jorge se toca la propia.*)

JORGE ¿Ves, guatoncito? ¿Ves? ¡Por eso te quiero a ti! ¡Porque tienes camiseta, igual que yo! ¡La camiseta es lo que cuenta, gordito! ¿Entiendes? ¡La camiseta! ¡Y tú y yo tenemos camiseta! ¿Entiendes, guatoncito?

FERNANDO Claro que entiendo ...

JORGE ¡Entonces, firma!

FERNANDO ¡Otra vez, hombre, por Dios! No puedo Jorge ...

JORGE ¿Por qué?

FERNANDO Me tienen metido en un tete ... Ya me leyeron un reclamo que hay en mi contra, y ahora, quizá con qué irán a salir ... Me dijeron que esperara aquí, porque hay otros problemas que ventilar conmigo ... ¿Cómo voy a salir ahora firmando peticiones de aclaraciones...?

JORGE ¡Eres chueco, guatón!

FERNANDO ¡Entiende, Jorge, por la cresta!

JORGE ¡Entiéndeme tú, gordito...!

FERNANDO ¡Pero, entiéndeme tú, por favor, entiéndeme...!

JORGE ¡Entiéndeme, tú, guatón ... entiéndeme! ... Mira: (*Leyendo.*) "El parasitismo y el estancamiento cultural de los países subdesarrollados son reflejos del parasitismo de la burguesía pro-imperialista."

FERNANDO Mira ... yo me acuerdo de esta cuestión: más fácil es que un hilo entre por la cabeza de una aguja, que un rico en el reino de los cielos ...

JORGE ¡Cómo un hilo...! ¿Y dónde se te quedó el camello?

FERNANDO ¡Ah, de veras! ¿Cómo es que se metía el camello en la cosa?

JORGE El camello era la marca del hilo ...

FERNANDO A mí, Cristo me dijo ...

JORGE ¡Putas, hablaste con Cristo, guatón!

FERNANDO No ... Un cura ... un cura me dijo eso del camello, pero yo creo que ni él lo entendía muy bien ...

JORGE (*Vuelve a agarrar a Fernando de la camiseta.*) Oye, Fernando ... por la camiseta ... ¿entiendes? ¡Por la camiseta ... firma!

FERNANDO Estás equivocado, Jorge. Tienes que ponderar los hechos. Es muy fácil equivocarse cuando uno se deja arrastrar por las emociones ...

JORGE ¿Te vas a poner igual que Ignacio, huevón?

FERNANDO No se trata de eso ...

JORGE ¿Te vas a poner protector, huevón?

FERNANDO Mira, viejo ...

JORGE ¿Perdonavidas, paternalista?

FERNANDO Tranquilízate ... (*Verónica ha ingresado a la pasarela; Jorge, de espaldas a ella, sigue hablando a Fernandito.*)

JORGE ¡Y evasionista! ¡Evasionista! Ese es el rasgo principal, la característica más relevante de ese huevón botado a Redentor, filósofo y estratega!

VERÓNICA ¡Jorge! ¡Jorge!, ¿qué estás haciendo aquí?

JORGE ¡Andate! ¡Andate! (*Verónica se da media vuelta y sale indignada.*)

FERNANDO Jorge, yo no te puedo aceptar ...

JORGE Yo arreglo esto ...

FERNANDO ¡Qué estás diciendo, hombre!

JORGE ¡Que Ignacio se corre! ¿Entiendes? Que evita cualquier enfrentamiento, ¿entiendes?, y que disfraza su chupamiento y su servilismo con actitudes aparentemente inteligentes, ¿entiendes?; ¡y que tú le estás copiando y que no te resultan!, ¿entiendes?; y que el día que te resulte a mí me va a doler mucho, ¿entiendes? ¡porque tú tienes camiseta, gordito, y yo creo que Ignacio perdió la de él! ¿Entiendes?

FERNANDO Sí, pero ...

JORGE Entonces, ¡firma, gordito!, ¡por lo que más respetas en el mundo, firma! (*Hace pocos instantes Ignacio y Verónica han ingresado a la pasarela.*)

IGNACIO ¿Qué estás haciendo aquí, Jorge?

JORGE Esperando a don Hernán.

IGNACIO ¿Para qué?

JORGE ¡Para hablar con él!

IGNACIO ¿Hablar de qué?

JORGE (*Se acerca a Ignacio y le entrega la petición.*) De esto.

IGNACIO (*Lee en silencio.*) Déjame esto a mí, Jorge, yo me

encargo de esto.

JORGE ¡Firma! (*Ignacio no contesta.*) ¡Ignacio, firma! (*Jorge agarra la carta y se la pasa a Verónica.*) ¡Firma! (*Esta lo hace. Jorge se acerca a Fernandito.*) ¡Firma tú también, gordito!

FERNANDO (*A Jorge.*) Yo he sido meridianamente claro en explicarte ...

IGNACIO Firma, gordito, por favor ...

FERNANDO Es que yo estoy inhabilitado, Ignacio, me pidieron que ...

IGNACIO Firma, por favor, Fernandito.

FERNANDO (*Lo mira extrañado y luego dice.*) ¿Leíste las expresiones que contiene esto?

IGNACIO Sí, ya las leí todas.

FERNANDO Muy bien. (*Toma el documento y lo firma. Jorge empieza a abrazarlo y a despeinarlo, jugando con él, en señal de gratitud por haberlo firmado. Ignacio le pide a Jorge el documento.*)

JORGE ¿Tú te encargas?

IGNACIO (*Tomando el papel.*) Yo me encargo.

JORGE ¿Tú vas a dar la cara?

IGNACIO Yo voy a dar la cara.

VERÓNICA Vamos, entonces. (*Abandona la pasarela; Ignacio guarda la carta y hace ademán de seguirla; Jorge lo para, abrazándolo.*)

JORGE Andando en un camino

encontré al aire,

lo saludé y le dije

con respeto:

“Me alegro

de que por una vez

dejes tu transparencia,

así hablaremos.”

El, incansable,

bailó, movió las hojas,

sacudió con su risa

el polvo de mis suelas

y levantando toda

su azul arboladura,

su esqueleto de vidrio,

sus párpados de brisa,

inmóvil como un mástil

se mantuvo escuchándome.

Yo le besé su capa

de rey del cielo,

me envolví en su bandera
de seda celestial
y le dije:

IGNACIO Monarca o camarada,
hilo, corola o ave,
no sé quien eres, pero
una cosa te pido,

LOS DOS no te vendas.

IGNACIO El agua se vendió
y de las cañerías
en el desierto
he visto

terminarse las gotas
y el mundo pobre, el pueblo
caminar con su sed
tambaleando en la arena.

JORGE Vi la luz de la noche
racionada,

IGNACIO la gran luz en la casa
de los ricos.

JORGE Todo es aurora en los
nuevos jardines suspendidos,

IGNACIO todo en oscuridad
en la terrible
sombra del callejón.

LOS TRES De allí la noche,
madre madrastra,
sale con un puñal en medio
de sus ojos de buho,
y un grito, un crimen,
se levantan y apagan
tragados por la sombra.

(*Suena la alarma de gol. Se escucha una voz que dice, “Señor Sierra, sírvase pasar.” Jorge retiene a Fernando y dice entonces.*)

JORGE No, aire,
no te vendas,
que no te entuben,
que no te encajen
ni te compriman,
que no te hagan tabletas
que no te metan en una botella,
¡cuidado!
Lámame
cuando me necesites,

yo soy el poeta hijo
de pobre, padre, tío,
primo, hermano carnal
y concuñado
de los pobres,
IGNACIO de todos,
de mi patria y las otras,
de los pobres que viven junto al río
y de los que en la altura
de la vertical cordillera
pican piedra,
clavan tablas,
cosen ropa,
JORGE cortan leña,
muelen tierra,
IGNACIO y por eso
yo quiero que respiren;
tú eres lo único que tienen,
por eso eres
transparente,
para que vean
lo que vendrá mañana,
JORGE por eso existes,
Aire,
IGNACIO déjate respirar,
no te encadenes,
no te fíes de nadie
que venga en automóvil
a examinarte,
JORGE déjalos,
IGNACIO ríete de ellos,
JORGE vuélales el sombrero,
IGNACIO no aceptes
LOS DOS sus proposiciones,
vamos juntos
bailando por el mundo,
derribando las flores
del manzano,
entrando en las ventanas,
silbando juntos,
silbando
melodías
de ayer y de mañana.
IGNACIO Ya vendrá un día

en que libertaremos
la luz
JORGE y el agua,
IGNACIO la tierra,
JORGE el hombre,
LOS DOS JUNTOS y todo para todos
será, como tú eres.
(*Alarma de gol.*)
IGNACIO Por eso, ahora,
¡cuidado!
Y ven conmigo,
nos queda mucho
que bailar y cantar,
JORGE vamos
a lo largo del mar,
IGNACIO a lo alto de los montes,
vamos
LOS DOS donde esté floreciendo
la nueva primavera.
LOS TRES Y en un golpe de viento
y canto
repartamos las flores,
el aroma, los frutos,
el aire
de mañana

(*Ambos se abrazan. Apagón. Fin primer acto.*)

SEGUNDO ACTO

(Se encienden las luces del set y se ve entrar a Verónica, quien empieza a ordenar algunas cosas para la continuación del pauteo pertinente a la grabación. A los muy pocos instantes, entra Jorge. Apenas lo ve, Verónica sale a buscarle una taza de café que le entrega en el acto. A los pocos instantes, entran Martín y Cecilia. Todas las entradas se realizan desde la platea, manteniendo y reafirmando así la idea de que todo el teatro es el estudio de T.V.)

- CECILIA ¡Apúrate, Martín!
- MARTÍN Es que me estaba tomando otro cafecito ...
- CECILIA ¿Ah sí...?
- MARTÍN Es un cafecito japonés ... importado, que llegó hace poco ...
- CECILIA ¿Y cuál es la marca?
- MARTÍN Dayatsu *(Martín permanece frente al maquillaje y Cecilia se dirige a conversar con Jorge. En ese instante entra Ignacio, también, por cierto, desde la platea.)*
- IGNACIO *(Al switch.)* ¡Luciano! Por favor, prepara el reportaje del aeropuerto, que vamos a continuar.
- VOZ DE LUCIANO ¿Lo de Martín?
- IGNACIO Exactamente; Fernando viene en seguida. *(A Jorge.)* ¿Cómo te sientes?
- JORGE Mejor.
- CECILIA ¿Qué tenías?
- JORGE Jaqueca.
- VOZ DE LUCIANO Ignacio, ¿lanzo video?
- IGNACIO Sí, por favor. *(Todos se ubican en sus puestos y en la pantalla del telebeam, aparecen las primeras secuencias del reportaje efectuado por Martín en el aeropuerto de Pudahuel. Junto con ello se alcanza a divisar la entrada de Fernandito por la platea.)*
- IGNACIO ¿Cómo te fue, Fernando?
- FERNANDO Después hablamos, Ignacio. ¿Empezaron recién?
- IGNACIO Sí. Es lo de Martín. *(A Luciano.)* ¡Apaga la luz del estudio, por favor, Luciano! *(El teatro se oscurece. La atención sólo en la pantalla de televisión, donde se ve el reportaje a Pudahuel, que dura aproximadamente ocho minutos. Durante su exhibición, los personajes toman notas e intercambian breves opiniones en voz baja. Cuando termina este reportaje, Ignacio grita hacia el switch.)*
- IGNACIO Luciano, por favor, dame luz. *(Se enciende el*

escenario.) Los temas que yo he anotado en este reportaje son los siguientes: Primero, un punto relacionado con las estadísticas; entradas y salidas de los chilenos del territorio nacional en los últimos años. ¿Quién habla de eso?

- MARTÍN Yo tomo eso. Tengo datos.
- IGNACIO ¿Tienes datos?
- MARTÍN Sí. Más salidas que entradas, por ejemplo.
- IGNACIO Segundo tema: La desadaptación de los chilenos en el extranjero.
- CECILIA A mí me gustaría hablar de eso, Ignacio.
- IGNACIO Cierto. A ti te viene al pelo. Tercero: ¿La educación chilena es inferior a la extranjera? Mucha gente que sale a estudiar afuera ...
- JORGE Yo quisiera tomar ese tema ...
- IGNACIO *(Anotando.)* Jorge ... Muy bien. Y, finalmente, el papel de los diplomáticos ... Fernandito, tú que ... ¿ah? *(Fernandito asiente. Hacia el switch.)* Luciano, continuemos, por favor ...
- VOZ DE LUCIANO ¿Qué pongo ahora?
- IGNACIO Lo de La Vega.
- LUCIANO Lo del gordo Sierra ... Perdón. ¿Lo del Señor Sierra León?
- IGNACIO *(Riendo.)* Sí ... *(Fernandito mira al switch con cara de rabia, y acto seguido se oscurece el escenario. Vemos todo el reportaje de La Vega que dura 9 minutos aproximadamente, observando en los personajes que quedan en la semipenumbra la misma actitud anterior. Es decir, toman notas e intercambian en voz baja breves opiniones. Cuando termina el reportaje, Ignacio pide luz y el escenario vuelve a quedar iluminado.)* Muy bueno tu reportaje, Fernando.
- MARTÍN Excelente actor tu cuñado, viejo. *(Risas de los demás.)*
- IGNACIO Voy a verles los puntos que desarrollaremos en relación a este reportaje. Son sólo tres, pero sustanciosos. Fernando me ha informado que él ha denominado a este reportaje, "Chile, un país de amigos." Por lo tanto me parece lógico que el primer punto a tratar en el programa sea, precisamente, ese: ¿Es Chile un país de amigos? Y que seas tú, Fernando, quien defienda esa tesis. ¿De acuerdo?
- FERNANDO Claro. De acuerdo.
- IGNACIO Segundo punto: Víctor Reyes Azócar, el personaje que acabamos de ver en la pantalla, ¿es, o no, representativo de nuestros sectores populares?
- CECILIA ¡Víctor Reyes Azócar...!
- JORGE ¡Vagabundo, poeta y alcohólico...!

IGNACIO ¿Lo tomas tú, Jorge, entonces...?

JORGE Sí. Lo que más me interesa es el aspecto poético.

IGNACIO Y, finalmente, el problema de los vendedores ambulantes y su función social ... ¿Verónica, quieres hablar de eso...?

VERÓNICA Sí. Yo tomo eso, Ignacio.

IGNACIO Muy bien. (*Anotando.*) Verónica. (*Hacia el switch.*)

Luciano, podemos comenzar a grabar, por favor.

VOZ DE LUCIANO Cuando digas.

IGNACIO Engancha, por favor, en el champañazo; en la parte donde yo digo lo de la pausa comercial. Después lanzas cámara al estudio y ten, por favor, preparado este reportaje que acabamos de ver, pues ese va a ser el primero que vamos a exhibir ...

LUCIANO Muy bien ... (*Pequeña pausa.*) ¿Listo, estudios?

IGNACIO Listo.

VOZ DE LUCIANO Luces. Probar en sonido.

IGNACIO Probando, probando, probando. Probando el sonido. ¿Se oye?, ¿se oye?

LUCIANO Bien. Cámara uno. (*Se enciende la cámara uno.*) ¡Corriendo video! Cinco, cuatro, tres, dos, uno ... ¡canal cero grabando!

IGNACIO Después de este agradable champañazo, señores telespectadores, pasamos a la sección habitual de nuestro programa "Siete en el Aire," que consiste en la exhibición de los reportajes que los periodistas del programa han preparado especialmente para Uds., y sobre cuyo contenido abriremos polémica en la parte final del programa. Esta noche hemos querido comenzar con la exhibición de un reportaje elaborado por el periodista Fernando Sierra León, que él ha querido llamar, "Chile un país de amigos." Me parece, Fernando, que sería interesante para la teleaudiencia que, antes de exhibir tu reportaje, tú les contaras las razones que tuviste a la vista para llamar así, este reportaje ... "Chile un país de amigos," ¿Te parece?

FERNANDO (*Frente a las cámaras.*) Bien. Primero que nada, muy buenas noches señores telespectadores. Chile es un país largo y angosto. Aislado por una implacable cordillera y sacudido por tragedias de todo tipo. Hasta deportivas. Tal vez sea por eso que en esta tierra se ha desarrollado un gran sentimiento de amistad entre los chilenos. Y esto lo puede percibir uno cuando está afuera. En países más desarrollados, ¿qué encuentra uno por allá? Grandes estatuas ... grandes carreteras ... gran bullicio ... pero el hombre ... ¿dónde está el hombre, pregunto yo? Ud. va a

pedir una información cualquiera ... y le dicen "Si vous plait ... si vous plait" ... y el codazo, o el estrellón ... Aquí no. Aquí la gente es cordial, amable. Es amiga. Y muchas veces uno ni se da cuenta de lo que tiene. Aquí mismo, por ejemplo. En este Canal. Y es bueno que hablemos de nuestras propias cosas. Uds., señores telespectadores que están en sus casas, con una tacita de té en las manos ... muchas veces creen que nosotros no tenemos problemas. ¡No, no, no! Nosotros tenemos problemas. También corre sangre por nuestras venas. (*Indica el sillón de Ana María.*) Este sillón que ahora ven Uds. vacío, y que ocupa normalmente nuestra compañera de trabajo Ana Mafa Montoya, da fe de lo que yo digo. Esta mañana cuando llegamos al Canal, nos enteramos que Ana Mafa Montoya estaba en un grave problema... (*Ignacio hace un gesto.*) No, no Ignacio. Perdóname, es bueno hablar de estas cosas. ¿Qué hicimos nosotros? La apoyamos. Apoyamos a la compañera y a la amiga. Jorge Bascuñán redactó una carta de protesta y nosotros la firmamos y se la hicimos llegar a nuestro Gerente. ¿Y qué hizo el gerente?

IGNACIO Paren ... paren ... ¡Corten! Corta ... ¡Por favor, corta, Luciano! (*Se encienden las luces del escenario.*) ¿Y qué fue lo que hizo nuestro Gerente, Fernandito?

FERNANDO ¿Te golpeó, gallito ... eh...?

IGNACIO ¿Qué fue lo que hizo nuestro gerente, Fernandito?

FERNANDO (*A los demás.*) Este gallo puede aguantar que pase algo en el programa en que sin ser él la vedette ... (*A Ignacio.*)

Te robé la película, viejito ... ¿ah?

IGNACIO ¿Qué pasó allá arriba, Fernandito?

JORGE ¿Leyó la carta don Hernán?

MARTÍN ¿Qué carta?

FERNANDO ¡Claro! ¡La estaba esperando!

MARTÍN ¿Qué carta?

IGNACIO ¿Qué carta estaba esperando?

FERNANDO ¡Cuál iba a ser! ¡La de nosotros!

VERÓNICA ¿La que redactó Jorge?

FERNANDO ¡Claro! ¡La que me dictó Jorge!

MARTÍN ¿Qué carta?

JORGE ¿Y qué dijo?

FERNANDO (*A Martín.*) ¡Puchas, de veras que tú no la firmaste!

VERÓNICA ¿Qué pasó allá arriba, después que yo me fui, Ignacio?

MARTÍN ¿Qué carta?

VERÓNICA ¿Entraste a la oficina de don Hernán?

IGNACIO ¡No vamos a discutir lo que hice yo!

JORGE ¿Pero qué te imaginaste? ¿Que Ignacio es chueco? ¿No dijo que él se encargaba? ¿No dijo que él iba a dar la cara?

MARTÍN ¡Aquí el único que aparece como chueco soy yo por no haberla firmado!

IGNACIO ¿La habrías firmado?

MARTÍN ¡Por supuesto!

IGNACIO (*Sacando la carta.*) Toma. (*Fernandito y Bascuñán miran a Ignacio desconcertados; Bascuñán toma la carta y la mira.*)

JORGE ¿Cómo? ¿No lo han entregado?

FERNANDO ¡Puchas! Don Hernán la está esperando. Yo creí que ... ¡Llévesela al tiro!

MARTÍN Déjenme firmarla, primero.

IGNACIO Primero, Fernandito nos va a contar lo que le dijo don Hernán.

FERNANDO ¿Cómo? ¿Qué le dije yo?

IGNACIO Eso. Que le dijiste a don Hernán.

FERNANDO Oye ... yo creo que Uds. están equivocados con don Hernán. ¿Saben de qué estaba preocupado?

IGNACIO No. Si no, no te estaría preguntando.

FERNANDO De cómo habíamos tomado el problema de la Ana María. Si la íbamos a apoyar o no. Porque él no quiere que la sigan molestando ...

VERÓNICA ¿Y por qué la siguen molestando, entonces?

MARTÍN ¿Cuándo diablos redactaron esa carta?

FERNANDO Por eso él estaba buscando algo con que defenderla. Si vieras lo contento que se puso cuando yo le dije que tú nos habías hecho firmar una carta, apoyándola. "Era justamente lo que estaba esperando," me dijo. ¡Y tú con la carta en el bolsillo!

IGNACIO ¿También le dijiste que Jorge Bascuñán había redactado la carta? (*Fernando se echa a reír.*) ¡Por favor no te rías! Te estoy preguntando. ¡Contesta derechamente!

FERNANDO Claro que le dije, pues hombre. ¡Al César lo que es del César!

VERÓNICA (*Parándose con violencia.*) ¡Cómo puedes ser tan idiota! ¡Fernandito, eres un perfecto imbécil!

FERNANDO Muy bueno tu chiste, oye. ¿Por qué no me lo explicas ahora?

VERÓNICA No pudiste esperar que Ignacio hiciera las cosas como corresponde ...

FERNANDO (*Mirando a Ignacio.*) ¿Cómo corresponde?

IGNACIO ¿Cómo no te vas a dar cuenta lo que corresponde?

VERÓNICA ¡Que nadie te valoriza! Que Ignacio te tapa la boca y no te deja hacer tus genialidades ... que el programa tendría

más ñeque si alguna vez no estuvieras en minoría ... que aquí se vive al día ... que no hay proyecto ... que nadie planifica ... Y vamos subiéndote al Cajón de Azúcar ... que tu dignidad atropellada ... que no te dan oportunidades ... que tú debieras ganar mucho más que los otros porque eres el mejor ... Y a la primera de cambio te enredan, te embolinan, te idiotizan ... te sientes líder y nos metes a todos en un callejón sin salida ...

FERNANDO ¡Pero qué hice yo! ¡Qué hice yo!

VERÓNICA (*Remedándolo.*) ¡Qué hice yo! ¡Qué hice yo!

JORGE (*A Verónica*) Yo todavía estoy esperando que Ignacio haga las cosas como corresponde. (*Le pasa la carta a Ignacio.*) ¡Anda!

IGNACIO ¿Estás loco?

JORGE ¿Por qué?

IGNACIO ¡Si tú no te das cuenta, yo no te lo puedo explicar!

JORGE De lo que me doy cuenta es que lo único que te interesa es salvar tu pellejo ...

IGNACIO ... y el tuyo y el de todo el equipo, huevón ...

JORGE ¿Ah sí? ¿Y el de la Ana María?

IGNACIO Mira, Jorge, ni oportunismo ni aventurismo ...

JORGE ¡Ni componendas! (*Le arranca la carta de las manos a Ignacio y sale hacia la oficina de don Hernán.*)

MARTÍN (*Siguiéndolo.*) ¡Espérate...! ¡Yo no he firmado! (*Deteniéndose antes de salir.*) ¡Pucha! ¡Aquí se hacen las cosas a espaldas de uno! ¡Tengo que andar como idiota preguntándole a todo el mundo! ¡Ahora tengo que correr detrás del otro para firmar esa carta! ¿A qué horas la hicieron? Digo yo ... ¿Nadie me va a contestar?

IGNACIO ¿Qué es lo que quieres...? ¿Firmar? ¡Anda a firmar la carta!

MARTÍN ¡Claro que voy a ir! (*Sale Martín. Se produce un largo silencio en el set. Fernandito se dirige a Ignacio.*)

FERNANDO ¿Que no pensabas presentar la carta? (*Ignacio lo mira y no le contesta. Se va a sentar a un rincón con la cabeza entre las manos. Fernando se acerca a Verónica.*) ¡Y tú que te dedicas a insultarme! (*Verónica tampoco le contesta y se va a sentar junto a Ignacio.*)

VERÓNICA Ignacio ... Jorge va a empeorar las cosas. (*Ignacio no contesta.*) Va a entrar a la oficina de don Hernán y va a entregar la carta ... Yo lo conozco ... (*Ignacio no contesta.*) Esa carta es un explosivo. Nos va a volar a todos. (*En ese momento, Jorge Bascuñán ingresa a la pasarela; toca el timbre de la oficina de don Hernán. Suena la alarma de gol y se oye una voz que dice: "Sírvase esperar".*)

JORGE ¡Muy Bien! ... Espero ...

FERNANDO (*Se acerca a Cecilia que ha permanecido en silencio observándolo todo.*) Ud. no debe entender absolutamente nada de esto ... ¿ah?

CECILIA Bueno, no es tan complicado, después de todo ...

FERNANDO ¿Le parece?

CECILIA Me parece.

VERÓNICA Pero Ignacio ... ¿qué te pasa...?

IGNACIO ¿Cómo no entiendes que me pasa, Verónica, por Dios?

CECILIA La que no entiendo lo que pasa soy yo, Ignacio ... (*Ignacio se dirige a Cecilia.*)

IGNACIO Jorge Bascañán Herrera; brillante en la Escuela de Periodismo; el mejor calificado de toda la promoción de 1958; carrera meteórica; llegó a ser rápidamente uno de los más jóvenes y brillantes Directores de Diario del Periodismo Nacional. Año '65. Agregado de Prensa del Gobierno chileno en la Naciones Unidas. Año '70. Brillante por donde se le mire.

VERÓNICA Año '75 y '76: Cesante.

IGNACIO Fernando Sierra León ... autodidacta, Periodista visceral. Audaz. Creador del Diario *El Mineral* del Norte; dinámico. Un coloso del trabajo. Cinco años entregándose por entero al periodismo televisivo.

FERNANDO (*A Ignacio.*) ¿Y qué me quieres decir con eso...?

IGNACIO Martín Álvarez García. Destacado dirigente estudiantil; gran mística profesional; Premio Ramón Cortés al mejor alumno de la Escuela de Periodismo ... Año '72. Imaginativo y talentoso ...

MARTÍN (*Ingresa a la pasarela.*) Jorge, yo no he firmado la carta...

JORGE Fue todo tan rápido que no tuve tiempo ... No pensé en ti ... (*Pasándole la carta.*) Perdona ... (*Martín toma la carta y empieza a leerla.*)

IGNACIO Verónica González de Bascañán; una de las animadoras más populares de la televisión chilena; formada en la B.B.C. de Londres. Año '68.

VERÓNICA El '69 vuelve a Chile. El '70 se casa con Jorge Bascañán, profesional brillante. El '71 tiene su primer hijo; el '72 ingresa a Canal 1. El '73, tiene su segundo hijo ... y el '77 ... bueno, aquí estoy ...

IGNACIO ¿Qué están haciendo ... Verónica...? ¿Qué están haciendo?

VERÓNICA ¿Quién?

IGNACIO Todos. En qué están ¿Cómo no se dan cuenta que esto es una provocación?... Todo el talento ... la mística ... la

pasión ... la inteligencia ... ¿dónde está?, ¿para qué se usa? ¿Qué están haciendo? ¿Qué estamos haciendo, todos? ¿En qué nos tienen? ... ¿En qué nos tienen? ... Por Dios ... (*Ignacio se deja caer en uno de los sillones y se toma la cara con ambas manos. Hay un silencio completo. Finalmente se oye la voz de Luciano.*)

VOZ DE LUCIANO Ignacio, ¿qué hacemos? ¿Seguimos o apago? (*Ignacio no contesta. Sólo hace un ademán con ambas manos como diciendo: "No sé."*) Verónica, sin decir palabra, sale rápidamente.)

FERNANDO (*Llamándola.*) ¡Verónica! ¡Verónica! (*Se produce un nuevo silencio. Verónica ha salido sin contestar a Fernando.*)

FERNANDO (*A Cecilia.*) ¿Ud. lleva muchos años fuera de Chile, no?

CECILIA Bueno, bastante. Hace casi ocho años.

FERNANDO ¿Habrá encontrado muchos cambios, no?

CECILIA Claro. Antes no había Metro ...

FERNANDO Muy práctico el Metro ...

CECILIA Así dicen. Me han contado que todas las estaciones son de distintos colores, lo que me parece altamente significativo ... (*Se dirige a Ignacio.*) Ignacio ... yo vine a grabar un programa contigo ... (*Ignacio no le contesta.*)

MARTÍN (*Continúa la acción en la pasarela.*) Perdóname ... pero ésto es una huevada ... (*Le devuelve la carta.*)

JORGE ¿También a ti te da miedo? No la firmes, entonces ...

MARTÍN Yo no firmo súplicas cartuchas ...

JORGE ¿Cómo súplicas?

MARTÍN A estos gallos hay que cantárselas claras ... Llegó el momento de roncar fuerte. Si no te atreves a roncar fuerte, mejor no te metai a reclamar por nadie.

JORGE ¿Ah sí? ¿Y qué hay que ponerle a la carta entonces?

MARTÍN ¿Que no te dai cuenta que estamos en la cresta de la ola, viejo? ... ¿Que ante tanta mediocridad latera, en el país de los ciegos, el tuerto es rey? ... ¡Hay que decirles que si no se dejan de joder, no se hace más el programa! ¡Así hay que hablar!

JORGE ¿En qué mundo estás viviendo? ¿Tú crees que les importa mucho el programa?

MARTÍN ¡Claro que les importa! Se recagan si nos vamos ... ¡Pero para eso hay que atreverse...!

JORGE ¡No me vengas a dar lecciones a mí, pijecito melenudo!

MARTÍN ¿Sabís qué más? ¡Métete la carta por donde mejor te quepa, pelado conciliador y amargado! (*Sale Martín.*)

JORGE ¡Mira, busco mi destino! ¡Cómprate una moto nueva y déjate de joder! ¡Kawasaky!

(*Sigue la acción abajo. Fernando se acerca a Ignacio y Cecilia con una copa en la mano. Se dirige a Ignacio.*)

FERNANDO Tómate un trago ... Te va a hacer bien ... (*Ignacio no le contesta. Fernando le ofrece a Cecilia y ésta, con un gesto, rechaza el trago.*) Palabra que yo no entiendo nada de todo esto. Fue el propio Ignacio el que me hizo firmar la carta. Yo no quería cuando vi a Jorge tan descompuesto ... yo no quería. ¡Pero Ignacio me dijo firma y yo ... wa ... wa ... firmé!

CECILIA Y tú la firmaste, Ignacio.

IGNACIO Sí ... La firmé, Cecilia ...

FERNANDO Claro. Él fue el primero. Después firmó la Verónica y después firmé yo. (*A Cecilia.*) En segundo lugar, Ignacio le aseguró a Jorge que él se encargaba. (*A Ignacio.*) Le dijiste clarito: "Yo me encargo; yo voy a dar la cara." (*Ignacio no contesta.*)

CECILIA Ignacio siempre ha dada la cara.

FERNANDO En tercer lugar, entro donde don Hernán y lo encuentro solo y realmente consternado. (*A Cecilia.*) La cosa es que don Hernán me recibe con los brazos abiertos y me dice: "¿Cómo es posible que no me hayan permitido defender a la Ana María?"

CECILIA ¿Es muy buena periodista?

FERNANDO ¡Excelente! ¡No sólo como periodista! ¡Como amiga! ¡Un ser humano excelente! Yo no sabía qué decir ... no entendía nada ... Y se lo dije: "¡Perdóneme, don Hernán, pero realmente no le entiendo!" Don Hernán se paró, sacó un par de vasos, los llenó de whisky y me miró de frente, largo rato; y me dijo: "Me han dejado sin poder defender a la Ana María." (*Yendo hacia Ignacio.*) ¿Te das cuenta, Ignacio? (*Ignacio no contesta.*)

CECILIA Pero, Ignacio: ¿Qué hace un buen director de Canal? Defiende a su personal, ¿no es cierto? No va a estar formando gente para que después, cuando estén realmente capacitados, se vayan. ¡Sería una política demencial!

IGNACIO Exactamente. Una política demencial.

FERNANDO Por eso fue, entonces, que me pidió que lo ayudáramos a defender a la Ana María, pues, Ignacio. ¡Cómo no entiendes! (*Ignacio no le contesta.*) Claro, no hay respuesta. No hay confianza ... cada uno para su lado ... Somos verdaderas islas ... A nadie le importa nadie ... Igual como hace algunos años cuando fui al Caupolicán a ver a Claudio Arrau. En el teatro, había gente que decía que Claudio Arrau era así ... otros que era asá ... flores que vienen, flores que van ... Te juro Cecilia que si Claudio Arrau se hubiera quedado en Chile, ahora estaría de pianista en el Black and White, tocando piano a

medio filo, sin que nadie le diera bola. ¡Cómo no entiendes, Ignacio, por la pucha!

CECILIA ¿No será, Ignacio, que estás en desacuerdo con la redacción del documento?

FERNANDO ¡Ah! Si es por eso, ¡yo tampoco estoy de acuerdo con esa redacción! Es impertinente, fuerte, insolente ... inapropiada ... Me refiero a la forma ... A mí lo que me interesa que quede claro es el sentimiento que uno tiene por la Ana María y que todos podamos trabajar tranquilos para bien del Canal.

CECILIA Lo que hay que hacer es dejar en claro los sentimientos del grupo frente al problema de la Ana María y evitarle al programa una pérdida importante ...

FERNANDO Lo que a mí me interesa es eso ... Los sentimientos ... La camiseta por la amiga y la camiseta por el Canal ...

CECILIA Fernandito ... ¿y por qué no redactan otra carta, entonces?

FERNANDO Claro ... Otra carta ... (*A Ignacio.*) ¿Ves? Aquí hay una idea positiva ... Otra carta ... Claro ... De España tiene que venir ella a solucionarnos los problemas ... (*Inicia la salida.*) ¡Si al otro se le pasó la mano! Las cosas pueden decirse, ¡pero no con exabruptos! (*Sale Fernando. Cecilia se acerca a Ignacio y le pone una mano en el hombro.*)

IGNACIO ¿Te das cuenta, Cecilia, lo que va a ser nuestra Televisión en unos 10 o 15 años más?
(*Mientras tanto, arriba, en la pasarela, Jorge Bascuñán, que está esperando ser recibido, lee la programación del Canal 0.*)

JORGE Programación del Canal 0: 13,30: "El suplicio de una tía," teleserie mejicana.
(*Abajo.*)

IGNACIO ¿Lo que van a ser nuestras universidades en unos 10 o 15 años más?
(*Arriba.*)

JORGE "De criada a señora," teleserie venezolana ...
(*Abajo.*)

IGNACIO ¿Lo que va a ser Chile entero de unos 10 o 15 años más?
(*Arriba.*)

JORGE 15,30: Bloque Infanticida: "El hombre de la mano de hierro" a las 21,30 ... (*Entra Verónica.*) "Siete en el Aire," el programa de mayor sintonía; espacio dirigido por Ignacio Ramírez y conducción de Verónica ... ¿Cuál es tu apellido?

VERÓNICA (*Quitándole el diario.*) Jorge, ándate ... ¡Partiste! ¡Andate del Canal, ándate del programa ... ándate inmediatamente...!

JORGE ¿Te mandó Ignacio?

VERÓNICA ¡Ignacio no tiene nada que ver! ¡Este es un problema entre tú y yo!

JORGE ¡Este es un problema mío! ¡De mi conciencia! ¡De mi responsabilidad! Voy a entregar esta carta personalmente; ¡le duela a quien le duela!

VERÓNICA ¡Haz lo que quieras con tu carta, pero ándate!

JORGE ¿Tú me vas a echar? Ignacio me hizo un favor ... ¿entiendes...? me hizo un favor, a mí, al contratarte. Yo le pedí ... yo le rogué ...

VERÓNICA Por supuesto que tengo que creerte, ¿no? Por supuesto que estás diciendo la verdad, ¿no? Por supuesto que Ignacio me mintió a mí ... ¡Por supuesto!

JORGE ¿Y tú me vas a echar a mí...?

VERÓNICA ¡Sí. Yo!

JORGE Yo creí que el Gerente estaba ahí adentro ...

VERÓNICA ¡Claro que está ahí adentro! Cuando entres a entregarle tu cartita, pregúntale por qué te contrató. Si fue por tus premios, por tu curriculum, o por ser el marido de Verónica González. Ni siquiera sabía tu apellido. Todavía habla del "Señor González."

JORGE ¡Ahora va a saber quién es Jorge Bascuñán! ¡Y no se le va a olvidar nunca más mi apellido!

VERÓNICA Muy bien. ¡Que no se le olvide! ¡Mejor que cada uno tenga su propio apellido!

JORGE Me llamo Jorge Bascuñán; y soy periodista ...

VERÓNICA Eras periodista ...

JORGE Premio Nacional de Periodismo ...

VERÓNICA Candidato a cesante crónico ...

JORGE ¡Soy un profesional responsable e independiente!

VERÓNICA ... un pelele sin ñeque, borracho y fracasado.

JORGE ¡Cállate!

VERÓNICA ¿Tú me vas a hacer callar?

JORGE ¡Cállate o te pego!

VERÓNICA ¿Tú me vas a pegar? ¿Quién eres tú para pegarme?

JORGE ¡Tu marido!

VERÓNICA ¡Eras mi marido! ¡Eras periodista! ¡Eras un profesional responsable! ¡Eras un hombre brillante! ¡Eras mi marido! ¡Eras (Suena la alarma de gol y se oye una voz ordenando silencio. Ambos quedan en silencio. Mientras tanto, abajo se ha iniciado la escena entre Cecilia e Ignacio. Estamos en el departamento de Ignacio Ramírez. Este está redactando un artículo. Ignacio ha encendido una grabadora donde se escuchan los compases del himno de la Universidad de

Concepción. Cecilia entra.)

IGNACIO Hola (*Vuelve a escribir.*)

CECILIA Pensé que no había nadie en tu departamento. Estuve colgada al timbre y no me abría nadie ... Al fin me di cuenta que la puerta estaba abierta.

IGNACIO (*Señalando la grabadora.*) El himno de tu Universidad.

CECILIA Sí, sé ... ¿Cómo te fue en Concepción? ... Cuéntame.

IGNACIO Bien.

CECILIA ¿Cuándo llegaste? (*Se acerca y le da un beso en la frente.*)

IGNACIO Anoche

CECILIA ¡Y no te apareciste por el Diario en todo el día!

IGNACIO No ... es que estoy en esto ... (*Sigue escribiendo.*)

CECILIA ¡Santiago en enero es un horno! (*Ignacio sigue escribiendo.*) Parece que no es hora de visita ...

IGNACIO ¿Cómo de visita?

CECILIA Hace cinco días que no me ves; te fuiste a hacer un reportaje a Concepción, no me has dicho cómo te fue; no me preguntas cómo me ha ido a mí ... Por eso me parece que no es hora de visita ...

IGNACIO ¿Qué te pasa? ¿Por qué estás enojada? (*Sigue escribiendo.*)

CECILIA Nada. Me pasa que vine a hablar contigo. Pero parece que debía haber pedido audiencia.

IGNACIO No seas exagerada. Ya estoy terminando. (*Ella se sienta enciende un cigarrillo. Él sigue escribiendo. Cuando se interrumpe la acción, Jorge y Verónica siguen silenciosos en la pasarela, Jorge fumando siempre. Entra Fernandito.*)

JORGE ¡Sigue llegando gente al baile!

FERNANDO Oye Jorge, ¿entregaste la carta?

JORGE ¿Qué carta?

FERNANDO ¡La carta, pues, hombre! ¡La de nosotros!

JORGE ¡Ah! No. No me han recibido todavía ...

FERNANDO ¡Ah! ¡Menos mal! ¡Préstamela!

JORGE ¿Para qué?

FERNANDO ¡Préstamela un segundito, hombre! ... ¡No seas desconfiado! (*Jorge le pasa la carta. Fernandito la lee. Mientras lee, Verónica se dirige a Jorge.*)

VERÓNICA ¿Me das un cigarrillo?

JORGE Claro (*Le pasa uno.*) No son de los que te gustan.

VERÓNICA No importa. (*Ella busca fósforos, no encuentra, Jorge se lo enciende.*)

FERNANDO ¡Aquí está la cosa! ¡Es un puro problema de forma! ¡Las cosas hay que decirlas! ¡Por supuesto que hay que decirlas! ¡Pero hay formas de decir las cosas!

JORGE Claro. ¡Hay formas de decir las cosas!

VERÓNICA Sí, pero al pan, pan.

FERNANDO ¡Claro; y el vino, la Granja! (*Se ríe. Ninguno de los otros dos se ríe.*) Bueno; pero pongámonos serios. Por ejemplo ... aquí dice ... venimos respetuosamente ... eso está bien ... pero, “¡ja exigir!” ¡Viejo ... eso no corresponde!

JORGE Uno tiene derecho a exigir respeto ...

VERÓNICA Siempre que uno, a su vez, haya respetado ...

FERNANDO ¡Respeto si quieres ser respetado! (*Se ríe.*) Oye ... oye ... y aquí esto de que ha significado virtualmente el despido ... ¡Cómo vas a decir eso! ¡Si ni siquiera sabemos si la van a echar!

JORGE Uno siempre sabe cuándo lo echan.

VERÓNICA Claro. Cuando realmente lo echan ...

FERNANDO Exacto. Cuando realmente lo echan ... Y esto otro ... “vulnera las prerrogativas de los trabajadores ... los derechos humanos ... la dignidad de los asalariados” ... No corresponde, viejito ... No corresponde para nada ...

JORGE Cuando a uno le quitan la dignidad le quitan todo ...

VERÓNICA Nadie puede quitarle la dignidad. Uno la puede perder, que es otra cosa.

FERNANDO ¡Exacto! Entonces tarjamos eso y borramos aquí (*Empieza a tarjar.*)

JORGE (*Que ha estado metido con Verónica, de pronto se da cuenta de la acción de Fernandito.*) ¿Qué estás haciendo? (*Le saca la carta.*)

FERNANDO Arreglando el documento.

JORGE ¡Me cagaste la carta, huevón!

FERNANDO Pero yo creí que estábamos de acuerdo ... Uds. aceptaron cuando yo dije ...

JORGE ¡Pero la rayaste entera, hombre!

FERNANDO Las frases inconvenientes ... ¡Lo demás lo dejé intacto!

JORGE ¡Pero mira lo que quedó, huevón! “Los abajo firmantes saludan a Ud. atte ...”

VERÓNICA (*Tomando la carta.*) ¡Pero cómo van a mandar una carta toda rayada!

JORGE Este es un problema entre Fernando y yo. ¡Por favor, no te metas!

VERÓNICA ¿Cómo no me voy a meter? ¡Si yo también firmé la carta!

FERNANDO Claro ... Si ella también firmó.

JORGE La firmaste para esconderla en el bolsillo de Ignacio.

VERÓNICA ¡Yo no la escondí en ninguna parte!

JORGE Pero permitiste que Ignacio lo hiciera.

FERNANDO Oye, por favor ... ¡No empecemos de nuevo con los conflictos paralelos! Hay que redactar otra carta ...

(*Entra Martín con anteojos oscuros y un gorro de motoneta. Toca la puerta de la oficina de don Hernán y se oye una voz que dice: “Sírvanse esperar”.*)

FERNANDO Oye, ¿se podría saber qué es lo que pretendes tú?

MARTÍN Mira, gordito, redacten todas las cartas que quieran, pero yo voy a hacer lo único que queda por hacer: renunciar.

JORGE ¡Renunciar! Claro. ¡Y después que no te acepten la renuncia porque estamos en la cresta de la ola! ¡Andate a la cresta!

MARTÍN No, viejito: ¡Renuncia masiva e indeclinable!

VERÓNICA (*Yéndose.*) ¡Masiva! ... Claro, ¡masiva!

JORGE (*Siguiéndola.*) Verónica ... ¿dónde vas? ¡Verónica! (*Jorge, que ha estado leyendo la carta, se la entrega antes de salir a Fernando y dice.*) ¡Fantástico! (*Salen Jorge y Verónica.*)

FERNANDO ¡Jorge, don Hernán está esperando la carta! ¡Seamos serios!

MARTÍN ¡Qué carta ni cuatro cuartos! ¡Renunciamos y vámonos!

FERNANDO ¿Pero, tú estás loco? ¿Usas la cabeza para dejarte crecer el pelo o para pensar?

MARTÍN Hay que renunciar ... hay que irse ...

FERNANDO Renunciar ... sí ... a ver, veamos tu carta ... (*Leyendo.*) Mira, viejo pelotudo: Nos dirigimos respetuosamente a ti para manifestarte que: tu canal es una huevada; métetelo por donde mejor te quepa y ándate un ratito a la cresta; ¡Comité de Hueveo Colectivo! (*A Martín.*) ¿Pero, tú estás loco? ¡Te pones los anteojos y no ves nada, huevón!

MARTÍN ¡Cállate, ballena viajera!

FERNANDO ¡Cállate tú, ensalada de huesos! (*Saliendo.*)

MARTÍN ¡Cállate chanco con chaleco ... traidor! (*Suena la alarma de gol y se oye la voz que dice: “Sr. Alvarez sírvase pasar.” Martín guarda la carta y arranca disparado.*) (*Abajo, Ignacio pone en marcha la grabadora y se oye:*)

VOZ DE GRABADORA ... y a mis estudiantes digo, que la tarea del mañana está en sus manos y que, para cumplirla, deben asumir desde luego la que ahora les corresponde: eso es: ...

IGNACIO (*A Cecilia.*) El Rector, don David Stitckin ...

VOZ DE GRABADORA ... deben prepararse no sólo mediante la asimilación de conocimientos, sino el ejercicio de una mente disciplinada, ágil, crítica, razonadora y abierta; que hay un tiempo para sembrar y un tiempo para cosechar. Y a mis amigos, cuyo afecto les hace exagerar el valor de mi ausencia,

digo: que al deshojarse una rosa no muere el rosal, siempre embebido en la apasionada faena de su nuevo florecer ...

IGNACIO *(Parando la grabadora.)* ¿Habla bien, no?

CECILIA Ignacio, me voy a Londres ...

IGNACIO Y yo, a Beirut. *(Serie. Cecilia le tira a la mesa un sobre.)*
¿Y esto, qué es?

CECILIA Mi contrato para trabajar en la B.B.C. de Londres.
¡Ignacio, lo acabo de firmar! No pensé nunca que me iba a salir tan rápido; tengo que estar allá antes del 15 ...

IGNACIO *(Que ha estado leyendo el contrato.)* 5 de enero de 1961...

CECILIA Te digo ... Lo acabo de firmar ...

IGNACIO ¿Y por dos años?

CECILIA ¡Renovables!

IGNACIO ¡Por Dios!

CECILIA Por Dios ... ¡Felicítame! Yo creo que deberíamos bajar, comprar una botella de champán y celebrarlo. ¿No te parece?

IGNACIO ¿Cómo puedes hacer tantos disparates? ... ¿Estás ciega?
¿No te das cuenta lo que tenemos en las manos?

CECILIA Ignacio, no me hagas reír ... ¿Qué es lo que tenemos en las manos? ¡Proyectos, proyectos y más proyectos! *(Tomando el contrato.)* Esto es lo único concreto que tengo yo en las manos.

IGNACIO *(Se para y le entrega un documento.)* ¿Proyectos? Léete esto. ¿Es un proyecto?

CECILIA No me digas que te resultó. *(Después de leerlo.)*

IGNACIO Nos resultó. A los dos.

CECILIA Ignacio ... Tú te das cuenta que yo no puedo ... que ahora ya no puedo ... Pero, ¿no te das cuenta lo que me ha costado conseguirme un contrato con la B.B.C. de Londres?

IGNACIO ¿Y tú no te das cuenta la importancia que tiene esto para nosotros?

CECILIA ¿Qué cosa?

IGNACIO ¿Formar el Departamento de Prensa del Primer Canal de Televisión que va a haber en Chile?

CECILIA Ignacio ... por favor ... ¿Qué significa hacer televisión en Chile? A quién le importa ... No ... no ... a este tipo de discusiones yo no voy a entrar *(Sale.)*

IGNACIO ¡Pero por Dios, Cecilia! Chile va a ser el primer país en el mundo en que la televisión va a estar en manos de las Universidades ... ¿Te das cuenta lo que ésto significa? ¡En manos de la Universidades, no de los comerciantes! ¡Una garantía para hacer cultura!

CECILIA *(Aparece con una maleta y unos libros.)* ¿Así que según tú, en la T.V. europea no se hace cultura? ¿Qué es lo que se hace?

¿Clases de gimnasia?

IGNACIO Por supuesto que hace cultura. Pero no es tu cultura. Hay que hacer cultura aquí, en Chile ...

CECILIA Ignacio ... ¿me puedes escuchar, por favor, cinco minutos sin interrumpirme?

IGNACIO Claro que puedo ...

CECILIA ¿Qué estoy haciendo aquí, yo, Ignacio?

IGNACIO Si no quiere que la interrumpa, no me haga preguntas...

CECILIA Por favor, no te hagas el gracioso ... Yo sé muy bien lo que estoy haciendo aquí, en Chile, Me estoy ahogando. Yo necesito salir, ver otra gente, oír la. En el diario, todo el día ... la misma rutina ... la misma desidia de siempre ... Gente que se compromete y no cumple ... y ahí estoy yo, la tonta, al pie del cañón. En una lucha estéril ... Ignacio ... que lo único que hace es hacerme aparecer como una cretina delante de todo el mundo ... Todo el día empujando ... ¿para qué? Para que todo el mundo se ría de mí ...

IGNACIO *(Interrumpiendo.)* Mira Cecilia: Yo vengo llegando de Concepción ... En Concepción he visto una ciudad transformada ...

CECILIA Yo no te voy a oír una sola palabra más *(Se para y sale.)*

IGNACIO No ... Es que tú no sabes lo que es Concepción con el Primer Congreso de Escritores Latinoamericanos ... Si vienes para acá te lo voy a explicar ... En Concepción, en este momento, nadie duerme ... porque todo es moción, petición, reunión, conversación, aclaración, concentración ... ¡Pensamiento! En Concepción piensan los niños; piensan los universitarios, piensan los viejos, piensan los árboles, piensan las piedras, el Bío-Bío, ¡hasta Cerro Caracol piensa...!

CECILIA *(Interrumpiendo.)* Pero yo estoy cansada Ignacio ... Cansada hasta la locura ...

IGNACIO ... Hay que tener fuerzas ...

CECILIA A mí no me faltan las fuerzas ... ¡Lo que me agota es la esterilidad! ¡La vida hay que regarla! *(Sale a buscar otros libros.)* ... ¡De vez en cuando uno tiene que ver frutos! ¿Sabes lo que me pregunto, Ignacio? ¿Qué es lo que estoy esperando? ¿Por qué tengo yo que esperar? ¿Y a quién estoy esperando? ¿A una tropa de mediocres que han perdido hasta la facultad de soñar?

IGNACIO ¿Sabes lo que me pasó el miércoles en la tarde en la Universidad de Concepción?

CECILIA No. No sé. Porque estoy en otra cosa.

IGNACIO Yo tuve que elegir. En el Salón de Actos de la Universidad estaba Ernesto Sábato. En la Escuela de Verano

estaba Pablo Neruda. El profesor Lipschutz en la Casa del Arte y en el Aula Magna, Linus Paulis. Y, espérate, en la noche en el Teatro de Concepción, está la Orquesta Sinfónica y en el Foro Abierto, el Teatro de la Universidad, con Lope de Vega. Bueno, al final, me quedé con Sábado; simplemente porque no lo conocía ...

CECILIA Tendría que haber mandado esto a la tintorería ... Está inmundo ...

IGNACIO ¿Sabes lo que pasó ahí, Cecilia? No volaba una mosca, Cecilia; ni una tos; ni una carraspera; sólo Sábado y el hombre, con mayúscula. ¿Puede superar el miedo, un creador? ¿A ti te da miedo, Cecilia ... de repente ... escribir? ... escribir? ...

CECILIA Perdona, Ignacio, pero yo dejé unos zapatos aquí el día miércoles ... ¿Dónde están?

IGNACIO Todas tus cosas están en el closet chico ... (*Ella se para con la maleta y sale. El sigue hablando.*) Porque yo le creí todo lo que dijo: "Un creador tiene que empezar por perder el temor a sus propias obsesiones. El artista vive lleno de obsesiones y, en la medida que ellas salen a la superficie, él respira. Y no importa que se repita. Porque siempre hay una obsesión ... la más escondida, la más dolorosa ... que, a veces, sólo se muestra por pedacitos ... y por esta misma razón, aparece y vuelve a aparecer una y otra vez y se repite al infinito en la obra de un creador. Un verdadero creador, lejos de temer a sus propias obsesiones ... debe a-m-a-r-l-a-s." Mira ... Mira ... Te voy a mostrar algunas de las cosas que dijo el rector Stitchkin cuando inauguró el encuentro de Escritores ... (*Busca entre sus papeles y le lee.*) Mira ... "hoy a desconocimiento de los países de América ... Sabemos con más exactitud lo que ocurre en Europa, aun en sus detalles anecdóticos, que las cosas realmente importantes que suceden en los países de América ... Es necesario provocar ese conocimiento, apoyados y amparados en el lema de esta casa: "Por el desarrollo libre del espíritu ..." Y fíjate cómo terminó el Rector su intervención ... (*Vuelve a leer.*) ... "Pero de pronto, en el diálogo, y ése es su valor y estímulo, en el diálogo, de pronto, surgirá una trizadura en el alma del escritor, en que aflorará como un relámpago que ilumina la noche oscura, el íntimo sentido de las cosas; y será esa, en definitiva, la recompensa que nuestro pueblo, el pueblo que asistirá a estos actos, recibirá de Uds. No tanto la cosa formal, no tanto el debate polémico respecto de actitudes, pensamientos, cuanto lo que nosotros logremos descubrir de súbito cuando alguno de Uds. trice su propia actitud y se produzca, repito, esa honda trizadura que

nos permita ver el fondo del alma ..." Te das cuenta, Cecilia. Hoy recién en los inicios de la década del '60 una Universidad de provincia ha producido el milagro de reunir lo mejor del pensamiento americano en nuestro país ... Y estamos a punto de conseguir un instrumento de gran potencial cultural como puede llegar a ser la televisión.

CECILIA Ya ... empezamos con los proyectos ...

IGNACIO ... para desarrollar esta experiencia ...

CECILIA Proyectos ... proyectos ...

IGNACIO ... y hacerla llegar a todos los rincones de Chile ...

CECILIA Proyectos ...

IGNACIO Pero, proyectos avalados por la realidad ...

CECILIA Ah, claro, pero siempre ...

IGNACIO ... el nombramiento está firmado ...

CECILIA ... contando conmigo ...

IGNACIO Lógico ...

CECILIA ... Porque tú partes de ese axioma ... Cecilia y yo ... ¡Yo y Cecilia! ... ¡Y los demás piensan lo mismo! ... Cecilia estará siempre disponible, sin importarles un bledo lo que yo siento ... con una falta de respeto tan esencial hacia lo que yo soy ...

IGNACIO ¿Por qué me estas diciendo eso? ... ¡Tú sabes cómo te respeto!

CECILIA Como colaboradora, sí ...

IGNACIO Por supuesto ...

CECILIA Y te lo agradezco ... ¡Créeme que te lo agradezco mucho! Pero tienes que entender, Ignacio Ramírez ... que soy algo más que una planta, yo soy una mujer, soy una persona ...

IGNACIO Naturalmente.

CECILIA Yo también necesito trizar mi propia actitud ... ¡Necesito, Dios mío, descubrir qué es lo que hay en el fondo de mi alma! ... ¡Además que yo me merezco esta oportunidad! ... ¡Me la merezco! ... (*Ignacio no contesta.*) ¿Me la merezco, Ignacio?

IGNACIO ¿Por supuesto que te la mereces! Pero aquí, en Chile ... ¡Donde está todo por hacerse! ... Porque aquí esa oportunidad va a tener dimensión, va a crecer ... porque se va a identificar con la oportunidad de los demás ... ¡Aquí, en Chile, donde está todo por hacerse! ... Cecilia, linda, yo te pido que reflexiones ... ¿Cómo no te das cuenta lo que va a ser nuestra televisión dentro de unos 10 o 15 años más? ... ¿Lo que van a ser nuestras Universidades dentro de unos 10 o 15 años más? (*Echa a andar la grabadora y reaparece el himno de la Universidad de Concepción.*) ¿Lo que va a ser Chile entero dentro de unos diez o quince años más? ... (*Ignacio ya no encuentra qué argumento*

dar y corea el final del himno de la Universidad. Cuando él empieza a hacerlo, Cecilia le extiende el sobre con el contrato. Él la mira unos instantes, toma el sobre y ambos empiezan a corear bajito el himno para terminar en los últimos compases cantando fuerte. Se encienden todas las luces del escenario violentamente. Hemos vuelto al presente.)

IGNACIO Estoy cansado, Cecilia. Cansado hasta la locura. Y no es que me falten fuerzas, sino que lo que me agota es la esterilidad ... Uno es más que una planta ... uno es una persona ... Y yo ahora me pregunto ... ¿Qué es lo que estoy esperando? ¿Y por qué tengo yo que esperar? ¿Y a quién estoy esperando? Cecilia estoy aterrado frente a la posibilidad de que nos conviertan a todos en esa tropa de mediocres que han perdido hasta la facultad de soñar ... Estoy aterrado ... y no sé qué hacer...

IGNACIO *(Suena el teléfono: Ignacio contesta.)* Aló. Sí. Sí, está aquí. No se preocupe. La grabación está suspendida por el momento. Espérese un segundo ... Se la voy a llamar. *(Ignacio le hace un gesto a Cecilia y ésta toma el teléfono.)*

CECILIA *(En el teléfono.)* ¿Aló? Sí. Con ella. ¿Con qué revista? Perdón. No le entiendo. ¡Ah! No; salir no puedo. Estoy en la mitad de una grabación. Le puedo contestar algunas preguntas; siempre que sea rápido y por teléfono. Soy separada. No. No reincido. Ya aprendí mi lección. *(Mientras Cecilia sigue hablando aparecen por la platea Jorge y Verónica. Jorge se sienta en su sillón de grabación.)* El rojo; antes me gustaba el verde, pero ahora me gusta el rojo. Aries. Bueno, yo nací siendo Aries y voy a morir siendo Aries. Ud. comprende que si uno no es leal con su signo zodiacal, ¿con qué, entonces?

VERÓNICA Ignacio, Jorge se va ...

IGNACIO ¿Qué?

VERÓNICA Jorge se va. Jorge, ándate. *(Jorge se da una vuelta en el sillón cantando el "Danubio Azul.")*

CECILIA *(Cecilia siempre en el teléfono.)* ¿Mi tipo de hombre ideal?

JORGE *(Al ver entrar a Fernando.)* Ahora que llegó Fernando, podemos seguir grabando ...

IGNACIO ¿Dónde está Martín, Fernando?

FERNANDO Ya viene.

JORGE Y si no viene, da lo mismo ...

IGNACIO ¿A quién le da lo mismo?

JORGE Al público, al Canal, a nadie le importa. Hagamos la pega y punto.

VERÓNICA ¿Desde cuándo te convertiste en un ganapán, Jorge?

JORGE Desde que me convencí de que Ignacio es una estafa. Que no merecen tener a su lado más que ganapanes.

FERNANDO Oye, Jorge, yo creo que tú estás equivocado. Nosotros somos un equipo. No nos vamos a poner a pelear entre nosotros.

CECILIA *(Siempre en el teléfono.)* ... No. Yo estoy de acuerdo con el machismo. A mí me encantan los hombres, así que también soy machista. Sobre el movimiento de Liberación Femenina qué quiere que le diga, linda. Yo no necesité de ningún movimiento para liberarme. Ahora eso de que se junte una cantidad de mujeres a quemar sostenes, con lo cara que está la ropa interior ... ¡qué quiere que le diga!

JORGE Yo todavía estoy esperando que Ignacio me responda. Todos tenemos que responder.

IGNACIO ¿Y tú me has respondido a mí, Jorge?

JORGE ¿En qué?

IGNACIO ¿Cuando te acepté en este programa, no dijiste que ibas a dejar de tomar?

JORGE Fíjate que tuve que tomar, porque ...

IGNACIO ¿Que estabas de acuerdo conmigo en que lo principal era defender el trabajo con dientes y uñas, pero defender el trabajo?

JORGE ¡Con dientes, uñas, muelas! Y éso es lo que he estado haciendo. Pero tú ahora no me estás pidiendo que defienda el trabajo, sino que renuncie a mis principios y eso es otra cosa me entiendes?

IGNACIO No te entiendo ni media palabra.

JORGE Lo que quiero decir es que si tú vas agachando el moño, tal como lo has estado haciendo frente al problema de la Ana María y a las demás provocaciones que hemos estado recibiendo, nos van a ir echando, uno por uno. Y tú, que alguna vez fuiste un hombre de pelea, no vas a hacer nada; ni siquiera cuando te echen a ti ...

Porque así es la cosa; mien-

(Mientras tanto, Cecilia en el teléfono):

Robert Redford

El Rubí

El espectáculo más interesante que hay en Madrid en este momento, es el recital de la Nacha Guevara ... Es un espectáculo musical en base a poemas de Benedetti. ¿Ah, no conoce a Benedetti? Es un autor uruguayo. Poeta y cuentista. El marido de Nacha, que es un muy buen músico, ha musicalizado estos poemas ... La acompañaba en el piano en canciones como "El Padre Nuestro Latinoamericano" y una muy hermosa canción sobre la libertad.

tras más agachas el moño más te pegan, más te reventan; y como tú te estás convirtiendo en un agachador de moño profesional, alguien tenía que dar la cara; y éso fue lo que traté de hacer, dar la cara ...

IGNACIO La cara de un curado. Eso fue lo que diste...
(*Jorge se abalanza sobre Ignacio tratando de pegarle.*)

VERÓNICA ¡Jorge!
(*Jorge se contiene. Se quedan un rato mirándose Jorge e Ignacio, frente a frente. Luego, Jorge se da media vuelta y se dirige a su sillón de grabación.*)

VERÓNICA Yo me voy ...

FERNANDO Si tú te vas, nos vamos todos ...

JORGE Yo no tengo por qué irme. A mí me pagan, yo cumplo con mi pega y punto.

IGNACIO Mira, Jorge; esto que te voy a decir lo vas a entender muy bien, porque no estás demasiado curado. En un minuto más voy a abrir la puerta de este estudio para que nos vayamos todos. Y entonces la heroica historia de este grupo de trabajadores de la cultura va a quedar reducida a la liquidación de un grupo de trabajo por culpa de un borracho. Y las historias de curados, mi querido amigo, ya no le interesan a nadie. Ahora, si quieres, te puedes ir. (*Bascañán se sienta con un gesto des-*

Sí ... Chile sigue siendo, para mí, una taza de leche...

¿Cómo? ¿Asociación libre? Ternura. Edad Media ... Fascismo ...

¿El destape? Mire a mí me parece que el destape en España ha sido algo bastante más serio y profundo. Es la reacción de un pueblo (*Gritando*) que ha permanecido más de 30 años reprimido ...

Probablemente el sábado ... No es mucho cuatro días ...

De muchas cosas ... sí ... aunque parezca raro ...

Perdón ... (*Cecilia cuelga el teléfono.*)

pectivo.) ¡Andate! (*Ignacio está gritando.*)

IGNACIO (*Se dirige al switch*) Luciano ... Apaga todo ... No va a haber grabación ...

LUCIANO ¿Y cuándo vamos a grabar este programa?

IGNACIO No vamos a grabar ... No va a haber programa ... Se acabó el programa ... Se acabó todo ... Apaga, por favor, Luciano ... (*Hace ademán de volver donde Jorge; Cecilia se interpone en el mismo instante en que bajan las luces del escenario. Luciano ha apagado los equipos.*)

CECILIA Ignacio, Ignacio, Ignacio ... (*Ignacio se contiene.*)

IGNACIO Espérame, Cecilia ... Voy a subir a Gerencia ... Espérame un minuto. (*Sale por la platea. Se produce un silencio en el escenario. A los pocos instantes se ve entrar a Martín que viene canturreando.*)

MARTÍN ¿Qué pasó? ¿Se cortó la luz? ¿Algún desperfecto técnico?

FERNANDO Apagón general. Desmaquillate.

MARTÍN ¿Otra vez? Ahora sí que voy a parecer propaganda de crema desmaquilladora: Crema para limpiar, crema para grabar y crema para huevear.

FERNANDO (*Tirándole un rollo de Toalla Nova.*) Toma ...

MARTÍN ¿Qué pasó?

VERÓNICA Ignacio renunció ...

(*Arriba Ignacio toca el timbre de la oficina de don Hernán. Se oye la alarma de gol y la voz que dice: "Sírvase esperar."*)

MARTÍN ¿Por qué renunció?

CECILIA (*Cecilia ha sacado unos papeles y empieza a leer. Durante su lectura todos los personajes se quedan clavados en sus respectivas ubicaciones oyendo; es casi un rito. Ignacio arriba, espera con las manos en la cabeza.*) ... "Vuelves a preguntarme por qué ese empeño loco en seguir aquí, trabajando en Chile, perdiendo el tiempo. Y me vuelves a hablar de las maravillas que podría hacer en la T.V. europea. Querida amiga ... ¡cómo poder explicártelo! ¡Yo siempre he estado aquí! ¡Cuando empecé la T.V. experimental en la Universidad y trabajábamos con una camarita que parecía de juguete, yo estaba aquí! Yo estaba aquí en el Mundial de '62, no jugando al football, precisamente, sino en una camioneta atestada de gente. Cuando la T.V., en el '64, cubrió por primera vez una elección presidencial, ¡yo estaba aquí! Yo estaba aquí cuando el hombre llegó a la luna. Y también estaba aquí cuando asesinaron al General Schneider, cuando se nacionalizó el cobre y cuando a Neruda le dieron el Premio Nobel y, después, cuando Chile entero se volvió loco, ¡también estaba

aquí! ¡Siempre he estado aquí! ¡Porque aquí están mis raíces! Y un hombre sin raíces es como un país sin historia.

Sé donde estoy ... Sé lo que me falta ... Sé lo que tengo ... Sé lo que me han quitado ... Sé lo que tengo. También sé que puedo parecerte un iluso, o peor, un agachador de moño ... Más de alguno ya me lo ha dicho. Pero una cosa es agachar el moño y otra, muy distinta, rendirse. Y yo no quiero rendirme ante lo que siento como un gran desafío: contribuir a que mi gente mantenga viva la facultad de pensar ... que nadie piense por nosotros. Es la forma que yo entiendo mi contribución a defender la cultura, que no es otra cosa que la facultad que tiene un pueblo para reflexionar críticamente en torno a su propia realidad. Por muy poco que se pueda hacer, hay que hacerlo y nadie lo puede hacer por ti.

Lo que nos ofrece ahora nuestro país, es distinto: antes, se trataba de volar (¿te acuerdas de Concepción?); hoy sólo puedes intentar usar tus facultades para expresar lo que los otros no pueden expresar, para incitar el pensamiento; cuando algunos pretenden eliminarlo no es una tarea fácil, Cecilia. Tampoco es grata. Muchas veces tienes que callarte, hacerte el desentendido, ahogar tu rabia y rebeldía, para no frustrar esa tarea. Ser intolerable si uno estuviese solo. Afortunadamente, ese ya no es mi caso. He logrado, por fin, formar un equipo. Verónica González, Ana María Montoya, Jorge Bascuñán, Fernando Sierra y Martín Alvarez, forman un equipo excepcional para el programa, no sólo en el plano profesional, sino que, también, como seres humanos: se trata de gente leal, capaz, consciente y solidaria.

Todo esto es lo que me sujeta; lo que me hace seguir, seguir, seguir ... Sé que me comprendes. ¡Sé que si estuvieras aquí, harías lo mismo! ... Como siempre, te robo el primer beso ...

Ignacio

JORGE ¿Cuándo escribió esa carta?

CECILIA La recibí en Madrid hace tres semanas atrás. Pensaba leerla en cámara: creí que era el mejor homenaje que podía hacerles en su programa aniversario. *(Se produce un silencio largo. Hay una large pausa en que los personajes no saben qué hacer ni qué decir. Después de unos instantes aparece Ana Maña. Saluda. Se dirige resuletamente al lugar del maquillaje, donde se encuentra sentado Martín.)*

ANA MARÍA Hola, Martín. ¡Déjame el asiento, por favor!

MARTÍN *(Mirándola sorprendido.)* Claro ... *(Se dirige hacia el*

otro extremo donde está Jorge.) ¡Chucha! ¡La Ana María!

VERÓNICA Ana María ... ¿Cómo estás?

ANA MARÍA Bien. Ahora, bien.

FERNANDO Nosotros estamos con un tremendo problema ...

ANA MARÍA ¿Qué problema, gordito?

FERNANDO ¿Viniste a grabar?

ANA MARÍA ¿Estoy a tiempo, Verónica?

VERÓNICA Estamos parados, por el momento ...

ANA MARÍA No será por culpa mía, supongo ...

VERÓNICA No, Ana María. No es culpa tuya.

ANA MARÍA ¿Dónde está Ignacio?

FERNANDO En la Gerencia.

VERÓNICA *(A Cecilia.)* Ella es Ana María.

CECILIA Sí. Ya me di cuenta.

MARTÍN Dame un cigarrito, Cecilia ...

CECILIA Por qué no compras cigarros, Martín ...

MARTÍN Si compro ... lo que pasa es que se me acaban ...

JORGE *(Pasándole cigarros.)* Toma ... ¡Pero no los rompas, hombre!

MARTÍN ¡No me critiques a mí, por favor, oye!

FERNANDO ¿Qué hacemos? ... ¿Se le ocurre algo, Cecilia?

CECILIA No ... No sé *(Todos están mirando a Jorge. De pronto se para Verónica y sale.)*

JORGE Verónica ... ¿Dónde vas?

VERÓNICA No te preocupes, Jorge. No voy a tomar café. Voy a buscar a Ignacio. *(Sale.)*

ANA MARÍA Hola.

CECILIA Hola.

ANA MARÍA ¿Tú eres Cecilia Montes?

CECILIA Y tú, Ana María Montoya.

ANA MARÍA Ignacio nos ha hablado siempre con gran cariño de ti.

CECILIA El también me ha escrito largamente sobre cada uno de Uds.

FERNANDO Me acuerdo del Popoto ... del director de tu colegio ... dos en castellano, dos en matemáticas ... y, Alabado sea el Augusto, ¡siete en gimnasio! Castigado, sábado y domingo.

MARTÍN Voy e echarme una peñadita ...

VERÓNICA *(Arriba, Verónica ha entrado y se encuentra con Ignacio.)* Ignacio. Baja. Te estamos esperando.

IGNACIO Por favor, Verónica ... ¡No vamos a empezar a discutir de nuevo!

VERÓNICA Llegó la Ana María.

IGNACIO ¿Llegó? ¿Dónde está?

VERÓNICA En el estudio.
 IGNACIO ¿Qué dijo?
 VERÓNICA Nada. (*Verónica e Ignacio salen. Mientras tanto abajo.*)
 FERNANDO Las tonteras que se le escapan a uno ... Ella es la Cecilia Montes, Ana María ...
 ANA MARÍA Sí ... Ya nos presentamos ...
 FERNANDO Es una lástima ... porque viene por muy pocos días ... No va a alcanzar a disfrutar del Metro ... Fíjese que ahora le van a poner unas ruedas coloradas ... ¿Cuatro días, dijo ... no?
 CECILIA Yo dije eso, Fernando. Pero puedo cambiar de idea.
 MARTÍN Cómo ... cómo ...
 CECILIA Dije que me iba a quedar cuatro días. Pero puedo cambiar de idea ...
 MARTÍN Pero, ¿cómo? ¿Estás demente? ¡Hace cinco minutos dices una cosa y cinco minutos después dices otra!
 CECILIA ¿Quieres que te cuente un secreto, Martín? Me carga Europa.
 MARTÍN ¿Te carga?
 CECILIA Me carga.
 MARTÍN ¡A mí también me carga! (*Ambos se ríen. Entra Verónica.*)
 VERÓNICA Ahí viene Ignacio. (*Entra Ignacio. Se dirige directamente a Ana María.*)
 IGNACIO Hola.
 ANA MARÍA Hola.
 IGNACIO ¿Cómo estás?
 ANA MARÍA Bien. Aquí estoy bien, Ignacio.
 IGNACIO ¿Qué te pasó?
 ANA MARÍA Después. Ahora estoy lista para grabar.
 IGNACIO No va a haber grabación, Ana María.
 ANA MARÍA ¿Por qué?
 IGNACIO Porque ... Es muy largo ... (*Se da media vuelta para irse. Jorge toma la chaqueta de Ignacio.*)
 JORGE Ignacio ... una cosa es agachar el moño y otra muy distinta es rendirse ... (*Ignacio se lo queda mirando.*)
 FERNANDO Hay que seguir ... seguir ... seguir, ¿o no?
 MARTÍN Por muy poco que se pueda hacer, hay que hacerlo ...
 VERÓNICA Y nadie lo puede hacer por tí. (*Ignacio se da vueltas y mira interrogativamente a Cecilia.*)
 CECILIA La recibí en Madrid hace tres semanas.
 IGNACIO (*Se queda mirando a Cecilia. Después de una pequeña pausa se da media vuelta e inicia la salida. A los pocos pasos se detiene. Mira a todos los demás como para decirles algo. Los ve*

a todos en sus puestos de grabación, expectantes.) Luciano enciende todo, por favor. Vamos a continuar la grabación. No vamos a parar; vamos a seguir hasta el final.
 VOZ DE LUCIANO Muy bien. Tú me avisas cuando el estudio esté listo.
 IGNACIO (*Ha ocupado su puesto de grabación. Jorge le pasa su chaqueta.*) Gracias.
 VERÓNICA ¿Ana María, tu reportaje?
 ANA MARÍA No lo tengo.
 VERÓNICA ¿Por qué?
 ANA MARÍA Me lo quitaron.
 VERÓNICA ¿Quién te lo quitó?
 IGNACIO (*Interrumpiendo a Verónica.*) ¡Luciano! Engancha con la parte final del champañazo. Cuando digo "después de una pausa comercial ..."
 LUCIANO Está listo. Corriendo Video ... 5, 4, 3, 2, 1, grabando ...
 IGNACIO (*En cámara.*) Después de este agradable champañazo, pasamos a la sección habitual de nuestro programa, que consiste en mostrarles los reportajes que hemos preparado para Uds. y sobre los cuales los periodistas de "Siete en el Aire" discutiremos en la parte final del mismo ...
 CECILIA (*Interrumpiendo.*) ¿Me perdonas, Ignacio? Antes de entrar a ver los reportajes quisiera rendirles un pequeño homenaje en esta fecha de aniversario ... (*Saca la carta y comienza a leer.*) "Vuelves a preguntarme por qué ese empeño loco en seguir aquí, trabajando en Chile, perdiendo el tiempo ... Y me vuelves a hablar de las maravillas que podría hacer en la T.V. europea ... Querida amiga ... ¡Cómo poder explicártelo! ¡Yo siempre he estado aquí! (*Apenas comienza la lectura, la luz de la escena empieza a decrecer y empieza a sonar suavemente la música. A la altura del parlamento escrito, ya la música ha entrado en plenitud y la escena ha quedado gradualmente a oscuras.*)"

TELÓN

TRES MARÍAS Y UNA ROSA

David Benavente y T.I.T
1979

Personajes

NEGRO
MARÍA ESTER
MARÍA LUISA
MARUJA
ROSITA

PRIMER ACTO

PRIMER CUADRO

(El patio de una modesta casa en una población marginal, bajo el parrón una bicicleta patas arriba y desarmada. Más atrás ropa tendida y otros utensilios típicos. La Maruja está encaramada arriba de una escalera arreglando el parrón que se ha desprendido. Sobre una mesa una radio que transmite "Pobrecito Mortal" a todo volumen en interpretación de su autor.)

NEGRO *(En off desde el interior de la casa.)* ¡Apaga esa huevía, Maruca! *(La Maruja baja de la escalera, apaga el receptor y comienza a hacer orden muy apurada al tiempo que en la puerta de calle se escuchan gritos. La María Ester entra.)*

MARÍA ESTER ¿No ha llegado nadie?

MARUJA ¿Qué le pasó, Estercita por Dios?

MARÍA ESTER El Ramón me pegó.

MARUJA ¿Otra vez?

MARÍA ESTER Estoy tan aburrida, oiga, porque ahí se lo pasa mirándose al espejo y peinándose. No hace amago de buscar trabajo. Andate, huevón, le digo yo, pero no se quiere ir de la casa.

MARUJA Ayúdeme a echar una rociadita que no demoran en llegar ... *(La María Ester toma el balde y comienza a rociar exageradamente mientras la Maruja barre de atrás.)* ¡No salpique tanto pues, Estercita, que me está dejando el puro

barrial! Tome, barra usted mejor, ¿quiere? *(Se cambian.)* No levante tanto polvo, pues, Estercita.

MARÍA ESTER No barro ninguna huevía.

MARUJA Ya, cuénteme lo que pasó pero vaya colocando los pisos para la reunión.

MARÍA ESTER *(Colocando los pisos distraídamente.)* Ahí estaba lavándole las camisas de fútbol, porque yo soy la única de las once huevonas que le lava las camisetitas, cuando llega el perla con el corte de pelo igual, pero igual, igual... ¡Al Travolta! ¡Quizás cuánto le saldría el corte de pelo!

MARUJA ¡Pa' dónde salió pegando con los pisos ahora, Estercita por Dios!

MARÍA ESTER Porque nosotros habíamos ido juntos con el Román a ver la película ...

MARUJA ¿Qué película?

MARÍA ESTER *Saturday Night Fever.*

MARUJA Ah ...

MARÍA ESTER ¡Te parecís al Travolta le había dicho yo, en broma, eso sí, no pa' que agarrara papa el huevón!

MARUJA No, no, no, ahí no me puede poner los pisos.

MARÍA ESTER Siempre los hemos puesto aquí.

MARUJA ¿Que no ve que la bicicleta está toda desarmada?

MARÍA ESTER Se meten las piezas en este cajón y se sacan del medio.

MARUJA Si tiene todas las piezas contadas: cada golilla, cada tuerquecita. Se las mueven y me arma la grande, después.

MARÍA ESTER ¿Y pa' qué quiere bicicleta cuando se lo pasa echado en su pieza?

MARUJA Va a trabajar independiente, ahora.

MARÍA ESTER Trabajar independiente; lo mismo me decía el Román. Fui y le compré una bicicleta. ¡Ahí quedó la bicicleta!

MARUJA Ayúdeme con la mesa, Estercita.

MARÍA ESTER ¿Te gusta?, me dijo.

MARUJA ¿Qué cosa?

MARÍA ESTER ¿Te gusta el Travolta chileno? Mirándose al espejo el huevón, porque en eso se lo lleva, y se parece, no ve que el Román es moreno de ojos claros.

MARUJA Es simpático el Román.

MARÍA ESTER ¿Usted lo encuentra simpático?

MARUJA Con esa sonrisa que tiene ...

MARÍA ESTER Yo no sé qué le encuentran de simpático porque usted sabe que no da un peso pa' la casa, entonces dígame usted ¿de dónde iba a sacar plata pa'l corte de pelo Travolta? Dime cualquier cosa, le dije, aunque sea mentira, pa' creerte y

quedarme tranquila.
 MARUJA ¿Y é? *(Entra.)*
 MARÍA ESTER Mudo. Entonces agarré todas las camisetas de fútbol con lavaza, y se las tiré por la cabeza.
 MARUJA Donde es joven el Román se entusiasma por ahí.
 MARÍA ESTER ¡Claro, y yo tengo que estarlo alimentando mientras el perla anda miniendo con otras por ahí!
 MARÍA LUISA *(Gritando en off.)* ¡Perros de mierda! ¡Sale pa' allá porquería! ¡Ayy! ¡Señora Maruja, tírele agua!
 MARUJA ¡Sht! No grite tanto, María Luisa.
 MARÍA LUISA *(Entrando.)* ¿Estos perros me creerán chorizo que andan a la siga de una? *(Volviéndose.)*
 MARUJA Están rabiosos, oiga.
 MARÍA LUISA Llenos de baba. ¡Ya estoy cabreada de ver perros! *(Ladridos.)* ¡Perros mugrientos! ¡Salgan de aquí! ¡Se fueron las mugres!
 NEGRO *(En off desde adentro.)* ¡Hasta cuándo van a gritar, viejas de mierda!
 MARÍA LUISA ¿Así es que está, oiga?
 MARUJA Usted sabe que siempre está.
 MARÍA LUISA Calladito el loro nos vamos a quedar entonces.
 MARUJA Páseme sus cositas y tome asiento.
 MARÍA LUISA Vine volando, señora Marujita, porque me tengo que ir corriendo.
 MARUJA Usted sabe que tenemos reunión todos los miércoles, María Luisa, no puede irse corriendo.
 MARÍA LUISA Es que dejé los cabros solos en la casa, encerrados con llave por fuera, porque si no, entra y sale, entra y sale, usted sabe.
 MARÍA ESTER Usted siempre llega volando y se va corriendo.
 MARÍA LUISA Tengo familia; no como usted que tiene que cuidar a su puro marido, no más.
 MARÍA ESTER Yo pongo el Taller en primer lugar; no como otras que yo conozco.
 MARUJA ¿Y qué le pasó en el brazo, María Luisa, por Dios? ¿Y en las piernas? ¿La alcanzó a morder algún perro?
 MARÍA LUISA Fíjese que anoche, ya nos habíamos acostado ya cuando de repente, un ruido. ¡Chuta! Me levanto y lo primero que atino es agarrar el carnet, porque nosotros con el Mario nos acostubramos a dormir con el carnet al lado. Parto pa' la puerta de calle, pa' ver quién era, cuando siento ruido en la cocina. Ladrones, dije pa' mis adentros, porque hacían días que nos estaban robando la comida ...
 MARUJA ¡Qué terrible!

MARÍA LUISA ¡Levántate, Mario, y trae la pistola que aquí en la cocina están robando los huevones!
 MARUJA ¿Y el Mario volvió?
 MARÍA LUISA ¡Ahí me acordé que el Mario anda en Argentina buscando pega, pues oiga!
 MARUJA ¿Y qué fue lo que hizo sin el Mario, señora María Luisa, por Dios?
 MARÍA LUISA Apechugar, qué es lo que iba a hacer. Abro la puerta de la cocina de una patá, prendo la luz y, ¡quién anda ahí mierda, mierda! Convídemme un poquito de agua, por favor, ¿quiere? *(Toma.)* ¡Cinco gatos, oiga! ¡De este porte! Parecían terneros bien criados... ¡Zas!, me pasa uno por aquí; el gato volador. Y el otro que sale comiéndose la comida de la olla. ¡Desgraciado! Y yo que le echaba la culpa a los cabros que se levantan en la noche a comer, donde no quedan nunca tranquilos. Cuando veo, oiga, que el más grande me está mirando sin pestañar, todo engrifado. ¡Zas! Se me viene encima, yo le hago el quite y lo aprieto contra la pared. Cagó el gato, dije yo, pero nada ...
 MARUJA Son bien duros para morir.
 MARÍA LUISA Pega un rebote, oiga, y se me tira al cuello con tan buena suerte que lo agarro de la cola y comienzo a darlo vuelta así como helicóptero—¿se acuerda del helicóptero que venía pa' la poblacion en la noche?—igual. ¡Zas! Lo tiro contra la pared y ahí quedó el gato, media tripa afuera. Ahí entra el Guille a la pelea, con un palo, igual a su padre. Agarre la escoba usted, me dijo, y entre los dos principiamos a apalear al gato; ¡viera la sangre como chorreaba y los cabros chicos gritando: mamita, mamita!
 MARUJA No le hace ni falta el Mario a usted, pues María Luisa.
 MARÍA LUISA Cómo no me va a hacer falta si una tiene sus otras necesidades también. Bueno, aquí le traje la arpillera, señora Maruja. Me van a tener que pagar doble porque esta me quedó mucho más linda que todas las demás. ¡Mire! *(La Maruja y la María Ester se la quedan mirando.)*
 MARÍA ESTER ¿Y esta creación qué es lo que es, oiga?
 MARÍA LUISA ¡El Juicio Final!
 MARÍA ESTER ¡Pero si no se entiende ninguna cosa, señora Maruja!
 MARÍA LUISA ¡Yo la encuentro bien clara, oiga!
 MARÍA ESTER ¡Una pura ensalada de letras!
 MARUJA En eso tiene razón la Estercita, María Luisa. Contiene demasiado texto.
 MARÍA LUISA Control de Calidad ha dicho repetidas veces que no

puede llevar mucho texto porque en el extranjero no se entiende.

MARUJA No es cuestión de más o menos palabras. Esta mía, no contiene ni media palabra pero está clara.

MARÍA LUISA ¡Cómo no va a estar clara si usted se especializa en puro comedor infantil!

MARÍA ESTER ¡Además que ésa está toda hilachúa!

MARÍA LUISA ¡Cómo no va a estar hilachúa si los patipelaos que salen aquí son todos hilachúos!

MARUJA En eso tiene razón la María Luisa, Estercita.

MARÍA LUISA ¡No los voy a poner de lamé a los patipelaos!

ROSITA *(En off.)* ¿Aló?

MARÍA ESTER Control de Calidad ha dicho repetidas veces que las arpilleras no pueden salir hilachúas pa'l extranjero porque el taller se desprestigia.

MARUJA Podría cortarle las hilachas, entonces.

ROSITA *(En off.)* ¡Aló!

MARÍA LUISA ¿Cortarle una hilachita? Eso sí que no. Una tiene su orgullo artístico también.

MARÍA ESTER Entonces no va a pasar.

MARÍA LUISA Tiene que pasar.

ROSITA *(En off.)* ¡Señora María Luisa!

MARÍA LUISA Diosito Santo, pero si se me quedó afuera la Rosita.

MARÍA ESTER Usted sabe que está prohibido traer cabros chicos a las reuniones.

MARUJA Arréglela un poquito, María Luisa, y yo se la paso bajo mi responsabilidad.

MARÍA ESTER ¡Yo no estoy de acuerdo con eso, ah!

ROSITA *(En off.)* ¡Aló!

MARÍA LUISA ¿Se acuerda que le hablé el otro día de la Rosita en el almacén?

MARUJA ¿Qué Rosita?

MARÍA LUISA Fíjese que esta mañana se quería tirar de cabeza al Mapocho.

MARUJA ¿Quién?

MARÍA LUISA La Rosita.

ROSITA *(En off.)* ¿Aló? *(La María Luisa se para a ver.)*

MARÍA LUISA Voy.

MARUJA ¡Sh!

MARÍA LUISA No se le dé nada, señora Rosa, le dije yo, porque yo la voy a llevar al taller y allá la gente es buena y la va a comprender.

MARÍA ESTER No estoy de acuerdo que entre más gente al taller yo, señora Maruca.

ROSITA ¡Señora Luchita!

MARUJA Hágala pasar pues, María Luisa, cómo la tiene esperando a todo sol.

MARÍA LUISA Señora Rosa, la señora Maruja dice que pase pa' adelante. *(Entra la Rosita con una enorme bolsa plástica transparente repleta de juguetes.)*

ROSITA Permiso.

MARUJA Adelante.

MARÍA LUISA Ta coloradita ...

ROSITA Buenas tardes, señora.

MARUJA Buenas tardes.

ROSITA Rosa Contreras de Martínez. *(Dándole la mano a María Ester.)*

MARUJA Está esperando guaguita, ¿ah?

ROSITA Sí.

MARUJA Deje sus cositas por aquí y tome asiento.

ROSITA Gracias.

MARUJA ¿Quiere un poquito de agua?

ROSITA Hace tanta calor, ¿ah? Gracias.

MARUJA ¿De cuántos meses que está enferma?

ROSITA De cuatro pa' cinco.

MARÍA ESTER ¡Ni se le nota!

MARÍA LUISA ¡Qué se le va a notar si no come ná! Yo tengo que andarle pasando tacitas de arroz, tacitas de azúcar porque la pobre no tiene con qué parar la olla.

MARÍA ESTER Aquí todas tenemos problemas.

ROSITA Y qué tiene que andar contando, oiga.

MARUJA ¿Tiene niños?

ROSITA Dos: El Rafita y el Chapulín.

MARÍA LUISA El Chapulín Colorado.

ROSITA Sea que mi suegra le regaló una capita roja pa' la Pascua; por eso le pusimos el Chapulín.

MARUJA ¿Y cuál es su problema, m'hijita?

MARÍA LUISA ¡Ya le dije cuál era su problema ya!

ROSITA Sea que yo hablé con la señora Luchita porque quería entrar a este grupo ...

MARÍA ESTER No puede entrar nadie al taller sin votación y aquí faltan dos socias.

MARÍA LUISA ¡Pero esas viejas no vienen nunca!

MARÍA ESTER Después tiene que pasar a la Central para aprobación, según el reglamento.

ROSITA Vengo otro día mejor. *(Levantándose.)*

MARUJA Siga no más.

ROSITA Sea que mi marido está trabajando ...

MARÍA LUISA Si no está trabajando ...

MARÍA ESTER ¿O sea que su marido tiene trabajo, señora Rosa.?

MARUJA Porque aquí todos tienen que ser cesantes.

MARÍA ESTER Es condición básica para entrar al taller, que el marido sea cesante.

ROSITA Sea que mi marido trabaja, pero no le pagan nada.

MARÍA ESTER ¿Cómo no le van a pagar si está trabajando?

ROSITA Es que trabaja en una fábrica de juguetes, entonces el dueño de la fábrica dijo que estaba en estado de crisis económica, entonces no le pagan con dinero sino que con mercadería. A mi marido le pagan con juguetes, señora. (*Saca y muestra unos horribles juguetes de plástico.*) Pato Donald, Ratón Mickey, Pluto ...

MARÍA LUISA Viera cómo tiene la mejora llena de juguetes; llegan a asomarse por la ventana los Pato Donald, Ratón Mickey ...

MARUJA ¿Y usted los sale a vender?

ROSITA Sea que el Rafa, mi marido, dice que yo tengo que salir a vender y yo le digo que no resulta, pero él dice: "¡No te va a resultar, no te va a resultar!" Y se enoja, porque es chico así, pero bien de malas pulgas.

MARÍA LUISA Viera como la cachetea, oiga; y en el estado en que está.

MARÍA ESTER Eso no es ninguna novedad porque aquí a todas nos cachetean.

MARÍA LUISA ¡Esa es otra condición "básica" para entrar al taller!

ROSITA Yo salgo con el Rafita y el Chapulín al Almac de Irrarázabal, pero los jóvenes decentes de ahí la lesean a una y no se vende, po.

MARÍA LUISA Quién le va a comprar estos monos todos patulecos cuando las tiendas están llenas de juguetes importados.

ROSITA ¡Pero el Rafa dice que se tiene que vender, po!

MARUJA Ellos exigen no más, son toditos iguales.

ROSITA Porque yo digo que es lo mismo que estar cesante si le pagan con mercadería y no se vende ...

MARÍA ESTER No es lo mismo porque tiene las leyes sociales.

ROSITA ¿Cuáles leyes sociales?

MARUJA ¿Y hace tiempo que vive usted así?

ROSITA De que la fábrica quedó en estado de crisis económica que vivimos allegados donde mi cuñada. Pero no nos gusta porque mi cuñada es bien huevona así, tiene un genio bien difícil.

MARÍA LUISA Somos vecinas; vivimos pegaditas ...

ROSITA Medio leseo que tenían anoche con los gatos en la casa de la señora Luchita. El Rafa se levantó a ver; cuando volvió se principio a hacer el cucho. Miau, miau ... Como hasta las cinco de la mañana estuvo leseando. ¡Es más huevón el Rafa, si parece cabro chico! Oiga señora, mi marido no es que no tenga trabajo, pero es igual que no tuviera.

MARUJA ¿Usted ha hablado de esto con su marido?

ROSITA No he hablado nada.

MARUJA Tendría que hablarle primero porque después se molestan donde una trabaja.

ROSITA ¡Qué tiene que venir a decir! ¡Si no tiene plata no tiene que venir a decir, po!

MARUJA Se molestan donde es una la que pone la plata pa'la casa, Rosita.

ROSITA Ah ...

MARÍA LUISA Pero estaríamos de acuerdo que ella entrara, ¿no es cierto?

MARÍA ESTER Perdónenme, pero aquí no se ha tomado ningún acuerdo.

MARUJA ¿Usted qué dice, Estercita?

MARÍA ESTER ¡Apurado se está pasando una arpillera semanal donde hay problemas de salida y ustedes quieren meter más gente al taller! ¡Yo no estoy de acuerdo!

MARUJA Podríamos citar a una reunión extraordinaria otro día pa' decidir ...

ROSITA ¡Yo necesito saber ahora si voy a quedar o no, po!

MARUJA No puedo decidir sola yo.

MARÍA LUISA ¡Pero usted es la jefa, señora Maruja!

MARUJA ¡El Taller tiene su reglamento; hay que consultar a las demás socias!

MARÍA LUISA Tendría que haber echado cagando a las demás integrantes donde no vienen nunca.

MARUJA A usted también tendría que haberla echado cagando entonces donde "viene volando y se va corriendo."

MARÍA LUISA Pero yo cumplo con el trabajo de hacer arpillera. ¡Lo que pasa es que usted no sabe hacerse respetar como Jefa!

MARUJA Usted no me va a venir a dar lecciones a mí; tengo hartos más camino recorrido que usted.

MARÍA LUISA ¡Hay que saber ponerse los pantalones pa' ser Jefa y tomar decisiones!

MARUJA ¡Cuidadito, María Luisa! ¡Las palabras sacan palabras!

MARÍA LUISA ¡Momentito!

ROSITA Vámonos más mejor.

MARÍA LUISA ¿Qué es lo que me tiene que sacar, a ver? Dígalo.

MARUJA (*Dándole vuelta la bolsa del lavado.*) ¡Que anda lavando ajeno! ¡Y que es lo más prohibido que hay! Pasar arpillera cuando se tiene otra entrada de plata, es lo más prohibido y aquí está la prueba.

MARÍA ESTER ¡Mire como cumple!

MARÍA LUISA ¡Con tantas obligaciones sale mejor trabajar apatronada!

MARUJA ¡Retírese del Taller y trabaje apatronada entonces!

MARÍA LUISA ¡Echarme, eso es lo que quiere, pa' que yo no esté presente y le revise las cuentas!

MARÍA ESTER ¡Vieja atrevía!

MARÍA LUISA ¡A quién venís a tratar de vieja vos, amargá!

ROSITA Yo me voy.

MARÍA ESTER ¡De aquí no sale nadie, mierda!

MARUJA ¿Pa'dónde va con el costurero usted?

MARÍA LUISA ¡Tome su porquería de costurero! ¡No soy na ladrona yo!

NEGRO (*Gritando en off desde adentro.*) ¡Echalas, échalas Maruca! ¡Que no se vengán a meter nunca más a la casa!

MARÍA LUISA Vamos, Rosita, antes que nos acriminemos aquí.

(*Salen ambas arrancando. Apagón. De inmediato se escucha "Pobrecito Mortal" sobre ruido de la población.*)

SEGUNDO CUADRO

(*El mismo decorado. La bicicleta no está. Entran desde la calle la Maruja seguida por la Rosita.*)

MARUJA Pase, adelante. Gánese a la sombrita. (*La Rosita entra bien asustada.*) ¿No quiere servirse un traguito de agua?

ROSITA Ya. (*Toma.*) Gracias. (*La Maruja inspecciona la ausencia de la bicicleta.*) ¿El caballero no está?

MARUJA Hay veces que sale en bicicleta. Tome asiento.

ROSITA Gracias.

MARUJA Está bien gordita, ¿ah? ¿No serán mellizos?

ROSITA Si yo siempre he sido delgada de pierna y guatona de embarazo.

MARUJA Claro que no se ve na gorda de aquí pa'arriba usted.

ROSITA Estoy tan cansada; fijese que me entra un mareo cuando estoy lavando que me dan ganas de acostarme arriba de la artesa y quedarme ahí no más.

MARUJA Tome, póngase este cojincito pa' que quede más comodita.

ROSITA Gracias, señora.

MARUJA Anoche no pude pegar los ojos con lo que pasó, Rosita, así es que me levanté tempranito esta mañana, antes que el Negro despertara y me fui donde la señora Juana. Se me hace que usted la conoce.

ROSITA ¿Una señora que tiene las patitas hinchaditas así?

MARUJA De várices. ¡Viera como tiene!, le quedan amarillando las vendas.

ROSITA Mi mami también tenía várices.

MARUJA Por eso es que camina poquito; yo misma le llevo los materiales.

ROSITA Sea que esa señora yo la conocí un día que andaba vendiendo juguetes ella me dijo: "A ver, m'hijita, me dijo así, yo le voy a comprar juguetes," me dijo, y me compró un Ratón Mickey.

MARUJA ¿Y entró pa'dentro del sitio usted?

ROSITA Sea que me allegué un poquito, así, donde estaba ella.

MARUJA ¿Y vió las flores que tiene?

ROSITA ¡Unos cardenales pintoncitos y unas clavelinas! Tiene lindo, ¿ah?

MARUJA Ella me regaló estas plantas que tengo aquí, ¿ve?

ROSITA ¡Que me gustan las flores a mí!

MARUJA Si quiere le regalo unas patillitas.

ROSITA Sea que no tengo dónde ponerlas; no ve que el sitio no es na de nosotros.

ROSITA Llévselas a su hermana.

ROSITA Qué va a ser hermana mía esa; si es mi cuñada no más.

MARUJA Cuando llegué donde la señora Juana esta mañana no hallaba cómo presentarle su caso, Rosita, porque ella es medio gordita también ...

ROSITA Claro ...

MARUJA Pero después de explicarle, ella misma me dijo: "Sabe, Maruquita," me dijo, "con gusto le dejo el puesto a la señora Rosita, porque yo pensaba retirarme del Taller igual." Ahí fue que me contó que le había comprado un Pato Donald a usted.

ROSITA Ratón Mickey.

MARUJA "Ay, señora Juana, cómo voy a agradecerse," le dije yo. "No me agradezca ninguna cosa," me dijo, y me preguntó por el Negro; viera que lo quiere. Claro que el Negro fue bien servicial en la población; con la sonrisa siempre en los labios.

ROSITA ¿Y la otra señora que va a decir?

MARUJA ¿La Carmen?

ROSITA La que no quería que yo entrara.

MARUJA La María Ester no tiene na que decir porque aquí la

Jefa soy yo y se tiene que hacer lo que yo digo.
 ROSITA Ah ...
 MARUJA ¿Y sabe algo de hacer arpillera usted?
 ROSITA Lo que he visto a la señora Luchita no más. Son lindos los que ella hace, ¿no? Tan coloridos.
 MARUJA Si este trabajo es muy bonito, Rosita.
 ROSITA Claro.
 MARUJA Mire, lo primero que tiene que tener claro usted es la idea del tema, ¿no?
 ROSITA El tema.
 MARUJA De las cosas que le han pasado en su vida tiene que ser el tema, ¿me entiende? Porque la gente se interesa en las cosas de una, Rosita. Uno cree que no se interesan, pero la gente se interesa.
 ROSITA Se me hace que no voy a poder yo.
 MARUJA Tiene que mirar pa'atrás y acordarse de algo que le haya pasado en la historia suya, ¿me entiende?
 ROSITA No.
 MARUJA Aquí tiene una arpillera. (*Saca una arpillera que tiene guardada en su caja de bordados.*) ¿Ve?
 ROSITA Mh ...
 MARUJA ¿Le gusta?
 ROSITA Está linda, ¿ah?
 MARUJA ¿Y se le ocurre qué es lo que es al verla?
 ROSITA Sea que no se me ocurre nada.
 MARUJA Con toda confianza.
 ROSITA ¿Una cordillera nevada?
 MARUJA ¿Qué más ve?
 ROSITA Una pared.
 MARUJA ¿Y qué se le figura que es la pared?
 ROSITA Sea que no se me figura nada.
 MARUJA ¿A qué se parece la pared?
 ROSITA ¿A una fábrica?
 MARUJA Y toda esta gente, Rosita, ¿qué se le figura que están haciendo?
 ROSITA Esperando pa'dentrar a trabajar.
 MARUJA Pero, ¡cómo van a estar esperando pa'dentrar a trabajar! ¿Que no ve que están saliendo?
 ROSITA Sea que no entiendo entonces.
 MARUJA Si esto no es una fábrica cerrada, Rosita.
 ROSITA (*Bruscamente.*) ¿No tiene un vasito de agua que me convide? Estoy harto acalorada. ¿Esa señora tiene un pañuelito en la mano?
 MARUJA Donde está llorando.

ROSITA ¿Ah?
 MARUJA Entonces éso es lo primero. La arpillera tiene que darse a entender, porque usted entendió al final, ¿no?
 ROSITA Si usted me explica, claro que entiendo, po.
 MARUJA ¿Y qué tema se le ocurre pa'principiar?
 ROSITA Sea que no se me ocurre.
 MARUJA Haga como le dije, mirando pa'atrás.
 ROSITA ¿Dando vuelta la cabecita?
 MARUJA Pa'que vea la historia suya.
 ROSITA (*Dando vuelta la cabeza.*) De cuando vivíamos en el doce y comíamos puro repollo cocío con sal pa'que no hinche.
 MARUJA Un tema de la extrema pobreza, Rosita.
 ROSITA La explotación del obrero.
 MARÍA ESTER (*Llamando de afuera.*) ¿Aló?
 MARUJA Esa es la María Ester.
 ROSITA Mejor me voy yo.
 MARUJA Quédese sentadita no más.
 MARÍA ESTER (*Entrando.*) ¿Se puede?
 MARUJA Adelante, pase.
 MARÍA ESTER (*Sorprendida al ver a la Rosita con algunos materiales en las manos.*) ¡Así que la María Luisa se salió con la suya! ¡Después se queja donde la pasan a llevar!
 MARUJA Hablé con la señora Juana y como ella no va a seguir pasando arpillera ...
 MARÍA LUISA ¿Con la señora Carmen habló?
 MARUJA Usted sabe que con la Carmen yo no hablo.
 MARÍA ESTER ¿Y cómo habló con la señora Juana?
 MARUJA ¡Usted no me va a venir a decir con quién tengo que hablar tampoco!
 MARÍA ESTER ¡Tiene que haber votación! ¡No se puede andar consultando por separado a la gente! ¡Esos son puros chamullos!
 MARUJA ¡Yo no hago chamullos, oiga, y no me venga a faltar el respeto en mi propia casa!
 MARÍA ESTER El René Pérez la llamó por teléfono de la Central.
 MARUJA ¿Y para qué sería?
 MARÍA ESTER Dijo que lo llamara de vuelta urgente, urgente.
 MARUJA Todo tiene que ser urgente; como si fuera lo único. Me va a tener que disculpar, Rosita.
 ROSITA Me voy entonces.
 MARUJA No, no, no. Si tenemos que dejar comenzada su arpillera. Oiga, María Ester, ¿por qué no se queda adelantando con la Rosita mientras hablo por teléfono?

ROSITA Mejor la espero a usted, yo.
 MARUJA Viera que es rápida pa'trabajar la Estercita.
 MARÍA ESTER Yo me tengo que ir, señora Maruja.
 MARUJA Un ratito mientras estoy de vuelta, ¿qué me demoro?
 Aquí tiene los materiales para la clase. Quedan en su casa. *(Sale, se produce un silencio.)*
 MARÍA ESTER Oiga, pues, ¿qué es lo que le han explicado?
 ROSITA La señora me explicó así de dar vuelta la cabecita para ver pasar la historia de una y sacar idea de tema así ...
 MARÍA ESTER ¡Demasiado complicado y después no se entiende nada!
 ROSITA ¡Si usted me pregunta, yo le contesto!
 MARÍA ESTER Aquí cada una tiene su modo de hacer las cosas. Si quiere que yo le enseñe tiene que hacerlas a mi manera, ¿entendido? Punto uno: agarra un trapo de cuarenta por sesenta, ni más grande ni más chico porque tiene que ser de cuarenta por sesenta, ¿oyó?
 ROSITA Cuarenta por sesenta.
 MARÍA ESTER La María Luisa siempre alega por el porte. Tiene tanta idea loca en la cabeza que no le caben en cuarenta por sesenta, entonces amontona o le queda la mitad afuera y después no se entiende nada.
 ROSITA Claro.
 MARÍA ESTER Punto dos: tiene listo el trapo de cuarenta por sesenta, lo primero que hace es pegarle la cordillera.
 ROSITA ¿La Cordillera de los Andes?
 MARÍA ESTER La Cordillera de los Andes, no la Cordillera de la Costa. Porque como estamos en Chile, pa' que se sepa en el extranjero.
 ROSITA Claro.
 MARÍA ESTER Para ahorrar tiempo puede hacerse una cachá de cordilleras al tiro, llegar y pegar. El Román, mi marido, es como tonto para hacer cordillera.
 ROSITA ¿El la ayuda a usted?
 MARÍA ESTER Hay que incorporarlos también. O sea, participación, porque si no los huevones se acomplejan donde no tienen pega.
 ROSITA Le pido que me ayude al Rafa, se pone a puro a lesiar, no ve que le gusta el leseo.
 MARÍA ESTER Tiene que manejarlo cortito; no aguantarle ni la puntita porque se aprovechan después.
 ROSITA Se aprovechan, claro.
 MARÍA ESTER Punto tres: Abre la ventana, mira pa'afuera y, ¿qué es lo que ve? ¡Conteste!

ROSITA ¡Es que no sé, po!
 MARÍA ESTER ¡La población! Eso es lo que se ve por la ventana: la realidad de la vida; o sea, tema de población: casas, chiquillos, pilón de agua, perros, moscas ...
 ROSITA Cordillera de los Andes ...
 MARÍA ESTER Poste de la luz... ¡Éso es muy importante! ¿Cómo tiene la luz en su casa usted?
 ROSITA Sea que estoy colgada de mi cuñada y mi cuñada está colgada de la calle.
 MARÍA ESTER Punto cuarto: ¿Sabe hacer monitos usted?
 ROSITA No.
 MARÍA ESTER Agarra un trapito de este porte, le mete hilachitas adentro, lo aprieta con un hilito y ya tiene la cabecita.
 ROSITA ¿Y pagan mensual aquí?
 MARÍA ESTER ¡Semanal! Después agarra lana rosada y crochet y pone a su marido a hacer cadeneta, que es lo más fácil, para los bracitos y las piernitas de los monitos.
 ROSITA ¿Y aquí dan crochet?
 MARÍA ESTER No; éso tiene que ponerlo usted. Cuando tiene todos los ingredientes comienza a pegar, pero que no le vayan a quedar hilachudas como la María Luisa porque no pueden salir hilachudas pa'l extranjero.
 ROSITA Y quién va a comprar de esta cuestión en el extranjero, oiga.
 MARÍA ESTER Todo el mundo, pues.
 ROSITA Los pobres han de comprar porque un rico cuándo se interesa por un tema de pobre.
 MARÍA ESTER Aquí no se interesarán, pero en otras partes se interesan. Ahora dígame, ¿qué tema le interesaría hacer a usted?
 ROSITA De cuando comíamos puro repollo con sal.
 MARÍA ESTER ¿Y cómo lo va a empezar usted?
 ROSITA Con la Cordillera de los Andes en un fondo de cuarenta por cuarenta.
 MARÍA ESTER Sesenta.
 ROSITA Sesenta por sesenta.
 MARÍA ESTER Cuarenta por sesenta.
 ROSITA Sesenta por cuarenta.
 MARÍA ESTER Siga, ¿quiere?
 ROSITA Es que yo no sé cómo se sigue, po.
 MARÍA ESTER El lugar donde pasa el tema.
 ROSITA El 22.
 MARÍA ESTER ¿El 22 qué?
 ROSITA Parcela 22.
 MARÍA ESTER Dígame una cosa, ¿dónde se comía el repollo

usted?

ROSITA ¡En mi casa, po!

MARÍA ESTER ¿Adentro o afuera?

ROSITA Donde usted diga.

MARÍA ESTER Adentro.

ROSITA Adentro.

MARÍA ESTER Entonces usted pone la casa al medio y todo alrededor plantado de repollos.

ROSITA Pero si no estaba plantado de repollo.

MARÍA ESTER Eran repollos los que usted comía, ¿sí o no?

ROSITA Es que no vivíamos en la parcela de los repollos. Porque nosotros vivíamos en el 12 y en el 12 no había plantación de repollos.

MARÍA ESTER ¿Comía repollo o no comía repollo?

ROSITA La plantación de repollo estaba en el 22.

MARÍA ESTER ¿Cómo era la casa donde usted vivía en el 12?

ROSITA Como una casa de tabla así. *(La María Ester ha comenzado a dibujar en un papel.)*

MARÍA ESTER ¿De qué color?

ROSITA Color tabla.

MARÍA ESTER ¿De cuántas piezas?

ROSITA De una sola pieza.

MARÍA ESTER ¿Qué muebles tenía?

ROSITA Una cama.

MARÍA ESTER ¿Que más?

ROSITA Dos sillas.

MARÍA ESTER Síga.

ROSITA Una mesita como de este porte pero más cuadradita.

MARÍA ESTER ¿Cocina?

ROSITA Una cocinita de parafina de esas de botella, pero que no se calentaba nada. Me levantaba como a las siete de la mañana y el agua no hervía como hasta las doce.

MARÍA ESTER Las murallas, ¿cómo eran?

ROSITA Las murallas, eran como murallas de casa.

MARÍA ESTER ¿Tenía algo colgado?

ROSITA Un calendario.

MARÍA ESTER ¿Qué más?

ROSITA La malla del pan...

MARÍA ESTER ¿Tenía ventana?

ROSITA Le dicen que no tenía ventana.

MARÍA ESTER ¿Algo más?

ROSITA Sea que a nosotros nunca nos ha faltado las cosas de hacer de comer.

MARÍA ESTER ¿Qué cosas?

ROSITA Un sartén que lo compramos cuando nos casamos, una olla que también la compramos cuando nos casamos, una tetera y el cucharón.

MARÍA ESTER Listo. ¿Qué le parece el dibujo?

ROSITA ¿Pero cómo va a poner la Cordillera adentro de la pieza?

MARÍA ESTER La Cordillera se ve por la ventana.

ROSITA Es que no había ventana.

MARÍA ESTER ¡Qué importa la ventana!

ROSITA ¡Pero usted dice que se tiene que entender, po!

MARÍA ESTER Claro que se entiende.

ROSITA ¡Cómo se va a entender si pone una cuestión de afuera dentro de la pieza, po!

MARÍA ESTER Hágalo como quiera, total a mí qué me importa, si la arpillera es suya.

MARÍA LUISA *(Llamando de afuera, en off.)* ¿Señora Maruja? ¿Señora Marujita? *(Entrando.)* ¿Y usted qué está haciendo aquí, Rosita?

ROSITA La señora Maruja me fue a buscar para que entrara al Taller.

MARÍA LUISA Esa sí que es buena noticia. ¿La Marujita está?

ROSITA Fue a hablar por teléfono, no demora en volver.

MARÍA LUISA Porque yo le traía la arpillera arregladita. Ahora sí que se entiende, ¿no es cierto, Estercita?

MARÍA ESTER ¡Pídale a la señora María Luisa que le enseñe! Permiso. *(Sale.)*

MARÍA LUISA ¿Qué se creará esta huevona, oye?

ROSITA ¡Sargento Aldea! Que aquí, que allá, me empezó a preguntarme, oye, creará que una es huevona?

MARÍA LUISA Donde es amargá; no vis que el Román se acuesta con la vieja del almacén...

ROSITA ¿Con ese vejestorio?

MARÍA LUISA Con la hija también se acuesta. Pa' las dos le alcanza, nunca pa' la Estercita.

ROSITA Y ella tendrá que saber, ¿no?

MARÍA LUISA Claro que sabe, pero tiene que hacerse la tonta.

ROSITA ¡Yo no podría si el Rafa me hiciera una cosa así!

MARÍA LUISA ¡El Rafa!

ROSITA Ya, oh, anda a reírte de otra.

MARÍA LUISA Aquí está la cajita de la Maruja. Tengo una curiosidad...

ROSITA ¿Qué tenis que andar hurgueteando. *(Le quita la caja.)* Sigamos con la clase. *(Le pasa el dibujo.)*

MARÍA LUISA ¿Qué clase?

ROSITA La señora Maruquita me estaba enseñando y llegó la Sargento Aldea y como ella se fue ahora tenís que seguir vos, toma.

MARÍA LUISA ¡Pero esta cuestión está toda patuleca pues, Rosita! ¡La Cordillera metida dentro de las piezas! ¿Quién le va a entender así? ¿Usted hizo el dibujo?

ROSITA La Sargento Aldea lo hizo.

MARÍA LUISA ¡Ahí está! Mire, ésto es lo que se llama una arpillera; arpillera, para que vaya aprendiendo. (*Muestra la suya.*) ¿No cierto que se entiende clarito el Juicio?

ROSITA Absoluto.

MARÍA LUISA ¡Absoluto! En cuestión de arpillera me tenís que hacer juicio a mí no más porque yo soy la más artista de este grupo. Si no, pregunta allá en la Central, siempre me sacan de ejemplo a mí.

ROSITA Pa'mí que la Sargento Aldea no sabe ni una cosa. Además que te echó una buena pelá.

MARÍA LUISA ¿Y que dijo?

ROSITA Que no te cabían en el cuadro porque como tenís mucha revoltura de ideas en la cabeza te salían todos hilachudos los temas.

MARÍA LUISA ¡Pura envidia!

ROSITA Pero la señora Marujita es buena, ¿ah?

MARÍA LUISA Igual que todo el mundo no más... (*Con la cajita de bordados en la mano.*) ¡Mire lo que tiene fondeado aquí la Maruja! (*Sacando la arpillera.*)

ROSITA ¡Capaz que llegue, oh!

MARÍA LUISA Esta fue la primera arpillera que hizo cuando empezamos con el Taller, pero nunca la quizo pasar.

ROSITA Con esa me estuvo enseñando a mí.

MARÍA LUISA El Negro es el que sale en la ventanita, aquí. Si era dirigente sindical el Negro, bien encumbrado. Dicen que adentro... (*Al oído de la Rosita.*)

ROSITA No...

MARÍA LUISA Por eso es que quedó medio raro. Ha sufrido mucho la Marujita.

ROSITA Pobrecita.

MARÍA LUISA Ahora te voy a enseñar a hacer arpillera de exportación no tradicional, oíste.

ROSITA Ya, oh, deja el leseo.

MARÍA LUISA Lo primero que tenís que hacer es ponerte un paño en la vista, bien apretado. Porque cuando se hace la arpillera hay que mirar pa'dentro y pa'ni una otra parte. Entonces con la

vista cubierta una se va metiendo, metiendo, metiendo hasta que de repente, ¡zas!, comienza a salir el chorro. Con ese chorro usted dibuja la arpillera, ¿me comprende?

ROSITA ¡Con tanta profesora, cómo no voy a comprender, po!

MARÍA LUISA Me cubro la vista entonces.

ROSITA Ya, corta el leseo.

MARÍA LUISA (*Como mentalista.*) El caballero de la corbata roja y el anillo de diamante que pregunta por una persona que está lejos no debe preocuparse. Esa persona lo ha olvidado... ¡Ya! ¿Dónde estái?

ROSITA (*La toca por atrás.*) Frío, frío como el agua del río.

MARÍA LUISA Ahora yo voy diciendo todo lo que veo pa'adentro y lo voy pintando en grande en un mural de la vida. Así hacíamos con el Mario al principio; claro que andábamos a puros trompicones con la vista vendá.

ROSITA (*Se ha tapado la vista con las manos.*) Veo puras estrellitas.

MARÍA LUISA ¡Los ovnis!

ROSITA (*Destapándose los ojos.*) ¿Qué cosa?

MARÍA LUISA Los ovnis que vienen de otras galaxias... (*Simula volar.*) Entonces los primeros que se ponen en la arpillera son los ovnis.

ROSITA Lo primero que se pone es la Cordillera de los Andes.

MARÍA LUISA O sea que los ovnis venían aterrizando en la Cordillera de los Andes, cuando de repente se topan con...

ROSITA (*De nuevo con la vista tapada.*) ¡El Ratón Mickey!

MARÍA LUISA Entonces el Ratón Mickey se venía bajando del ovni cuando de repente se topa con...

ROSITA (*Destapándose la vista.*) ¡El Pato Donald!

MARÍA LUISA ¡Chuta!

ROSITA Si uno se carga los ojos ve puros colores.

MARÍA LUISA ¡Cántame los colores, Rosita!

ROSITA ¡Colorado!

MARÍA LUISA ¡Colorado el trece!

ROSITA ¡Verde!

MARÍA LUISA ¡Verde!

ROSITA ¡Azul!

MARÍA LUISA ¡Azul!

ROSITA ¡Negro!

MARÍA LUISA ¡Negro! (*Maruja parada mirando.*)

MARUJA ¡Qué locura es esa, María Luisa, por Dios!

MARÍA LUISA Señora Maruquita.

MARUJA ¿El Negro llegó?

ROSITA No ha llegado nadie.

MARÍA LUISA Yo no más, que venía a dejarle la arpillera arregladita.

MARUJA Después que la insultan llegan agachando el moño.

MARÍA ESTER *(Entra estrujando una camiseta de fútbol.)* ¿Y, cómo le fue?

MARUJA Mal me fue. Se posterga la entrega de arpillera por una semana.

MARÍA ESTER Yo le dije que había problemas.

MARUJA Ya sabemos que hay problemas ya.

MARÍA LUISA ¿El pago también se posterga?

MARUJA ¡Cuándo se ha visto que le paguen por adelantado!

MARÍA LUISA ¿Y qué hago con la arpillera?

MARUJA Tráigamela la próxima semana. Aquí tiene los materiales, Rosita. El miércoles, sin falta, ¿ah?

ROSITA Gracias, señora.

MARUJA Váyase tranquila no más. *(Salen.)* No demora en llegar el Negro y yo ni almuerzo tengo preparado.

(Se pone su delantal y entra a la casa al tiempo que hay apagón en resistencia. Ruidos de la población en la oscuridad.)

TERCER CUADRO

(Tiempo después. La bicicleta del Negro está apoyada en la pared. La María Luisa, María Ester y Rosita ya están conversando al encenderse la luz del escenario.)

ROSITA Y qué tiene que andarse fantaseando, le dije yo, y ella me dijo, ¿y vo' que tenís que meterte en mis cosas? Me meto no más, le dije yo, porque ésta no es cosa tuya, es cosa de todas. ¡Y qué, si vo' eres una recién llegá! Y vos, le dije yo, que andái pasando arpillera por fuera del Taller.

MARÍA ESTER Hay que echarla cagando del Taller a la Carmen.

ROSITA Sí. Esa tiene un Taller paralelo aquí en la población. Mi cuñada le hace arpillera de bote manicero, parada militar, así...

MARÍA LUISA Treinta dólares por arpillera saca la Carmen en la Butic de Providencia.

MARÍA ESTER ¿Treinta dólares? Hay que echarla cagando hoy día mismo entonces.

ROSITA Claro, porque si no toda la gente se va a poner a hacer arpilleras pa'la Butic de Providencia.

MARÍA LUISA *(Gritando hacia la calle.)* Déjense de pelear cabros de porquería. Guille, cuida a tu hermano chico. *(Volviéndose.)*

¿Como a qué hora dijo que iba a llegar la señora Maruja?

MARÍA ESTER Usted sabe que cuando va a la Central siempre se atrasa.

MARÍA LUISA Tuve que darme toda la vuelta de la manzana pa'no toparme con la vieja del almacén; le estoy debiendo una cuenta de este porte.

MARUJA *(Entrando cargada y cansada.)* ¿Ya están aquí ya?

MARÍA LUISA Si usted dijo a las tres y son como las cinco.

MARUJA Tuve que pasar donde la Mary a dejarle ropa limpia.

Está más pituca esa cabra, pero al Negro se le puso que tenía que irse donde la abuela hasta que él encontrara trabajo.

MARÍA ESTER Le tenemos una pésima noticia, de la Carmen.

MARUJA No quiero saber nada de malas noticias, y menos de la Carmen. ¿El Negro está adentro?

MARÍA ESTER Salió.

MARUJA ¿A pie?

MARÍA ESTER Lo vinieron a buscar en una carretela.

MARUJA ¿No dijo para dónde iba?

MARÍA ESTER No dijo nada, nada.

MARUJA Quizás en que andará metido este por ahí.

MARÍA LUISA ¿Y cómo le fue en la Central?

MARUJA ¡No me maree con tanta pregunta María Luisa, por Dios!

MARÍA LUISA Pero si yo no he abierto la boca.

MARUJA Acérqueme una sillita Estercita, que no siento los pies de cansada. *(Se sienta.)*

MARÍA LUISA Diga de una vez, ¿trajo plata o no trajo plata?

MARUJA Como a las nueve y media llegué a la Central; en liebre porque el bus no pasó nunca. Tres pesos más me salió. ¡Hasta cuándo se pasea, María Luisa, por Dios!

MARÍA LUISA Cómo no me voy a pasear si me tiene como loro en el alambre.

MARUJA A las diez y media principió la reunión con todas las Jefas de Taller presentes, menos el René Pérez.

MARÍA LUISA ¿No estaba presente?

MARUJA No le están diciendo que no estaba presente. Como a la media hora llega corriendo el René.

MARÍA LUISA Menos mal que llegó corriendo.

MARUJA Como malo de la cabeza llegó. Agarra las arpilleras y se encierra con llave en una pieza. Nosotras de afuera golpeando. Páseme un vasito de agua, Estercita, ¿quiere?

MARÍA LUISA ¡Hasta cuándo va a seguir con el cuento! ¡Diga de una vez por todas lo que pasó!

MARUJA Se abre la puerta, sale el René, y ¡comienza la devolución de arpillera, hijita de mi alma!

MARÍA LUISA ¡Ay!

MARUJA ¡Rechazada, rechazada, rechazada!

MARÍA ESTER ¡Qué le dije yo! Si están acachados con arpilleras, oiga.

MARUJA Cuando en eso, entre las rechazadas, veo la arpillera...

ROSITA ¿De los repollos?

MARUJA No. La del Juicio Final.

MARÍA LUISA ¿Y qué es lo que le encontraron, oiga?

MARUJA Confuso le encontraron el Juicio.

MARÍA LUISA ¡Cómo va a estar confuso si le saqué todas las hilachitas!

MARÍA ESTER Claro que se las sacó, pero sigue sin entenderse igual.

MARÍA LUISA Cómo no se va a entender que aquí hay dos caminos: uno que va pa'la gloria y otro pa'los infiernos.

ROSITA Si una entiende aquí cómo no van a entender allá, digo yo.

MARUJA Estos no son na perros, son señores con abrigo de piel que van pa'los infiernos, le dije al René Pérez.

MARÍA LUISA ¿Y él que le contestó?

MARUJA Dijo que parecían perros de San Bernardo.

ROSITA ¡Cómo van a confundir una señora con un perro de San Bernardo, digo yo!

MARUJA ¿Y dónde está Dios?, me preguntó el René. Cualquiera de estos ángeles que hay aquí puede ser Dios, le dije yo.

MARÍA LUISA ¡Ahí sí que la cagó usted! No ve que Dios es este de acá que se está bajando del ovni.

ROSITA Pa'mí que es por la cuestión del ovni que no te entienden el Juicio allá en la Central.

MARÍA LUISA Es que pa'mí Dios es de otra galaxia. Por eso es que viaja en platillo volador a juzgar a los ricos y a perdonar a los pobres.

MARÍA ESTER ¡Puras cabezas de pescao!

MARÍA LUISA No son cabezas de pescao. Usted se comprometió a pasármela, señora Marujita, bajo su responsabilidad, acuérdesese.

MARUJA Yo hice todo lo que pude, María Luisa.

MARÍA LUISA ¡No me defendió como corresponde a una Jefa de Taller defender a su gente entonces!

MARUJA ¡La suya no fue la única que rechazaron, oiga!

MARÍA LUISA ¡A mí no me importan las demás! ¡Me importa la mía no más!

MARÍA ESTER ¡Ve que no tiene conciencia!

MARUJA Usted siempre queda desconforme con todo, María Luisa.

MARÍA LUISA Cómo no voy a quedar desconforme si no voy a

sacar ni un peso y tengo a los cabros ahí afuera esperando con el puro té del desayuno.

MARUJA Se le pasa la plata de la polla a la María Luisa y solucionado el problema.

MARÍA ESTER Yo no estoy de acuerdo con eso.

MARUJA No me ponga más problemas, ¿quiere?

MARÍA ESTER Pásele del fondo de emergencia si quiere.

ROSITA De la polla mejor, porque así no tiene que devolver después.

MARÍA ESTER ¡Chis! Una también tiene derecho a sacarse la polla.

ROSITA ¡Pero usted no tiene niños como la Luchita, po!

MARÍA ESTER ¡No es culpa mía que le hayan rechazado la arpillera!

ROSITA ¡La conciencia que tienen, oh! Pasan hablando de "comedor infantil" y cuando llega la hora... ¡Si uno dijera todo lo que tiene que decir!

MARÍA ESTER ¡Diga! ¡Diga todo lo que tiene que decir!

MARUJA Aquí no hay nada que decir porque aquí todo se decide por mayoría de voto. Así que vamos votando. ¿Usted por qué vota, María Ester?

MARÍA ESTER Por el fondo voto yo.

MARUJA Una por el fondo. ¿Y usted, Rosita?

ROSITA Por la polla voto yo.

MARUJA Una por la polla. ¿Usted, María Luisa, por qué vota?

MARÍA LUISA No voto por ninguna huevía yo.

ROSITA Veí que te vai a los extremos vos.

MARÍA LUISA Lo que corresponde por mi trabajo pido yo no más.

MARUJA ¡Acaso quiere, también! ¡Ya! Vamos a repartir la plata, ahora. Señora Rosa Alarcón de Martínez.

ROSITA Presente.

MARUJA Aquí tiene su sobre con la cuenta. Son ocho dólares equivalentes en peso nacional, menos los descuentos.

ROSITA ¿Y a cuánto pagan el dólar aquí?

MARUJA A 31.

ROSITA ¿Cómo van a pagar a 31 si está a 31,50?

MARÍA ESTER ¿Que subió?

ROSITA Claro que subió. Aquí en la Tercera sale 31,50 comprador. 31 es el precio de la semana pasada.

MARUJA Pagaron con el precio de la semana pasada, entonces, donde no hubo entrega.

MARÍA ESTER Tiene que reclamar, señora Maruja, porque aquí cada día estamos saliendo pa'atrás nosotras.

MARÍA LUISA Cómo no se va a entender el Juicio, si todos los patipelaos se van a la gloria sin juicio porque no han tenido la oportunidad de ser persona.

MARUJA Tome su sobre, Rosita, y cuente su plata. (*La Rosita recibe el sobre y comienza a contar en voz alta.*)

ROSITA Uno, dos, tres...

MARUJA Calladita.

MARÍA ESTER (*A la Rosita.*) ¿Y quién sale aquí a la diestra del Padre? ¿El Hijo y el Espíritu Santo?

ROSITA ¿Vai a seguir?

MARUJA Aquí está su sobre, María Ester. Son ocho dólares, menos el diez por ciento de la polla, ¿Cuánto le quedan?

MARÍA ESTER Déjeme pensar.

ROSITA Le quedan \$238.

MARÍA ESTER ¡Yo también sé sacar el tanto por ciento, oiga!

MARUJA A ése tiene que sacarle el diez por ciento del fondo de emergencia.

MARÍA ESTER Espérese, pues.

MARUJA ¿Cuánto le queda?

ROSITA Tanto. \$212.

MARUJA Ahora tiene que sacarle la cuota de los chuteadores que le compró al Román. 65 pesos. ¿Cuánto le va quedando?

ROSITA Tanto. \$147.

MARÍA ESTER ¡Pero éso es una cagada de plata!

MARUJA Para qué le compró chuteadores al Román. Ya, firmeme este recibo que está conforme con la cuenta.

MARÍA ESTER No firmo ninguna huevá yo porque no estoy conforme.

MARUJA Si no me firma me devuelve el sobre, una de dos. (*La María Ester firma de mala gana.*) La María Luisa está debiendo doscientos pesos al fondo de emergencia.

MARÍA LUISA ¡Esa sí que está buena! No le pagan a una y además queda debiendo.

MARUJA ¡Nadie le está cobrando! Ya, ahora hay que tirar la polla. Póngale los nombres, Rosita.

MARÍA ESTER Yo se los pongo mejor.

MARÍA LUISA ¡Pero sin trampa, ah!

MARUJA Póngaselos usted, mejor. (*A la Rosita.*)

MARÍA ESTER ¡Chis!

ROSITA Listo, señora Maruja.

MARUJA Revuélvalo usted. (*Le pasa la bolsa a la María Ester, pero la María Luisa se la arrebató y comienza a revolverla para luego entregársela a la Maruja.*) Mirando para otro lado saco un papelito. Abralo usted. (*Se lo pasa a la Rosita.*) Diga pues,

¿quién salió?

ROSITA Ella salió.

MARÍA ESTER ¡Qué felicidad tan grande! Estaba tan necesitada; no ve que tengo que pagar la última letra del televisor.

MARUJA Tome. (*Le pasa la plata.*)

MARÍA LUISA (*Intentando arrebatarle la plata.*) Pero si me iban a dar a mí la plata de la polla.

ROSITA ¡Si vos no quisiste en denantes, po!

MARÍA LUISA ¡Boto esta huevá de arpillera entonces! No quiero estar más en este Taller yo. (*Comienza a llorar.*)

MARUJA Ya pues, María Luisa, si no es para tanto.

MARÍA LUISA Cómo no va a ser para tanto si me escribió el Mario que lo echaron cagando de la Argentina por la lesera de la guerra. Ve, aquí dice clarito, me echaron cagando. Capaz que me maten al Mario por allá con la huevá de la guerra.

MARUJA ¿Y pa'dónde partió el Mario?

MARÍA LUISA Quizás pa'dónde partió, pero no se iba a volver a Chile si aquí no hay pega. (*Llorando.*) Lo echo tanto de menos por la bolina de los gatos, oiga, si me tienen de casera.

ROSITA El Rafa dijo que le iba a solucionar el problema de los gatos, Luchita.

MARÍA LUISA Ni un medio dólar me ha mandado el huevón, y hace más de dos meses que anda afuera. (*Llorando.*)

MARUJA No saca nada con seguir llorando, María Luisa.

MARÍA LUISA ¿Y qué es lo que voy a hacer ahora?

MARUJA ¡Apechugar! ¡Qué es lo que va a hacer!

MARÍA LUISA Pero es que estoy cansada de apechugar sola.

MARUJA Todas estamos cansadas, pero hay que seguir apechugando igual. Ya, ya, ya... al mal tiempo buena cara.

MARÍA LUISA (*Reponiéndose.*) Pa'la próxima semana le traigo un Comedor Infantil, igualito que la Estercita y se acabó el problema, ¿no cierto? Ahora me tengo que ir volando pa'conseguir con qué parar la olla esta noche.

MARUJA Es que no se puede ir todavía, María Luisa.

MARÍA LUISA ¿Y qué más vamos a hacer aquí?

MARUJA Tome asiento porque tengo que darle otra mala noticia.

MARÍA LUISA (*Sentándose.*) Parece Teletrece esta cuestión, puras malas noticias.

MARÍA ESTER ¿Y qué es lo que pasó ahora?

MARUJA Quedó suspendida la entrega de arpillera.

MARÍA ESTER ¡No puede ser!

MARÍA LUISA ¿Y hasta cuándo oiga?

MARUJA ¡Hasta nuevo aviso!

MARÍA LUISA ¡Y en qué estuvo que no dijo antes, oiga, que la tiene perdiendo el tiempo aquí como santa huevona!

MARUJA ¡Cómo le iba a dar todas las malas noticias juntas, María Luisa, por Dios!

MARÍA ESTER ¿Y usted qué les dijo allá en la Central?

MARUJA Qué les iba a decir, si usted sabe que están acachados con arpilleras; por eso se suspendió la entrega.

MARÍA LUISA Pero es que éste es el trabajo de una, señora Maruja; lo que una aprendió a hacer con sus propias manos pa' ganarse la vida. Entonces no pueden llegar y cortarla a una así como así.

MARUJA Claro que es el trabajo de una; por eso es que tenemos que encontrarle una solución entre todas al Taller.

MARÍA LUISA ¡Entre todas no! ¡Aquí usted es la única responsable!

MARUJA ¡De qué está hablando, María Luisa, por Dios!

MARÍA LUISA ¡Pa' eso la elegimos Jefa, pa' que usted arreglara los problemas y hartó que le gusta el título!

MARUJA ¡Sea usted Jefa, entonces! ¡Vaya usted a arreglar los problemas a la Central! Eche usted los pulmones alegando por el Taller, a ver si le gusta el título. ¿Y usted qué dice, Estercita?

MARÍA ESTER Yo no digo nada.

MARUJA Tenemos que encontrarle una salida entre todas, ¿no cierto?

MARÍA ESTER Pa'mí que esta cuestión no tiene salida.

MARUJA Cómo, si usted ha sido siempre la más entusiasta del Taller.

MARÍA ESTER La más entusiasta cuando había trabajo.

MARÍA LUISA Pa' venir a mirarse las caras preferible que se termine al tiro esta cuestión.

ROSITA ¿Sea que no van a haber más reuniones de Taller? Porque yo me había acostumbrado a estar con gente aquí.

MARUJA Si el Taller no se puede acabar, Rosita.

MARÍA LUISA La única salida que yo le veo es ponerse a trabajar al tiro para la Carmen. Treinta dólares por arpillera le están pagando en la Butic de Providencia por hacer bote manicero, parada militar, greda de Quinchamalí.

MARUJA ¡Mientras yo sea Jefa, este Taller no le trabaja un veinte a la Carmen!

MARÍA LUISA ¡Si no es por gusto, oiga, es por necesidad!

MARUJA Hay que encontrarle una salida honrosa al Taller en conjunto con la Central. Mientras se soluciona el problema.

MARÍA ESTER Pa' lo que pagan en la Central no vale la pena encontrarle ninguna salida honrosa.

MARUJA No diga huevás, Estercita, ¿quiere?

MARÍA ESTER ¡No me venga a tratar de huevona tampoco!

MARÍA LUISA Yo estoy de acuerdo con la Estercita porque un sobrino mío que vive en Bélgica manda a decir que allá cobran cincuenta dólares por arpillera y cómo acá pagan ocho, ¿pa' dónde se va la diferencia, dígame usted?

MARÍA ESTER ¡Eso es lo que digo yo! ¿Pa' dónde se va la diferencia?

MARUJA ¡Nosotras no somos las únicas mujeres de cesantes que hay en este país! Ni las más necesitadas tampoco, porque hay mucha más gente mucho más necesitá que una. ¡Entonces pa'allá va la diferencia, María Luisa. Pa'allá va la diferencia!

MARÍA LUISA Eso habría que verlo.

MARUJA Así es que dígame a su sobrino que aprenda a no andar hociconeando allá en Bélgica.

MARÍA LUISA ¡Está bien no más! Si a una no la consideran una persona necesitá en este Taller tiene que buscar trabajo en otra parte.

MARUJA ¡Vaya a buscar trabajo donde quiera! Pero no vuelva después con la cola entre las piernas cuando esté todo arreglado.

MARÍA LUISA ¡Yo tengo que darle de comer a mis chiquillos ahora; no después cuando esté todo arreglado! Vámonos donde la Carmen, Rosita.

ROSITA Me quedo con la señora Maruja yo. *(La María Luisa la mira y sale.)*

MARÍA ESTER Espéreme, señora Luchita, yo voy con usted. *(Salen ambas.)*

MARUJA La hora que es y el Negro todavía no llega. *(Apagón. Sonido de la población.)*

SEGUNDO ACTO

PRIMER CUADRO

(Paso de tiempo. La escena está vacía. La bicicleta no está. En la radio se escucha "Pobrecito Mortal." Desde el interior de la casa sale la Maruja cargada con una gran bolsa que procede a desparramar sobre el suelo del patio. Más atrás viene la Rosita con otra gran bolsa y hace lo mismo.)

ROSITA ¡Qué me gusta el Florcita Motuda a mí! Lo encuentro tan simpático, igual al Rafa. Claro que el Rafa dice que él es mucho más pintiado. Si lo imita igual... *(Hace imitación.)*

MARUJA No se mueva tanto, Rosita.

ROSITA ¡Qué están lindos estos materiales, ¿no? Mire este pantaloncito pa'l Chapulín.

MARUJA Lléveselo.

ROSITA Y pa'l Rafita.

MARUJA Esta chalequita.

ROSITA Está bonita, ¿ah?

MARUJA Si esta es ropa importada, Rosita. Búsquese algo para usted. *(Todo esto mientras separan los materiales.)*

ROSITA No, pa'los niños no más. ¿Usted no tiene niños que no se ven nunca?

MARUJA El mayor mío está en San Francisco.

ROSITA ¿San Francisco de Mostaza?

MARUJA San Francisco de California.

ROSITA ¿Ah?

MARUJA *(Tomando el costurero.)* Mire. *(Saca una carta.)* ¿Ve el remitente? San Francisco de California, Estados Unidos. El Negro no quiso salir. Que salga él que es joven, dijo, y aquí nos quedamos.

ROSITA La señora Luchita me dijo que le dijera...

MARUJA ¡No quiero saber nada de la María Luisa yo!

ROSITA Viera que anda afligida...

MARUJA Pa'pelarme sí que no anda afligida *(Sale. La Rosita se queda sola y va hacia la puerta de calle donde esperan la María Luisa y la María Ester. La María Luisa asomando la cabeza.)*

MARÍA LUISA ¿Y, qué le dijo?

ROSITA No me dijo nada.

MARÍA LUISA ¿Cómo no le iba a decir nada?

ROSITA ¡Y qué me iba a decir si no he hablado con ella todavía, po!

MARÍA LUISA ¿Y a qué hora va a hablar?

ROSITA ¡Ahora, po!

MARUJA *(En off desde adentro.)* ¡Rosita!

ROSITA ¡Voy!

MARÍA LUISA No se vaya a achaplinar po, Rosita.

MARUJA ¡Rosita! *(En off.)*

ROSITA ¡Voy señora Maruca! ¡No vaya a entrar porque ahí si que se va a enojar, ah! *(Entra a la casa.)*

MARÍA LUISA Entremos no más.

MARÍA ESTER Yo no me atrevo a entrar.

MARÍA LUISA Qué se preocupa, si ya estamos adentro. *(La María Ester lleva grandes anteojos ahumados. Ambas vienen de maleta.)*

MARÍA ESTER Devolvámonos mejor.

MARÍA LUISA Tenemos que solucionar este problema ahora, María Ester.

MARÍA ESTER Es que no tengo cara.

MARÍA LUISA Pa'eso anda de lentes. Cuidado, que ahí viene. Sonría.

(De adentro de la casa sale la Maruja retrocediendo y acarreado una enorme bolsa que la Rosita sujeta del otro extremo, de forma tal que la Rosita ve a las visitas y la Maruja no. Dejan caer la bolsa, etc. hasta que la Maruja se percata de la presencia de ambas mujeres.)

MARUJA ¿Y ustedes dos qué están haciendo en mi casa?

MARÍA LUISA Fíjese que veníamos pasando con la Estercita, entonces yo le dije, hace tanto tiempo que no vemos a la señora Maruquita, hagámosle una visita.

MARUJA ¡No tienen nada que venir a visitarme a mí!

MARÍA LUISA Está linda la lana, ¿no? ¿No cierto que está linda la lana, Rosita?

ROSITA Linda.

MARÍA LUISA ¿Es pa'arpillera?

MARUJA ¡No tienen na que andar preguntando si es pa'arpillera tampoco! Ya, Rosita, pongámonos a trabajar que estamos atrasadas.

MARÍA LUISA ¿Y don Fernando cómo ha estado?

MARUJA Muy bien, gracias. Qué espera, pues Rosita, si hay tantísimo que hacer.

MARÍA LUISA Fíjese que estoy en una desgracia tan grande, señora Maruja.

MARUJA ¿Cuándo no está en desgracia usted?

MARÍA LUISA *(Abriendo la maleta.)* ¿No sabe quién podría interesarse en una cuchillería? *(Mostrándola sin que le den boleto.)* Acero inoxidable enchapado en plata. Me lo regaló mi

madrina cuando nos casamos con el Mario. Este juego nos va a durar toda la vida, me dijo el Mario...

MARUJA Para qué quiere plata usted si le está yendo "regio" en Providencia con la Carmen.

MARÍA LUISA ¿Que usted no le dijo, Rosita?

ROSITA Te dije que no alcancé a decirle.

MARUJA (*A la María Ester.*) ¿Y usted qué hace parada ahí de maleta?

MARÍA LUISA ¡Dígale entonces! (*A la Rosita.*)

MARÍA ESTER (*A la María Luisa.*) Pero si usted quedó en decirle.

ROSITA Sea que la señora Luchita me había dicho que le dijera...

MARUJA ¡No tiene na que venir a decirme usted!

MARÍA LUISA Es que pasó una desgracia tan grande, señora Maruja...

MARUJA ¡Sabe qué más, María Luisa, me tiene hinchá con sus desgracias usted!

MARÍA LUISA Bueno, si no le interesa lo que le pasó a la Estercita en la vista, nos tendríamos que ir yendo entonces.

MARUJA ¡Qué le pasó en la vista, Estercita, por Dios!

MARÍA LUISA Quedó igual que la Zulianita.

MARUJA ¡Pero si tiene los dos ojos morados, Estercita, por Dios!

MARÍA ESTER Es que me pegué en una puerta, señora Maruja.

MARÍA LUISA En dos puertas se pegó.

MARUJA ¡Donde lo tiene mal acostumbrado al Román!

MARÍA LUISA Claro, no ve que el hombre es un animal de costumbre.

MARÍA ESTER De malas costumbres.

MARÍA LUISA ¿Estas lanitas son pa'hacer arpilleras?

MARUJA ¡Déje las lanas tranquilas! Usted va a tener que hacerle una denuncia al Román, pa'que la corte.

MARÍA ESTER Pero si no fue el Román.

MARUJA ¿Quién le pegó entonces?

MARÍA ESTER La vieja del almacén.

MARUJA ¡Cómo se mete en esas peleas, Estercita, por Dios!

MARÍA ESTER Cómo no me iba a meter, si me pasaron el dato que la vieja y la hija de la vieja le pasan plata al Román pa' que les haga el favor. Me sentí tan ofendida, oiga, que hasta pensé tirarme al Mapocho. Claro que después me dio una rabia tan grande, oiga, que partí pa'l almacén. La vieja creyó que venía a pagarle la cuenta así que salió sonriéndome. Un solo combo, oiga, por allá fue a dar la vieja.

MARÍA LUISA ¡Bien hecho!

MARÍA ESTER Claro que después se metió la hija y entre las dos

comenzaron a pegarme con una poruña...

MARÍA LUISA Viera como tenía los ojos cuando llegó a mi casa, oiga. (*Aparte a la Maruja.*) No ve que el Román no la dejó entrar de vuelta; le tiró toda la ropa pa'la calle delante de toda la gente. Pero yo no puedo seguir teniéndola en la casa señora, Maruca, porque llegó mi suegra con dos bocas más.

MARUJA ¡Que se vaya donde la Carmen!

MARÍA LUISA ¿Que usted no le dijo nada, Rosita?

ROSITA (*Medio dormitando.*) ¡Te dije que no alcancé, oh!

MARUJA ¿Decirme qué cosa?

MARÍA LUISA Que estamos peliás con la Carmen.

MARUJA ¡Cuándo no es Pascua en diciembre!

MARÍA LUISA Cómo no me iba a peliar si cuando fuimos a cobrarnos el otro día yo le enseñé el Juicio Final a la dueña de la Butic de Providencia. No pueden salir ricos y pobres, me dijo, porque ahora todos somos iguales. Ahora no hay diferencias, me dijo. Igualitos, le dije yo. No sea insolente, me dijo. ¡No soy insolente! Ahí se metió la Carmen, ¡viera como cargaba contra nosotros, oiga!

MARÍA ESTER De ahí pa'adelante no quisieron recibirnos más arpilleras.

MARÍA LUISA Entonces lo que nosotras queríamos es volver a trabajar en el Taller. Estamos tan necesitadas... Señora Maruca, usted ve que la Estercita no tiene dónde parar...

MARUJA Usted sabe que yo no puedo decidir sola.

MARÍA LUISA ¿Cuándo no?

MARÍA ESTER Pregúntele a la Rosita. (*La Rosita ha desaparecido*) ¡Rosita!

MARÍA LUISA ¿Y dónde se metió la Rosita?

MARÍA ESTER ¡Rosita! (*La buscan.*)

MARÍA LUISA Está durmiendo. (*Está durmiendo debajo de las lanas.*) Mire, si parece el Niñito Jesús.

MARUJA Pobrecita.

MARÍA ESTER Yo sí que soy pobrecita.

MARUJA Pero usted tiene la culpa.

MARÍA LUISA Cuando chica en las monjas, porque yo me educué en las monjas, a mí siempre me hacían hacer de Niñito Jesús en las presentaciones, porque yo era la más rubiecita de todo el colegio. Esta va a ser bataclana, decía la monja superiora.

MARUJA Despierte, no se vaya a resfriar... (*Entra a la casa.*)

MARÍA LUISA Usted está de acuerdo que volvamos al Taller, ¿no cierto, Rosita?

ROSITA Noooo...

MARÍA ESTER Cómo no va a estar de acuerdo, si en eso quedamos.

ROSITA Estoy tan mariá...
 MARÍA ESTER ¿Está de acuerdo o no está de acuerdo?
 MARÍA LUISA Si usted está de acuerdo ella también va a estar de acuerdo...
 MARUJA (*Entrando.*) Aquí tiene, póngase esta chalequita.
 ROSITA Gracias.
 MARÍA ESTER Dígale...
 MARÍA LUISA Dígale, pues, Rosita.
 ROSITA Sea que yo estaría de acuerdo que la señora Luchita y la Estercita...
 MARUJA No tiene na que estar de acuerdo, Rosita, porque usted sabe que el antiguo Taller se acabó cuando ellas se fueron.
 MARÍA ESTER ¿Estos materiales no se los dieron en la Central?
 MARUJA No.
 MARÍA LUISA En la Zonal, entonces.
 MARUJA En la Zonal tampoco.
 MARÍA ESTER ¿Y de dónde los sacó?
 MARUJA ¿Y a usted qué le importa? Sigamos, Rosita, que hay montón de trabajo que hacer y estamos bien atrasadas.

(*La Maruja continúa separando trapos. Las otras la contemplan. La Rosita no trabaja.*)

MARÍA LUISA ¡Dígame po, Rosita!
 MARUJA Así es que quieren entrar al Taller, ¿ah?
 MARÍA ESTER Cómo no vamos a querer ahora que tiene trabajo.
 MARÍA LUISA Claro...
 MARUJA ¡Muy bien! ¡Pero con una condición!
 ROSITA (*A la María Luisa.*) ¡Veí que es buena, ah!
 MARUJA ¡Se acabaron las peleas!
 MARÍA LUISA ¿Y cuándo hemos sido peleadoras nosotras?
 ROSITA ¡Tate callá, oh!
 MARUJA La segunda condición sería que la María Luisa hablara menos y trabajara más.
 ROSITA Pa'eso habría que amordazarla.
 MARÍA LUISA ¡Meh!
 MARUJA ¿Estaríamos de acuerdo, entonces?
 MARÍA LUISA Absoluto.
 MARUJA A trabajar entonces porque hay mucho que hacer y estamos atrasadas.
 MARÍA LUISA Calladitas, calladitas... ¿y qué es lo que vamos a hacer, señora Maruca?
 MARUJA Vayan separando y haciendo montoncitos.
 MARÍA ESTER ¿No nos va a contar de dónde sacó los materiales?

Las otras la contemplan. La Rosita *no trabaja.*)
 MARÍA LUISA ¡Dígame po, Rosita!
 MARUJA Así es que quieren entrar al Taller, ¿ah?
 MARÍA ESTER Cómo no vamos a querer ahora que tiene trabajo.
 MARÍA LUISA Claro...
 MARUJA ¡Muy bien! ¡Pero con una condición!
 ROSITA (*A la María Luisa.*) ¡Veí que es buena, ah!
 MARUJA ¡Se acabaron las peleas!
 MARÍA LUISA ¿Y cuándo hemos sido peleadoras nosotras?
 ROSITA ¡Tate callá, oh!
 MARUJA La segunda condición sería que la María Luisa hablara menos y trabajara más.
 ROSITA Pa'eso habría que amordazarla.
 MARÍA LUISA ¡Meh!
 MARUJA ¿Estaríamos de acuerdo, entonces?
 MARÍA LUISA Absoluto.
 MARUJA A trabajar entonces porque hay mucho que hacer y estamos atrasadas.
 MARÍA LUISA Calladitas, calladitas... y qué es lo que vamos a hacer, señora Maruca?
 MARUJA Vayan separando y haciendo montoncitos.
 MARÍA ESTER ¿No nos va a contar de dónde sacó los materiales?
 MARUJA Trabaje primero; después le cuento.
 MARÍA LUISA Capaz que se nos reviente la hiel si no nos cuenta.
 MARUJA El cura de la parroquia me regaló los materiales.
 MARÍA ESTER ¿El holandés?
 MARÍA LUISA ¡Qué va a ser holandés, si es gringo!
 MARUJA Anda con la idea de poner una arpillera detrás del altar de la capilla nueva que están haciendo.
 MARÍA ESTER Pero una pura arpillera detrás del altar no se la va a ver nadie de lejos.
 MARUJA No, no, no... si yo querer un arpillero monstruo, me dijo, no ve que donde es medio gringo pa'hablar.
 MARÍA LUISA Gringo y medio.
 MARUJA O sea, lo que usted necesita, padre, es una arpillera gigante, le dije yo. Eco le cua, me dijo.
 MARÍA LUISA Eso estaría del uno porque a mí no me caben en sesenta por cuarenta.
 ROSITA ¡Tate callá, oh!
 MARÍA ESTER ¿Y cuánto le van a pagar?
 MARUJA Mire, padre, le dije yo, en un metro cuadrado le salen cuatro arpilleras, ¿ya? Y lo que usted necesita pa'l mural de la

capilla son cuanto menos quince metros cuadrados de arpillera.
 MARÍA ESTER ¡La media cachá de arpilleras, oiga!
 MARUJA Cuatro arpilleras por quince metros cuadrados son sesenta arpilleras. A ocho dólares la arpillera, son cuatrocientos ochenta dólares.
 MARÍA LUISA ¡Esa sí que es plata!
 MARÍA ESTER ¿Y él qué le dijo?
 MARUJA Me dijo que no; si es harto apretado.
 MARÍA LUISA No ve que es gringo.
 MARUJA Último precio: cuatrocientos cincuenta, le dije yo.
 MARÍA ESTER ¿Y él?
 MARÍA LUISA Trescientos cincuenta.
 MARÍA ESTER ¿Y usted?
 MARUJA Cuatrocientos.
 MARÍA LUISA ¡Putas que salió buena pa'los negocios usted, Marujita!
 MARÍA ESTER ¿Y él?
 ROSITA Trato hecho.
 MARÍA LUISA Oiga, ¿y no le pidió algo por adelantado?
 MARÍA ESTER ¿El tema de qué se va a tratar?
 MARUJA Tema libre, pero de religión.
 MARÍA LUISA ¡El Juicio Final!
 ROSITA ¿Vai a empezar?
 MARUJA Tenemos que ponernos de acuerdo en el tema; llevarle monos pa'que elija porque es harto apurete.
 MARÍA LUISA Antes de ponernos de acuerdo en el tema esto habría que celebrarlo.
 MARÍA ESTER ¡Claro!
 MARÍA LUISA Porque esto que usted ha hecho es una cosa muy grande, señora Maruja. ¿No cierto chiquillas?
 MARÍA ESTER ¡Claro!
 MARUJA No, no, no, nada de celebraciones. Aquí hay que trabajar.
 MARÍA LUISA ¡Dígale! ¡Dígale! (*A la Rosita.*)
 ROSITA Ya, señora Maruquita.
 MARUJA Y con qué vamos a celebrar, si no tengo nada aquí en la casa.
 MARÍA LUISA Yo ando trayendo una botellita de fuerte que me regaló mi antigua patrona cuando le llevé la cuchillería a ver si me la compraba. Son de plata, mi hija, me dijo. Son enchapados en plata. Qué lástima, fueran de plata te los compraba y me regaló esta botellita de fuerte pa'l Mario. Claro que yo no le dije na que el Mario andaba viajando.

MARUJA Ya pues, vaya a buscar los vasos, Estercita. (*Sale.*)
 ROSITA Yo me tomaría una Pecsí.
 MARUJA ¡De dónde le voy a sacar Pecsí, Rosita!
 MARÍA ESTER Aquí están los vasos.
 MARUJA Sirva, pues, María Luisa.
 MARÍA LUISA (*Sirve.*) ¡Salud!
 TODAS ¡Salud!
 ROSITA Está harto juerte el juerte, ¿ah?
 MARÍA LUISA No se nos vaya a curar el Niñito Jesús. ¡Salud por la Maruquita!
 TODAS ¡Salud!
 MARÍA ESTER Salud por el Taller; porque estamos juntas de nuevo.
 TODAS ¡Salud!
 ROSITA ¡Salud por la arpillera gigante!
 TODAS ¡Salud!
 MARÍA ESTER (*Examinando los materiales.*) Estos pantis blancos están como nuevos, oiga.
 MARÍA LUISA Con lo que sobre podríamos poner una butic, señora Maruja.
 MARUJA Esta ropa no es pa'negocios, María Luisa.
 MARÍA LUISA Pero si ésto es crepé satín.
 MARUJA Ni pa'regalarla tampoco.
 MARÍA LUISA De esto mismo era mi traje de novia, oiga. (*Probándose.*)
 MARUJA ¿Que se casó con traje de novia usted?
 MARÍA LUISA ¡Claro! Si mi madrina tenía, así que ella me regaló el traje de novia.
 MARÍA ESTER ¿Así es que se casó de blanco usted?
 MARÍA LUISA De blanco y de largo.
 MARÍA ESTER ¡Esa sí que es novedad!
 MARÍA LUISA ¿Y usted se casó de blanco?
 MARUJA Yo me casé de negro.
 MARÍA LUISA ¿Como un funeral? Ja, ja, ja.
 ROSITA ¡Ya empezaste ya!
 MARUJA Me casé de luto de mi primer marido.
 MARÍA LUISA No sabía que fuera viuda usted.
 MARUJA Si yo guardé luto por mucho tiempo...
 MARÍA ESTER Yo siempre quise casarme de blanco con el Román, pero de dónde iba a sacar.
 MARUJA ¿Y usted de qué se casó, Rosita?
 ROSITA Si yo no me casé na por la Iglesia.
 MARÍA LUISA Se vería linda de blanco, la Rosita, ¿ah?

(*Probándole algo.*)

MARÍA ESTER Blanca y radiante va la novia... (*Canta.*)

MARÍA LUISA Con este crepé satín, ¿cómo andaría?

ROSITA ¡Ya, oh!

MARÍA LUISA Te vamos a hacer el traje de novia ahora mismo.

ROSITA ¡Corta el leseo!

MARÍA ESTER ¡Si ella no quiere hágamelo a mí!

MARÍA LUISA Usted está casá, mal que le pese, y la Rosita no.
(*Comienza a vestirla.*)

ROSITA ¡Qué va a decir la señora Marujita!

MARÍA LUISA ¡Qué va a decir! ¡Si te tenís que casar por la Iglesia!
Hay que ponerle este pedacito de lamé también, porque el traje
mío llevaba crepé satín y lamé por toda esta parte.
(*Recordando.*)

MARÍA ESTER ¡Le está quedando muy descotado el traje de novia!

MARÍA LUISA ¡En realidad! Está bueno pa'la madrina que sea
descotado; porque yo voy a ser tu madrina, ¿ya? ¿Cómo me veo
de madrina? (*Se pone un sombrero.*)

ROSITA ¡Qué parecís con ese sombrero!

MARÍA ESTER ¡Habría que disimularle la guata a la novia, eso sí!

MARÍA LUISA Con esta pollerita se la disimulamos.

MARÍA ESTER ¡Tiene que confesarse primero la novia, antes del
matrimonio! Ave María Purísima...

MARUJA Sin pecado concebida, pues, Rosita.

ROSITA Concebida.

MARÍA ESTER ¿Dónde le conoció el ojo a la papa usted, hija?

ROSITA ¡Ya oh, capaz que se oiga de afuera!

MARÍA ESTER ¡Conteste!

MARÍA LUISA Confiésese no más, Rosita, si eso no es pecado ni
venial.

MARUJA Además que aquí estamos entre puras mujeres.

ROSITA El Rafa siempre me decía: vamos, vamos... Total que un
día yo le dije, bueno ya, vamos. Enamorá. A las Vizcachas
fuimos, en el cerro detrás de la Virgen, no había nada de gente
ahí. De vuelta en la micro iba toda mojá, donde una sangra la
primera vez. Entonces el Rafa me dijo que se quería casar
conmigo. ¿Qué?, le dije yo, ¡si tenía quince pa'dieciseis no más,
po!

MARÍA LUISA ¡Listo! ¿Cómo quedó?

MARUJA Pero si quedó igualita a la Virgen de Lourdes, le falta la
pura cinta celeste no más. (*Se la pone.*)

ROSITA Capaz que se vea de la calle.

MARÍA ESTER ¡La Virgen de Lourdes esperando guagua!

MARÍA LUISA ¡No iba a salir del aire Nuestro Señor Jesucristo!

MARUJA A mí que me gustaba el mes de María cuando chiquilla;
el olorcito a las flores, ¿se acuerda?

MARÍA ESTER Hay que preparar el altar con velas y flores pa'l
matrimonio, entonces. (*Comienza a prepararlo con la Maruja.*)

MARUJA Venid y vamos todos, con flores a María, con flores a
María, con flores a porfia que madre nuestra es. (*Canta*)

MARÍA ESTER Blanca y radiante va la novia, etc... (*Ambos cantos
y acciones se entremezclan.*)

MARUJA-MARÍA LUISA ¡Con flores a Maria...i...i...a que Madre
nuestra es!

MARÍA ESTER Ave Maria...i...ia.

(*Todo esto en torno a la Rosita que es, a la vez, una mezcla de novia
y Virgen de Lourdes con algunos toques surrealistas en el
vestuario.*)

MARÍA LUISA Ya Rosita, entonces usted venía entrando a la
Iglesia con su madrina. ¿Cómo me veo de madrina? ¡Me faltan
las puras pieles, ja! La marcha nupcial... Tan, tan... tan, ta,
tan...

MARÍA ESTER ¡Momentito! ¡Aquí falta el novio! No puede haber
matrimonio sin novio.

MARÍA LUISA Haga usted de novio, pues, Estercita.

MARÍA ESTER No hago ninguna huevá de novio yo.

MARÍA LUISA Cagó el matrimonio entonces.

MARÍA ESTER Que la Marujita haga de novio.

MARUJA Noooooo...

MARÍA LUISA ¡Ya, ya, ya... Maruquita!

ROSITA ¡La señora Maruja!

MARUJA Bueno, ya está.

MARÍA LUISA Esa es de hombre. (*A la Rosita.*) Medio pasadón le
salió el novio, Rosita.

MARUJA ¡Pasadón pero bueno!

MARÍA ESTER Tiene que disfrazarse de novio, señora Maruja; no
se puede hacer de novio vestida de mujer.

MARÍA LUISA ¡Claro! ¡Porque se presta para puros equívocos!

MARUJA ¿Y qué me pongo?

MARÍA ESTER Póngase estos pantalones de futbolista. Cuando
nos casamos con el Román quería vestirse de futbolista el
huevo.

MARÍA LUISA No ve que los novios siempre salen de negro.

MARÍA ESTER Ya está listo el novio.

MARÍA LUISA ¡Parece árbitro en vez de futbolista! ¡Ja! Entonces
nosotras vamos entrando. No se me quede dormida, Rosita.
Tan, tan, ta, tan...

MARÍA ESTER ¡Momento! (*Se paran.*) Al novio le falta el...
(*Silbido.*)

MARÍA LUISA Eso es lo más importante, ¿no cierto, Rosita?

ROSITA ¡Ya oh!

MARÍA ESTER Tome, aquí tiene, póngaselo. (*Le pasa una bovina de hilo.*)

MARÍA LUISA ¡Muy chico! Pongámosle uno más grandecito.

ROSITA ¡Y qué va a decir el caballero si llega!

MARUJA ¡Que llegue! ¡Total!

MARÍA LUISA Total.

MARÍA ESTER Total que lo único que nos va faltando es el cura.

MARUJA Haga usted de cura, Estercita.

MARÍA ESTER De monja hago yo.

ROSITA ¡Las monjas no pueden casar, po!

MARÍA ESTER ¡Es que éste es un matrimonio moderno!

MARÍA LUISA Entonces la madrina entra con la novia. Tan, tan, ta, tan...

MARÍA ESTER ¡Momentito!

MARÍA LUISA ¡Otra vez!

MARÍA ESTER El padrino entra con la novia.

MARÍA LUISA Pero si no tenemos padrino.

MARUJA Yo hago de padrino.

MARÍA LUISA ¡Cómo va a hacer de padrino si usted esta haciendo de novio!

MARUJA Es que éste es un matrimonio moderno. (*Se pone sombrero.*)

MARÍA LUISA ¡Ya! Tan, tan, ta, tan.

MARÍA ESTER ¡Momentito!

MARÍA LUISA ¿Qué pasó ahora?

MARÍA ESTER Tiene que sacarse el... (*Silbido.*) para hacer de padrino.

MARUJA De veras. Ya, tome el pirulo usted mientras tanto. (*Se lo pasa a la María Ester.*)

MARÍA ESTER Que lo guarde la novia.

ROSITA ¡Ya oh! ¡Merece llegar el caballero!

MARUJA No se preocupe, Rosita, si aquí mandamos nosotras.

MARÍA LUISA (*Impaciente.*) Tan, tan, ta, tan.

MARÍA ESTER Antes del matrimonio vienen los consejos a la novia.

MARÍA LUISA Ay, m'hijita, la voy a echar tanto de menos porque ahora yo estoy haciendo de mamá, ah, no de madrina. Lo primero que tiene que hacer usted es decirle a todo que bueno. Eso es lo primero.

MARÍA ESTER ¡Chis! ¿Y si lo está pasando mal en la luna de miel?

MARÍA LUISA Si lo está pasando mal tenís que meter harta alharaca de todas maneras, porque los hombres son así. Les gusta la alharaca.

ROSITA ¡Ya está bueno ya! ¡Empecemos!

MARÍA ESTER ¡Que entren los novios!

MARÍA LUISA (*Tomando posiciones.*) Tan, tan ta, tan...

MARÍA ESTER Blanca y radiante va la novia... etc... (*Canta.*)

ROSITA Medio hueveo. (*Llegan al altar; se termina la música.*)

MARUJA Ahora me cambio y hago de novio.

MARÍA ESTER Póngase el pirulo. (*Soplándole.*)

MARUJA Listo. (*Se lo pone.*)

MARÍA LUISA Que se le note un poquito más.

MARUJA ¿Así?

MARÍA LUISA Ahí está mucho mejor.

ROSITA ¡Me viera el Rafa!

MARÍA ESTER (*Hincándolas.*) Queridos hijos: habeis venido para uniros en matrimonio...

MARÍA LUISA Puchas que salió afirulado pa'hablar el cura.

MARÍA ESTER (*Engrosando la voz.*) ¿Habeis venido para uniros en matrimonio?

MARUJA Sí. (*Codea a la Rosita.*)

ROSITA Sí.

MARÍA ESTER Señora Rosa Alarcón...

ROSITA Sí.

MARUJA No se contesta sí.

MARÍA ESTER Señora Rosa Martínez, acepta usted seguir a este hombre en el dolor, la adversidad, la desgracia, la miseria, el hambre y los terremotos?

ROSITA No.

MARÍA ESTER ¿Acepta que la cachetee, que le ponga el gorro, que la llene de chiquillos, que no traiga plata pa'la casa, que llegue curao?

ROSITA No.

MARÍA LUISA Así me gusta.

MARÍA ESTER Y usted, don Rafael, ¿promete solemnemente ante este altar sagrado no cachetearla, no ponerle el gorro, no llenarla de chiquillos, no llegar curao y traer plata pa'la casa?

MARUJA ¡Bravo, señor cura! ¡Otra vez, señor! ¡Otra vez! (*De pie.*)

MARÍA ESTER ¿Promete que no le va a dar todas las noches con la custión porque aburre también?

MARÍA LUISA ¡Que prometa! ¡Que prometa!

MARÍA ESTER ¿Promete pedirle el favor solamente cuando ella tenga ganas?

TODAS ¡Prometido!

MARÍA ESTER ¿Promete que después de ocurrido el hecho, hacerle por lo menos un cariñito?

TODAS ¡Sí! ¡Sí! ¡Sí, Sí!—¡Sí, Sí, Sí!

MARÍA ESTER Entonces, en ese caso...

TODAS ¡De nuevo! ¡De nuevo! ¡De nuevo, de nuevo!—¡De nuevo, de nuevo!

MARÍA LUISA ¡Pídale que le ayude a educar a los cabros, señor cura!

MARUJA ¡Y que le ayude a arreglar la casa también!

MARÍA LUISA Y a no enojarse porque hace arpillera.

ROSITA Quedarse cuidando a los chiquillos.

MARÍA LUISA Comprarle lavadora pa' que no eche los pulmones lavando.

MARUJA Claro, si no hay que dejarse atropellar.

ROSITA Porque se aprovechan de una.

MARÍA ESTER Pa' eso están los derechos de la mujer.

ROSITA ¡Una también es persona!

MARUJA No hay que aguantarle ni la puntita de ahora para adelante. *(A María Ester.)*

NEGRO *(En off gritando desde la calle.)* ¡Maruca!

MARUJA ¡El Negro! *(Todas se arrinconan en un extremo.)*

NEGRO ¡Maruca! Ayúdame a bajar estos paquetes.

MARUJA *(Dudando un segundo y luego.)* Voy, voy. *(Se dirige a la puerta sacándose el disfraz.)*

ROSITA Estuvo linda la fiesta, ¿ah?

(Apagon y banda de sonido.)

SEGUNDO CUADRO

(La María Ester y la María Luisa hacen el festón del osnaburgo de la arpillera gigante: trabajan con unos enormes crochet de madera que parecen palillos. La bicicleta del Negro no está. Mientras trabajan, la María Ester canta una canción de amor. La María Luisa, luego de escuchar un rato, saca una carta de un sobre brasileño y lee en silencio mientras suspira.)

MARÍA ESTER ¿Y qué es lo que le dice en la carta don Mario?

MARÍA LUISA Quizás lo que dirá porque como ahora le ha dado por escribirme en brasileño es harto poco lo que le entiendo.

MARÍA ESTER ¿Y pa' qué le escribe en brasileño, oiga?

MARÍA LUISA No ve que está estudiando pa' intérprete. ¿Usted sabe cómo se dice macumba en brasileño, por ejemplo?

MARÍA ESTER No.

MARÍA LUISA Macumba se dice macumba. No ve, aquí dice clarito. ¡Ey! Voce ahí, me da un diñeiro ahí, me da un diñeiro

ahí! Puro hablar de diñeiro pero todavía no me puede mandar ni un medio dólar el huevón.

MARÍA ESTER ¿Y cómo se dirá te quiero, en brasileño?

MARÍA LUISA Encariñao se dice.

MARÍA ESTER Estoy encariñao...

MARÍA LUISA Voce encariñao.

MARÍA ESTER Y todo termina en ñao, ¿ah?

MARÍA LUISA Todo.

MARÍA ESTER Oiga, y don Mario no se piensa en volver.

MARÍA LUISA ¡Qué se va a volver si agarró papa en las playas! Mire esta foto...

MARÍA ESTER Ayyy...

MARÍA LUISA Está tostadito, ¿ah?

MARÍA ESTER Parece negro.

MARÍA LUISA En Copacabana el perla y a una que la parta un rayo aquí en Santiago de Chile.

MARÍA ESTER ¿Y usted se iría pa'l Brasil? Se me ocurre que hay tanto negro allá.

MARÍA LUISA ¿Y qué le van a hacer los negros? No se la van a comer, ¿no?

MARÍA ESTER Cuidado que ahí viene. *(Ambas vuelven al trabajo y entra la Rosita desde dentro de la casa con algo de trabajo.)*

ROSITA ¿Terminaron?

MARÍA ESTER Falta montón todavía.

ROSITA ¡Pero si les está quedando todo chulleco el festón! Van a tener que hacerlo todo de nuevo.

MARÍA ESTER ¡Putas que salió buena pa' mandar usted!

ROSITA Cómo no le van a decir cuando la señora Maruja dejó dicho.

MARÍA LUISA ¿Y usted hace todo lo que la señora Maruja dice?

ROSITA El trabajo tiene que quedar bien hecho porque si no el Taller se desprestigia.

MARÍA ESTER Yo no sé quién le va a hacer el trabajo a la Maruja.

ROSITA Hay que hacérselo entre todas.

MARÍA LUISA Vamos arando dijo la mosca.

MARÍA ESTER No hago ni una huevá más que el lado mío yo.

ROSITA Este es un trabajo de todas, oiga. Todo se trabaja entre todas aquí.

MARÍA ESTER Pero usted es harto poco lo que trabaja; le gusta puro mandar no más.

MARÍA LUISA ¡Y a la Maruca le gusta puro pasear!

ROSITA Qué tenís que andar diciendo. ¿No sabís que anda detrás del cura pa' conseguirse algo por adelantado?

MARÍA LUISA ¿Y usted cree que va a conseguir algo, Rosita?

ROSITA Claro que va a conseguir; pero hay que tener algo hecho pa'mostrarle al cura en caso que venga.

MARÍA ESTER Y qué es lo que va a mostrar si no hay nada hecho.

ROSITA ¡Por eso le están diciendo, po!

MARÍA LUISA Ya oyó, Estercita, échele por ese lado usted y yo le echo por este otro. Al medio nos encontramos.

MARÍA ESTER ¡Momentito! ¿Y ella qué es lo que va a hacer mientras tanto?

MARÍA LUISA Ella nos mira mientras nosotras trabajamos. No ve que salió harto apatroná esta cabra.

ROSITA A la una, a las dos y a las tres. ¡Partimos! (*Se incorpora al trabajo con un crochet y comienzan a echar una carrera de crochet como una carrera de caballos que ellas mismas se animan.*) Tuvo linda la carrera, ¿ah?

MARÍA LUISA Y salimos a empate las tres.

ROSITA ¡Ya! Guardemos el esnaburgo y pongámonos a discutir el tema antes que llegue la señora Marujita.

MARÍA ESTER ¿Vuelta discutir todo cuando ella vuelva? ¡No!

ROSITA ¡En qué quedamos! Cada una traía su tema y se discutía en el Taller pa'decidir.

MARÍA LUISA Y qué saca con discutir si después llega la Maruca y lo cambia todo.

ROSITA Es que no lo va a cambiar.

MARÍA LUISA Bueno. Si usted dice que no lo va a cambiar discutamos entonces.

ROSITA Pero sentaditas, ¿ah? (*Pone los pisos.*)

MARÍA LUISA Es que a mí me gusta discutir parada.

MARÍA ESTER Empiece usted que está parada, entonces.

MARÍA LUISA ¿Por qué no empieza la Rosita que es la menorcita del grupo?

ROSITA ¿Y por qué no empieza usted que es la mayorcita del grupo?

MARÍA ESTER Pa'que no peleen yo empiezo. (*La María Luisa se pone al lado para mirar el dibujo.*) Tome asiento, ¿quiere? Nombre del tema: Santa Rosa de Lima.

MARÍA LUISA ¿Santa Rosa de dónde?

ROSITA De Lima, Perú.

MARÍA ESTER Punto uno: en la parte de arriba del ornaburgo está Santa Rosa de Lima así en grande, tamaño natural, ¿me comprende?

ROSITA ¡Natural! ¡Cómo no le van a comprender!

MARÍA ESTER Entonces tiene un ramo de rosas, tamaño natural también, así en los brazos y las tira pa'l cielo. ¿Qué es lo que pasa entonces, a ver?

ROSITA No sé lo que pasa yo.

MARÍA ESTER Las rosas quedan suspendidas en el aire y se van transformando en la cruz de Cristo. ¿Qué les parece?

MARÍA LUISA Poco lo encuentro. Pa'qué vamos a decir una cosa por otra.

MARÍA ESTER Falta el comedor infantil.

ROSITA Cómo le va a poner comedor infantil ahí.

MARÍA LUISA Na que ver.

ROSITA Chanchó en misa. Además que esa Santa es medio extranjera me pareció a mí, ¿ah?

MARÍA ESTER De dónde le van a sacar Santos chilenos si no hay ni pa'remedio.

ROSITA ¡San Sebastián de Yumbell! Ahí tiene Santo chileno.

MARÍA LUISA Qué va a ser chileno si ese Santo es medio chillanejo.

MARÍA ESTER Punto dos: en la parte de abajo del ornaburgo va el comedor infantil.

ROSITA Ah...

MARÍA ESTER Entonces las rosas de la cruz de Cristo pasan pa'abajo y van cayendo en los platos de los niños, como un símbolo, ¿me comprende?

ROSITA No sé yo de símbolos.

MARÍA ESTER Cómo no va a saber.

MARÍA LUISA Si los símbolos no se entienden Estercita.

ROSITA Hay que andarle explicando a la gente después el símbolo. Más enredá la custión.

MARÍA ESTER ¡Bueno ya! Si no le gusta mí tema muestre el suyo, a ver si es tan bueno.

ROSITA Me da vergüenza a mí.

MARÍA ESTER ¿No le gusta tanto criticar? Ahora la quiero ver.

ROSITA Tan de matrimonio tengo yo.

MARÍA ESTER ¡Psh!

ROSITA Título: En las duras y en las maduras. El Rafa le puso así.

MARÍA ESTER ¡No puede llevar demasiado texto, ah!

ROSITA Hay varias escenas de matrimonio, como ser yo con el Rafa en el Funicular del San Cristóbal pa'la luna de miel... yo con el Rafa y mi madrina pa'la fiesta de largo como la del otro día... el Rafa arreglando la fonola de la mediagua y yo mirando... el Rafa cuidando los chiquillos mientras yo hago arpillera... el Rafa, el Rafita, el Chapulín, la Rosita (*Se indica la guata.*) y yo en el parque O'Higgins tomándonos una foto, el...

MARÍA ESTER ¡Chante la moto, po oiga! Si éste no es na album de

fotografía.
 ROSITA El matrimonio modelo.
 MARÍA ESTER El matrimonio no ha sido nunca tema de religión.
 ROSITA (*A la María Luisa.*) Cómo no va a ser de religión si te casai de largo? ¿Dónde te casai de largo? En la Iglesia te casai de largo. ¿Entonce cómo no va a ser de religión?
 MARÍA LUISA (*Parándose.*) Mire, Rosita, yo le voy a explicar lo que es un tema de religión...
 ROSITA El Juicio Final, te apuesto.
 MARÍA LUISA Porque yo fui a preguntarle al fraile lo que es un tema de religión.
 MARÍA ESTER ¡Usted no puede andar consultando por detrás, oiga!
 MARÍA LUISA Qué se le ocurre que podría quedarle bien pa'su mural, padre, le pregunté.
 MARÍA ESTER ¿Y él qué le contestó?
 MARÍA LUISA El Juicio Final, po hija, me contestó.
 ROSITA ¡Veí que te vai a los extremos vos!
 (*En ese momento entra la Maruja cargada con unas tablas y unos paquetes.*)
 MARUJA Tome estas, tablas Rosita, póngalas por ahí. ¿El Negro llegó?
 MARÍA ESTER No ha llegado nadie.
 MARUJA Nos íbamos a juntar donde la Mari, pero no alcancé a llegar. Tuve que venirme corriendo cargá con esas tablas más encima.
 MARÍA LUISA ¿El padre le dio algo por adelantado?
 MARUJA ¡No me maree con tanta pregunta, María Luisa, por Dios!
 MARÍA LUISA Pero si no he abierto la boca.
 MARUJA Acérqueme una sillita que no siento los pies de cansada que vengo... Páseme un vasito de agua, Rosita, ¿quiere?
 MARÍA LUISA Ya está, cagó la arpillera gigante.
 MARÍA ESTER Apuesto que se achaplinó el cura.
 MARÍA LUISA Ni que estuviéramos meás de perros, oiga.
 MARÍA ESTER Demasiado bonito pa'que resultara.
 ROSITA Nosotros con el Rafa nos estábamos fantaseando con una cocinita de dos platos, a balón, con la plata de la arpillera gigante.
 MARÍA LUISA Todas las cuentas del almacén pagás y me alcanzaba pa'tres meses de mercadería. ¡Imáginese!
 MARÍA ESTER ¡Esta es la suerte del pobre!
 MARÍA LUISA ¡Qué se le va a hacer! ¡Pa'otra vez será!
 MARUJA ¿Y quién les dijo que no iba a resultar pa'que se pongan

a lloriquear como Magdalenas?
 ROSITA ¿Así es que va a resultar?
 MARUJA Claro que va a resultar.
 MARÍA LUISA ¿Y pa'qué nos tiene con el alma en un hilo entonce? Parece que le gustara hacerla sufrir a una.
 MARÍA ESTER Llega y no dice ninguna cosa.
 MARUJA ¿Cómo quiere que diga si no la dejan ni hablar a una.
 MARÍA LUISA ¡Hable! Quién le tiene tapada la boca.
 ROSITA ¡Tate callá, oh!
 MARÍA ESTER Cuento, señora Maruca, ¿qué fue lo que pasó?
 MARUJA Se adelanta la entrega de la arpillera, eso fue todo lo que pasó.
 MARÍA ESTER ¿Se adelanta para cuándo?
 MARUJA Para mañana a las cinco.
 MARÍA LUISA ¿A las cinco de la mañana?
 MARUJA A las cinco de la tarde.
 MARÍA LUISA ¡No sale ni cagando antes de la cinco de la tarde esta media arpillera, ah!
 MARUJA Tiene que salir. ¿Terminaron el festón, Rosita?
 ROSITA Mire. (*Mostrándose.*)
 MARUJA Bien parejito les quedó.
 MARÍA ESTER Tendría que haber consultado antes de comprometerse pa'las cinco pues, señora Maruja.
 MARUJA Qué le iba a estar consultando si adelantaron la inauguración de la capilla y el padre quiere la arpillera lista pa'la inauguración.
 MARÍA LUISA No sale pa'mañana a los cinco esta arpillera.
 MARUJA Nos quedamos toda la noche trabajando y sale de más. ¿Decidieron la cuestión del tema, Rosita?
 ROSITA No alcanzamos.
 MARUJA Tuvieron toda la tarde; si no hacen ni una cosa cuando una no está mirando.
 MARÍA LUISA Yo no puedo quedarme trabajando en la noche, señora Maruja.
 MARUJA Esa sí que está buena.
 MARÍA ESTER Yo tampoco puedo quedarme.
 MARUJA Usted es la que menos compromisos tiene y la que más pone problemas.
 MARÍA ESTER El Román me convidó a salir pa'que nos arregláramos.
 MARUJA Salga no más y arréglese. Pero después no se queje si la siguen cacheteando. Por tonta le pasa.
 MARÍA LUISA Yo no puedo dejar a los cabros solos en la noche con mi suegra, no ve que tiene una teja media corría la

veterana...

ROSITA El Rafa se los queda cuidando, ni un problema.

MARÍA LUISA Mañana a las doce podría venir a echar una manito yo.

ROSITA ¡No seai patúa po, oye!

MARÍA LUISA Tengo encargado un lavadito de mi antigua patrona...

MARUJA Una echa los pulmones hablando por ellas y después la dejan botada. El pago de Chile.

MARÍA ESTER ¿Pero qué quiere que le diga al Román?

MARUJA Dígale lo que quiera, a mí qué me importa.

MARÍA LUISA Pero...

MARUJA ¡Nada de peros! ¡Me aburrí también! No quiero saber ninguna cosa más yo. Ya, Rosita, aquí tiene martillo y clavos.

ROSITA Si quiere voy a llamar al Rafa pa'que ayude. Como lo cortaron en la fábrica tiempo le sobra.

MARUJA *(Poniendo las tablas en el suelo y encucullándose.)* Lo primero es armar el bastidor pa' colgar el ornaburgo. Menos mal que el padre tenía estas tablas, porque si no de dónde iba a sacar con el apuro.

(Las dos comienzan a martillar mientras las otras miran. María Luisa se incorpora, agarra un martillo y clavos y también se pone a martillar. María Ester queda en la duda. La luz se apaga en medio de los martillazos.)

TERCER CUADRO

(En un primer plano el bastidor con la arpillera gigante que contiene el Juicio Final a medio terminar. Todo el patio en desorden como si el mismísimo Miguel Angel estuviera pintando el Juicio Final de la Capilla Sixtina.)

Sobre una mesa la figura de la Rosita tapada con una sábana. La Maruja está encaramada arriba de una escalera ajustándole el brazo a la figura de Dios que está al centro de la arpillera en la parte superior. Las figuras son casi de tamaño natural prácticamente. La María Luisa observa la obra de cerca y de lejos como un pintor. La María Ester no está, ni la bicicleta del Negro tampoco.

La arpillera gigante consta de un Dios típico de historia sagrada, con larga barba canosa, quien está bastante enojado, apuntando con su índice. Detrás suyo una imponente cordillera nevada, con un sol que viene saliendo y que coincide con la corona de rayos de oro de Dios. Por alguna parte anda una paloma que es el Espíritu Santo. Frente a Dios, un camino que se bifurca hacia la gloria que está a su derecha, en la parte superior, y los infiernos que están en

la parte inferior, a la izquierda de Dios. En la gloria hay algunas nubes y alguna gente muy aburrida sentada arriba de las nubes. El infierno es un caracol con diablos colorados, con cachos, colas y horquetas que lo están pasando fantástico alrededor de una parrillada. Alrededor del bastidor, varios monos a medio terminar, útiles de trabajo, tetera, tazas, etc.)

MARUJA Listo, María Luisa, ¿cómo encuentra que quedó?

MARÍA LUISA ¡Le dije que no podía quedar apuntando pa'allá Dios!

MARUJA ¿Y pa'dónde quiere que apunte entonces?

MARÍA LUISA ¡Bájese pa'enseñarle de nuevo! *(Se cambian posiciones.)* ¡Pa'allá ve, así! Porque tiene que quedar apuntando pa'un lado y mirando pa'l otro.

MARUJA ¿Como dirigiendo el tránsito, dice usted?

MARÍA LUISA ¡Eco le cua, como dice el cura!

ROSITA ¿Aló?

MARÍA LUISA No le puede quedar con un ojo mirando pa'un lado y el otro pa'l otro tampoco, porque le queda bizco!

MARUJA ¡Termínelo usted, entonces, si no le encuentra nada bueno!

ROSITA ¡Luchita!

MARÍA LUISA Usted quedó encargada de hacer a Dios; usted tiene que terminarlo.

ROSITA ¡Lucha!

MARÍA LUISA ¡Ay! ¡Diosito Santo! Dónde se me metió la Rosita.

ROSITA ¡Apúrate!

MARÍA LUISA ¡Voy! ¡Que me confundo con tanta cosa junta!

(La María Luisa destapa a la Rosita, quien queda vestida de angelito, con alitas, colorete en las mejillas y una corneta de cumpleaños en la boca. Es el Angel que anuncia el Juicio Final y sobre este modelo trabaja la María Luisa, terminando un mono que irá en relieve sobre la arpillera.)

MARÍA LUISA ¡Levante la patita más arriba, pues, Rosita!

ROSITA Es que no puedo más arriba.

MARÍA LUISA Tiene que poder.

ROSITA Estoy con el cuerpo totalmente cortado por la trasnochada.

MARÍA LUISA Infle los cachetes, ahora *(La Rosita los infla y toca la corneta.)*

MARUJA ¡Pero cómo va a salir con una corneta de cumpleaños el Angel que anuncia el Juicio Final, María Luisa, por Dios! ¿Qué va a decir el padre?

MARÍA LUISA ¡Déjeme trabajar tranquila, oiga!

ROSITA ¡Cuando toque la corneta el Angel va a salir arrancando toda la gente, ah! (*Toca la corneta.*)

MARÍA LUISA ¡No pueden salir arrancando porque Dios tiene poder para llevárselos a todos detenidos!

ROSITA ¡Cómo se los va a llevar detenidos si no es na carabinero, po!

MARÍA LUISA No será carabinero pero todo el mundo tiene que hacerle juicio en el Juicio.

MARUJA No le va a gustar nadita al padre esta custión de los carabineros, ¿ah?

ROSITA ¿Puedo bajar la patita?

MARÍA LUISA Descanse mientras termino de cocerle la corneta al Angel. (*Se pone a coser a máquina.*)

MARUJA Ahora sí que quedó bien, ¿no cierto, Rosita?

ROSITA ¿Y le gustó como está quedando el Juicio al padre, señora Maruquita? (*Aparte de la María Luisa.*)

MARUJA Se quedo mudó; no dijo ninguna cosa.

ROSITA ¡No es por decir, ah, pero pa'mí que no le gustó nadita como le está quedando el Juicio a la Luchita!

MARUJA ¿Usted encuentra, Rosita?

ROSITA Pa'mí que está quedando demasiado triste el Juicio.

MARUJA Pero no vaya a decir ninguna cosa hasta que sepamos lo que dice la Estercita.

ROSITA ¿Y qué va a decir la Estercita? ¡Si nunca dice nada!

MARUJA Le pedí que pasara a la parroquia a semblantear al padre. Quedé tan preocupada donde se quedó mudo.

ROSITA No es por decir, ah, pero si uno dijera todo lo que tiene que decir...

MARÍA LUISA Ayúdeme a probar el Angel, Estercita. (*Lo prueban y algo queda mal.*)

ROSITA ¡Yo te dije que no podía quedar así, po!

MARÍA LUISA ¿Y cómo quiere que quede entonces?

ROSITA ¡Como bailando cueca tiene que quedar!

MARUJA ¡Cómo va a quedar bailando cueca el Angel del Juicio Final, Rosita, por Dios!

ROSITA ¡Pa' que quede más moderno, po!

MARUJA ¡Y pa' dónde partió con el Angel, ahora, María Luisa!

MARÍA LUISA Estoy tan cansá que ni veo lo que estoy haciendo.

MARUJA Tiéndase adentro un ratito y descanse.

MARÍA LUISA Me pilla don Feña capaz que me saque a patás después de la pelea de anoche.

MARUJA No, si después de la pelea por la arpillera se mandó a cambiar furioso donde la Mari. Pase pa adentro, no más.

(*Entran ambas hacia el interior de la casa.*)

ROSITA (*Sola en el escenario, buscándole una posición diferente al Angel.*) Pobrecito mortal, si vas a ver televisión...

MARÍA ESTER (*Entrando muy elegante, con el pelo suelto y con una guitarra.*) ¡Le faltan los puros anteojos al Angel pa' parecerse al Florcita Motuda! Póngale los míos.

ROSITA ¿Usted ya no los necesita?

MARÍA ESTER No; póngaselos no más.

ROSITA ¡Ya! (*Le pone los anteojos al Angel. Entra la Maruja.*)

MARUJA A la horita que viene llegando, Estercita por Dios; son las siete de la tarde.

MARÍA ESTER Tuve que pasar a buscarle ropa pa' la inauguración a la señora Luchita y a la Rosita. Don Rafa dijo que le dijera que no iba a poder ir porque le daba vergüenza.

ROSITA ¡Cómo le va a dar vergüenza si tiene que llevar a los niños!

MARUJA ¿Y pasó donde el cura?

MARÍA ESTER Claro que pasé, pero como me mandó a buscar la guitarra, obligada a pasar por la casa y encontrarme con el Román.

MARUJA ¿Estaba muy enojado porque no fue anoche?

MARÍA ESTER Estaba amoroso, oiga. Que me echaba de menos, que estaba tan arrepentido, que cuándo me iba a devolver pa' la casa, que me sacara la "T" para que tuviéramos una guaguüita...

ROSITA ¿Estaba curao?

MARÍA ESTER Estoy tan feliz que me dan ganas de irme volando pa' la casa. Ando tan necesitá donde hace tanto tiempo, pues, oiga.

ROSITA ¡De aquí no sale nadie hasta que no se termine el Juicio!

MARUJA ¿Y qué fue lo que le dijo el cura?

MARÍA ESTER Pero que no vaya a escuchar la señora Luchita porque se muere... Dijo que lo encontraba triste, triste el Juicio.

ROSITA ¿No le decía yo?

MARUJA ¿Y qué más dijo?

MARÍA ESTER Poco chileno. Que lo encontraba poco chileno.

MARUJA Y usted no le dijo que pa' eso estaba la Cordillera de los Andes, pa' que se sepa que es chileno.

ROSITA Eso está bueno pa'l extranjero, po, pero aquí nadie sabe de la Cordillera de los Andes.

MARUJA ¡Cómo no van a saber si está al lado!

ROSITA ¡Por eso no se sabe, po!

MARÍA ESTER Así que mandó a buscar la guitarra para que le agreguemos un número folklórico cuando destapen el Santo.

MARUJA ¿Qué Santo?

MARÍA ESTER ¡El mural, pues!

MARUJA ¿Se le ocurre que vamos a estar preparando número folklórico con todo lo que falta por hacer?

ROSITA Tiene que pagar doble si quiere que le cantemos, ¿ah?

MARÍA ESTER Usted dirá lo que hay que hacer entonces pues, señora Maruja.

MARUJA ¡No sé yo! ¿Usted que dice, Rosita?

ROSITA ¡Sea que yo cambiaría toda esta custión del Juicio Final!

MARUJA ¡Cómo le vamos a hacer eso a la María Luisa, capaz que se nos suicide!

MARÍA ESTER (*Acompañándose de la guitarra.*) Arrurrú mi guagua, arrurrú mi amor, por los cachitos de San Juan de Dios...

MARUJA ¿Y eso quiere que le cantemos el cura pa'la inauguración?

MARÍA LUISA (*Entrando.*) ¡Que me gustan las canciones de cuna a mí! Yo siempre le cantaba a mis chiquillos; dicen que les hace bien pa'la memoria. (*Canta con la María Ester. Hay un momento de reposo.*)

ROSITA ¡Oy! ¡Está dando pataditas adentro!

MARÍA LUISA Donde quiere salir a escuchar la canción de cuna, Rosita. (*Se escuchan algunas campanadas de la parroquia.*)

MARUJA ¡La primera seña! Ya, ya, ya a trabajar. (*Todas se paran para continuar febrilmente con el trabajo, pero se quedan en banda.*)

ROSITA ¿Sabe lo que yo haría con este Juicio, Luchita?

MARÍA LUISA ¡No!

ROSITA Lo pondría mucho más alegre.

MARÍA LUISA ¡Si no puede salir alegre el Juicio!

ROSITA ¡Pero es que aquí los diablos del Infierno lo están pasando mucho mejor que los Santos del Cielo y éso no puede ser porque así todo el mundo va queriendo ir al Infierno, po!

MARÍA LUISA ¡Pero si así es como salía en la película!

MARUJA ¿Qué película?

MARÍA LUISA ¡La película del Maestro Miguel Angel cuando estaba encaramado arriba de unos andamios pintando el Juicio Final!

ROSITA ¿Era en colores la película?

MARÍA ESTER Era del Charleston Heston. ¡M'hijito rico!

MARÍA LUISA Y el Papa, viera cómo lo huasqueaba al Maestro Miguel pa'que trabajara...

MARÍA ESTER Igual que la señora Maruja.

MARÍA LUISA Enfermo y todo tenía que trabajar hasta que le salió el Juicio. ¿Y era alegre ese Juicio? ¡No era alegre!

ROSITA ¿Oiga, y el Papa irá a venir a la inauguración de la arpillera de nosotros, señora Marujita?

MARUJA Cómo va a venir si el Papa está en Roma, pues, Rosita.

ROSITA El Papa de acá digo yo.

MARUJA ¿El Cardenal, dice usted?

ROSITA O sea, el Papa de nosotros acá.

MARUJA ¡Cuando menos viene y nos da una sorpresa!

ROSITA ¡Y qué va a venir a inaugurar esta custión si parece velorio!

MARÍA LUISA ¡Haga un Juicio paralelo usted entonces, si no le gusta este!

ROSITA ¡Hay que cambiar toda esta custión porque si después no le gusta al Papa capaz que ni nos paguen!

MARÍA LUISA No cambio ni una huevía más yo porque no hay tiempo.

ROSITA ¡Cagó el Juicio entonces!

MARUJA ¿Usted qué dice pues, Estercita?

MARÍA ESTER Lo único que yo digo es que hay que preparar el número folklórico.

MARÍA LUISA ¿Qué número folklórico?

MARÍA ESTER ¡Para alegrar el Juicio! Si el cura lo encuentra hartito triste, igual que la Rosita.

ROSITA Con todo respeto, lo primero que haría yo sería cambiarle la cara a Dios.

MARUJA ¿Y qué cara le pondría?

ROSITA Una cara más moderna porque así está muy enojado.

MARÍA LUISA Tiene que salir enojado porque Dios no puede andarse chijeteando con cosas modernas, y el Juicio no tiene nada de moderno.

ROSITA Pero cómo va a estar enojado si lo que está diciendo es síganme los buenos, entonces tiene que estar contento.

MARÍA ESTER Síganme los buenos, en letras grandes le pondría yo.

MARÍA LUISA ¡No puede llevar demasiado texto!

MARUJA Yo estoy de acuerdo con la Rosita. ¿Y pa'l lado de la Gloria, cómo lo haría usted?

ROSITA Pa'l lado de la Gloria yo le pondría unas fondas bien endieciochás, así, con banderitas...

MARÍA LUISA ¿Parada Militar no quiere ponerle también?

ROSITA Y hartos grupos de gente reunida así, tocando guitarra, bailando y comiendo...

MARÍA LUISA ¡Y tomando!

MARÍA ESTER ¡Chante la moto! ¡El trago tiene que estar prohibido en el Cielo!

MARÍA LUISA ¡No puede estar prohibido porque en las bodas de Canaan transformó el agua en vino! Por algo sería, ¿no?

MARUJA Tiene razón la María Luisa porque Nuestro Señor dijo clarito: que la Gloria era un banquete al cual todos estábamos invitados.

MARÍA LUISA ¡Claro!

MARUJA ¿Estaríamos de acuerdo, entonces?

MARÍA LUISA ¡Así como pintan la Gloria cómo no voy a estar de acuerdo!

MARUJA ¡Aprobado el Juicio por mayoría de voto!

MARÍA LUISA Si el único problema que yo le veo es que no vamos a salir ni cagando con esta fiesta antes de las ocho de la noche.

ROSITA Si no cuesta na arreglarlo, no ve que usted ya hizo lo principal.

MARÍA LUISA ¡Y estando lo principal hecho...!

ROSITA Es cuestión de ponerlos a bailar cueca, no más.

MARÍA ESTER ¡La Cueca del Juicio Final!

MARÍA LUISA Así le podríamos poner al tema: "La Cueca del Juicio Final."

MARUJA Eso sí que le va a gustar al padre.

MARÍA ESTER ¡Ahora sí que va a quedar super!

MARUJA Vaya poniéndole música a la cueca, mientras nosotras terminamos, Estercita. *(Todas comienzan a trabajar en lo suyo.)*

ROSITA ¡Entonces el Angelito va tocando la cueca con la corneta igual que el Florcita Motuda!

MARÍA LUISA ¡Por eso es que está contento Dios, donde va el Florcita Motuda a la cabeza!

MARÍA ESTER ¿Y por qué no le metemos al Travolta también?

ROSITA ¡Chis! ¡Si ésto no es na discotec!

MARÍA LUISA Claro que si va a haber fondas tendría que salir una media vaquilla asándose y un costillar de chanco...

ROSITA Aproveche las llamitas del infierno que están hechitas pa'l fuego del asado.

MARÍA LUISA ¡Buena idea! Ayúdeme con el fuego, señora Maruja. *(Trasladan un poco de fuego del infierno para el cielo.)*

¿Sabe lo que yo haría? A las fondas les pondría un letrero que diga: ¡Todo gratis en el Cielo!

ROSITA ¡Igual que en esta tierra!

MARÍA LUISA ¡Igualito!

MARUJA Eso sí que le va a gustar al padre porque es de esa idea.

MARÍA LUISA A mí lo que me gustaría es que fuera todo gratis ahora porque si vamos a tener que esperar el Juicio Final...

ROSITA ¡Vamos a morir esperando!

MARÍA ESTER ¿Les gusta esta música de cueca pa'l Juicio Final?

(Toca la música de una cueca en guitarra.)

MARÍA LUISA ¡Yo la encuentro demasiado triste porque siempre la bailábamos con el Mario pa'l Dieciocho!

ROSITA ¡Deje escuchar, po!

MARÍA LUISA ¡Una samba brasileña le pondría yo!

ROSITA ¡Veí que te vai a los extremos vos!

MARÍA ESTER *(Observando el mural mientras rasguea la guitarra y las otras vuelven al trabajo.)* La parte del cielo está quedando super, pero el infierno lo encuentro demasiado desocupado yo.

ROSITA Después rellenamos el caracol con letreritos que digan butic, butis, butis...

MARÍA ESTER ¿Y qué tiene contra las butis, usted?

ROSITA Nada, po, si nunca he estado adentro de una. Era una idea no más.

MARÍA ESTER ¿Pero qué vamos a hacer con el Infierno?

MARÍA LUISA El Infierno no me lo tocan porque se lo tengo reservadito al Mario.

MARUJA ¡Cómo se le ocurre que va a mandar al infierno a su marido, María Luisa, por Dios!

MARÍA LUISA Pongámoslos juntos con el Román, Estercita, asándose en las brasas como pollos broiler para que aprendan.

MARÍA ESTER ¿Justo ahora que el Román quiere tener familia conmigo? ¡No!

MARÍA LUISA *(A la Maruja.)* ¿Ve como todo el mundo se arregla menos yo? ¡Meto al Mario a las brasas no más! *(Tiene un mono entre las manos que es el Mario.)*

MARUJA Tiene que perdonarlo por ser el padre de sus hijos.

MARÍA LUISA ¡Cómo lo voy a perdonar si me dejó botada con los chiquillos y sin mandarme un medio dólar siquiera! Y yo que lo siga queriendo, oiga, eso es lo que más rabia me da.

MARUJA ¡Porque cuando vuelva el Mario cargado al oro del Brasil y pregunte quién lo metió de cabeza al fuego eterno, ahí sí que no va a poder arreglarse nunca más con él!

MARÍA LUISA ¿Y usted cree que va a volver?

MARUJA Claro que va a volver.

MARÍA LUISA Bueno, si es así yo estaría dispuesta a sacarlo del infierno pa' meterlo en el purgatorio.

ROSITA ¡Y de dónde va a sacar purgatorio si todavía no terminamos la Gloria y la horita que es! *(Suena la segunda señal.)*

MARUJA ¡La segunda señal!

(La acción se acelera como en cámara rápida. Evoluciones de los personajes hacia atrás y adelante de tal forma que en segundos

quede listo. Este aceleramiento es a plena luz del escenario.)

MARUJA Ya, Estercita, usted termina de sacar la cueca y nosotros a cambiarnos.

ROSITA *(Saliendo.)* ¿Y quién va a terminarla?

MARUJA Cuando lleguemos a la capilla la terminamos.

(Entran a la casa. La María Ester en escena tararea la cueca. De adentro de la casa sale la María Luisa sigilosamente y cambia un detalle de la arpillera sin que nadie la vea. Luego entra a la casa. La Rosita sale también de la casa sigilosamente, cambia el detalle que la María Luisa cambiara y vuelve a entrar a la casa sin que nadie la vea.)

MARÍA LUISA y MARUJA *(Salen muy elegantes.)* ¡Huija! ¡Huija!

MARÍA LUISA Yo podría recitar una poesía porque a mí en las monjas siempre me hacían recitar, no ve que yo era la más rubiecita del colegio.

MARÍA ESTER *(Bien desmoralizada.)* Aquí está la letra...

MARUJA Entonces ensayemos. *(Yendo adentro.)* ¡Rosita! *(Comienzan a cantar la cueca del Juicio Final pero sin ningún ánimo ni espíritu.)*

ROSITA De nuevo parece funeral esta custión, ¿ah?

MARUJA Síntese aquí entonces, Rosita. *(Le da el puesto de un piso.)*

(Se inicia nuevamente el canto. Esta vez la cueca sale con más color en la medida que se van entusiasmando entre ellas. La Maruja sale adelante y baila sola, al lado de la arpillera. Al terminar la cueca las tres miran y Maruja dice: "Descolguemos la arpillera ahora." Lo hacen. Suenan las campanas de la tercera seña.)

MARÍA LUISA ¡Oiga, pero aquí falta algo, pue!

MARUJA ¿Qué falta ahora?

MARÍA LUISA ¿Y quién va a firmar el Juicio?

MARÍA ESTER ¡Las Tres Marías lo firman!

ROSITA ¡Las Tres Marías y una Rosa!

(Agarran la arpillera y, no obstante las dificultades, la sacan entre todas menos la Maruja, por la platea hacia el foyer. Maruja cierra la ventana. Toca la bicicleta. Mira el patio. Cierra la puerta de la casa. Se para. Mira todo lento y se va.)

TELON

II

TEATRO ANTIGROTESCO

Lo crudo, lo cocido y lo podrido (1978)

Marco Antonio de la Parra

Baño a baño (1978)

Creación colectiva de Jorge Vega, Jorge Pardo y Guillermo de la Parra en base a ideas originales de Guillermo de la Parra y Jorge Vega.

Lo Crudo, Lo Cocido y Lo Podrido

Marco Antonio de la Parra
1978

Personajes

EFRAIN	Mozo
EVARISTO	Mozo
ELIANA	Contadora
ELIAS	Maitre
ESTANISLAO OSSA MOYA	Ex-Senador y candidato a la Presidencia de la República.

Obra en un acto

(Escenario: Un restorán de Santiago, que vivió días mejores. Época actual. Están en escena Efraín Rojas y Evaristo Romero; caracterizan caballeros "bien." Están sentados en mesas diferentes. Cada uno tiene un diario y simulan leer.)

EFRAÍN Vaya... vaya... Don Carlos Ibáñez del Campo asume el Gobierno ante la renuncia de don Emiliano Figueroa Larraín... quién lo diría... en su discurso de agradecimiento hizo notar la colaboración en su nombramiento de los garzones del país.

EVARISTO Miren que cosa... el León... Arturo Alessandri Palma cambia su línea política para llegar de nuevo al sillón de la Moneda... Parte de su decisión trascendental se debió a los sabios consejos de un grupo de garzones del Restorán de los Inmortales, sobre toda un tal... cómo dice... E-va-ris-to Ro-mero.

EFRAÍN Gardel muere en Medellín... Qué pena, tan bonito que cantaba... Sus últimas palabras fueron... saludos a mi amigo inolvidable... Mi inspirador... Efraín Rojas... ¡Qué noble!...

EVARISTO El Cardenal Caro asiste a una comida en honor del club Badminton atendido muy bien por el gran garzón Evaristo Romero...

EFRAÍN Solucionado el crimen de la Legación Alemana... La

clave la da un garzón de mediana estatura, algo calvo, de aspecto nervioso, apellidado... a ver... Rojas, eso, Rojas.

EVARISTO Encantado con Chile y sobre todo con los garzones del país se fue Clark Gable... Citó a un tal muchacho Romero como lo mejor que había visto en el mundo.

EFRAÍN Se crea el Premio Nóbel de garzonería... a ver... Efraín Rojas, candidato seguro.

EVARISTO Arturo Godoy pierde de nuevo con Joe Louis... Se comenta que no siguió las indicaciones de Evaristo Romero... su garzón de la suerte... Qué mala pata.

EFRAÍN Perón se abraza con Ibáñez... Ambos coinciden en algo: opinan que Rojas es el mejor garzón del mundo.
(De pronto se miran.)

EVARISTO ¡Señor MacIntire... Mi viejo perro!

EFRAÍN Nada menos que don Eulogio Etcheverri; ciudadano, qué gusto de verlo.

EVARISTO ¡Quién diría! Don Narciso MacIntire en persona... Se conserva muy bien usted, pues, colega... Ah, y su mujer, ¿cómo está?

EFRAÍN Nunca tan buena moza como la suya, pues, don Eulogio.

EVARISTO Siempre tan adulator, don Narciso, la suya es una joya.

EFRAÍN Y usted tan joven que se le ve; parece no sentir el paso de los años, je, je, je.

EVARISTO ¿Qué le parece si nos sentamos juntos a tomarnos un traguito, pues, don Narciso?

EFRAÍN Buena es la hora y bueno el apetito, don Eulogio.

EVARISTO Esta mesa está bonita. (Se sientan.) Usted primero, don Narciso.

EFRAÍN ¡Qué buena la comida de este local!, ¿no es cierto, caballero?

EVARISTO A ver, ¡mozo! ¡Tráigame unas dos empanaditas de loco!

EFRAÍN A mí un canapé de erizos.

EVARISTO Sí, pues, con un blanco de la casa.

EFRAÍN Así se empieza bien la mañana.

EVARISTO Sí. ¡Qué bien atienden aquí!, ¿no?

EFRAÍN ¡Y qué facha la de estos mozos!

EVARISTO Sí, pues, si parecen de la guardia prusiana nada menos.

EFRAÍN ¡Qué calidad al servir! Mire como le sirven el vino; ni una gota en el mantel. Si dan ganas de aplaudir.

EVARISTO Aquí es donde me vengo a tomar con mi senador

Escayola... Como nos cuidan si nos llegamos a curar... Si nos sacan con guante blanco, pues, oiga.

EFRAÍN Ese muchacho Efraín, ¿se ha fijado? ¡Qué buen garzón!... ¡Tan inteligente!

EVARISTO Pero ese Evaristo sí que es simpático; el otro se pone de mal genio por cualquier cosa.

EFRAÍN Mal genio será, pero no es un pelota como el otro, pues, don Eulogio.

EVARISTO Mire, el único bien huevón de los dos es Efraín Rojas, que se taima en todos los juegos, pues, don Narciso MacIntire.

ELIANA (*Entrando.*) ¿No les dije que dejaran de discutir? O los borro del inventario como garzones y los anoto como políticos. (*Sale.*)

EFRAÍN Mira, huevón, aquí el único cagón eres tú Romero.

EVARISTO ¡Ya, pus, Rojitas, corta la payasá!

EFRAÍN ¡Ya, pus, atrévetel!

EVARISTO Viste, viste, ya te enojaste...

EFRAÍN ¡Cómo no me voy a enojar!... No nos deja ni jugar la vieja esa; ya cinco veces hoy día que trataba.

EVARISTO Cuidado... No se habla así de la hija del maitre Riquelme.

EFRAÍN ¡Qué te metís vos, ... montón de bolas!

EVARISTO Vos te pasai enojando... Se te nota que tenís una teja corrida.

EFRAÍN No me provoquís será mejor.

EVARISTO Cuidado, acuérdate que yo fui boxeador, ya, pus. (*Se pone en guardia.*)

EFRAÍN Por eso tenís los sesos como puré... huevón tonto.

EVARISTO ¡Jetón!

EFRAÍN ¡Mongólico!

EVARISTO ¡Garzón de segunda!

EFRAÍN ¡Mozo de casa de putas!

EVARISTO ¡Eso sí que no! ¡Acuérdate que yo fui condecorado por el maitre Riquelme con la bandeja de bronce!

EFRAÍN Pero yo recibí la orden del mantel de punto... Para que veas... Ahí tenís.

(*Ambos en guardia. Bufando con aspecto de disputa colegial. Entra Eliana. Efraín y Evaristo mutis.*)

ELIANA ¿Todavía conversando? ¿Es que no saben la hora que es? Llevo contadas 12616 palabras y aún no se repiten los menús... Y los manteles... ¡Por amor de Dios!

EFRAÍN (*Entrando con una escoba y ahora con chaqueta de garzón.*) Ay, esta señora Eliana, ¿por qué no se quedará en la caja más mejor? Ahora va a enumerar toda la vajilla y el

cubierto.

ELIANA Voy a enumerar toda la vajilla y el cubierto. Debo revisar los mostaceros y pimenteros, las alcuzas y los pocillos para el chocolate.

EFRAÍN (*Para sí.*) Ahora me va a confundir con Romero.

ELIANA (*A Efraín.*) Oiga, Romero, le estoy hablando.

EVARISTO Diga, señora.

ELIANA ¿No era usted Rojas?... Ay, debo volver a registrarlos en el inventario.

EFRAÍN (*Para sí.*) Me mira ahora y me pregunta, ¿no era usted el tres, Rojas?

ELIANA ¿No era usted el tres, Rojas?

EFRAÍN Siempre he sido el dos, señora.

ELIANA Pues, de hoy en adelante es el uno.

EFRAÍN Como usted quiera, señora, aunque el uno es Reyes, señora.

ELIANA O si desea le pongo el tres.

EFRAÍN El tres es Romero, señora.

ELIANA Bueno. Será el uno.

EFRAÍN Le dije que soy el dos.

ELIANA ¡Ay, siempre tratando de confundirme! Le pongo el dos en castigo, Romero.

EFRAÍN Mi nombre es Rojas, señora. Efraín Rojas.

ELIANA Con más razón entonces, Reyes.

EFRAÍN Rojas, señora.

ELIANA Bien, como quiera, como quiera... Con todo el trabajo que hay... Y usted, Romero, ¿dónde estaba?

EVARISTO (*Que también ha estado barriendo.*) No me he movido de aquí, señora.

ELIANA No debería salir, pues; debe colaborar... colaborar... Debería de estar preocupándose de atender las mesas de los Vicuña y Etchegaray que hicieron ya su pedido para la cena de esta noche.

EFRAÍN ¡Pero si ellos están en el siete...!

ELIANA A ver... Es cierto. (*Hojea los libros.*)... Entonces de dónde saqué esa reserva... Ah, no... no puedo equivocarme en mis libros... En ellos está todo claro... No puedo cometer errores.

EVARISTO No se preocupe, señora Eliana.

EFRAÍN Déjala que se dé cuenta.

ELIANA Ah... se me olvidaba... Alguien reclamó que uno de los garzones se sacaba los mocos al servir la cazuela.

EFRAÍN Tú fuiste, Evaristo.

EVARISTO Tú habrás sido, Efraín; andas tan mal genio.

ELIANA (*Carcajada.*) Debo anotar mi broma veintisiete de la semana... ja, ja, ja.

EVARISTO No debía hacer eso con nosotros, señora.

EFRAÍN A mí no me extraña.

ELIANA Debo revisar mis reservas... Ah, ustedes coloquen los manteles y el servicio. (*Mutis de Eliana.*)

EFRAÍN ¿De qué manteles habla?

EVARISTO ¡Cómo que de qué manteles!

EFRAÍN Apenas quedan algunos... llenos de agujeros... todos manchados.

EVARISTO Ay, Rojitas, ... tan criticón que estás.

EFRAÍN Perdona... En serio, perdona, ... mejor arreglémonos.

EVARISTO (*Estudiándolo y arreglándose mutuamente las corbatas.*) ¿Repetiste tus ejercicios matinales?

EFRAÍN Sí.

EVARISTO ¿Y tus posturas de platos? ... ¿Y los retiros de cubiertos?

EFRAÍN ¿No debía ser Elías el que pase revista?

EVARISTO Lo hago para evitarte problemas. (*Pausa. Se miran.*)

EFRAÍN No te preocupes... En serio, no te preocupes.

EVARISTO Me preocupo.

EFRAÍN No.
(*Comienzan a colocar los manteles, servilletas, platos, servicios, etc., en todas las mesas.*)

EFRAÍN Evaristo, ... ¿no sería mejor abrir la puerta?

EVARISTO ¿Te estás volviendo loco, Efraín?

EFRAÍN No, es que se me ocurrió que sería lindo ver más gente en el local...

EVARISTO Pero... ¿no te basta con los reservados? Están llenos... de lo mejor de nuestra clientela...

EFRAÍN Es que no es lo mismo...

EVARISTO Pero, fijate... Están los diputados conservadores, ... varios radicales adinerados... Hasta el boxeador Palazzi lo tenemos... Están todos...

EFRAÍN Pero, ... si abriéramos un ratito no más...

EVARISTO ¿Y que se cuele cualquiera? ... ¿De esos que pasan ahora por la calle? ... Alguien incapaz de entender lo que es un garzón... Don Elías nos advirtió el peligro de abrir...

EFRAÍN Mira, ayer se me ocurría... Piensa un poco... Mira los manteles... Los ponemos, los sacamos y hace tanto tiempo que no viene nadie...

EVARISTO Shit... No hables tan fuerte, que te puede escuchar don Elías.

EFRAÍN Pero, es cierto...

EVARISTO Pero, es que no debe entrar cualquiera. Deberías tener claro eso... Somos distinguidos... Recibiremos sólo a ciertos clientes... Es peligroso...

EFRAÍN ¡Bah! ... Y además Elías sabe que no es así... No es que cerráramos la puerta para que no entrara nadie...

EVARISTO Rojitas...

EFRAÍN Es porque no viene nadie... Ah... Disculpa... Elías tiene que saberlo... Están incompletas las vajillas... También el cubierto... ¿Tú crees que no se da cuenta?

EVARISTO No, no es eso lo que te digo... ¡Ay, Efraín, estás tan difícil! ... ¡Es que un garzón no debe dudar!

EFRAÍN Sí, es cierto... Un garzón ejecuta, atiende, no pregunta.

EVARISTO Exacto. Tal como lo dice don Elías.

EFRAÍN No lo dice Elías... Lo dice el juramento... Cuando entraste en la garzonería secreta te lo hicieron jurar sobre el mantel de la sociedad... Servir y aparentar... Atender.

EVARISTO Así lo dice don Elías.

EFRAÍN No es Elías, te lo digo, es el juramento.

EVARISTO Pero, ¿por qué tanto enojo?

EFRAÍN Porque Elías se cree el supremo tribunal de los garzones.

EVARISTO ¡Es que quedamos tan pocos!

EFRAÍN Sí... No nos deja abrir la puerta... no nos deja cambiar ... poner algo más... No sé. (*Con amargura.*) A veces da miedo que él esté equivocado.

EVARISTO Don Elías es superior a ti.

EFRAÍN Sí... pero, ¿qué tanto repetir y repetir las vestimentas? ... ponerse el papillón... poner las mesas... esperar... esperar... esperar...

EVARISTO Don Estanislao tiene que llegar... Como todos...

EFRAÍN Pero... otro más para los reservados.

EVARISTO Es que don Estanislao es distinto... Acuérdate como entraba. (*Canta.*) Se abrían los portones... Un murmullo en aplausos estallaba, con sus enormes zapatones... Ahí, entonces, se paraba. Su corbata, su abrigo inglés... y los gritos de la gente... aplaudían con los pies. Él sí que era diferente. ¡Viva Ossa Moya! ¡Viva Ossa Moya! Los escotes resoplaban. ¡Viva Ossa Moya! ¡Viva Ossa Moya!... (*Habla.*) Aquí estoy para salvarlos, así él hablaba. (*Canta.*) ¡Viva Ossa Moya! ¡Viva Ossa Moya!... Dilo y lo podrás recordar... (*Cambio.*) Pase el señor, viva el señor... siéntese señor... era sensacional.

EFRAÍN Pero lo importante es servir... que venga más gente... más gente.

EVARISTO (*Canta.*) Ya verás cuando él se presente. Cómo éste y veinte salones... se llenarán repletos de gente... hasta los

últimos rincones... ¡Viva Ossa Moya! ¡Viva Ossa Moya...! Será como si el Derby se corriera en el local... ¡Viva Ossa Moya! ¡Viva Ossa Moya! ... Su figura no tiene igual... ¡Viva Ossa Moya! ¡Viva Ossa Moya! ... Ni que lo avisaran por radio... Es él, es él, es él... (*Habla.*) Esas bandejas que serviremos... Los mariscos pataleando... Los filetes que se rebalsan... Los vinos transparentes.

EFRAÍN ¡Ay!... Ojalá que fuera cierto.

EVARISTO ¿Cómo que ojalá?... si es seguro... seguro... si lo dice don Elías.

EFRAÍN (*Remedándolo.*) Si lo dice don Elías, si lo dice don Elías...

EVARISTO ¡Por favor, Rojas!

EFRAÍN No, no me hagas caso... Es una rabieta... Déjame no más... Tienes razón.

EVARISTO Estamos muy bien, Efraín. Estamos muy bien.

EFRAÍN Sí, estamos muy bien... y cuando él llegue todo será distinto... Va a llegar y todo será distinto...

EVARISTO Claro que sí... Claro que sí.

ELIANA (*Entrando.*) ¿Señores?... Alguien reclamó que un mozo tenía el marrueco abierto.

EVARISTO ¡Ay, no!

EFRAÍN (*Revisándose.*) Yo no... yo no... No puede ser.

ELIANA Ja, ja, ja. Es mi broma número veintiocho... Tengo que anotarla en el inventario.

EVARISTO Con todo respeto, señora Eliana. No debería hacernos esto.

EFRAÍN Se lo pasa jodiendo esta vieja ladilla.

EVARISTO (*A Efraín.*) Así no se habla de la hija del maitre Riquelme Olavarría.

ELIANA Perdón, pero he revisado los libros... y esa mesa está coja.

EFRAÍN Pero si todas las mesas están cojas.

ELIANA Eso no quita que esa mesa siga coja.

EVARISTO Pero si su mismo padre, que en paz descansa, las pidió así...

EFRAÍN Y las que no están cojas de entrada, de entrada les limamos una pata.

EVARISTO Es cierto; es fundamental que estén cojas. No nos puede privar del placer de deslumbrar al cliente.

EFRAÍN Sí, que nos llame con su queja y en una sonrisa, en un gesto, en un santiamén...

EVARISTO Sacamos el papelito del hipódromo doblado cuidadosamente en cuatro.

EFRAÍN A la inglesa.

EVARISTO O una tapita de cerveza levemente presionada.

EFRAÍN A la alemana.

EVARISTO O la primera custión que uno encuentra.

EFRAÍN A la chilena.

EVARISTO O a la norteamericana con un...

EFRAÍN ¿Con qué?

EVARISTO No, nada.

ELIANA Bueno, sea lo que sea, esa de allá no está coja.

EVARISTO ¿No?

EFRAÍN ¿Cuál?

ELIANA Esa. (*La señala*) La veinte. (*Mutis.*)

EFRAÍN Esa no es la veinte... Esa es la doce y es tuya.

EVARISTO No, si fuera la veinte sería tuya...

EFRAÍN Se te debe haber olvidado alguna tapita...

EVARISTO A ver, a ver. (*Revisa y luego disimula.*) No... no... nada.

EFRAÍN Déjame ver.

EVARISTO ¿Por qué no hacemos otra cosa?

EFRAÍN Déjame ver. (*Lo hace a un lado.*)

EVARISTO Podríamos jugar a las adivinanzas... ¿Te sabes esta? Una vieja larga y seca... abránme la puerta que soy cantor.

EFRAÍN (*Lo interrumpe.*) ¡Oye! ... ¡Dios me libre! ... ¡Santo garzón del cielo! ... ¡Un chicle! (*Lo tiene entre sus dedos.*) Un chicle... ¡Yo sintiéndome culpable y Romero mascando chicle!...

EVARISTO Oye... no es mío.

EFRAÍN ¿De dónde lo sacaste!

EVARISTO No sé... Puede que no sea un chicle... yo creo que no es un chicle... Eso... No es un chicle... Es otra cosa... No sé qué... Pero no es un chicle.

EFRAÍN No. Esto es un chicle... Alguien entró acá.

EVARISTO O alguien ha salido.

EFRAÍN Tú saliste.

EVARISTO No. Yo no. Tú fuiste.

EFRAÍN Jamás.

EVARISTO Entonces, ¿cómo lo reconociste, ah?

EFRAÍN Y tú, ¿cómo puedes saber que no es un chicle?

EVARISTO No sé... Se me ocurrió... Yo no he salido. Hace mucho tiempo que no salgo.

EFRAÍN Yo tampoco. (*Se miran.*) He mirado hacia afuera, eso sí.

EVARISTO Yo también, pero no se lo digas a nadie. Y menos a don Elías.

EFRAÍN Prometido. Pero esa mesa es tuya, huevoncito.

EVARISTO ¿Vas a seguir?
 EFRAÍN Eso dijo la señora Eliana.
 EVARISTO No, dijo que era la veinte y, si es esa, es que es tuya.
 EFRAÍN ¡Epale! Si sabemos que era la doce.
 EVARISTO Era la veinte. Ahí venía a tomar el juez Moraga con su querida, con la señora del diputado.
 EFRAÍN Por eso mismo, es la doce, tú los atendías.
 EVARISTO Ah, entonces es la mía. No te puedes sentar en ella... Sal de mi territorio. (*Lo tironea.*)
 EFRAÍN Y tú estás en la mía... Ahí mataron a Diego Godoy, en la campaña del '33. (*Se tironean.*)
 EVARISTO Toma tu mesa y dame la mía.
 EFRAÍN Y pásame mi mantel.
 EVARISTO Es mío.
 EFRAÍN Eres un intrigante, Evaristo.
 EVARISTO Eres un invasor, Efraín.
 EFRAÍN Y tú un aprovechador, Romero.
 EVARISTO Y tú andas pensando cosas en contra del local.
 EFRAÍN Y tú mascas chicle.
 EVARISTO Yo no masco chicle.
 EFRAÍN (*Pensativo.*) Pero es cierto... Yo sí que pienso cosas.
 EVARISTO Se te nota.
 EFRAÍN Hasta al maitre Riquelme le debe haber pasado... A él, que nos escogió y nos educó. (*Mirando hacia el cielo.*) ¡Santo maitre Riquelme, ten piedad de nosotros!
 EVARISTO Escúchanos, maitre, te rogamos.
 EFRAÍN Apíadate y envíanos clientes.
 EVARISTO Envíanos a don Estanislao Ossa Moya en gloria y majestad.
 EFRAÍN No nos desampares ni de noche ni de día.
 EVARISTO Que venga con sus lindas señoras; que venga con sus propinas jugosas, con sus gestos de gran señor, que venga, que venga, que nadie lo detenga.
 EFRAÍN ¿Nos habrá oído?
 EVARISTO Claro que sí... Nos tiene que haber oído.
 EFRAÍN ¿Y si se puso sordo con los años?
 EVARISTO Tenía como ochenta cuando murió.
 EFRAÍN Tu edad.
 EVARISTO Yo no alcancé a conocerlo bien.
 EFRAÍN Yo de lejos apenas.
 EVARISTO ¡Qué falta que nos hace! (*Suspira y se sienta.*) Hay que trabajar.
 EFRAÍN Sí, hay que trabajar.
 EVARISTO De pie.

EFRAÍN De pie, hay que esperar.
 EVARISTO Esperemos. (*Sonríen esperando. Esperan de pie. El uno al lado del otro. Pausa.*)
 EFRAÍN ¿Evaristo?... No puedo dejar de pensar.
 EVARISTO Cambiemos de lugar. (*Cambian. Pausa.*)
 EFRAÍN Así tampoco.
 EVARISTO Para el otro lado. (*Dan la espalda al público. Pausa.*)
 EFRAÍN Tampoco dejo de pensar.
 EVARISTO A ver... ¿Y si esperamos de cabeza?
 EFRAÍN Se vería feo.
 EVARISTO Cierto; qué diría don Estanislao si nos ve.
 EFRAÍN ¿Qué puedo hacer?
 EVARISTO ¿Es muy... mucho lo que piensas?
 EFRAÍN No... Es que no sólo pienso, sino que además me vienen ideas.
 EVARISTO (*Con cierto horror.*) ¿Ideas?
 EFRAÍN Sí, señor... IDEAS... (*Molesto y orgulloso.*) A Efraín Rojas, garzón de segunda orden de la bandeja de plata, experto de la viña y del postre con mención en sopas y salsas, se le vienen ideas a la cabeza.
 EVARISTO ¡Qué va a decir don Elías!
 EFRAÍN Que diga lo que quiera... (*Se quiebra.*) Por la... no puedo evitarlo... Es imposible que uno al cumplir cien años de servicio no le vengan ideas. Date cuenta... Hace tanto tiempo... años... que no recibimos clientes nuevos.
 EVARISTO ¿Y esos jóvenes, qué...?
 EFRAÍN Tuvimos que echarlos por orden de Elías... Acuérdate... No se qué hacer... Qué costaría cambiar... Un poco que fuera... Imagínate. (*Se va entusiasmando lentamente.*)... En esta pared colocamos fotografías... de artistas... de cantantes... Y acá música... una máquina de esas que tocan discos... Eso puede ser... Y una barra larga... lavable... O sea, no la de roble... sino colorida... Y servimos entre cantos... sandwiches rápidos... vasitos de papel... como en todas partes... y atendemos...
 EVARISTO ¿Te estás trastornando?... ¿Y la garzonería secreta?... ¿Y el juramento?
 EFRAÍN Sí, sí, sí sé... Pero ahí volvería la gente... No tendríamos que tener la puerta cerrada... a lo mejor.
 EVARISTO La puerta está cerrada para que no entre nadie.
 EFRAÍN ¡No! Está cerrada porque no entra nadie. En serio... Si a lo mejor volviéramos a estar de moda... otra vez veríamos crímenes políticos. (*En su entusiasmo dolido se ha encaramado a una silla.*)... Esos nobles adulterios de la gente culpable... Esas borracheras de las autoridades... Esos ministros maricas...

Esos guardaespaldas vulgares, esos hoyos de bala en el espejo... Volver a recoger esos secretos... Evaristo... Otra vez... Como antes... Llenos de secretos.

ELÍAS (Entrando.) ¿Qué hace arriba de esa silla, Rojas?

EFRAÍN ¡Oh! Señor Reyes.

EVARISTO Nada, señor, estábamos jugando.

ELÍAS Se los he dicho... Un garzón no juega, sólo espera... o es que ya no saben esperar... ¿o han perdido la paciencia? Se imaginan lo que sería un garzón sin paciencia... (Los mira con sospecha.) Eso sí que no... ni impaciencia... ni individualismo, sólo lo jurado... (A Evaristo.) Ese papillón está chueco, Romero.

EVARISTO Señor, ha sido la marea... o el viento norte.

ELÍAS ¿Y esas solapas, Efraín?

EFRAÍN Es el peso de las soperas... La contundencia de los caldos.

ELÍAS ¿Y esos bolsillos?

EFRAÍN Las propinas... las propinas que me pesan...

ELÍAS (Suspira como un general tras haber pasado revista a sus tropas.) Uno de estos días entrará don Estanislao por esa puerta... y no debe encontrar desertores, sino garzones llenos de la sabiduría del gremio, constantes, incondicionales, dispuestos... (Los mira.) ¿O es que alguno de ustedes ha salido?

EFRAÍN No, señor.

EVARISTO Sí, señor.

ELÍAS ¿Cómo es eso?

ELIANA (Entrando.) He terminado con el conteo de los clavos de la bodega... ¿Hay algo nuevo que debo inventariar?

ELÍAS Haga el detalle de la cocina.

ELIANA Está completo.

ELÍAS ¿Y el de la loza?

ELIANA La loza de china, la porcelana holandesa, los manteles de Bruselas, el plaqué de Windsor.

ELÍAS (Se pasea admirando las mesas.) ¿Y esas hermosas alcuzas?

ELIANA Hay treinta y tres alcuzas de plata y cristal.

ELÍAS Y esos hermosos floreros.

ELIANA De cristal Murano con gladiolos de colores.

ELÍAS ¿Está todo anotado?

ELIANA Sí, señor. ¿Me firma la autorización para revisar las tablas del piso, los pliegues de las cortinas y las imágenes en los espejos?

ELÍAS Ahora sí que podemos respirar tranquilos... ¿no es cierto?

EVARISTO Sí, don Elías... esperando a don Estanislao.

ELÍAS ¿No es cierto, Efraín? (Este no contesta)... ¿Efraín?

EFRAÍN ... Es que... perdón... ¿sí, señor?

ELÍAS (Simulando estar sorprendido.) ¿Qué le pasa, Efraín?

EVARISTO (Interrumpiendo.) ¿No deberíamos practicar el...?

ELÍAS (Sin escucharlo.) ¿No cree, Efraín, que me debe ayudar a llevar el peso del local? ... Es una misión dura, cruda... mucho para mis hombros...

EFRAÍN Pero, es que usted mismo don Elías... usted mismo nos exige que...

ELÍAS ¿No eres algo intolerante con este pobre viejo?

EVARISTO ¿No deberíamos practicar el francés?

ELÍAS Efraín... eres injusto... tengo cuarenta años, lo sabes, no estoy para discusiones.

EFRAÍN Perdón...

EVARISTO Por ejemplo: *Potages... Poisson...*

ELÍAS Mi buen Evaristo, tú sí que te compadeces del viejo Elías. (Complacido.) Bien, haremos la clase de francés... A ver Evaristo... Di el Menú que se dio el 11 de Febrero de 1884 al Presidente de la República, don Domingo Santa María, en Valparaíso.

EVARISTO (Recordando)... A ver... a ver.

ELÍAS Debe ser más rápido.

EVARISTO *Potages... Bisque d'ecrevisses... Consomé a la royale...* (Pronuncia perfecto.)

ELÍAS No, no, no... A ver tú, Efraín.

EFRAÍN ¡Pero sí él pronunció bien!

ELÍAS Por eso... hay que decirlo mal... Dilo tú, a ver.

EFRAÍN (Sin la perfección en el acento de Evaristo.) *Potages... Bisque d'ecrevisses... Consomé a la royale*

ELÍAS No, no, aún demasiado acentuado. Debe ser peor... ¡Siéntate tú de cliente! ¡Vamos! Pon cara de cliente. (Ahora con actitud de mozo.) ¿Se le ofrece algo, señor?

EFRAÍN (Confuso.) ¿Qué hago?

EVARISTO Respóndele como si fueras un cliente.

ELÍAS ¡No soples!... Y recuerden. Seseen al hablar. (Habla en forma muy vulgar.) ¿Se le ofrece algo, caballero?

EFRAÍN (Como un caballero bien.) Este... ¿qué tiene?

ELÍAS (Pronunciando muy mal.) *Bisque d'ecrevisses, consomé a la royale, corvina a la chambor.* (Evaristo y Efraín ríen complacidos.)

EFRAÍN (Sonriendo.) No, no se dice así. Se dice *Bisque d'ecrevisses, consomé a la royale, corvina a la chambord.* (Lo pronuncia muy bien, corrigiéndolo.)

ELÍAS Perfecto... ¿Cómo te sentiste al corregirme?

EFRAÍN (Contento.) Bien, bien... Me sentí bien.

ELÍAS ¿Se dan cuenta? Se trata de parecer vulgares... nadie debe saber que sabemos.

EVARISTO Es un disfraz.

ELÍAS Eso, somos máscaras.

EFRAÍN Por eso no debemos mirarnos al espejo.

ELÍAS Por eso. Por eso no tenemos rostros... ni nombres... borrosos... sólo servimos... No podemos aplastar al cliente con una pronunciación académica... Debemos darle la oportunidad de sentirse rodeado de inferiores... Cierto que a algunos clientes los aplastamos premeditadamente... A esos arribistas, advenedizos, nuevos ricos... Por eso la garzonería es secreta... A pesar de nuestra influencia.

EVARISTO ¿Nuestra influencia?

ELÍAS ¿Cuántos crímenes? ¿Cuántos amores? ¿Cuántas glorias y pasiones guiamos en nuestro restorán? ... Que ellos se sientan controlándolo todo... pero basta un gesto nuestro y podemos quitar un candidato a la historia.

EVARISTO ¡Ah, claro! Ya me acuerdo... yo le manché la corbata a Maldonado, ese que quería ser elegido senador... Eso bastó para echar a perder su discurso... Se sintió incómodo.

ELÍAS ¿Entienden ahora por qué todo es tan cuidado?... ¿Detalladamente imperfecto... parecer inútiles... segundones... actores de reparto? ...

EFRAÍN Es que uno pierde la costumbre... después de tanto tiempo...

ELÍAS ¿De tanto tiempo de qué?

EFRAÍN Señor Reyes, no se haga el lesa... Hace tanto tiempo que no hacemos más que ensayar.

ELÍAS Don Estanislao se merecería siglos de ensayos, si fuese preciso... como cada uno de nuestros clientes.

EVARISTO Los que llenan los reservados, pues, Rojas.

ELIANA Está todo anotado en el libro... Todo inventariado...

EFRAÍN Ay, don Elías, tengo tantas penas en el alma.

ELIANA ¿Penas en el alma?

EVARISTO Podríamos practicar los chistes...

ELÍAS No, a Efraín le tiembla la barbilla... Debe confesarse...

EFRAÍN ¿Otra vez?

ELÍAS Diariamente, si fuera necesario.

EFRAÍN Bien, pero que no esté ella.

ELIANA Haré las cuentas de los reservados. (*Saliendo. Efraín se arrodilla junto a una silla en la que está Elías como confesor.*)

EFRAÍN San Augusto Escoffier.

ELÍAS Santo protector del garzón.

EFRAÍN Y de la mesa puesta.

ELÍAS Hijo mío, di tus pecados y te diré quién eres.

EFRAÍN Ay, don Elías, le confieso que he tenido ideas.

ELÍAS Hum... Eso es delicado.

EFRAÍN He llegado a planear... don Elías... He soñado incluso.

ELÍAS Un garzón no sueña.

EFRAÍN ... Se me ocurría que era mejor cambiar el local... que podríamos abrirlo a la gente, a todos... no esperar más... (*Pausa temerosa.*)

ELÍAS (*Simulando interés.*) ¿Algo más?

EFRAÍN (*Con temor.*)... Muchas cosas más.

ELÍAS Puede ser... sí... sí... puede ser una buena idea... No me disgusta... ¿Qué más?

EFRAÍN ¿En serio no le molesta?

ELÍAS Hay que ver... Cuenta... cuenta...

EFRAÍN (*Con ingenuo entusiasmo.*) Podríamos... podríamos... le decía a Romero que podríamos traer un aparato de música, de discos de moda... vender sandwiches al paso... papitas fritas a la americana... Incluso sería más rápido... Almuerzos para oficinistas... Así... como todos...

ELÍAS Vaya... vaya...

EFRAÍN ... Sería estupendo... con tal de atender a alguien... después de tanto tiempo. (*Elías mira a Evaristo y le hace un sutil gesto.*)... Volver a atender, no importa a quién... a todos por igual. (*Evaristo azota a Efraín con una servilleta.*)

ELÍAS (*Mientras continúa la flagelación de Efraín.*) Sí, es posible... Desprenderse de todo un siglo vivido... de todo lo aprendido... empezar de nuevo... renunciar a la misión original... olvidar a don Estanislao... al único caudillo que ha tenido el país... como se olvida a un gato callejero... toda la ingratitud posible... Sí... sí... puede ser. (*Mira a Efraín jadeante en el suelo tras la flagelación.*)... ¿Eso era lo que sugerías? ¿O te escuché mal Efraín?

EFRAÍN No... no he dicho nada... ha sido un error.

ELÍAS (*Suspirando.*) La mala acústica... seguramente... Con todos los reservados llenos... Qué más puede esperarse... con la conversación de tanto parroquiano... o incluso con lo callado que están... (*Toma los tres cubiertos de su bolsillo y los une en una especie de cruz, la besa y la coloca sobre la frente de Efraín.*)... Ego te absolvo... (*Pausa.*) ¡Qué lindas alcuas! ¿No es cierto, Efraín?

EFRAÍN Sí, sí, lindas.

EVARISTO ¡Qué lindos manteles!

EFRAÍN Sí, sí, muy... muy lindos.

ELÍAS ¡Qué lindo estar todos juntos, muy juntos!

EVARISTO Unidos.
 ELÍAS Ni una divergencia, ni una duda.
 EVARISTO Somos tan hermosos.
 ELÍAS ¡Qué hermoso eres, Evaristo!
 EVARISTO ¡Y usted, don Elías, es tan sabio y apuesto!
 ELÍAS ¡Y tú eres también hermoso, Efraín!
 EVARISTO (*Ayudándolo a levantarse.*) Sí, Efraín, un poco mañosito, pero hermoso.
 ELÍAS Somos los garzones más hermosos del país.
 EVARISTO Los más hermosos del mundo.
 EFRAÍN Los más hermosos.
 EVARISTO Eso, Efraín, ¿ves que todo se pasa? ... Ahora podemos esperar.
 EFRAÍN Cierto, ya me siento algo mejor...
 ELÍAS Cuidado, antes hay que practicar.
 EVARISTO Es cierto.
 EFRAÍN ¿Para el señor Ossa Moya? ... Es ya la décima vez... ¡en el día!
 ELÍAS ¿Te sientes ya tan sabio?
 EFRAÍN No, no es eso... pero siento...
 ELÍAS Por favor... un garzón no siente... un buen garzón jamás siente ni piensa... no tiene más vida que la que le dé el cliente, su nombre, su apodo, su propina... recítale Evaristo.
 EVARISTO (*Con sonsonete de recitar.*) "Mi destino es mi cliente, sólo él me hace diferente. Su palabra es mi decreto, mi existencia es un secreto." ¿Cómo me salió?
 ELÍAS Ensayen el tono de voz... Aún somos muy diversos... debemos ser idénticos... que nos confundan incluso. (*Los tres a un mismo tiempo y tono.*)
 ELÍAS ¿Qué se le ofrece?
 EVARISTO ¿Qué se le ofrece?
 EFRAÍN ¿Qué se le ofrece?
 (*Nuevamente al unísono y moviéndose en igual forma.*)
 Tengo para usted... señor, señora, señorita todo un menú... señor, señora, señorita que le dará felicidad inalcanzable.
 Escoja usted... señor, señora, señorita lo que desee... señor, señora, señorita que correré por darle dicha inigualable.
 Traigo la bandeja...
 sirvo el vino...
 pongo la mesa
 con mucho tino.
 Saco los platos...

limpio las migas...
 sin arrebato.
 Traigo el café...
 cobro la cuenta...
 gracias a usted.
 Gracias, señor, señora, señorita (*se repite tres veces*)
 Retiro su propina,
 ¡Qué gente tan fina!
 EFRAÍN Si hubiera propina.
 ELÍAS ¿Dijiste algo?
 EFRAÍN ¿Yo?
 ELÍAS Algo te pasa.
 EVARISTO Que practique la identificación por la llamada; ahí veremos.
 ELÍAS (*Yéndose a una mesa en un rincón y después de haberle vendado los ojos a Efraín.*) ¡Garzón!
 EFRAÍN (*Como la gallina ciega.*) Ese... ése es un viejo cliente... aunque no cumple el año de asistir.
 EVARISTO ¿Mozo?
 EFRAÍN Ah... ah... ése es un novato.
 EVARISTO ¿Señor?!
 EFRAÍN Uno que viene a gastarse la plata recién ganada.
 ELÍAS ¡Joven!
 EFRAÍN Viejo mañoso, va a pedir galletas de agua.
 EVARISTO Bien... bien... ¿Y este otro? ... ¡Oye, psst, pelao!
 EFRAÍN Ah... ése es de los de afuera.
 ELÍAS ¿Has salido que lo sabes? (*Sientan a Efraín aún vendado.*)
 EFRAÍN ¡No... yo no...!
 ELÍAS Entonces... ¿cómo? ...
 EFRAÍN ... No sé, se me ocurrió.
 ELÍAS ¿Y esas cosas que encontramos en tu estante?
 EFRAÍN ¿Qué cosas?
 ELÍAS Esos planos y esas cosas que parecen folletos... Algo así como sandwichera RX650, y la Cafetera Express Funikulá 789 Special... No te entiendo, queridísimo Efraín... ¡tanto nombre raro! ... Evaristo vio esas cosas... y él es algo débil... apenas lleva algo más de una cincuenta en el oficio... Se puede perjudicar y sería por tu culpa...
 EVARISTO Yo soy muy, muy inocente.
 EFRAÍN Perdón... perdón...
 EVARISTO Cierto, yo soy muy inocente... Ni siquiera conozco los envenenamientos de segundo grado.
 ELÍAS Y éso es algo que cualquier garzón de segunda sabe... ¿O tú ya lo has olvidado?

EVARISTO No, no lo he olvidado... (*Balbucente.*)
 ELÍAS Pero, dime... ¿A quién has pensado envenenar?
 EVARISTO A nadie...
 ELÍAS Ay... no seas mentirosillo, Efraín...
 EFRAÍN ... En serio... ¿Quiere que se lo diga?
 ELÍAS ¿Qué de malo puede tener la verdad? Aquí todos podemos decir lo que pensamos. Sin miedo.
 EFRAÍN Bueno... una vez... pensé envenenarlo a usted, don Elías.
 ELÍAS Ah... ah... (*Simulando comprensión.*)
 EFRAÍN ... Y a Eliana... Pero fue una vez no más... un sueño... Usted sabe... nos pasa a todos...
 ELIANA (*Entrando.*) ¿Cuántas patas tiene cada mesa, cuatro, cierto? (*Mutis de Eliana.*)
 ELÍAS Nada menos que la digna Eliana, la digna hija del digno maitre Riquelme Olavarría... El fundador de la Orden Chilena de la Garzonería Secreta... El primer maestro que yo tuve... del que aprendí lo que les he enseñado...
 EFRAÍN Fue apenas un pensamiento... una ocurrencia... pequeña...
 ELÍAS Aunque hubiera sido un conato de venganza, como las que aprendemos para los clientes.
 EVARISTO Ah... como cuando le tiré una jaiva en el escote a doña Elvira de Cifuentes.
 ELÍAS Eso... ¿Y cómo me ibas a envenenar querido y estimado Efraín?
 EFRAÍN No... si fue apenas una idea... chiquitita, sin importancia... Tiene que creerme... Sólo quería tener más clientes.
 ELÍAS Tienes tan poca paciencia... demasiado individualista... demasiado pensador... parece haberlo olvidado todo...
 EFRAÍN La falta de trabajo...
 ELÍAS (*Duro.*) Es que no te has concentrado en los ensayos.
 EVARISTO Eso es. Ensayemos, ¿no sería mejor?
 ELÍAS (*Luego de mirar a Efraín y de mover la cabeza como diciendo "no hay caso".*) ¡Que comience la práctica! (*A las órdenes de Elías, se desplazan los tres garzones como en un ballet, frente a la visita imaginaria.*)
 ELÍAS Efraín, saca la silla, ofrece asiento. Evaristo, extiende la carta. Yo entonces entro y pregunto...
 EFRAÍN Pregunta... ¿Qué se le ofrece al señor?
 EVARISTO Y agrega... ¿Algún aperitivo?
 ELÍAS Efraín sirve las tostadas... Concéntrate, Efraín. (*Golpea las palmas.*)... Retiren las flores, la mantequilla, antes el

aperitivo, ofrecen el vino, le muestran la etiqueta, destapan el vino, escancian, degustan el vino, traen la entrada, traen la salsa, retiran la salsa, retiran las entradas, traen las ensaladas, traen la carne.
 EFRAÍN Cocido.
 EVARISTO Crudo.
 ELÍAS El gusto del cliente es siempre diferente... Retiran platos.
 EVARISTO Se sirve por la izquierda.
 EFRAÍN Se retira por la derecha.
 ELÍAS El chiste.
 EFRAÍN ¡Ah!... ¡¡Igual que en política!
 ELÍAS Con más énfasis, Efraín, por la sagrada bandeja.
 EFRAÍN (*Falso.*) ¡¡Igual que en política!! (*Carcajada mecánica de los tres.*)
 ELÍAS Ofrezco el postre.
 EVARISTO Bandeja de fruta.
 EFRAÍN Bandeja de pasteles.
 ELÍAS ¡Se sirve por la izquierda y se retira por la derecha!
 EFRAÍN ¡Ah!... ¡¡Igual que en política!! (*Balbucente, lo repite con más brío.*) ¡¡Igual que en política!! (*Nueva carcajada mecánica.*)
 ELÍAS Café y bajativos.
 EFRAÍN Retirar y barrer las migas.
 ELÍAS El cigarro habano.
 EFRAÍN Fósforo.
 EVARISTO Cenicero.
 ELÍAS (*Pausa. Contemplan al supuesto cliente.*) Ahí, bebe, fuma y conversa don Estanislao.
 EVARISTO Don Estanislao Ossa Moya agradecido.
 EFRAÍN Complacido.
 EVARISTO Contento.
 ELÍAS Don Estanislao.
 ELIANA (*Entrando.*) Ay... si es como verlo... tan dulce y apuesto... como lo tengo aquí anotado... (*Lee.*) Dulce y apuesto... Estanislao Ossa Moya... el orador más dulce y apuesto de la nación... ¡y tan decente!... ¡tan bien!... ¡tan fino!...
 EFRAÍN ¡Cuánto tiempo esperando!
 EVARISTO Eso no está en el libreto.
 ELÍAS Lo has arruinado todo... Tendremos que repetir el ensayo.
 EFRAÍN No, no aguanto otra vez, no me resulta. Hace un mes que vengo perdiendo mis capacidades, mis habilidosas manos de garzón de plato de fondo.

EVARISTO Yo te puedo contar un chiste muy divertido... te puedo levantar al ánimo.

EFRAÍN Es que tengo presentimientos... ¡¡¡No sé qué me pasa!!!

EVARISTO O si quieres te puedo pegar una patada en el pote... A veces resulta.

ELÍAS ... Tu grado no te da derecho a presentir, Efraín... y me huele que te estás volviendo un desertor. ¿No te basta con lo mejor de Santiago, con lo más escogido de la política y la noticia capitalina? Ahí, en nuestros reservados.

EFRAÍN Es que... no es lo mismo... esos ni se mueven, ya no nos necesitan, están todos... (*Puntapie de Evaristo.*)

ELÍAS Tú sabes cuál es el castigo de los desertores.

EFRAÍN Ay, sí, sí. (*Rogando, se cuelga de los pantalones de Elías.*) Perdóneme, por lo que más quiera, perdóneme... Haré lo que me pida: descorcharé, chambrearé. Picaré cebolla, seré cafetero, cortaré limones... pero no quiero dejar de ser garzón... es por eso... tengo susto... dudo, temo, estoy asustado, miedo a que se desmorone todo... Ay no, ay no... no he dicho nada... nada... pero esas cosas que pasan... esas pesadillas... esos espejos desgarrados... ese chicle.

ELÍAS ¿Cuál chicle?

EVARISTO Ninguno... Yo no fui... No me mire a mí don Elías.

EFRAÍN ... En una mesa de Romero.

EVARISTO No, fue él... fue él.

ELÍAS Eliana... Eliana... Hágase usted cargo de este asunto. (*Sale.*)

ELIANA (*Entrando y acercándose sibilinamente maternal.*) ¿Qué pasa?... Pobres muchachitos... pobre Efraín, pobre Evaristo. (*Evaristo comienza a manosearla incestuosamente.*) Ay... dulce... dulce Evaristo... tan gracioso... tan bueno... ¿Cómo él va a hacer estas cosas? ... Y este muchacho Efraín... atormentado, siempre pensando... Tanto que observa.

EFRAÍN Es que a veces no lo puedo evitar.

ELIANA Esos vicios se quitan con fuerza de voluntad.

EVARISTO Haz como yo... Mírame... (*Sonríe ampliamente.*)

ELIANA Pobre Efraín, ponga aquí su cabecita, su maquinita de moler penas. (*Lo acaricia en su regazo mientras Efraín gimotea.*)

EFRAÍN Ya ni los azotes me alivian...

ELIANA Pero si ahora todo está más tranquilo, mira el local, tenemos orden, limpieza, tenemos paz... Nos acostamos más temprano y los clientes están calladitos, tranquilos, cada uno en su reservado.

EFRAÍN Ay, doña Eliana.

EVARISTO No te aflijas, Rojitas, hermano. (*Entra Elías.*)

EFRAÍN Entonces... ¿Me perdona?

EVARISTO Sí, por supuesto que sí. ¿No es cierto, don Elías?

EFRAÍN A veces tengo tantas dudas; antes era más fácil, pero ahora veo las puras telarañas, siento la humedad, me crujen las tablas del piso...

ELIANA No existen esas cosas, Efraín. No están anotadas en mis libros... Así que no existen.

EFRAÍN Tiene razón... Si no están ahí, es que no existieron nunca.

ELIANA Ven... pobrecito, ven. Si quieres revisaremos mis libros.

ELÍAS (*Entra.*) Revisarlos, será mejor, sabrás a qué atenderte.

ELIANA Verás que todo está bien, todo está bien.

ELÍAS Acerquémonos, unidos como siempre.

EFRAÍN Y yo, don Elías, que soñé incluso con envenenarlo. (*Arrepentido.*)

ELÍAS Yo también he pensado envenenarte... son gajes del oficio... no le hagas caso... te perdono como hombre y como maestro.

EFRAÍN Gracias.

EVARISTO ¡Qué bueno es! ¿No es cierto, Rojas, que don Elías es tan bueno y tan sabio?

EFRAÍN Sí, sí, sí.

ELÍAS Mirémonos. Estamos como en una foto.

EVARISTO Hay que sonreír... ¡El pajarito! (*Pausa estática. Cambian de pose después de cada fognazo.*)

ELIANA Anoche tuve un sueño.

ELÍAS Eso no tiene nada de especial, señora... Los sueños sueños son... mientras no aparezcan en la cabecera del garzón.

ELIANA Es que quiero contarle... No sé cómo anotarle en mi inventario... Es confuso.

ELÍAS Es que tenemos que ensayar el café moro y la paella.

EVARISTO Son ritos complicados.

ELIANA Me tiene que escuchar... No sé si es bueno o es malo.

ELÍAS Tenemos que repasar el banquete de jubilación y el de matrimonios.

EVARISTO Y el de bautismos.

EFRAÍN Yo casi he olvidado el de la celebración de las victorias.

ELIANA ¿Qué diría mi padre si no escucharan el sueño de su hija... más cuando sospecho que no lo soñé yo...?

EFRAÍN ¿Cómo?

ELIANA Que lo soñó la otra... la del espejo... la que me mira fijo cuando recorro las grietas del espejo... Esa mujer viaja rodeada de fantasmas.

EFRAÍN Don Elías... puede ser un aviso.
 EVARISTO Puede ser la voz del maitre Riquelme que escuchó nuestras oraciones.
 EFRAÍN Es cierto.
 ELIANA ¿Me escucharán?
 ELÍAS Escucharemos tu sueño. (*Eliana comienza a subirse a una de las mesas.*)
 EVARISTO Usted lo interpretará, ¿verdad, don Elías? Y será un sueño de buenos augurios, ¿cierto, don Elías?
 EFRAÍN Que lo cuente. (*La rodean.*)
 ELIANA (*Haciendo una reverencia.*) Señores... mi sueño... o el de la otra (*Nueva reverencia.*)
 Sueño con mis pasos que crujen,
 escucho llantos, escucho gritos.
 Desde atrás la voz de mi padre
 me grita: "No hay nada más;"
 me vuelvo y no está.
 Siguen mis pasos soñados soñando;
 veo a Efraín que está llorando
 con una herida en el pecho;
 veo a Evaristo riendo y
 con los dedos se saca los ojos.
 Veo a Elías tendido
 sobre una mesa hablando
 de cuando era niño y reía,
 y entonces
 escucho banderas
 y aplausos
 y una canción conocida y olvidada.
 ELÍAS (*Interrumpiéndola.*) Es un sueño sin sentido.
 EFRAÍN Que siga.
 EVARISTO Don Elías dijo que no.
 EFRAÍN Que siga.
 ELIANA Se abre un portón de cristal,
 un hombre grande, imponente
 hace su entrada fatal,
 vestido de oscuro,
 se arrastra y tropieza.
 EFRAÍN ... Un hombre de abrigo hasta el suelo.
 EVARISTO ¿Un herido de guerra?
 ELIANA Me llama y me dice que mire,
 me dice que escuche
 y veo... ay... un animal muerto y enterrado
 y escucho un gato que larga su lamento

y veo la loza que se triza.
 Me llama y me toma entre sus manos
 levantada en vilo, vestida
 como nunca me he vestido
 y entonces la otra,
 la del espejo, comienza a valsear
 y el espejo... ay... estalla en mil pedazos
 y detrás veo ladrillos demolidos,
 la ciudad ensangrentada
 y despierto
 con la boca seca
 con el cuerpo frío
 con el grito atragantado.
 (*Hace una reverencia.*)
 Ese es mi sueño... (*Nueva reverencia.*)
 ELÍAS (*Seco.*) No tiene sentido.
 EFRAÍN Pero... ¿cómo puede negarlo?...
 EVARISTO Si don Elías no le ve sentido... es que no lo tiene.
 EFRAÍN Es un anuncio, puede ser un anuncio... Ay... si yo supiera leer los sueños.
 EVARISTO Dígale que es bueno, don Elías, que está lleno de felicidad, dígaselo, dígaselo.
 ELÍAS No tiene sentido.
 ELIANA ¿Debo o no debo anotararlo?
 EFRAÍN (*Agresivo.*) Están disimulando... Todos, incluso entre nosotros, aparentando... Yo voy a leer ese sueño.
 ELÍAS (*Autoritario.*) No debes.
 EVARISTO (*A Efraín.*) El te dirá que estás equivocado, cabeza hueca. (*A Elías.*) ¡Dígaselo, don Elías!
 ELÍAS (*A Efraín.*) Te has tornado arrogante... pero no sabes nada de la lectura del porvenir, de los sueños de los viejos. (*Minimizando, arreglando a su antojo el sentido del sueño, demagógico, chamullento, sin perder su aire de experto.*) Escucha: ... el sueño anuncia... la gloria del futuro; eso, el padre le dice... nada más... lo que significa... nada más de problemas...
 EVARISTO ¿Ves, Rojas, que todo va a ir bien?
 EFRAÍN Oigan... ¿y ese olor...?
 ELÍAS Los llantos y los gritos son los de afuera, no los de adentro.
 EFRAÍN ... Un olor raro...
 ELÍAS Y los aplausos y las canciones anuncian a don Estanislao.
 EFRAÍN ¡En serio hay un olor a podrido!
 ELÍAS (*Contento.*) Es un sueño de buenos augurios...
 ELIANA Un sueño de paz y alegría.

EFRAÍN Pero, ¡huelan, huelan! ...
 EVARISTO Cállate, Rojas, que interrumpes.
 EFRAÍN Es que, en serio, el olor a podrido brotó cuando pisaste una tabla del piso.
 ELIANA (*Oliendo.*) Parece que es cierto.
 ELÍAS Otra de sus alucinaciones.
 EVARISTO Igual que lo del chicle.
 ELIANA ¿No será de los reservados?
 EFRAÍN No, están todos bien tapiados (*Huelen.*)... con madera u alquitrán.
 EVARISTO Es cierto, de ahí no viene.
 ELIANA Es un olor que no está en mi inventario (*Lee.*) "Jazmines, azahares, asados, caldos, frutas frescas, vino caliente, vino frío, licores, quesos." No, tampoco es el camembert ni el roquefort.
 ELÍAS Sí, ahora lo siento (*Se sube a una silla a dirigir la pesquisa.*) Búsquenlo pronto, ubiquen la causa.
 EFRAÍN ¿Ven que es cierto? (*De rodillas Evaristo, Efraín y Eliana.*) Es por el suelo, ese olor a podrido. (*Todos husmean como sabuesos, menos Elías que dirige como a galeotes.*)
 ELÍAS Busquen, busquen.
 EVARISTO (*Cabezazo con Eliana.*) Ay, Eliana.
 ELIANA (*Acaricia a Evaristo.*) Pobrecito Evaristo.
 ELÍAS Sigán buscando, no se distraigan.
 EVARISTO ¿No será el cocinero?
 EFRAÍN No, si fuera así, vendría de la cocina, él está bien tapiado.
 ELIANA ¿Podría ser el viento sur que trae olores de alguna matanza?
 ELÍAS Basta, no se distraigan. (*Desesperado.*) Ese olor es verdadero.
 EFRAÍN Por aquí.
 EVARISTO ¿Por dónde?
 ELÍAS Por ahí. (*Bajan todos hasta donde esta oliendo Efraín.*)
 EFRAÍN Es en esta ranura del piso.
 ELIANA ¿Ranuras en el piso? No tengo eso anotado en el inventario.
 EVARISTO ¿Cierto, don Elías, que no es cierto? ¿Que no hay nada?
 EFRAÍN Mira, se ve la bodega desde acá.
 ELÍAS ¿Un cuerpo muerto allá abajo?
 ELIANA ¿Quién?
 EFRAÍN Es... es... ¡Adolfo!
 EVARISTO ¡Adolfito, nuestro guarén actor!... El guarén favorito de don Estanislao Ossa Moya.

ELÍAS Nuestro guarén amaestrado... ¡No puede ser!
 EFRAÍN Es la desgracia, la pesadilla, la muerte.
 ELÍAS No puede ser... Tú, Efraín, con tus dudas, has traído la mala suerte.
 EVARISTO Sí, sí, no puede ser de otra manera.
 ELÍAS Anda tú Eliana a comprobar; trae su cuerpecito.
 EVARISTO ¿No podrá ser otro, uno parecido?
 ELÍAS No, es Adolfo, el único, el fiel Adolfo... Por culpa de Efraín se murió, se está haciendo contagiosa su enfermedad...
 EFRAÍN Pero...
 ELÍAS Tú lo mataste con tu falta de fe.
 EFRAÍN ¿En serio?
 EVARISTO Es terrible dudar; todo se viene abajo.
 EFRAÍN No puede ser.
 ELÍAS ¡Aghhh! Tan fiel que era el tierno Adolfo. Tan buen actor, tan útil.
 EVARISTO Sí, tan entrenado para espantar con sus paseos los tés de caridad cuando se alargaban.
 ELÍAS O asustaba a los borrachos; se creían delirando cuando salía, a una señal nuestra, a espantarlos mostrándoles los dientes y sacándoles la lengua.
 EVARISTO Su noble cara de ferocidad.
 ELÍAS O como lo tenía amaestrado don Estanislao, para que asustara a sus acompañantes que entre grititos se le abrazaban al cogote.
 EVARISTO ¡Noble bicho!
 EFRAÍN ¿Y tú crees que fue por mi culpa?
 ELÍAS Tú, cállate, pájaro de mal agüero.
 EVARISTO Tus malditas dudas, tus malditas ideas. (*Entra Eliana con una bandeja de plata cubierta.*)
 ELÍAS Habrá que realizar para él la mejor de las despedidas.
 ELIANA Es él, no hay duda, corresponden sus señas, sus marcas, incluso estaba ahí en su covacha, en el lugar de la harina, cerca del estante de los quesos...
 ELÍAS Jamás nos traicionó. (*Se ubican alrededor de la bandeja.*)
 Oremos:
 EVARISTO "Bendiga Dios esta casa y la cena de esta mesa."
 EFRAÍN "Bendiga Dios este cuerpo y las penas que él acoge."
 EVARISTO "Bendiga Dios nuestro pan y a los que comen de este plato."
 EFRAÍN "Benditos servidos y servidores, sean honrados o ladrones."
 ELÍAS (*Todos se arrodillan menos Elías*): "Oh, tú, Sagrado Garzón del Templo de las Cenas. Tú, que serviste al Señor y

escuchaste la voz del Chef del Universo. Tú, Supremo Maitre que recojes las migas y propinas de la humanidad, acoge en tu seno a Adolfo, guarén humilde y triste que en su condición de animal ganó aprecio de señores, susto de damas y espanto de borrachos; él, que fue dueño y protector de las bodegas, que espantó a sus propios compañeros de especie, de raza y de clase para proteger a sus amos, que respetó a quienes conoció tal como si hubiera sido destinado a servir en la sublime Garzonería Secreta... Tal era su sed de servir, de hacer gracias, de cumplir lo pedido... Él, que nos siguió en las buenas y en las malas; y en el momento de los dolores y las penas y las fugas permaneció viva la esperanza junto a nosotros.

EVARISTO Hasta que la muerte lo sorprendió.

ELIANA Soñando.

ELÍAS Por causa de algunos que poblaron con su escepticismo contagiado de ideas foráneas lo que hasta ahora era sano compañerismo...

EFRAÍN Pero... no, no digo nada. (*Para sí.*)

ELÍAS En tu cielo de bodega, en tu paraíso de pasadisos y sobras y restos correrás entre los más píos y puros de tus compañeros... donde serás acogido en los brazos del Maitre Riquelme, de San Augusto Escoffier, de todos los Santos Garzones que sirven al restauraón de la última morada. Oremos. (*Recitan en un murmullo un menú en francés. Eliana se levanta, destapa la bandeja y besa suavemente al guarén muerto.*)

ELIANA Señores. (*La miran.*)... El animal es uno de los signos.

EVARISTO ¿De qué habla?

EVARISTO Del animal muerto... de Adolfo.

EFRAÍN Es el anuncio... el sueño que usted dijo haber leído. (*Amargo desafío.*)

EVARISTO ¡Oh! Es el anuncio de los buenos tiempos por venir.

ELÍAS Cuidado, Evaristo. (*Evaristo, al retroceder, rompe un plato.*)

EFRAÍN ¿De qué se asusta, don Elías?

ELÍAS Yo, de nada, todo está bien, todo está bien.

ELIANA Son dos los signos... La loza es el segundo.

ELÍAS Tengan calma... tranquilos.

EFRAÍN Es usted el alterado.

ELÍAS No me critiques, no tienes derecho.

EFRAÍN Algo va a pasar.

ELÍAS Sí, sí, sí, todos están soñando, los mismos signos, los he escuchado comentarlo... Los he visto mirándose al espejo, han empezado a mirarse la cara, sobre todo tú, Efraín; ya ni siquiera te tiñes bien las canas... Has dejado que se te note la edad con tal

de ser diferente, de tener distinto rostro, que no te confundan con nosotros... Se te nota el tiempo perdido. (*Pasa un gato maullando por el techo.*) No hagan comentarios... Si sé, Eliana, es el tercer signo.

EFRAÍN Aparecían en mi sueño...

EVARISTO Y uno que tuve yo también.

ELÍAS Los signos están completos... Don Estanislao está por llegar. Y ordenen las mesas.

EVARISTO Efraín... viene el señor Ossa Moya.

EFRAÍN ¿Será posible? (*Sonríe.*) ¿O es otra broma?

EVARISTO Es en serio.

EFRAÍN O sea, ¿yo soy el enfermo?

EVARISTO Sí, viene con sus huestes, con sus himnos, con sus mujeres de maravilla.

EFRAÍN ¿En serio? (*Alegre aunque ansioso.*)

ELÍAS He dicho sólo que viene, que los signos se han cumplido.

ELIANA Debemos ordenar. (*Colocan las mesas como para una proclamación.*)

ELÍAS Las banderas... (*Carreras en uno y otro sentido, todos con sus bandejas y servilletas.*)

EFRAÍN Perdimos las banderas... se quemaron en una curadera de los liberales... y el resto tuvimos que usarlas para cortinas.

EVARISTO Quedan algunas del Santiago National.

EFRAÍN ¿No importa si son de algún club deportivo?

ELIANA Lo importante es cómo lo anote yo en las crónicas, no se preocupen.

ELÍAS Pronto... pronto... Está al llegar... Tú, Eliana, abre la puerta.

ELIANA ¿Abrirla? La tenía anotada como abierta.

ELÍAS Pero está cerrada... Vamos, ábrela. (*Sale Eliana; se escucha la apertura, los goznes. Vuelve a entrar.*)

EVARISTO Está todo listo.

EFRAÍN Para el esperado.

EVARISTO Para el caudillo.

ELÍAS Pónganse solemnes... sonrían... ahora (*Sonríen al unísono.*)... Sientan el Juramento como el primer día que entraron a la Sociedad de Garzones.

EVARISTO Al fin...

EFRAÍN Hacía tanto tiempo.

ELÍAS Shiitt... concéntrense.

ELIANA El Senador... el Caudillo... ¡qué hombre! (*Se escuchan ruidos de pasos afuera.*)

ELÍAS El candidato. (*Se escucha canturreo de borracho, un cuerpo que cae, que se arrastra, gimoteo, alguien que avanza a*

topetones con las paredes.)

EVARISTO Es él...

EFRAÍN Al fin.

(Todos corren en actitud de espera. Se escucha un portazo y de pronto entra Ossa Moya, corpulento, deforme, de rostro rubicundo, amaratado, imponente, vestido como un mendigo ebrio, con la barba crecida, demacrado, gigantesco y decrepito, moviéndose como si le hablara a una multitud imaginaria. Los garzones y la cajera se comportan como si recibieran a un gran señor, le hacen una amable reverencia de saludo, le tratan de retirar el abrigo, le colocan la silla. Efraín vacila inicialmente, lo mismo Evaristo, pero aceptan, a una señal de Elías, que no pierde su compostura, atenderlo como a un gran señor con todo un séquito de invitados. Los garzones recorren las mesas llenas de supuestos clientes comentando "es el senador," "el famoso orador," "un político de campanillas," "el líder de la nación," "la esperanza de la patria," "qué figura de varón," etc. Se mueven en un agitado ballet de entrar y salir trayendo bandejas supuestamente llenas, de atender a cientos de clientes imaginarios, mientras deambula entre ellos el viejo grande y borracho, salpicando con saliva y contoneándose en su paso vacilante, estrellándose con personas y objetos.)

OSSA M. *(Entrando.)*... Que se abran los baúles, que se destapen las botellas... Buenos días a mi patria querida... noble y generosa... por la misma mierda... libre curso al vino que llegó el tigre del Senado, don Estanislao... jua, jua, jua, ... poeta y roto choro este pechito... mi pueblo querido... todo el partido... correlipigiono... correligiún... correligionarios... queridos correligio... pinarpirios... jua, jua, jua, ... ¡Cómo chilenos de mi corazón... ciudadanos, ciudadanos! ... ¡Cómo está don Felipe Bustamante, ah! ... Doña Inés de Valenzuela... Doña Marta Olea... cuándo nos pegamos otra cachita... No, no se preocupe, es una talla... una talla... ¡viva el candidato que defenderá al país...! El candidato de la decencia y el respeto... Oíste chiquillo huevón... Pepino Godoy Montes, no te ríai de tu papá... Viva el candidato aquí presente... aplaudan los rechuchas de su madre... que gusto de verlos...

ELÍAS Pase por aquí...

EVARISTO Su abrigo, por favor.

OSSA M. Sale de ahí, huevón ladrón... Mi abrigo... Quería mi abrigo el muy culeao... No me huevís será mejor... mira que...

ELIANA Buenas noches, señor Senador.

OSSA M. ¿Senador?... ¡Qué Senador... Presidente... presidente,

señora...!... Las banderas, ... ese aplauso. *(Elías hace una seña y todos aplauden brevemente.)*... Sirvan el banquete... que el caudillo tiene un apetito pantagruélico...

EVARISTO *(Entrando con un bandeja imaginaria.)* Aspic de fois gras en belle vue.

OSSA M. Maravillas... ¡Qué mujeres han venido! ... ¡cuál mejor que la otra! ... ¿Cómo están todos? ... ¿Quién es ese huevón que me está mirando? ... ¡Viva el Presidente! ...

EFRAÍN *(Con una bandeja simulada.)* Cazuela de aves.

EVARISTO Mayonesa de langostas.

ELÍAS Empanadas de horno de carne y de mariscos.

OSSA M. Traiga... traiga... Cómo come el partido... Un partido bien comido merece ser elegido... Este país no es para muertos de hambre... Anota esa payasá en un lienzo... Esta sí que es campaña.

EVARISTO *Poulet au marechale.*

EFRAÍN *Jambon a la chilienne.*

ELÍAS *Punch a la romaine.*

EVARISTO *Agneau roti.*

EFRAÍN *Salade nisse.*

ELÍAS *Bombe chantilly.*

OSSA M. ¿Y ese bomboncito *(Por Eliana)*, quién es? ¡Ah! Me la van a presentar... ese platito de postre y después vamos a levantar este país cagado... con nuestra plata... con hechos... no con hueveo.

EVARISTO *Gateau Flamand.*

EFRAÍN *Savarin.*

EVARISTO *Fruits.*

ELÍAS *Café.*

ELIANA ¡Qué hable el señor Senador!

TODOS ¡Sí, sí, que hable, que hable el candidato!

OSSA M. Que alguien me presente... ya pues, usted, doña Olga Matte, ya pues, presénteme.

ELIANA *(Tras una señal de Elías, Eliana realiza mecánicamente su parte; Evaristo trata de sonreír pero se va llenando de perplejidad; sólo Elías guía la escena.)*

ELIANA Este, yo... en nombre de todos... creo interpretar el secreto deseo de toda esta escogida concurrencia al pedir a nuestro invitado de honor que... hable... Con ustedes... don Estanislao Ossa Moya...

OSSA M. El candidato de la decencia, pues, mijita. *(Le lanza un manotón al trasero.)*

ELIANA ... El candidato de la decencia y el respeto.

OSSA M. *(Le pega un empujón. Se pone de pie bamboleante.)*

pechito... abajo ese maestrillo Uribe Pereira... ¿qué se habrá creído el muy pelota, que va a llegar a la Moneda? La Moneda es para los que mandan y aquí están los que mandan... los que ponen la plata... lo más selecto y escogido del pueblo de Chile... lo mejorcito y que fue... Salud... señores... señores... *(Se va de espaldas.)*... Ja, ja, ja... qué fuerte está soplando el viento norte... pero no hay caída que por bien no venga... Viva Ossa Moya.

TODOS ¡Viva!

OSSA M. ¡Cantemos! *(Todos cantan otro himno de la campaña. Ossa Moya avanza saludando a los concurrentes, se mueve y llega hasta el medio de la escena donde se detiene y mira fijo a los garzones. Estos enmudecen. La canción pierde fuerza. Callan.)* Algo debo de decir... pero no me acuerdo... *(Mira a Efraín.)* Tú tenís la culpa... tenís cara de pobre huevón... sindicalista... seguro... y ustedes *(Los recorre con la vista.)* ¿De qué se ríen? ¿Qué tanto cantito y hueveo?... ¿Ah?... Nunca han visto un pobre viejo curado... ¿ah?... ¿Por qué se burlan de un digno político todo cagado... ah?

ELIANA Señor Senador...

OSSA M. Salta pa'l lado, vieja culeada... Senador... ya... estoy más podrido... yo... con esta facha... ¡venir a decirme Senador!... Ja, ja, ja, ja. ¿Yo?... ¿Senador?... ¿Yo?... Cuando afuera andan a patadas conmigo... Mirame, Elías, no te hagai el leso... todos ustedes... ¿quién les dió derecho a reírse... a embolinarle la perdiz a un pobre viejo que se muere?

ELÍAS ¿El café?

EFRAÍN ¿Lo escuchó, don Elías?

ELÍAS ¡Cállate! *(a Ossa Moya.)* ¿Cigarro?

OSSA M. Por favor... no sigan... estoy muy recagado... me estoy muriendo, Elías... no me dejen solo *(Se deja caer al suelo berreando como un bebé.)*... buuu... buuu... Estanislao Ossa Moya... debía haber pampeado en la elección... quién mierda inventó el voto secreto... lo teníamos todo cocinado... y no resultó... esta cagada de democracia... perdimos... ahora me pudro... curado... con el corazón en la mano... Elías... viejo... Elías... siempre tratando de sobarme el lomo... nanai... nanai... ya pasó... ya va a pasar... sí, cierto... pasó... pero demasiado tarde... nos hundieron... esos pobretones... esos arribistas... esos inmigrantes alzados... analfabetos... esos... esos hundieron al país... si yo hubiera gobernado seríamos el país con más ricos de América... Ahora somos cagones y agonizantes... ¡quién mierda inventó la democracia! ... buuuu... bu...

Pasea su mirada ebria por la supuesta concurrencia.) Gracias... gracias... queridos seguidores... incondicionales de este héroe de tantas campañas... Pocas veces habrá brillado pecho más preparado para recibir la banda de la presidencia que el que porta este ilustre ciudadano... porque no hay ni un sólo huevón en este país que se la pueda conmigo... ni uno que me haya sobrevivido... Todos, tarde o temprano se han plegado a mi causa... por eso esta condecoración... No, perdón... chuchas, me equivoqué, ... estábamos hablando de la presidencia... O sea, mi candidatura será la del respeto, el orden y la limpieza... Eso que esos jovencitos que se las dan de publicistas, mocosos culeados, esos que los llaman slogans... lo repito, el orden y el respeto... Por la gente decente, Ossa Moya será presidente. *(Elías hace una señal y brota aplauso.)*... Por una nación próspera y pujante, Ossa Moya, adelante... *(Aplauso.)*... porque hemos hecho lo posible por gobernar y si no se nos dio la oportunidad es que ahora sí que se nos da... upachalupa, que no se nos monten otros en la grupa. Chile para los chilenos decentes porque yo seré presidente... Putas que estoy ocurrente... ja, ja, ja... Ahora voy en seguro camino a la casa donde putas que se sufre... que buena frase... con el apoyo de ustedes... señoras... señores... gente como mi querido Pablo Díaz Lafond que me tiró un solo balazo en la campaña de hace dos años y hoy come y toma el desgraciado en mi propia proclamación... o Ernesto Cruz Santa María... que le escupí a gritos el Ministerio, o a Enrique García Ayala, que le armé la casa de putas en el Senado y hoy viene a babearme las botas en este recinto... Gracias a doña Inés Krammer que me dejó echármela en las barbas de su ilustre marido... Todos cantando el himno de la campaña... A Ossa queremos... a Ossa queremos *(Todos comienzan a cantar a una señal de Elías.)*... eso es... porque yo les aseguro que seré implacable con los enemigos y los voy a mandar a todos a la cresta del mundo y a todo el que me preste plata se la devolveré como si fuera un banco suizo... El resto, puras huevadas, no prometo ni una cosa... ni más reuniones, ni más payasadas... prometo plata para los que pongan plata y palos para el resto... No prometo ni una lesera más... Vote por mí que soy negocio seguro... y al que se oponga... o lo baleamos, como lo hizo Pablito... o lo compramos como a don Ignacio, ahí en su mesita de maricón... Esta sí que es campaña por la cresta... así que queda inaugurada la casa del triunfo... gracias y brindo... ¿dónde cresta está el vaso?... Brindo por... ¡por qué huevada había que brindar?... ¿quién? *(Le soplan.)*... ah... por el triunfo de este

ELIANA (*Mientras lo dejan llorar.*) ¿Qué se hace ahora?

EFRAÍN (*Con rabia.*) Ya no queda nada que hacer.

ELÍAS Cállate... es un cliente... aun así es un cliente... respétalo...

EVARISTO ¿No es cierto que no es don Estanislao Ossa Moya?

¿No es cierto? El no vendría solo, ¿no es cierto?

OSSA M. Quién más voy a ser, Evaristo... quién más... si lo conozco... yo los recuerdo y los distingo... y ustedes me confunden... antes era al revés... pero ahora se les nota... igual que a mí... estamos transparentes...

EVARISTO No puede ser.

EFRAÍN Lo sabía, lo supe...

OSSA M. Soy... soy... quién más voy a ser... mírenme las manos... las cicatrices... la guata de caudillo... mira el vozarrón... "Pueblo querido... pueblo querido"... ah, huevones... no me creyeron... si ese maldito voto popular... así cago el país... así se hundió el senador Ossa Moya... el Caudillo... el caudillo... (*Se seca los mocos.*)... (*A Elías.*) ¿Dónde está Adolfo que no ha venido a saludarme?

ELÍAS Murió.

OSSA M. Otro más... ¡más vivo el guarén!... se fue... y los otros... ¿Zúñiga? ... ¿Valdés?

ELÍAS Todos en los reservados... Están todos muertos y sepultados.

EFRAÍN Han venido de uno en uno.

ELÍAS Falta usted... nadie más.

EFRAÍN Lo esperamos tanto tiempo.

EVARISTO Nos imaginábamos que... (*Elías lo hace callar.*)

ELIANA ¿Cuántas patas tienen las sillas? Debo anotarlo... necesitaremos ahora tablas y clavos.

OSSA M. ¿Tú sabes a qué vengo o no, Elías?

ELÍAS Sí.

EFRAÍN Lo soñamos.

EVARISTO Todos, hasta ella.

ELÍAS ... Vienes como todos los anteriores... y te hemos esperado...

OSSA M. Amables... hasta las últimas... ah... ah... está bien... vine a morirme... como todos... cuánta fiesta... cuánta cosa hicimos... cuánto tomamos... derrochamos... mis cuatro matrimonios... mis candidaturas... ah, crestas... las mujeres... las peleas... (*Pausa.*) ¿Qué me van a servir como banquete de despedida?

ELÍAS (*Frío.*) No hay nada en las bodegas.

OSSA M. ¿Nada?

EVARISTO Suponíamos que cuando llegara usted tal vez llegaría algo.

OSSA M. Nada... Sí, pues, como para que se les mueran hasta los ratones... Mejor, así será mejor... haremos como que hay de todo...

EFRAÍN Por la misma alcuza del diablo (*Para sí.*) ¿Por qué no se pudo antes? ... (*Elías lo hace callar.*)

OSSA M. Eso sí... me tienes que cumplir un deseo... como antes... lo que mande el cliente...

EVARISTO (*A Efraín.*) No puede ser. ¿No es cierto que no puede ser? (*A Eliana.*) ¿No es cierto que no sale en el libro?

ELIANA No sé, no me importa, yo creo en lo que escribo.

OSSA M. (*A Elías.*) ¿Cualquier deseo puedo pedir?

ELÍAS Cualquiera, señor, lo que se le plazca, haremos lo imposible.

OSSA M. (*Lo mira. Pausa. Sonríe.*) Quiero que haga bailar a la congelera.

ELÍAS ¿A quién?

OSSA M. Ja... te gané... Elías... no te acuerdas... me la ahogué en el reservado tres... el mío... la empetoté y me la llevé piluchita hasta la misma fuente del Congreso... tienes que cumplirlo, Elías.

ELÍAS El deseo del cliente es mi destino, escucho y obedezco. (*Ossa Moya sonrío y se va a sentar. Elías se reúne con el resto de los garzones.*)

EFRAÍN ¿Qué va a hacer ahora? ... Con que yo tenía alucinaciones.

ELÍAS No es tiempo de discutir. Ahora puedes atender a un cliente... a un gran cliente.

EVARISTO Es él... ¿él?

ELÍAS Sí... y debemos mantener nuestro juramento... como con todos los anteriores.

EFRAÍN Don Elías...

ELÍAS Tú servirás, Efraín.

EFRAÍN ¿Y qué voy a servir?

ELÍAS El mejor de los menús, para monarcas, para emperadores, para presidentes...

EFRAÍN No sé, ya se me enredan todos...

ELÍAS Entonces cualquiera... que tu palabra invoque, el imaginará y comerá y celebrará.

EFRAÍN Debíamos...

ELÍAS No se hable más del asunto, no se haga esperar a un cliente.

EFRAÍN Es que no aguanto.

ELÍAS Eres o no eres garzón. (*Efraín asiente y va hacia el fondo. Se coloca junto a Ossa M. y mira servir un largo menú mientras recita una suave letanía, con gran amargura. Ossa M. simula comer.*)

ELÍAS (*A Evaristo.*) Anda al tres... busca las ropas que quedaron cuando vino a cantar la congalera.

EVARISTO Fue hace tanto tiempo.

ELÍAS Tanto tiempo que todo está igual... Trae el maquillaje... los polvos y los disfraces... (*Sale Evaristo.*)... Tú, Eliana, acércate...

ELIANA Estoy contando las varillas de los respaldos.

ELÍAS Abandona tus libros y tus cuentos... Ahora vas a dejar de ser tú.

ELIANA Voy a ser la otra.

ELÍAS Sí. Tía Miranda, la otra.

ELIANA ¿La del espejo, la del sueño?... La recuerdo ahora.

ELÍAS Sí, tu mismo padre te lo habría pedido.

ELIANA (*Sola al cielo.*) Tú me lo habrías pedido padre... a tu hija que no sea tu hija... pues mírame antes de ser la otra... tu pobre hija ridícula... tu poca cosa... tu accidente de maricón que se mete con pastelera y me cría entre las mesas... tú me hiciste cajera... tú me hiciste víctima de ilustres agarrones... tú me pegaste la afición a contar y recontar... no sé como me llamo ni cuál fue mi nombre si es que lo tuve... (*Mientras Eliana habla, Efraín y Evaristo la han vestido y maquillado como congalera.*)

OSSA M. (*Alegando como un borracho de boite.*)... El show... el show...

ELÍAS (*Besando la frente de Eliana.*) Ya sabes quién eres.

EVARISTO (*También besándole la frente.*) Estás hermosa.

ELÍAS (*Le hace una seña a Efraín y a Evaristo.*) La orquesta. (*Efraín y Evaristo se ubican al costado de la mesa central y simulan un redoble de orquesta tropical.*)

ELIANA (*Sola, adelante.*) Gracias, padre.

ELÍAS (*Locutor de boite, sobre la mesa.*) Señoras, señores... bien venidos a la boite de Los Inmortales... los mejores espectáculos internacionales de la gran noche santiaguina... Antes de comenzar debo recordar a nuestro estimado público la presencia, que nos honra sobremedida, del señor Presidente de la República, don Estanislao Ossa Moya. (*Aplauso y fanfarria.*)... Gracias... Señor Presidente... su presencia aquilata la calidad de nuestro espectáculo y asegura que ésta será la mejor de las noches del Inmortales... la gran noche de Santiago... Con ustedes, voy a presentar a la inigualable, la

única, la voz más calida y las caderas más tormentosas del Caribe, el ritmo hecho mujer... Tita Miranda... La Congalera... (*La orquesta ataca el comienzo de "Babalú" mientras Eliana sube sonriente, vestida con viejos trapos que otrora fueron de luces, sube a la mesa-escenario. Comienza a cantar y a bailar tratando de mezclar los estilos de la Carmen Miranda y de la Tongolele. Ossa Moya, entusiasmado, acompaña con las palmas mientras se le llenan de lágrimas los ojos. Se encarama también en la mesa y abraza entre sollozos a Eliana que también lo abraza.*)

OSSA M. Ay... mi amor... mi pobrecito amor... yo que te traté tan mal... estás tan bonita... cuánto me has esperado... ay... ay... nunca más... nunca más... yo te voy a llevar conmigo.

ELIANA Nanai... nanai... ya va a pasar... ya va a pasar.

OSSA M. Elías... nadie se mueva... tú no te vayas Títita... Elías... tú eres el más viejo... el que manda... tienes que casarnos.

EFRAÍN ¿Casarlos?

ELÍAS Yo los casaré... (*A Efraín y Evaristo.*) Ustedes arrodillense.

EFRAÍN (*Entre sorprendido y a regañadientes.*) Bendiga Dios este pan.

EVARISTO Y la mesa de esta cena.

EFRAÍN Bendiga Dios esta casa.

EVARISTO Y a los que estamos en ella.

ELÍAS Tómense de la mano. (*Hojea una carta de menús como si fuera una Biblia.*) Estanislao Ossa Moya, quieres por esposa a...

OSSA M. Sí, quiero y prometo.

ELÍAS Tita Miranda...

OSSA M. Sí, sí, ella también acepta.

ELÍAS Entonces los declaro marido y mujer ante la Orden de la Secreta Garzonería... Compartirán la entrada, la sopa y el postre. Se servirán mutuamente el vino y junto a sus hijos sabrán partir la carne y aliñar las ensaladas...

OSSA M. Gracias, Elías.

ELÍAS Que lo que el Supremo Chef del universo ha unido, no lo separe un cliente. (*Don Estanislao Ossa Moya y Eliana se abrazan entre lágrimas y risitas.*)

ELÍAS (*Ordenándoles a Efraín y a Evaristo.*) Llévenlos.

EVARISTO ¿Dónde?

EFRAÍN Al reservado tres... a enterrarlos...

EVARISTO Voy por las tablas. (*Salen ambos. Efraín lleva a la pareja.*)

ELÍAS (*Solo. Se pasea lentamente mientras al fondo se va escuchando el proceso de clausura, las risitas, conversaciones*

cada vez más apagadas, los martillazos. De pronto se da vuelta como si le hablara a Efraín.)—Pero Efraín, tienes que entender. Hemos mantenido esto por tantos años, no íbamos a rendirnos ahora cuando faltaba sólo él. El se merecía también una muerte digna como todos los anteriores... ¡Cómo íbamos a fallarle...! ¿Entiendes, Efraín?... No, eso no. *(Medita un rato, luego retoma su actitud de conversar con Efraín.)*... Mira, tienes que disculparme, pero date cuenta que lo que tú ofrecías no era ninguna alternativa; tienes que darte cuenta que no hay salida, no hay salida... *(Medita.)*... No, eso es demasiado humillante... *(Vuelve a hablar con Efraín.)*... Pon atención; todo lo que pasó es sólo motivado por tu resistencia; tú no fuiste capaz de entender lo duro de este oficio, tienes que comprender que ya nunca más va a haber garzones como otrora, que somos los últimos y que no podíamos decaer. *(Medita.)* No, éso, éso es más complejo. *(Se sienta.)* Mejor será que no le diga nada... Tal vez si le explicara que sólo gracias a nosotros algo de la civilización se mantuvo en pie... O si le dijera que la decadencia es general, que el mejor signo de ésto es la desaparición de los garzones... bueno, es cierto, pero no debo decírselo... deberá aprenderlo por sí solo... no le diré nada... mi misión está cumplida... así será... él entrará amargo como siempre, volverá herido y me preguntará con rabia qué hacemos ahora... y yo le diré que nada.

EFRAÍN *(Entrando.)* Qué hacemos ahora, don Elías. *(Irónico.)*

ELÍAS *(Lo mira, le sonrío.)* Nada.

EFRAÍN ¿Cómo que nada?

ELÍAS Nada... hemos servido... hemos atendido... los reservados están completos... no hay nada más que hacer.

EVARISTO *(Entrando.)* ¿No era don Estanislao? ¿No es cierto?

ELÍAS Era.

EVARISTO Pero...

ELÍAS Pero nada. Hemos esperado y llegó quien esperábamos.

EFRAÍN Lo hemos atendido.

EVARISTO Y está en su reservado, igual que todos los que vinieron a morir a este restorán.

ELÍAS Mi misión está cumplida.

EFRAÍN ¿Y nosotros?

ELÍAS Tráiganme el vino del suicidio.

EFRAÍN ¡Elías!

EVARISTO No puede abandonarnos...

ELÍAS Toma esta llave, Evaristo, abre el baúl entre las pipas donde están los conservadores... trae la bandeja, de gala, el mantel funerario y la botella con el sello de plata.

EFRAÍN Elías, podríamos cambiar las cosas. Es otro tiempo.

ELÍAS Que sea el tuyo... el mío está completo.

EFRAÍN Es que yo... no te entiendo.

ELÍAS Dame una razón, un cliente más y me quedo.

EFRAÍN Podríamos traer nuevos...

ELÍAS Un cliente dije, un verdadero cliente. *(Efraín enmudece. Entra Evaristo con lo pedido.)*

EVARISTO Aquí tienes. *(Elías le hace señas de que extienda el mantel sobre una mesa. Evaristo lo hace, va a preguntar algo pero Elías lo hace callar con delicadeza.)*

ELÍAS Lo haré como lo hizo mi maestro... cuando vio las primeras guerras y esos primeros asaltos al orden y la moral.

EFRAÍN Pero eso es de otra...

ELÍAS Sírvanme el vino. *(Lo hacen en una copa muy fina.)* A la salud de la Garzonería Secreta... mi bandeja de gala... que lástima no tener la chaqueta de terciopelo... hubo que venderla para pagar cuentas de hace tanto tiempo... *(Se tiende sobre la mesa.)*

EVARISTO ¡No se muera, don Elías!

ELÍAS Efraín, acércate... *(Efraín lo hace.)*... Sé bien lo que tú tanto temes, sé bien como tú que ya afuera no hay ni sagrados garzones ni sagrados clientes... sólo gente que se viste como tales pero no son... es una burla... pero no te quiero hablar de eso... ya el vino noble y efectivo corre por mi sangre... quiero confesarte un secreto... no tengo la edad que digo tener... no tengo ciento cuarenta y dos años sino setenta y no me llama Elías... mi nombre es Ismael... Elías era el nombre del Maitre Riquelme... me lo dio al morir junto con su edad y yo seguí su camino, como él había seguido el de su maestro... ahora tú serás el que era yo... te llamas Elías...

EFRAÍN Mi nombre es Oscar.

ELÍAS Fue Efraín, ahora es Elías... y tiene ciento cuarenta y dos años.

EFRAÍN Está bien. *(Apesadumbrado.)*

ELÍAS ... Ahora recuerdo cuando llegué de niño al restorán... mi padre me había escogido para la Garzonería Secreta... Recuerdo la cara del buen Elías Riquelme cuando me tomó en sus manos finas de garzón escogido... era un santo... Qué tiempos aquellos... qué gente... nos teñimos el pelo con esencias vegetales... los maquillajes... ah... qué tiempos... *(Silencio.)*

EVARISTO ¿Qué le pasó?

EFRAÍN Está muerto.

EVARISTO Hay que cantarle.

EFRAÍN Cantémosle. (*Tararean muy desabrida y dolidamente "Isabelita, porteña bonita"; de pronto Efraín se quiebra y solloza.*)

EVARISTO ¿Qué te pasó? (*Efraín, con rabia, pega un puñetazo en una mesa, sacude unas sillas, se deja caer en un asiento, golpea repetidamente el puño contra la palma de su mano.*)... Si quieres jugamos a las novelas de detectives... ¿O a adivinar cuántos mocos hay bajo las sillas?... ¿O al chupe con las monedas de la propina...? ¿O al tira la bandeja?

EFRAÍN ¿Qué vamos a hacer?... Viejo de mierda.

EVARISTO ¿A quién le hablas?

EFRAÍN ¿A quién va a ser?... a mí... a quién más... al Garzón Supremo... qué sé yo.

EVARISTO ¿A qué vamos a jugar? (*Pausa.*)

EFRAÍN Yo sé lo que voy a hacer. (*Se pone de pie y va tras una columna donde comienza a vestirse de civil con ropa oscura, sucia y ajada.*)

EVARISTO (*Mira a Efraín, luego a Elías.*) Perdóneme maestro. (*A Efraín.*) Espéreme... espéreme... don Elías.

EFRAÍN Me llamo Oscar...

EVARISTO Espéreme. (*Se cambia de ropa.*)

EFRAÍN Conozco un lugar cerca de acá.

EVARISTO Donde juegan a algo entretenido.

EFRAÍN No sé, no vi por el altillo.

EVARISTO Tú también mirabas por el altillo.

EFRAÍN Sí... vamos... trae las tablas...

EVARISTO (*Ya vestido.*) ¿No te da pena?

EFRAÍN (*Irónico.*) ¿Por qué?... Si todo está tan bien...

EVARISTO (*Ingenuo.*) Cierto... todo está tan bien.

EFRAÍN Vamos.

EVARISTO Vamos. (*Mutis de ambos.*)

(*Se escuchan martillazos afuera. La puerta que se cierra. Clausura.*)

TELON

Baño a Baño

Obra en un acto.

Primer premio Festival de Teatro Universitario, Agrupación Cultural Universitaria, 1978. Creación colectiva de Jorge Vega, Jorge Pardo y Guillermo de la Parra en base a ideas originales de Guillermo de la Parra y Jorge Vega.

Personajes:

JORGE JUAN (J.J.)

JUAN RAMÓN (J.R.)

RAMÓN RAÚL (R.R.)

ANGEL DEL BAÑO

EL PERSEGUIDO

Teatro a oscuras. Por las puertas de acceso público entran J.J. y R.R. (prepotentes y agresivos): visten elegantes batas de baño y sandalias de goma, la cara blanca, labios carmín, pelo peinado. Llevan sendos focos con los que comienzan a buscar a alguien o algo entre los espectadores. Por los parlantes poderosas sirenas de policía. En un momento, sus focos descubren, en una de las butacas, al "perseguido," quien se levanta y huye desesperadamente entre los espectadores. Acosado por las luces de J.J. y R.R. sube al escenario quedando al fondo, con las manos en alto, de espaldas al público. Una tenue luz cenital cae sobre J.R. (viste igual que J.J. y R.R.), sentado sobre una bicicleta ergométrica en posición central. A su lado el Angel, hermoso, saludable, entero de blanco, le pasa lentamente un revólver. J.R., apacible, dispara sobre el perseguido, quien cae a un costado. Mientras J.J. y R.R. suben al escenario, éste se ilumina.

El escenario, todo pintado de blanco, representa una mezcla entre gimnasio y baño turco. Ambiente húmedo y vaporoso. De izquierda a derecha se distribuyen: una camilla de masajes, la bicicleta, una silla blanca y, al extremo derecho, un aparato de vibromasajes. Atrás, sobre una repisa, se ven numerosas toallas de color y envases de productos de toilette. Este espacio lo ocupará preferentemente el Angel en sus desplazamientos.

R.R. *ocupa la camilla, coge una palanqueta e inicia delicados ejercicios.* J.R. *pedalea en velocidad creciente.* J.J. *pone en marcha el vibrador. Después de unos segundos se detiene la acción.*

J.J. (*Suspira.*)

J.R. (*Suspira.*)

R.R. (*Suspira.*)

Miran al público desafiantes. Silencio.

(*Al público.*)

J.R. Este es el lugar donde TODO es siempre tibio.

J.J. Donde no hacen falta las estridencias del sol.

R.R. Aquí no hay posibilidad de muerte.

J.R. Aquí no hay desesperación, NUNCA habrá un desastre.

J.J. ¡Permaneceremos con vida joven, hermosos, inagotables!

R.R. ¡Aquí no hay lugar para ojos hundidos, para pellejos pálidos ni cuerpos huesosos!

J.R. ¡Nuestro destino es retorcernos en deleites, con dientes limpios, dedos y sexos aseados!

J.J. ¡Seramos íntimos, inviolables...!

TODOS ¡¡¡Definitivos!!!

Música estridente de big band: "Salto del Sun Valley" de J. Grey interpretado por Glenn Miller y su orquesta.

El Angel pasa a J.J. y R.R. pelucas anaranjadas y a J.R. un tratado legal.

—Los poderes y las leyes—

J.R. A ver, me gustaría que ahora viéramos la ley de las casas de locos, o casas destinadas a guarda y curación de locos. Escuchen, leo ... Primero: serán colocados en casas de locos los que a continuación aquí refiero. Uno: solamente podrán ser colocados en casas de locos aquéllos que tengan la autorización departamental o distrital correspondiente.

R.R. (*Estridentes*) ¡Apruebo!

J.J. ¡Yo lo apruebo!

R.R. ¡Se aprueba!

J.J. ¡Aprobado!

J.R. Dos: si los familiares del loco solicitaren su reclusión dentro de una de estas casas, deberán hacer acompañar su solicitud con la aprobación de una comisión médica, además de la autorización antes referida.

J.J. y R.R. hacen muecas al público

R.R. ¡Apruebo!

J.J. ¡Yo lo apruebo!

R.R. ¡Se aprueba!

J.J. ¡Aprobado!

J.R. Tres: si el loco fuera indigente, o con su actitud perjudicare la tranquilidad pública, también deberá colocarse en una casa de locos.

R.R. y J.J. (*Payaseando.*): ¡Apruebo! ¡Yo lo apruebo! ¡Se aprueba! ¡Aprobado!

J.R. Cuatro: presten atención: si el preso enjuiciado criminalmente perdiere el juicio, también deberá ser colocado en una casa de locos.

R.R. y J.J. (*Bailan en clímax.*)

R.R. ¡Apruebo!

J.J. ¡Yo lo apruebo!

R.R. ¡Se aprueba!

R.R. y J.J. ¡Aprobadoo!

R.R. (*Desde la silla con voz de obeso.*): Juan Ramón, me noto cada vez más abultado de por aquí abajo, a pesar de mis abdominales.

J.R. Pero es un bonito bulto ... Por lo demás te sienta bien.

R.R. Pero el ombligo ... lo tengo tan hundido.

J.R. Ay, si éso es muy lindo. Es un ombligo introvertido.

J.J. (*Interrumpe cadencioso.*): ¿Juan Ramooooón...?

J.R. ¿Mmmmm?

J.J. ¿Ramón Raúl...?

R.R. ¿Mmmmm?

J.J. ¿Mmmmm?

TODOS ¡Mmmmm...!

J.J. Juan Ramón, en eso que usted nos acaba de leer, hay más de un pequeño error.

J.R. ¡Perdóneme, pero yo jamás me equivocó! ¡Nunca!

J.J. Usted nos acaba de leer: "si el loco fuere enjuiciado," es decir, si al loco se le *devolviera* el juicio... ¡Ramón Raúl! (*Ordena.*): ¡Loco!

R.R. (*Payasea un loco.*) Na-na-na-na...

J.J. ¡Enjuiciado!

R.R. (*Payasea una brusca vuelta a la normalidad.*)

J.J. ¡Deja de ser loco!

J.R. ¡Por supuesto, Jorge Juan, totalmente de acuerdo! Pero usted me tergiversa por enécima vez, pues lo que yo dije fue: "Si el PRESO enjuiciado criminalmente perdiere el juicio..."

J.J. ¿El preso?

J.R. ¡El preso!

J.J. (*Pausa.*) ¡AAAAAAAAAAAAAH! ¡El preso!

R.R. (*Payasea.*) ¡AAAAAAAAAAAAAH! El preso.

J.J. En todo caso, Juan Ramón, si es cierto que en éso no hay

- error, no es menos cierto que en ninguna parte define usted claramente el término "loco."
- J.R. Bueno, éso es muy fácil. "Loco" es el que no porta, el que no usa, el que no posee o al que le han quitado las facultades mentales normales, pues, obviamente.
- J.J. (*Despectivo*): ¿Eso es un loco?
- J.R. Eso.
- J.J. Ramón Raúl, ¿por qué no nos ayuda?
- R.R. (*Doctoral*): Bueno, un loco, además de na-na-na, es un loco que está loco (*Duda*) loco... o que se ha vuelto loco (*sonríe satisfecho*).
- J.J. ¡Ramón Raúl, pero qué bien!
- J.R. ¡Muy aclaratorio!, ¡muy aclaratorio! ¡Es el "brain" del grupo!
- J.J. (*A J.R.*): No se ría tanto, mire que además usted en ninguna parte define claramente qué es lo que debemos entender por eso de "preso."
- J.R. Bueno, un preso es el que está detrás de una reja.
- J.J. Justamente... ¡O sea que para usted, locos y presos son exactamente lo mismo!
- J.R. No sea niño, Jorge Juan, ¡son rejas distintas!
- J.J. Ramón Raúl, ¿por qué no nos hace un preso?
- R.R. (*Payasea un preso detrás de las rejas*).
- J.J. Eso es un preso. Juan Ramón, dígame, ¿usted estaría preso?
- J.R. Yo, ni loco.
- J.J. (*A R.R.*): Y usted, ¿estaría loco?
- R.R. Yo, ni preso. Diez minutos loco y me vuelvo preso. Empero, lo que presos y locos tienen en común es que ambos...
- TODOS (*Histéricos*): ¡¡Perjudican-la-tranquilidad-pública!!
- J.R. (*De pronto enojado*): Jorge Juan, usted me sigue molestando y palabra que lo mando loco.
- J.J. ¡No me levante la voz! Tenga mucho cuidado, que lo puedo volver preso.
- J.R. ¡Cómo que usted me va a volver loco! ¡Está loco!
- J.J. ¡No me grite! Yo no le he dicho eso. (*Discuten acaloradamente*).
- R.R. (*Doctoral*): ¡Señores cancilleres, señores cancilleres! Hemos discutido la ley hasta el cansancio y aún no llegamos a un acuerdo. Juan Ramón (*Le mira el entrepierna de soslayo*), tenga a bien ocultar esa bola que se le ha salido por el calzoncillo.
- J.R. (*Junta las piernas avergonzado*).
- R.R. Bien, señores, llegó el momento de tomar una decisión, votemos. Usted, Jorge Juan... ¿aaaprueba?

- J.J. Apruebo.
- R.R. ¿Y usted, Juan Ramón, ¿aprueba?
- J.R. Absolutamente no.
- J.J. y R.R. (*Zapatean furiosos*).
- R.R. ¿No...?
- J.J. será...
- R.R. que...
- J.J. usted...
- R.R. se está...
- J.J. y R.R. ¿poniendo del otro lado?
- J.R. ¿Es que no han pensado en el problema social?
- J.J. y R.R. Un, dos, tres pasó la vieja ... del otro lado.
- J.J. ¡Guatón!
- R.R. ¡Tonto!
- J.J. ¡Chancho!
- R.R. ¡Estúpido!
- J.J. ¡Hocicón!
- R.R. ¡Hediondo!
- J.J. ¡Charchetudo!
- J.R. (*Hablando al público sobre los insultos que continúan*): Sí, señores, ahí están, escúchenlos, así son ellos, no saben más que insultar de la cintura para abajo, ¡y siempre con la misma cantinela!
- R.R. (*A medida que progresa el discurso de J.R., se calla y luego se acerca a éste*). (*Al público*): ¡Y como ya no les quedan argumentos, se han ido quedando solos!
- J.R. y R.R. (*Se dan la mano satisfechos*).
- J.J. ¡Putá madre! ¡Así es que soy el único jetón que se tiene que quedar solo a este lado! ¡Córtala!
- J.R. Bueno, y si somos tres ...
- R.R. (*Frívolo, a J.J.*): Pero si es cuestión de que hagamos una ley, te quedas tú un rato allá, yo un rato acá y así nos vamos turnando...
- J.J. (*A R.R.*): No, no ... no si con vo' tengo el problema porque, claro, empezamos juntos y a la primera de cambio te vas con el guatón. (*Discuten*).
- J.R. (*Interrumpe*): Oye, oye, a ver, ¿por qué no bajamos la temperatura? ¡Está haciendo mucho calor!
- R.R. (*Telefónico, apretándose una espinilla en la nariz*): Oye ... Jorge Juaán ...
- J.J. (*Igual*): ¿Aaah?
- R.R. Oye, he estado toda la mañana apretándome este punto negro y no me quiere salir, oye.

- J.J. Ramón Raúul ...
 R.R. ¿Aah?
 J.J. Eso que usted se ha estado apretando toda la mañana no es un punto negro..., ¡¡es un lunar!!
 J.R. (*Caminando*): Plonchi, plonchi... (*Se mira los pies*)... plonchi, plonchi.
 R.R. ¿Plonchi ... plonchi?
 J.J. ¿¿Plonchi... plonchi??
 J.R. ¿Se han fijado que el piso del baño está más blando?
 J.J. y R.R. (*Niegan sorprendidos con la cabeza*).
 J.R. Deben ser los hongos entonces... Plonchi, plonchi (*Se aleja*).
 J.J. (*Se saca violentamente la peluca y recibe un código que le pasa el Ángel*).
 J.J. (*Autoritario, al público*): Considerando el aumento progresivo y yo diría inevitable de aquellos individuos que hemos acostumbrado a llamar mendigos: vengo a decretar: primero ... ningún individuo, cualquiera sea su sexo o edad, podrá mendigar libremente en calles, plazas o paseos públicos de la ciudad; si no es antes con la autorización escrita del gobernador de ésta.
 Segundo... cualquier individuo que se decidiera a mendigar, ya sea con guagua, tarro, con muletas, instrumento musical o con la mano estirada, deberá llevar al lado izquierdo de sus ropajes —si es que los tiene— un escudo de latón o de lata en cuyo reverso se leerá el nombre del mendigo... y en cuyo anverso estará escrita la frase: “propiedad del departamento tal” ... (*Burlón*). ¿Qué tal?...
 R.R. ¡Excelente tu ley!
 J.J. ¡Pero qué buena ley!
 J.J. (*Tierno, imitando un anciano*): Ya me imagino esos mendigos viejitos, todos andrajosos, con sus luengas barbas... o con un niño... (*Burlón*)... ¡y con su huevadita de lata en el pecho!
Todos ríen
 J.J. (*A carcajadas*): ¡Pero qué buena ley! Sí, sí, una de mis mejores leyes ... de las más lindas que he inventado.
 J.R. (*Severo*): Por favor... por favor, basta de chacota. A ver, muéstrame el escudo ... yo te voy a decir que eso, honestamente, con una mano en el corazón... lo encuentro... ¡¡putas que lo encuentro divertido!!
 TODOS (*Se ríen exageradamente*).
 R.R. (*A J.R.*): ¡Oye ... que eres sincero!

- J.R. ¡Que simpática ley!
 R.R. (*A J.J.*): ¿Te imaginas los sordos-mudos? (*Mímica de golpearse el escudo*).
Entretanto J.R., con ayuda del Ángel, se ha disfrazado de Gran Chanco.
 — *El Gran Chanco* —
 J.R. (*Al público*): No se asusten niños, yo soy un chanco bueno y en mi reino, el reino del Gran Chanco, tendremos la felicidad de presenciar un juicio. Verán violentos acusadores, piadosos defensores y los culpables de siempre. La hora de la justicia ha llegado al reino del Gran Chanco. (*Cambia a animador boxerial*). En este rincón, con 200 kilos de papel sellado, les presento al señor fiscal Mister Peter Pantera ...
Entra con fuerza, música felina de boite barata: primeros compases de “El Gran Tipo” de Thad Jones. R.R. cubierto por una piel de leopardo, baila.
 R.R. (*Al público*): ¡Grau, grr! Hola amiguitos. Yo soy Pedrito Pantera y voy a encontrar culpable a quien sea, por lo que sea, y voy a pedir pena de muerte por encargo del Gran Chanco, (*Tira un beso*). Graau.
 J.R. (*Al público*): Pero el Gran Chanco tiene todavía más amigos. En el otro rincón, con 300 litros de tinta Stephens, el abogado defensor, señor Johnny Gallina.
Entran con fuerza trompetas dixieland cacareando con sordina. J.J., con pico de gallina y plumeros, baila.
 J.J. (*Cacarea*): Yo soy Johnny Gallina, y en el reino del Gran Chanco vengo a defender al que será irremediamente culpable, porque, en el reino del Gran Chanco, hasta el último de los culpables merece ser defendido, un poquito más que sea.
 J.R. (*Al público*): El Gran Chanco los invita ahora a presenciar lo más importante del juicio: ¡el alegato!
 J.J. y R.R. (*Pelean en una maraña de plumas y gruñidos*).
 J.R. (*Interrumpe*): Para abreviar, en este reino se ha llegado a un veredicto: se declara al acusado...
 J.J. ¡Inocente!
 R.R. (*Al unísono con J.J.*): ¡Culpable!
Se miran algo desconcertados.
 J.R. Se declara al acusado ...
 J.J. ¡Culpable!
 R.R. (*Al unísono con J.J.*) ¡Inocente!

Pausa, se miran desconcertados, gruñendo. J.J. y R.R. se preparan como esgrimistas para definir al "Cacho Alemán."

J.R. ¡Ca-chi-pun!

Gana J.J., desilusión de R.R., gruñen.

J.R. ¡Ca-chi-pun!

Al fin gana R.R., J.J. perplejo.

J.R. (Satisfecho.): ¡Culpable!

R.R. Culpable.

— *La Dominación* —

R.R. se pasea de cara al público, pasando revista.

J.J. (Cae de rodillas.): Ramón Raúl, domínanos.

R.R. No, que honor, pero no...

J.R. (De rodillas.): Ramón Raúl, mándanos un ratito.

R.R. No, no, muchas gracias...

J.J. Ramón Raúl, queremos seguir tu huella.

R.R. (Suave.): Bueno, si insisten (De pronto violento y marcial.) ¡Pararse, mierdas! ¡Brazo izquierdo levantado, palma hacia arriba, codo a las costillas, mano hacia adelante!

J.J. y J.R. (Quedan en posición de pedir limosna.)

R.R. ¡Una limosnita, por favor!

J.J. y J.R. (Con ritmo.): Una limosnita, por favor, una limosnita, por favor, una limosnita, por favor...

R.R. ¡Dos!

J.J. y J.R. (Extrañados.): Dos limosnitas, por favor, dos limosnitas, por favor, dos limosnitas, por favor...

R.R. ¡Tres!

J.J. y J.R. (Inquietos.): Tres limosnitas, por favor, tres limosnitas, por favor, tres limosnitas, por favor.

R.R. ¡Cuatro!

J.J. y J.R. (Angustiados.): Cuatro limosnitas, por favor, cuatro...

R.R. (Interrumpe suave.): Basta, basta, suficiente. De rodillas, por favor (Violento.) ¡Más rápido!

J.J. y J.R. (Se hincan.)

R.R. ¡Media vuelta a la derecha! Vamos a dar un paseo. Murmuren unas oraciones en mi nombre.

J.J. y J.R. (Quedan en posición de penitentes pagando una manda; murmuran y sólo se escucha "Ramón Raúl" de vez en cuando.)

R.R. Basta, basta, basta, pónganse de pie (Violento de nuevo.) ¡Pónganse de pie los mierdas!

J.J. y J.R. lo hacen.

R.R. (Sugestivo.): Tómense de las manos, aprétense fuertemente, mírense a los ojos, entren en contacto, esencia con esencia y canten conmigo:

J.J. y J.R. siguen las órdenes. R.R. recita violento mientras J.J. y J.R. cantan tímidamente.

R.R. Vamos-jugando-la-ronda-de-San-Miguel-el-que-se-rie-se-va-al-cuartel-uno-dos-y-tres.

R.R. (Mirando a J.J. y J.R. que permanecen de pie.): ¿No se van a hincar?

J.R. (Tímido.): No.

R.R. ¡¡Hincarse, mierdas!!

J.J. y J.R. (Se encucillan.)

R.R. ¿Están cómodos?, voy a tomarme una bebida. (Lo hace.)

J.J. y J.R. (Forcejean para no caerse.)

R.R. (Ordena.): ¡Sillita de mano! (Se coloca en un extremo sacando el trasero.)

J.J. y J.R. vacilan pero finalmente se aproximan y toman a R.R. en silla de mano.

R.R. Bien, vamos a la plaza, quiero saludar a la multitud (Saludo presidencial a la multitud.)

J.R. ¡Yo lo boto!

R.R. (Cae.)

J.J. ¡Pararse, pararse! ¡Voy a dominar YO AHORA!

J.R. ¿Que acaba de dominar Ramón Raúl? ¿Que vas a dominar tú? Pero, ¿tú estás loco? ¿Quién es el que domina aquí?

J.J. ¿Cómo que quién es el que domina aquí?

J.R. A ver, ¿de quién son todas tus bolitas?

J.J. Tuyas.

J.R. ¿Y los "ojitos de gato," los que más te gustan?

J.J. Tuyos.

J.R. Entonces ... ¿quién domina? (A R.R.) No, no te vayas, ven para acá, ¿de quién son todos tus juegos?

R.R. (Impotente.): Tuyos.

J.R. ¿De quién es el emboque?

R.R. Tuyo.

J.R. ¿Cuánto tiempo lo tienes?

R.R. Dos meses.

J.R. A dos pesos el día ... ¿Quién domina?

R.R. Pero ... para qué te enojas, estábamos jugando.

J.R. Bueno, todos tienen derecho a enojarse; yo también. Bueno, bueno, nunca más. (A J.J.) Perdóname (A R.R.) Perdóname, Ramón Raúl, no lo hago nunca más (Con acento yanqui.)

¿Okey?

R.R. y J.R. se sacan las batas y se las cruzan como togas romanas. J.J. en un rincón, junto al Angel, se cambia de ropa. Declaman.

J.R. Oh, my friend, it's not my fault, it's my head.

R.R. No, no, it is not your head, it is a pencil.

J.R. Oh, my friend, we are on the floor.

R.R. Oh, yes, we are on the floor and under the ceiling.

J.R. (*Señalando al público.*) Oh, that is a window.

R.R. No, my dear that is not a window, that is an elephant.

J.R. I want to be your friend.

R.R. Yes, ladies and gentlemen, we have other friends. Now we are going to present a big singer singing "La mar estaba siiriin-a."

J.R. (*Normal.*) ¿Cómo?

R.R. Siiriin-a.

J.R. (*Normal.*): ¡Ah, vacía!

R.R. (*Normal.*): ¡Serena, huevón! (*Inglés engolado.*) ¡¡This big singer is Mister Johnny John York...!!

J.J. se ha quitado la bata quedando en pequeños slips y chaqueta festivalera. Se para en el escenario como en un festival de la canción (*Vaña*), usa un acento de cantante español. A su lado bailan J.R. y R.R. en calzones como "Go-Go Girls." (*La obra prosigue hasta el final en calzones.*)

J.J. ¡Hola que tal, chilenos! ¡Pero, por Dios, dejad que os vea las caras! (*Mira a un costado.*) ¡A ver, vosotros los de las luces!

Todo el teatro se ilumina.

J.J. ¡Eso es! ¡Mirad qué hermosos rostros los de ustedes, no tenéis idea cómo he esperado este momento... volver a encontrarnos en este escenario monumental para traer algunas de mis canciones (*Seducitor.*), cantarlas aquí cerquita de ustedes. Qué os parece si empezamos cantando hoy una canción que es vuestra... pero que yo he hecho mía... "La mar estaba serena," ya que la conocéis muy bien. ¿Cantamos todos, eh? Quiero que la cantemos todos esta noche; a ver maestro, ¡la música!

Se escuchan los primeros compases en piano.

J.J. (*A J.R.*): ¡Las filas de la derecha son tuyas! (*A R.R.*) ¡Las de la izquierda, tuyas!

J.R. y R.R. bajan alegres y seductores del escenario y consiguen hacer cantar al público:

La mar estaba serena

serena estaba la mar, etc.

J.J. ¡Con "a"!

TODOS (*Incluyendo público.*)

La mar estaba sarana, etc.

J.J. ¡Con "e"!

TODOS Le mer estebe serene, etc.

A medida que avanza la canción, J.J., J.R. y R.R. se ponen cada vez más agresivos.

J.J. ¡Eso es, chilenos! ¡Alegría! (*Para avanzar luego a:*) ¡Alegría, mierda!

R.R. ¡Viva la felicidad de este pueblo! ¡Primavera!

J.R. ¡Viva esta eterna primavera!

Cada vez más agresivos.

J.J. ¡Cantan, pelotudos, canten!

R.R. (*Sobre los espectadores.*): ¡¡Quiero ver sonriendo a todos los huevoncitos!!

J.R. (*Violento, golpea las butacas entre el público.*): ¡¡Sonríe jetón, canta!!

R.R. ¡El que no sonríe va preso!

J.J., R.R. y J.R. continúan insultando agresivamente al público que antes los seguía bovinamente. Bruscamente se desata una violenta música, tempestuosa y caótica, que hace parpadear las luces del teatro: "Die anachoreten" de "Temporem fine" comedia de Karl Orff. R.R. y J.R. suben al escenario temerosos. J.J. también se repliega temeroso. La música decae.

EL ANGEL (*Se adelanta hasta un extremo del escenario, sobre él cae una luz brillante.*): En la esquina de Avenida Matta y Santa Rosa se pueden ver algunas parejas, un vendedor de dulces, un par de escolares y tres señoras. Una con un bolso de pan y verduras. Se acerca un bus de la línea "La Granja"... lo detienen y se dirigen hacia acá (*Gira hacia el baño.*) ¡Señores, se acabó el jabón! (*Vuelve a su sitio.*)

Silencio. Se escucha un breve pedaleo y por segundos el motor del vibrador.

J.R. (*Desde la camilla, inquieto.*): ¡Este es el lugar donde todo es siempre tibio!

J.J. (*Desde la bicicleta, intranquilo.*): ¡Donde no hacen falta las estridencias del sol!

R.R. (*Desde el vibrador, con esfuerzo por parecer seguro.*): ¡Aquí no hay posibilidad de muerte!

Se dan valor.

J.R. ¡Aquí no hay desesperación, nunca habrá un desastre!

J.J. ¡Permaneceremos con vida joven, hermosos, inagotables!

R.R. ¡Aquí no hay lugar para ojos hundidos, para pellejos pálidos ni cuerpos huesosos!

J.R. Nuestro destino es retorcernos en deleites con dientes limpios, dedos y sexos aseados.

J.J. Seremos íntimos, inviolables.

TODOS ¡Definitivos!

— *Régimen de Vida* —

Atmósfera vaporosa, sensual, se escucha al Modern Jazz Quartet: "Autumn in New York" de V. Duke. J.J. reposa en una silla sobándose el vientre con la mirada perdida. J.R. sobre el diván. R.R. hace lentos ejercicios yoga en el piso. El Angel los atiende uno por uno con masajes, manicure, afeites, etc.

J.J. (*Cadencioso.*): Ocho treinta los días de semana, diez treinta domingos y festivos. Tostadas con mermelada, yogurt, jugo de naranjas y café, café bien amargo.

R.R. ¿Verduras?

J.R. Casi todas, las de estación. Apio, espárragos, lechugas; las hojas del medio, las amarillas; apios crujientes; espárragos blancos, delicados y siempre con bastante limón.

R.R. ¿Bebidas?

J.J. Gaseosas, aguas minerales, jugos de frutas, y por supuesto, un buen té.

R.R. ¿Alcohólicas?

J.R. Casi nunca, rara vez, sólo tragos cortos; y, el buen whisky escosés.

J.J. ¿Casi nunca?

J.R. Rara vez.

J.J. ¿Rara vez?

J.R. (*Molesto.*): Rara vez... tragos dulces.

R.R. ¿Deportes?

J.J. Largas caminatas al aire libre, equitación, los bolos y, por supuesto, el bridge.

R.R. ¿Mujeres?

J.J. Hermosas, altas, esbeltas, en la calle tiernas; en la cama... ¡fieras! En general... discretas.

J.R. ¿La tuya también?

J.J. Mi mujer es la más hermosa...

J.R. ¿Seguro?

J.J. A veces...

R.R. ¿El amor?

J.J. ¡No existe! Apenas pasiones breves, enamoramientos fugaces.

R.R. ¿Los hijos?

J.R. Junto a su padre, en familia... esa institución sagrada.

R.R. ¿Religión?

J.J. (*Acariciándose el cuerpo.*): ¡Católico!... profundamente católico.

R.R. ¿Enojado?

J.R. No. Nunca me enojo.

J.J. ¿Nunca qué?

J.R. Nunca me enojo... bueno... a veces.

J.J. ¿A veces?

J.R. (*Molesto.*): A veces, cuando hace calor...

— *Samba del Toro Muerto* —

R.R. se ha ubicado en un extremo del escenario, con el cuerpo tenso y los ojos cerrados, soportando calor.

R.R. ¡¡Treinta!!

Vuelve al centro bufando.

J.J. Oye, oye. ¿Treinta qué?

R.R. (*Jactándose.*): Treinta segundos en el toro... resistiendo sus ochenta y cinco grados con todo lo que es cuerpo.

J.R. Y qué cuerpo, ¿eh?

J.J. (*Burlón.*): ¡Huuu! ¡Treinta segundos en el toro con ochenta y cinco grados! ¡Esa cagada no es toro!

J.R. Eso es apenas un becerrito. Yo te voy a contar que cuando tenía cinco años... cinco... ya me metía en el toro y era capaz de tomarlo por los cachos.

R.R. (*Obsceno.*): ¡Agárrame este cachito entonces!

TODOS (*Risas grotescas, estereotipadas.*)

J.R. (*Obsceno.*): ¿A ver?

R.R. (*Cantando.*): ¡Cachito, cachito, cachito mío!

J.J. ¡Yo diría que ambos ya tienen sus cachitos! (*Les hace cuernos.*)

J.R. (*Docente.*): Yo te voy a decir cómo se mete un hombre al toro. Tu miras, lees al fondo "TORO," te empelotas, tomas aire, sientes que los pulmones se te hinchan... te empieza a correr una corriente desde la punta de los dedos hasta la punta de la verga...

R.R. ¿Verga?

J.J. ¡Juan Ramón... éso es una grosería!

J.R. Bueno... digámosle tulula entonces.

R.R. (*Riende.*): ¡Tulula! ¡Qué políglota!

J.R. entra al toro. J.J. y R.R. llevan el ritmo de una canción española con gritos y palmas mientras van gritando una cuenta en segundos.

J.J. y R.R. ¡15!... ¡20! ¡veintisiete! ¡cuarenta! (*Etc. hasta ochenta y dos.*)

J.R. baila, no resiste más el calor y sale triunfador.

J.J. ¡¿Ochenta segundos en el toro?!, ¡huy! (*Despectivo.*); Otra-ca-ga-da-de toro!

J.R. (*Desafiante, a J.J.*): Bueno, a ver tú, muéstranos cómo eres para el toro.

J.J. (*Suficiente.*): ¿En serio quieren que me meta?

J.R. Ya, ya, menos palabras y métete luego.

J.J. ¿Saben contar hasta doscientos?

R.R. De veinte en veinte será...

J.J. entra y comienza a encogerse lentamente, de frío.

J.R. Treinta... sesenta y dos... ochenta y siete ¿oye? ¡tremendo! ¿eh?, ya va en noventa... ni mi padre que fue campeón de toros.

R.R. Ciento veinte... ¡¡increíble!!

J.J. (*Tiritando y con una mueca de gran pena.*): Juan Ramón, ¡falleció el toro!

J.J. y R.R. a ambos lados del escenario, en actitud de gauchos machos, se golpean con los puños el torso desnudo llevando el ritmo de samba.

J.J. ¡Adentro!

J.R. hace un zapateo de malambo con toalla-boleadora y recita en argentino.

J.R. Amigos...Amigas,
esta noche nos hemos reunido aquí...
no para despedirlo...
si no

para acompañarlo

¡Toro seco le llamaron! ¡Toro húmedo te fuiste!

Aquí estamos hoy... como un piño de corazones

que laten triste. ¡Te queremos toro!,

a nombre de la muchachada vengo...

todos esos empleados fiscales bien remunerados, esos bancarios bien nacidos, esos mandos medios de financieras y fondos mutuos con buen apellido. A nombre de los deportistas del país,

de toda esa infinita gama de industriales en despegue... vengo a decirte ¡Adios, Toro!, a nombre de todos ellos, incluidos algunos profesores particulares.

J.J. ¡Segunda!

J.R. Amigos...Amigas
esta noche..

R.R. interrumpe suspendiendo el ritmo

R.R. Amigos... Amigas; lo siento pero me voy a mear (*Orina hacia el público.*)

J.J. Considerando que es una magnífica idea yo también me voy a mear.

J.R. (*Distanciándose.*): Señores... señores, en esta parte vamos a mear.

R.R. (*Leyendo en la pared del urinario.*): El futuro de Chile está en tus manos.

J.J. (*También lee.*): Aquí meó Adolfo... catorce de agosto de mil novecientos cuarenta y cinco (*Para sí.*) putas la meada antigua.

J.R. (*Ladeando la cabeza para conseguir leer.*): En-dereza la cabeza con-cha de tu madre...

Nuevamente irrumpe música caótica y efectos de luces: "Die-Anachoreten." K. Orff. Interrumpiendo a J.R. los tres se encogen asustados y se repliegan. El Angel avanza y se ubica bajo la luz de un foco brillante.

EL ANGEL En estos momentos, por la Avenida Independencia caminan numerosas personas, hombres, mujeres, ancianos y niños; lo mismo puede verse en la Vega, Recoleta y sectores adyacentes. Se aprecia un movimiento inhabitual de locomoción colectiva, vehículos particulares, bicicletas, carretones de mano y algunos vehículos de tracción animal. Todos ellos se dirigen hacia acá. (*Gira hacia el baño.*) ¡Señores! ¡Se acabó el vapor y la calefacción no funciona!

Silencio. Se escucha funcionar la bicicleta y el vibrador sólo un segundo. Los tres personajes, por primera vez, con visible temor.

J.R. (*Desde el vibrador.*): ¡¡Permaneceremos con vida joven!!

J.J. (*En la camilla.*): ¡¡Hermosos!!

R.R. (*Desde la bicicleta.*): ¡¡INAGOTABLES!!

J.R. ¡Seremos íntimos!

J.J. ¡¡Inviolables!!

TODOS ¡¡Definitivos!!

— Presagios —

J.R. (*Honesto y sombrío*): Jorge Juan, ¿sabes?, esta mañana estaba tranquilo, así como estamos ahora. Serían las ocho treinta. Fui al baño y me miré en el espejo... tenía la mirada triste; sentía el cuerpo triste. Nunca había estado así, ¿sabes? Después de un rato se me pasó... pero fue tan extraño... no lo había sentido antes.

J.J. (*Silencioso*): ¿Eso fue hoy día?

J.R. A las ocho treinta.

J.J. (*Abatido*): ¿Sabes?, en la mañana tuve una sensación muy extraña. Me empezó a faltar el aire; se me secó la boca... me costaba respirar; fue como... como un presentimiento.

R.R. A mí me han traspirado los manos... he tenido palpitaciones, ¡creo que algo nos va a pasar!

J.R. Ramón Raúl, mírame. ¿Me has notado triste?

— *Discotheque* —

Luces y música de ambiente íntimo.

El Ángel le pasa una gran muñeca de trapo a R.R. con la que baila.

R.R. Hablaba y hablaba... hablaba y hablaba. Esa empleada gorda no paraba nunca de hablar. Yo soy un hombre de la casa... tranquilo y reposado... pero esa mujer se ponía a mi lado y dele con hablar. Hasta en el baño... que señor esto, que señor esto otro... (*Asesinando a la muñeca*.) Le hundí la toalla en la garganta. Pero no murió de eso... Murió de no poder hablar... se le reventaron las palabras por dentro.

El Ángel recoge la muñeca y se la ofrece a J.R. que avanza ebrio.

J.R. Era un sábado de mañana... luminoso, me puse mi terno blanco, los zapatos de charol y el sombrero de pita. Cogí el bastón y me dirigí al parque. De repente vi la anciana de la lotería y su perro; me detuvo del brazo... ¡cómprame uno, señor!, ¡cómprame uno, señor!... Miré sus dedos inmundos en mi manga blanca, la miré a los ojos... miré al perro... levanté el bastón y (*Furioso*) ¡le di! ¡le di! ¡le di!

J.J. (*Bailando solo, aulla como un quiltro herido*.)

J.R. (*Más tranquilo*): Y la vieja no se levantó nunca más.

J.J. (*Coge la muñeca desde el suelo, borracho, baila lentamente, tambaleándose*.)

J.J. Aquella noche fui muy valiente... me había decidido a besarla: Estábamos parados junto al pozo... ¡acerqué mi rostro al suyo, ¡y sentí su aliento nauseabundo en plena cara! La tomé por la cintura (*Sonriéndose bobamente*), la levanté en el aire y la mandé hasta el fondo a vivir con los sapos. (*Cantando*.) ¡Te

fuiste a vivir con los sapos! (*Cae encima de la muñeca, ebrio*).

J.J. y R.R. (*Se ríen, borrachos*.)

J.R. Jorge Juan, no hagas partícipe a la señorita de tus incoherencias alcohólicas.

R.R. (*Vomita sobre el público*.)

J.R. (*A. J.J.*): Déjala y ven aquí con tus amigos.

Se agrupan, abrazándose y balanceándose cantan trozos de tangos sobre la amistad y los amigos.

R.R. ¡Cantemos el Himno!

J.J. ¡Eso... el Himno del colegio!

R.R. No... ¡el Himno!

Todos cantan con voces aguardentosas que cambian durante el Himno hasta llegar, sobrios, a poses heroicas.

(*Ebrios*.)

Gloria al alma de tus aguas,
y a la pureza tan limpia del vapor,
te saludan los poros abiertos,
con el deseo de ser siempre mejor.

(*Más sobrios*.)

Nuestros cuerpos son espigas,
que te deben su figura y su valor,
nos entregamos a tus caricias,
que nos llenan de esperanza y de vigor.

(*Marciales*.)

Baño a Baño, baño a baño,
traspirando como hermanos del sudor,
te entregamos todas nuestras charchas,
nuestras tetas, nuestros rollos con amor.

(*Pose heroica*.)

¡¡Baño a Baño, baño a baño!!

— *La Sangre* —

El ambiente cambia a rojo mientras están estáticos y heroicos. Se escucha gotear, desarman con brusquedad la pose.

R.R. (*Tenso*): ¡Se está lloviendo!

J.R. ¡Se está llorando!

J.J. ¡No está lloviendo!

R.R. ¡Parece sangre!

J.R. ¡Es lluvia roja!

J.J. ¡¡Eso es sangre!!

Caminan en círculo, inculpándose mutuamente

R.R. (A J.R.): ¡Tú estás sangrando!
 J.R. No, no ¡nunca sangro en público! (A J.J.) ¡Tú estás sangrando!
 J.J. Yo nunca sangro los jueves (A R.R.) ¡Tú estás sangrando!
 R.R. A mí desde chico me prohibieron sangrar (A J.R.) ¡¿No serás tú el que está sangrando?!
 J.R. ¡Jamás sangraría con ustedes! (A J.J.) ¡Tú estás sangrando!
 J.J. ¡No tengo razones para sangrar! (A R.R.) ¡A ver... muéstrame la planta de los pies!
 R.R. (Las muestra, dudoso.) (A J.R.): ¡Muéstrame las encías!
 J.R. (Lo hace.) (A J.J.): ¡Muéstrame las manos!

Al hacerlo, le caen algunas gotas desde el techo.

J.J. ¡El techo está sangrando!

R.R. ¡Sangra el muro!

J.R. ¡Sangra el piso!

J.J. ¡Sangra el techo!

TODOS El muro, el piso, el techo, el piso, etc.

Gran confusión, señalando cada lugar desesperadamente, a gritos.

J.J. ¡¡El baño está sangrando!!!

Por tercera vez quiebra la escena la música violenta y caótica ("die Anachoreten") con parpadeo de luces, que se atenúa cuando el Ángel se adelanta hasta el borde, iluminado.

EL ANGEL Por las grandes avenidas de la ciudad, Vicuña Mackenna, Independencia, Recoleta, Santa Rosa y Alameda, avanzan numerosos grupos de personas, de distinta edad, sexo y condición social. Salen a su encuentro cientos de mujeres y niños desde sus casas. Algunos cantan, otros bailan. A pie o en vehículos, se dirigen alegremente hacia acá. (Gira hacia el baño.) ¡Señores, se cortó el agua!

— Canon —

Los tres, parados en el centro del escenario con muecas trágicas, se llevan lentamente las manos al rostro y se destruyen las máscaras de maquillaje, quedando desfigurados. Inician un deambular sin sentido, demencial. J.R. inicia un canto lloroso y monótono en una nota aguda. R.R. le sigue y después J.J. Repitiendo en canon quejas y lamentos sobre su situación, casi ininteligible, hasta que se produce un apagón.

J.R. ¡La luz!

J.J. ¡Qué pasó con la luz!

R.R. ¡Enciendan la luz!

Se escuchan carreras, gritos, objetos que caen. El escenario, las sillas, el vibrador, etc.

J.R. Jorge Juan... Ramón Raúl.

R.R. ¡Aquí estoy... aquí!

J.R. ¡Ramón Raúl!

(Silencio.)

¡Ramón Raúl!

(Silencio.)

¡Jorge Juan!

J.J. ¡Acá, Ramón Raúl!

(Silencio.)

Juan Ramón

(Silencio.)

¡Juan Ramón!...

J.J. queda solo en la oscuridad que avanza, saliendo lentamente entre el público; a su espalda una luz tenue cae sobre el escenario destruido. Canta vigorosamente en ritmo de bolero triste.

J.J. Este es el lugar
 donde todo es siempre tibio,
 donde no hacen falta las estridencias del sol,
 seremos íntimos, inviolables, definitivos.
 Porque así...

Sale.

TELON

III
TEATRO AFIRMATIVO

Una pena y un cariño (1978)
José Manuel Salcedo y Jaime Vadell

Una Pena y un Cariño

Teatro "La Feria"
1978

Personajes

LOCUTOR 1	VISITADORA
LOCUTOR 2	LUCHITO
VOCES	RODRIGUEZ
CACHO	FUTBOLISTAS
SEÑORA	PRESIDENTE
MADRE	HUASO
HOMBRE 1	RUPERTO
HOMBRE 2	MUJER DEL LADO
NIÑA 1	TERESA
CAPITAN	PATRON
NIÑAS	ALIRO
MOZO	

Se apaga la luz de la sala y se encienden dos reflectores, uno sobre cada uno de los locutores o animadores. Están vestidos de smoking y ubicados frente a sus respectivos atriles. Música de fondo.

LOCUTOR 1 Señoras y señores, muy buenas noches. Lo Barnechea es un lugar que ha llegado a ser el de mayor atractivo turístico de la vieja ciudad de Santiago. La pequeña villa que fundara don Pedro de Valdivia en las faldas del cerro Huelén, fue creciendo al correr de los siglos y, encaramándose hacia esta Cordillera que nos dio por baluarte el Señor, cubrió de pequeños y pintorescos pueblitos la dificultosa geografía de este valle. El más hermoso es, sin duda alguna, Lo Barnechea. Es por ello que cada día afluyen a él más turistas de los miles que visitan nuestra tierra. Hemos querido, entonces, presentar aquí un espectáculo que les permita conocer mejor nuestras costumbres, nuestra historia, nuestra gente, nuestra música y, sobre todo, que les permita recibir el calor de la hospitalidad que es proverbial en nuestro pueblo. Para que ustedes, queridos

turistas que nos visitan, nos conozcan y transmitan en el extranjero nuestra auténtica manera de ser, nuestra verdadera imagen, les presentamos hoy este collage de colorido, música y alegría que hemos titulado: "Raíces de Chile."

(Se apaga toda la luz. Gritando.)

¡Prende la luz, pues, huevón!

VOZ ¡Me equivoqué!

LOCUTOR 2 ¿Y el Cacho, todavía no ha llegado?

CACHO Sí, ya llegué.

LOCUTOR 2 ¡Putas, a la horita que venís llegando!

CACHO ¡Pero si ésto queda más lejos que la cresta!

LOCUTOR 1 Entonces tenís que venirté más temprano, pues.

CACHO Es que tengo que vender muebles, pues. ¿O quieres que viva del arte?

LOCUTOR 2 Pero aquí se te está pagando también, pues.

CACHO Puta, pero todo se me va en la micro. Deberían dar subsidio para la movilización aquí.

LOCUTOR 1 ¡Sí, asignación de zona te vamos a pagar, seguro!

LOCUTOR 2 Ya, prende la luz, mierda...

CACHO Ah, muy bonito... Supongo que no van a hablar así cuando estén los turistas...

LOCUTOR 2 Y supongo que tú no vas a llegar a la hora del ñafle cuando tengamos funciones...

CACHO Perdone, señor, pero yo conozco muy bien mis obligaciones profesionales...

LOCUTOR 1 Prende la luz, entonces, pues, huevón.

(Cacho prende la luz general.)

CACHO ¿Vieron esto? *(Muestra un titular o artículo de un diario del día. Comenta la noticia.)*

LOCUTOR 1 Bueno, ya, comencemos... Echa a andar la grabadora, también...

(La luz ilumina a ambos locutores como en el comienzo. Música ad hoc por los parlantes.)

LOCUTOR 1 *(Repite la presentación.)* Señoras y señores, muy buenas noches. Lo Barnechea es un lugar que ha llegado a ser el de mayor atractivo turístico de la vieja ciudad de Santiago. La pequeña villa que fundara don Pedro de Valdivia en las faldas del cerro Huelén, fue creciendo al correr de los siglos y, encaramándose hacia esta Cordillera que nos dio por baluarte el Señor, cubrió de pequeños y pintorescos pueblitos la dificultosa geografía de este valle. El más hermoso es, sin duda alguna, Lo Barnechea. Es por ello que cada día afluyen a él más y más turistas de los miles que visitan nuestra tierra. Hemos querido, entonces, presentar aquí un espectáculo que les permita

conocer mejor nuestras costumbres, nuestra historia, nuestra gente, nuestra música y, sobre todo, que les permita recibir el calor de la hospitalidad que es proverbial en nuestro pueblo. Para que ustedes, queridos turistas que nos visitan, nos conozcan y transmitan en el extranjero nuestra auténtica manera de ser, nuestra verdadera imagen, les presentamos hoy este collage de colorido, música y alegría que hemos titulado: "Raíces de Chile."

LOCUTOR 2 Good night, ladies and gentlemen. Lo Barnechea has come to be the place with biggest touristical appeal in the old city of Santiago. For this reason more and more tourists come to it every day out of the thousands that visit our country. We want that you, dear visiting friends know us and tell every body abroad our true way of life, our real image, and for this purpose we proudly present you this collage, full of colour, music and happiness, which we have named: "Chilean Roots."

LOCUTOR 1 (*Va al lugar del locutor 2.*) Andate para allá porque yo vengo a estar aquí, ahora...

LOCUTOR 2 ¿Cómo?

LOCUTOR 1 Claro, si ahora vienen los cantaritos...

LOCUTOR 2 Pero, ¿cómo? ¿No va el rodeo aquí?

LOCUTOR 1 Es que yo había pensado sacar el rodeo...

LOCUTOR 2 ¿Cómo se te ocurre? ¿Vas a sacar la fiesta más importante de los campos chilenos? (*Canta.*)

De la fiesta de los campos chilenos
el rodeo es la mejor (*bis.*)

LOCUTOR 1 (*Sumándose al canto.*)

Ahí van los huasos con su animal
luciendo mantas tan lindas
como las guindas de un guindal...

LOCUTOR 2 ¿Tú le planteaste a Turismo Concha que pensabas sacar el rodeo...?

LOCUTOR 1 Pero si ésto es una decisión artística; no tiene que meterse para nada Turismo Concha en esto...

LOCUTOR 2 No, pero perdóname, un espectáculo sin rodeo, te va a quedar cojo, fatalmente...

LOCUTOR 1 Es que yo pensaba no ponerlo aquí, pero en la gira a Estados Unidos, ahí lo ponemos de todas maneras...

LOCUTOR 2 No, pues, viejo, al revés... Es importante que vean aquí el espectáculo completo... si no, son capaces de no interesarse por llevarlo afuera y la gracia es hacer esa gira a Estados Unidos, porque no nos vamos a estar sacando la cresta por bolitas de dulce.

LOCUTOR 1 Es que a mí no me gusta como quedó el rodeo...

LOCUTOR 2 Pero ésto no se trata de gustos personales. Si Turismo Concha no vende este espectáculo para la gira que está organizando, los dos nos quedamos varados como vacas.

LOCUTOR 1 Bueno, ya, hablemos mañana con la gente de Turismo Concha a ver qué opinan ellos... Total, son ellos los que están recibiendo y manejando la plata...

LOCUTOR 2 Sí, además, es primera vez que una empresa privada se hace cargo de una gira de esta naturaleza y no puede prometer una cosa y hacer otra. ¿Te das cuenta la tremenda responsabilidad que le han entregado a estos gallos?

LOCUTOR 1 Sí, sí, ya, si estoy de acuerdo... mañana hablamos del asunto... Ahora, sigamos, no perdamos más tiempo...

LOCUTOR 2 ¿En qué página están los cantaritos?

LOCUTOR 1 En la tres, al comienzo.

LOCUTOR 2 (*Tomando el lugar que le corresponde inicia presentación cantaritos.*) Mapu...

LOCUTOR 1 Tierra...

LOCUTOR 2 Madre tierra...

LOCUTOR 1 Tierra...

LOCUTOR 2 Madre tierra...

LOCUTOR 1 Otra vez...

LOCUTOR 2 ¿Cómo?

LOCUTOR 1 Tienes que seguir... Tienes que decir greda...

LOCUTOR 2 Ah, de veras, ya, sigamos...

LOCUTOR 1 Tierra...

LOCUTOR 2 Greda...

LOCUTOR 1 Pomaire...

LOCUTOR 2 Quinchamalí

LOCUTOR 1 Talagante

CACHO Venga el burro...

LOCUTOR 1 ¡Cállate, huevón, llegas atrasado y sigues jodiendo!... Ya, sigamos... Talagante...

LOCUTOR 2 Artesanía de Chile...

LOCUTOR 1 Manos anónimas del pueblo...

LOCUTOR 2 Rari...

LOCUTOR 1 Panimávida...

LOCUTOR 2 Toconao...

(*En un momento de la narración comienza atrás el baile de los cantaritos. Se interrumpe el relato.*)

LOCUTOR 2 Pero tienen que ponerse los trajes de cantaritos de greda...

VOZ No han llegado todavía...

LOCUTOR 1 Pero si la Rosita dijo que estaban listos...

CACHO Pero no los pueden traer en liebre... Que los traiga el bus

de Turismo Concha...
 LOCUTOR 2 El bus de Turismo Concha tiene cosas mucho más importantes que hacer...
 VOZ En vez de estar paseando gringos podrían traer los trajes de cantaritos...
 LOCUTOR 1 No aleguemos tanto contra esos gringos porque de esos gringos estamos comiendo todos aquí...
 VOZ ¡Chis!, Turismo Concha se abanica con nosotros...
 LOCUTOR 2 Miren, señores, esta es una gran tarea que le han encomendado a Turismo Concha y Turismo Concha ha delegado esta gran responsabilidad en nosotros, en todos los que estamos aquí. Vamos a salir en gira a Estados Unidos con este espectáculo y tenemos que acostumbrarnos desde ya a mostrar disciplina y espíritu de sacrificio, así es que si es necesario traer los trajes de cantaritos en liebre, pues se traen en liebre, y si hay que traerlos a pie, se traen a pie, también...
 VOZ Pero qué les cuesta traerlos en el bus.
 LOCUTOR 1 Miren, ésta es una responsabilidad nuestra. No podemos estar esperándolo todo de Turismo Concha, así es que terminemos el asunto. Bueno... ¿y los trajes de Quinchamalí? Esos se estaban haciendo aquí. ¿Dónde están?
 VOZ Los tiene el Rupe...
 LOCUTOR 1 Y, ¿dónde está el Rupe?
 VOZ Está en clases en la vespertina, pero debe estar por salir ya...
(Entran algunas personas que cargan algunos trajes y pelucas del siglo XVIII.)
 VOZ ENTRANDO Ay, por fin llegamos: Creí que no íbamos a llegar nunca...
 CACHO ¿En qué se vinieron?
 VOZ OTRA En liebre. Estuvimos llamando por teléfono toda la tarde a esa famosa oficina de Turismo Concha para que nos trajeran en el bus.
 LOCUTOR 2 ¿Y?
 VOZ OTRA Ocupado, ocupado, ocupado...
 LOCUTOR 1 Hace seis meses que tienen pagada la planta con líneas y todavía no se la ponen...
 VOZ OTRA No me diga nada, es desesperante.
 LOCUTOR 2 Bueno, aprovechemos que llegaron estas cosas y ensayemos la tertulia, entonces...
 LOCUTOR 1 Es que yo preferiría ensayar un poco la fundación de Santiago...
 LOCUTOR 2 Yo había pensado sacar la fundación de Santiago...
 LOCUTOR 1 Pero, ¿cómo se te ocurre? Si sacamos la fundación de Santiago, no se va a entender nada...

LOCUTOR 2 Si se entiende, huevón, si éste es un collage...
 CACHO Además, Pedro de Valdivia dio parte de enfermo...
 LOCUTOR 1 ¡Putá, qué despelote más grande!... Bueno, en ese caso, vamos a la tertulia. Que todo el mundo se ponga los trajes...
 VOZ ENTRANDO Claro que no vienen todos...
 LOCUTOR 1 Los que haya, que se los pongan.
 VOZ *(Mostrando una peluca.)* ¿Y estas cuestiones también?
 LOCUTOR 1 Sí, sí, todo lo que haya...
(Los actores se visten con el vestuario recién llegado. Los locutores hacen lo mismo, separados del resto.)
 LOCUTOR 1 No se puede trabajar en este despelote...
 LOCUTOR 2 Sí, pero hay que aguantar no más; es un viaje gratis a Estados Unidos, ¿no? Sí, pues, colega, y una vez estando allá no cuesta nada conseguirse una pega.
(Entra una señora con una guagua en brazos, con una libreta de seguro en la mano, una bolsa llena de cosas y un paquete debajo del brazo. Se acerca al escenario. Cacho se acerca a ella.)
 CACHO ¿Diga?
 SEÑORA *(Le habla en voz baja de forma que el público no escucha.)*
 LOCUTOR 2 ¿Qué pasa?
 CACHO La señora pregunta si puede esperar aquí...
 LOCUTOR 1 No, pues, aquí estamos trabajando. Que espere en otra parte...
 CACHO *(Después de oír a la Señora.)* Es que dice que afuera hace mucho frío, que don Pancho le dijo que esperara aquí adentro...
 LOCUTOR 1 Ah, bueno, que espere aquí no más... Pásale algo para que se siente...
 SEÑORA Perdona, ah, pero afuera está haciendo tanto frío...
 LOCUTOR 1 Sí, no se preocupe, siéntese no más...
(La señora se sienta y permanece ahí mucho rato.)
 LOCUTOR 2 ¡Muy bonito, huevón, te quejas del despelote y aguantas a cualquiera que se venga a meter aquí!...
 LOCUTOR 1 *(Haciéndolo callar.)* ¿No quedamos en que había que aguantarse?
 LOCUTOR 2 Correcto, pero...
 LOCUTOR 1 ¿Quién es don Pancho?
 LOCUTOR 2 El dueño de este teatro...
 LOCUTOR 1 Ya, pues, ¿cuánto estamos recibiendo de Turismo Concha por concepto de arriendo?
 LOCUTOR 2 Treinta mil...
 LOCUTOR 1 Ya, pues. ¿Cuánto le pagamos a don Pancho?

LOCUTOR 2 Tres mil.
 LOCUTOR 1 Ya, pues, ¿o no?
 LOCUTOR 2 Sí, pues...
 LOCUTOR 1 Así es que callampín, bombín...
 LOCUTOR 2 Sí, pues, pero esta vieja cochina...
 LOCUTOR 1 Bueno, ¿estamos listos?
 VOCES Sí, listos.
 LOCUTOR 1 Ya, entonces partimos. Todos a sus puestos. La música y las luces, Cacho.
 CACHO Ya...
(Música de Pergolesi, ojalá en clavicordio. Luces ad hoc. Es un salón con una mesa de juego al fondo donde hay cuatro hombres jugando al monte. Comentarios propios del juego. Entran las mujeres, los hombres se paran y saludan. Luego se sientan los hombres a un lado y las mujeres al frente. Baja la música.)
 MADRE Yo no había querido decirles nada, pero les tengo una sorpresa.
 HOMBRE 1 Viniendo de quien viene debe ser una sorpresa agradable, señora.
 MADRE Como Uds. sabrán, la semana pasada arribó a Valparaíso el velero inglés Bounty...
 HOMBRE 2 Habíamos escuchado algo al respecto. Me parece que trae un cargamento muy interesante.
 MADRE Trae de todo de Europa: muebles, alfombras, telas, vestidos, porcelanas, encajes... de todo.
 HOMBRE 1 De un cuanto hay, como está diciendo la gente hoy día. *(Todos se ríen.)*
 MADRE Ayer llegó el capitán Cox a Santiago. *(Las niñas se ríen coquetas.)* Y pasó a saludarme. *(Las niñas aumentan las risas.)*
 NIÑA 1 La Clementina lo vio por el visillo de la ventana. *(Las niñas se ríen más.)*
 HOMBRE 2 ¿Y es apuesto?
 MADRE Es inglés, José Francisco. *(Aumentan las risas.)* Pues bien, la sorpresa es que el capitán Cox debe estar por llegar a esta tertulia.
(Entra un Mozo.)
 MOZO Señora, el capitán Cox.
(Revuelo general. Al fondo aparece el capitán que es el Locutor 2. Se acerca a la dueña de casa, besa su mano y las de las niñas. Los Hombres se lo llevan a su grupo. Locutor 1 se despega del grupo de Hombres y avanza al lugar de la narración. Mientras tanto, en el salón, se organiza el juego del corre el anillo.)
 LOCUTOR 1 En el siglo XVIII la alegría popular encontró su más

amplio desborde en las ramadas o chinganas, pero la juventud aristocrática se reunía hasta altas horas de la noche en la cuadra de la casa de los notables, en las llamadas tertulias. Ahí explayaban su vocación por la música y el baile y se divertían con algunos juegos de prendas como el corre el anillo o la gallinita ciega.
(Regresa al grupo. Al llegar, una niña le cubre los ojos con un pañuelo y comienza el juego de la gallinita ciega. El Locutor 2 se adelanta al lugar de la narración.)
 LOCUTOR 2 In the 18th century popular enjoyment had its most representative expression in the ramadas or chinganas, as long as the high society youngsters gathered late through the night in the cuadra or saloon of remarkable people's houses, in the so called tertulias. There they developed their fondness for music and dancing, and had fun with some pledge games such as running the ring and the blind chicken. *(Regresa al grupo.)*
 LOCUTOR 1 *(Pillando al capitán. Lo tantea.)* ¿El capitán Cox?
 NIÑAS 1 ¡Que dé prenda, que dé prenda!...
 CAPITÁN No, no. Yo no dar prenda, yo regalar a estas hermosas señores y señoritas chilenas, las más hermosas del mundo, todo mi corazón.
(Grandes celebraciones.)
 HOMBRE 1 ¡Venga para acá, capitán, hombre... No sólo hermosas mujeres aquí en Chile, también muy buenos vinos!... ¡Vinos! ¡Wine!... ¡Vino!
 CAPITÁN Ah, vino, wine, yes, vino...
 HOMBRE 1 Very good wine... aquí en Chile... and very beautiful mountains. Cordillera de los Andes...
 CAPITÁN Oh, yes, great, great...
 HOMBRE 1 *(Señalando el trago que el capitán tiene en la mano.)* Pero éso no es vino... no, wine... ¡mistela! Eso que está tomando, ¡mistela!
 CAPITÁN ¿Miss Tela?
 HOMBRE 1 No, no. *(A los otros.)* Este gringo cree que es una señorita Tela. ¿Será huevón? *(Al capitán.)* Mistela, una sola palabra.
 CAPITÁN Ah, mistela... ¡salud!
 HOMBRE 1 *(A la Madre.)* Pero cántenos algo, pues, Misiá Estela...
 CAPITÁN Ah, mistela, ¡salud!
 NIÑAS 1 Sí, que cante, que cante la mamá, etc...
(La Madre canta acompañada de un instrumento grabado (arpa) y una de las Niñas hace la mímica: "Soy una Chispa de Fuego;" El Locutor 1 se adelanta al lugar de la narración.)

LOCUTOR 1 La llegada de vascos y franceses favoreció en las casas aristocráticas el gusto culinario. En las mesas abundaban los huachalomos, pavos, perdices, pescados, porotos, lentejas. Los guisos nacionales como el charquicán, la empanada y las sopaipillas rara vez estaban excluidos.

(Regresa al grupo y se adelanta Locutor 2 al lugar de la narración.)

LOCUTOR 2 The arrival of Basques and French introduced in the aristocratic families the taste for bon cuisine. The tables were plenty with huachalomos, turkeys, partridges, fish, beans, lentils. The national dishes as charquican, empanadas, sopaipillas were seldom excluded.

(La Madre termina de cantar, todos aplauden. El Locutor 2 se integra al grupo. Entra una mujer y se queda esperando que termine la escena. Se adelanta el Locutor 1 al lugar de la narración.)

LOCUTOR 1 (Mientras los demás bailan un minuet.) Y este viaje maravilloso al siglo XVIII chileno ha sido posible gracias a Turismo Concha.

LOCUTOR 2 (Adelantándose al lugar de la narración.) And this wonderful trip to the Chilean 18th century has been possible thanks to Concha Tour.

(Regresan a la escena y se incorporan al baile y termina la escena.)

VISITADORA ¡Buenas noches!

LOCUTOR 1 ¡Buenas noches!

VISITADORA (Llamando en voz alta.) Pedro, Luchito, Rodríguez, Jessica... Vengan un momento, por favor. (Los nombrados se dirigen a la Visitadora)

LOCUTOR 1 Oiga, señorita, ¿de nuevo nos va a interrumpir el trabajo con sus famosas encuestas sociales?

VISITADORA Tengo que actualizar unos datos, no más.

LOCUTOR 2 Hágalo a otra hora, pues.

VISITADORA Esta es la única hora que yo puedo y además encuentro a toda la gente aquí.

LOCUTOR 2 Claro que los encuentra, pero están trabajando.

VISITADORA Bueno, deme algunas facilidades, pues, señor, yo les he dado facilidades a Uds.

LOCUTOR 1 ¿Qué facilidades?

VISITADORA Yo me he hecho la lesa, pero Uds. están pagando menos del mínimo.

LOCUTOR 1 Bueno, eso ya lo hablamos. Usted sabe que se trabajan tres horas diarias, nada más.

VISITADORA Tampoco están pagando imposiciones.

LOCUTOR 2 Es un trabajo esporádico, no tenemos ninguna obligación... Además, no nos venga a revolver el gallinero Ud. aquí. Ud. no parece visitadora social, parece dirigente sindical.

VISITADORA Harta falta que les haría tener un sindicato.

VOZ No, señorita, no se preocupe; déjenos a nosotros solos, no más.

VISITADORA Bueno, ¿me van a dejar completar esos datos o no?

LOCUTOR 1 No... no ahora, por lo menos.

VISITADORA Parece mentira... Uds. que se dicen artistas, gente sensible, no les importa nada lo que les pasa a los demás.

LOCUTOR 1 Nosotros somos sensibles, señorita, nosotros damos trabajo y lo pagamos.

VISITADORA Bueno, si quiere discutimos el asunto del pago también.

LOCUTOR 2 Muy bien. Discutámoslo. Vamos para afuera y lo hablamos.

VISITADORA No, no, a mí no me gusta andar con santos tapados... Discutámoslo aquí, delante de toda la gente. Yo, como asistente social tengo una responsabilidad con todos ellos, así es que discutámoslo. ¿A ver?, ¿qué es lo que tienen que decir?

LOCUTOR 1 Mire, ¿sabe una cosa?, haga su encuesta social y no perdamos más el tiempo. Nosotros nos vamos donde el Rupe a buscar los trajes de Quinchamalí. (Salen.)

VISITADORA Mire, ¡qué se han imaginado, los perlas! Yo la encuesta la iba a hacer de todas maneras... A ver, Luchito...

LUCHITO Sí, señorita...

VISITADORA Yo conseguí postergarle el lanzamiento por un mes. ¿Lo han seguido molestando?

LUCHITO No, es que lo que pasa es que la semana pasada nos lanzaron...

VISITADORA Ah, ¡qué desesperante! Es que nunca cumple la palabra esta gente... ¿Y consiguieron al fin la otra casita?

LUCHITO No, no hubo caso, porque el compadre que se iba a ir, se tuvo que quedar.

VISITADORA ¡Por Dios! ¿y cómo se las están arreglando entonces?

LUCHITO Bueno, nos tuvimos que ir donde mi mami... Ella es propietaria. Está hace muchos años por acá.

VISITADORA ¿Pero no habías dicho que estaba tu hermano con su familia ahí?

LUCHITO Bueno, es que nos hicieron un hueco y nos estamos arreglando como se pueda.

VISITADORA Pero con la señora Rosa, tu hermano y Uds. vienen

siendo como doce...

LUCHITO Catorce somos...

VISITADORA Ah, verdad pues, catorce... ¡Por Dios!

LUCHITO Señorita, ¿y la pega que le había dicho a mi hermano?

VISITADORA No, no le tengo noticias, todavía. Yo creo que la próxima semana puedo saber algo... Es que una está tan atada de manos. No se puede hacer nada.

LUCHITO Ojalá, porque él sí que está jodido... Yo, por lo menos me estoy defendiendo con esto... Claro que de repente se atrasan con el pago, pero algo es algo... Además, después, en la gira a Estados Unidos nos van a dar un viático en dólares y todo pagado.

VISITADORA Bueno, ojalá que les resulte... Ya, Luchito, yo voy a ver ese asunto de tu hermano.

LUCHITO Ya, pues, señorita, hasta luego entonces.

VISITADORA Hasta luego, Luchito... A ver, Rodríguez... Ya averigué la cosa. Para que se puedan casar Uds. dos, la Gladys tiene que anularse de su primer matrimonio.

RODRIGUEZ Sí, señorita, porque yo quiero casarme; yo no quiero seguir viviendo en pecado.

VISITADORA Claro que tienen que estar de acuerdo las dos partes. El otro, ¿está de acuerdo?

RODRIGUEZ No, pues, si ése es el problema más grande. El otro dice que no le da la nulidad ni a palos a la Gladys, mientras no le entregue los cabros.

VISITADORA Bueno, ¿y dónde está ese hombre para poder hablar con él?

RODRIGUEZ Se fue para la Florida. Está trabajando en unas parcelas allá... Está con otra mujer. *(Sigue la encuesta sin oírse. Entra gente que carga los trajes de cantaritos de Pomaire.)*

CACHO Ah, por fin llegaron.

VOZ Chis, tuvimos que traerlos en liebre.

CACHO ¿Y cómo?

VOZ Les pagamos el pasaje y los trajimos sentados. Nos han jodido todo el viaje...
(Entran los dos Locutores cargando los trajes de Quinchamalí.)

LOCUTOR 2 Aquí están los trajes de Quinchamalí.

CACHO También llegaron los de Pomaire...

LOCUTOR 1 *(Riendose.)* Sí, los vimos bajándose de la liebre... ¡Qué divertido!

VOZ Le tuvimos que pagar pasaje a los cantaritos, también, así es que esa plata van a tener que devolverla.

LOCUTOR 1 Sí, sí, no se preocupen. *(Saca al Locutor 2 a un aparte.)* Oye, no se puede seguir trabajando así. Hace una

semana que Concha quedó de traer plata y no se ha aparecido... Yo no pienso pagar de mi bolsillo todas estas cuestiones.

LOCUTOR 2 No, yo tampoco... Yo le dije a Concha, yo le dije, esta cuestión es cara.

LOCUTOR 1 Este espectáculo, sin plata, no camina.

LOCUTOR 2 Yo le dije a Concha, hay que reproducir bien las cosas, los trajes, todo lo que es la tradición. Porque si no, fatalmente te queda rasca.

LOCUTOR 1 Este es un collage histórico cultural, éso es lo que no quiere entender este huevón. Si la cultura y las tradiciones, o sea, las Raíces de Chile, como se llama este collage, no se pueden tomar para el chuleteo.

LOCUTOR 2 Claro, y después se quejan de que la gallada se cabree y se vaya a meter a esos teatros que hacen pura política, no más.

LOCUTOR 1 Bueno, veamos la cuestión de los cantaritos...

LOCUTOR 2 Oye, echémosle mejor una pasada a la Batalla de Maipú...

LOCUTOR 1 No hay plata para hacer la Batalla de Maipú. Todos los cañones, los uniformes y qué sé yo y éso es justamente lo que más hay que cuidar.

LOCUTOR 2 Si estos gallos tienen mucha plata, huevón.

LOCUTOR 1 Si ya sé que tienen mucha plata y tienen muchos otros negocios también. Lo jodido que esto lo están haciendo nada más que para la fachada y con ésto consiguen otras cosas.

LOCUTOR 2 Sí, tienes toda la razón; somos la quinta rueda del carro... Bueno, veamos los cantaritos, entonces.

LOCUTOR 1 *(Gritando.)* Ya, vístanse para los cantaritos. *(Se visten y, mientras tanto, la Señora de la guagua se acerca a la Visitadora.)*

SEÑORA Buenas noches, señorita...

VISITADORA Buenas noches, señora... Dígame, ¿puedo ayudarla en algo?

SEÑORA Si, señorita, yo quisiera que me ayudara a encontrar a mi marido.

VISITADORA ¿Cómo así?

SEÑORA Bueno, es que resulta que mi marido hace más de seis meses que no lo veo, porque un día me dijo: Tila, me dijo, yo voy a comprar cigarrillos aquí a la esquina y tenme la comida caliente para cuando yo vuelva... Vaya, no más, le dije yo y me puse a calentar unas lentejas que habían quedado del almuerzo y le serví un plato de las lentejas y se enfriaron donde se demoraba tanto, así es que yo las volví a calentar. Y no volvió más... Desde ese momento que no he sabido más de él.

VISITADORA Pero, ¡cómo! ¿Y usted preguntó en la comisaría?

SEÑORA Claro, señorita, en todas... No, no saben nada... He preguntado en los hospitales, también, y no tienen ni noticia.

VISITADORA ¿Y no se habrá ido a otra casa? ¿No tendría otra casa por ahí?

SEÑORA No, señorita, si nosotros somos casados hace más de 20 años y este conchito que nació era la regalona de él; estaba como abuelo con ella... No era curado, tampoco.

VISITADORA ¿Y Ud. ha hecho algún trámite judicial?

SEÑORA Sí, claro, pero me dijeron que ellos no podían hacer nada.

VISITADORA Ah, ¿y qué va a hacer Ud. ahora?

SEÑORA Nada, pues, señorita, esperar, no más, que aparezca.

VISITADORA Bueno, yo voy a ver si puedo hacer algo. Deme sus datos y los de su marido. *(Saca cuaderno de apuntes. La Señora le habla.)*

LOCUTOR 1 ¿Están listos?

VOCES Sí, empecemos, no más...
(Se ordenan los cantaritos en el escenario.)

VISITADORA Yo voy a hacer lo que pueda... Hasta luego, señora.

SEÑORA Hasta luego, señorita, gracias...

VISITADORA Bueno, ya terminé. ¿No ven que no era tanta la molestia?

LOCUTOR 1 Bien, hasta luego.

VISITADORA *(Viendo los cantaritos.)* ¡Ah, qué lindo los trajés de las gredas!

LOCUTOR 1 Sí, quedaron lo más bien...

VISITADORA A mí me encantan esos cacharros.

LOCUTOR 2 Ah, ¿sí?

VISITADORA Sí, yo tengo una colección en la casa... Yo toda la casa la tengo decorada así, tipo rústico...

LOCUTOR 2 Ah, ¡qué bonito!

VISITADORA Fíjese que tengo una guitarrera así y un chancho de Quinchamalí de este porte...

LOCUTOR 1 Ah, ¡qué fantástico!

VISITADORA Pero cuando vine el otro día, lo que más me gustó de lo que están preparando es la ramada... esa cosa de chilenidad pura...

LOCUTOR 2 Sí, es tan nuestro eso...

VISITADORA Justo, tan auténtico... Porque con esas cosas del altiplano que tocan ahora, yo no comulgo...

LOCUTOR 1 Sí, pues, éso no tiene nada que ver con nosotros, ése es el problema.

VISITADORA Oye, no sé si Uds. podrán necesitarlo, pero yo te

puedo prestar varios discos... Tengo todos los Long Play de los Quincheros, de los Huasos del Algarrobal tengo también... Ah, y otra cosa, claro que ésa es una joya que tengo, son como diez discos 78 de los Cuatro Huasos, pero en su versión original.

LOCUTOR 1 Oye, muchas gracias, si los necesitamos, te los vamos a pedir.

VISITADORA Claro, encantada... Oye, lo que tengo que decirte sí, es que las narraciones que Uds. hacen, perdóname, ¿ah?, pero no me gustan nada...

LOCUTOR 2 Ah, ¿sí?, ¿y por qué, oye?

VISITADORA No sé, pero me parece que Uds. se aprovechan para meter ideas que no tienen nada que ver con el folklore auténtico.

LOCUTOR 2 ¿Te parece?

VISITADORA Sí, éso es lo que pienso.

LOCUTOR 2 Bueno, cada uno tiene derecho a pensar lo que quiera. ¿No te parece?

VISITADORA Así debería ser, pero no todos pueden decir lo que piensan... Chao.

LOCUTOR 1 & 2 Chao.
(La Visitadora sale.)

LOCUTOR 1 Puta la mina metete esta...

LOCUTOR 2 Demócratacrestona, pues, huevón...
(Apagón y luces de escena. Junto con la narración se da comienzo al baile de los cantaritos.)

LOCUTOR 2 Mapu...

LOCUTOR 1 Tierra...

LOCUTOR 2 Madre tierra...

LOCUTOR 1 Tierra...

LOCUTOR 2 Greda...

LOCUTOR 1 Pomaire...

LOCUTOR 2 Quinchamalí...

LOCUTOR 1 Talagante...

LOCUTOR 2 Artesanía de Chile...

LOCUTOR 1 Manos anónimas del pueblo...

LOCUTOR 2 Rari...

LOCUTOR 1 Panimávida...

LOCUTOR 2 Toconao...

LOCUTOR 1 Artesanía, vasos sanguíneos que partiendo del corazón mismo de la Patria, comunican y alimentan hasta el último rincón de su cuerpo.

LOCUTOR 2 Chile es un hombre de pie entre la Cordillera y el mar. Su cabeza es el Norte, su corazón es la zona Central, su estómago se nutre de las feraces tierras del Bío Bío y el Toltén,

- sus rodillas se refrescan en las plácidas aguas de los lagos y sus pies se entierran en los helados mares antárticos.
- LOCUTOR 1 Pomaire y Quinchamalí se dan la mano al son de la música que brota de la garganta profunda de la tierra.
- LOCUTOR 2 Y este baile, estrecho abrazo de unidad nacional, simboliza la férrea voluntad de permanecer hermanados para siempre...
- LOCUTOR 1 Defenderemos así, con uñas y dientes, nuestra integridad y derrotaremos cualquier microbio o infección que pretenda corroer la salud de este perfecto organismo que se llama Chile.
- (En algún momento de este número entra un grupo de muchachos bien callados y comienzan a ponerse ropa deportiva. Luego remedan el baile de los cantaritos. Mientras sigue el baile, los Locutores hablan con los Futbolistas.)*
- LOCUTOR 2 ¿Qué se han imaginado, mierda?
- (Los Futbolistas dejan de remedar a los cantaritos.)*
- VOZ Don Pancho nos presta el local para jugar Baby...
- LOCUTOR 1 Sí, pero afuera, mierda...
- VOZ Ya, cabros, vámonos para el foyer...
- VOCES Puta los gallos fijados... Si es que vienes a huevear a los artistas tú también... Puta, don Pancho la cagó arrendándole el teatro a estos gallos... Y después quiere que seamos campeones de la liga... Es que aquí nos hace falta fútbol-empresa...
- (Llegan al foyer y se ponen a jugar Babyfútbol. Mientras tanto ha continuado la música y la coreografía (un Cuando). Termina música y coreografía. Apagón. Luz sobre los narradores. Música indígena: trutruucas y cultrunes. A contraluz araucano cargando un tronco. Se cansa y lo deja. Esto se repite hasta la aparición de Caupolicán que se queda con el tronco hasta el fin. Antes de Caupolicán comienza la narración.)*
- LOCUTOR 2 Raíz de la raza, de la raza indómita...
- LOCUTOR 1 La que nunca ha sido ni será a extranjero dominio sometida...
- LOCUTOR 2 Hombre paleolítico... hombre neolítico... inmigración de Chavín...
- LOCUTOR 1 Inmigración de Tiahuanaco... Atacameños... Chinegas
- LOCUTOR 2 Diaguitas... Chíncha-Diaguitas... Gente de los Túmulo.
- LOCUTOR 1 Huilliches... Picunches... Pehuenches...
- LOCUTOR 2 Puelches... Cuneos... Mapuches...
- LOCUTOR 1 Incas... Tehuelches... Chonos...
- LOCUTOR 2 Poyes... Caucaes... Peyes...

- LOCUTOR 1 Keyes... Calenes... Tayataí...
- LOCUTOR 2 Lechoyel... Yokinauer... Alacalufes...
- LOCUTOR 1 Onas... Güemul...
- LOCUTOR 2 Los Parri... Los Adhuipin...
- LOCUTOR 1 De todos ellos, los más importantes, llegados desde el otro lado de la Cordillera, los más guerreros, los más bravíos: Los Araucanos.
- LOCUTOR 2 Son de gestos robustos, desbarbados bien formados los cuerpos y crecidos, espaldas grandes, pechos levantados recios miembros de nervios bien fornidos; ágiles, desenvueltos, alentados, animosos, valientes, atrevidos, duros en el trabajo y sufridores de fríos mortales, hambres y calores.
- (Se apaga el escenario. Luz, narradores solos.)*
- LOCUTOR 1 Ferozes guerreros que, durante tres siglos, pusieron en jaque a las fuerzas del más poderoso imperio...
- LOCUTOR 2 Y junto a cada uno de ellos sus abnegadas mujeres, poniendo ardor en el combate y ternura en sus hogares... Fresia, Guacolda, Tegualda, Gualeva, Quidora...
- LOCUTOR 1 Mujeres de Chile: hermosas, abnegadas, elegantes, maternales, laboriosas, ocupando alegremente sus puestos en la diaria tarea: en el hogar, en la fábrica, en los campos, hospitales, oficinas... Mujeres chilenas: ¡Adelante!
- (Parte música de "Chiu Chiu." Hay mujeres ubicadas en diferentes lugares que van cantando su parte en la medida que se les prende la luz: una cocinera con tapas de ollas, una lavandera, una madre con una guagua, una tecleando en su máquina de escribir, una con mascarilla de médico, una obrera golpeando unas herramientas. Termina el "Chiu Chiu.")*
- (Se enciende el escenario donde hay dos niñas vestidas de flapper. Simultáneamente irrumpe una fuerte música de Charleston. La bailan. Ambos Locutores, vestidos con sombrero hallulla y chaquetas a rayas, se integran al baile. Hay letrero que dice: "Los Locos 20" con su respectiva traducción al inglés.)*
- (Entran cuatro o cinco personas que interrumpen el baile.)*
- VOZ Perdón...
- LOCUTOR 1 A ver, para, para la música... ¿Sí?
- VOZ Perdón, pero nosotros tenemos una reunión aquí.
- LOCUTOR 1 Nosotros estamos trabajando...
- VOZ No, si no nos molestan, sigan no más.
- LOCUTOR 2 Pero, ¿por qué no se reúnen en otra parte?

VOZ Es que están todas las salas ocupadas...

LOCUTOR 1 Bueno, está también está ocupada.

VOZ Pero aquí hay hueco todavía. Las otras no es que estén ocupadas es que están llenas.

LOCUTOR 2 ¿Y qué tanta huevá hacen aquí?

VOZ Reuniones, pues. Clases y reuniones.

LOCUTOR 1 ¡Putá la huevá! Bueno, instálense por ahí, pero llamado, sí.

VOZ Sí, no se preocupe, vamos a hablar despacito.

VOZ ¿Habrá una mesita...? (*Le pasan una.*) Y sillitas también.

VOZ Podemos usar éstas?

LOCUTOR 1 Sí, úselas no más.
(*Se instalan. Sentados alrededor de la mesa con uno de ellos que preside. Luego eligen a otro presidente que intercambia puesto con el anterior. Todos los demás esperan que se realice esta ceremonia. La reunión continúa inaudible.*)

LOCUTOR 2 ¡Putá la huevá!

LOCUTOR 1 Las huevás que hay que tragarse por un viaje a Estados Unidos... Ya, sigamos.

CACHO ¿El Charleston?

LOCUTOR 1 No, vámonos derecho al vals...
(*Comienza música del vals "Antofagasta." Locutor 1 toma un micrófono y canta.*)

LOCUTOR 1 Oh, dulce amor mío—bailemos este vals—y olvida las penurias—que los amores dan...
(*El Locutor 2 va a tomar otro micrófono para agregarse al canto y no lo encuentra. Los demás bailan.*)

LOCUTOR 2 A ver, un momentito. ¿Y el micrófono, Chacho?
(*Para la música.*)

CACHO Ahí te lo dejé...

LOCUTOR 2 No está.

CACHO (*Va a buscarlo.*) Bah, que raro, yo lo dejé aquí. (*Sigue buscando.*) No está...

LOCUTOR 2 ¿Y dónde mierda está?

CACHO No sé.

LOCUTOR 1 Busca bien.

CACHO Ya busqué. (*Busca de nuevo y no lo encuentra.*) No está.

LOCUTOR 2 ¡Cómo se van a desaparecer las cosas solas aquí!

LOCUTOR 1 No puede perderse nada aquí y menos un elemento de trabajo.

LOCUTOR 2 ¿Estás seguro de que lo dejaste?

CACHO (*Molesto.*) Si te estoy diciendo que lo dejé, es porque lo dejé, pues.

LOCUTOR 2 Tú te llevas diciendo que haces las cosas y no haces

nada... Llegas a la hora del ñaffle...

LOCUTOR 1 (*Gritando a los demás.*) ¿Alguien tomó el micrófono que estaba aquí?

VOZ No.

VOZ Yo no lo he visto...

VOZ No, yo no tengo idea...

LOCUTOR 2 Si no fue ninguno de Uds., tiene que haber sido uno de los peloteros de allá afuera...

VOZ No, si esos gallos no han estado ni cerca por aquí siquiera.

LOCUTOR 1 Entonces se voló solo... Le salieron patas al micrófono y se fue para la casa.

LOCUTOR 2 Alguien tiene que tenerlo. Putas, que no se pueda trabajar tranquilo con esta gente... Por la puta madre...

VOZ Tiene que estar por aquí...

LOCUTOR 1 ¿Adónde? ¿Tú sabes dónde está?

VOZ No, señor...

LOCUTOR 1 ¿Entonces para qué hablas huevás?

LOCUTOR 2 Esto parece sabotaje... ¡Ya, vamos soltando el micrófono, cabritos!

VOZ Chis, buena... Se pasó...

CACHO No, si tiene que estar en alguna parte; no exageres.

LOCUTOR 2 Yo no exagero, huevón. Yo nunca exagero, huevón, ¿oíste? Esto es sabotaje puro y simple. Basta que en este país uno quiera hacer algo para que al tiro salga el indio y te cachete y te tire para abajo...

LOCUTOR 1 Anda a buscarte a la gallada de allá. (*Indica el foyer.*) De aquí no sale nadie hasta que el micrófono aparezca. ¡Ya, que nadie se mueva de donde está!

VOZ Bueno... pero...

LOCUTOR 2 ¡Silencio! ¡Que nadie diga ni una sola palabra!

LOCUTOR 1 Sí, no quiero discusiones aquí yo.
(*Desde el foyer entran los Futbolistas.*)

LOCUTOR 2 A ver Uds., pónganse en fila ahí todos...

UN FUTBOLISTA ¿Qué pasa?

LOCUTOR 2 ¡Qué pasa! Que se robaron el micrófono...

FUTBOLISTA Pero si nosotros estábamos jugando.

LOCUTOR 1 ¡Que ninguno se acerque a la ropa!...
(*El Locutor 2 se dirige a la ropa de los Futbolistas y la registra, desordenándola completamente.*)

FUTBOLISTA ¡Cuidado con la ropa!

LOCUTOR 1 Les dije que no se movieran...

LOCUTOR 2 Aquí no hay nada.

LOCUTOR 1 (*Indicando a los Futbolistas.*) Revisalos a ellos.

FUTBOLISTA Chis, no, pues, córtela...

OTRO FUTBOLISTA Nosotros no hemos tocado ni una cosa.
 LOCUTOR 2 A ver, las manos en la nuca.
 FUTBOLISTA Chis, está loco, ñor...
 LOCUTOR 2 Las manos en la nuca, te dije.
 FUTBOLISTA No, yo me voy, cabréese...
 LOCUTOR 1 ¡De aquí no sale nadie, mierda! ¿No oíste?
(Lo amenazan. Forcejeo entre Locutor 2 y Futbolista. Locutor 1 lo ayuda y lo registran. Los demás aceptan el registro.)
 LOCUTOR 1 Tenís toda la razón, huevón, con estos gallos irresponsables, indios de mierda, no se puede hacer nada.
 LOCUTOR 2 Latinos, pues, huevón... Borrachos, ladrones, desordenados... Latinos, pues.
 LOCUTOR 1 Anarquistas de mierda...
 LOCUTOR 2 A punta de palos hay que andarlos trayendo...
 LOCUTOR 1 Si no entienden... de otra manera no entienden, no hay caso. En lugar de importar tanta porquería podrían traer unos cien mil alemanes para arreglar todo esto...
 LOCUTOR 2 Si no se está importando tanta porquería, perdóname...
 LOCUTOR 1 Pero dime si no sería mejor gastar todos esos dólares en traer alemanes...
 LOCUTOR 2 Sí, cierto, en eso tienes razón...
 LOCUTOR 1 Te aseguro que con toda la cagada que tienen en Alemania se vendrían felices para acá.
 LOCUTOR 2 Están el descueve en Alemania, huevón...
 LOCUTOR 1 Claro, muy descueve, ¿y el terrorismo?
 LOCUTOR 2 Bueno, por último te traes cien mil alemanes orientales; esos sí que se están muriendo de hambre, ahí sí que te creo...
 LOCUTOR 1 Claro que esos huevones no tienen terrorismo.
 LOCUTOR 2 Chis, pero, puta, no tienen libertad de ninguna especie, pues, huevón.
(Uno de los que están esperando registro trata de huir.)
 LOCUTOR 1 ¡Agárrenlo! ¡Agárrenlo! *(Algunos lo detienen y Locutores 1 y 2 lo golpean con los bastones que usaron en el baile del Charleston.)*
 LOCUTOR 2 ¿Para dónde te ibas, concha de tu madre?
 VOZ Para mi casa.
 LOCUTOR 1 Revísalo, revísalo... *(Locutor 2 lo registra y el 1 lo sujeta.)* Putas son arteros, traicioneros estos huevones... Igual que los indios, huevón...
 LOCUTOR 2 ¿Y a quién crees que salieron borrachos? Y además son marihuaneros, huevón, la última que agarraron.
 LOCUTOR 1 Le copian a los extranjeros, a los yankis.

LOCUTOR 2 Ni en los vicios son capaces de ser chilenos.
(Termina el registro.) No tiene nada. ¡Ya, levántate!
 VOZ Japoneses, también...
 LOCUTOR 1 ¿Qué?
 VOZ No, que podrían traer japoneses, también...
 LOCUTOR 1 ¿Qué japoneses?
 VOZ Japoneses, pues.
 LOCUTOR 2 ¿Y que sabes tú de japoneses?
 VOZ Bueno, la Yamaha...
 LOCUTOR 1 La Yamaha...
 LOCUTOR 2 La Yamaha...
 VOZ La Suzuki...
 LOCUTOR 1 La Suzuki...
 LOCUTOR 2 ¿Qué sabes tú de cuestiones raciales?
 VOZ La Daihatsu...
 LOCUTOR 2 Putas los huevones ignorantes, por la pucha...
 LOCUTOR 1 Repiten como loros lo que ven en la televisión...
 LOCUTOR 2 ¡Qué van a saber, si no leen un libro ni por casualidad!
 LOCUTOR 1 Apagón cultural, pues. Estamos pagando el pato de la fiesta. Quizás cuántos años va a costar salir de esta.
 LOCUTOR 2 Bueno, ya, ¿dónde escondieron el micrófono? Ya, ya, no nos vamos a mover de aquí mientras no aparezca...
 LOCUTOR 1 ¿Quién descubrió América? A ver, ¿quién sabe quién descubrió América?
 VOZ Cristobal Colón.
 LOCUTOR 1 ¿En qué año?
 VOZ 1492.
 LOCUTOR 2 Ya. ¿Y la penicilina? A ver, ¿quién descubrió la penicilina?
 CACHO *(A Locutor 2.)* Préstame la llave de la citrola...
 LOCUTOR 2 Sácala de la chaqueta. *(Chacho la saca y sale.)* A ver, ¿quién descubrió la penicilina? Puta, si no tienen idea de nada. ¿Te das cuenta, el despeñadero en que estábamos?
 LOCUTOR 1 Pura televisión, todo el día colgados de la televisión.
 LOCUTOR 2 O si no, parados ahí, escuchando música. Música extranjera. Pregúntales de rock and roll o de conjuntos de soul, te dan una conferencia.
 VOZ Señor, yo me tengo que ir...
 LOCUTOR 2 ¿Vamos a seguir, vamos a seguir?
 LOCUTOR 1 De aquí no sale nadie, carajo. Ya te dijimos, ¿entendiste?
 CACHO *(Entrando.)* Aquí está el micrófono.
 LOCUTOR 1 ¿Dónde estaba?

CACHO En la citrola. Se me olvidó bajarlo, a mí.

LOCUTOR 1 Bueno, ya, instálalo y sigamos al tiro, ya... No, no lo instales, esto lo vamos a dejar hasta aquí, no más... Vístanse para el terremoto de Chillán...

LOCUTOR 2 Oye, yo sacaría el terremoto de Chillán. Mira, toda esa parafernalia que hay que armar, para echarla al suelo.

LOCUTOR 1 ¡Cómo se te ocurre sacar el terremoto de Chillán!

LOCUTOR 2 Es que esos trucos fallan siempre.

LOCUTOR 1 ¿Y de dónde partimos, entonces, para desarrollar la idea del Ave Fénix?

LOCUTOR 2 Yo creo que ése es un elemento del que podemos prescindir.

LOCUTOR 1 ¿Cómo vamos a prescindir del desastre, huevón? Después de cada desastre este país sale más fortalecido. Eso es muy importante. O sea, el Ave Fénix que renace de sus cenizas.

LOCUTOR 2 Entonces no nos centremos en el puro terremoto de Chillán. Hagamos una narración en que demos cuenta de todos los desastres.

LOCUTOR 1 Pero eso no tiene acción. ¿Qué ponemos atrás?

LOCUTOR 2 Hacemos un cuadro alegórico, pues, si éste es un collage. Damos cuenta de todos los terremotos, los incendios, el incendio de la Compañía, por ejemplo, el desastre de Rancagua, Cancha Rayada, la sequía, las inundaciones, el Riñihue...

LOCUTOR 1 Podemos poner desastres sociales, también: la anarquía, el parlamentarismo, las rotativas ministeriales y el último caos...

LOCUTOR 2 No, no, todas esas huevás son pura política...

LOCUTOR 1 Entonces no pongamos ni un desastre, ya...

LOCUTOR 2 Bueno, ya, de acuerdo.

(Nadie se ha vestido y los que estaban de personajes se han puesto su ropa de calle, listos para irse para la casa.)

LOCUTOR 1 ¿Y qué les pasa a Uds.?

VOZ Nos vamos.

LOCUTOR 1 ¿Cómo que se van? Todavía no hemos terminado, señores. Estábamos nada más que en una discusión artística con el señor Cacho, pero esto no tiene nada que ver con Uds. Ya, vamos vistiéndonos...

VOZ Mire, nosotros también tuvimos una discusión artística y llegamos a la conclusión...

LOCUTOR 2 ¡Ah, qué interesante! ¿Y cuál fue la conclusión?

VOZ Que nosotros no seguimos trabajando aquí, señor...

LOCUTOR 1 ¿Y se puede saber por qué?

VOZ Porque no nos han pagado...

LOCUTOR 2 Ah, vamos a seguir con el sabotaje...

VOZ No, señor, ésto no es nada de sabotaje, es que...

LOCUTOR 2 Así es que me van a decir que esta huevá no es sabotaje.

LOCUTOR 1 Sabotaje, sabotaje, sabotaje puro y simple...

LOCUTOR 2 Sabotaje, más claro echarle agua.

VOZ ¿Me deja explicarle?

LOCUTOR 2 Si no es sabotaje es flojera, entonces. Prefieren estar parados ahí en la calle.

LOCUTOR 1 O si no, echados en la cama mirando televisión.

LOCUTOR 2 Sí, en lugar de ganarse unos pesos con dignidad.

VOZ Bueno, señor, precisamente de eso se trata, que no nos han pagado y como nuestro trato es semanal y hace quince días que no vemos ni un peso...

LOCUTOR 1 Materialistas de mierda... Estamos todos metidos en una empresa artística, una huevá espiritual y salen con este domingo siete. Hace falta un poco de sacrificio para que esta empresa salga adelante.

VOZ Sí, para Ud. es muy fácil decirlo, señor, pero es que nosotros...

LOCUTOR 2 No es fácil, señor, no es fácil; aquí todos nos sacrificamos por igual, todos tenemos que apretarnos el cinturón. ¿Cuándo van a entender, carajo, que para poder hacer cosas hay que ponerle el hombro? Esto es algo que estamos haciendo entre todos...

LOCUTOR 1 Sí, y todos estamos integrados en este trabajo cultural...

VOZ Pero cuando Uds. nos contrataron...

LOCUTOR 1 Mira, Ramírez, vamos a cortarla con esa maldita costumbre de los patrones allá y nosotros acá... Esa huevá se acabó, ¿entendiste? Esta es una sola empresa, un solo interés, una sola decisión, un sólo mando.

LOCUTOR 2 Es que aquí no hay idea de país, carajo... Aquí cada uno tira para su santo. Aquí el milagro alemán se va a producir el día del pico.

LOCUTOR 1 Por la tarde.

VOZ Está bien, pero nosotros no trabajamos más.

LOCUTOR 2 ¿Saben cómo se llama esto que están haciendo Uds.?

¿Saben el nombre legal que tiene esto que están haciendo Uds.?

Huelga se llama esta huevá. Así se llama: huelga.

LOCUTOR 1 Sí, pues, así es que vayamos con cuidadito, huevón, con cuidadito.

VOZ Mire, si no saca nada con amenazarnos... Total, ya no tenemos nada que perder...

LOCUTOR 2 Sí, sí...

LOCUTOR 1 Bueno y por último, ¿están todos en esta parada de atornillar al revés?

OTRA VOZ No, don Quico, tenemos algunos que creemos que no habría que hacer oлитas, porque después de todo, a todos nos interesa que esta cuestión camine...

LOCUTOR 2 Así me parece, así me parece...

TERCERA VOZ No, y además por el viaje. Yo creo que aquí a todos nos interesa hacer ese viaje a Estados Unidos.

OTRA VOZ Claro, porque aquí ninguno ha salido ni a la esquina...

VOZ (*A los compañeros.*) Bueno, pero igual tienen que pagarnos...

TERCERA VOZ ¿Sabe, señor? A mí me encanta esta cosa chilena que estamos haciendo, pero, ¿por qué no arreglamos mejor este asunto, no le parece?

VOZ Bueno... pagando, pues.

LOCUTOR 2 Pero, ¿Uds. creen que nosotros les vamos a robar la plata?

LOCUTOR 1 No, ¿saben?, vamos a hacer una cosa... El que quiera irse, que se vaya. Total, nadie está amarrado aquí. Aquí cada uno es libre de hacer lo que quiera.

OTRA VOZ Bueno, si lo toma así, nos vamos todos, entonces...

VOCES Sí, sí, nos vamos todos...

LOCUTOR 2 Muy bien, partieron, entonces, ya, partieron, partieron los traidores.

VOZ Bueno, pero primero tienen que pagarnos los quince días, entonces...

LOCUTOR 2 A los huelguistas no se les paga ni un peso...

PRESIDENTE REUNION ¿Me permite una palabra, señor? En realidad aquí hay un conflicto, pero no hay una huelga.

LOCUTOR 2 ¿Ah, no? ¿Cómo se llama esto?

PRESIDENTE ¿Cómo es el contrato de Uds.?

VOZ No tenemos contrato.

PRESIDENTE Están al día, entonces...

VOZ No, a la semana.

PRESIDENTE ... ¿Y hace quince días que no les pagan?

VOZ Sí.

PRESIDENTE ¿No ve, pues, señor? Lo que hay aquí son unos trabajadores impagos, no más. Cualquier tribunal lo va a obligar a que pague. Huelga no hay por ningún lado, aquí, así es que mejor arréglese directamente con ellos.

FUTBOLISTA Claro, no grite tanto y págueles mejor.

OTRO FUTBOLISTA Lógico, tiene que pagarles...

OTRO FUTBOLISTA (*Imitando a un afeminado.*) Porque si no, nosotros también nos declaramos en huelga...

OTRO FUTBOLISTA (*Igual.*) Huelga de pelotas caídas. (*Todos se ríen estrepitosamente.*)

FUTBOLISTAS y VOCES ¡Paga, viejo! ¡Afloja el billete! ¡Viejo cagado!

LOCUTOR 1 Bueno, ya, conversemos el asunto tranquilos.

VOZ FUTBOLISTA (*Remedando.*) ¡Que paguen! ¡Que paguen! ¡Paguen!

VOZ ACTOR (*Calmándolos.*) Ya, ya, pues, cabros, no jodan.

PRESIDENTE Sí, pues, más respeto, más respeto.
(*La reunión se reinicia y se suman a ella algunos Futbolistas y la Señora con la guagua. Los demás Futbolistas se quedan por ahí mirando.*)

LOCUTOR 1 Miren, les vamos a explicar cuál es la situación. Esto es algo que está a punto de arreglarse, en cualquier momento. Turismo Concha está sufriendo una crisis momentánea, lo que se llama una crisis de caja.

VOZ Que pidan un préstamo en el banco.

LOCUTOR 1 Momento, pues. ¿Me van a dejar explicarles? Las cosas no son tan sencillas. Efectivamente hay un préstamo caminando... ¿por qué no les explicas tú?

LOCUTOR 2 Sí, pero este préstamo se está tramitando en el Chemical, Electrical and Oil Trust Bank de Chicago, en los Estados Unidos.

VOZ ¿Para qué se fueron tan lejos?

LOCUTOR 2 Uds. saben que Turismo Concha hace así (*Chasquea los dedos.*) y consigue todo el crédito que quiera en Chile; Uds. saben quién es Turismo Concha, Uds. saben las vinculaciones que tiene.

VOZ Bueno, que haga así (*Chasquea los dedos.*), entonces.

LOCUTOR 2 Pero es que hay que ser huevón para meterse en un crédito en Chile y tener que pagar el 50 o más por ciento al año de interés, en circunstancias que en USA se paga el 6 al 8 por ciento a todo reventar...

VOZ Puh, eso no va a salir nunca...

LOCUTOR 1 Sí va a salir, señor. Lo único que faltaba era el aval del Banco Central, pero Alvaro debe haber mandado ya el telex a Chicago, ¿no es cierto?

LOCUTOR 2 Por cierto, yo estuve esta mañana con él y delante mío Alvaro mandó el telex con el O.K.

LOCUTOR 1 Y es un banco privado ese, así es que no hay burocracia de ninguna especie, o sea, que esa plata debe estar disponible mañana o pasado a más tardar.

LOCUTOR 2 Claro, si estos gallos del Electrical los depositan en Nueva York y Turismo Concha gira inmediatamente... Tres días a todo reventar. Claro que no crean que este crédito es para este espectáculo; no, pues, mis queridos amigos, estamos hablando de mucha plata...

LOCUTOR 1 Buhh, millones...

VOZ ¿O sea que Ud. dice que en tres días más podrían pagarnos?

LOCUTOR 2 A todo reventar...

VOZ Hagamos una cosa, entonces...

LOCUTOR 1 ¿Qué?

VOZ Denos un documento a tres días o si quiere, a cinco y ahí Ud. se asegura...

LOCUTOR 1 ¡Qué desconfianza más injustificada, hombre, por Dios! Les estamos explicando cuál es la situación y salen con eso...

VOZ Pero así quedamos todos tranquilos...

OTRA VOZ Claro, yo lo decía para poder trabajar como un solo hombre...

TERCERA VOZ ¿Y de qué documento se trataría?

VOZ Un chequecito...

LOCUTOR 1 Pucha, yo no ando con la chequera aquí. ¿Tú la tienes?

LOCUTOR 2 A ver, no sé si la ando trayendo. Déjame ver. (*Va a la chaqueta y no la encuentra.*) Ah, está en la citrola... Anda a buscarla, Cacho. (*Cacho sale a buscarla.*)

LOCUTOR 1 Bueno, mientras tanto, sigamos, entonces. No perdamos más tiempo... Vamos con los huasos... (*Cuatro huasos se preparan con sus guitarras.*)

LOCUTOR 1 Hazte tú la luz. (*Oscuro de un segundo. Se iluminan los Huasos que parten cantando de inmediato "Viejo Mate de Plata." Mientras cantan regresa Cacho con el talonario. Se lo pasa al Locutor 2 que saca cuentas de los saldos. Termina "Viejo Mate."*)

LOCUTOR 1 (*A los huasos que se han quedado mudos.*) Sigán, no más, con la otra canción.

HUASO Aquí viene setiembre...

LOCUTOR 1 Sigán, pues...

HUASO Es que viene narración...

LOCUTOR 1 Ah, de veras, esperen un momento, entonces...

LOCUTOR 2 Miren, yo podría darles un cheque, pero a diez días... por cualquier cosa que pudiera pasar, uno nunca sabe...

VOZ Bueno... ningún problema...

LOCUTOR 2 Pucha, pero, a ver... ¿Por qué no hacemos una cosa...? Yo les doy el cheque ese por el pago de una semana... A

diez días, sí, pues... Y tú Quico mañana traes tu libreto y les haces un cheque por la otro semana...

LOCUTOR 1 No. Claro, yo puedo traer los cheques mañana, pero no sé si ellos van a aceptar... medio difícil me parece... no sé, pues...

LOCUTOR 2 ¿Aceptarían ese compromiso Uds.?

VOZ Mire, denos Ud. ese cheque que dice y nos da otro por la otra semana y mañana se lo cambiamos a don Quico...

LOCUTOR 1 Ah, buena idea. Dales dos cheques y yo mañana sin falta te rescato uno...

LOCUTOR 2 Sin falta, pues, huevón, ¿ah?

LOCUTOR 1 Sí, no te preocupes. (*Locutor 2 extiende dos cheques y los entrega.*) Bueno, no perdamos más tiempo, seguimos, entonces...

LOCUTOR 2 Y tan amigos como antes. (*Risas generales.*)

LOCUTOR 1 (*Mientras los dos Locutores van al lugar de la narración.*) Putas los gallos jodidos...

LOCUTOR 2 Upelientos, pues, huevón...

LOCUTOR 1 Sí, pues...

LOCUTOR 2 Oye, no te vayas a olvidar mañana... Si me cobran esos cheques, sueño como arpa vieja...

LOCUTOR 1 ¿Te he dejado en la estacada alguna vez? (*Brevísimo apagón, la luz sobre los narradores. Los Huasos se adelantan y acompañan la narración con una tonada, "Setiembre en una". Atrás se prepara una ramada.*)

LOCUTOR 1 Setiembre... Chile se viste de primavera. La Cordillera de los Andes deja caer las cantarinas aguas que atesoró, como una madre en su vientre, durante el duro invierno.

LOCUTOR 2 El campo se pone su verde manta bordada de mil colores por los capullos que revientan al beso del sol. Loicas, queltehues, zorzales, chincoles llenan con sus alegres trinos el aire de la Patria.

LOCUTOR 1 Y contestando ese trinar maravilloso, repican las espuelas (*Huasos hacen sonar las espuelas.*) y retumban los cascacos de los pingos corraleros... Ayavayavá, ayavayavá, ayavayavá... (*Los Huasos comienzan a tocar una cueca.*)

LOCUTOR 2 Estalla el rasgar de la vihuela. Las arpas echan sus cuerdas al viento. Se elevan los volantines y con ellos el corazón de los chilenos, inundando de alegría los campos, las ciudades, las minas, los rodeos y las ramadas. (*Se enciende el escenario. Hay una ramada donde terminan de bailar la cueca. Al fin del baile, todos se ríen. Todos se pasan vasos y cachos de chicha.*)

VOZ Aro, aro, aro, dijo Ña Pancha Lecaros, donde me canso, me paro...

RUPERTO ¡Qué rica que está la chicha que prepara mi cuñado, pero más linda es tu hermana que tengo sentá aquí al lado!

MUJER DEL LADO Por Dios, Ruperto, no digas esas cosas delante de toda la gente.

RUPERTO Meh, la verdad no más digo, pues. Para eso Ud. es la mujer mía.

VOZ Mire, amigo Ruperto, no ande pregonando tanto las bondades de su dueña, mire que por aquí anda mucho picaflor suelto, oiga.

MUJER DEL LADO Hablando de picaflores anda gente por ahí, creyendo ponerle ají a la charla de estos señores. ¡No saben nada de amores de aves, ni de manzanos, ni de aquel saber humano que siempre nos está enseñando que más que un ciento volando vale un pájaro en la mano!

RUPERTO ¡Chúpate esa!

SEÑORA ¿Y a ti niña qué te pasa que estás tan callada? Estás como amurrada, ahí...

TERESA No me pasa nada a mí.

SEÑORA Canta algo, entonces, pues.

VOCES Cántese algo, pues, Teresita.

TERESA No tengo deseos.

ALIRO ¿Y si se lo pidiera yo, Teresita?

TERESA No, Aliro, déjeme tranquila.

SEÑORA Debe estar enferma esta chiquilla que ni al Aliro le hace caso.

VOCES Ya, pues, Teresita, cántenos algo. (*Teresa se niega.*)

PATRON ¿Y por mí, Teresita?

TERESA Por Ud. menos, todavía, don Enrique.

PATRON Meh. Tan fijada que está ahora, ni pariente a como me la vi el otro día...

ALIRO Teresa, ¿qué quiere decir con esto don Enrique?

TERESA Nada, oh...

PATRON ¿Cómo que nada, Teresita? Yo les voy a cantar. (*Canta.*) Un día de mañanita—salí a recorrer la hacienda—y me encontré con mi prenda—y ella se hallaba solita—le dije al punto

m'hijita—no sabe cuánto la quiero—yo soy un huaso sincero—que su amor le solicita—y espero que Ud. permita—que sea su amor primero (*Coro, lo acompañan los Huasos ricos.*) Ende que te vi—que te quiero—ende que te vi—que te amo yo—quien te quiere a ti mi lucero—quien te quiere a ti mi tesoro—corre que ten, que te tengo que querer—corre que te ten, que te tengo que adorar—corre que te ten, que te tengo que querer, aunque tu mama no me pueda ver. (*Aplausos. Huasos ricos se ríen. Trago.*)

ALIRO Teresa, ven para acá, tengo que hablar contigo...

TERESA No tenemos nada que hablar los dos.

ALIRO Tenemos mucho que hablar. Ven para acá...

VOCES No es día para pelear. Estamos de fiesta, pues, Aliro. Manerita de celebrar el 18 de Setiembre, hombre. (*Aliro se lleva a Teresa a un lado.*)

TERESA ¿Que quería decirme?

ALIRÓ Teresita, no soy ciego He visto lo que ha pasado. Sea sincera, le ruego, ¿tiene otro enamorado?

TERESA Es que yo no quiero a naiden, ni sé lo que es el amor.

ALIRO Mas no me deje en el aire, no me rompa el corazón.

TERESA Aliro, yo lo respeto pero no me pida más es porfiado el sentimiento cuando el amor se nos va.

ALIRO Porque soy un huaso pobre, hijo y nieto de un peón, Ud. prefiere a otro hombre, no más que porque es patrón.

TERESA No, Aliro...

ALIRO Sí, Teresita.

TERESA Más le conviene olvidar.

ALIRO No podré olvidar mis cuitas, jamás, por siempre jamás.

TERESA Adiós, Aliro Quevedo, siempre lo recordaré como un amigo sincero, en mi alma estará usted.

ALIRO Adiós, Teresita. (*Teresa se va. Solo.*) Adiós, Teresa de mi vida, nunca te podré olvidar,

eres la flor más querida
que floreció en mi rosal.

(Canta.)

Sufrir, esperando vendrás—es mejor que saber—
que nunca volverás—¿donde estarás?—¿recordarás?—
nunca te podré olvidar.

(Antes del mutis.)

Dios me perdone por esto
que siente mi corazón,
pero le perdí el respeto

al carajo de mi patrón. (Sale.)

(Vuelve la luz a la ramada. Risas. Llega Teresa y la reciben con muestras de alegría.)

PATRON ¡Por fin volvió, Teresita! Aquí la estaba esperando con este trago en la mano... Medio entumecido tenía los dedos ya, pues. (Ella duda.)

SEÑORA Toma, pues, niña. ¿Cómo vas a dejar a don Enrique con el brazo estirao?

(Teresa bebe del vaso que le pasan. Todos celebran.)

PATRON Ya niños, ahora a sacarse los guantes y a bailar todos una cuequita.

(Empieza el punteo de las guitarras. El Patrón saca a bailar a la Teresita y se forman otras parejas. Todos bailan. Entra Aliro furioso y las demás parejas se retiran. Entre los tres se desarrolla el baile de la cueca robada. Gana el Patrón.)

RUPERTO Ya, pues, Aliro, déjate de arrastrar el poncho, hombre. Estás aguando la fiesta aquí. Perdona, don Enrique.

PATRON No te preocupes, Ruperto, ya me las arreglo solo lo más bien.

ALIRO Si se las baraja tan bien solo, ¿por qué no me contesta algunas preguntitas que quiero hacerle?

PATRON Desembucha.

Pallas

ALIRO Escúcheme, don Enrique,
por lo redondo de un cerro,
me puede decir usted
cuántos pelos tiene un perro?

PATRON Aliro, sin más demora,
por lo derecho de un huso,
si no se le ha caído ni uno
tendrá los que Dios le puso.

ALIRO Contésteme esta patrón,
yo quiero saber también;
dígame, ¿por qué motivo

el gallo pica la sartén?

(El Patrón no contesta.)

Se nos chupó el patrón.

Si necesita saberlo,

el gallo al sartén pica
porque no puede lamerlo.

PATRON Escucha, roto insolente,
con tus versos me abanico
porque a esta pera jugosa,
se la come este pechito.

VOCES (Reprobándolo.) ¿Cómo dice eso?... ¿Cómo se atreve?...
Se le pasó la mano...

ALIRO Buena con la que salió,
bien bonita fue la cosa,
defenderse con las mujeres
es cosa de mari... posa.

PATRON (Indignado.) Yo no necesito defenderme en nadie. Con una mano amarrada, te volteo, roto mal encachado.

ALIRO A ver, aquí lo estoy esperando. (Van a pelear, pero entre varios los separan.)

TERESA No, Aliro.

ALIRO Déjame, te ha faltado y eso yo no lo aguanto.

PATRON Venga para acá, Teresita, no se meta con ese mal nacido.

TERESA El único mal nacido aquí es Ud. Yo estaba engañada. Perdóname, Aliro.

ALIRO Sí, Teresita, te perdono. Te perdono porque te quiero de veras. (Canta.) Cuando se quiere de veras—como te quiero yo a ti—es imposible mi cielo—tan separados vivir. (Se incorpora ella al canto y bis.)

RUPERTO Escúchame todos. Hoy es dieciocho de Setiembre y no es día para andar peleando. Este día es el cumpleaños de Chile y todos lo tenemos que celebrar unidos, porque es el cumpleaños de todos, de patronos y de inquilinos, porque todos somos chilenos. Así es que ahora en adelante se acabaron los rencores, las riñas y las peleas... Aliro, don Enrique, dense un apretón de manos y tómense un trago juntos.

TERESA Hazlo, Aliro, hazlo por mí y por Chile. (Aliro avanza con la mano estirada. El Patrón hace lo mismo luego de una vacilación.)

RUPERTO Así me gusta, que sean amigos. En esta tierra hay lugar para todo el mundo. Para Ud., don Enrique, y para el Aliro con la Teresita. Porque después de todo, don Enrique, a la Teresa le corresponde el Aliro, porque como se dice: cada cosa

en su lugar y un lugar para cada cosa.

PATRON Tiene razón el Ruperto. (*Abrazándola.*) Perdone, Teresita. (*Abrazando a Aliro. Ambos lloran.*)

RUPERTO Ya, si ésto no es para llorar, es para alegrarse. Ésta tierra de hermanos es la que me gusta... Mecón que voy a gritar con toda la fuerza de mi alma: VIVA CHILE, MIERDA. (*Al fondo aparece subida en el cajón, una mujer vestida con una sábana y que lleva en su mano un asta sin bandera. Todos giran hacia la mujer y cantan.*)

TODOS Chile, Chile lindo—lindo como te querré—que si por vos me pidieran—la vida—te la daré—Chile, Chile lindo—lindo como un sol—aquí mesmito te dejo—hecho un copihue—mi corazón...

LOCUTOR 1 Muy bien, esto anda muy bien... Faltan algunas cosas no más: trajes, sombreros, la bandera y algunas guirnaldas más. Hay que afinar algunas canciones, pero en general está bien.

FUTBOLISTAS (*No reunidos.*) Chao, chao. (*Salen.*) Gracias...

VOCES Chao, Chao... (*Se están cambiando ropa. Algunos se van. La reunión se levanta.*)

PRESIDENTE Bueno, vamos entonces. (*A los del elenco.*) ¿Ustedes van a ir al partido?

VOZ Yo voy a ir.

VOZ Sí, vamos a ir casi todos, porque algunos se tienen que quedar para el otro ensayo.

VOZ Ah, bueno, si no pueden ir todos... ¿Va mucha gente?

PRESIDENTE Sí, cada vez esta yendo más gente.

VOZ ¿A qué hora es la reunión?

PRESIDENTE Ahora, ahora al tiro.

VOZ Ya, entonces nos vemos en el partido.

PRESIDENTE No se vayan a atrasar.

VOZ No, vamos al tiro. (*Salen algunos.*)

PRESIDENTE ¿El ensayo de Uds. va a ser muy largo?

VOZ No, es afinar un poco la canción que vamos a presentar en el Festival del Canto Popular.

PRESIDENTE Traten de ir, después...

VOZ Ya...

PRESIDENTE Es bueno que vaya todo el mundo.

VOZ Si, vamos en cuanto terminemos aquí.

PRESIDENTE Bueno, chao.

VOZ Chao. (*Salen todos. Permanece la gente del conjunto, la Señora con la guagua, los dos Locutores y Cacho.*)

CACHO Ya, ¿vamos?, vamos.

LOCUTOR 1 ¿Que te pasa? ¿Estás apurado?

CACHO Claro.

LOCUTOR 2 ¿Y qué tienes que hacer?

CACHO Tengo que ir al partido, pues...

LOCUTOR 1 Chis, todos van a ese famoso partido...

CACHO Es que hoy hay reunión doble, pues. Juega primero la Fundación Libertad y de fondo el Hotel Crillón con Establecimientos Oriente... Está re bueno... Chao. (*Salen los tres. Los miembros del conjunto toman sus instrumentos propios. Luego de un breve ensayo cantan una canción. Regresan los dos Locutores.*)

LOCUTOR 1 Bueno, vamos saliendo, entonces...

VOZ Es que tenemos ensayo...

LOCUTOR 2 Ensayen en la calle si quieren, pero aquí no pueden seguir.

VOZ Es un ratito, no más...

LOCUTOR 1 No, no, siempre dicen lo mismo y después se quedan aquí hasta la hora del toque.

LOCUTOR 2 Y la luz no la regalan, cabritos, así es que vamos andando. (*Todos salen.*)

LOCUTOR 1 Oiga, señora, vamos a tener que apagar.

SEÑORA Apague, no más...

LOCUTOR 1 Pero...

SEÑORA No se preocupe, joven... yo estoy acostumbrada. (*Apaga la luz.*)

LOCUTOR 2 Bueno, señora, pero nosotros vamos a informar que Ud. se queda aquí esperando...

SEÑORA Informe, no más, pero yo tengo que esperar aquí...

LOCUTOR 1 Bueno, problema suyo, pues, hasta luego...

LOCUTOR 2 Hasta luego.

SEÑORA Hasta mañana.

(*Salen los dos Locutores y apagan también la luz del foyer.*)

TELON

